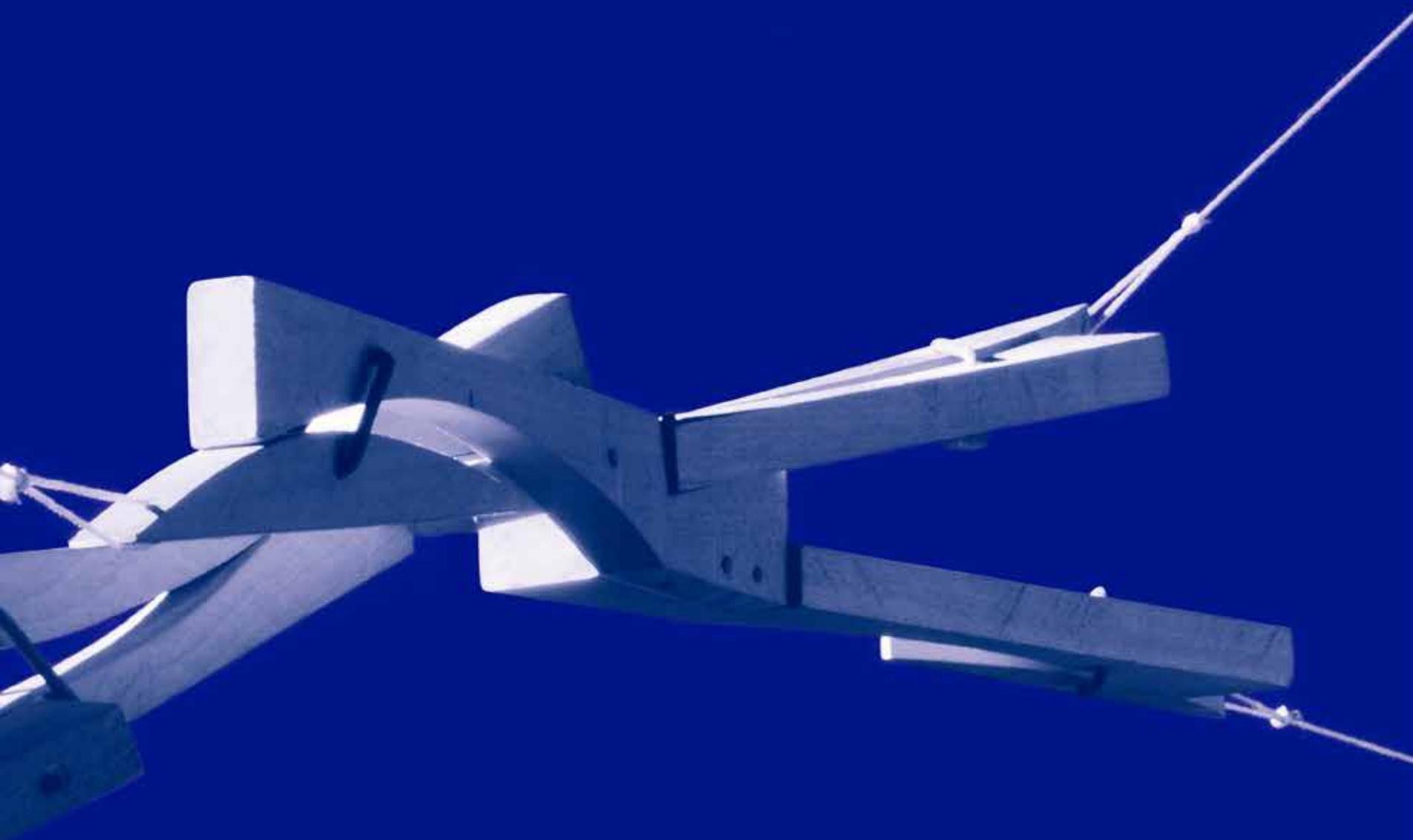


REVISTA 180 N35

ARQUITECTURA • ARTE • DISEÑO



udp FACULTAD DE
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO



7 80461 2 190004

REVISTA 180
NÚMERO 35
Agosto 2015
ISSN: 0718-2309

EDITORIAL

ALGUNAS VECES

En ciertas ocasiones la linealidad de la rutina se quiebra a raíz de eventos irrepetibles. Antes de disiparse y extinguirse, sus efectos repercuten de distintas maneras. Y la forma creada puede ser una resultante.

Este fue el puntapié para el tema de este número 35: exponer y discutir contenidos sobre la trayectoria de unos fenómenos que originaron evidentes y no tan obvios objetos.

La premisa suponía delinear esa suerte de reencarnación que poseen las creaciones devenidas de manifestaciones inusitadas, impensables, que pulsaron a la inspiración productiva.

Los artículos reunidos trazan figuras desde la pintura y la escultura americana, de la arquitectura a la idea de Santiago como “ciudad moderna”, del diseño un mobiliario genuino a la historieta chilena, y hasta incluimos a Franz Kafka, en múltiples ventanas que quedan a disposición de los lectores.

El universo de esta edición es surtido, un poco caótico y, a la vez, de innegable valor. A su modo, en cada uno prevalece el descubrimiento de un estrato teórico que antecede a la experiencia diaria del mundo.

Las “ventanas” de esta edición enmarcan caminos disímiles y que junto al artificio de lo creado, el universo de objetos que nos rodean (y que a la vista, no parece agotarse jamás), reafirmamos nuestra existencia.

Condición humana, siempre sorprendente.

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

SOMETIMES

In certain occasions, the routine linearity breaks due to unrepeatable events. Before this is dissipated and extinguished, its effects impact on diverse manners. And the created form may be the result.

This was the kick-off for issue 35: presenting and discussing contents on the course of certain phenomena that generated evident and somewhat obvious objects.

The premise intended to delineate that sort of reincarnation owned by creations turned into unusual, unthinkable manifestations that drove productive inspiration.

The articles in this issue outline shapes from American painting and sculpture, from architecture to the idea of Santiago as a “modern city”, from the design of genuine furniture to Chilean comic strips with Kafka included in multiple windows available to the readers.

The universe in this issue is diverse, slightly chaotic and at the same time of, undeniable value. Somehow, the discovery of a theoretical stratum that precedes world's daily experience prevails in each one.

The “windows” of this issue frame unlike paths that together with the artifice of what is constructed, the universe of objects that surround us (apparently never-ending), we reaffirm our existence.

Human condition, constantly surprising.

Marcelo Vizcaíno
Professor and researcher
REVISTA 180 Editor
School of Architecture
Faculty of Architecture, Art and Design
Diego Portales University
Santiago, Chile

TRES REPRESENTACIONES DEL ACTOR POPULAR EN LA HISTORIETA CHILENA:

JUAN VERDEJO, CONDORITO, CHECHO LÓPEZ

[THREE REPRESENTATIONS OF THE POPULAR ACTOR IN CHILEAN COMIC BOOKS: JUAN VERDEJO, CONDORITO, CHECHO LÓPEZ]

EDUARDO CASTILLO*

"Cantemos las glorias del triunfo marcial,
que el roto chileno obtuvo en Yungay..."

Carlos "Ñato" Díaz, personaje de "El loco Estero", novela de Alberto Blest Gana

*
Eduardo Castillo
Académico Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Departamento de Diseño
Santiago, Chile

Resumen: Este trabajo aborda tres referentes de la historieta nacional que tienen en común haber representado al chileno de los sectores populares en distintos contextos. Desde los extremos, Juan Verdejo y Checho López se remontan a dos situaciones de conflicto: por un lado, los efectos de la gran crisis mundial en un país que se desmoronaba con la caída del precio del salitre a comienzos de los años treinta; por el otro, la situación política y social a fines de los años ochenta. Condorito, surgido en la medianía del siglo XX, logró una amplia identificación con la época del modelo de *desarrollo hacia adentro*, donde parecía que nada sucedía más allá de la plaza o la esquina. El acercamiento que proponemos aquí se sitúa desde tres ámbitos de la representación propuesta a través de estos personajes: la escala (el escenario), la palabra (el lenguaje) y la mirada (el punto de vista).

Palabras clave: historieta, Chile, humor gráfico, actor popular

Abstract: This work approaches three models in national comic books whose common characteristic is having represented Chileans from the popular sphere in different contexts. From two extreme points, Juan Verdejo and Checho Lopez are placed in two conflictive situations: on the one hand, the effects of a great world crises in a country crumbling down due to the saltpeter price drop in the early 30s; on the other hand, the political and social situation by the late 80s. Condorito, born in the mid XX century, reached an important identification with the stereotype times of the "development to the inside" where nothing seemed to happen beyond the neighborhood's corner or square. The approach we propose here is discussed from three scopes of the representation proposed through these characters: the scale (the scenario), the word (the language) and the look (the viewpoint).

Keywords: comic book, Chile, graphic humor, popular actor

INTRODUCCIÓN

La aproximación a la presencia del actor popular en la historieta chilena que aquí se propone busca evidenciar el modo en que tres personajes distintos respondieron a una identidad en permanente evolución que, acorde a circunstancias diversas de orden histórico, social, cultural, económico o político, nos ofrece tanto categorías generales como otras más específicas y cercanas a la cultura local. Para Gabriel Salazar y Julio Pinto (1999), dicho sujeto no responde a una identidad fija, “sino que constantemente está reformulándose, a partir de la experiencia acumulada en la base, pero también de las percepciones que la elite tiene de ellos y de las funciones que el Estado, la Iglesia y, más contemporáneamente, los medios de comunicación social les han asignado” (p. 96). Así, nuestro enfoque en torno a su presencia y caracterización dentro de la cultura de masas —específicamente en el ámbito de la historieta—, se centrará en tres aspectos transversales: *la escala*, entendida como el radio de acción del personaje o su dimensión espacial; *la palabra*, por cuanto la oralidad es uno de los aspectos más definitorios del espectro social en cuestión, a la vez que constituye un umbral entre el mundo de la calle y la cultura escrita,¹ lo que conforma en esta aproximación la dimensión lingüística; y por último, *la mirada*, que nos remonta a la visión del mundo en cuanto *signo del tiempo*. Hablamos, en consecuencia, de su dimensión temporal.

LA ESCALA

Mientras el escenario para Juan Verdejo fue el país y para Checho López la capital, en el caso de Condorito fue la provincia y, más específicamente, el pueblo e incluso el barrio. Sin embargo, de los tres personajes en cuestión fue el que a la postre logró trascender las fronteras nacionales, y al no estar anclado en una realidad demarcada por los sucesos políticos y sociales, su horizonte se hizo más amplio para devenir, en las últimas décadas, en un personaje regional.

Por su parte, Verdejo es un personaje difícil de vincular solo al ámbito urbano. En sus modos, podemos reconocer bastante del mundo campesino y el largo deambular por caminos de tierra en búsqueda de trabajo esporádico y un mejor destino. “Coke” Délano, fundador de la revista *Topaze*, tribuna donde apareció regularmente, se habría inspirado para su creación en los obreros del salitre que quedaron sin medios de subsistencia a fines de los años veinte, tras el ocaso del *oro blanco*. En su novela *La sangre y la esperanza*, obra emblemática de la Generación del 38 y el realismo social, Nicomedes Guzmán (1943) hacía una descripción de los albergues repletos de gente que vino desde el norte y arribó a la capital en busca de alguna alternativa de subsistencia: “Hombres, mujeres, madres, esposos, hermanos, hijos, en un solo haz de tiras y de mugre... buscaban allí, paradójicamente, el lucero luminoso de un destino” (p. 348). Probablemente, Verdejo



Portada revista "Topaze" núm. 1379, Santiago, 27 de marzo de 1959. Archivo Memoria Chilena.

durmió en el suelo durante mucho tiempo en sitios como el antes descrito, hasta encontrar pega como interlocutor de políticos y autoridades, y formar un núcleo estable con la Domitila. Este personaje recorrió el territorio nacional confrontando a los representantes del poder en diferentes lugares que iban desde el Palacio de la Moneda hasta el espacio público o privado. A la manera de un reportero captó impresiones o acudió al lugar de los hechos para preguntar, comentar o interpelar. Recordemos que Verdejo surgió en una época donde el radio era el principal medio de comunicación y, al revisar su accionar bajo la mirada del presente, podemos reconocer similitudes con la prensa televisiva actual e incluso con el reportaje del espectáculo y la farándula.

Condorito, representa para el medio chileno una de las máximas expresiones del color

local, destacando su vinculación con la vida pueblerina. Sin embargo, este carácter provinciano llegó a conformar un mundo que trascendió lo nacional: “Pinta tu aldea y serás universal”.² Condorito es el símbolo de aquello; de la desinformación, del desenfado, pero también de la cercanía en las relaciones interpersonales que supuso la vida del Chile estatal y su visión comunitaria de la sociedad. Otro aspecto que aporta al enigma del personaje es que su entorno directo, Pelotillehue, resulta muy parecido a Macondo;³ nadie sabe dónde esta exactamente, pero Cumpeo queda cerca, y muchos quisieron alguna vez tomar el camino lateral anunciado por un letrero a un costado de la Panamericana Sur, buscando las tierras del *pajarraco*. En el caso de Condorito, también cabe señalar la anomalía⁴ como rasgo singular de su entorno. ¿Realismo mágico nuevamente? Mantengamos las distancias;



tal vez Pepo se valió de estas imágenes para referirse a asuntos más pedestres, como los *eventos* en las calles que todas las mañanas muchos automovilistas se ven forzados a eludir.⁵

Otro elemento particular, pero bastante común en el entorno de Pelotillehue, fue el uso del grafismo sobre los muros o rincones para repudiar al “roto Quezada”⁶ en un comienzo, y para aludir al colesterol cuando este se convirtió en una preocupación por la salud mucho tiempo después, donde la plumilla y la tinta china dieron paso al rapidograph y la línea plana enfrió las viñetas de la revista.⁷

Por otra parte, Checho López se identificó con la escala de la ciudad: el Santiago de fines de los años ochenta, durante la época del plebiscito de 1988 y el retorno a la democracia en marzo de 1990. Las letras protestadas en UF,⁸ la escasez de trabajo estable y su afición por el vino tinto, lo precipitaron a una vida esencialmente pública que parecía transcurrir únicamente en la

calle, sin pausa. Las viñetas que suponían un intermedio en su deambular por la ciudad se limitaron a un despertar en el Parque Forestal, a una pausa en la barra de alguna fuente de soda, o a “sujetar los muros” en alguna esquina del centro.⁹ La vida privada de este personaje tuvo una breve visibilidad durante sus primeras apariciones en la revista *Trauko*, que su dibujante y guionista Martín Ramírez utilizó para mostrar que López alguna vez tuvo hogar y pareja estable, y que su precaria situación lo había forzado a un deambular donde la ciudad casi nunca dejaba de ser el fondo. Al no hallar un lugar en la sociedad chilena de la época, estaba obligado a circular en el entorno céntrico de Santiago, mucho antes de la aparición de los *malls* o las cámaras de vigilancia; en definitiva, de un espacio público mediado. Si López fue el arquetipo de un individuo pobre —que por cierto era solo una versión de la pobreza—, esta condición se manifestaba más en una vida privada empobrecida o inexistente, que en las circunstancias adversas propiciadas por la cesantía.

LA PALABRA

Verdejo y Condorito dispusieron de una cualidad inherente al pueblo, que Checho López no tenía: la rapidez de palabra, el chiste corto, la talla, y con esta habilidad fueron capaces de poner en jaque a los presidentes de la época, o al rival en el amor que rondaba la casa de la novia en su descapotable sacado de algún aviso del *Reader's Digest*.¹⁰ Aunque no en forma extrema como López, Verdejo postergó su mundo privado para transformarse en la conciencia del pueblo que asediaba a la clase política chilena. Claramente, no era un tomador de decisiones ni un consejero, es decir “no cortaba ni pinchaba”, pero tampoco tragaba; lo suyo era decir las cosas. En suma, lo de Verdejo no era el gran relato sino el fraseo mordaz, que recordando al campesinado o peonaje que devino en minero durante la transición de los siglos XIX-XX, nos remonta a las payas y al verso, a propósito de *La lira popular*, y los cantos a lo humano y a lo divino. En el caso de Verdejo, su lenguaje se sitúa cercano al canto a lo humano, que con el avance del siglo XX evolucionó en géneros periodísticos como la prensa amarilla y la crónica roja, (Sunkel,

1985, p. 78) de los cuales volveremos a hablar, a propósito de Checho López.

Como dijimos anteriormente, López no contaba con la facilidad de palabra de Verdejo o Condorito y solía intervenir desde el comentario tardío (para sí mismo), en lugar de la respuesta pronta; mas tenía una cualidad que le permitió adquirir protagonismo en el Santiago del retorno a la democracia: sus reiterados *condoros*,¹¹ es decir, los errores cometidos en forma permanente y muchas veces de manera grosera. En la mayoría de sus historias, el personaje se planteaba desde la intemperancia, donde los globos de sus viñetas eran predominantemente del habla, por sobre la reflexión. Excesivamente sincero para una época donde muchos callaban, esto tampoco supuso un compromiso político activo. No era militante, ni simpatizaba con los bandos en pugna; era un disidente, como lo dejó en evidencia al llegar (por error) al debate presidencial televisivo en la edición de *Trauko* publicada en septiembre de 1989. Quizá fue en esta aparición, donde más rápido de palabra se le vería, y esto a causa de los efectos de la chicota.¹²

LA MIRADA

En la mayoría de sus apariciones, el punto de vista de Verdejo se situaba desde el reclamo, la ironía, la pregunta capciosa o el sarcasmo: *sabía* algo que le permitía interactuar con los políticos, y esta información proveniente de la agenda política adquiriría un efecto punzante en la pasada de mano por el equipo de redacción de *Topaze*: “Güen dar, Don Poncio Paleta, usted se lava las manos antes de trabajar...”¹³ (dirigiéndose al presidente Jorge Alessandri en 1959). Verdejo compartió con Condorito la rapidez en la palabra y el humor, pero hay otros rasgos que distancian radicalmente a ambos personajes en su punto de vista: la relación entre la esfera pública y el anonimato; el sentido crítico de Verdejo ante la desinformación de Condorito. Mientras Juan Verdejo era un personaje no ilustrado pero sí informado, Condorito, que no obstante era un habitual lector de la prensa pues así se le vio en numerosas viñetas, se planteó la mayor parte de las veces desde la ignorancia o la desfachatez: “—En este mapamundi tiene Ud. los cinco continentes, las zonas polares, océanos, islas, etc... —¡No me agrada! ¿No tiene otro?”¹⁴

La popularidad adquirida por Verdejo y Condorito les permitió además extenderse fuera del formato de la historieta, para incursionar en el mundo publicitario. Al respecto, valga recordar la serie de afiches realizados por Pepo para la Polla Chilena de Beneficencia durante los años cincuenta, donde Verdejo aparecía cambiando su suerte, lo que sin duda pudo ser una imagen llamativa en aquel entonces. Condorito llegó a tener productos de consumo destinados al mundo infantil, como los helados que aparecieron inicialmente a comienzos de los años ochenta, artículos a los que por

entonces se sumó como potente estrategia de marketing las monedas del Banco de Pelotillehue. Para López esa opción no existió; quizás los años noventa nunca llegaron para él, pues la apertura mediática de esta década no fue favorable a las revistas de historietas para adultos como *Trauko*, *Bandido*, *Ácido*, *Matucana*, *El Cuete*, que fueron desapareciendo una tras otra en los primeros años del retorno a la democracia.

En otros términos, tanto Verdejo como Condorito fueron una versión de lo popular aceptada por los medios de comunicación: uno, personaje político; el otro, personaje social. Por su parte, Checho López fue otra representación del mismo ámbito que no estaba en sintonía con los medios oficiales de fines de los años ochenta: un *chicha*,¹⁵ siempre al borde de la prensa amarilla o la crónica roja,¹⁶ es decir, al filo del escándalo o de infringir la ley. La existencia de López solo podemos entenderla en una revista como *Trauko*, que también estuvo fuera del sistema en su momento, y aunque logró llegar a los quioscos, la censura vino por el lado religioso, pese a que la publicación abordó contenidos políticos en forma explícita desde sus primeros números. Por consiguiente, si podemos entender a Verdejo y Condorito como personajes legitimados dentro de la cultura de masas, Checho López se muestra más cercano a los *sin voz* en el lenguaje de la izquierda; no en vano, su historia partió como cesante y deudor habitacional e incluso compartió escena en una de sus entregas con los pobladores, al ser —por equivocación— parte de una toma de terrenos frustrada por la acción policial.¹⁷

A diferencia de Verdejo y Condorito, que no obstante sus circunstancias precarias se mantuvieron en su lugar a lo largo del tiempo, López era un abierto inconformista y estaba consciente de su posición desfavorable, aunque esto no se tradujera en una lucha heroica y mucho menos en causas nobles: “las tripas vacías... puede llegar a ser, de los males el peor... y como yo ya no creo en la caridad y los buenos sentimientos... solo me queda creer, en qué tan *gato de campo* puedo llegar a ser...”.¹⁸ En términos visuales, el carácter estacionario de los dos primeros, versus el carácter errante y marcado por la supervivencia de este último, podemos apreciarlo en que gran parte de las apariciones de Verdejo y Condorito comprendían una ubicación puntual en un lugar, con espacios para la contemplación (Verdejo), o el ocio (Condorito), mientras López se desplazaba en forma constante, ya fuera en micro o a pie, movido por necesidades básicas y muchas veces sin un rumbo definido: “los obreros no se fueron / se escondieron / merodean por nuestra ciudad...”¹⁹

PREMISAS FINALES

El acercamiento que aquí hemos propuesto, se vincula a lo planteado por Guillermo Sunkel (1985) en cuanto a los distintos tipos de representación de *lo popular*²⁰ que tuvie-

◀ Primer libro Condorito, Santiago, tercera edición. Santiago, Zig-Zag, 1955, p. 72. Archivo Memoria Chilena.

Eduardo Castillo Diseñador Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes Visuales U. de Chile, Profesor Asistente Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile. Entre otras publicaciones es autor de los libros *La Escuela de Artes y Oficios EAO* (Ocho Libros Editores, 2014), *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (Ocho Libros Editores, 2006); editor de los libros *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile* (Ocho Libros Editores - Pie de Texto, 2010), *Waldo González, obra gráfica* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2010) y *Norberto Oropesa, maestro alfarero* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012); compilador en el libro *Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004).

Eduardo Castillo Designer from the Pontifical Catholic University of Chile, Master in Visual Arts, University of Chile, Assistant Professor at the Design Department, faculty of Architecture and Urbanism, University of Chile. Among other publications, he is the author of the books *La Escuela de Artes y Oficios EAO* [Arts and Trades School - ATS] (Ocho Libros Editores, 2014). *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile* [Handwriting, social movement and graphic communication in Chile] (Handwriting, social movement and graphic communication in Chile) (Ocho Libros Editores, 2006); editor for the books *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile* [Artisans, Artists and Authors. The Applied Arts School from the University of Chile] (Ocho Libros Editores - Pie de Texto, 2010). *Waldo González, obra gráfica* [Waldo Gonzalez, graphic work] (Ediciones Universidad Diego Portales, 2010) and *Norberto Oropesa, maestro alfarero* [Norberto Oropesa, master potter] (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012); compiler in the book *Cartel Chileno* [Chilean Poster] 1963-1973 (Ediciones B, 2004).



ron lugar en la cultura de masas, específicamente en la prensa escrita. Si bien los aportes realizados por este autor tienen como principal objeto de interés el contenido textual, es valiosa la distinción entre lo susceptible de ser politizado en el mundo popular versus los contenidos culturales o las representaciones más vinculadas a la cotidianidad de estos sectores, en relación con lo cual los partidos políticos no se mostraron tan inclusivos o permeables en términos del discurso.²¹ Así, el enfoque de Sunkel resulta pertinente para analizar la forma en que el texto inherente a cada personaje pudo adquirir una representación gráfica dentro de un contexto determinado: lo nacional, lo urbano, lo rural; a la vez que expresó una relación en distinto grado con los *grandes temas* de carácter político y social, expuestos a través del devenir o la interlocución de uno u otro de los personajes aquí abordados.

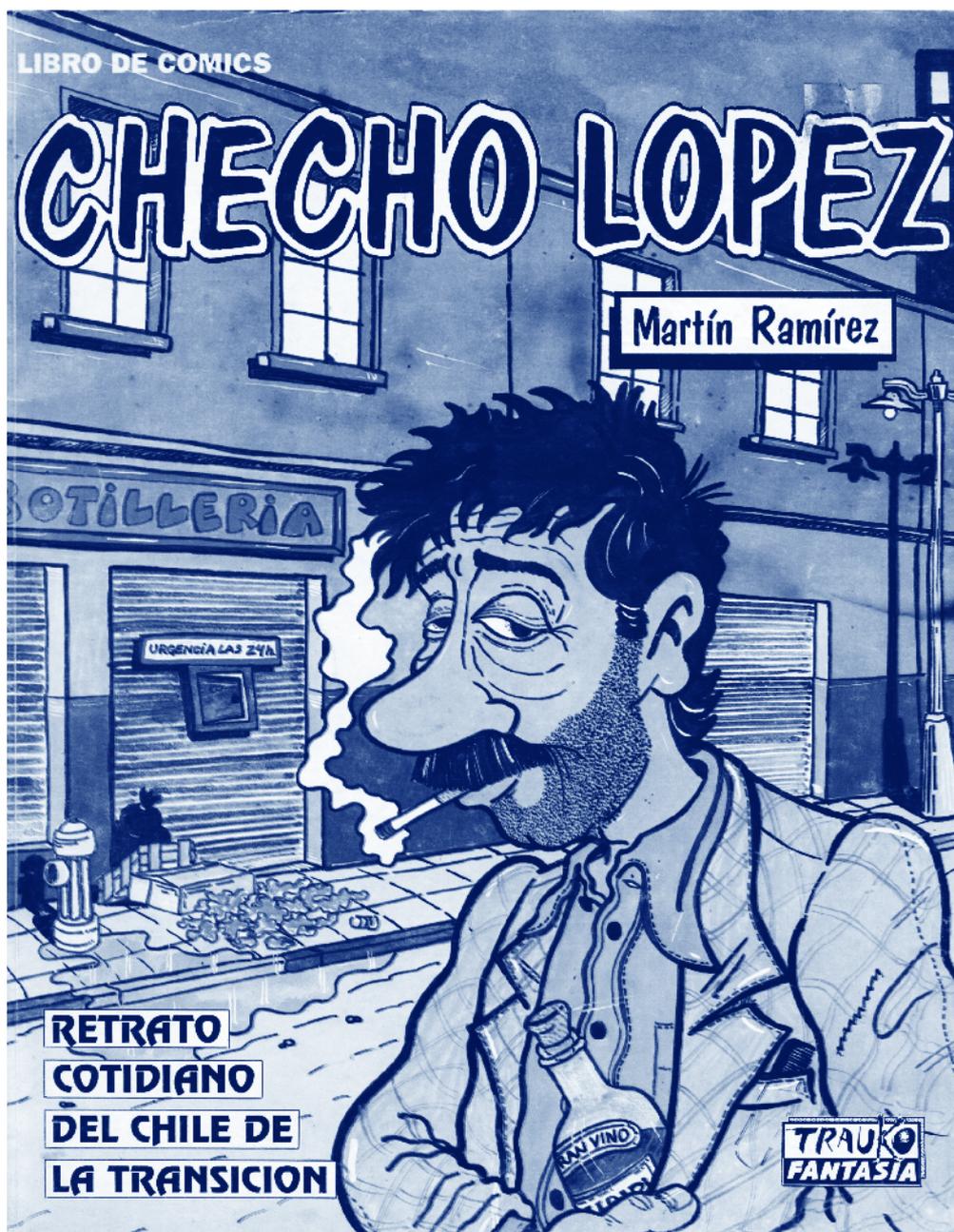
Muy lejos de extinguirse o decantar, los imaginarios asociados a ellos continúan en fuga, proyectándose en mayor o menor medida hacia la escena más reciente de los medios de comunicación, donde la música, la televisión, el cine y la prensa escrita han evocado de una forma u otra sus códigos para elaborar distintas versiones contemporáneas del actor popular.²²

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Guzmán, N. (1943). *La sangre y la esperanza*. Santiago: Editorial Orbe.
- Montealegre, J. (2008). *Historia del humor gráfico en Chile*. Lleida: Milenio.
- Elton, A. y Luciana Sanfurgo, L. (Productores) y Navarro, S. (Director). (1989). *Caminito al cielo* [Documental]. Chile: Medio Fílmico.
- Ramírez, M. (1989). *Checho López*. Santiago: Trauko Ediciones.
- Salazar, G. y Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM Ediciones.
- Sunkel, G. (1985). *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago: ILET.

NOTAS AL PIE

- Aunque resulte más pertinente hablar aquí de cultura impresa, pues el predominio de lo visual en el ámbito de la historia nos lleva a poner en entredicho la jerarquía del texto.
- Frase atribuida a León Tolstói (1828-1910), escritor y filósofo ruso.
- Lugar donde se desarrolla la historia de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.
- Comúnmente manifiesta en una cuota de surrealismo graficada mediante personajes recurrentes como el cocodrilo ingresando a alguna alcantarilla, un zombie o un sonámbulo caminando por la calle, o el futbolista chuteando la pelota fuera del marco de la foto.
- Hablar de *eventos* para referirse a los hoyos en las calles ha sido un eufemismo recurrente en las autoridades de gobierno para aludir estas imperfecciones de las calles en Chile durante los últimos años.
- El texto "Muera el roto Quezada", que apareció en forma reiterada en planos secundarios de las viñetas como muros u objetos, deriva de una afrenta personal que vivió René Ríos (Pepo) por parte de un oficial de ejército, el mayor Washington Quezada.
- Este cambio, de carácter técnico, modificó notoriamente la calidad de los dibujos.
- Unidad de Fomento.
- Este decir hace alusión al acto de afirmarse de las personas en estado de intemperancia, usando para ello cualquier superficie cercana de la vía pública, comúnmente muros o postes.



◀ Aparición de "Checho López" en la portada de revista *Trauko* núm. 12 edición de aniversario, Santiago, marzo 1989. Colección del autor.

↗ Portada de edición especial dedicada a "Checho López" por revista *Trauko*, Santiago, abril 1990. Colección del autor.

10 Pepe Cortisona respondía al arquetipo de la publicidad estadounidense desde el mundo latinoamericano. Su procedencia también debemos reconocerla en el cine mexicano, la fotonovela e incluso en las teleseries.

11 Denominación surgida en la cultura oral de fines de los años ochenta, que recordaba nuevamente a Condorito.

12 Durante la época, el tema de esta droga y su consumo por jóvenes de la población La Pincoya fue abordado en el documental *Caminito al cielo*, realizado por Sergio Navarro en 1989. Probablemente, esta fue la información que manejó Martín Ramírez para plantear el tema en una de las historias de Checho López.

13 *Topaze*, núm. 1379, 27-03-1959.

14 *Primer libro Condorito*, tercera edición. Santiago, Zig-Zag, 1955, p. 72.

15 Alcohólico.

16 Un referente cercano de esto, y del cruce entre dos medios masivos (la prensa, la música), fue la canción "Yo la quería" del grupo Electrodomésticos, que formó parte de su primer álbum *Viva Chile*, en 1986. El tema citado se basó en una noticia de crónica roja. Por cierto,

la banda tuvo cercanía con el circuito cultural de *Trauko*, e incluso participó en un evento realizado a comienzos de los años noventa en el gimnasio Manuel Plaza, por la productora que surgió a partir de la revista.

17 Esta historia, titulada "La Victoria" en homenaje al aniversario número 32 de dicha población, fue publicada en noviembre de 1989 en la revista *Trauko*. Sin ir más lejos, las versiones aceptadas por la cultura de masas para Checho López y los pobladores, respectivamente podemos encontrarlas a fines de los años setenta en Ricardo Canitrot, el oficinista personificado por el actor Fernando Alarcón en el espacio de humor dominical *Japening con Ja*; y en el *Troncal Negrete*, programa que ocupó un horario televisivo afín donde el comediante Ronco Retes encarnaba al protagonista de la serie, Don Fermín, un entrenador de fútbol poblacional.

18 Gato de campo: ladrón. La historia se titula "El condoro", y apareció en la edición de *Trauko* publicada en noviembre de 1989. El relato se basaba en el episodio protagonizado por el arquero de la selección chilena Roberto Rojas, en septiembre del mismo año. Otro suceso que motivó una historia de Checho López fue el caso de las uvas envenenadas, a comienzos de 1989.

19 Extracto de la canción "Muevan las industrias" (1986), del grupo Los Prisioneros. La cita a este pasaje, fue realizada por Martín Ramírez en las últimas viñetas del episodio publicado por revista *Trauko* en marzo de 1989, en el cual Checho López incursionó en el comercio ambulante del centro de Santiago, además de ocupar la portada de la revista con una ilustración a color.

20 Este autor plantea tres categorías de representación en torno al mundo popular que son: lo representado, lo no representado y lo reprimido. Lo primero, atañe a la visión del pueblo promovida por la cultura de izquierda (la clase obrera, el campesinado, el trabajador), que a su vez conlleva el escenario adverso de la subordinación económica. Lo segundo, involucra a actores presentes en el mundo popular pero que no fueron reconocidos mayormente por la izquierda chilena en el siglo XX (las mujeres, los jóvenes, los pobladores, los jubilados, los pueblos originarios, la infancia). Lo tercero, corresponde a actores que al estar situados en los márgenes de la sociedad fueron excluidos del discurso político, como las prostitutas, los delincuentes, los drogadictos, alcohólicos, etc. Sunkel, 1985.

21 Un caso referencial de dicha permeabilidad al discurso de los sectores populares fue el tabloide sensacionalista *Clarín*, que circuló entre los años 1954 y 1973, cuyo nicho entre el público lector de la prensa nacional fue ocupado por *La Cuarta* a partir del año 1984.

22 Un ejemplo reciente de esto se ha manifestado durante la última década en los *realities*, que bajo distinto énfasis han puesto en escena de manera reiterada al actor popular.

LA IDEA DE “CIUDAD MODERNA” DE KARL BRUNNER EN TRES LÍNEAS:

EL PLANO OFICIAL DE URBANIZACIÓN DE LA COMUNA DE SANTIAGO, DE 1939¹

[THE IDEA OF “MODERN CITY” BY KARL BRUNNER IN THREE LINES:
THE 1939 OFFICIAL PLAN OF URBANIZATION OF THE COMMUNE OF SANTIAGO]

JOSÉ ROSAS · GERMÁN HIDALGO · WREN STRABUCCHI · PEDRO BANNEN*

Resumen: Un conjunto de planos, recientemente encontrados en la Dirección de Obras de la I. Municipalidad de Santiago, que conforman el Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago, en escalas 1: 5.000 y 1: 1.000, fechados en 1939, ha permitido realizar una investigación que, desde la representación, estudia y analiza la condición de “ciudad moderna” de nuestra capital. Estos planos, que tuvieron una vigencia de cincuenta años en la conducción de su desarrollo urbano, tuvieron su origen en los estudios y propuestas realizados por Karl Brunner entre los años 1929 y 1932, y en el anteproyecto que los concretó, durante su segunda estadía, en el año 1934, el cual desarrolló finalmente Roberto Humeres en los cinco años posteriores. El problema que abordamos en este artículo se relaciona, por tanto, con la capacidad de esta cartografía de contener una idea específica de ciudad moderna. En efecto, la tesis de este artículo es que el plano oficial da cuenta tanto de una ciudad existente, rigurosamente catastrada, como de una nueva, que emergerá como producto de su transformación de acuerdo con las indicaciones en él representadas. En esta doble intencionalidad subyace, desde nuestro punto de vista, un sesgo marcadamente moderno, manifiesto tanto en la voluntad de entender lo nuevo surgiendo desde el fenómeno preexistente, como en la necesaria abstracción que debe alcanzar su representación para permitir que ambos mundos convivan en el plano. Esta observación se ve confirmada cuando comprobamos que el plano se configura a partir tres tipos de líneas, que sintetizan la complejidad del espacio público.

Palabras clave: ciudad moderna, Santiago, Karl Brunner, plano regulador, representación

Abstract: A group of plans recently found at the Construction Management of the Municipality of Santiago being part of the Official Plan of Urbanization of the Commune of Santiago in scales 1: 5,000 and 1: 1,000 dated in 1939 has enabled to carry out a research that, from representation, studies and analyzes the condition of “modern city” for our capital city. The plans were valid for fifty years in the management of the city’s urban development. They find their origins in Karl Brunner’s studies and proposals between 1929 and 1932 and in the draft project that made them possible during his second stay in 1934, which Robert Humeres finally developed in the five coming years. The problem we approach in this article is, therefore, related to the capacity of this cartography to contain a specific idea of “modern city”. In fact, the thesis of this article is that the Official Plan gives an account of both, an existing city, rigorously registered, and a new one arising as a product of its transformation according to the indications represented on it. In this double intentionality underlies, from our point of view, a clearly “modern” bias, evidenced in both the willingness for understanding the new that comes from the pre-existent phenomenon, as the necessary abstraction its representation should achieve to allow both worlds to cohabitate in the plan. This observation is confirmed when we prove the plan is configured from three types of lines that synthesize the complexity of the public space.

Keywords: modern city, Santiago, Karl Brunner, regulatory plan, representation

BRUNNER, 1929-1932:

OBJETO Y FENÓMENO EN LA PROYECTACIÓN DE LA "CIUDAD MODERNA"

Es difícil precisar cuándo, en torno al fenómeno urbano de Santiago, toma forma de manera generalizada una reflexión acerca de la ciudad toda; y se comparte un interés sobre los problemas que la afectan estructuralmente, comprendiendo la complejidad que reviste la ejecución de nuevas intervenciones. Al mismo tiempo, tampoco es claro cuándo se instala entre nosotros una cultura que entiende la ciudad como objeto de estudio y materia sobre la que se proyecta y, en consecuencia, un debate público en relación con la idea de modernización de la ciudad y una conciencia sobre el sentido de la acepción ciudad moderna.

Sin embargo, si podemos afirmar que, al igual que en otras ciudades, su aparición acaece cuando la organización urbana como realidad concreta registra hacia la segunda mitad del siglo XIX, los efectos de la industrialización temprana y los procesos de cambio que derivan de ello; cuestión que exige no solo una manera distinta de entender la realidad urbana sino unos procedimientos que posibiliten dotarla de atributos modernos.

En este contexto, marcado por un entendimiento de la estructura espacial y formulación de una idea general, que preconiza un importante cambio de la situación urbanística existente, encontramos para el caso de la ciudad de Santiago dos textos que registran un abordaje racional, analítico, con indagaciones sistemáticas sobre el fenómeno urbano, que plantean un discurso y hacen visible un proyecto de transformación de la ciudad.

Se trata de *La transformación de Santiago; notas e indicaciones*, de Benjamín Vicuña Mackenna, de 1872; y *Santiago de Chile. Su estado actual y futura formación*, de Karl H. Brunner, de 1932. Textos con fotos y dibujos, que se complementan con sendos planos, a saber: el *Plano de Santiago* de Ernesto Ansart, de 1875; y el *Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago*, de 1939, desarrollado por Roberto Humeres, sobre la base de las ideas de Karl H. Brunner.

En efecto, con la publicación de *La transformación de Santiago* de Benjamín Vicuña Mackenna, se pone de manifiesto, por primera vez, un campo de ideas proyectuales que aspiran, tanto en el plano como en el documento, a una importante transformación de la organización urbana y donde la noción de lo moderno, o más bien, la aparición de ciertas ideas modernizadoras, queda asociada principalmente con operaciones de nueva infraestructura viaria, redes de servicios urbanos, espacios y equipamientos públicos, y mejoramiento de barrios sobre la persistencia de ciertas formas y hechos históricos.

El texto constituye un relato dirigido a las autoridades políticas, profesionales, técnicos y ciudadanos que se ocupan de la ciudad, y para ello sintetiza un listado y descripción de veinte proyectos como operaciones concretas de mejoras para Santiago, en el cual se vinculan principios higienistas, disciplina o reforma social y avances técnicos, en conjunto con operaciones de ornamentación y embellecimiento. La etapa modernizante, como señala Gurovich (1996), se encarna en el plan de Vicuña Mackenna–Ansart, que “irá a concretarse jurídicamente en la ley de Transformación y Embellecimiento de Santiago, de 25 de junio de 1874, junto con un decreto supremo del 3 de agosto siguiente que le da reconocimiento superior a la ordenanza municipal del 18 de mayo anterior, acerca de las condiciones de urbanización” (p. 9).

El argumento contenido en el folleto y lo representado en el plano están centrados en la necesidad de comprender cuáles son las principales operaciones físicas y administrativas que requiere la ciudad. Se trata de una propuesta que combina nuevos modos de construcción y una fuerte voluntad de reforma y atención social al desarrollo urbano por vía de nuevas infraestructuras viarias y redes de servicio; que, según el propio Vicuña Mackenna, forman cuerpo con la *ciudad propia*, como él designa a la ciudad configurada o ilustrada. Cabe recordar al respecto, que estas operaciones deliberadas y sistemáticas de cobertura general de infraestructura para toda la población residente fueron acciones dirigidas a contrarrestar la segregación social y espacial que se hacía evidente en la extensión de terrenos y forma urbana, a la que él se refería como *barrios del sur*.

Sin embargo y, en estricto rigor, las líneas y contenidos de acción —de lo que podríamos decir es el primer documento que divulga los problemas urbanísticos de Santiago— proporcionan una visión integral de ordenación urbana y rural; y ante todo, criterios de proyecto para resolver los problemas de la ciudad existente en su tránsito hacia una ciudad moderna. Estas directrices se encuentran en el texto que Karl H. Brunner, en su calidad de Consejero Urbanista del Gobierno de Chile, presenta como argumento para la futura formación de la ciudad de Santiago (Hofer, 2003). Junto a ello, podríamos afirmar que por primera vez también se decanta un modo de ver y entender la ciudad, distinto a los modos precedentes.

En esta tarea de situar a Santiago en el horizonte de una *ciudad moderna* se debe destacar, como un hecho singular, que el texto de Brunner, al igual que el de Vicuña Mackenna, haya puesto en valor a la ciudad

existente. Ello es un claro indicador de lo que el urbanista vienés entendía por tal concepto, cuestión que es esencial en el argumento de este escrito. Podemos decir, por lo tanto, que la segunda transformación de la ciudad de Santiago, es en este contexto un valioso esfuerzo por aproximarse a un proyecto de nuevo trazado desde la suma de realidades consolidadas en la organización general y en el orden que han alcanzado sus diferentes barrios y tejidos urbanos. El esfuerzo por obtener una imagen completa del estado de la ciudad de Santiago queda confirmado en las diversas vistas aéreas que contiene el documento, reveladoras de las distintas dinámicas que evidencia el territorio, pero también de que la *vista desde lo alto* constituye una modalidad de proyecto.

En efecto, el texto que comentamos es consecuencia del primer viaje de Karl Brunner a Chile, que se desarrolla entre 1929-1932, y está construido sobre la base de múltiples observaciones y aproximaciones a la realidad existente. Su contenido, no solo confirma el detallado conocimiento de Brunner acerca de Santiago y sus partes, sino también que ha logrado una aproximación específica sobre su estado actual y su futuro urbano, en una aproximación para nada reductiva ni esquemática. Como señala Parrochia, en Pavez (1996), “Brunner comprendió absolutamente el potencial del espacio geográfico de la ciudad de Santiago, como referencia para su ordenación y proyección en un marco paisajísticamente privilegiado. Brunner apreció el valor de lo que ya había sido construido. De sus buenos edificios, de sus avenidas y calles más logradas, y las tuvo presentes en su trabajo, acoplándose a las buenas obras anteriores y no destruyéndolas” (p. 29).

Ello lo alcanza a través de un formato cuidadosamente concebido, articulando estratégicamente textos con imágenes, donde todo tiene un propósito. Se evidencia, así, una clara intención didáctica y operativa, que se orienta a captar la atención de las autoridades y profesionales del área, en el entendido que la correlación entre escritos, fotografías, esquemas y dibujos configuran la imagen de ciudad moderna a la que se aspira. En síntesis, el texto da entender veladamente que a partir de una lectura atenta de sus partes se puede hacer visible una idea de proyecto urbano sobre la cual se sustenta un *plan*.

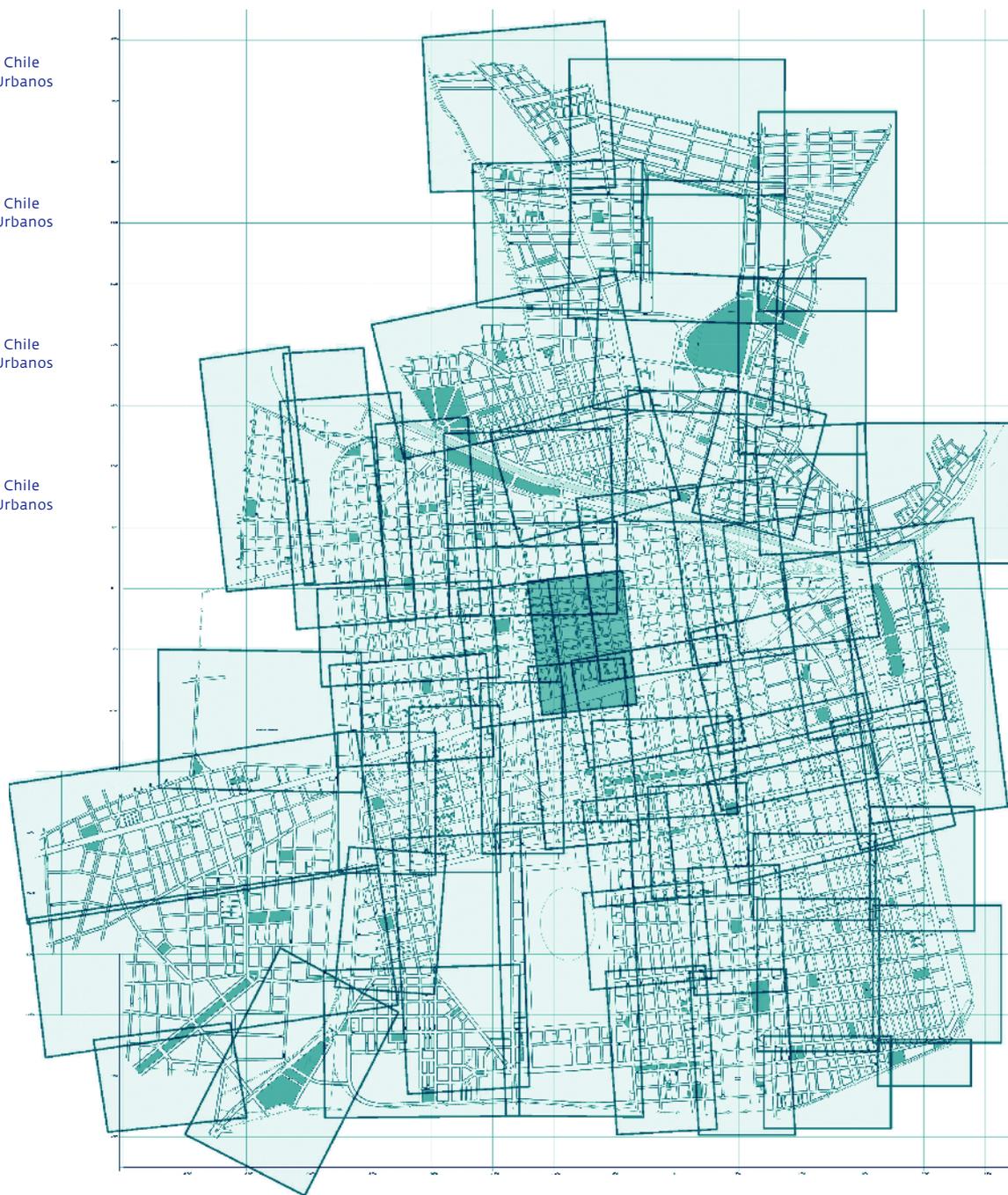
En este sentido, hay que destacar la postura continuista asumida por Brunner con ocasión de abordar el caso de Santiago, en el contexto de la metropolización en que se encontraban las ciudades capitales hacia las primeras décadas del siglo XX: una época fuertemente marcada por las ideas y

*
José Rosas
Académico Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Santiago, Chile

*
Germán Hidalgo
Académico Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Santiago, Chile

*
Wren Strabucchi
Académico Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Santiago, Chile

*
Pedro Bannen
Académico Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Santiago, Chile



propuestas, enraizadas en los postulados del Movimiento Moderno y en las formulaciones de los CIAM que radicalizaban la idea de proyecto urbano, teniendo en cuenta que, además, los planes urbanísticos funcionalistas se situaban en las antípodas de lo que Brunner entendía como el germen de una *ciudad moderna*. La ciudad que describe Brunner en su texto se presenta, pues, como una realidad muy condicionada por las preexistencias, siendo estas altamente valoradas en la configuración y estadio que ha alcanzado a la fecha, y naturalmente, como base de las propuestas de transformación y evolución de la ciudad futura. Este hecho, no es posible de obviarse cuando se intenta comprender las operaciones de arquitectura y urbanismo a través de las cuales procura

transformar la ciudad, como organización urbana total y, al mismo tiempo, diferenciando las operaciones relativas al centro de ella, periferias inmediatas y suburbios.

Sin embargo, la propuesta más concreta y específica de Brunner se hará efectiva en la comuna de Santiago, como consecuencia de la exigencia de un plano regulador comunal por parte de la legislación vigente. Es necesario recordar al respecto, la ley de Comuna Autónoma de 1891, y la más específica del año 1929,² que estipulaba que toda población de más de 20.000 habitantes debía presentar un anteproyecto para su transformación. En el caso de la comuna de Santiago este proceso se dilata hasta fines de 1934, cuando Brunner hace entrega del

Figura 1. Plano de ubicación de láminas 1:1.000 y del sector 5. Sobre-
puesto a transcripción digital de las 51 láminas de sectores. Fuente:
Fondecyt 1141084.

anteproyecto respectivo, culminado con ello la que fue su segunda visita a Chile, antes de radicarse en Colombia.³ Por este mismo motivo, el resultado de este proceso, acometido por Brunner en tan corto plazo, solo se hará público en 1939, con la tramitación legal del *Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago*. Un proceso que, como ya lo hemos señalado, fue conducido por el arquitecto chileno Roberto Humeres, quien tuvo la tarea, en ausencia de Brunner, de sintetizar y poner en práctica sus ideas, lo cual realizó a partir de un cuerpo de planimetrías técnicas

y un conjunto de disposiciones normativas y regulatorias que emergen como propuesta de aplicación y consulta.⁴

Cabe destacar que en ambas instancias, tanto en el libro de 1932, como en el anteproyecto que entrega en diciembre de 1934,⁵ y en el plano oficial de 1939, el fenómeno cuidadosamente observado no se presenta como algo fijo e inmutable, sino que es entendido como una organización dúctil, porosa, susceptible de acoger transformaciones y reinterpretaciones, como bien queda evidenciado en las operaciones técnicas sobre el manzanero central. De este modo, la persistencia de ciertas formas que existen en la realidad concreta de la cuadrícula son entendidas como la base de propuestas de sustitución y transformación de la ciudad en el futuro, que se traducen en argumentos de proyecto colocados en un plano/plan abstracto.

LA FUENTE PRIMARIA Y SUS DOS ESCALAS DE REPRESENTACIÓN

Con el fin de llevar a cabo e implementar las ideas urbanas sobre lo que se entendía por ciudad moderna, se realizó el *Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago*, de 1939. El documento concreto consiste en una serie cartográfica compuesta de un plano general escala 1:5.000, y cincuenta y nueve planos de detalle, a escala 1:1.000 (ver Figura 1).⁶ Todos estos documentos se conservan en la Dirección de Obras de la I. Municipalidad de Santiago, en una carpeta cuya contraportada contiene un plano índice que señala los distintos sectores administrativos en que se divide la comuna de Santiago.⁷ Complementariamente a ellos, existe una normativa: la *Ordenanza local de edificación para la comuna de Santiago* publicada el mismo año de aprobación del plano (Corvalán, 2008).

En relación con estos documentos, actualmente existen ciertas discordancias, ya que vemos que en diversas publicaciones circulan planos distintos que se consignan como si fuera el mismo. Actualmente, conocemos dos copias del plano 1:5.000. Una de ellas, es la que se conserva en la Dirección de Obras de la I. Municipalidad de Santiago. La otra, se encuentra en el Departamento de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.⁸ Ambas, son reproducciones de cuyo original no conocemos su paradero. Sin embargo, debiera existir al menos una tercera copia, que difiere en algunos aspectos de las dos anteriores. Se trata de la que encontramos publicada en el N° 6 de la Revista de Arte, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a fines de 1935, en un recuadro que acompaña a un texto titulado “Límite urbano y espacios libres”. En efecto, el plano es muy similar a los ya descritos, con excepción del énfasis

con que están dibujadas las intervenciones, distribuidas mayoritariamente en las áreas periféricas de la ciudad, considerando todo su contorno.

Con respecto al conjunto de planchetas de detalle, dibujadas a escala 1:1.000, aparentemente solo se conserva una única copia de ellas, la cual se encuentra incorporada en la misma carpeta que ya hemos descrito.⁹

Llegados a este punto, una diferencia importante que se debe hacer notar, es que el plano 1:5.000 tiene una nomenclatura básica en la que se distinguen cuatro tipos de líneas, a saber: de calles existentes, de calles proyectadas, de límite comunal y de nuevos jardines. Por su parte, las planchetas de detalle, a escala 1:1.000, no presentan nomenclatura, aunque en el dibujo se considera un repertorio de líneas muy similar. Singularmente y, como explicaremos en detalle más adelante, estas planchetas fueron intervenidas, redibujando sobre ellas con lápiz de color, utilizando los colores café claro, rojo y verde. Presumiblemente, esta intervención, cuya fecha de realización desconocemos, se hizo para simplificar y agilizar su lectura, sobre todo en términos de destacar el proyecto.

Por otro lado, cabe señalar que al no haber encontrado un texto explicativo de estas planimetrías, nuestras observaciones quedarán siempre con el carácter de hipótesis. Por este motivo, además, pensamos que no necesariamente disponemos de la totalidad de la documentación original concerniente al *Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago* de 1939. En otras palabras, posiblemente los documentos que se encuentran en nuestro poder solo son una parte de un conjunto mayor o más amplio, ya que tampoco no hay nada que indique lo contrario, por ser estos documentos constitutivos de una iniciativa pionera en el ámbito de la planificación de la ciudad, cuando aún no estaba institucionalizado ni formalizado el legajo o conjunto de planos necesarios para este fin.

En este contexto general, el plano a escala 1:5.000 muestra los límites de la comuna de Santiago e incorpora sintéticamente las propuestas de intervenciones, las cuales se pueden ver en detalle en las láminas dibujadas a escala 1:1.000.¹⁰ En el contexto de la historia urbana de Santiago es posible considerar a esta cartografía como la primera que incorpora los proyectos (el plan) de la comuna; como asimismo, sería la primera asociada a una norma legal escrita y específica para regular la altura edificatoria. Es más, en una visión retrospectiva, podríamos afirmar que este es el primer plano regulador de la comuna de Santiago

(Corvalán, 2008).¹¹ En efecto, el plano 1:5.000 encuadra el “núcleo central de la ciudad”, quedando fuera de este marco las comunas con las que limita: Providencia, Ñuñoa, San Miguel, Quinta Normal, Renca y Conchalí (Brunner, 1932).

A pesar de todo, desconocemos cómo fue el proceso que permitió llevar a cabo este conjunto de planos. Existe, efectivamente, una relación entre la descripción, el análisis y las propuestas de Brunner en su libro de 1932 y el conjunto de planos estudiados; siendo quizás la más evidente, la tensión que existe entre una vivencia con la ciudad, una exhaustiva descripción de ella y los mecanismos de abstracción, de representación y proyecto que Brunner utiliza.

El problema que abordamos en este artículo, se relaciona, por tanto, con la capacidad de esta cartografía de contener una idea específica de *ciudad moderna* y de cómo ello se traducía en operaciones de urbanismo y arquitectura de la ciudad. En efecto, el hallazgo de este artículo, es que el *Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago* de 1939, da cuenta tanto de una ciudad existente, rigurosamente catastrada, como de una nueva, que emergerá como producto de su futura transformación de acuerdo con las modificaciones allí indicadas.¹² En esta doble intencionalidad subyace, desde nuestro punto de vista, un sesgo marcadamente moderno, manifiesto tanto en la voluntad misma que la anima, de entender lo nuevo surgiendo desde el fenómeno preexistente, como en la necesaria abstracción que debe alcanzar su representación para permitir que ambos mundos convivan en el plano. La evidencia de que en la concepción urbana que desarrolló Brunner, lo nuevo se inscribe sobre la realidad existente, y que las modificaciones registran gradientes de transformación y una coordinación espacial según las circunstancias de forma contenidas y posibilidades de regeneración del tejido urbano en cada parte de la ciudad, contribuye a reforzar la idea de Harvey (2008), de que “uno de los mitos de la modernidad es que constituye una ruptura radical con el pasado” (p. 5).

CIUDAD EXISTENTE, CIUDAD PROPUESTA

El objetivo de representar dos realidades diversas conviviendo en un mismo plano es, como hemos visto, el producto de una intención que se funda en un claro posicionamiento ideológico y metodológico de su autor: disponer una edificación de densidad y forma diferente a la realidad existente, sobre ella, según nuevas alineaciones que definen las calles, es un modo de visualizar al mismo tiempo la idea de cambio y la forma subyacente que la sustenta. Consecuencia de ello, es la claridad con que

José Rosas Vera es Arquitecto (1976) y Magister en Planificación Urbano Regional IEU (1984) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Doctor en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC (1986). Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Director del Centro de Patrimonio Cultural UC. Investigador principal Proyecto Fondecyt n°1141084 (2014-2017) e Investigador CEDEUS, Centro de Desarrollo Urbano Sustentable PUCCh, Programa CONICYT-FONDAP N°15110020, clúster Entorno Construido.

Germán Hidalgo Hermosilla Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991; Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB, Universidad Politécnica de Cataluña, 2000. Profesor Asociado PUC, en pregrado y postgrado, Teoría e Historia de la Arquitectura, Taller y Representación. Ha presentado sus investigaciones y cursos en Chicago, Roma, Barcelona, Bogotá, Porto Alegre, y Córdoba. Ha publicado artículos en *Planning Perspectives* (UK), *ARQy Revista 180* (Chile) y capítulos de libros: *Massilia 2007*, *SCL210*, *+Arquitectos*, entre otros. En 2010 publicó *Vistas Panorámicas de Santiago 1790-1910: su Desarrollo Urbano bajo la Mirada de Dibujantes, Pintores y Fotógrafos* (Ediciones UC/Origo). Investigador responsable y co-investigador de proyectos FONDECYT, FONDART, y VRI.

Wren Strabucchi Chambers Arquitecto (1986) de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Ph. Doctor en Filosofía e Historia de la Arquitectura (2001) por Cambridge University, Inglaterra.

Profesor de la Escuela de Arquitectura UC, en las áreas de Teoría, Historia y Crítica y Taller de Proyectos y Taller de Investigación, así como en el Magister en Arquitectura UC. Ha publicado ensayos y artículos en las revistas *ARS*, *CA* y *ARQ*. Ha sido editor del libro 1984-1994 Cien Años de Arquitectura en la Universidad Católica de Chile, Editorial *ARQ*, 1994. Autor del libro *Lo Contador. Casas, jardines y campus* junto a Sandra Iturriaga. Investigador principal de proyectos VRI-UC y co-investigador en proyectos FONDECYT, vinculados a la historia de la ciudad de Santiago.

Pedro Bannen Lanata es Arquitecto (1980) y Magister en Desarrollo Urbano (1992) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y candidato a Doctor por el programa de Doctorado en Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Granada, en la línea de Urbanística y Ordenamiento Territorial. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos y Director del Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales de la UC. Desarrolla docencia e investigación en temas urbanos y de relación entre la forma construida y la forma de uso de lugares de centralidad metropolitana.

José Rosas Vera is an architect (1976) and Master in Regional Urban Planning IEU (1984) from the Pontifical Catholic University of Chile and holds a PhD in Architecture from the Technical School of Architecture of Barcelona, UPC (1986). Tenured Professor at the Faculty of Architecture, Design and Urban Studies. Head of the Catholic University Cultural Heritage Center. Lead researcher for the Fondecyt Project N°1141084 (2014-2017) and CEDEUS researcher, Sustained Urban Development Center PUCCh, Program Conicyt-Fondap N°15110020, Built Environment cluster.

Germán Hidalgo Hermosilla Architect, Pontifical Catholic University of Chile, 1991; PhD in Theory and History of Architecture, Technical School of Architecture of Barcelona (ETSAB), Polytechnic University of Catalonia, 2000. Associate Professor at the Pontifical Catholic University of Chile in undergraduate and postgraduate degree programs, Theory and History of Architecture, Workshop and Representation. Hidalgo has presented his research projects and training courses in Chicago, Rome, Barcelona, Bogota, Porto Alegre and Córdoba. His articles have been published in journals such as *Planning Perspectives* (UK), *ARQ* and *Revista 180* (Chile) whereas some book chapters have been published in: *Massilia 2007*, *SCL 210*, *+Arquitectos* among others. In 2010, he published *Vistas Panorámicas de Santiago 1790-1910: su Desarrollo Urbano bajo la Mirada de Dibujantes, Pintores y Fotógrafos* (Ediciones UC/Origo). Lead Researcher and co-researcher for projects Fondecyt, Fondart and Vri.

Wren Strabucchi Chambers Architect (1986) from the Pontifical Catholic University of Chile (UC) and PhD in Philosophy and History of Architecture (2001) from the Cambridge University, England. Professor at the School of Architecture at the UC in the subjects of Theory, History and Critic and Project Workshop and Research Workshops as well as for the Master's degree Program in Architecture at the UC. His essays and articles have been published by the journals *ARS*, *CA* and *ARQ*. He has been the editor of the book 1984-1994 One hundred years of Architecture at the Catholic University of Chile, Editorial *ARQ*, 1994. He is the author of "Lo Contador. Casas, jardines y campus" along with Sandra Iturriaga. Lead researcher in projects VRI-UC and co-researcher in Fondecyt projects related to Santiago city history.

Pedro Bannen Lanata He is an architect and holds a Master's degree in Urban Development (1992) from the Pontifical Catholic University of Chile. He is also a PhD candidate in the Doctoral Program in Engineering and Architecture at the Granada University in the area of Urbanism and City Planning. Tenured Professor at the Faculty of Architecture, Design and Urban Studies and Head of the Institute of Urban and Territorial Studies at the UC. Bannen carry outs teaching in urban subjects as well as the relationship between the constructed form and the form of use for places of metropolitan centrality.

se busca transmitir este punto de vista. En efecto, tanto en el plano dibujado a escala 1:5.000, como en las planchetas de detalle, dibujadas a escala 1:1.000, este objetivo se cumple de manera distinta.

En el plano a escala 1:5.000 la ciudad existente se representa conviviendo con la ciudad propuesta. Ambas realidades comparten el mismo plano de la representación y se muestran yuxtapuestas, la una junto a la otra, cuestión que indica una cierta comprensión tridimensional tanto del fenómeno urbano como del proyecto de transformación. Sin embargo, lo proyectado se destaca con respecto a lo existente a través de una marca o trazo más intenso. Esta mayor intensidad prevalece sobre la nomenclatura del plano que por motivos de escala es de difícil lectura. Con todo, esta forma de graficar lo proyectado lo muestra como un conjunto de operaciones puntuales, que no afectan a la ciudad en su totalidad, sino solo focalizadamente, vale decir, como un trabajo de microubanismo.

Del mismo modo, en las planchetas de detalle dibujadas a escala 1:1.000 también se representa la ciudad existente junto a la ciudad propuesta. No obstante, en este caso, ambas realidades se ubican en distintos planos de la representación.¹³ Por lo mismo, y contrariamente a lo que ocurre en el plano general, su representación permite comprender que lo proyectado cubre la totalidad de la ciudad. Esta observación requiere para su comprensión de una explicación más detallada.

Sin duda, la divergencia entre ambas representaciones tiene su origen y explicación en la diferente legibilidad que permite cada una de ellas: el plano a escala 1:5.000 representa la ciudad como conjunto, mientras que las planchetas de detalle a escala 1:1.000 representan la parcialidad de sus sectores, los cuales a su vez se constituyen desde la individualidad de cada manzana en particular y de la estructura de las calles.

Por este motivo, y por tener una escala de baja proporcionalidad, las planchetas se pueden leer con mayor grado de proximidad y, en consecuencia, la ciudad existente y la ciudad propuesta se representan de un modo muy específico. En efecto, dada la constitución de los sectores a partir de la unidad básica de la manzana, cada una, dibujada a escala 1:1.000, se puede representar a través de la conjunción de tres líneas, que no pierden en legibilidad. Siguiendo la nomenclatura que se indica en el plano 1:5.000, y extrapolándola a las planchetas 1:1.000, ellas son: una línea continua que representa las *calles existentes* (línea de edificación y línea de cierre a la vez); una línea

de segmento y punto que representa las *líneas de calles proyectadas*, es decir, lo nuevo propuesto; y finalmente, una línea segmentada que se representa los *nuevos jardines proyectados* que se incorporan a la ciudad.¹⁴

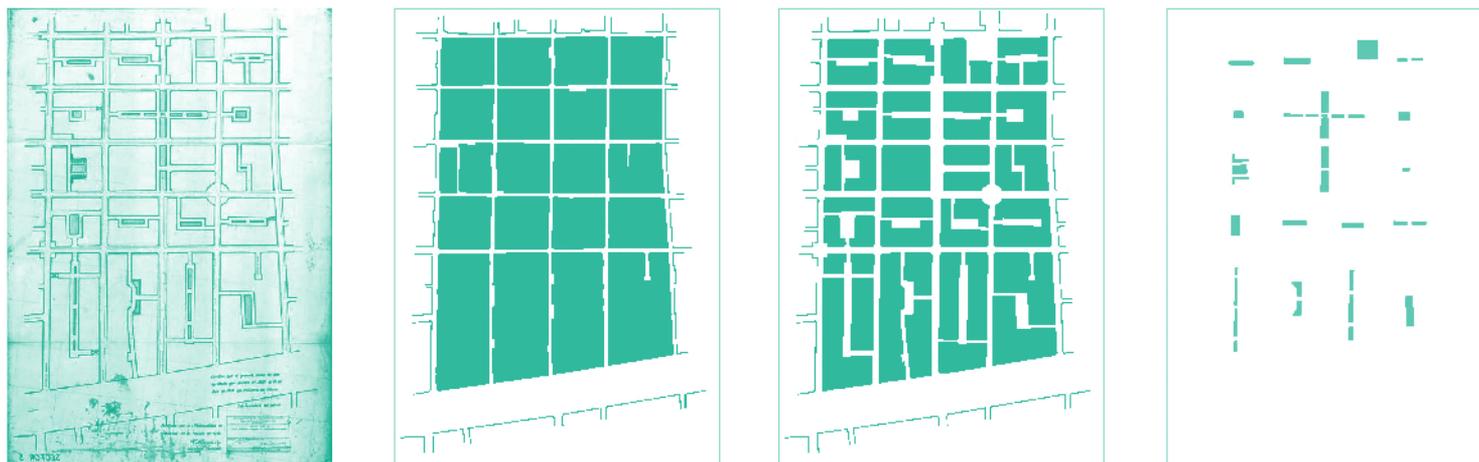
Por el hecho de que en las planchetas estas tres líneas se superponen en un mismo dibujo, es posible concebirlas perteneciendo a distintos estratos o capas de representación. Así, es posible pensar una primera capa que representa la *ciudad existente o configurada*, una segunda que representa la *ciudad propuesta o a transformar* y una tercera capa, en que se representan los *nuevos jardines y espacios públicos* (ver Figura 2).

Desde esta forma de interpretar la representación se puede derivar su consecuente desagregación. En el caso de suprimir la capa que contiene las *líneas de calles proyectadas* junto con la capa que contiene los *nuevos jardines proyectados*, se obtiene la ciudad existente; y si se suprime, en cambio, la capa que contiene las *calles existentes*, se obtiene el proyecto de la ciudad nueva.

No obstante, como lo demuestra un análisis realizado manzana a manzana, en muchos casos, estas tres líneas se complementan unas a otras en el dibujo, ya que no siempre lo que se modifica es la totalidad de lo existente, como tampoco no siempre lo que se propone es todo nuevo. Esta observación queda de manifiesto en el análisis de una de las manzanas regulares del centro que hemos tomado como ejemplo: se trata de la manzana comprendida por las calles: Erasmo Escala, hacia el norte; Maipú, hacia el oriente; Romero, hacia el sur; y Chacabuco, hacia el poniente (ver Figuras 3 y 4). En ella se puede distinguir, como ya hemos señalado, el plano y el plan, en simultaneidad.

A pesar de la baja proporcionalidad en la escala de representación de las planchetas, la lectura de estas tres líneas no es evidente. Con el fin de simplificar su lectura, suponemos que se aplicó sobre cada una ellas una línea más gruesa de color. De este modo, la línea que representa lo existente se cubrió con café claro, la línea de lo propuesto con rojo y la línea de jardines con verde,¹⁵ con ello en una primera impresión la ciudad existente desaparecen y se lee con radicalidad el proyecto.

Con todo, a partir de estas lecturas esenciales que hemos comentado, las cuales se originan en la interpretación de la estrategia de representación utilizada en el conjunto de planchetas a escala 1:1.000, se pueden realizar otras lecturas complementarias, más sutiles, que señalan la complejidad de los fenómenos que pueden ser representados



por esta trilogía de líneas. Nos referimos a lecturas mixtas, o de lo que podríamos denominar lecturas *entre líneas*. En efecto, estas lecturas permiten develar particularidades cuyo origen se remonta a lo que es la propuesta misma, como por ejemplo, en relación con terrenos públicos que se incorporan a la propiedad privada, como producto de la modificación de la línea de *calle existente*; como también a la variedad de tipos de esquinas y cruces que comienzan a proliferar a partir de los nuevos tipos de encuentros entre líneas: de *calle existente*, *líneas de calles proyectadas* y *nuevos jardines proyectados*. También este tipo de lecturas revelan operaciones que implican la expropiación de terrenos, es decir, que hacen de suelos privados suelos de uso público.¹⁶ Por último, esta forma de ver el plano, hace patente la introducción de una nueva forma de construir el perfil de la calle, cuando se incorporan los antejardines anteriores y/o interiores, los cuales se pueden presentar continuos, a lo largo de toda una calle, o quedar confinados entre dos cabezales construidos, ubicados en los extremos de la calle. En este último caso, se introduce una característica fundamental y muy propia del tipo de operaciones propuestas, se trata de lo que podríamos denominar la *vibración* de la línea de edificación, que a diferencia de aquella propia de la ciudad premoderna, que es fija y estable, esta línea propone una secuencia espacial compuesta para las vías, que posibilita una percepción múltiple y nuevas conexiones urbanas, en la composición de las calles (Rosas y Parcerisa, inédito).

Esta específica forma de representación, basada en un escueto sistema de tres líneas, además de introducir modificaciones en la manzana, responde también, a una forma específica de acometer los cambios en el proyecto de la calle, como elemento de estructuración de la ciudad moderna.

En efecto, la línea de las calles existentes se ve afectada, principalmente, por su desplazamiento hacia el interior de las manzanas, con el fin de permitir el ensanchamiento de las vías para acoger la movilidad, respondiendo así a la ley N° 2.203 de Transformación de Santiago de 1909, que estipulaba un ancho mínimo de 15 metros. Este tipo de intervención se observa principalmente en la zona central de la ciudad, aquella que Brunner denominaba la *city*.

La línea de calle nueva, por su parte, aparece en dos momentos: cuando la manzana se subdivide o penetra, cuestión que se practica en aquellas manzanas de textura blanda, ubicadas en torno a la *city*. Sin embargo, la aplicación de este tipo de línea se vuelve más generalizada en la periferia de la ciudad, donde se proyectan urbanizaciones *ex novo*.

Finalmente, los nuevos jardines proyectados se reconocen en tres momentos: como antejardines, muchas veces mediando entre la línea de calle existente y la línea de calle nueva; como jardín aislado y como producto de la subdivisión de una manzana; y por último, como plaza o jardín de mayor extensión, que cumple además el papel de lugar de estacionamientos. Los antejardines los encontramos tanto en la zona que rodea a la *city*, donde se introducen de manera puntual, como en la periferia, donde por el contrario su aplicación es generalizada. El jardín aislado también se introduce en la zona que rodea a la *city*, articulando circuitos a través de una serie de manzanas, las que de este modo pueden ser comprendidas como un sistema. Las plazas, por último, se introducen a la periferia, junto a las nuevas urbanizaciones.

Un punto aparte merecen las grandes intervenciones realizadas en la ciudad, como el

Figura 2. Desagregación de la leyenda del plano del sector 5. (a) Imagen de la lámina, (b) manzanas existentes, (c) manzanas proyectadas y (d) jardines proyectados. Fuente: Fondecyt 1141084.

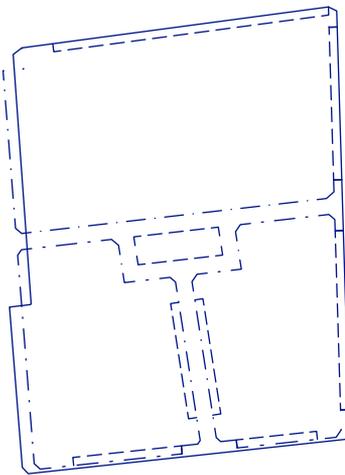
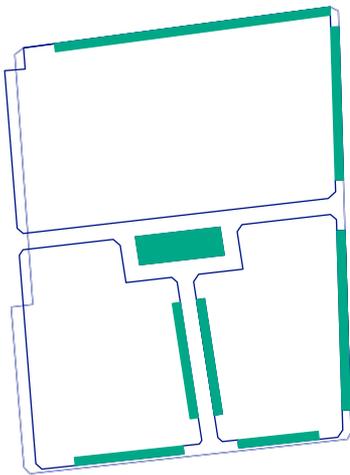
Eje Bulnes, el Parque Almagro y el Parque Bustamante, por nombrar solo algunas de ellas, las cuales también son dependientes o se derivan de la estrategia de representación basada en las tres líneas que hemos descrito, constituyéndose en los proyectos más emblemáticos de transformación y cambio de escala de la ciudad existente.

CONCLUSIONES

El horizonte de este artículo, como hemos intentado exponer, apunta a develar la idea de ciudad moderna contenida en la planimetría que ha sido objeto de estudio. Esta se puede distinguir en las dos dimensiones del problema: la representación en tanto comprensión del fenómeno urbano y el proyecto en tanto objeto e instrumento urbanístico.

La primera tiene que ver con la representación moderna de la ciudad moderna. La representación, entendida como forma de conocimiento, está destinada en este caso a mostrar la ciudad como proyecto y para ello se ocupa, paradójicamente, en transcribir la observación atenta del fenómeno urbano preexistente.

Los planos de detalle a escala 1:1.000, en cuanto objeto, presentan una estrategia de representación específica, consistente en la selección de un mínimo de variables logrando representar a través de ellos la complejidad y riqueza del fenómeno urbano, considerando simultáneamente tanto lo existente como lo proyectado. Esto nos permite hoy desagregar esta representación en dos capas de información, coherentes en sí mismas: la de la ciudad existente de 1939 y la del proyecto propuesto. Es importante



◀ Figura 3. Leyenda gráfica del plano. (a) Versión intervenida con color en planchetas de 1939: azul para manzana proyectada; celeste para manzana existente; verde para jardines proyectados. (b) Versión original restituída: línea continua para línea de calle existente; línea y punto para línea de calle proyectada; línea segmentada para jardines proyectados. Fuente: Fondecyt 1141084.

▶ Figura 4. Desagregación y restitución de la información en una manzana. (a) Línea de manzana existente; (b) línea de manzana proyectada; (c) áreas de jardines proyectados y (d) línea de edificación proyectada.

subrayar que la sobreposición de estas dos capas en que se ha desagregado el plano, explicita una lectura compleja, que podríamos denominar *entre líneas*.

La segunda, por su parte, tiene que ver con el proyecto de una ciudad moderna. Es posible verificar, a través de los planos de detalle a escala 1:1.000, que el proyecto opera sobre la totalidad de la ciudad. En este contexto, se pueden concluir tres cuestiones:

En primer lugar, la aparente valoración de lo existente es en realidad una radical transformación de la trama. Bajo una sobrevalorada realidad existente, lo que se persigue, en definitiva, es un profundo interés de transformarla.

En segundo lugar, en el proyecto, la incorporación del jardín se realiza de forma sistemática y con visión de totalidad. En este sentido, se debe advertir que esta operación no debe confundirse con la aplicación del modelo de *ciudad jardín*. Se trata de traer la naturaleza a la ciudad y esto puede considerarse como moderno. En este sentido, las plazas, plazoletas y antejardines configuran una escala doméstica que contrasta con la incipiente metropolización.

Y, finalmente, la transformación de la trama y la incorporación de los jardines,

supone la modificación del perfil de la calle y una renovación de la edificación, lo que en definitiva es una mudanza de forma de la realidad existente a un nuevo orden.

En efecto, la idea de ciudad moderna se manifiesta tanto en el total objeto planimétrico que acaparó nuestra atención, como en un proyecto total para la trama, a ejecutarse en la medida en que la edificación existente fuera reemplazada por la propuesta.

En este contexto, podríamos afirmar que tanto en Vicuña Mackenna como en Brunner, la voluntad de anticipar una propuesta de transformación de la ciudad existente, a partir del entendimiento de una cierta dimensión, complejidad de problemas y reconocimiento de las partes, intentando orientar el desarrollo urbano desde un concepto de ciudad como sistema unitario, pero diverso en sus sectores y una aproximación operativa desde la noción de plan en simultáneo con la de proyecto atento al detalle; prefiguró un panorama en el cual la construcción de formas modernas de tejido urbano y nuevas edificaciones, no siguieron para nada los principios de operación *ex novo* y *tabula rasa* que propiciaban en el período el urbanismo funcionalista, y que también impulsó en su momento una completa transformación de París bajo la acción de Haussmann.

Con el *Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago* de 1939, constatamos, no tan solo una reinterpretación de la cuadrícula, que es un orden fuertemente cuestionado desde el urbanismo moderno y también por Brunner; sino se pone de manifiesto una voluntad de regeneración del orden de los tejidos urbanos existentes, desde cuyas marcas, se introducen argumentos de proyecto moderno.

NOTAS AL PIE

- 1 Este artículo presenta avances parciales de la investigación Fondecyt N° 1141084. "Santiago 1939. La idea de 'ciudad moderna' de Karl Brunner y el *Plano oficial de urbanización de Santiago* en sus 50 años de vigencia", de los investigadores: José Rosas, Wren Strabucchi, Germán Hidalgo, Pedro Bannen, 2014 – 2017. José Rosas V. es además profesor titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Director del Centro de Patrimonio UC. Se agradece el apoyo del Centro de Desarrollo Urbano Sustentable (CEDEUS), a través del programa Conicyt-Fondap N° 15110020.
- 2 Se trata de la ley N° 4.563, dictada el 30 de enero de 1929.
- 3 "De acuerdo con el contrato que celebró la Ilustre Municipalidad de Santiago con el Profesor Dr. Karl Brunner, para que este distinguido urbanista elaborara el estudio preliminar de la comuna de Santiago, este trabajo quedó terminado a fines de Diciembre [de 1934] fecha en que el profesor Brunner abandonó el país, para seguir prestando sus servicios al Gobierno de Colombia." Ver Sección Crónica Chilena, *Revista de Arte*, 4, 1935, p. 36 (nota sin autor). (Autor: ni en esta cita al pie ni en la siguiente se nombra al autor de la cita, por ende no se puede referenciar)
- 4 Ver Oyarzún, R. "Primer Congreso Nacional de Arquitectura y Urbanismo", Sección Crónica Chilena, *Revista de Arte*, 4, 1935, p. 33-36. La urgencia en concretar el anteproyecto de Brunner se debía en parte a la inminente visita



de Le Corbusier al país, por su gran interés en realizar una propuesta de plan para Santiago.

- 5 Sobre este plano encontramos una referencia en el primer número de la *Revista Arquitectura*, publicado en agosto de 1935. En la página 25 encontramos un plano en escala de baja proporcionalidad, bastante esquemático, y en el que se destaca preferentemente la vialidad. No obstante, lleva el título de "Plano Regulador de Santiago. Del Prof. Dr. Karl H. Brunner".
- 6 El plano 1:5.000 consiste en dos piezas que unidas miden 149 cm x 195 cm. Los planos de detalle a escala 1:1.000 son de tamaños variables y oscilan entre 66 cm x 85 cm, el más pequeño, y 122 cm x 280 cm, el mayor.
- 7 Estos documentos se encuentra en una carpeta de 56 cm x 84 cm, que lleva el título de "Plano Oficial de Urbanización de Santiago de 1939", y que está depositada en el archivo de la Dirección de Obras de la I. Municipalidad de Santiago.
- 8 De acuerdo a lo señalado por el arquitecto Ignacio Corvalán, la copia que se guarda en la I. Municipalidad de Santiago lleva el timbre de aprobación del 27 de febrero de 1939. Este timbre no se encontraría en la copia de la Universidad de Chile. Sin embargo, es de especial interés para este proyecto de investigación la revisión exhaustiva que es inevitable realizar en etapas posteriores del patrimonio documental reunido en el Archivo Karl Brunner, en Biblioteca Central de la Universidad de Chile, y los aportes que al respecto pueden hacer los académicos del Departamento de Urbanismo de la Universidad de Chile.
- 9 En el reverso de la cubierta de la carpeta se encuentra un plano índice, que señala la subdivisión de la comuna de Santiago en sectores, establecida en la ley de Organización y Atribuciones de las Municipalidades, de 20 de enero de 1930. Estos sectores son: 1. Huelén; 2. Moneda; 3. Mapocho; 4. Santa Ana; 5. Amunátegui; 6. Brasil; 7. Chacabuco; 8. Portales; 9 San Saturnino; 10. Matucana; 11. Yungay; 12. Ecuador; 13. Estación; 14. Chuchunco; 15 Gasómetro; 16. Maestranza; 17. Parque Cousiño; 18. Exposición; 19. San Alfonso; 20. Avenida España; 21. Campo de Marte; 22. Ejército; 23. Universidad; 24. Almagro; 25. Aconcagua; 26. San Diego; 27. Valparaíso; 28. Victoria; 30. Matadero; 31. Santa Elena; 32 Buen Pastor; 33. Oriente; 34. Porvenir; 35. Freire; 36. San Isidro; 37. Asunción; 38. Vicuña Mackenna; 39. Quintas; 40. San Cristóbal; 41. Domínica; 42. Valdivieso; 43. Unión; 44. Hornillas; 45. Independencia;

46. Vivaceta; 47. Arenal; 48. Estampa; 49. Recoleta; 50. Santa Filomena; y 51. Bellavista. Esta planimetría no está completa, faltando cinco láminas del total de cincuenta y nueve originales, en las que se representan los 51 sectores en que se subdividió la ciudad. Específicamente, faltan las planchetas correspondientes a los sectores: 1, 2, 3, 34, y 41. Sin embargo, estas planchetas fueron reemplazadas con una nueva versión dibujada en 1961. A diferencia de las originales de 1939, estas copias no fueron intervenidas con color.
- 10 En una primera comparación entre las láminas de los sectores, a escala 1:1.000, con las intervenciones del plano, escala, 1:5.000, se observa una correspondencia en términos esenciales, pero no de detalle.
- 11 Esto también se confirma a la luz de los reportajes de época, en que se hace referencia explícita a un plano regulador.
- 12 Este artículo se describe el plano en sí y no tiene como objetivo entenderlo en relación con la ordenanza que lo complementaba. Aunque sería de enorme interés realizar una lectura de este tipo, ello constituiría el argumento de otro artículo, arrojando una nueva perspectiva sobre el plano.
- 13 No podemos dejar de señalar la incidencia, a este respecto, de los medios gráficos vigentes al momento de realizarse estas cartografías, como asimismo, la necesidad de reproducirlas y conservarlas. Ciertamente, el perfeccionamiento de los instrumentos de dibujo y de los tipos de soportes de dibujo influirán de modo importante en modo de dibujar planos. Concretamente, el conjunto de planos que comentamos fue dibujado de un tipo de papel apropiado para obtener a partir de él reproducciones, de hecho es el modo como estos han llegado hasta nosotros.
- 14 En el plano a escala 1:5.000, la nomenclatura indica: "calles existentes" (línea continua); "líneas de calles proyectadas" (línea segmentada); "nuevos jardines proyectados" (línea segmentada con círculos); "límite de la comuna" (línea punteada).
- 15 En general, el área circunscrita por la línea que definía los "nuevos jardines" en los planos originales fue achurada. Posteriormente, cuando se intentó simplificar su lectura, esta área se pintó de color verde.
- 16 Dada la existencia de un catastro de manzanas de la comuna de Santiago, realizado entre los años 1939 y

1941, es posible cotejar el proyecto de transformación con la información sobre edificación, parcelación, alturas y materialidad contenida en cada una de las unidades de relleno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brunner, K. (1930). *Conceptos urbanísticos de Santiago*. Conferencia Inaugural del Seminario de Urbanismo dictada en la Universidad de Chile en 1930.
- Brunner, K. (1932). *Santiago de Chile, su estado actual y futura formación*. Santiago: La Tracción.
- Corvalán, I. (2008). *El Primer plan regulador de la comuna de Santiago*. Doc. Ur. N° 473.
- Gurovich, A. (1996). La venida de Karl Brunner en gloria y majestad. La influencia de sus lecciones en la profesionalización del urbanismo en Chile. *Revista De Arquitectura*, 8, 8-13.
- Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Hofer, A. (2003). *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Martínez, R. (2007). Santiago de Chile. Los planos de su historia. Siglos XVI a XX, de aldea a metrópolis. Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago y DIBAM.
- Oyarzún, R. (1935). "Primer Congreso Nacional de Arquitectura y Urbanismo", Sección Crónica Chilena, *Revista de Arte*, 4, 1935, p. 33-36.
- Pavéz, M. (1996). Reencuentro con K. Brunner y testimonio de una época. Entrevista al profesor Juan Parrochia. *Revista De Arquitectura*, 8, 28-32.
- Reyes, T. (1935). Plaza de Armas Mapocho. *Revista de Arte*, 1(6), p. 45 - 46. Recuperado de <http://www.revistadearte.uchile.cl/index.php/AR/article/view/22135/23461>
- Rosas, J. y Parcerisa, J. *El canon republicano y la distancia uno a cinco mil*. Texto inédito.
- S/A. (1935) Sección Crónica Chilena, *Revista de Arte*, 4, 33-36.
- Vicuña Mackenna, B. (1872). *La transformación de Santiago; notas e indicaciones*. Santiago: Imprenta de la librería del Mercurio. Orestes Tornero.

LA INFLUENCIA POÉTICA DEL ARQUITECTO CATALÁN GERMÁN RODRÍGUEZ ARIAS Y PABLO NERUDA EN EL DISEÑO DE MOBILIARIO CHILENO DEL SIGLO XX

[POETIC INFLUENCE OF CATALAN ARCHITECT GERMAN RODRIGUEZ ARIAS AND PABLO NERUDA
IN THE DESIGN OF XX CENTURY CHILEAN FURNITURE]

JIMENA ALARCÓN · JAVIER PASTOR*

*
Jimena Alarcón
Académica Universidad del Bío-Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento Arte y Tecnologías del Diseño
Concepción, Chile

*
Javier Pastor
Académico Universidad Politécnica de Valencia
Escuela Técnica Superior en Ingeniería del Diseño
Valencia, España

REVISTA 180

Resumen: Este artículo devela el mítico encuentro entre poesía, diseño y empresa que acompaña la estadía en Chile del arquitecto catalán Germán Rodríguez Arias, en medio de una atmósfera de exilio y reinención en un nuevo territorio a partir de 1939. Su relación de amistad con Pablo Neruda, aporta singularidad al diseño de mobiliario desarrollado durante los años cuarenta en nuestro país. Rodríguez Arias, precursor del diseño en Chile, plasma en sus creaciones una especial sensibilidad para establecer vinculaciones con su origen y el lugar de acogida, así como un gusto especial por las formas y materiales que imprimen un valor cultural anclado en conceptos de simpleza y funcionalidad. Entre ellos, la butaca Isla Negra y la silla Catalana, esta última comercializada por la empresa Muebles Sur, que fundara en 1944 junto con Cristián Aguadé y Claudio Tarragó.

Palabras clave: diseño, mobiliario, poético, trazabilidad

Abstract: The article shows the mythical connection among poetry, design and company involved in the stay in Chile of Catalan architect Germán Rodríguez Arias, amidst an exile and reinvention environment in a new territory since 1939. His friendship with Pablo Neruda provides uniqueness to the furniture design developed during the forties in our country. Rodríguez Arias, predecessor of the design in Chile embodies a special sensitivity in the designs to establish links with his origin and the host site, as well as, a special interest for shapes and materials which have cultural stamp based on simplicity and functionality concepts. Armchair "Isla Negra" and Chair "Catalana", the latter marketed by Muebles Sur Company founded in 1944 by Christian and Claudio Aguadé Tarrago.

Keywords: design, furniture, poetical, traceability



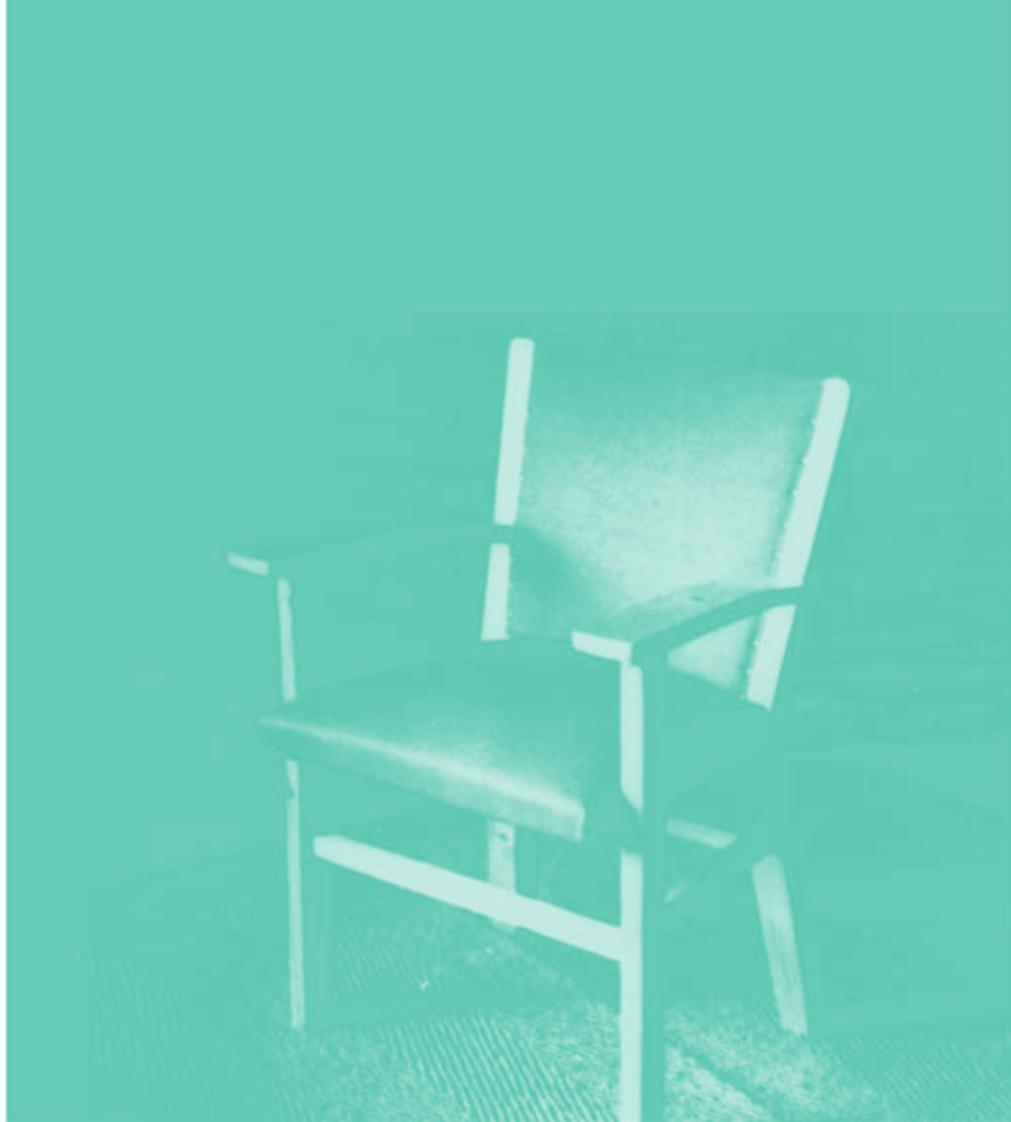
INTRODUCCIÓN

Históricamente la figura del diseñador de productos ha estado discretamente incorporada en el sistema de gestión de las empresas en Chile. Una visión retrospectiva que observe los matices de sus ámbitos de actuación constituye ineludiblemente un estudio de la evolución del sector manufacturero, así como de los modelos de desarrollo e innovación de productos a partir de las proximidades de la segunda mitad del siglo XX. Desde una mirada sistémica, Gobierno y empresa son los protagonistas del desarrollo político-económico en Chile, durante dos grandes fases dependientes de las políticas centrales: “desarrollo hacia dentro”, basado en el mercado interno (1938-73), y “desarrollo hacia afuera”, basado en la exportación (1973-a la fecha) (Fernández y Bonsiepe, 2008). En un entorno en el que predomina un modelo de desarrollo caracterizado por el inicio de una Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI), se da protagonismo al Estado con el objetivo de lograr la autonomía económico-productiva a favor del bienestar social común.

Entre las primeras industrias de productos masivos estuvo la del mueble, caracterizada por una oferta de diseño tradicional o de estilo. Durante los años cuarenta, los muebles de madera se vieron favorecidos por la industrialización forestal impulsada por la Corporación de Fomento a la Producción (Corfo), la introducción de maderas terciadas y la escasez de metales durante la Segunda Guerra Mundial. En este escenario nacen emblemáticas empresas, entre ellas, Muebles Sur (1944), que recibe especial influencia de Germán Rodríguez Arias y define desde el inicio una filosofía orientada al diseño, lo que implica un relevante factor de diferenciación competitiva (Calderón y Folch, 2006).

Este artículo comparte un fragmento de la investigación que vincula la influencia del diseño en el desarrollo estratégico de Muebles Sur y una poética material fundacional arraigada en un imaginario proyectual que reside en la obra del arquitecto catalán Germán Rodríguez Arias.

Mesa de café diseñada en 1945 por Germán Rodríguez Arias para Muebles Sur. Fuente: Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, España.



RODRÍGUEZ ARIAS Y NERUDA:

POÉTICA VINCULACIÓN

Neruda, de regreso a Chile en 1937, tras haber sido cónsul en Barcelona (1934) y Madrid (1935), conoce la trágica situación de los refugiados españoles en los campos de concentración franceses. En 1939, es nombrado cónsul especial para la inmigración española con sede en París, quedando en situación precisa para colaborar en el rescate de miles de afectados por el escenario sociopolítico vigente. Alrededor de cincuenta españoles abandonan su territorio debido a la guerra civil, arribando a Buenos Aires a fines de diciembre de ese año a bordo del mítico Formosa, barco de carga francés de menor envergadura que el Winnipeg. La gran mayoría sigue viaje a Chile, entre ellos, el arquitecto catalán y socio fundador del Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC), Germán Rodríguez Arias.

“Todos fueron entrando al barco. Mi poesía en su lucha había logrado encontrarles patria. Y me sentí orgulloso” (Neruda en Ferrer, 1989, p.202).

Durante el exilio no fue posible que Rodríguez Arias homologara su título de arquitecto, dedicándose por este motivo, según Cristián Aguadé (Alarcón, 2006), con mayor energía a un diseño de mobiliario que constituiría parte relevante de su desarrollo profesional. Al encuentro

entre Germán Rodríguez Arias (Barcelona, España, 1902-1987) y Pablo Neruda (Parral, Chile, 1904-1973), converge el arquitecto que diseña desde su sensibilidad; y el poeta, que se declara con alma de constructor (Neruda, 2001). Rodríguez Arias realiza intervenciones proyectuales en la vivienda que Neruda y Delia del Carril comparten en la Avenida Lynch en Santiago, conocida con el nombre de Michoacán de los Guindos; además de las reformas de la casa de Isla Negra (1943 y 1945) y La Chascona (1952-1957) (Calderón y Folch, 2006) oportunidades en que experimenta con dimensiones espaciales y materiales que buscan aproximarse al particular estilo de habitar del poeta. Diseña muebles cargados de simbolismo, reflejo de las conexiones que establece entre su origen, el mediterráneo y los recursos que le regala el lugar que lo acoge.

La vida se fue haciendo con nacimientos y muertes.

Pero aprendimos a pertenecer.

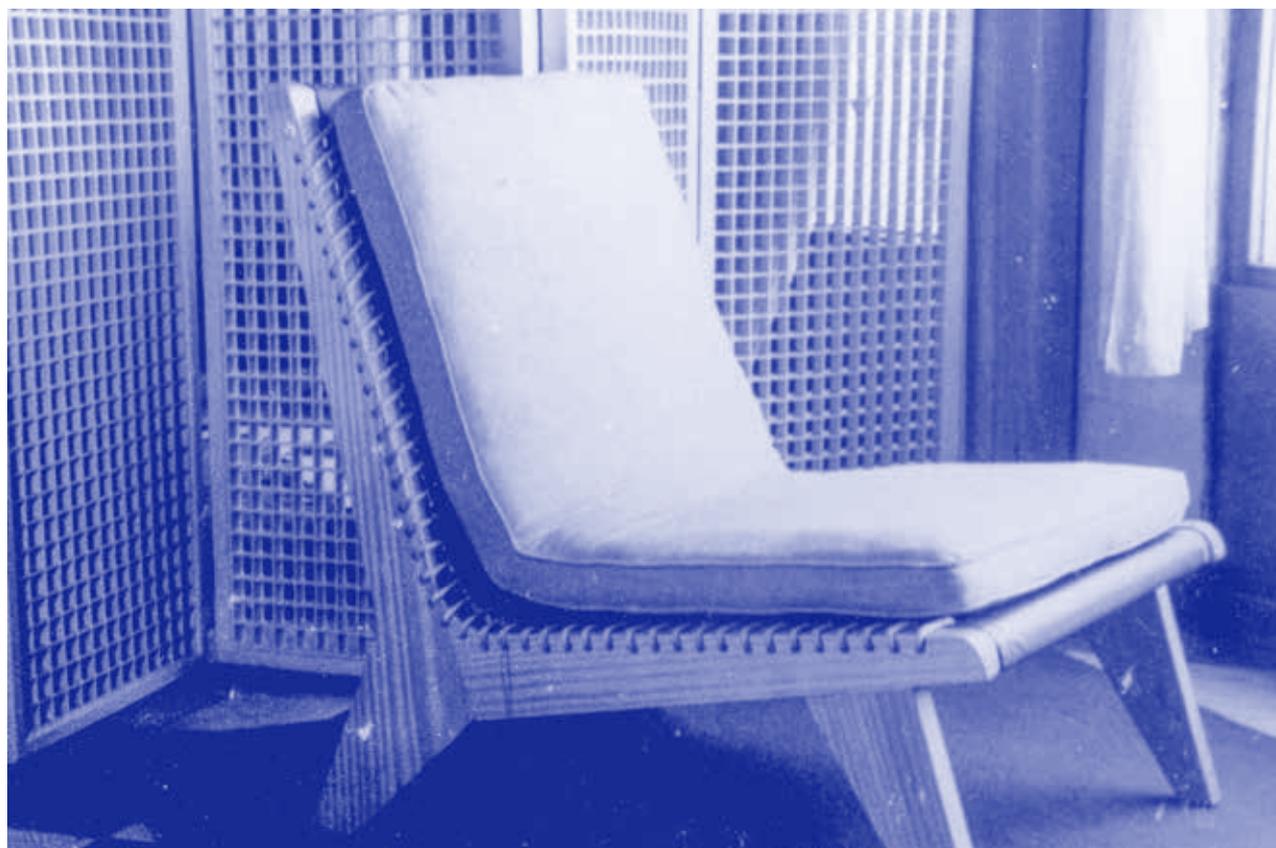
Fue un “descubrimiento” de América al revés y sin vencedores?

Pura generosidad!

Roser Bru i Llop (Gálvez, 2001, p.1).

^ Silla diseñada por Germán Rodríguez Arias para Muebles Sur. Fuente, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, España.

^ Butaca diseñada por Germán Rodríguez Arias para Muebles Sur. Fuente, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, España.



RODRÍGUEZ ARIAS Y LA CREACIÓN DE UNA EMPRESA

En 1944 Rodríguez Arias junto con sus compañeros de viaje Claudio Tarragó y Cristián Aguadé fundan la empresa de diseño y fabricación de mobiliario Muebles Sur, aún vigente y referente indiscutible en el contexto nacional. En una entrevista realizada a este último en el año 2006 en la tienda ubicada en calle Orrego Luco en Santiago de Chile, menciona:

Nosotros llegamos a Chile y necesitábamos reinventar nuestras vidas. Yo creé un taller que se dedicaba a equipar oficinas, pero requería buscar nuevas alternativas; entonces, un día, al conocer los muebles de Rodríguez Arias me pareció que fabricarlos podría ser un buen negocio y me propuse cambiar el giro de la empresa. Fue así como empezó Muebles Sur. A mí siempre me han interesado los negocios. Cuando llegué a Chile, yo tenía 18 años, diez menos que Rodríguez Arias y veinte menos que Tarragó (Alarcón, 2006).

La figura comercial se concibe con la constitución de dos entidades con personalidad jurídica diferente, una es la fábrica de muebles denominada Tarragó, Aguadé y Compañía Limitada; y otra, destinada a la venta emplazada en un recinto ubicado en el barrio Providencia, cuyo nombre es Muebles Sur.

Desde el inicio se define con igual rango de importancia la marca y el logo para la identificación de Muebles Sur en el mercado, así como los roles de cada uno de los socios y la estrategia de comercialización. El nombre elegido —la marca— se debe simplemente a la vinculación entre el objeto (muebles) y la situación geográfica en la que se origina (el sur del mundo). El logo experimenta variaciones en setenta años de existencia de la empresa, sin embargo, prevalece la idea primaria, vinculada con la reminiscencia de una embarcación a vela típica de Ibiza, fruto de la añoranza del lugar de origen.

El adecuado trabajo con el material del escultor Claudio Tarragó, la honestidad de las creaciones de Rodríguez Arias y la asertividad de Cristián Aguadé para descubrir en ellas una oportunidad de negocio están estrechamente cohesionados con el origen y enriquecimiento de los valores culturales de la empresa. Cristián Aguadé se dedica a la gestión comercial y Claudio Tarragó tiene a cargo la fábrica en que se producen las propuestas de Germán Rodríguez Arias que, asumiendo un rol pionero en el país, se convierte en precursor del diseño de muebles en Chile. En esta medida, el marco de actuaciones de los tres socios queda plenamente definido desde sus habilidades y conocimientos.

La estrategia de comercialización de la empresa descarta la intervención de intermediarios y se centra en la venta directa, decisión que resulta del todo asertiva, ya que a tres años de su fundación consolida una relevante presencia en Santiago e inaugura en 1947 su primera sucursal en el puerto de Valparaíso.

Si revisamos el desarrollo histórico ideológico de Muebles Sur, podemos observar la existencia de un fundamento poético-material transversal. Antaño, su eslogan pregonaba la consolidación de *Un mueble rústico de calidad*, acompañado de un concepto de funcionalidad. Actualmente, la estrategia está basada en promocionar conceptos como *armonía, funcionalidad, calidad e innovación*, filosofía que en definitiva ha otorgado continuidad al ideario racionalista, cuidado por la estética material y vanguardia, que le permite atesorar un patrimonio conceptual e ideológico que ha sido parte esencial de su gestación.

DISEÑO DE MUEBLES ANCLADOS AL ORIGEN

En el diseño de mobiliario desarrollado por Rodríguez Arias coexisten las creaciones realizadas para Neruda y Muebles Sur. Rodríguez Arias había dedicado tiempo de su vida profesional en Barcelona al diseño de mobiliario al inicio de los años treinta con el

GATCPAC, grupo cuyos preceptos están muy influenciados por Gropius y Le Corbusier, quienes propusieron un enfoque lógico y racional de la arquitectura y el diseño. Por tanto, su obra objetual está influenciada por rasgos propios del funcionalismo, supresión de ornamentación, estandarización y uso de nuevos materiales. En este sentido, se puede afirmar que los dos primeros puntos caracterizan la creación mobiliaria del arquitecto, sin embargo, no aborda de lleno el concepto de estandarización productiva; mientras que el uso de nuevos materiales se vincula más bien con una interpretación de recursos autóctonos que otorgan un carácter transgresor a sus propuestas. Como resultado, se obtienen muebles con una estructura basada en el ideario racionalista, pero que evoca detalles constructivos de la ebanistería. El argumento material de su propuesta se encuentra estrechamente vinculado con las diversas interpretaciones que hace sobre la madera en un estado casi natural, conjugada con fibras vegetales o piel, una piel que generalmente no desviste su presencia primera, tal como la madera no se despoja de la veta.

A esta manera de abordar y concebir un mueble, debemos sumar dos aspectos que particularizan la propuesta objetual de Rodríguez Arias:

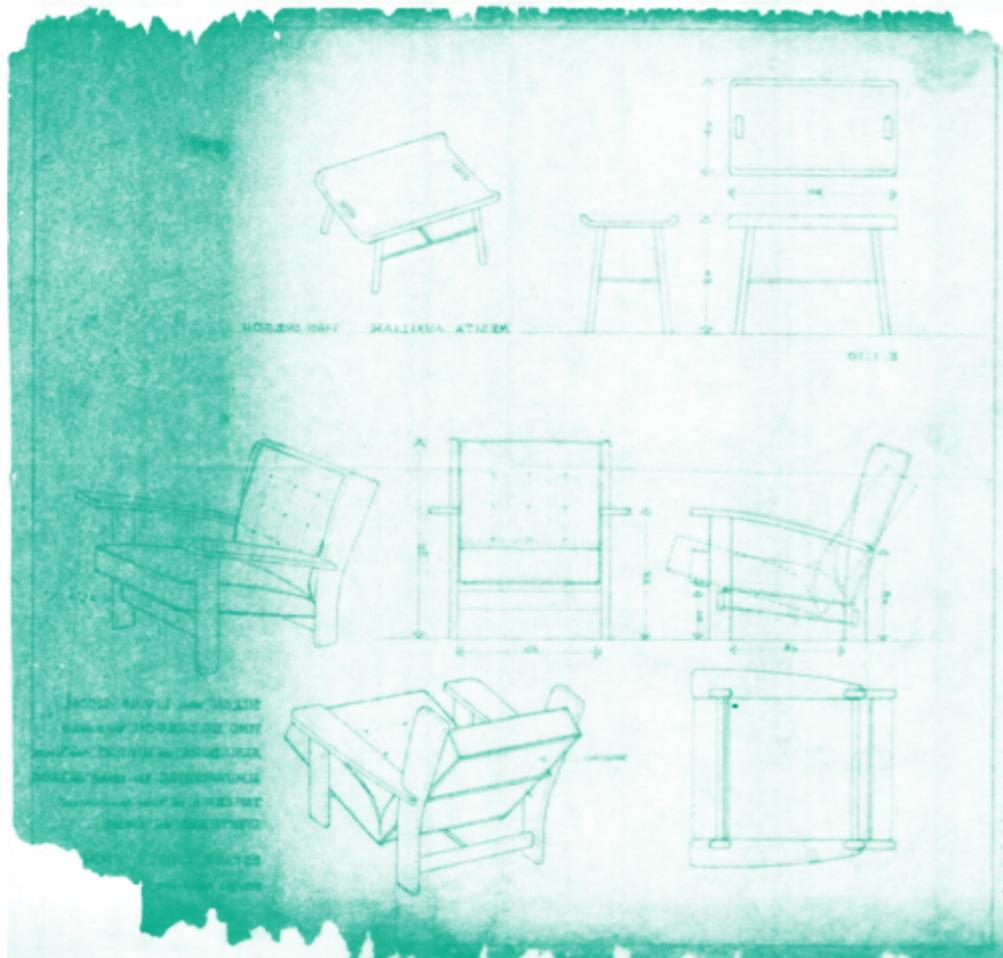
POESÍA Y PERSONALIZACIÓN

La amistad y relación de trabajo con Neruda tienen una marcada influencia. En el caso

de los diseños encargados por el poeta, existe una permanente insistencia hacia el trabajo con discretas intervenciones en su apariencia, así como también un especial cuidado hacia la medida humana, que en ocasiones supone una exageración de las proporciones siempre acompañada de un deseo de satisfacción usuaria por sobre lo que pudiera entenderse como la proporción lógica de un estudio ergonómico convencional y contextualizado. “Rodríguez Arias comprueba pronto que las directrices emprendidas con el GATCPAC para el diseño del mobiliario funcional y económico se ajustan también a las demandas de Neruda” (Calderón y Folch, 2006). Para el poeta diseña la butaca Isla Negra, en la que predomina un alto nivel de personalización, pero que finalmente acabaría de igual manera produciendo en pequeñas series en los talleres de Muebles Sur.

REMINISCENCIA DEL LUGAR DE ORIGEN

Los muebles que diseña Rodríguez Arias son testigo del fuerte arraigo con Ibiza y el Mediterráneo, evidenciado en la recurrencia del uso de materiales como la madera y las fibras vegetales. Crea una línea de muebles de pino radiata, madera económica, abundante y de poco uso en el Chile de esos tiempos, dando continuidad al ideario impulsado en los años treinta en Barcelona. La silla Catalana, con sus particulares apoyos a los que debe el apodo de “silla de seis patas”, es un clásico ejemplo de esta inspiración. Las primeras piezas diseñadas para Muebles



◀ Plano original de la butaca Isla Negra, diseñada por Rodríguez Arias. Fuente, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, España.

◃ Mesa de café diseñada en 1945 por Germán Rodríguez Arias para Muebles Sur. Fuente, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, España.



Sur fueron confeccionadas de forma casi artesanal en el patio de la casa del escultor Claudio Tarragó, herramientas básicas y un trabajo directo de la mano sobre el material se reflejan en detalles constructivos de eminente factura artesanal.

Tanto la butaca Isla Negra como la silla Catalana permanecen a la colección del Museo de las Artes Decorativas de Barcelona y ambas fueron diseñadas para Neruda, pero igualmente comercializadas por Muebles Sur.

COMENTARIOS FINALES

La intención de aproximación primera hacia el descubrimiento de la historia de una empresa con amplia trayectoria en diseño en el entorno nacional es superada por el eclecticismo que la poesía de Neruda imprime en las propuestas de Rodríguez Arias. En la obra objetual del arquitecto, se lee una poética material que conecta con lo originario, a través del proceso introspectivo que vive durante su exilio. El simbolismo que evidencian la expresión formal, tratamiento de los materiales y concepción de las uniones que conforman un mueble, están cargados de fineza y arte en la manu-

factura. La influencia poética en el diseño de mobiliario queda reflejada en el ideario racionalista que pregona una funcionalidad que se acompaña de un respeto por el lenguaje natural del material, como si la honestidad que deja ser a cada parte y pieza, adquiriera el valor de la expresión que un entorno propone para vivenciar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, J. (2006). *Documento entrevista a Cristián Aguadé en Muebles Sur de Orrego Luco*, Providencia. Santiago: Editorial Universidad del Bío-Bío.
- Alarcón, J. y Pastor, F. (2006). *Construcción de la línea genética de la empresa Muebles Sur, a través del análisis de sus valores culturales: análisis de trazabilidad*. Documento de investigación, Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Calderón, P. y Folch, M. (2006). *Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- Fernández, S. y Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe, Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Sao Paulo: Editora Blücher.
- Gálvez, J. (2001). Por obra y gracia del Winnipeg. *Clío: History and History Teaching*, 24 (1-22).
- González de Canales, F. (2009). Piedra en la piedra. La arquitectura cordillerana de Germán Rodríguez Arias. *ARQ*, 71 (80-83).
- Neruda, Pablo. (2001). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral Editores.
- Ferrer, J. (1989). *Los españoles del Winnipeg: el barco de la esperanza*. Santiago: Cal Soas, Salesianos.

Jimena Alarcón Castro Doctora en Gestión del Diseño, Universidad Politécnica de Valencia, España. Magister en Construcción en Madera, Universidad del Bío-Bío, Chile y Design Innovation, Italia. Diseñadora Industrial, Universidad de Valparaíso. Académica de la Universidad del Bío-Bío (1995), Directora del Departamento de Arte y Tecnología del Diseño (2010) y Grupo de Investigación en Diseño (2012), con certificación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, como Centro de Emprendimiento e Innovación desde el Diseño (2013).

Javier Pastor Castillo Doctor en Diseño y Comunicación, Universidad Politécnica de Valencia, España. Máster en Diseño Industrial, Domus Academy, Italia. Licenciado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, España. Académico de la Escuela Técnica Superior en Ingeniería del Diseño (2004) de la misma Casa de Estudios. Ha sido diseñador para Fujitsu Co., Japón; Gama Decor y D'Oliva Terra, entre otros.

Jimena Alarcón Castro Phd in Design and Communication, Polytechnic University of Valencia, Spain. Master in Wood Construction, University of Bio Bio, Chile and Design Innovation, Italy. Industrial Designer, University of Valparaíso. Member of the academic staff of the University of Bio Bio (1995), Head of the Department of Art and Design Technology (2010) and Research Group in Design (2012) certified by the National Council of Culture and Arts of Chile, as a Center for the Entrepreneurship and Innovation from Design (2013).

Javier Pastor Castillo PhD in Design and Communication, Polytechnic University of Valencia, Spain. Master in Industrial Design, Domus Academy, Italy. Bachelor's degree in Fine Arts, Polytechnic University of Valencia, Spain. Member of the academic staff at the Superior Technical School in Design Engineering (2004) at the same University. He has been a designer for Fujitsu Co., Japan; Gama Décor and D'Oliva Terra among others.

FENOMENOLOGÍA DEL OBJETO Y LOS *AFFORDANCES*¹

[OBJECT PHENOMENOLOGY AND THE AFFORDANCES]

ISABEL LEAL · JUAN CARLOS BRIEDE*

*
Isabel Leal
Académica Universidad del Bío Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento de Arte y Tecnologías del Diseño
Concepción, Chile

*
Juan Carlos Briede
Académico Universidad del Bío Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento de Arte y Tecnologías del Diseño
Concepción, Chile

REVISTA 180

Resumen: El presente artículo pretende entregar una visión general referida al objeto en su dimensión fenomenológica, transitando desde su origen perceptivo hasta su evaluación por parte del usuario. Su objetivo es demostrar que el evento entre el individuo y el producto se establece como un proceso dialéctico y continuo de retroalimentación que inicia como fenómeno perceptivo, influenciado por la capacidad del sujeto de fluir sensorialmente en su devenir de tiempo y espacio, pero que se extiende a una dimensión cognitiva y emocional que es otorgada por el encuentro y su contexto. De esta manera, los llamados *affordances* se levantan como huellas generadas por una trama compleja de acontecimientos, que conforman al objeto como signo y que, finalmente, no solo ofrecen al usuario en su relación con el producto una experiencia, sino que también en una comprensión de su propio ser en el mundo.

Palabras clave: objeto, fenómeno, dialéctica, *affordance*, diseño

Abstract: *The present article provides a general view of the phenomenological dimension of an object – from its perceptual origin to evaluation by users. It intends to show how the exchange between a product and an individual establishes a continuous, dialectical process of feedback. This starts as a perceptual phenomenon influenced by a subject's ability to move sensorially through the passing of time and space, and is eventually granted a cognitive and emotional dimension by the exchange between product and individual and its surrounding context. Here, affordances are etched into the complex web of events and experiences that shape an object into a signifier, which not only offer the user an experience in relation to the product, but also a deeper understanding of his or herself in the world.*

Keywords: *object, phenomenon, dialectics, affordance, design*

EL OBJETO COMO FENÓMENO

La palabra objeto viene de la palabra en latín *ob-jectum* que significa fuera del sujeto, pero esta definición no separa sujeto–objeto como podría suponerse, más bien se entiende en su génesis como una realidad que sale al encuentro, es decir, que se nos *aparece* al momento de ser percibido (Llovet, 1979). Este aparecer dependiente de los sentidos, implica que a mayor cercanía en el encuentro, mayor credibilidad, validación de existencia y significación del objeto, y más *presencia* porque participan más sentidos y estímulos. Así, la manipulación es una propiedad valorada como certificación de *verdad* en la experiencia.

ESPACIALIDAD Y TEMPORALIDAD EN EL ACTO PERCEPTIVO FENOMENOLÓGICO

La percepción espacial participa activamente en la observación, Maurice Merleau-Ponti (1980) explica que ver el objeto significa fijarlo para distinguirlo del paisaje que lo rodea y explorarlo, pero para que este acto se concrete es necesario una serie de operaciones fisiológicas que finalmente se resumen en un proceso cognitivo de síntesis. El sujeto, el *ser*, comprende y devela el

mundo ordenando los objetos en el espacio, generando una continuidad organizada de su entorno y de su misma coexistencia con él, así da paso a la revelación, tanto espacial como temporal del fenómeno y lo ubica en su dimensión física, psicológica, social y cultural. Podemos decir entonces, que los objetos generan su entorno, y el entorno genera al objeto. *Objeto-sujeto-entorno* se retroalimentan, dialogan, se requieren o repelen, hasta finalmente, convertirse en una unidad. El entorno y la cultura expresada especialmente en el lenguaje son, entonces, relaciones activas en esta dinámica, porque permiten reconocer, clasificar, jerarquizar y ubicar al objeto en el devenir y determinan su relevancia dentro de la vivencia humana. Por consiguiente, el objeto como producto de la experiencia vivencial, se reconstruye como signo en el lenguaje, integrándose a la memoria de una cultura, con el propósito de generar en consecuencia, nuevas y diversas significaciones.

Observar y manipular son actos dependientes de las distancias, movimientos humanos y de las facultades de aprehen-

sión del fenómeno, son dependientes de la sensibilidad del individuo y requieren compromisos distintos. Ese compromiso, dependiente de la temporalidad y vivenciado en el presente, construye la síntesis comprensiva (dimensión cognitiva), dando paso a la abstracción de clase y su potencial representación. Es en un estado presente donde se vincula la presencia del objeto a su génesis y potencial desenlace. A partir de esta lógica, no resulta incoherente declarar que la observación no solo implica un acto perceptivo y cognitivo del sujeto que se incorpora con su relación objetual, espacial y temporal, sino que a partir de ella, es capaz de reelaborar o reconstruir creativamente estas relaciones, ya sea de manera abstracta o para generar nuevas formalidades tangibles y funcionales.

CÓMO SE ENTIENDE UN OBJETO EN LA OBSERVACIÓN

Heidegger en su artículo “La Cosa” (1994) indica que tanto tiempo como distancia al ser aspectos relativos de la percepción, afectan significativamente la idea que tenemos sobre el objeto, pero la *cosa* (indicando con ello

cualquier elemento autónomo que posee propiedades que lo caracterizan) solo es objeto si cumple determinadas condiciones. El autor ubica a la cosa como “algo que está en sí”, es decir, como algo autónomo del objeto. Ejemplifica su idea con la jarra que define como: un recipiente; algo que acoge en sí algo distinto de él, que está determinada por el fondo y las paredes, pero que en su esencia es el vacío que acoge, el vacío que será moldeado por un alfarero y que se resume en el obsequio de lo vertido por ella, como una manera de habitar en la cerámica, siendo una esencia oculta, olvidada y que no accede nunca a la patencia, es decir al lenguaje. El objeto, por otra parte, será objeto en la medida en que al anteponerlo al ser humano es sometido a su percepción sensible e inmediata, a su estar por medio del emplazamiento humano, que se hará presente en el recuerdo y que dependerá de su origen o producción, y será jarra en la medida en que cumpla las condiciones para serlo, pero seguirá siendo cosa aunque se destruya (Heidegger, 1994). Baudrillard (1969), por otra parte, declara que todo objeto puede en una primera instancia ser dividido entre lo esencial e inessential, siendo en el primer criterio, todo aquello relacionado con su dominio tecnológico, productivo y estructural, pero oculto para el común. Lo segundo, lo inessential, es su dimensión psicológica, sociológica y cultural, es decir, todo lo pertinente a las necesidades y prácticas, pero que es lo que le otorga coherencia cultural por medio del lenguaje y que permite comprender qué es lo que les ocurre a los objetos.

Observar y manipular un objeto son entonces acciones dialécticas entre sujeto-objeto, donde la funcionalidad es un espacio limítrofe entre lo esencial y lo inessential, porque da lo mismo para qué sirve o cuál es la función del objeto, puesto que la finalidad no depende del artefacto sino de las personas que al sentirlo imaginan algún tipo de función para él (Llovet, 1981). Por lo dicho, el objeto puede ser entendido como signo y texto ya que por una parte motiva la semiosis y, además, posee sintaxis y códigos que le permiten configurar un discurso dialéctico.

La observación (entendiendo la palabra desde una perspectiva abierta a todos los sentidos) resulta entonces una aproximación válida en el entendimiento del objeto, puesto que permite comprenderlo en todas sus dimensiones, desde el pensamiento racional que incluye lo medible, formal y estructural, hasta el entendimiento como un sistema complejo de relaciones humanas, tanto en lo funcional con su respectiva dimensión ergonómica, como en lo conductual y significativo, ya sea síquico,

emocional, cultural o sociológico (entre otros), todos ellos aspectos participantes en el encuentro sujeto-objeto. Esto permite entender que la observación fenomenológica no es solo un mirar natural, sino que induce a abstracciones que se desprenden de la materia, integrándose a una realidad no tangible, ya que si no fuese así, resultaría limitado, porque para llegar a un entendimiento intenso y vasto del acercamiento, resulta ineludible el potencial de universalidad existente en cada observación. Como Husserl declara (en el entendido que usa la palabra objeto en el sentido más amplio y abstracto de la palabra): “quien consigue ponerse en la actitud de ver y evitar todos los prejuicios naturales, es el conocimiento de que pueden llegar a darse absolutamente ellos mismos no solo los objetos singulares, sino también universalidades, objetos universales y situaciones objetivas universales” (Husserl, 1998, p. 18). Así la observación fenomenológica podría permitirnos develar la objetualidad como un proceso de relaciones del ser humano al nivel de trascendencia, y que permite generar ideas, porque el objeto se abre ofreciendo significaciones, que primero son catapultadas por la vivencia, pero que luego despiertan nociones que motivan la imaginación humana y, por lo tanto, retos a la creatividad.

LA EXPERIENCIA DEL USUARIO DEL PRODUCTO

El diseño del producto ha incorporado cada vez más las opiniones de las personas que terminan usando el producto en el proceso de diseño. La aparición del *Diseño centrado en el usuario* en las últimas décadas ha llamado la atención sobre el papel que juegan en la interpretación de los objetos basado en los insumos físicos, cognitivos y emocionales (Crilly, Moultrie & Clarkson, 2004; Desmet & Hekkert, 2007). Esto contrasta con los modelos anteriores, caracterizados por un cambio unilateral del producto (donde se configura el significado) hacia el usuario (donde el significado se desbloquea). De hecho, la forma del producto ya no se considera como el único medio por el cual los diseñadores pueden comunicarse con estos intérpretes finales de un determinado objeto; el diseño para el uso tiene en cuenta las múltiples formas en que los usuarios perciben e interpretan a los productos (Mahlke, 2005).

En el diseño del producto, la semántica de productos desafía la tradición binaria entre significante (vehículo signico, en muchos casos determinado con la forma física de un objeto) y significado (sentido del signo, que en el objeto se establece generalmente por su propósito). De acuerdo con este punto de vista, el producto y el usuario se influyen bidireccionalmente “en el sentido de que los

primeros momentos de experimentar un producto va a crear una nueva pre-comprensión e influirá en los próximos momentos de la experiencia y la circunstancia de este” (Hussain & Keitsch, 2007, p. 5). Del mismo modo, Krippendorf, Butter y Reinhart (1984) afirman que los productos tienen un papel simbólico, el cual responde al contexto tanto del usuario como del producto.

Para Desmet y Hekkert, este significado simbólico es directamente atribuible a los procesos cognitivos del usuario, tales como interpretación, memoria y asociación (Desmet & Hekkert, 2007), donde los lectores finales del producto interpretan basados en un contexto (usabilidad percibida, a menudo conformada por la cultura), y en su capacidad para desarrollar una conexión conceptual con un elemento. Para Jetter y Gurken (2007), estas conexiones son impulsadas en gran medida por la economía de la experiencia, donde el axioma declara que no solo se venden productos, sino también, estilos de vida e identidades.

EMOCIÓN Y COGNICIÓN EN DISEÑO

Varios autores han contribuido a la opinión de que la experiencia del usuario no es solo física (sensorial) o cognitiva (en relación con el procesamiento mental), sino también profundamente personal, Jordan sostiene que mirar más allá de la funciona-



Figura 1: Bosquejos de "la jarra" (elaboración propia).

lidad del producto y su usabilidad nos permite entender los beneficios emocionales de productos "no solo como instrumentos sino", objetos vivientes "con los cuales la gente puede relacionarse" (Jordan, 2003, p. 5).

Norman (2009) desarrolló el término *diseño emocional* para referirse a las formas en las que las emociones de los usuarios influyen directamente en la manera de recibir los productos. De acuerdo con esta perspectiva, tres principales consideraciones de diseño son las que conforman la percepción del usuario: visceral (perceptual), conductual (basada en expectativa) y reflexiva (intelectual). Del mismo modo, para Desmet, Porcelijn y Dijk (2007), las reacciones emocionales o reacciones *wow* dependen particularmente de la sorpresa (percibir la novedad de un objeto), la fascinación (cualidades inesperadas de un objeto) y el deseo (el número de elementos cumplen los objetivos o necesidades). Un estudio de Lindgaard y Dudek (2002) acerca de las interfaces web también confirma el papel de las emociones en la experiencia de los usuarios, teniendo en cuenta cómo la usabilidad o la eficiencia de los entornos virtuales no garantiza la satisfacción de estos. Estos autores exploran cómo la satisfacción del usuario puede ser entendida a la luz de la estética, y cómo la estética (en lugar de solo usabilidad) cumple con las necesidades particulares del usuario.

Este factor emocional *wow* de la experiencia del usuario es una experiencia inmediata y visceral, pero también cognitiva. Para Hassenzahl (2004), las experiencias emocionales positivas están estrechamente relacionados con la manera en que los productos satisfacen las necesidades, y sugiere diseñar para satisfacer las necesidades del usuario, o cumplimiento situacional, como una estrategia de diseño apropiado, porque a pesar de que los diseñadores tienen poco control sobre la forma en que un usuario reacciona frente a un producto en particular, son capaces de "dar oportunidades para la experiencia de emociones" (Norman, 2003, p. 2). Desde este punto de vista, los productos se convierten en catalizadores para la creación de experiencias o *affordances* emocionales.

LOS AFFORDANCES EMOCIONALES

Affordances son, según Gibson (1979), las relaciones recíprocas entre un organismo y su medioambiente, entendiendo estas últimas como cualidades objetivas a las que un organismo puede acceder a través de la percepción directa (la capacidad de él o ella para procesar la información visual). Pero, cuando se aplica a la interacción persona-ordenador, Norman (2004) cuestiona esta definición, explicando cómo los usuarios perciben un objeto o una interfaz basada en el conocimiento y la experiencia, o precomprensiones (prejuicios) de cómo

Isabel Leal Doctora en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura (2013) y Magíster en Comunicación (2005) de la Universidad Austral de Chile Diseñadora Gráfica UBB (1994). Docente de la carrera de Diseño Industrial del Departamento de Artes y Tecnologías del Diseño, Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, de la Universidad del Bío Bío, Concepción, Chile.

Juan Carlos Briede Doctor en Métodos y Técnicas del Diseño Industrial y Gráfico (2008) y Máster en Diseño, Gestión y Desarrollo de Nuevos Productos de la Universidad Politécnica de Valencia, España (2005). Diseñador industrial de la Universidad de Valparaíso (1996).

Miembro del Comité Académico del Magíster en Didáctica Projectual (MADPRO). Investigador Fondecyt. Revisor becas de posgrado CONICYT desde 2010.

Docente de la carrera de Diseño Industrial del Departamento de Artes y Tecnologías del Diseño, Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, de la Universidad del Bío Bío, Concepción, Chile.

Isabel Leal PhD in Human Sciences with a minor in Discourse and Culture (2013) and Master in Communication (2005) from the Austral University of Chile.

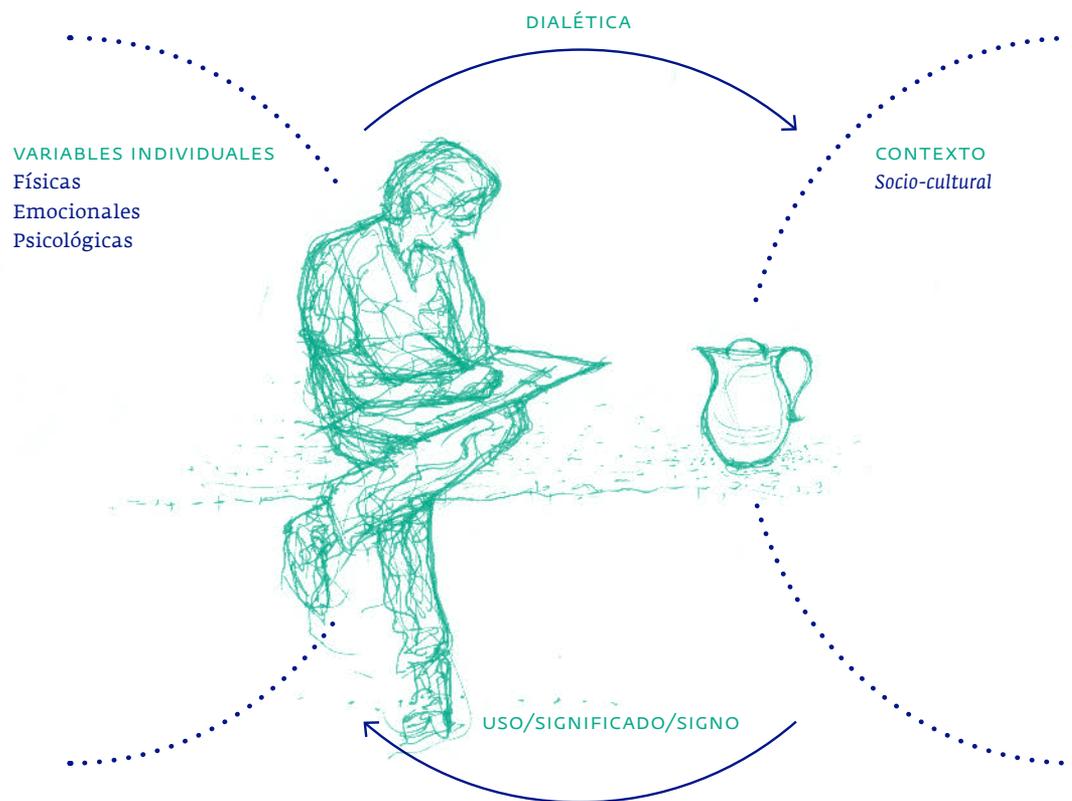
Graphic Designer from the University of Bio Bio (1994)

Professor at the Industrial Design career at the Department of Arts and Technologies of Design, Faculty of Architecture, Construction and Design, University of Bio Bio, Concepcion, Chile.

Juan Carlos Briede PhD in Methods and Techniques for Industrial and Graphic Design (2008) and Master in Design, Management and Development of New Products from the Polytechnic University of Valencia, Spain (2005). Industrial designer from the University of Valparaiso (1996).

Member of the Academic Committee of the Master's degree Program in Project Didactics (MADPRO). Fondecyt researcher, Conicyt post degree scholarships reviewer since 2010.

Professor at the Industrial Design career at the Department of Arts and Technologies of Design, Faculty of Architecture, Construction and Design, University of Bio Bio, Concepcion, Chile.



un producto debe funcionar, en sus metas personales y comportamientos, por lo que el autor declara que los usuarios no perciben necesariamente *affordances* reales y objetivos de un objeto determinado, en su lugar, ellos interpretan pistas sobre el comportamiento del producto basadas en respuestas viscerales, conductuales y reflexivas, a las que denomina *affordances percibidas*, porque a diferencia de Gibson, Norman ve el contexto cultural como un factor importante en la manera en que los usuarios perciben los beneficios inmediatos de un producto (McGrenere & Ho, 2000).

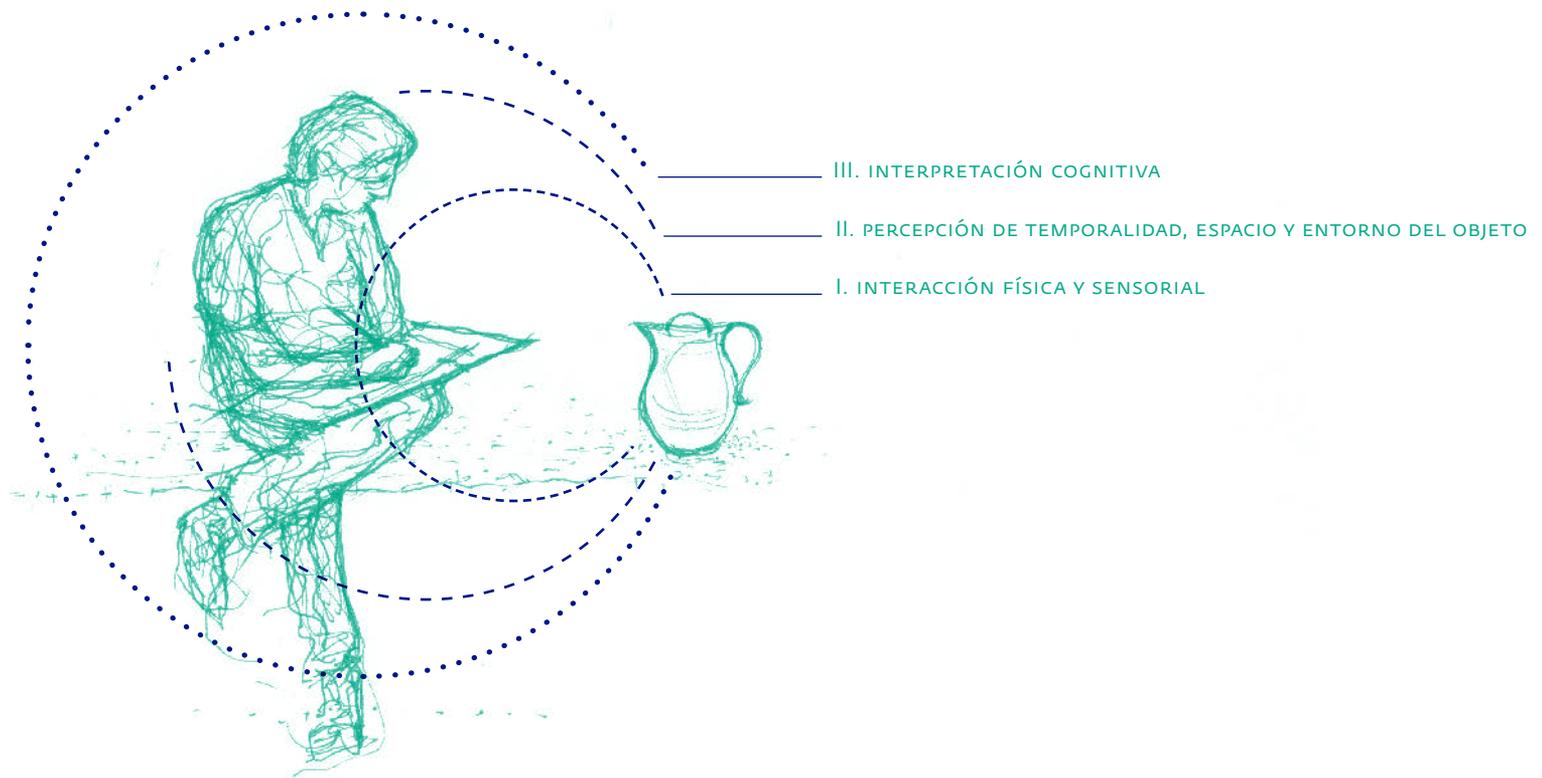
Turner enriquece la idea de Gibson (1979), con el fin de explicar la forma en que no solo entendemos nuestro entorno en términos de uso, sino también en términos de significados, porque la percepción individual o la experiencia por sí sola no moldea la interacción persona-objeto, sino que para aproximarse a un contenido ideal, donde también participan “las actividades desarrolladas históricamente de las comunidades de práctica” (Ileynkov en Turner, 2005, p. 796), así se entiende entonces que “una *affordance* no puede existir en aisla-

miento. Heidegger argumenta que percibimos/experimentamos el mundo como una malla interconectada de cosas que podemos utilizar” (Turner, 2005, p. 798).

Por otra parte, la semiótica del producto propuesta por Hussain y Keitsch (2007) nos permite entender aún mejor el desarrollo de una comprensión compartida de un objeto como influencias multilaterales, lo que implica un sistema complejo de interacciones, que consideran desde lo percibido individualmente (y que da forma a su comprensión) hasta el contexto social y cultural, proponiendo en consecuencia un Modelo integrado de influencia, es decir, una medida que va más allá de las entradas individuales, abarcando componentes interconectados: “producto, individuo, sociedad y la cultura tienen influencia recíproca entre ellos” (pp. 7-8).

Pero estos componentes interconectados, sin embargo, no son necesariamente estables, es así que Borjesson (2009) explica cómo las nociones cambiantes de un producto pueden influir en su durabilidad y la sostenibilidad. En su análisis de sostenibilidad afectiva,

Borjesson explica cómo la época, tradición, estética y percepción de los usuarios se dan cita en la determinación del uso del producto en el tiempo. La idea de que los *affordances* no solo están contextualizados por la percepción y el contexto cultural, sino también el tiempo, tiene un impacto significativo en la experiencia del usuario-producto. Xenakis y Arnellos (2013) argumentan de que los *affordances* son interactivos, no estáticos, y que se basan en presuposiciones dinámicas que afectan a los beneficios percibidos de un producto. Condiciones para la interacción entre un producto, el usuario y la sociedad en general o comunidad de práctica se “alteraron tanto interna (corporales y de comportamiento) y externamente (ambiental) con respecto a los participantes de diseño” (Xenakis y Arnellos, 2013, p. 64). En este contexto, el diseño al intentar satisfacer necesidades circunstanciales, ofrece un espectro más amplio para hacer frente a la red interconectada de percepción del usuario, su estética, el significado del producto e incluso el tiempo (Hassenzahl, 2004), convirtiendo de esta manera, el concepto de *affordances* en unidades conceptuales coherentes a lo declarado por los filósofos



sobre el aparecer del objeto como unidad fenomenológica.

CONCLUSIONES

El objeto visto desde la fenomenología resulta una intrincada experiencia que abarca tanto sus dimensiones físicas, materiales y tecnológicas, como las capacidades perceptuales, comprensivas, emotivas, representacionales y simbólicas, otorgadas por el sujeto que lo habita, estos aspectos son filtrados y organizados en la vivencia como *affordances* que determinarán la permanencia y uso del producto de parte del usuario. Estos son unidades no declaradas por los filósofos fundadores de la fenomenología (Husserl, Merleau Ponty y eventualmente Heidegger), pero que en la actualidad se reconocen como constructos del aparecer objetual, porque conforman elementos extraídos del continuo tiempo-espacio y Ser del individuo, constituyendo un sistema que circunscribe lo material y lo abstracto en un proceso dinámico, que le otorga sentido y comprensión unificadora y determina las relaciones dialógicas entre humano, objeto y contexto. La incorporación de dichas perspectivas en la investigación y en el proceso de diseño de

un producto u objeto es una actividad indispensable y esencial.

NOTA AL PIE

1 Los autores desean agradecer al fondo FAPEI de la Dirección de Investigación de la Universidad del Bío-Bío.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Borjesson, Kristina (2009, Julio). Affective Sustainability. Is this what timelessness really means? In: *Undisciplined! Design Research Society Conference 2008*, Sheffield Hallam University, Sheffield, UK.
- Crilly, N., Moultrie, J. & Clarkson, P.J. (2004) Seeing things: consumer response to the visual domain in product design. *Design Studies*, 25(6), 547-577.
- Desmet, P. & Hekkert, P. (2007). Framework of product experience. *International Journal of Design*, 1(1), 57-66.
- Desmet, P., Porcelijn, R. & Dijk, M. (2007). Emotional design; application of a research-based design approach. *Knowledge, Technology & Policy*, 20(3), 141-155.
- Gibson, J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Hassenzahl, M. (2004). Emotions can be quite ephemeral. We cannot design them. *Interactions*, 11, 46-48.
- Heidegger, M. (1994) La cosa. En *Conferencias y artículos*. Recuperado el 20 de enero de 2015 de <http://www.bolivare.unam.mx/cursos/TextosCurso10-1/HEIDEGGER-%20LA%20COSA.pdf>.
- Hussain, S. & Keitsch, M. (2007, Junio). Semiotics, quality, and user experiences in a cultural perspective. Ponencia presentada en *SeFun International Seminar / 6th Nordcode Seminar & Workshop*, Helsinki, Finlandia.

- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Barcelona: Editorial Herder.
- Jetter, H.-C. & Gerken, J. (2007). *A simplified model of user experience for practical application*. Konstanz: Bibliothek der Universität Konstanz.
- Jordan, Patrick W. (2003). *Designing pleasurable products an introduction to the new human factors*. Londres: Taylor & Francis e-Library.
- Krippendorff, K. & Butter, R. (1984). Product semantics: Exploring the symbolic qualities of form. Recuperado de http://repository.upenn.edu/asc_papers/40. p. 9.
- Lindgaard, G. & Dudek, C. (2002). User satisfaction, aesthetics and usability: beyond reductionism. *IFIP — The International Federation for Information Processing*, 99, 231-246.
- Llovet, J. (1981). *Ideología y metodología del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mahlke, S. (2005, Septiembre). Studying affect and emotions as important parts of the user experience. Ponencia presentada en *Workshop on The Role of Emotion in Human-Computer Interaction*, Edimburgo, Escocia.
- McGrenere, J. & Ho, W. (2000). Affordances: Clarifying and evolving a concept. *Proceedings*, 179-186.
- Merleau Ponty, M. (1980). *Fenomenología de la percepción*, Vol. 3. Barcelona: Gustavo Gili.
- Norman, D. (2003). Designers and users: Two perspectives on emotion and design. Ivrea: Interaction Design Institute, 2003.
- Norman, D. (2004). *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. Nueva York: Basic Books.
- Turner, P. (2005). Affordance as context. *Interacting with Computers*, 17(6), 787-800.
- Xenakis, I. & Arnellos, A. (2013). The relation between interaction aesthetics and affordances. *Design Studies*, 34(1), 57-73.

LA ESENCIA FENOMENOLÓGICA DE LA ARQUITECTURA

[THE PHENOMENOLOGICAL ESSENCE OF ARCHITECTURE]

ENRIQUE PANIAGUA · PAU PEDRAGOSA*

*
Enrique Paniagua Arís
Académico Universidad de Murcia
Murcia, España

*
Pau Pedragosa Bofarull
Académico Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona, España

Resumen: Examinamos en este ensayo la influencia de la fenomenología existencial y del espacio del habitar según Martin Heidegger en la obra de quien seguramente es el principal introductor de la fenomenología en la teoría de la arquitectura, Christian Norberg-Schulz. La fenomenología surge durante las primeras décadas del siglo XX, pero su influencia en la arquitectura no llegó hasta después de la Segunda Guerra Mundial en el contexto de la revisión del funcionalismo y racionalismo del movimiento moderno. Tras una exposición de la concepción del espacio existencial en Heidegger, como la pluralidad topológica que abre el *Dasein* y como la *cuaternidad* de tierra, cielo, mortales y divinos que abren las cosas, analizamos su apropiación arquitectónica por parte de Norberg-Schulz. El arquitecto formaliza el espacio existencial del habitar como una teoría del lugar que traduce la trama existencial descubierta por Heidegger en una gramática estructural topológica y un significado connotado por mediación de las imágenes profundas y míticas de nuestra incardinación corporal en el espacio. Dicha teoría del lugar define un espacio unificado por la semejanza morfológica y tipológica de lo construido, y unas imágenes esenciales e invariantes arraigadas en el ser humano. Concluimos señalando tanto las carencias de la propuesta del arquitecto como su principal virtud: adaptar la riqueza de los descubrimientos de la fenomenología a la arquitectura.

Palabras clave: fenomenología, arquitectura, Heidegger, Norberg-Schulz

Abstract: In this essay, we approach the influence of the existential phenomenology and the occupying space by Martin Heidegger in the work of who is probably the main introducer of phenomenology in architecture theory, Christian Norberg-Schulz. Phenomenology develops in the first decades of XX century, but its influence in architecture came after the Second World War in the context of the revision of functionalism and rationalism of the modern movement. After an exhibition of the existential space conception in Heidegger as the topologic plurality opening *Dasein* and the quaternity of the earth, heaven, mortals and divine beings who open things, we analyze its architectonic appropriation by Norberg-Schulz. The architect formalizes the existential occupying space as a theory of the place translating the existential plot discovered by Heidegger in a structural topologic grammar and a meaning connoted by the mediation of deep and mystic images of our corporeal incardination in space. Such theory of place defines a space unified by the morphologic and typological resemblance of the constructed things and some essential invariant images entrenched in human beings. As a conclusion, we refer to the lacks of the architect's proposal as the main virtue for adapting the richness of the discoveries of phenomenology in architecture.

Keywords: phenomenology, architecture, Heidegger, Norberg-Schulz



Cementerio de Fisterra de César Portela, 2000. Formato horizontal.
Fuente sin copyright ni autor conocido, retocada por E. Paniagua.

LAS REACCIONES AL MOVIMIENTO MODERNO

Durante las primeras décadas del siglo XX la fenomenología representó un cambio de paradigma con respecto a la filosofía anterior cuando opuso al sujeto incorpóreo, abstracto y distante de la filosofía moderna desde Descartes, la experiencia espacial y temporalmente situada del sujeto como *ser-en-el-mundo*. No fue hasta los años cincuenta que este cambio de paradigma se hizo efectivo en el discurso arquitectónico, precisamente en el contexto de una revisión análoga del paradigma del movimiento moderno a cuya abstracción se oponía concreción y contextualización.

La revisión del movimiento moderno y, más específicamente, la crítica al concepto moderno de espacio centró gran parte del discurso arquitectónico después de la Segunda Guerra Mundial. La polémica contra el movimiento moderno se puede resumir bajo la expresión *descubrimiento del espacio*. Este descubrimiento consiste en atribuir, no sin cierta simplificación, a la variedad de concepciones espaciales desarrolladas por la arquitectura de vanguardia, el concepto de *espacio abstracto*: homogéneo y fragmentado, geométrico y visual, y oponerle la historicidad del mismo, su valor simbólico, la recuperación del contexto y la revalorización de la experiencia del habitante.

La fenomenología de Heidegger abrió un marco teórico del que la arquitectura

extraería herramientas para una crítica de la abstracción moderna y una propuesta alternativa de los cometidos de la disciplina tras la Segunda Guerra Mundial. Este novedoso campo teórico consiste en el descubrimiento del mundo práctico cotidiano y su espacialidad propia, el llamado espacio existencial, que se encuentra en la base de la teorización y abstracción que se construye sobre el espacio existencial de las prácticas cotidianas. La fenomenología penetra en el terreno de lo preteórico y lo reconoce como condición de posibilidad del lenguaje formal y de la objetivación de sentido. La operación de la fenomenología a principios del siglo XX está cargada de futuro pues descubre un nuevo continente para la arquitectura, listo para su colonización por un lenguaje y una racionalidad más amplia que la del estrecho racionalismo arquitectónico moderno. Este continente oscuro de la existencia no es un misterio impenetrable y poético de la irracionalidad, sino que es el suelo sobre el que se constituyen los sentidos objetivos establecidos y, por tanto, forma una estructura esencial subyacente a toda cultura más allá de todas las diferencias empíricas. Este nuevo país es el que coloniza Heidegger, es el suelo natal de la nueva filosofía de la existencia.

LA ESPACIALIDAD COTIDIANA DE HEIDEGGER

Heidegger (2003) trata el problema del espacio en *Ser y tiempo* en el marco de su ontolo-

gía existencial del *ser-en-el-mundo* (*Dasein*). Heidegger no parte de una actitud teórica, sino práctica, en el contexto de nuestras tareas y ocupaciones cotidianas. La diferencia entre teoría y práctica es esencial pues entre ambas hay una relación de fundamentación: nuestras prácticas cotidianas son más fundamentales que la teoría, que se erige sobre estas.

Heidegger formula su influyente distinción ontológica entre dos modos de ser de las cosas: las cosas a la mano (*zuhanden*) es decir las cosas como utensilios, y las cosas delante de los ojos (*vorhanden*), es decir, las cosas tal como se descubren en la percepción teórica. La espacialidad específica que corresponde a una situación práctica —espacio existencial— es la de una pluralidad de lugares. El espacio se articula en lugares cualitativamente diferenciados en función de nuestras ocupaciones con las cosas a la mano. Un lugar (*platz*) es el emplazamiento del utensilio, donde la cosa pertenece. El utensilio siempre apunta más allá de sí mismo, obtiene su aplicabilidad de un contexto funcional más amplio. El lugar del utensilio está determinado por una pluralidad de otros lugares. Esta pluralidad topológica constituye áreas relativamente independientes que forman una totalidad cerrada que Heidegger denomina *región* (*gegend*). Una región es un conjunto de lugares interconectados por la tarea práctica en una unidad relativamente cerrada. La región de

- › Casa Malaparte de Adalberto Libera, 1937. Formato horizontal. Fuente: <http://gmasarquitectura.wordpress.com/2013/01/03/una-casa-como-yo-casa-malaparte/>, retocada por E. Paniagua.
- › Teatro Spencer de Antoine Predock, 1998. Formato horizontal. Fuente: fotografía de Brad Cooper, 2004, retocada por E. Paniagua.

Enrique Paniagua Arís Licenciado en Bellas Artes (Universitat de Barcelona, 1992), Doctor en Informática (Universitat Politècnica de Catalunya, 1998), DEA en Arquitectura y Tecnología en la Edificación (Universidad Politécnica de Cartagena, 2006), Doctor en Urbanismo (Universidad Católica de Murcia, 2013). Ha sido profesor en la Escuela de Arte y Diseño Massana y en la ETSEIB de la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualmente es profesor titular de Ciencia de la Computación e Inteligencia Artificial de la Universidad de Murcia. Miembro de la Asociación Española para la Inteligencia Artificial (AEPIA) y de la Associació Catalana d'Intel·ligència Artificial (ACIA).

Pau Pedragosa Bofarull Arquitecto (Universitat Politècnica de Catalunya, 2007) y Doctor en Filosofía (Universitat de Barcelona, 2010). Ha sido profesor en la Escuela de Diseño y Arte EINA, en el Instituto Europeo de Design (IED), en la EsArq de la Universitat Internacional de Catalunya y visiting professor en el College of Architecture and Urban Planning (CAUP) de la Tongji University (Shanghai). Actualmente es profesor asociado de Composición Arquitectónica de la Universitat Politècnica de Catalunya. Miembro fundador del Grup d'Estudis Fenomenològics del Institut d'Estudis Catalans (IEC), miembro de la Sociedad Española de Fenomenología (SEFE) y de la Organization of Phenomenological Organizations (OPO).

Enrique Paniagua Arís Bachelor in Fine Arts (University of Barcelona, 1992). PhD in IT (Polytechnic University of Catalonia, 1998) PhD in Architecture and Technology in Construction (Technical University of Cartagena, 2006). PhD in Urbanism (Catholic University of Murcia, 2013). He has worked as a professor at the School of Art and Design Massana and at the ETSEIB (School of Industrial Engineering of Barcelona) from the Polytechnic University of Catalonia. At present, he is a tenured professor of Computer Science and Artificial Intelligence at the University of Murcia. Paniagua is a member of the Spanish Association for Artificial Intelligence (AEPIA) and the Catalan Association of Artificial Intelligence (ACIA).

Pau Pedragosa Bofarull Architect (Polytechnic University of Catalonia, 2007) and PhD in Philosophy (University of Barcelona). He has been a professor at the School of Design and Art EINA, at the European Institute of Design (IED) at the EsArq of the International University of Catalonia and visiting professor at the College of Architecture and Urban Planning (CAUP) at the Tongji University (Shanghai). At present, he is an associate professor of Architectonic Composition at the Polytechnic University of Catalonia. Founding member of the Group of Phenomenological Studies of the Catalan Institute of Studies (IEC), member of the Spanish Society of Phenomenology (SEFE) and the Organization of Phenomenological Organizations (OPO).

todas las regiones es el mundo, no entendido como la totalidad de todas las cosas, sino como el contexto de todos los contextos que asignan a cada cosa su lugar. El espacio existencial está así articulado en regiones, articuladas a su vez en lugares. (Heidegger, 2003)

De este análisis resulta que el espacio existencial no es la suma o la totalidad de los objetos aislados, sino la trama holística de significaciones que conecta todas las cosas en referencias mutuas, remitidas en última instancia a las posibilidades del *Dasein*.

Para Heidegger espaciar es, en relación con el habitar, un escardar, en el sentido de que aporta lo libre para el emplazamiento y asentamiento del hombre; es donación de un lugar donde las cosas se hacen presentes y se pertenecen mutuamente; siendo su forma la corporeidad del lugar, acotando y protegiendo el habitar. Así, espaciar es apertura de lugares para habitarlos; haciendo que aparezca el entorno como posibilidad de copertenencia, es decir, de reunión de las cosas con el hombre. En la significatividad con la que el hombre se familiariza en su *estar en el mundo* se da la apertura del espacio, porque abrir el espacio es hacer que los objetos comparezcan a uno (Heidegger, 1969). Habitar alcanza su sentido pleno cuando el hombre es capaz de crear relaciones de encuentro con la realidad; lo que antes solo era un sitio se eleva a la categoría de lugar con significación. Por tanto, el alimento esencial de la existencia no viene de las cosas, sino del nudo que enlaza las cosas al hombre en su habitar.

Esta copertenencia, o reunión que genera el lugar, se apoya en la interrelación íntima que se establece entre los conceptos de cercanía y de región de las cosas con la cuaternidad. Heidegger plantea que el hombre en su existir en el mundo, basado en sus hábitos va creando familiaridad con los objetos, y esa familiaridad genera la cercanía de dichos objetos que, en contraste con los objetos abstractos de la ciencia, se transmutan en cosas. Pero la esencia de las cosas es su capacidad de reunir al hombre, en su familiaridad con la cosa, con la cuaternidad. Heidegger nos facilita la comprensión de este concepto mediante el ejemplo de una jarra: su vacío, como involucramiento, acoge, retiene y vierte lo que bebemos; conectándonos a la vida de la Tierra que nos da el vino, al cielo y al sol que dan oxígeno y energía a la vida; y reuniéndonos, a los mortales, en la taberna para brindar por los divinos, los cuales dan vida a todo (Heidegger, 1994b); relacionando así los cuatro elementos mediante un juego de espejos por el cual, cada uno de ellos es lo que es por su interrelación con los otros (Suárez, 2002).

Para Heidegger, construir es habitar y habitar es nuestra manera de estar en la Tierra. Al construir cuidamos y abrigamos nuestro crecimiento y, al mismo tiempo, levantamos edificios para permanecer y residir. Habitar es para nosotros, los mortales, permanecer a buen recaudo sobre la Tierra, bajo el cielo y en contacto con los divinos. Entonces, el lugar tiene que cuidar la cuaternidad tierra-cielo-mortales-divinos; y esta cuaternidad, que es la esencia del habitar, es lo que el hombre debe recuperar para poder redirigir el construir. Habitar se refiere al modo en que el hombre despliega su existencia creando relaciones con su entorno. Habitar es creación de mundo y el hombre construye porque previamente habita de un modo poético, insertado en esa trama holística existencial (Heidegger, 1994a).

LA BÚSQUEDA DE LA ESENCIA FENOMENOLÓGICA DE LA ARQUITECTURA

La teoría arquitectónica recibe la distinción entre el espacio existencial y el abstracto como la posibilidad de una multiplicidad de espacios que trae a la presencia esa trama existencial, cuya consecuencia inevitable fue la búsqueda del concepto del lugar como esencia fenomenológica de la arquitectura.

El principal referente de este enfoque lo encontramos en Norberg-Schulz; su propósito es formalizar una teoría del lugar a partir de tres aspectos: 1) la trama relacional que da sentido existencial a la arquitectura, a partir de los aspectos espacio-teleológicos que Heidegger desarrolla en su fenomenología existencial; 2) la gramática de las estructuras topológicas de dicho espacio existencial junto a su percepción-reconocimiento gestálticos; y 3) las significaciones connotadas de dicho espacio existencial, generadas por las imágenes profundas de la relación cuerpo-espacio y de los mitos antropológicos y teleo-ontológicos.

En su formalización del lugar, Norberg-Schulz (1975) no se cuestiona la estructura de esa trama relacional que despliegan los elementos del habitar; ni tampoco esas imágenes profundas radicalmente asentadas en el hombre, ya que la primera presenta una estructura hilemórfica, y las últimas son el resultado de nuestra evolución filo y ontogenética. Ambas forman las raíces, invariantes, sobre las cuales construye su gramática del espacio existencial, estructura que se conforma por un conjunto de esquemas mentales apoyados en la acción y la percepción; esquemas topológicos que expresan nuestros modos de existencia íntima, con el entorno y los otros: nuestra poética del estar en el mundo.

Entonces, partiendo del habitar, en un primer nivel de percepción inmediata nos





Casa Azuma de Tadao Ando, 1976. Formato vertical.
Fuente wikiarquitectura, autor desconocido, retocada por E. Paniagua.

encontramos con el lugar como *genius loci* (Norberg-Schulz, 1980); esa imagen global y colectiva, prácticamente invariante, expresada en el material preexistente que ha ido fortaleciéndose y evolucionando gradualmente a lo largo de la historia de cada cultura. El lugar colectivo es el de identidad y pertenencia del habitante. La identidad tiene que ver con la afinidad entre lo construido y el habitante, es decir, con la identificación de un carácter general que genera en el habitante un sucesivo *des-alejamiento*; concepto que se empareja con lo que Norberg-Schulz denomina a nivel topológico *área*, y *región* a nivel arquitectónico. Una región es un terreno “relativamente sin estructurar, en la que aparecen lugares y caminos como figuras más prominentes” con una “función

unificadora” (Norberg-Schulz, 1975). Esta función unificadora es percibida y reconocida de dos maneras complementarias: 1) por tener un carácter de identificación común, es decir, presentar una continuidad temática basada en la semejanza de sus elementos, lo que nos lleva a la estructura formal de grupo; y 2) por la proximidad de sus elementos, lo que nos lleva a la estructura formal de racimo (Norberg-Schulz, 1979). La unión de ambas características nos conduce a la formación de una “acumulación característica” (Norberg-Schulz, 1975, p. 71).

Entre los tipos de semejanza que se establecen podemos destacar la de la morfología de lo construido con el material preexistente, natural o artificial. Nos encontramos, por

ejemplo, con las diferentes alternativas del apoyo y el alzado de la obra construida, elementos que establecen su contacto con la Tierra y su conexión con el cielo (Aguiló, 1999); según Norberg-Schulz (1980) “cuando un pueblo nos agrada por su carácter distintivo, por lo general es porque la mayoría de sus edificaciones se relacionan con la tierra y con el cielo de la misma manera” (p. 63). Otro tipo de semejanza es la que plantea Richard Weston (2008), “cuando los materiales se extraen o se fabrican en el lugar, es habitual interpretar que sugieren ese sentimiento de pertenencia” (p. 101), es decir, el elemento común es el propio material utilizado para construir las edificaciones que conforman el lugar, lo que nos permite establecer semejanzas en los parámetros

topológicos propuestos por Norberg-Schulz (1979) de constancia o textura.

Las posibles semejanzas, además de estar íntimamente relacionadas con la morfología de lo construido, están ligadas a la par con la tipología edificatoria; al respecto nos dice Vidler (1978) que “la ciudad se concibe como un todo y su pasado y su presente quedan revelados en su estructura física” (p. 13); es decir, la percepción de su carácter no se puede separar de su recorrido histórico. En la misma línea, Rossi (1977) comenta que “los tipos constructivos que se concretan en las construcciones son los que constituyen físicamente la ciudad” (p. 127) y que “entre estos dos hechos, tipología edificatoria y morfología urbana, existe una relación binaria” (Rossi, 1976, p. 101); argumentando que “la ciudad misma es la memoria colectiva de los pueblos; y como la memoria está ligada a hechos y lugares, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva” (Rossi, 1976, p. 191).

Para estudiar las significaciones de aquellas imágenes profundas del espacio arraigadas en el hombre, Norberg-Schulz recurre a los textos de Bollnow y Bachelard. Para Bollnow, en su libro *Hombre y espacio*, el hombre, al estar arrojado al mundo debe crear su propio lugar; y ese lugar y su “centro” es la casa. Para habitar en paz, el hombre requiere del techo y los muros protectores; sin embargo, también debe “abrirse al mundo”, para cumplir sus misiones en el espacio público (Bollnow, 1969). Los muros dividen el espacio en un interior y un exterior, el primero es el de la tranquilidad, el retiro y el espacio de los nuestros; el segundo es el de la actividad en el mundo, el espacio de los otros (Bollnow, 1969). En el habitar se distinguen tres ámbitos, que son las tres formas del espacio propio del hombre: 1) el espacio del propio cuerpo, el intermediario con el mundo, objeto espacial y objeto apropiado; 2) el espacio de la vivienda, que se experimenta como una caverna; más allá, todo es muro que nos separa del exterior; el hombre está encarnado en la casa; y 3) el espacio envolvente exterior, que se experimenta como una casa cobijante a mayor escala (Bollnow, 1969). Para Bachelard (2000) la casa muestra los valores de intimidad del espacio interior y la función innata de habitar. La casa es el rincón del hombre en el mundo y su microcosmos; suplanta contingencias y abriga las posibilidades de continuidad. La casa es imaginada como un ser vertical que se eleva sobre el tejido antroponómico de la polaridad sótano-guardilla, paralela a la de oscuridad-luz (Bachelard, 2000); y también es imaginada como un ser concentrador, el refugio más simple, condensación de intimidad que se activa cuando se acumu-

lan los contrastes entre ella y el entorno, que protege a sus habitantes de las amenazas del exterior y niega la vastedad del mundo (Bachelard, 2000). Esta lucha entre la casa y el entorno presenta la dialéctica de la oposición dentro-fuera, en la que el *interior-aquí-cerrado* es lo positivo y el *exterior-allá-abierto* lo negativo.

CONCLUSIONES

En el objetivo y planteamiento de Norberg-Schulz podemos vislumbrar la influencia del estructuralismo al intentar identificar aquellas regularidades en las estructuras espaciales, perceptivas, gramaticales y psicológicas sobre las que el habitante reconoce, asocia y genera unos significados existenciales profundamente arraigados en él. Estructuras casi fenomenológicas, e invariantes, si tenemos en cuenta el tipo de arquitectura que analiza en sus escritos, todas ellas anteriores al Movimiento Moderno. Sin embargo, lo más criticable, tanto del objetivo como del planteamiento, es la evidencia de un único y constante conjunto de significaciones basadas principalmente en la percepción externa del objeto arquitectónico. Lo relevante de su propuesta no es tanto el resultado como la identificación exhaustiva de los elementos que conforman esa trama existencial y cómo estos se enlazan con la percepción de una configuración espacial y material.

Deberíamos tener en cuenta que la riqueza significativa del lugar fenomenológico, apoyada en las múltiples percepciones del habitante, se basa en el conjunto de connotaciones del plano de expresión (Hjelmslev, 1971) que se agregan en una cascada de asociaciones y van elevando el significado denotado (Bonfantini, 1987), trayéndonos a la presencia su entramado existencial. A este respecto, el planteamiento de Norberg-Schulz presenta una clara limitación al reducir la significación existencial del espacio a un significado denotado, presumiblemente invariante por abstracto y filogenético, apoyado exclusivamente en los signos de su estructura topológica y parámetros perceptivos gestálticos. Debemos recordar que para Peirce (1988), el interpretante inmediato es de tipo afectivo-somático, el interpretante dinámico es energético-conductual, y el interpretante final es lógico-racional; porque no son simple representación, sino efecto resultante de la acción mediadora del signo. Por tanto, el lugar fenomenológico genera emociones, promueve acciones y permite establecer patrones de uso y simbólicos; siendo este último tipo el único al que Norberg-Schulz atiende; fijando un reduccionismo, basado exclusivamente en patrones invariantes, que nos imposibilita la aprehensión total del lugar.

En términos más generales, el aporte de la fenomenología a la arquitectura tiene una doble vertiente, una negativa y otra positiva. La negativa es que la comprensión fenomenológica de la arquitectura tiende a comprender todo el campo fenomenológico - existencial y la experiencia del habitar como un mero subjetivismo y no como una estructura esencial de nuestro habitar en el mundo. La importancia de la fenomenología reside en haber descubierto todo un estrato preteórico o implícito de la experiencia del mundo, a partir del cual constituimos sentidos objetivos que a lo largo de la historia se sedimentan y habitan conformando nuestra comprensión presente. La fenomenología tiene un potencial de crítica de lo instituido en el presente y se remite al fondo de la existencia como fuente original de sentido.

El lado positivo de la comprensión fenomenológica de la arquitectura es que la recuperación del espacio existencial que promueve conlleva una crítica y un correctivo a la estrechez de la concepción abstracta del espacio del funcionalismo arquitectónico. La búsqueda de la esencia fenomenológica de la arquitectura permite de este modo recuperar una trama de significaciones históricas y culturales que está en la base del funcionalismo, pero que este último olvidó en su afán de racionalización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiló, M. (1999). *El paisaje construido: una aproximación a la idea de lugar*. Colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería. Vol. 56. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Breviarios. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bollnow, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Bonfantini, M. A. (1987). Sobre la connotación. *Estudios de lingüística*, 4, 149-158.
- Heidegger, M. (1969). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (1994a). Construir, habitar, pensar. En *Conferencias y artículos* (pp. 127-142). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1994b). La cosa. En *Conferencias y artículos* (pp. 143-1962). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- Peirce, C. S. (1988). *Escritos lógicos*. Madrid: Alianza.
- Rossi, A. (1976). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rossi, A. (1977). *Para una arquitectura de tendencia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Suárez, J. (2002). Acerca de la esencia de la arquitectura. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16, 93-100.
- Vidler, A. (1978). Una tercera tipología. *Arquitecturas Bis*, 22, 12-15.
- Weston, R. (2008). *Materiales, forma y arquitectura*. Barcelona: Blume.

LA IMAGEN COMO UNA TIRADA DE DADOS: EL SUCESO HISTÓRICO Y SU CONMEMORACIÓN

[THE PICTURE AS A DICE ROLL: THE HISTORICAL EVENT AND ITS COMMEMORATION]

CLAUDIO CORREA*

REVISTA 180

*
Claudio Correa
Académico Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arte
Santiago, Chile

Resumen: Este artículo es una reflexión teórica acerca de la relación entre la pintura y la historia, en cuya tensión emerge el fenómeno de la temporalidad, el cual es analizado desde las categorías de tiempo irreversible y tiempo seudocíclico, presentes en la obra *La sociedad del espectáculo* del pensador francés Guy Debord. En la tensión entre la pintura y el acontecimiento histórico surge el problema de la veracidad de lo testimoniado. Este es analizado desde dos referentes pictóricos de la historia del arte: Jacques-Louis David y Francisco de Goya, quienes de manera opuesta, bajo las categorías de tiempo irreversible y tiempo seudocíclico, respectivamente, contribuyen a comprender el fenómeno de la temporalidad de la imagen. Para finalizar, tomando una posición crítica, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin, se concluirá que la veracidad de la pintura histórica es factible desde la dialéctica del origen, fenómeno por el que la imagen remite a la realidad autónoma de la obra de arte.

Palabras clave: pintura, historia, temporalidad, Guy Debord

Abstract: This article is a theoretical reflection upon the relationship existing between painting and history in whose tension arises the temporality phenomenon. This phenomenon is analyzed from the categories of irreversible time and pseudocyclic time represented in the work *The Society of the Spectacle* by the French theorist Guy Debord. In the tension of painting and historical event emerges the problem of the veracity of what is witnessed. This is analyzed from two pictorial models in art history: Jacques-Louis David and Francisco de Goya who, in an opposed manner, under the categories of irreversible time and pseudocyclic time respectively contribute to the understanding of the phenomenon of image temporality. To cap it all, assuming a critical position from Walter Benjamin's reflections the conclusion is that the historical painting veracity is feasible from the dialectics of the origin, a phenomenon through which image remits to the autonomous reality of the work of art.

Keywords: painting, history, temporality, Guy Debord



INTRODUCCIÓN¹

“En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso”, afirmaba en el año 1967 Guy Debord en su obra *La sociedad del espectáculo*. Para comprender el concepto de mundo invertido al que refiere el pensador francés, hay que retornar a la fuente de donde extrae la afirmación: *La fenomenología del espíritu* de G. W. F. Hegel (2012). En esta obra se describe la posición de la conciencia frente a las cosas del mundo más allá de toda percepción o interpretación. Inicialmente, aquello que se muestra a la conciencia es denominado fenómeno: “En él, las esencias de la percepción son puestas para la conciencia de un modo objetivo tal y como son en sí” (p. 89). Así se opera la delimitación violenta de la realidad bajo dos espacios opuestos, el de los fenómenos que están en constante cambio y el del mundo suprasensible del entendimiento. Siguiendo esta tradición, para Debord las imágenes del espectáculo corresponden al mundo suprasensible, a ese más allá pensado por Hegel, en el que fluctúa la realidad invirtiendo el mundo desde lo esencial a lo inesencial. No obstante, para Hegel el mundo invertido es una etapa de la dialéctica de la conciencia,² mientras que para Debord es un momento estático convertido en realidad, más aún, deviene un tipo de temporalidad que determina la cotidianidad de la humanidad marcada por el capitalismo.

En este contexto, la imagen artística como documento de su época y convertida en fuente de un saber documental —por ejemplo, la pintura basada en la imagen histórica— sella y rememora un suceso, muchas veces para incluso suplantarlo. En este sentido, ¿quién podría decir que el bombardeo de *Guernica* de la Guerra Civil Española no es recordado por el cuadro de Picasso, imagen

que incluso llega a suplantar dicho acontecimiento? Por esto es posible afirmar que aquello que el pintor interpreta es transformado en una imagen que quedará a disposición como recurso del discurso oficial y de la memoria colectiva.³ La tensión que contiene la imagen pictórica, entre la representación y lo representado, es decir, entre el suceso histórico y su correspondiente grado de verosimilitud, nos introduce en lo llamado por Debord inversión del mundo, por el cual lo que aparece, es decir, el fenómeno de la realidad se cristaliza en acontecimiento real separado del mundo. En la relación paradójica de la pintura y la historia surge la siguiente interrogante ¿es posible ser fiel a lo testimoniado? Desde las categorías temporales narradas por Guy Debord en su obra *La sociedad del espectáculo*, que comprenden el devenir del tiempo desde la oficialidad del discurso histórico y la cultura oral, es posible comprender la paradoja de la imagen.

PINTURA E HISTORIA

El saber ha determinado el modo de contemplar la pintura figurativa occidental, articulando la memoria interna de cómo descifrar lo visto. En la pintura, la relación saber y ver se vuelve crucial, porque se pinta lo que se sabe y se determina lo que se entiende, esto es, lo que es sabido de un suceso en la memoria colectiva. Un ejemplo es la obra *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix, que marca una tendencia a favor de un bando ideológico y vuelve el suceso representado en un bien disponible como objeto cultural. De este modo, todo cuadro histórico propone una escena que en sí misma contiene una ficción planteada como un ideal. Narra lo que podría suceder, lo que es posible, más que lo que realmente ha sucedido. Sin embargo, estas escenas no

~ Francisco de Goya, “Estragos de la guerra”, grabado n° 30 de la serie *Desastres de la guerra*, aguafinta y punta seca, 1810-1814. Una de las primeras imágenes de las víctimas civiles producto de un bombardeo en la Historia del Arte.

» Calle de Cernika después del bombardeo, 1937. Fuente: Fotografía Fundación Sabino Arana.

Claudio Correa Académico de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Diego Portales. Licenciado y Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile, su trayectoria artística se desenvuelve desde la pintura al ámbito de las instalaciones escultóricas, site specific, instalaciones sonoras y video arte. A partir de la VIII Bienal de La Habana del año 2003, ha presentado su obra en destacados centros de exposición y museos, principalmente en Latinoamérica y España, invitado por curadores como: Fernando Castro Flórez (España), Gerardo Mosquera (Cuba) y José Roca (Colombia). Su obra aparece en los catálogos sobre arte chileno contemporáneo: *Copiar el Edén* (2006), *Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo* (2008) y *Revisión Técnica: Pintura en Chile 1980-2010* (2010).

Claudio Correa Professor at the School of Visual Arts at the Diego Portales University. He holds a Bachelor's degree and Master's degree in Visual Arts from the University of Chile. His artistic career develops from painting in the area of sculpture installations, site specific, sound installations and art video. As of VIII Biennial in the Habana in 2003, he has exhibited his work in distinguished exhibition halls and museums, mainly in Latin America and Spain invited by curators such as Fernando Castro Flórez (Spain), Gerardo Mosquera (Cuba) and José Roca (Colombia). His work is found in the catalogues on Chilean contemporary art: “Copiar el Edén” [Copying the Eden] (2006), “Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo” [Chile, Extreme Art: new tendencies at the turn of the century] (2008) and “Revisión Técnica: Pintura en Chile 1980-2010” [Technical Check-up: Painting in Chile] (2010).



se agotan en la pura ficción, son ejemplos estetizados que pretenden fijar patrones de conducta para ser imitados. Los géneros pictóricos que conllevan la realización de un cuadro histórico incluyen el paisaje, el retrato, pero también un necesario manejo de la literatura, en particular, de figuras retóricas como la alegoría. Esta figura, sea en la pintura de carácter épico o en la pintura histórica con intenciones realistas, sintetiza la situación representada en un cuadro. La pintura histórica es en sí alegórica, pues pretende volver solemne una situación y ser fiel a la realidad, es decir, responde a un mecanismo alegórico elaborado bajo los cánones estéticos de su tiempo. Sin embargo, la gran tragedia de la pintura histórica es que el público o los espectadores venideros no recordarán el código estético con el cual descifrar la alegoría, dejando en la operación de receptividad solo una imagen hueca.⁴

Entendiendo que la pintura histórica se compone de alegorías, su pretendida faceta histórica no sería tal. De hecho, los títulos de cada cuadro serían ese barniz invisible que vendría a suplantar la documentación del suceso. En este tipo de pinturas se da por supuesto que el espectador maneja la clave de los códigos que descifran su alegoría y que en muchos casos componen la estructura del cuadro. La exactitud del mensaje fracasa al existir siempre un azar en la posible interpretación. Asimismo, manifiesta la supremacía de los actores

por sobre la historia, asumiendo que estos cuadros son una recreación histórica en la que debiera recaer todo el peso en su trama argumental, por el contrario, la mayoría de los cuadros históricos se terminan centrándose en los cuerpos de los retratados, en sus poses, refiriendo a una teatralización acorde al guion político de su tiempo.

Cabe destacar que la apariencia engañosa puede ser indiscernible no solo en el arte, su poder en sí es tan atrayente que puede ser capaz de construir ella misma una nueva verdad. Por ejemplo, un modo posible de perfeccionar, estetizar o decorar la historia sería el de suplantar las evidencias documentales —llámense objetos, ruinas, etc.—. Nada puede ser más patente para ejemplificar este intento de domesticación de la historia a la proyección de una imagen épica futura que la realizada por Albert Speer, el Arquitecto Oficial y Ministro de Armamento de Hitler. Encomendado para la construcción de los edificios emblemáticos del III Reich, realizó edificaciones pensadas para proyectar una estética imperial, asumiendo el estilo dórico como propio de su momento. El modo de falsear la realidad sería manipular la imagen del pasado, para asegurarse un lugar en la memoria universal futura, acorde a la escala de las ambiciones magnificentes, que no solo son propias de la arquitectura nazi, sino de todo imaginario ideológico que pretende la persuasión y sumisión de sus espectadores por medio de la supremacía.

LAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA:

EL TIEMPO IRREVERSIBLE Y TIEMPO SEUDOCÍCLICO

Guy Debord (2007) ha reflexionado acerca del tiempo irreversible de las clases dominantes y el tiempo seudocíclico del resto de la sociedad. Dentro de su planteamiento el movimiento inconsciente del tiempo se manifiesta y se hace verdadero en la conciencia histórica. Por una parte, afirma que el tiempo cíclico es aquel que retorna como las estaciones al estar regido por la naturaleza. Por otra, el tiempo seudocíclico es el tiempo-mercancía, según Debord es: “la supervivencia ampliada, cuya experiencia cotidiana sigue estando privada de toda decisión y sometida no al orden natural, sino a la seudo naturaleza desarrollada por el trabajo alienado” (2007, p. 134). Contrasta con esta categoría el tiempo histórico de la clase superior, que organiza el trabajo para liberarse del tiempo cíclico y de su escasez. Más aún, se apropia de la plusvalía temporal, pues posee en exclusiva el tiempo irreversible de la vida, el cual corresponde a los amos de la historia, pues trata de un tiempo evolutivo y finito, anidado en la premisa de que la historia avanza hacia su fin.

En la historia del arte, como caso paradigmático, coexisten dos posiciones bipolares, el tiempo irreversible y el tiempo seudocíclico, mediante la pintura de Jacques-Louis David y Francisco de Goya, que retratan en el mismo periodo la Revolución Francesa.

En 1785 David pinta *El Juramento de los Horacios*, un cuadro problemático para la contingencia francesa, pero visionario en su llamado ético a mantenerse leal al Estado. Muestra la imagen de tres jóvenes jurando a brazo extendido al estilo romano, en dirección a las espadas empuñadas por el padre, el que ofrecía a sus hijos en sacrificio en defensa de la patria republicana. Siendo un cuadro histórico, inspirado en la obra de teatro *Horacio* de Pierre Corneille, David consigna un suceso de la antigüedad, monumentalizando el ideal revolucionario de su tiempo, para posteriormente convertirse en el pintor oficial de la corte de Napoleón. Desde otro polo, Goya, en el periodo de la invasión napoleónica, fue encomendado por el general José de Palafox para retratar a la resistencia española que encabezaba en Zaragoza. En su tránsito, el pintor se vuelve testigo de una lucha que no distingue héroes, sino solo personas que combaten por su vida, desconociendo cualquier ideario.⁵ Apuntando hacia una verosimilitud realista, como la desilusión frente a los ideales de consigna y las muertes y abusos grotescos como consecuencia de la guerra, retrata la irracionalidad de la lucha ideológica, las ruinas arquitectónicas de los centros urbanos y las víctimas de los bombardeos.

Para ahondar en el contraste antes descrito, destaca la obra *La coronación de Napoleón en Notre Dame* de David. Bajo el tiempo irreversible, en cuanto imagen concebida para la posteridad, la obra cumple una función estatuaría, cercana a una manifestación escultórica, al ser Napoleón convertido en monumento. En esta obra, David inicia su trabajo como espectador del suceso, pero frente a la tela cita por separado a los actores principales: Napoleón, la emperatriz Josefina, el Papa Pío VII que coronó a la pareja imperial, Carolina Bonaparte y Joaquín Murat, el cuñado del Emperador, etc. Paralelamente, pintó a los espectadores del suceso, individuos pertenecientes al coro de *Notre Dame*, verdaderos extras de la historia. Estas imágenes se independizan del acontecimiento para quedar fijadas en otro tiempo y lugar, en la antesala de las imágenes destinadas al estudio de una pose precisa que condiciona el cuerpo de su ideario para la posteridad. En contraste con lo anterior, la serie de grabados *Los desastres de la guerra* de Goya, escenas de barbarie, que por su naturaleza menos protocolar y más anecdótica se desenvuelven como imágenes dinámicas, menos dadas a su monumentalización. En otras palabras, Goya no muestra a los grandes próceres, su interés se centra en la *carne de cañón*: la hija del panadero, el soldado raso francés, los N.N., aquellos que conforman la masa hormigueante que siempre debe perecer. El tipo de cuerpos aquí representados carece del rictus estático de los héroes antes

mencionados, son en cierto modo *extras* que abultan el decorado de época, ayudando a componer el fondo de las escenas en las que son retratados los verdaderos protagonistas de la historia. Más aún, en Goya importa el registro de una cierta obscenidad e impertinencia aportada por el testimonio, intención de mostrarlo todo que se justifica en la excesiva descripción de detalles insignificantes. De este modo, es posible afirmar que Goya retrata situaciones que se repiten cíclicamente a través de las microgestas cotidianas. La historia de los más débiles adquiere en su obra una connotación impercedera en el sentido de que *siempre estaría ocurriendo*. El carácter inmortalizador funciona aquí en clave distinta, a diferencia del trabajo de David, ya que no fija individuos, sino por el contrario, delata situaciones en su acontecer cíclico y recurrente.

CONCLUSIÓN

Bajo el contraste de los pintores David y Goya, quienes retratan un mismo suceso bajo temporalidades divergentes, es posible afirmar, siguiendo a Didi-Huberman (2011), que la imagen pictórica es dialéctica. Es decir, es originaria en cuanto opera un “sín-toma” que deviene entre el proceso histórico y su interpretación, para determinar un lugar ante nuestra mirada. Sobre la imagen dialéctica afirma este autor: “aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado [...] emitiendo una imagen como una tirada de dados” (p. 117). Dicho de otro modo, la pintura como documento define su lugar a partir de la imposibilidad del suceso como acontecimiento verosímil y, sin embargo, no renuncia a presentar el origen, sino, por el contrario, acomete su apertura. En efecto, en términos generales, se podría plantear que la pintura histórica oficial remite al retrato, mientras que la pintura cronista remite al paisaje, siendo en este caso el villano, el anónimo, el bajo pueblo, los elementos que lo constituyen. Sin embargo, ambas operan una dialéctica del origen, en cuanto devienen entre el suceso histórico y su conmemoración. Sobre el origen afirma Walter Benjamin (2006):

[...] aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. [...] En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por lo tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria (p. 243)

Siguiendo a Benjamin (2006) es posible afirmar que la imagen histórica reproduce críticamente el presente mediante la confrontación del suceso acontecido, en este sentido, la obra de arte no es novedosa ni fiel a sus referentes, sino opera la superación de ambos términos. Más aún, es posible afirmar que la imagen en su tensión conlleva un ruido que evidencia al sujeto mediador entre el suceso histórico y su interpretación. Dicho de otro modo, a un modelo no completamente definido ni exacto le debiera corresponder *una casi representación*, pues la representación objetiva de acontecimientos no está en manos del verismo de corte fotográfico o hiperrealista, sino en aquel espacio que da pie a la confusión, mediante el ruido que abre el suceso a una mayor cantidad de versiones. Por ejemplo, en el retrato policial hablado, en el que la imagen está interferida por el trauma, por la pulsión no racionalizada. Desde esa perspectiva, se puede ser fiel al testimonio, mediante una operación visual irónica que indique justamente aquello que no se está visualizando, conservando el misterio de aquello inenarrable.

NOTAS AL PIE

- 1 Agradezco a la académica del Centro de Estudios de Fenomenología y Psiquiatría de la UDP, Pía Cordero, por las correcciones y las referencias estético-filosóficas de los apartados del texto: introducción y conclusión.
- 2 Sobre las etapas de la dialéctica de la conciencia afirma Hegel (2012): “El saber en su comienzo, o el espíritu inmediato, es lo carente de espíritu, la conciencia sensible. Para convertirse en auténtico saber o engendrar el elemento de la ciencia, que es su mismo concepto puro, tiene que seguir un largo y trabajoso camino” (p. 21)
- 3 Al respecto señala Sergio Rojas (1999): “Lo *sido* se hace imagen y en ese mismo instante se desvanece su gravedad, pues —esta es precisamente la paradoja— esta disponibilidad que resulta de la imagen torna irreparable la pérdida y, en ese sentido, la cumple” (p. 224).
- 4 Sobre la alegoría y su relación con la historia, afirma Walter Benjamin (2006): “La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el Trauerspiel está presente en tanto que ruina. Pero con esta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas son en el reino de las cosas” (p. 396).
- 5 Se dice que este es el inicio de su serie de grabados en aguatinta *Los desastres de la guerra*, en los cuales retrata a los héroes populares surgidos desde la resistencia del pueblo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2006). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras libro I/vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Hegel, G. (2012). *La fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, S. (1999). *Materiales para historia de la subjetividad*. Santiago: Ediciones La Blanca Montaña.

LAS VENTANAS DE KAFKA¹

[KAFKA WINDOWS]

ROBERTO CHACANA*

*
Roberto Chacana
Académico Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Valdivia, Chile

REVISTA 180

Resumen: Este artículo examina el papel que poseen las ventanas en diversas obras de Franz Kafka. En primer lugar, se sostiene que las ventanas serían aberturas que permiten eludir o enfrentar de una mejor forma las adversas situaciones en las que los personajes se hallan sumidos. En ese marco, el artículo propone que las ventanas ofrecerían a los personajes seis posibles liberaciones: consuelo, escape, seguridad, evasión, inspiración y ventura. El análisis detallado de cada una de ellas, sin embargo, deja en evidencia que tales liberaciones son escasamente realizables. A partir de eso, el artículo postula que el verdadero protagonismo de las ventanas de Kafka es consecuencia de que ellas constituyen lugares aciagos y de mal agüero, que están estrechamente relacionados con los acontecimientos que acaban por hundir irremediablemente a los personajes kafkianos en unas situaciones de las cuales ellos esperaban liberarse, precisamente, gracias a las ventanas.

Palabras clave: Kafka, ventanas, liberación, fracaso

Abstract: *The paper examines the role that own windows in various works of Franz Kafka. First, it is argued that the windows would be “apertures” that allow circumvent or to provide a better way of adverse situations in which the characters are mired. In this context, the article proposes that the windows would offer six possible characters “releases”: comfort, escape, safety, evasion, inspiration and luck. Detailed analysis of each analysis, however, makes it clear that such releases are hardly achievable. From that, the article suggests that the true role of Kafka windows is that they are a result of unfortunate and unlucky places that are closely related to the events that inevitably end up sinking the Kafkaesque characters in some situations which they hoped to liberate precisely through the windows.*

Keywords: *Kafka, windows, release, failure*

Las ventanas desempeñan un papel destacado en Kafka, pues son consideradas aberturas que —al menos aparentemente— modifican o morigeran las adversidades que padecen los personajes. En los casos en que estos se hallan enfermos, las ventanas se erigen como un *lugar de consolación*, como advertimos en tres textos del escritor checo. El primero corresponde a la versión original de “La desventura del soltero” —una de las narraciones de *Contemplación*, el primer libro del autor—, que Kafka registra en sus *Diarios*; dice allí: “estar enfermo y tener el único consuelo de mirar por la ventana” (2000, p. 208). En el segundo —un esbozo narrativo de 1920—, un individuo que es observado por otro sujeto con unos binoculares desde un balcón piensa lo siguiente acerca de este: “tal vez se tratase de un enfermo, para el que la vista desde la ventana significaba el mundo” (2003, p. 697). Por último, en “La ventana a la calle”, otra de las narraciones de *Contemplación*, leemos: “no podrá vivir mucho tiempo sin una ventana a la calle” (p. 26).

La ventana aparece así como el lugar idóneo para liberarse de las emociones negativas que atormentan al individuo. Dado que Kafka se vio sumido frecuentemente en estados de esa naturaleza, en las cartas y los *Diarios* hallamos registros que dan cuenta del deseo de beneficiarse del influjo lenitivo que tendría la ventana. Por ejemplo, en una carta a Felice Bauer, Kafka sostiene: “Hoy me estaba lavando las manos en el oscuro pasillo cuando, no sé cómo, me puse a pensar en ti con tal fuerza que no tuve más remedio que acercarme a la ventana para,

al menos, buscar consuelo en el cielo gris” (1977, p. 347). En los *Diarios* Kafka apunta una frase que expresa de forma lacónica un anhelo similar: “Si se pudiera arrojar el dolor por la ventana” (2000, p. 773). Por otro lado, cuando la angustia resulta insoportable, ya no es el dolor lo que se desea arrojar por la ventana, sino a sí mismo: “Tormentos en la cama hacia el amanecer. La única solución era tirarme por la ventana” (p. 441).

La ventana se constituye, entonces, en una *vía de escape*, para lo cual debe estar abierta permanentemente. En una carta a Milena Jesenská, Kafka comenta lo siguiente de un hombre que sufre de melancolía: “La ventana del cuarto del enfermo tenía que estar constantemente abierta, pero cuando pasaba un carro por la calle, había que cerrarla rápidamente un instante porque el padre no soportaba el ruido. La hija se encargaba de abrir y cerrar la ventana” (1998, p. 109). En la misma dirección, Kafka reconoce que las ventanas de su entorno están siempre abiertas, condición que se extiende a la noche, según apreciamos en otra carta a Felice, en quien advierte con alegría un hábito similar al suyo: “¿De manera que también comparates mi chifladura de dormir con la ventana abierta?” (1997, p. 116).

Cuando la ventana se halla cerrada se debe realizar un esfuerzo adicional para abrirla, como acontece en *La metamorfosis*, cuando la madre de Gregor intenta “escapar” de lo que ahí ocurre abriendo una ventana: “Al otro lado, y pese al tiempo frío, la madre había abierto de par en par una ventana, y asomándose mucho por ella se cubrió la cara con las

manos” (2003, p. 103). Grete, por su parte, demuestra que cada vez le resulta más difícil realizar las labores de limpieza en la habitación de su hermano, actuando así: “En cuanto entraba, y sin tomarse tiempo para cerrar la puerta —pese a que normalmente se cuidaba mucho de ahorrarles a todos el espectáculo de la habitación de Gregor—, corría derecha a la ventana, la abría de par en par con manos presurosas, como si estuviera a punto de asfixiarse, y, por mucho frío que hiciera, se quedaba allí un momento y respiraba hondamente” (p. 113)

En *El proceso* Josef K. también aspira a escapar por una ventana, cuando, agobiado por el calor que reina en el taller del pintor Titorelli, ve en ella una posibilidad de huir del lugar; sin embargo, ello no es posible: “¿No se podría abrir la ventana?”, preguntó K. ‘No’, dijo el pintor. ‘No es más que un cristal encastrado, no se puede abrir.’ Entonces se dio cuenta K. de que todo el tiempo había esperado que, de pronto, el pintor o el mismo irían a la ventana y la abrirían de par en par” (1999, p. 595). La posibilidad de que una ventana sea realmente una *vía de escape* parece contemplar el uso de la fuerza, según constatamos en *El castillo*, cuando uno de los ayudantes del agrimensor entra en la escuela para liberar a Frieda; esta relata a K. así lo sucedido: “Vino y me tomó; abandonada por ti, dominada por él, un viejo amigo, no pude contenerme. No abrí la puerta de la escuela; él rompió la ventana y me sacó” (p. 949).

En otras situaciones parece bastar con hallarse en las proximidades de la *vía de*



escape para sentirse a salvo, convirtiéndose la ventana en una especie de refugio o *lugar seguro*. Por ejemplo, en *La metamorfosis* Gregor se aproxima constantemente a la ventana de su cuarto, en donde encuentra algo de consuelo y protección: “A menudo yacía allí [sobre la fría butaca de cuero] noches enteras sin dormir un solo instante, rascando el cuero horas y horas. O bien no se arredraba ante el gran esfuerzo que suponía empujar una silla hasta la ventana, trepar luego al antepecho y, bien afianzado en la silla, apoyarse en él, *sin duda para recordar vagamente la sensación liberadora que antes solía procurarle mirar por la ventana*” (2003, p. 112).

En *El proceso* Josef K. se parapeta en una ventana tratando de impedir que dos ordenanzas ingresen al cuarto trastero del banco: “ya aparecía a lo lejos un ordenanza y, unos pasos más detrás, otro. K. había cerrado

rápidamente la puerta, *se había acercado a una ventana próxima y la había abierto*” (1999, p. 532). Luego de sofocar la curiosidad de los ordenanzas, K. se asegura de alejar completamente el peligro, utilizando al máximo la protección que la ventana parece ofrecerle: “Para no tener que entablar conversación con ellos, *se asomó a la ventana*. Cuando, al cabo de un momento, volvió a mirar al pasillo, [los ordenanzas] se habían ido. K., sin embargo, *permaneció junto a la ventana*, no se atrevía a entrar en el cuarto trastero y tampoco quería irse a casa” (p. 533).

Las bondades que poseen las ventanas determinan que los personajes kafkianos sientan una especial atracción por ellas, convirtiéndolas en su *lugar favorito*. En un esbozo narrativo se dice lo siguiente de un ama de llaves que se muestra sorprendida por las inusuales instrucciones que recibe de su señor: “El

ama de llaves volvió a la cocina inmersa en esos pensamientos, se sentó apenas un momento en *su lugar favorito, al lado de la ventana*, junto a las flores y el canario [...]” (2003, p. 523). El propio Kafka reconoce en una carta a Milena su incorregible hábito de mirar por la ventana: “Cuando no estoy escribiéndote, me repantigo en el sillón y miro por la ventana. Se ve bastante porque la casa de enfrente es de planta baja. No puedo decir que mirar por la ventana me inspira especial melancolía, nada de eso, solo que *no consigo interrumpirlo y hacer otra cosa*” (1998, p. 99). En *El proceso* la ventana ejerce un especial magnetismo sobre Josef K., quien debe esforzarse por evitarla: “[K.] Estaba muy cansado, porque se había pasado la mitad de la noche estudiando una gramática italiana a fin de prepararse un poco; *la ventana en la que, en los últimos tiempos, solía sentarse con demasiada frecuencia, lo atraía*



más que su escritorio, pero se resistió y se sentó a trabajar” (1999, pp. 635-636).

En ese contexto, la ventana aparece como una *vía de evasión*, que permite desatender un problema, concentrándose en lo que está más allá del cristal. Eso es lo que hace Josef K. cuando su tío lo interroga acerca del proceso; K., que no quiere hablar de ello, se comporta así: “K. guardó silencio; sabía lo que iba a seguir, pero, liberado de pronto como se sentía de su fatigoso trabajo, se entregó ante todo a cierta indolencia, mirando por la ventana al lado opuesto de la calle, del que desde su asiento solo podía ver una pequeña sección triangular, un trozo de pared vacía entre dos escaparates” (pp. 536-537). Aunque la vista carece de interés, a K. le resulta útil, pues con ella *evade* el tema del cual quiere hablar el tío. El objetivo de K., sin embargo, no se cumple, ya que el hom-

bre lo recrimina casi enseguida: “¡Y tú te pones a mirar por la ventana!”, exclamó el tío levantando los brazos” (p. 537), obligándolo a hablar del proceso.

En estrecha relación con lo anterior, la ventana es percibida como un *lugar de inspiración*, pues el individuo cree que, *evadiéndose* a través de ella, ordenará sus ideas y tomará decisiones importantes, tal como intenta hacer Josef K. en dos ocasiones. La primera acontece cuando, habiéndose liberado de un cliente, K. retoma sus pensamientos sobre el proceso, aproximándose a la ventana de su despacho: “K. estaba por fin solo. No tenía ninguna intención de hacer entrar a otros clientes y solo vagamente tuvo conciencia de lo agradable que era que las personas de fuera creyeran que seguía negociando con el fabricante y, por esa razón, ni siquiera el ordenanza entrase en su oficina.

Fue a la ventana, se sentó en el antepecho, agarrándose de la falleba con una mano, y miró afuera, a la plaza. La nieve seguía cayendo, todavía no había aclarado” (p. 573). La reflexión retomada junto a la ventana le confirma que debe despedir al abogado Huld; sin embargo, cuando intenta abrir la ventana —recordemos que las ventanas deben estar abiertas—, le resulta difícil y lo que ocurre tras lograrlo no es precisamente halagüeño ni inspirador: “[K.] abrió la ventana. Solo se podía abrir con dificultad y tuvo que hacer girar la falleba con las dos manos. Entonces, por todo lo ancho y lo alto de la ventana entró en la habitación un humo mezclado con niebla, llenándola de un ligero olor a quemado” (p. 574).

La segunda situación en la que Josef K. se inspira junto a una ventana ocurre cuando decide visitar a su madre. Dado que es un



Roberto Chacana Arancibia: Psicólogo y Licenciado en psicología por la Universidad de Concepción, y Doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado diversos artículos académicos sobre Julio Cortázar y Franz Kafka. Es autor del libro *La familia de Kafka. Lealtad y sacrificio*, editado en Madrid, por Plaza y Valdés, en 2012. Actualmente, trabaja como profesor en la Facultad de Filosofía y Humanidades, en la Universidad Austral de Chile.

Roberto Chacana Arancibia: Psychologist and Bachelor of Arts in Psychology from the University of Concepcion and PhD from the Complutense University of Madrid. He has published various academic articles on Julio Cortázar and Franz Kafka and is the author of the book *La familia de Kafka. Lealtad and sacrificio* (Kafka's family. Loyalty and sacrifice) published in Madrid by Plaza y Valdes in 2012. At present, he works as a professor at the Faculty of Philosophy and Humanities at the University Austral of Chile.

viaje que pretende realizar de inmediato, K. debe resolver algunas cuestiones laborales, para lo cual se dirige a la ventana de su despacho, con la idea de “ordenar un poco sus pensamientos” (p. 685). Sin embargo, y a pesar de su intención, su presencia en el lugar no resulta muy *inspiradora*, ya que en las conversaciones posteriores K. se muestra confuso —al hablar con el director es incapaz de explicar los motivos del viaje— y precipitado, pues en su afán de marcharse cuanto antes resuelve con prisa y prepotencia los últimos asuntos del trabajo.

En otras ocasiones la ventana pareciera ser un *lugar venturoso*, por cuanto está relacionada con la ocurrencia de hechos favorables. Así por ejemplo, cuando en *La condena* Georg Bendemann termina de escribir la carta a su amigo en Rusia —cuestión que le produce una gran satisfacción, pues en ella le comunica su compromiso matrimonial—, extiende la agradable sensación que experimenta en ese momento mirando por la ventana: “Acababa de terminar una carta a un amigo de juventud que se hallaba en el extranjero, la cerró con juguetera morosidad y *miró luego por la ventana*, el codo apoyado en el escritorio, en dirección al río, al puente y a las colinas de la otra orilla, cubiertas de un pálido verdor” (2003, p. 37). Es tanta la dicha que lo invade que la *juguetera morosidad* se prolonga “a través” de la ventana: “Con esta carta en la mano permaneció Georg largo rato sentado a su escritorio, *la cara vuelta hacia la ventana*. A un conocido que lo saludó desde la calle al pasar apenas si le respondió con una sonrisa ausente” (pp. 40-41). En contra de lo que cabría esperar, la felicidad de Georg, como también su propia vida, se extinguirán muy pronto.

Una contradicción semejante advertimos en *El castillo*, particularmente en lo ocurrido tras una fiesta de la asociación de bomberos, cuando el padre de Barnabas se ilusiona con la posibilidad de que la administración condal le asigne la reorganización del servicio de bomberos; Olga, una de las hijas, recuerda así dicha situación: “De eso hablaba entonces y estaba allí sentado, de la forma que nos era tan querida, explayándose en la mesa, con los brazos abarcando la mitad de ella y, al mirar por la ventana abierta al cielo, su rostro era muy joven y alegremente esperanzado; nunca más volvería a verlo así” (1999, p. 899). La última frase de Olga apunta a que en vez de ocurrir lo que el padre anhelaba —y que la *ventana abierta al cielo* parecía augurar—, sobre la familia recaerá un severo castigo, como consecuencia de que Amalia, la otra hija, se niega a entregarse a Sortini, un poderoso funcionario del castillo.

De ese modo, y al igual que lo que acontece en *La condena*, la ventana, lejos de anunciar o confirmar la llegada de sucesos felices, es en realidad una abertura por donde se cuelan nuevas adversidades; de hecho, la carta con la cual Sortini cita a Amalia le es entregada por un mensajero a través de una ventana del hogar familiar. Olga, que es la única que despierta con el grito de horror de Amalia, evoca así ese instante: “ella estaba junto a la ventana, con una carta en la mano que acababa de entregarle un hombre por aquella ventana; el hombre aguardaba la respuesta” (pp. 888-889).

Lo que en Kafka acaba por imponerse, entonces, es que las ventanas son *lugares aciagos* y de mal agüero, que acompañan o



anticipan la ocurrencia de hechos amargos, como ocurre en *El desaparecido*, cuando Karl se entera de que sus padres lo castigarán expulsándolo a Estados Unidos: “su madre, junto a la ventana, le anunció una tarde horrible su viaje a América” (p. 281). En *El castillo* es una ventana la que parece anunciar el áspero diálogo que pronto tendrá el agrimensur con Momus, pues el primer contacto que ambos tienen acontece, justamente, a través de la ventana por donde se asoma el joven: “Precisamente, cuando K. llegaba a la Posada de los Señores, todavía sin iluminar, se abrió una ventana en el primer piso, y un señor joven, grueso y bien afeitado, con traje de cuero, se asomó y se quedó en la ventana, sin que pareciera responder al saludo de K. ni con la más leve inclinación” (1999, p. 791).

En *El proceso* las ventanas tienen una presencia tan relevante que se erigen como verdaderos cómplices de los adversos acontecimientos que ocurren a lo largo de la novela, desde la detención hasta la ejecución de K. Así, y dejando a un lado las situaciones ya referidas —es decir, la ventana como un frustrado lugar de escape (taller de Titorelli) y de abortada evasión e inspiración (despacho de K.)—, en la mañana de su detención la ventana del cuarto de K. permite a una anciana fisgonear desde el edificio de enfrente, exponiendo a K. a una especie de juicio o afrenta pública. Luego, Willem, uno de los guardianes que lo detiene, halla en la ventana un apoyo extra para controlar la situación, pues sentado junto a ella comunica a K. que está detenido, impidiéndole que se marche. Más adelante, serán las ventanas —y los vecinos asomados a ellas— quienes darán la “bienvenida” a K. al edificio suburbial en donde se realizará la primera investigación.

Posteriormente, en el momento en que K. llega a la catedral para encontrarse con el italiano cliente del banco el exterior del lugar es descrito de una forma especialmente tétrica, teniendo las ventanas un papel destacado en ello: “La plaza de la catedral estaba completamente vacía; K. recordó que, ya de niño, le había llamado la atención que en las casas de aquella estrecha plaza casi todas las cortinas de las ventanas estuvieran siempre echadas. Con el tiempo que hacía aquel día resultaba más comprensible que de costumbre” (pp. 639-640). Por último, en la noche de su ejecución hay dos situaciones en las cuales las ventanas presagian el trágico e inminente fin. El primero acontece cuando los verdugos llegan hasta el piso de K.; contrariado por la visita, K. se dirige a la ventana y mira a la oscura calle, comprobando que “Casi todas las ventanas del otro lado estaban también a oscuras, y [que] en muchas habían bajado las persianas” (p. 657). El segundo ocurre instantes previos a su muerte, cuando K. mira hacia arriba, buscando inútilmente una última esperanza: “Su mirada cayó en el último piso de la casa que lindaba con la cantera. Al igual que brota una luz, los batientes de una ventana se abrieron, un hombre delgado y débil a aquella distancia y altura se inclinó con una sacudida hacia delante y estiró el brazo más aún” (p. 661). Como sabemos, casi enseguida uno de los verdugos clavará el cuchillo en el corazón de K., poniendo fin a su vida.

En el marco de lo señalado, podemos concluir que, más allá de las ilusiones que se hagan al respecto, es prácticamente imposible que los personajes kafkianos hallen en las ventanas algunas de las liberaciones que ellas parecen ofrecer, esto es, *consuelo, escape, seguridad, evasión, inspiración o ventura*. Una situación tan

pesimista como esa parece advertirse en el último párrafo de “El camino a casa”, otro de los relatos de *Contemplación*: “Solo cuando entro en mi habitación me pongo un tanto pensativo, aunque al subir la escalera no haya encontrado nada digno de reflexión. No me sirve de mucho abrir del todo la ventana y que aún suene una música en algún jardín” (2003, p. 20). La situación puede llegar a ser tan adversa que hasta la posibilidad de ilusionarse carece de sentido, puesto que existen habitaciones —como la que el comerciante Block ocupa en casa del abogado Huld— que ni siquiera tienen ventanas, o, en otros, en que el tamaño de estas es tan reducido que llega a resultar irrisorio, como acontece con la ventana de la cabaña del carretero Gerstäcker, en *El castillo*: “Entonces se abrió en la cabaña que había a mano izquierda una ventana diminuta; cerrada, había parecido azul oscuro, quizá como reflejo de la nieve, y era tan diminuta que ahora que estaba abierta no se podía ver entero el rostro de quien miraba afuera, sino solo sus ojos, unos ojos pardos y viejos” (1999, p. 704). Las posibilidades que tienen los personajes kafkianos de liberarse a través de las ventanas parecen ser del tamaño de la ventana de Gerstäcker.

NOTA AL PIE

1. Artículo enmarcado en el proyecto Fondecyt N° 11090122.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Kafka, F. (1977). *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*: 1 (1912), 2 (1913), 3 (1914-1917). Madrid: Alianza.
- Kafka, F. (1988). *Cartas a Milena*. Madrid: Alianza.
- Kafka, F. (1999). *Obras Completas I. Novelas. El desaparecido (América). El proceso. El castillo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Kafka, F. (2000). *Obras Completas II. Diarios. Carta al padre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Kafka, F. (2003). *Obras Completas III. Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

KARL HOLMQVIST Y ANNE-JAMES CHATON: LA REPETICIÓN COMO LIBERACIÓN¹

[KARL HOLMQVIST AND ANNE-JAMES CHATON: REPETITION AS LIBERATION]

FELIPE CUSSEN*

REVISTA 180

*
Felipe Cussen
Investigador Universidad de Santiago de Chile
Instituto de Estudios Avanzados
Santiago, Chile

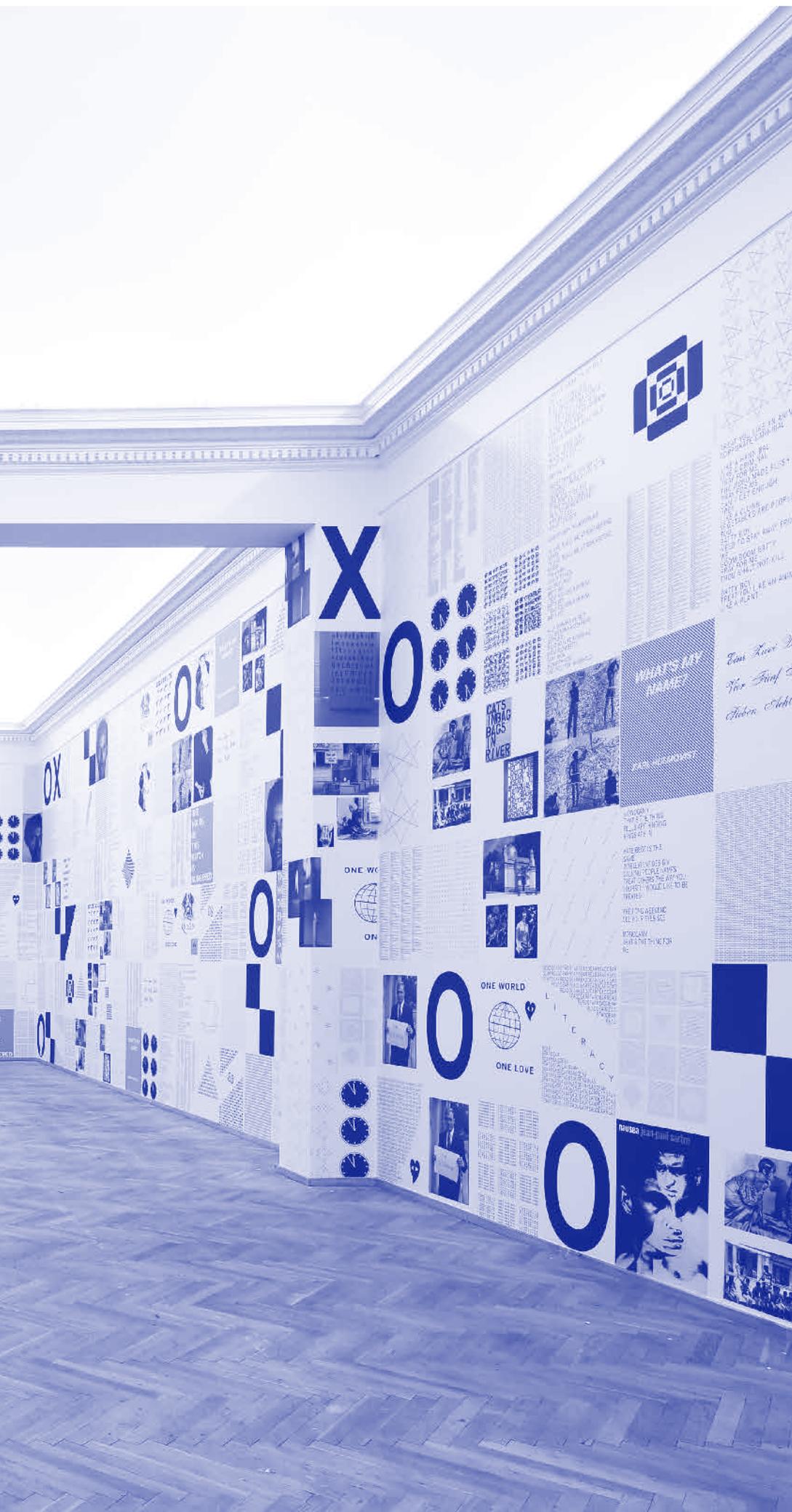
Resumen: En este ensayo se analizan algunas obras del artista sueco Karl Holmqvist y del poeta sonoro francés Anne-James Chaton, que coinciden en la repetición de palabras, ya sea a nivel visual o a nivel sonoro. Se compara este procedimiento con ejemplos similares en el arte conceptual y la música electrónica, y se proponen algunos parámetros que permitan determinar los modos en que afectan la materialidad y los significados del lenguaje, así como los efectos que implica esta poética.

Palabras clave: repetición, poesía experimental, Karl Holmqvist, Anne-James Chaton

Abstract: In this essay I analyze some works by Swedish artist Karl Holmqvist and French sound poet Anne-James Chaton, which coincide to use words repetition in a visual or sound level. I compare this procedure with similar examples from conceptual art and electronic music, and I propose some parameters that allow to determine the ways in which language's materiality and meanings are affected, as well as the effects implied by this poetics.

Keywords: repetition, experimental poetry, Karl Holmqvist, Anne-James Chaton





frase completa: “L’investiture de Barack Obama”, para dar paso a un nuevo ciclo con la misma estructura. La segunda voz se escucha con menor volumen y transmite de manera muy acelerada un texto en el que apenas se distinguen algunos números, y que solo se detiene cada vez que el ciclo de la primera voz termina, para luego retomar. La misma estructura se repetirá en los ocho tracks siguientes.

Para poder acceder a los textos de la segunda voz, es preciso leerlos directamente en el folleto que acompaña el CD, y en ese momento se descubre que se trata de la transcripción completa y aparentemente indiscriminada de todos los textos inscritos en tickets, boletas, cajetillas de cigarrillos, recortes de diarios, etc. En este caso no se trata de textos repetidos, pero sí de un listado que contiene elementos tan parecidos e irrelevantes (números, direcciones, avisos) que se vuelven indiscernibles. Chaton llama a estos materiales de los que se apropia “literatura pobre” y su tarea principal se limita a la recopilación, al encuadre; por este motivo también algunos críticos los han calificado de ready-mades textuales (Dambrine y Laurichesse, 2013). Esta pobreza (que contrasta, por cierto, con su imagen y puesta en escena tan sofisticada) también funciona como un modo de situarse en la tradición francesa, que ya está plagada de grandes figuras. Como explicó en un diálogo que sostuvimos en el 2012, él buscaba otro tipo de escritura, más familiar:

Las boletas tienen unos textos enormes, que leemos instantáneamente pero en los que no nos fijamos. Pero es una escritura que nos constituye y nos habita permanentemente. Hay otros escritores, como Georges Perec, que también buscan material en la vida cotidiana. Pero a mí Perec me parece todavía demasiado lírico. Quería hacer algo más seco que Georges Perec, y este es el resultado (Cussen, 2012).

La exposición del auditor a estos textos que cruzan el espacio tan velozmente, y que en su versión impresa se ofrecen muy pequeños y abigarrados, necesariamente implica una atención distinta a la lectura atenta de un discurso pausado y bien hilado o un libro correctamente diagramado. La repetición, para Chaton, acentúa ese efecto, en términos similares a los expresados por Holmqvist: “con este tipo de escritura tan ruda, con muchos números, la repetición le ofrece al lector la oportunidad de entrar y salir del texto, el ritmo permite escaparse, no es un tipo de concentración tan directa todo el tiempo” (Cussen, 2012). Por otra parte, los efectos de las dos partes superpuestas de cada una de estas piezas son casi opuestos: mientras que el recuento de tickets y boletas se deja aprehender solo fugazmente, casi como un ruido de fondo, las frases repetidas hasta la saciedad se transforman rápidamente en un ritmo muy definido, que nos obliga más que a pensar a seguirlo con

1 ticket «**PAUL NANTES SUD*** — RUE DE LOURMEL — 44000 NANTES — TEL.: — **22/01/2009 11:42:22 c3 1219** — 156 (C3) — VOUS AVEZ ETE SERVI PAR: YOANN — CAISSIER N°: 5534 — 1 CROISSANT 1.10 — S/TOTAL 1.10 — S/TOTAL BRUT **1.10** — S/TOTAL NET **1.10** — TOTAL NET TTC A RÉGLER **1.10** EUR — A emporter (1 article) — TX TVA Mt HT Mt TVA Mt TTC — 5.50 % 1.04 0.06 1.10 EUR — ESPÈCES 1.10 EUR — BON APPÉTIT — SA HOLD & CO RCS B **431 903 475 PARIS**»; 1 paquet de cigarettes «**classic red — Chesterfield — Les fumeurs meurent prématurément** — LES MINEURS NE DOIVENT PAS FUMER - made in the EU under authority of Philip Morris products S.A. Neuchâtel Switzerland»; 1 journal «*Le Monde* — www.lemonde.fr — 65° ANNÉE — N° 19904 — **1,30 €** — FRANCE MÉTROPOLITAINE — JEUDI 22 JANVIER 2009 FONDATEUR: HUBERT BEUVE-MÉRY — DIRECTEUR: ERIC FOTTORINO — **L'investiture de Barack Obama** — Premières mesures. Le nouveau président américain a demandé la suspension des audiencias à Guantanamo — **barack et michelle obama, à pied sur pennsylvania avenue, mardi 20 janvier, se dirigent vers la maison blanche.** DOUG MILLS/POOL/REUTERS»; 1 lettre «**languedoc-roussillon CINÉMA** — 6, rue Embouque d'or — 34000 Montpellier — tél. +33 (0) 467 648 153 — fax +33 (0) 467 649 255 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE

el pie, y que se queda impreso de manera indeleble en la memoria.

Como indiqué, este libro y disco apareció en el año 2011 bajo el sello Raster Noton, uno de cuyos fundadores es Carsten Nicolai (Alva Noto), y que suele publicar música electrónica experimental y minimalista. Esto ha contribuido a que en los últimos años la poesía sonora de Chaton circule y sea comentada más en este circuito que en el literario. Vale la pena revisar en detalle la presentación del disco en la página web del sello: por una parte, el propio autor comienza declarando: "I'm not musician and I don't compose music. I 'write' the sound: it means I use techniques from literature to compose ›événements 09‹. all the sounds from ›événements 09‹ are coming only from text and voice" (Chaton, 2011). Luego explica que las frases repetidas son grabadas muy de cerca con un micrófono de mala calidad, que distorsiona las consonantes explosivas, y que luego equaliza para realzar su potencia rítmica. En los párrafos precedentes, probablemente escritos por los encargados del sello, se explica el proceso de este disco con términos estrictamente musicales:

The fragments of literature and their musical arrangement remind, due to their precision, of the performance of a human beat boxer. Chaton cuts, loops and samples the spoken texts and assembles them into staccato-li-

ke and hypnotizing tracks. the text itself is treated like an instrument; its repetition, its inner rhythmic condense the song and push it. Apparently random chosen phrases are isolated and their original message is transformed, their former simple meaning is extended (Chaton, 2011).

Considero igualmente que estos poemas sonoros debieran ser analizados no bajo las leyes de la prosodia y la métrica usualmente aplicadas desde la literatura, sino más bien desde el espacio en que son creados, un software de edición de sonido, y con términos propios de la música electrónica, como *sampling*, que se refiere a la apropiación de un archivo sonoro y *loop*, que se refiere a un fragmento de audio repetido y que, como sabemos, constituye la base de la composición en géneros como la música electrónica bailable y el hip hop. En este disco, de hecho, luego de los nueve temas se incluyen los nueve loops que forman la base de cada uno de ellos, como una invitación a tomarlos y producir nuevas versiones, bajo la lógica del remix.

Corresponde, entonces, considerar estos loops para comprender con más detalle el proceso realizado por Chaton. Es importante notar, primero, que la estructura de cada track es repetitiva en dos niveles: en los loops mismos y en la secuencia regular que los agrupa (12 loops cortos más un loop largo). Pero además es relevante considerar

~ Chaton, *Événements 09 5*

Felipe Cussen Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra e investigador del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se han centrado en el ámbito de la literatura comparada, especialmente la literatura experimental, el hermetismo poético, las relaciones entre poesía y música, y la mística. Actualmente desarrolla el proyecto Fondecyt "Samples y loops en la poesía contemporánea". Junto a Marcela Labraña editó la antología *Mil versos chilenos* (Ediciones B, 2010). Su último libro es la recopilación *Opinología* (Cumshot, 2012).

Felipe Cussen PhD in Humanities from Pompeu Fabra University and researcher at the Advanced Studies Institute from University of Santiago, Chile. Cussen has focused his research on the area of compared literature, particularly experimental literature, hermetic poetry, relationships between poetry and music and the mysticism. He is currently working on a Fondecyt project "Samples y loops en la poesía contemporánea" (Samples and loops in contemporary poetry). Along with Marcela Labraña, he edited the anthology *Mil versos chilenos* (A thousand Chilean verses) Ediciones B, 2010. His last book is the compilation *Opinología*, (Cumshot, 2012).



que la decisión del punto de inicio y final en el que se corta cada uno de los loops cortos (como “Barack Obama”, o “Pop is dead” o “Taliban” en otros casos) es la que determina *a posteriori* las demás características que diferencian cada tema: el tempo (o bpm, *beats per minute*), el ritmo (binario o ternario) y el tipo de inicio (crúsico o anacrúsico). Además, si analizamos el loop de “Barack Obama” en un software como Ableton Live (que es el mismo utilizado por Chaton) nos daremos cuenta que la estructura interna de cada frase repetida no es exactamente regular en sus acentos, sino que mantiene el carácter más suelto del lenguaje hablado. En término técnicos, se trata de un archivo que no ha sido *cuantizado*, es decir, cuyos acentos no se han ajustado a la grilla rítmica (Gallagher, 2009), para preservar esa ligera inexactitud que constituye lo que suele llamarse *groove*. Ahora bien, como se trata de un mismo archivo digital de audio repetido cada vez de manera idéntica, ese groove es rápidamente internalizado por el auditor. En consonancia con la tensión entre significado y materialidad ya señalada a partir de Holmqvist, podríamos decir que aquí rápidamente el significado de “Barack Obama” (un personaje cargado de resonancias políticas, históricas, etc.) tiende a disolverse en pos de su función eminentemente rítmica.

Como se observa, las composiciones de estos *eventos* corresponden a un patrón con restricciones muy definidas. Es preciso, sin embargo, destacar una diferencia muy notable respecto de otras composiciones electrónicas igualmente repetitivas. Si pensamos en alguna canciónailable tan conocida como *Around the world* de Daft Punk (1997), por ejemplo, el uso insistente de los loops se combina con sucesivas adiciones de otros loops, el uso de efectos y alteraciones en las texturas, que afectan su dinámica y permiten provocar estados de alegría o euforia. La dinámica que desarrolla Chaton, por el contrario, es absolutamente plana, y no existe ninguna diferencia entre el comienzo y el final. Su efecto es tan hipnótico como exasperante.

Creo, finalmente, que resultaría pertinente extender esta categoría de loops para referirnos también a las repeticiones visuales de Karl Holmqvist y seguir preguntándonos

por sus efectos, pero es importante advertir que no basta con identificarlos, sino tratar de pensar de manera más profunda en las especificidades de sus usos y, especialmente, en el modo como implican una determinada manera de tratar la materialidad y los significados del lenguaje. Dentro de esas reflexiones, es relevante considerar factores como la longitud (ya sea espacial o temporal) de cada uno de sus loops, la cantidad de repeticiones, la regularidad o irregularidad interna de sus componentes, así como de la estructura donde se insertan, sus combinaciones con otros loops, y las alteraciones que pueden sufrir a lo largo de su despliegue visual o sonoro. Todas estas variables inciden en el efecto que provocarán, pero además es preciso preguntarse por los contenidos que portan estos loops y de qué modo su repetición acentúa, anula o modifica sus resonancias. En ese sentido, resulta clave considerar que en estos casos que Holmqvist y Chaton samplan la cultura pop y el consumo, dos espacios (tanto visuales y sonoros) que se caracterizan precisamente por la repetición infinita de eslogan, titulares, datos, propagandas y clichés. La estrategia que ambos comparten, entonces, se basa precisamente en combatir al enemigo con las mismas armas alienantes de la repetición. Aunque pueda parecer irónico, paradójico o quizás inútil, los loops son su forma de resistir a esta avalancha y provocar una liberación. La descontextualización y desestructuración del lenguaje gastado mediante estas repeticiones les permite ofrecerlos a sus lectores como si fueran palabras nuevas, que pueden interpretar como deseen. Su coincidencia en estas pretensiones es casi exacta. Holmqvist declara: “My text works are about freedom. For me, as the one making/creating them, I should be free to do what I like. For those listening or looking at them, they should also be free: to like them or not like them, understand them or not understand them. That’s what’s important” (Guthrie, 2012) mientras que Chaton destaca que el tono monótono de este disco “helps my voice become more of a sound, so the audience is transfixed on the story. Words act as sounds and this allows people to interpret what they want from what is being said” (Manning, 2012). Ahora sí estoy seguro que deberían hacerse amigos.

NOTAS AL PIE

1. Este ensayo forma parte de proyecto Fondecyt Regular #1131136 “Samples y loops en la poesía contemporánea”. Una versión preliminar fue leída en las Segundas Jornadas de Literatura Comparada “Formas de escribir, ver y leer” organizadas por la Universidad Adolfo Ibáñez, el 12 de noviembre de 2014.
2. La tipografía y disposición gráfica con que he transcrito estos fragmentos corresponden a la de los libros de Holmqvist.
3. Karl Holmqvist cita en varias ocasiones a los poetas concretos, e incluso hace una variación del famoso poema *Beba Coca Cola* de Décio Pignatari: “B E B A C O C A” (Holmqvist, 2012).
4. Ver, por ejemplo, el registro de su lectura en el Museum of Modern Art de Estocolmo. También se puede escuchar en el sitio *UbuWeb* el cd *The weeping wall inside us*, correspondiente a una performance en 2010, cuyo primer track es “Another war is possible”.
5. Es posible escuchar algunos fragmentos de estos tracks en la página de Raster Noton: <http://www.raster-noton.net/shop/evenements-09>. Hay una versión completa de *Jeudi 22...* en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Co4Vx5ltgx8>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- Andre, C. (2014). *Poems*. Zurich: JRP Ringier.
- Chaton, A.-J. (2001). *Évenements 99*. [Libro y 2 CD]. París, Francia: Éditions Al Dante.
- Chaton, A.-J. (2011). *Évenements 09* [Libro y CD]. Chemnitz, Alemania: Raster-Noton.
- Cussen, F. (2012, 27 de agosto). Poéticas sonoras: diálogo con Anne-James Chaton, Andy Moor y Martín Bakero. *Letras en Línea*. Recuperado de <http://www.letrasenlinea.cl/?p=2849>
- Daft Punk. (1997). *Homework* [CD]. Paris, Francia: Virgin.
- Dambrine, S. y Laurichesse, F. (2013, 4 de noviembre). Archéologie du ticket de caisse. Entrevista a Anne-James Chaton. *Vacarme*, 65. Recuperado de <http://www.vacarme.org/article2282.html>
- Gallagher, M. (2009). *The music tech dictionary: A glossary of audio-related terms and technologies*. Boston: Course Technology, 2009.
- Guthrie, K. (2010a). Karl Holmqvist at Museum of Modern Art in Stockholm, Sweden. Recuperado de <http://vimeo.com/17805500>.
- Guthrie, K. (2010b). The weeping wall inside us [Berlín: Galerie Neu, 2010]. Recuperado de <http://www.ubu.com/sound/holmqvist.html>
- Guthrie, K. (2012, 8 junio). Words are people: Q+A with Karl Holmqvist. *Art in America*. Recuperado de <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/karl-holmqvist-alex-zachary-peter-currie-moma/>
- Holmqvist, K. (2009). *What’s my name?* Londres: Book Works.
- Holmqvist, K. (2012). ‘K. Zürich: JRP Ringier.
- Holmqvist, K. (2013). *Give posters a try*. Charlottenborg: Kunsthal.
- Karl Holmqvist at Kunsthal Charlottenborg (2013, 15 de noviembre). *Art Daily*. Recuperado de <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/11/karl-holmqvist-at-kunsthal-charlottenborg/>
- Kotz, L. (2007). *Words to be looked at. Language in 1960s art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Manning, J. (2012, 28 de mayo). Pop is dead: Entering the sound world of Anne-James Chaton. *Juno Plus*. Recuperado de <http://www.junodownload.com/plus/2012/05/28/pop-is-dead-entering-the-sound-world-of-anne-james-chaton/>
- Raster Noton. *Anne-James Chaton. Événements 09*. Recuperado de <http://www.raster-noton.net/shop/evenements-09>
- Ribeiro, A. C. (2007). Intending to repeat: A definition of poetry. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(2), 189-201.

FENÓMENO Y LUGAR:

CUANDO LA ESCULTURA SE ENCONTRÓ CON LA EXTENSIÓN AMERICANA

[PHENOMENON AND PLACE: WHEN SCULPTURE MET THE AMERICAN EXPANSION]

JOSÉ BALCELLS · SEBASTIÁN CONTRERAS*

*
José Balcells
Académico Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Arquitectura y Diseño
Valparaíso, Chile

*
Sebastián Contreras
Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile

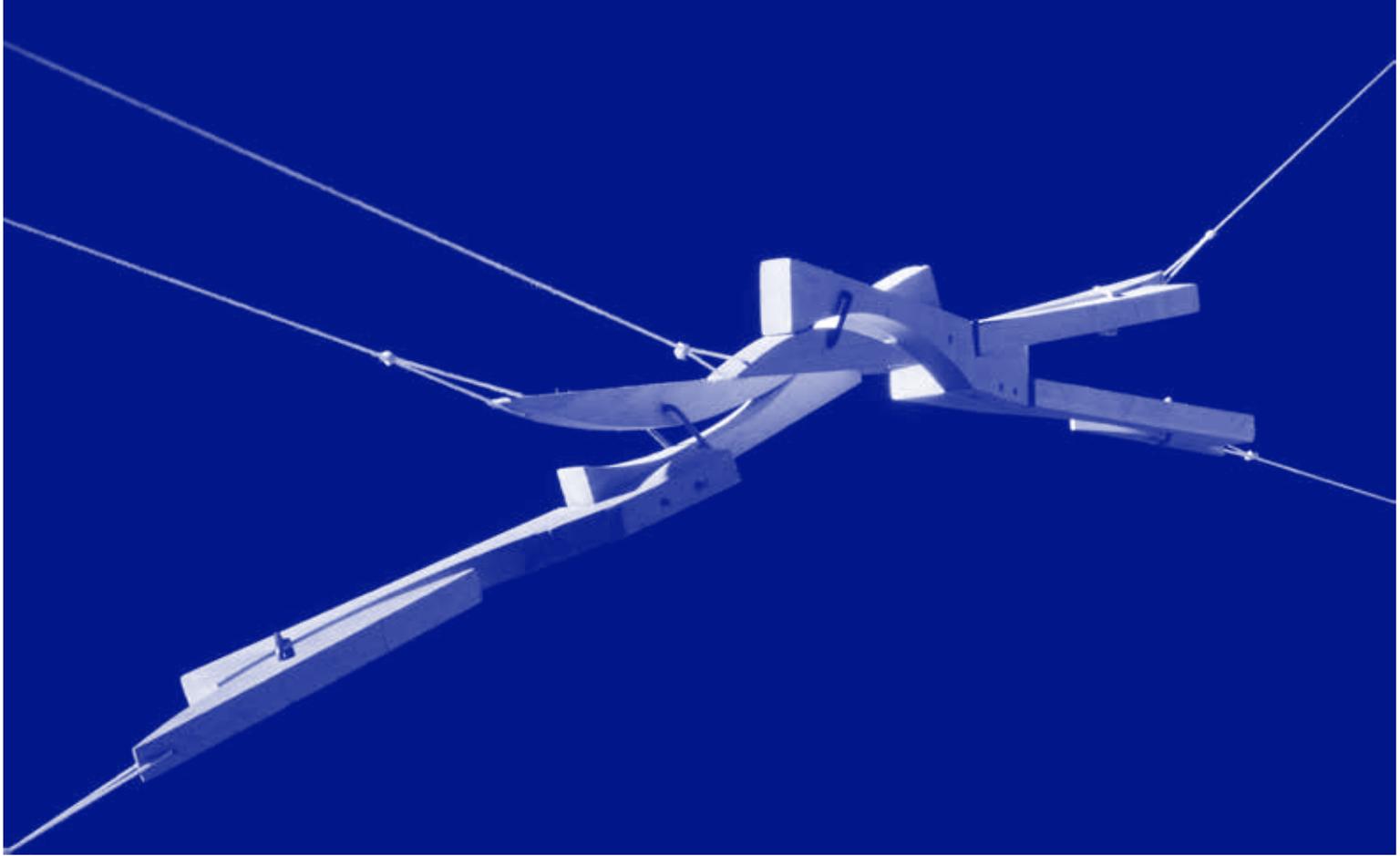
REVISTA 180

Resumen: La escultura en América adquiere la posibilidad de transformar radicalmente el espacio escultórico tradicional, en virtud de la aparición de una nueva dimensión: la extensión americana. En este oficio artístico de tradición occidental, el europeo, que solo debía soñar con lo alto, lo elevado, al arribar a estas tierras se encuentra con una nueva medida antes inimaginable. La propuesta desplegada en este ensayo aborda este fenómeno, entregándole cuerpo y aire a esta singularidad de lo sinfín de la escultura y su lugar.

Palabras clave: extensión americana, escultura, diapason, lugar

Abstract: In the Americas, sculpture has acquired the ability to radically transform traditional sculptural spaces thanks to the appearance of a new element: the American Expanse. Sculpture, this artistic standard of western tradition, european, who were forced to dream only of height, of elevation, arrived to these lands and found itself with a dimension unimaginable. The proposal unfolded in this essay tackles this phenomenon, giving body and breath to this singular unendingness of sculpture and its place.

Keywords: american expanse, sculpture, diapason, place



América irrumpe en el mundo cambiando su orden, por ello es lícito llamarle fenómeno y como todo fenómeno no se comprende fácilmente, su asimilación en lo ya establecido es lenta y dolorosa. Aún hoy, ella se haya en ese trance de aceptar su esencia fenomenológica, es decir, su propia aparición. Ante este acontecer, el hombre tiene un extraordinario instrumento que la mide en profundidad, intensidad y alcance. El arte escultórico posee esa notable capacidad de revelar los lugares porque la escultura en el paisaje es ante todo aparición. No le compete ninguna tarea en el acto de asentamiento humano y por ello es completamente irresponsable. No es para representar, ni simbolizar, ni tampoco ordenar o embellecer (aunque use estos y otros atributos). Su papel es el de iluminar el lugar, desde una dimensión ulterior a la ocupación humana que solo se puede vislumbrar al interior del mito y con el lenguaje poético. Este iluminar se asemeja mucho al papel que cumple el diapasón en la música. Se puede imaginar la escultura en el paisaje como un diapasón que resuena con la nota precisa que hace aparecer el lugar iluminado. Así uno podría concluir que la escultura en el paisaje es como el diapasón del espacio y tiene el don de hacer aparecer la singularidad del lugar.

La escultura de carácter monumental ha establecido desde sus inicios más primitivos y hasta la fecha una relación íntima con la noción de trascendencia afín al hombre. Desde los albores de la civilización humana hasta la actualidad, toda obra de carácter monumental desliza a través de ella una relación con la muerte. Esta relación a lo largo de los milenios adquiere distintas formas siendo las primeras directas y explícitas,

mientras que las últimas y actuales dejan la muerte de lado para concentrarse en trascendencia y el simbolismo.

Tomemos por ejemplo el siglo de Pericles con su estatuaria que fue paradigma de la escultura durante tantos siglos; aunque no podemos afirmar que los griegos inventaron el plinto que sostiene la escultura, sí podemos mencionar que el imaginario colectivo de nuestro siglo les concede a los griegos hegemonía sobre su uso. Resulta difícil imaginar “el Discóbolo” (Mirón de Eleuterias, 455 AC) sin su plinto, un suelo elevado que recibe y celebra la presencia de este héroe, transformando la escultura en representación de una deidad. Por ello pertenece a otra dimensión, una superior a la natural. El plinto es el suelo artificial que sube para recibir esta presencia divina, ya que el hombre y los dioses no pisan el mismo suelo. Donde un Dios aparece, en ese misterioso lugar, el hombre le inventa un suelo y de esta manera el Dios habita entre nosotros. Pero esta correspondencia entre Dios y lugar es frágil, puede desaparecer en cualquier momento ya que al Dios le está permitido abandonar el lugar. Esta es la indiferencia natural que existe hasta hoy entre escultura y lugar, no lo funda, no lo descubre, lo ilumina. Por el contrario, el templo es cosa de hombres, es la casa que ellos construyen para recibir a los dioses, allí los hombres ofician cada cual a su propio dios. Es este oficio del hombre a su propio dios, el que le da forma y materia al templo, lo ubica, lo orienta y lo posiciona, el templo ha de surgir de la trama humana que le da fundamento y sustancia al mundo. Se yergue sobre raíces profundas que den cuenta de todos los actos de los hombres, pero esto no puede ser independiente del

Maqueta de estudio escala 1:10 de la serie Extensión Americana, 2013. Fotografía, Sebastián Contreras

José Balcells Escultor, diseñador y profesor de la Escuela de Arquitectura y Diseño e[ad] de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Discípulo del escultor Claudio Girola. Fundador e[ad] de la PUCV. Desde 1972 hasta la fecha ha realizado exposiciones tanto individuales como colectivas en el país y extranjero; jurado de numerosos concursos bienales. En 1989 obtuvo el premio de la crítica especializada de Valparaíso por su exposición “Nuestra Presencia”. Sus obras se encuentran en colecciones privadas aquí y en el extranjero así como en el espacio público. Entre ellas, señalar el “Monumento al Cabo de Hornos”, erigida en la misma isla, la escultura “Valparaíso” en el puerto de Osaka, Japón cuya réplica se encuentra en Barón del mismo Puerto y la escultura “Cloquenahuaque” en la explanada de la biblioteca de la Universidad Católica de Antofagasta. El Ministerio de Educación ha nominado su obra como de interés para la enseñanza del arte contemporáneo.

Sebastián Contreras Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2012) y Magister en Diseño Náutico y Marítimo (2014) en la misma universidad. En su tesis desarrolla un sistema para la botadura de embarcaciones mayores utilizando únicamente la energía mareomotriz. A partir del año 2013 ha trabajado con el escultor José Balcells en proyectos de investigación acerca de la desmaterialización del pedestal en la escultura, en donde ha fabricado en conjunto una serie de maquetas y esculturas colgantes de la serie “Extensión Americana” en los talleres de Ciudad Abierta.

Jose Balcells Sculptor, designer and professor at the School of Architecture and Design e[ad] at the Pontifical Catholic University of Valparaiso. Disciple of sculptor Claudio Girola. Founder of e[ad] of the Pontifical Catholic University of Valparaiso (PUCV). As of 1972, he has presented collective and solo exhibitions locally and abroad, he has also been a judge in numerous biennial contests. In 1989 he was awarded by Vaparaiso critics for his exhibition “Nuestra Presencia” (Our Presence). His work is found in private collections nationwide and worldwide as well as in public spaces. Among his distinguished work is “Monumento al Cabo de Hornos”, erected in Cabo de Hornos Island, the sculpture “Valparaíso” in the harbor of Osaka in Japan with a replica in Baron in the same harbor and the sculpture “Cloquenahuaque” at the forecourt of the library of Catholic University of Antofagasta. Ministry of Education (Mineduc) has selected Balcells’ projects as a work of interest for contemporary art teaching.

Sebastian Contreras Architect from the Pontifical Catholic University of Valparaiso (2012) and Master in Nautical and Maritime Design (2104) at the same University. In his thesis, he develops a system for the launch of high-scale vessels by using tidal energy solely. As of 2013, he has worked with sculptor Jose Balcells in research projects about the sculpture stand dematerialization where he has built several models and hanging sculptures for the series “Extensión Americana” (American Expansion) at the workshops of Ciudad Abierta.



lugar, por el contrario, tiene la virtud de fundar lugar en el mundo.

Con el advenimiento de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX (De Micheli, 2008) se pusieron en cuestión todas las normas, cánones y tradiciones sistemáticamente y la más de las veces en forma violenta. El plinto como elemento secundario tendió a desaparecer o pasó a formar parte de la obra. ¿Es acaso la ausencia de modelo en los escultores modernos la razón de la negación del plinto? ¿Acaso la ausencia de la figura humana bajó del pedestal a la escultura? El pedestal pasa a ser mero soporte, altura conveniente, espacio mínimo, todas razones circunstanciales a la exhibición del momento, sin guardar compromiso con la obra, por lo que pueden estar o no.

Las grandes obras urbanas abandonan por completo al plinto, todos los escultores modernos que actualmente trabajan en el espacio público llegan con su propuesta hasta el suelo, en realidad ellos diseñan cómo asentar la obra sobre el mundo con lo que a juicio de nosotros hay una parte del origen de la escultura que se pierde y ella adopta quiérase o no, un aire decorativo que le resta esencia. Escultores tan potentes como

los vascos Oteiza (1908-2003) y Chillida (1924-2002) cada cual en su propio y antagónico campo al llegar el momento de emplazar sus obras, ambos se ubican de manera semejante en el paisaje, cada cual funda un museo de sus obras en el marco bucólico de un bosque, estableciendo de este modo una suerte de pacto de sus obras con la naturaleza, que a juicio nuestro fue óptimo.

A Constantin Brancusi (1876-1957), escultor que ejerció una profunda fascinación sobre los artistas de la época y posteriores, le gustaba exponer sus obras sobre elementos geométricos apilados, tallados o esculpidos por el mismo, planteando en su obra una real disputa entre la escultura y su base, como lo es la *Columna Sinfín* (1938). Esta obra se trata de una pieza de carácter modular, bien asentada sobre su base no aparente y repite en un número indeterminado de veces el mismo módulo uno sobre otro, irguiéndose, en sus distintas versiones a alturas importantes, mediante lo cual logra generar la capacidad de identificar el espíritu occidental y la identidad europea. Se trata de una obra de carácter simbólico que representa el ser mismo de la civilización occidental, asentada profundamente en sus bases históricas, erigiéndose en

crecimiento permanente hacia lo alto, lo sin límite. La obra representa a Europa evolucionado por miles de años simultáneamente en densidad, diversidad y territorialidad en el mismo espacio; entendió que su base estaba en sus muertos y su extensión en el cielo, límite difícil pero abierto. Europa se extiende hacia arriba y podríamos pensar que sus catedrales góticas son símbolo de ello: el cielo está abierto para todos y no así la tierra. Este escultor de origen rumano asienta su obra profundamente en las tradiciones de su pueblo, lo cual se puede apreciar al día de hoy en las columnas talladas que sostienen los techos de las casas de campo rumanas. Es desde esta base fundamental de quizá miles de años que Brancusi sostiene su altísima *Columna Sinfín*.

Paradójicamente, más o menos contemporáneo y viviendo al igual que Brancusi en París, trabaja Aristide Maillol (1861-1944), escultor que se mueve en un campo absolutamente figurativo; hablamos de su eterna figura femenina Pomona. Entre ellas cabe mencionar su escultura *El Río* (1939), en el cual Pomona yace tendida en una posición tal, que es evidente se encuentra sumergida en un río, obra de belleza inquietante. El proceso de abstracción que da cuenta del río es la singularidad del



cuerpo, una bella excepción de la verticalidad en la escultura europea.

Las observaciones anteriores nos llevan a pensar el qué de la extensión en América. Un continente que desde el panorama del siglo XV le hace donación a Europa de un concepto que difícilmente lo podía imaginar cuando el mundo se reducía a Europa, Asia y África. En este continente, también existían pueblos que en complejidad, densidad y belleza se encumbraban al cielo y no tenían conciencia de la extensión, ni les inquietaba la dimensión real de ella ya que su afán era cosmogónico. La historia muestra cómo los europeos generaron, intuyeron, descubrieron, conquistaron, arrasaron esta tierra transformándola en una especie de *tabula rasa* donde todo es posible, cubriendo a velocidad insólita este continente de norte a sur y de este a oeste.

SOBRE LA EXTENSIÓN AMERICANA

La extensión americana es una singularidad que aparece como virtud, es una riqueza generosa. Algo nuevo que América incorpora a la gran invención del mundo.

América aparece en la historia del mundo como el don de la extensión. Ahí cada quien, aunque nunca lo realice, posee potencial-

mente una dimensión que antes era imposible de imaginar: puede *hacer la América* y esto no significa necesariamente hacer dinero, sino disponer de una extensión que le permite a cualquiera soñar con un destino abierto.

Ahora, esta extensión es enorme, es con distancia, se extiende hasta el horizonte. Hasta el límite del ojo y su visión y así como la Columna sin fin de Brancusi representa el empeño de la civilización occidental, vemos en *Le Fleuve* (1939) de Maillol una noticia de lo que América entrega al mundo: no solamente lo sin fin; también lo sin comienzo. Esto es, el presente.

Ahora, habitando aquí en esta América que nos ha sido donada, parece evidente que a nuestros padres fundadores, nacidos y criados en el mismo lugar de sus predecesores por eones, no les quedaba otro espacio de libertad sino el que ellos mismos pudieran construir sobre sus cabezas. Comenzar de las profundas y sólidas fundaciones de sus ascendientes para elevarse hacia la altura del consuelo trascendente. Europa por haber evolucionado simultáneamente en territorio, densidad, diversidad y por siglos en el mismo espacio histórico, entendió que su base sólida estaba con sus muertos

↗ Escultura Extensión Americana 2, Travesía Corral, Valdivia 2012.
Fuente: Jaime Reyes

↘ Escultura Extensión Americana 5. Ciudad Abierta, 2014.
Fotografía Sebastián Contreras

y su extensión en el cielo; extremo difícil pero abierto.

Este diapasón de la nota vertical partió un día de 1492 en busca de una nueva ruta a las Indias y se le apareció América y, junto con ello, este don que les permitió extenderse en propiedad, autoridad y sin limitaciones. Es casi inimaginable que un puñado de españoles fueran capaces de arrasar con culturas tan grandes y complejas como la mexicana y la incaica. Se habla de un fatalismo de los aztecas y de un oportunismo político de Pizarro para justificar aquello. Quien crea esa tesis también puede creer que estos descubridores-conquistadores se transformaron en verdaderos titanes arrebatados por las Erinias de la extensión. Basta revisar someramente los testimonios de las conquistas de ambos imperios, uno en América del Norte y el otro en América del Sur para darse cuenta de la magnitud de las gestas desplegadas en relación con los medios disponibles. Descubrimiento y conquista de América fue un disparate de punta a cabo que se realizó solo por virtud del tesón y porfía de hombres alucinados por el espíritu de la extensión: más allá, más allá.

Entonces hoy, nos encontramos ante el vértigo de la innovación, construyendo este nuevo diapasón que ilumine el espacio de la aparición en América, esta escultura que celebra la donación que esta tierra le hizo tan dolorosamente a sus nuevos ocupantes, este canto a la extensión americana que marcó a fuego el devenir histórico y la actualidad de este continente.

¿Cómo afinamos el oído para este nuevo son? Quien ha vivido toda su vida frente al Pacífico posee la respuesta frente a sus ojos. Ahí está la herramienta más versátil, la medida más sutil para las cosas que aparecen: el horizonte. ¿Qué pasa con él?

Es notorio aún en nuestros días como América del Sur fue ocupada por sus bordes, y esta seña quisiéramos entenderla, no como una inconsistencia sino como una fascinación por el don de la extensión y, digámoslo, el horizonte es la expresión más radical de él. Podemos afirmar que este horizonte es un componente constitutivo del ser americano. Uno puede afirmar con toda legitimidad que América es el único continente que limita solamente con el horizonte, pues de alguna manera ese horizonte

donde el mar se va con el sol es una esperanzadora visión de la eternidad:

Se ha vuelto a encontrar
¿Qué?
¡La Eternidad!
Es la mar que se va
Con el sol
(Rimbaud, 1998)

Una señal inquietante, muy actual, se descubre en el orden de la edificación de nuestro litoral. Ese mar que se va con el sol establece una jerarquía de posiciones en relación a estar en primera, segunda o tercera fila de cercanía con el mar. Así se vive, día a día esta metáfora que es una curiosa prueba de la consistencia de la tesis de la extensión americana, porque este fenómeno que canta el poeta también mueve un mercado inmobiliario colosal para estar frente a lo que no tiene límite, no termina.

Esta extensión americana es sin duda una nueva manera de considerar la aparición del lugar, o mejor aún, el lugar tiene su mejor aparición en la comprensión del espacio como extensión americana y por eso hemos concurrido a materializar este diapasón americano, al menos nueve veces con el convencimiento de que aportamos una nueva apertura al espacio escultórico, esta vez nacido de la encrucijada que le dio estatuto de existencia en el mundo, a este continente. Cómo no iba a ser así cuando dos veces al año un inmenso río aéreo pasa sobre esta extensión, en inmenso vuelo tanto en tamaño como en distancia y tiempo:

(...) descubrí que el pabellón había sido construido en medio de un camino. Y que este camino, no por invisible menos real, era más antiguo y más largo que todos los caminos humanos. Aves blanquinegras comenzaron a llegar desde el norte, a pasar volando por encima de mi casa y a seguir al sur sin detenerse nunca y sin piar. En pocos días se convirtieron en un río alado y silencioso que corría desde el alba hasta el atardecer y que duró dos meses..."
(Balcells, 1999, p. 274).

Exactamente, desde los grandes lagos al norte del Canadá hasta las heladas estepas patagónicas dando cuenta de la realidad de este súper continente. Atendiendo todas estas señales aquí manifestadas es que imaginamos ciertas reglas del juego escultórico en América que a continuación exponemos:

- Lo modular: la escultura está compuesta por módulos iguales ensamblados armando un todo que privilegia lo unidireccional.
- Lo sinfín: la escultura no propone ni comienzo ni término, en el hecho podría extenderse indefinidamente.
- Lo aéreo: la escultura que se extiende como el horizonte, no se vincula directamente con el suelo. Plantea una independencia o dislocación de la base.

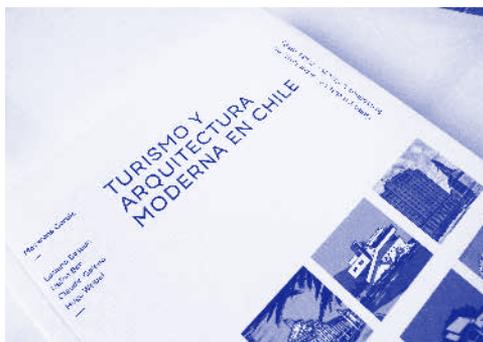
De esta manera, las experiencias realizadas bajo estas premisas quieren hacer aparecer la singularidad del lugar en América:

¿y nuestras raíces?
Nuestra raíz
No está preñada de su hoyo
nuestro apoyo
esta en los aires
vastos
como la residencia de los pájaros
Amereida (1967, p. 46)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- S/A. (2011[1967]). *Amereida*. Santiago de Chile: Editorial Cooperativa Lambda
- Balcells, I. (1999). *El tiempo en la costa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- De Micheli, M. (2008). *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. Madrid: Editorial Alianza.
- Rimbaud, A. (1998). *Poesías completas*. París: Le Livre de Poche.

- › Escultura "Extensión Americana 3", Fabricada para la Exposición de los 60 años de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, 2013. Fotografía, José Balcells
- › Dibujos de módulos y sistema de bielas para escultura colgante. Fuente, dibujos de José Balcells



TURISMO Y ARQUITECTURA MODERNA EN CHILE

Macarena Cortés y otros autores
Ediciones ARQ / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
ISBN 978-956-9571-02-2
216 págs.

A partir de los años treinta, la construcción de un notable conjunto de edificios hizo de Chile un país turístico. Su variada geografía actuó como objeto y a la vez fondo de una modernidad que se imponía como lema.

Este libro, resultado de una tesis doctoral, expone la arquitectura con relación al fenómeno del turismo a través de la consolidación en paralelo de la empresa Ferrocarriles del Estado. Los capítulos despliegan distintos focos y escalas sobre el tema, valiéndose de un imaginario de promoción, publicidad, fotografías, folletos y revistas de época.

Aun cuando el caso del hotel se mantiene como emblema asociado a los viajes, además se exponen la trama urbana (Viña del Mar, Valdivia, Concepción) y la comparación con intervenciones costeras europeas que provocan y hacen pensar al lector, que el turismo se valida en el deseo de una imagen que justifica el desplazamiento *por querer estar ahí*.



REVISTA PÓS

VOL. 21 / # 36 (2014)
Universidade do Sao Paulo
Versión electrónica: <http://revistas.usp.br/posfau>
ISSN: 1518-9554 imprenta
ISSN: 2317-2762 on line
344 pág.

Algunas revistas académicas atesoran cierta tradición al continuar publicándose en papel, y no ocurre debido a resistir los nuevos formatos, sino para sumarlos en la difusión del conocimiento. Este es el caso de la revista PÓS, cuyo objetivo continúa siendo divulgar los resultados de investigaciones de posgrado en torno a la arquitectura y urbanismo, en sus dos conformaciones.

La variedad de contenidos del voluminoso número 36 la convierten en un fórum, que desde el papel o la red, convoca y difunde el conocimiento de manera accesible y pluralista. Los artículos de riguroso formato, amplían el panorama de lo arquitectónico-urbano. Por eso, dan cabida al paisajismo y la tipografía; y amplían su aspecto científico con reseñas de libros y exposiciones, conferencias y todas las actividades del posgrado de la Universidad de Sao Paulo.



COLORES DE VALDIVIA

TRES BARRIOS DE LA ISLA TEJA
Elisa Cordero – Francisca Poblete – Marcia Egert
Ediciones Kultrún
ISBN 978-956-344-050-8
96 págs.

Para muchos profesionales, el color en la arquitectura representa una fase de terminación, sin embargo, este libro lo plantea como génesis de la disciplina. Y a propósito de ese fin, el texto reafirma que pintar una aldea (o este caso, un barrio valdiviano) puede ilustrar el mundo

El caso estudiado, Isla Teja, es un sector de urbano de la ciudad de Valdivia y está presentado como una puerta esencial para entrar en el mundo del color. Ríos, humedales, construcción de barrios y sus historias, describen un patrimonio tejido desde lo cromático y que en apariencia, podríamos caracterizar de modesto.

La incógnita que estructura todo el libro es sobre si el color, como valor histórico, puede mutar o indefectiblemente deba conservarse, aunque se acepten los cambios de lo que ocultan, sus soportes materiales.



CONVERSACIONES CON ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS

Hans Ulrich Obrist
Ediciones Universidad Diego Portales
ISBN 978-956-314-285-3
380 págs.

Acconci, Barney, Bourgeois, Dean, Eliasson, Gilbert & George, Gonzalez Torres, entre otros, conforman la veintena de entrevistas de Ulrich Obrist. Esta publicación reúne la transcripción de estos encuentros desde los años 80.

El entrevistador, consagrado curador de numerosas exposiciones y, que alcanzó la dirección de los proyectos internacionales de la Serpentine Gallery de Londres, persigue algo más que la obra artística. A cada uno de los artistas, cada interlocución parece dirigirlo más allá de su creación. Irremediablemente, la conversación inspira a ahondar sobre las experiencias, las previas trayectorias y acciones, que suman diversos planos.

Un texto indispensable para comprender el arte contemporáneo.