

REVISTA 180 N36

ARQUITECTURA • ARTE • DISEÑO



udp FACULTAD DE
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO



REVISTA 180
NÚMERO 36
Diciembre 2015
ISSN: 0718-2309

INTERZONAS

EDITORIAL

ÁREA POCO CLARA

El cruce entre la arquitectura, el arte y el diseño fue y es la esencia que persigue explorar y difundir la revista 180. El camino de la difusión del conocimiento que hemos trazado ha mostrado señales de alerta en cada uno de los números publicados. Esas constantes dificultades se suscitaron justamente ante esos textos complejos, con figuras desenfocadas, que planteaban la superposición de incumbencias, incluso, pensamientos y materialidades desprejuiciadas.

Supusimos que a lo mejor se podían agrupar en una interzona, una edición delimitada como un área indescifrable, ingrátida, en la cual las leyes que definen o rigen las acciones de la creación son bien poco conocidas.

¿Ambigüedad?
¿Integración?
¿Interdisciplina?

Reafirmamos que la interzona nos remite a aquellos intersticios donde aparecen y ven la luz aquellas particularidades sugerentes de reflexión disciplinar acerca del diseño. Y en este número los autores nos ofrecen agudizar una deliberación a partir de un umbral inaugural: el proyecto como dispositivo de disenso, la recuperación de la subjetividad y la recomposición de las prácticas académicas en diseño. Si bien estos ejes cercan una posible interzona de índole formativa, el resto de los contenidos plantea un divagar hacia otras direcciones.

Incluimos como estimulante desde la asociación de la arqueología con la arquitectura en objetos “compartidos”, hasta conocer los tipos con que se levantan “las ramadas”, espacios para acoger las fiestas chilenas y que se asemejan a una postura revisionista sobre la visualidad de las ciudades que existieron solamente bajo el efecto del proyector en una pantalla.

En ambos casos, empujan a la ficción (en sus distintas variables) como el único sendero a desenmarañar una interzona entre las disciplinas creativas, o a las vanguardias, un hilo conductor ejemplar que amarró artistas con arquitectos chilenos en pos de la transformación moderna.

En este conjunto de textos, el artículo sobre los gabinetes de la ciudad ofrece una llave clarificadora del tema de este número, cuando menciona que identificar *una especie*, significa *convertir sus características formales y materiales en esencias*; así lo visible se convierte en una entidad descriptible. ¿Será que la interzona nunca alcance a figurarse y que en su propio espacio imaginado y deseado sigan cabiendo más las incertidumbres que lo nuevo por reconocer y clasificar?

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

A SOMEWHAT UNCLEAR AREA

The crossing between architecture, art and design was and will be the essence intended to disseminate in revista 180. The path for knowledge dissemination we have walked through has kept alert signs in every issue published. These constant difficulties were just generated before these complex texts, with out of focus figures proposing the superposition of responsibilities, even unprejudiced thoughts and materiality.

We presumed that, probably, these could be grouped in an interzone, a delimited issue as an indecipherable, weightless area where little is known regarding the laws that define and regulate the actions of creation.

*Ambiguity?
Integration?
Interdiscipline?*

We reaffirm that the interzone leads us to those interstices where suggesting particularities of reflection upon design are unveiled. The authors, in this issue, offer to intensify a deliberation caused by an inaugural threshold: the project as a dissent device, the subjectivity recovery and the recomposition of academic practices in design. Although these axes enclose a probable instructive-like interzone, the rest of the contents propose to wander towards other directions.

We regard as a stimulating from the association of archeology with architecture in “shared” objects up to the point of knowing the typologies used to assemble the “ramadas”, spaces to hold Chilean celebrations similar to a revisionist view on the visuality of the cities whose presence existed only under the projecting effect of a screen.

In both cases, they drive action (in their diverse variables) as the unique path to unravel an interzone among the creative or avant-garde disciplines an exemplary thread binding Chilean artists and architects in favor of modern transformation.

Within this group of texts, the article on city cabinets provides a clarifying key for the subject in this issue by citing that identifying a specie means transforming its formal characteristics and its materials into essences; thus, visible becomes a describable. Could it be that the interzone never gets to be figured out and within its own imagined and desired space, uncertainties rather than the new to be recognized and classified continue to acceptable?

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

SEMIÓTICA Y OBJETOS ARQUEOARQUITECTÓNICOS: ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

[SEMIOTICS AND ARCHEO ARCHITECTURAL OBJECTS: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS]

CARLOS GONZÁLEZ · JOSÉ BERENGUER*

*
Carlos González Godoy
Corporación Centro de Investigaciones
del Hombre en el Desierto
Universidad de Tarapacá
Arica, Chile

*
José Berenguer Rodríguez
Museo Chileno de Arte Precolombino
Santiago, Chile

REVISTA 180

Resumen: En este artículo se presentan y sintetizan aspectos teóricos y metodológicos de la aplicación de la semiótica de la arquitectura al estudio de los objetos arqueoarquitectónicos, generados por sociedades pasadas, indistintamente de sus adscripciones culturales y cronológicas, como de sus definiciones sociopolíticas. Asimismo, se analizan las implicancias sociales, arquitectónicas y arqueológicas del uso de este enfoque, centrado en la semiótica triádica. De igual modo, integramos a esta perspectiva analítica los aportes de la arqueología y la arquitectura, con lo que se espera contribuir a la sistematización teórica y metodológica en torno al estudio de los objetos arqueoarquitectónicos.

Palabras clave: Semiótica, arquitectura, arqueoarquitectura.

Abstract: This article presents and synthesizes theoretical and methodological aspects of the application of semiotics of architecture to the study of archaeoarchitectural objects generated by past societies, regardless of their cultural and chronological, and its sociopolitical definitions. Also, social, architectural and archaeological implications of using this approach, focusing on the triadic semiotic analyzes. Similarly, we integrate this analytical perspective the contribute to the theoretical and methodological systematization on the study of archaeoarchitectural objects.

Keywords: Semiotics, architecture, archaeoarchitecture.

INTRODUCCIÓN

Las vinculaciones entre semiótica y arqueoarquitectura en Chile son escasas hasta el momento (González, 2012). Esto evidencia un todavía desconocido potencial heurístico de esta clase de enfoques teóricos interdisciplinarios, fundamentalmente referido a sus aspectos interpretativos. No obstante, uno de los problemas de estas aproximaciones analíticas radica en la falta de criterios metodológicos que aporten al desarrollo de un cuerpo instrumental, que posibilite el análisis integral de los objetos arqueoarquitectónicos, sean ellos prehistóricos o históricos.

Unido a lo anterior, se encuentra una serie de ejercicios semióticos en la arqueología chilena que utiliza la opción diádica del signo, distintiva del pensamiento saussuro-hjelmsleviano (conjunción teórica de los lingüistas Ferdinand de Saussure y Louis Hjelmslev), sumando, en algunos casos, los planteamientos de Morris (1994) (Berenguer, 1994, 2002; Dettwiler, 1984; Espinosa, 1996; Callardo, 1990, 1996; Mege, 1998; Salazar, 1998; Sánchez, 2001; Troncoso, 2005). La perspectiva diádica destaca la relación significado-significante (Saussure, 1945) y/o forma de la expresión y forma del contenido (Hjelmslev, 1980), correspondiente a doble plano de la expresión y contenido, que se vincula con la connotación, o sintagma y sistema (paradigma) (Barthes, 1970). En ninguno de estos valiosos ejercicios se explicita por qué se opta por la semiótica diádica y se deja de lado la perspectiva triádica. Sin embargo, es fundamental al momento de implementar una investigación arqueológica o arqueoarquitectónica con una perspectiva analítica semiótica, precisar a qué clase de semiótica general se adscribe el estudio particular, tal como lo señalan Preucel y Bauer (2001), ya sea de raíz diádica o triádica (Peirce, 1986, 1987), saussuro-hjelmsleviano o peirceana, respectivamente.

Esta elección no es menor, pues trae consigo un problema epistemológico, que no implica desconocer la validez de la aplicación de la semiótica al estudio de la cultura material, sino más bien en las limitaciones que conlleva el uso diádico del signo (Preucel y Bauer, 2001), puesto que reduce el “lenguaje” a una estructura diádica, que elimina al sujeto y, por consiguiente, al proceso de *semiosis* (Nubiola, 1996; Preucel y Bauer, 2001). Al contrario de lo que acontece con la semiótica triádica o peirceana. Así se explica nuestro empleo de esta opción analítica para comprender las creaciones arqueoarquitectónicas. Estas últimas las comprendemos como objetos construidos y observables, que presentan definidos indicadores, donde confluyen *forma*, *significado* e *intérprete* (Bonta,

1977); equivalentes a *representamen* —el signo propiamente tal—, *objeto* e *interpretante*, en el modelo triádico de Peirce (1986, 1987).

A través del tratamiento semiótico pueden explicitarse definiciones acerca de cómo las cosas, los objetos y las obras se convierten en signos y se transforman en portadores de significados, transmitiendo mensajes que la mayoría de las veces constituyen textos, cuyos contenidos son entendidos como discursos (Eco, 2000; Zecchetto, 2003). A lo anterior debemos agregar que el discurso/texto se origina y vincula con la práctica social, implicando comunicaciones permanentes entre los miembros de una comunidad. En este sentido, se postula que la semiótica depende de la realidad impuesta por la comunicación humana, que construye un código de significación sobre un sistema de signos (Zecchetto, 2003). Parafraseando a Elias, se entiende entonces la consideración que lenguaje, pensamiento, conocimiento, ideología y materialidad se encuentran en un mismo nivel de síntesis e interrelación (Elias, 2000). Así se comprende que los objetos arqueoarquitectónicos representen ejemplos dialógicos con una época y un ambiente específico, bajo determinados códigos de significación. Por consiguiente, el presente artículo apunta hacia estas definiciones,

presentando especificaciones conceptuales respecto de la semiótica de la arquitectura y alcances metodológicos de esta particular conjunción teórica, contribuyendo a la sistematización teórica y metodológica en torno al estudio de los objetos arqueoarquitectónicos.

SEMIÓTICA DE LA ARQUITECTURA

Cuando hablamos de semiótica de la arquitectura, nos referimos a una aproximación analítica y teórica que, a partir de la semiótica como marco general, pretende desde una semiótica particular, específica o aplicada, ordenar los signos arquitectónicos y unificar problemáticas de comunicación y significación de los objetos arquitectónicos, los cuales están ligados a las variaciones culturales y temporales de las sociedades. También es denominada semiótica arquitectural (Greimas y Courtés, 1991). De allí que la arquitectura, como una definida materialidad productora de signos de una sociedad específica, se concibe como una concreta y formal representación visible que resume una realidad, constituyéndose en un acto de comunicación (Eco, 1999). Desde este punto se inicia nuestra propuesta de aplicar un análisis semiótico no solo a las creaciones arquitectónicas del presente, sino también a las de cualquier especificación social,



Estructura subcircular, Desierto de Atacama



cultural y cronológica. Tal como lo indican los trabajos de la arqueología de la arquitectura en Europa, que no se limita a estudiar el registro arquitectónico de un solo período (Quirós, 2002), pese a su acentuada preocupación por los períodos medieval y posmedieval.

Lo anterior sustenta la factibilidad de analizar con la semiótica de la arquitectura peirceana las creaciones arqueoarquitectónicas, estudiando su incidencia en una concreta espacialidad. Con este procedimiento nos aproximamos a las denotaciones y connotaciones presentes en los objetos arqueoarquitectónicos. En esta dirección, nuestro planteamiento es investigar las creaciones arquitectónicas del pasado por medio de especificaciones formales, espaciales y perceptivas, investigando las morfologías arquitectónicas, los diseños y las probables percepciones visuales de las edificaciones, a través de un análisis semiótico triádico, adentrándonos en el ámbito de la significación cultural. En efecto, por medio del análisis semiótico triádico y arqueoarquitectónico de las construcciones pretéritas, podemos estudiar las funciones semióti-

cas de estos objetos y su incidencia en un proceso de comunicación visual y no verbal (González y Westfall, 2010).

Desde el punto de vista semiótico se comprende al hecho arquitectónico como un signo de características sociales que emite mensajes, textos y discursos, profundizando en su clasificación, procesos generativos, así como en sus probables significados. De allí que el entendimiento de la arquitectura como un fenómeno social, comunicativo, funcional y significativo, lleva consigo la asimilación de dos procesos de significación en arquitectura, que median entre los aspectos formales y los significados del hecho arquitectónico: la denotación y la connotación (Eco, 1999). El significado denotado corresponde a la función primaria o utilitaria, mientras que la connotación responde a la función secundaria o simbólica. Así proyectamos la especificación denotativa y connotativa de la arqueoarquitectura desde la teoría semiótica, utilizando instrumentalmente estos conceptos.

Cuando hablamos de signos arquitectónicos entendemos que: “Se trata, genéricamen-

~ Tambo Inka Chulo, Región de Atacama.

~ Hitos de piedras en el Camino del Inka, Región de Atacama.



te, de elementos o conjuntos de elementos, que usa la arquitectura y que conllevan un significado socialmente o culturalmente compartido” (Trabucco, citado en Meissner, Vilches y Lobos, 2000, p. 151); por ello su postulación que “en el concepto de estructura los signos pertenecen a los lenguajes propiamente arquitectónicos (sus significantes son las concretas partes constituyentes de los edificios)” (Trabucco, 1996, p. 30). También indica que el significado, el contenido del signo, comprende el *designatum* y el *denotatum* (Meissner, Vilches y Lobos, 2000), que traducimos como lo designado y lo denotado por el signo arquitectónico, inmerso en un contexto social e históricamente determinado. Al respecto Eco (1999) declara: “nuestra impostación semiótica reconoce en el signo arquitectónico la presencia de un significante cuyo significado es la función que este hace posible” (pp. 288-289). Aquí asumimos por “funciones” las definiciones primarias (denotadas) y secundarias (connotadas) (Eco, 1999). Este autor plantea un carácter abarcativo del término “función”, que se proyecta a las finalidades comunicativas de un objeto, puesto que en la vida asociativa las connotaciones simbó-

licas del objeto no son menos útiles que sus denotaciones funcionales concretas (Eco, 1999). Por lo tanto, las connotaciones simbólicas se consideran también funcionales, porque comunican una utilidad social del objeto arquitectónico (Eco, 1999). De allí que se asume el carácter de comunicabilidad del signo arquitectónico, ya que emite mensajes y produce significados sociales, por la existencia de una expresión y un contenido que poseen forma y sustancia.

Desde una semiótica triádica, el signo arquitectónico implica la interrelación de tres componentes: *el representamen* o signo propiamente tal, que representa otra cosa; *el interpretante*, comprendido como la idea del signo en la mente de quien la percibe, correspondiendo a una definición conceptual y a un efecto del significado; y, por último, *el objeto*, aquello representado por el signo, estando en su lugar en términos referenciales a una idea o fundamento (Peirce, 1986, 1987). Base teórica que se condice con los términos vehículo sígnico, el *designatum* (lo designado) y el interpretante, de acuerdo con los factores definidos en el proceso de *semiosis* o cómo funciona como signo,

explicitados por Peirce y luego por Morris (1994). Según este último autor, el vehículo sígnico es lo que actúa como signo; el *designatum*, aquello a lo que el signo alude; y el interpretante, como lo referido al efecto que produce en determinado intérprete una cosa que es signo para él. Por su parte, Eco señala que el *interpretante* garantiza la validez del signo, incluso en ausencia del intérprete, asumiendo diversas formas (un signo equivalente, un dibujo, entre otros) (Eco, 1999). A su vez, Morris (1994) especifica un cuarto factor, el intérprete, señalando que corresponde al organismo para el cual una cosa es signo. Se cumple entonces la afirmación que un signo alude a algo para alguien, destacando su incidencia en el fenómeno comunicativo.

ALCANCES METODOLÓGICOS

Para sistematizar cualquier estudio arqueoarquitectónico, planteamos una metodología inicial basada en el repertorio de la arqueología de la arquitectura (Mañana, Blanco y Ayán, 2002; Quirós, 1996; entre otros), para nosotros arqueoarquitectura (González, 2012), incorporando la ficha de registro arquitectónico de sitios arqueológicos y su correspondiente instructivo, generada por Castro y colaboradores (1993). A esto se suman los alcances metodológicos del modelo de Meissner y colaboradores (2000), que apunta a un análisis semántico de la arquitectura y a especificar sus concretas definiciones históricas. Este modelo incluye un análisis sincrónico, que consiste en un tratamiento de descomposición y clasificación sintáctica, semántica y pragmática, y otro diacrónico, referido al contexto cultural, geográfico e histórico de la obra arquitectónica. También sugerimos utilizar diversa bibliografía especializada, comenzando por el manual de Ching (1995).

Siguiendo esta línea metodológica, se propone efectuar un análisis formal de los objetos arqueoarquitectónicos, siguiendo y adaptando la pauta establecida por Mañana y colaboradores (2002), además de las especificaciones formales y organizativas del diseño arquitectónico (Trabucco, 1996). Junto con estos aspectos, el análisis formal considera las definiciones espaciales (emplazamiento, articulación interna, visibilidad y visibilización, movimiento y accesibilidad), al igual que la configuración estratigráfica (Mañana, Blanco y Ayán, 2002) basada en los estudios de Harris (1991). Consiste en un análisis estratigráfico que define el examen no destructivo de los elementos constructivos a nivel micro, estudiando la estructura como tal, con la base de la lectura de paramentos desde la óptica vertical. De la misma manera identifica, ordena y, dentro

~ Tambo Incahuasi, Alto Loa.

de lo factible, data las diferentes etapas de los edificios, desde su construcción hasta el momento de su estudio, analizando las unidades estratigráficas murarias y los procesos constructivos (Mañana, Blanco y Ayán, 2002). La lectura de paramentos, con la definición de una estratigrafía muraria, busca la especificación de antecedentes cronotipológicos y mensiocronológicos (Azkarate, 2002; Caballero, 2002; Mañana, Blanco y Ayán, 2002; Mannoni y Boato, 2002; Quirós, 1996, 2002; entre otros).

La cronotipología relativa se define por la individualización de los aspectos formales y técnicos constructivos, junto con la determinación de una secuencia relativa de las fases constructivas, identificando unidades estratigráficas discretas, complementando esta secuencia con estudios particulares de fuentes documentales, ceramológicas, iconográficas, arqueométricas, entre otras. Se logrará finalmente la determinación de una secuencia absoluta, posibilitando una lectura arqueológica y una cronotipología absoluta (Azkarate, 2002). Mientras que la mensiocronología se utiliza para datar restos materiales a partir de sus dimensiones, comprendiendo un análisis directo aplicado sobre productos confeccionados serialmente (por ejemplo, ladrillos) y en donde la variabilidad dimensional resulta un criterio distintivo (atributo en la clasificación de Clarke) (Quirós, 1996), ocupándose solo para

determinación cronológica. Un ejemplo de mensiocronología en Chile, podría ser el estudio del tamaño de los ladrillos coloniales de construcciones de Santiago, que recurrentemente presentan alrededor de 0.40 m de largo, por 0.20 m de ancho por 0.06 m de espesor (Cáceres y González, 2005). Estos antecedentes pueden correlacionarse con diferentes testimonios históricos y arqueológicos, para obtener indicadores mensiocronológicos confiables de los más de 200 años del período colonial en Chile.

Parte integrante del análisis formal, es el análisis espacial, que busca la descripción formal de distintos niveles espaciales, tendiente a dilucidar los factores organizativos internos y sus distinciones con disímiles espacios construidos. Relacionado con lo anterior, se plantea a continuación analizar el objeto arquitectónico desde el enfoque de la percepción, debido a que la organización del espacio, “además de responder a cuestiones formales y principios arquitectónicos, también se ajusta al orden perceptivo que de esa construcción se quiere dar, en el que se reconocen los elementos físicos al experimentarlos en una secuencia temporal (Ching 1995)” (Mañana, Blanco y Ayán, 2002, p. 36). No obstante, acá evidenciamos problemas, pues las percepciones de los originales constructores del pasado nunca serán las nuestras, más aún cuando están presentes distancias cronológicas considerables. En



esta dirección los acercamientos analíticos serán absolutamente aproximativos.

Se postula también la definición de aspectos perceptivos y conceptuales de los objetos arqueoarquitectónicos, precisando funciones denotativas y connotativas, e identificando dimensiones sintáctica, pragmática y semántica. Las funciones denotativas (Eco, 1999) definieron aspectos sintácticos relacionados con las formas y los materiales de construcción empleados. En cambio las funciones connotativas especificaron los probables aspectos semánticos. Igualmente, se plantea analizar la dimensión pragmática presente y las factibles significaciones entre los objetos arqueoarquitectónicos y las comunidades locales donde se desarrollaron estas obras. Por último, se sugiere implementar determinaciones proxémicas de los objetos arqueoarquitectónicos, en la perspectiva de analizar el uso y el dinamismo del espacio respecto de las distancias sociales (Hall, 1997), que dependen de específicos códigos culturales dentro de un determinado contexto social e histórico.

CONSIDERACIONES FINALES

Nuestra opción por una perspectiva semiótica triádica, basada en los aportes teóricos de Pierce, obedece a su consideración como una teoría del conocimiento que revela el diálogo de los significados de la cultura material (Preucel y Bauer, 2001). Además, posibilita un estudio más integral del signo, sin limitar sus potencialidades, como lo hace la utilización elemental y arbitraria del binomio significado-significante, puesto que reduce el “lenguaje” a una estructura diádica, que no considera al sujeto y, por consiguiente, al proceso de *semiosis* (Nubiola, 1996; Preucel y Bauer, 2001).

Asimismo, postulamos la utilización de un modelo de análisis de los objetos arqueoarquitectónicos (Meissner, Vilches y Lobos, 2000), que constituye un instrumento práctico que permite reconocer y comprender a la arquitectura como una entidad articulada y totalizada, posibilitando su desarticulación y descomposición sistemática. Por otra parte, posibilita componer la obra arquitectónica en estructuras independientes, mediante un proceso de adscripción a un específico sistema (Meissner, Vilches y Lobos, 2000). Consideramos que este modelo integra una serie de aportes teóricos provenientes de la semiótica como marco general y diversas vertientes de la semiótica de la arquitectura. Además, su aplicabilidad resulta operacionalmente efectiva dada su secuencialidad analítica y ordenación signica. Finalmente, la mancomunidad del modelo con los alcances de la trilogía analítica formal-especial-perceptiva (Mañana, Blanco y Ayán, 2002), como de los aportes de la

arqueología de la arquitectura anteriormente señalados, permitirá una comprensión sistemática de los objetos arqueoarquitectónicos, sean ellos prehistóricos o históricos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azkarate, A. (2002). Intereses cognoscitivos y praxis social en la arqueología de la arquitectura. *Arqueología de la Arquitectura*, 1, 55-71.
- Barthes, R. (1970). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Berenguer, J. (1994). La muerte como un discurso para los vivos: hacia una semiótica de la evidencia funeraria. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología*, 19, 23-27.
- Berenguer, J. (2002). *Tráfico de caravanas, interacción interregional y cambio cultural en la prehistoria tardía del desierto de Atacama*. Tesis para optar al grado de Doctor de Filosofía en Antropología, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois.
- Bonta, J. P. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Editorial G. Gili.
- Caballero, L. (2002). Sobre límites y posibilidades de la investigación arqueológica de la arquitectura. De la estratigrafía a un modelo histórico. *Arqueología de la Arquitectura*, 1, 83-100.
- Cáceres, I y González, C. (2005). Arqueología histórica en el río Mapocho y la construcción urbana de la ciudad de Santiago de Chile. *Revista Centenario*, 1, 185-214.
- Castro, V., Maldonado F. y Vásquez, M. (1993). Arquitectura del “Pukara” de Turi. *Boletín Museo Regional de La Araucanía*, 4(11), 79-106.
- Ching, F. (1995). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México D.F.: Ediciones G. Gili.
- Dettwiler, A. (1984). *Análisis del arte rupestre: (entre la miopía funcionalista y el imperialismo de la semiótica)*. Tesis para optar al grado de Antropólogo con mención en Antropología Social, Universidad de Chile, Santiago.
- Eco, U. (1999). *La estructura ausente*. Quinta edición. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Quinta edición. Barcelona: Editorial Lumen.
- Elias, N. (2000). *Teoría del símbolo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Espinosa, G. (1996). Lari y Jamp'atu. Ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte rupestre de Arikuida 1. Norte de Chile. *Chungara*, 28(1-2), 1996, 133-157.
- Gallardo, F. (1990). *Basuras en el cementerio: del documento al monumento*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Arqueología y Prehistoria, Universidad de Chile, Santiago.
- Gallardo, F. (1996). Acerca de la lógica en la interpretación de arte rupestre. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología*, 23, 31-33.
- González, C. (2012). Arqueoarquitectura: Definiciones teóricas esenciales. *Revista* 180, 30, 20-25.
- González, C. y Westfall, C. (2010). Qhapaq Ñan, arquitectura vernácula y del Inka en El Salvador, Región de Atacama. Valdivia. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, (2), 887-897.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo II. Madrid: Editorial Gredos.
- Hall, E. (1997). *La dimensión oculta*, México D.F. Siglo XXI Editores.
- Harris, E. (1991). *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona: Crítica.
- Hjelmslev, L. (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Mañana, P., Blanco, R. y Ayán, X. (2001). *Arqueotectura I: Bases teórico-metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura*. Tapa 25. Santiago de Compostela: Trabajos de Arqueología y Patrimonio, Universidade de Santiago de Compostela.
- Mannoni, T. y Boato, A. (2002). Archeologia e storia del cantiere di costruzione. *Arqueología de la Arquitectura*, 1, 39-53.
- Mege, P. (1998). Herramientas semiológicas para el análisis e interpretación de las pinturas rupestres. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 1.
- Meissner, E., Vilches, E. y Lobos, V. (2000). *Semiótica de la Arquitectura*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío
- Morris, Ch. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Nubiola, J. (1996). *Realidad, ficción y creatividad en Peirce*. Actas del VI Congreso Internacional Asociación Española de Semiótica, Vol. II. En J. M. Pozuelo y F. Vicente (eds.), *Mundos de ficción* (pp. 1139-1145). Murcia: Universidad de Murcia.
- Peirce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Preucel, R. y Bauer, A. (2001). Archaeological Pragmatics. *Norwegian Archaeological Review*, 2(34), 85-96.
- Quirós, J. A. (1996). Indicadores cronológicos de ámbito local: cronotipología y mensiocronología. En L. Caballero y C. Escribano (eds.), *Arqueología de la arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos* (pp. 179-187). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Quirós, J. A. (2002). Arqueología de la arquitectura en España. *Arqueología de la Arquitectura*, 1, 27-38.
- Salazar, D. (1998). *Fundamentos para una arqueología interpretativa de la muerte*. Tesis para optar al título de Arqueólogo, Universidad de Chile, Santiago.
- Sánchez, R. (2001). Mujeres y hombres, muerte y vida, simetría en espejo y cuatripartición: Una aproximación a la Cultura Aconcagua. En J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair (eds.) *Segundas jornadas de arte y arqueología* (pp. 41-56). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Saussure, F. de. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Trabucco, M. (1996). *La composición arquitectónica*. Buenos Aires: Editorial del Belgrano.
- Troncoso, A. (2005). Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua. *Chile Central. Chungara*, 37(1), 21-35.
- Zecchetto, V. (2003). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Carlos González Godoy Dr. © en Antropología con mención en Arqueología del programa conjunto de las Universidades Católica del Norte y de Tarapacá, Chile, y Magíster en Antropología con mención en Arqueología de ese mismo programa. Licenciado en Antropología con mención en Arqueología, Universidad de Chile. Ex becario Conicyt. Corporación Centro de Investigaciones del Hombre en el Desierto, Universidad de Tarapacá, Arica-Chile. Investigador asociado, Museo Regional de Atacama. Profesor del Diplomado en Egiptología y Medio Oriente Antiguo, Centro de Estudios Árabes, Universidad de Chile. Curador de la exposición “Panubis: del Antiguo Egipto a la eternidad”, Museo Nacional de Historia Natural, 2009. Socio fundador de la Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile. Profesional del Departamento de Cultura y Turismo, Ilustre Municipalidad de Diego de Almagro. En esa comuna concentra desde 2003 su trabajo investigativo en arqueología y temas patrimoniales. Especialista en la temática inka en Chile, particularmente en su viabilidad.

José Berenguer Rodríguez Arqueólogo de la Universidad de Chile. Doctor en Antropología de la University of Illinois, Urbana-Champaign. Es curador jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino desde 1981 y editor del boletín de esta institución desde 1986. Sus investigaciones en los Andes centro-sur tratan acerca de prácticas psicotrópicas, artes visuales, interacción interregional, geografía sagrada y espacialidad en la cultura.

Carlos González Godoy Doctor © in Anthropology with a minor in Archeology from the joint program of the North Catholic University and University of Tarapaca, Chile and Master in Anthropology with a minor in Archeology from the aforementioned program. Bachelor's degree in Anthropology with a minor in Archeology, University of Chile. Former CONICYT scholarship holder. Research Center of the Man in the Desert Corporation, University of Tarapaca, Arica-Chile. Associate Researcher, Regional Museum of Atacama. Professor at the Diploma on Egyptology and Ancient Middle East, Arab Studies Center, University of Chile. Curator of the exhibition “Panubis”: From the Ancient Egypt to Eternity”, National Museum of Natural History, 2009. Founding partner of the Chilean Society of Egyptology Studies. Member of the Tourism and Culture Department, Municipality of Diego de Almagro, same place where he has focused his research work on archeology and heritage issues based on the subject of the Inka in Chile, more specifically on its viability.

José Berenguer Rodríguez Archeologist (University of Chile). Doctor in Anthropology (University of Illinois, Urbana-Champaign). As of 1981, he has been the Chief Curator of the Chilean Museum of Pre-Columbus Art and Editor of the Bulletin from the same museum since 1986. His research in the Andes Center-South deals with psychotropic practices, interregional interaction, sacred geography and culture spatiality.

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

INDAGACIONES DESDE DISCIPLINAS PROYECTUALES Y CREATIVAS

[RESEARCH-CREATION. INQUIRIES FROM DESIGN AND CREATIVE DISCIPLINES]

MARIO MARCHANT*

*
Mario Marchant Lannefranque
Académico Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Departamento Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen: La arquitectura como práctica proyectiva y creativa es una forma de inteligencia. Desde ahí, el proyecto de arquitectura (y de diseño en el más amplio sentido del concepto) tiene el potencial de transformarse en un vehículo de pensamiento crítico posible de materializarse en la investigación o, como aquí se cuestiona y propone, a través de la *indagación* para poner en valor singularidades disciplinares por sobre paradigmas científicos clásicamente aceptados en la academia.

Las disciplinas proyectuales y creativas se encuentran con tensiones profundas y no resueltas frente a métodos tradicionales de investigación demasiado lineales, excesivamente predecibles y desmesuradamente ordenados para capturar la complejidad de los procesos de indagación que emergen en el centro de la producción de la arquitectura y del diseño; todos ellos caracterizados por un conocimiento en esencia inestable, ambiguo y multidimensional (Smith & Dean, 2009). Sin embargo, hay ciertas certezas que hacen posible distinguir al menos dos bordes —antagónicos y complementarios— que esbozarían un cierto lugar, a la mapa de *La caza del Snark* de poema de Lewis Carroll, para definir el hacer de la indagación en estas disciplinas: por un lado, *lo que debería ser* (Simon, 1996) en oposición a *eso que es* (Sabrovsky, 2010); y por otro, la noción de la nueva retórica, subjetiva e interpretativa propia de las humanidades (Buchanan, 2001).

Desde ahí, y por medio de dos proyectos *research-creation* (SSHRC, 2015) que exploran las posibles relaciones que el diseño podría sostener con las emergencias de disensos políticos a través de la indagación sobre el rol que las tecnologías (los aparatos técnicos, la ciudad, y las ciudadanías) puedan tener en dichas relaciones, se proponen tres reflexiones proyectivas: el proyecto como dispositivo de disenso, la recuperación de la subjetividad y la recomposición de las prácticas académicas en diseño.

Palabras clave: Agonismo, arquitectura, diseño, investigación-creación.

Abstract: *Architecture as a design and creative practice is a form of intelligence. From that point, the architecture project (and design from the broadest sense of the concept) has the potential to become a vehicle for critical thinking capable to materialize itself into research or, as it is here questioned and proposed, through the inquiry in order to give value to disciplinary singularities above those scientific paradigms classically accepted in the academia.*

*The design and creative disciplines are found with profound and unresolved tensions facing traditional and too lineal research methods, excessively predictable and immoderately organized to capture the complexity of the inquiry processes arising in the center of the architecture production and design; all of them characterized by unstable ambiguous and multidimensional knowledge in essence, (Smith & Dean, 2009). Some certainties, however, enable the distinction of at least two-antagonistic and complementary- edges that outline a certain place à la map of *La Caza del Snark* (The Hunt of the Snark), from the poem by Lewis Carroll, to define what the inquiry does in these disciplines: on one hand *lo que debería ser* (Simon, 1996) as opposed to *a eso que es* (Sabrovsky, 2010); and on the other hand, the notion of the new rhetoric, which is subjective and interpretative and typical from humanities (Buchanan, 2001).*

From there and through two research-creation projects (SSHRC, 2015) that explore the possible relations, design could have with the emergence of political dissents through the inquiry over the role technologies (technical devices, the city and citizenships) may have in such relations., three design reflections are proposed: the project as dissent device, recovery of subjectivity and the recomposition of the academic practices in design.

Keywords: Agonism, architecture, design, research-creation.

INTRODUCCIÓN O LA CAZA DEL SNARK

En el centro del debate contemporáneo de las disciplinas proyectuales y creativas como la arquitectura y el diseño está el problema de la investigación. En tanto asunto epistémico es algo que las cruza y que genera amplio disenso. Por ello, y a modo ilustrativo de ese espacio de conflicto, traigo a colación la imagen de *La caza del Snark. Agonía en ocho cantos* poema escrito en 1874 por Lewis Carroll que describe con “un gran sentido del humor la travesía imposible de una tripulación improbable, para hallar a una criatura inconcebible” (Carroll & Gardner, 1962, pág. 16). Un extracto del canto segundo de este poema, denominado “El discurso del capitán”, relata:

Había comprado un gran mapa que representaba el mar

y en el que no había vestigio de tierra;

y la tripulación se puso contentísima al ver

que era un mapa que todos podían entender.

“¿De qué sirven los polos, los ecua-dores,

los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator?”

Así gritaba el capitán. Y la tripulación respondía:

“¡No son más que signos convencionales!”

“¡Otros mapas tienen formas, con sus islas y sus cabos!

¡Pero hemos de agradecer a nuestro valiente capitán

el habernos traído el mejor —añadían—,

uno perfecto y absolutamente en blanco!”

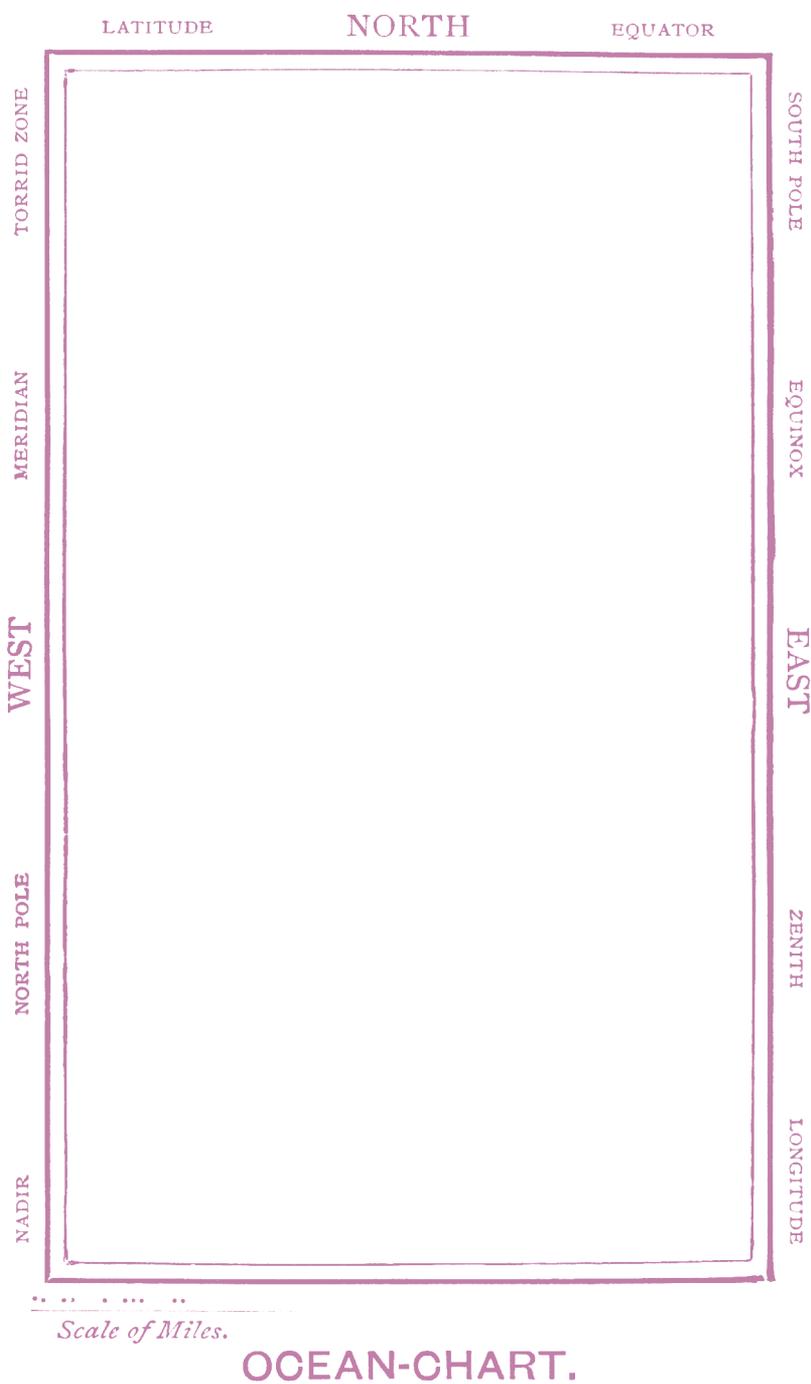
Este singular poema nos describe la imagen maravillosa del antimapa, la negación de la carta de navegación, una hoja en blanco donde lo más cierto no está en su centro sino en su frontera (Imagen 1). Algo no muy distinto ocurriría si intentamos acordar una representación de lo que definimos como investigación en arquitectura. Qué y cómo operar en ese espacio parece un imposible. Empero, podemos establecer algunos puntos de referencia, como por ejemplo definir que arquitectura no es un mero asunto de construir, sino más bien una cuestión de pensar y hacer pensar. Es una forma de inteligencia. Desde ahí, el proyecto de arquitectura es un vehículo de conocimiento con potencial de pensamiento crítico que nos permite cuestionar supuestos. Desde ese lugar también entendemos la investigación, o mejor dicho, y como proponemos en las próximas líneas, la *indagación* como ejercicio constitutivo de la práctica arquitectónica y, por lo tanto, esencial de valorar para el desarrollo disciplinar.

INVESTIGACIÓN E INDAGACIÓN EN DISCIPLINAS PROYECTUALES Y CREATIVAS

La investigación en nuestro campo no es un proyecto indubitable y por ello es fundamental problematizarla. Ella tiene bastante del mapa en blanco con que el capitán del poema intenta guiar *la caza del Snark*. Por consiguiente, me parece del todo necesario establecer primero algunas nociones sobre la relación entre arquitectura e investigación, entendiendo que la primera tiene su origen en una práctica previa a la institucionalización de las universidades como entidades orgánicas de enseñanza, investigación y creación; y que la segunda, desde una mirada académica tradicional aquí en cuestión, es la que en nuestros días provee el espacio natural de acción en un contexto universitario para la generación de conocimiento así como el potencial encuentro a partir de él entre disciplinas.

En las últimas dos o tres décadas, y en disenso frente a una establecida conformidad ligada a los autoritarios paradigmas de investigación clásicamente establecidos en la academia, se ha ido desarrollando en el ámbito universitario la idea de que la arquitectura, y otras prácticas afines como el diseño y las artes, puedan ser una forma de investigación. Conceptos como *investigación proyectual*¹ (Sarquis, 1986), *practice-led research*² (Candy, 2006) y más recientemente la noción de *research-creation*³ (SSHRC, 2015), solo por nombrar algunos, han sido acuñados y desarrollados de forma emergente por quienes ofician en las disciplinas proyectuales y creativas, en parte por razones políticas dentro de las universidades de investigación (con el fin de explicar, justificar y promover sus actividades), y en parte también para argumentar, a veces de forma muy forzada y en un espacio poco receptivo, que estas prácticas son tan importantes para la generación de conocimiento como otros métodos de investigación basados en metodologías científicas. Las aproximaciones clásicas de investigación están hechas de protocolos y convenciones que son poco afines con las prácticas de trabajo creativo y métodos propiciados por arquitectos y diseñadores. Por lo tanto, desde estas áreas creativas la investigación se encuentra con incertidumbres y tensiones profundas no resueltas, sus métodos tradicionales parecen demasiado lineales, excesivamente predecibles y desmesuradamente ordenados para capturar el farrago del proceso de indagación que yace en el centro de la producción proyectual creativa de la arquitectura.

En el foco de la relación entre las prácticas proyectuales creativas y la investigación está la naturaleza problemática de las definiciones convencionales de qué es investigación bajo el marco del paradigma moderno occidental, las que se apoyan en la disyuntiva filosófica fundamental de qué



Cuarta de las ilustraciones originales de Henry Holiday para el poema "La Caza del Snark" (*The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits*) de Lewis Carroll, MacMillan and Co, Limited, St. Martin's Street, London, 1931. Fuente: commons.wikimedia.org

es lo que constituye conocimiento. En esa línea, que demarca finalmente un problema epistémico en el régimen de la verdad de la universidad (Foucault, 1980), las definiciones de investigación y de desarrollo experimental asumidas y utilizadas en las universidades son casi siempre similares a la definición de la OCDE establecida en el Manual Frascati y se refieren a "el trabajo creativo llevado a cabo de forma sistemática para incrementar el volumen de conocimientos, incluido el conocimiento del hombre, la cultura y la sociedad, y el uso de esos conocimientos para crear

nuevas aplicaciones" (Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos, 2003, p. 30). Esta definición sugiere que la investigación es un proceso que genera conocimientos, pero asume que el conocimiento es una cuestión dada. En ella también encontramos implícito que el conocimiento es generalizable (es decir, que es aplicable a otros procesos) y que es transferible (es decir, que puede ser entendido y utilizado por otros de un modo esencialmente congruente con el original). Estas cualidades del conocimiento, que son parte también de la arquitectura, no incluyen la idea de

que el conocimiento es en esencia inestable, ambiguo y multidimensional, que puede estar cargado emocional o afectivamente, y que no necesariamente puede ser expresado con la precisión de una fórmula matemática (Smith & Dean, 2009, p. 3). Todas estas últimas características son propias y esenciales del conocimiento arquitectónico y están completamente ausentes en esta definición.

Por lo tanto, es fundamental comprender que la investigación en arquitectura y en prácticas proyectuales y creativas afines no debe ser tratada de un solo modo, sino por el contrario, debe desarrollarse como un hacer que puede manifestarse de diversas formas en el amplio espectro de nuestras actividades. Esto significa, reconocer en estas áreas a: la investigación básica llevada a cabo independientemente del trabajo creativo (aunque puede ser aplicada posteriormente a él); la investigación llevada a cabo en el proceso de dar forma a una obra; o la investigación basada en la documentación, la teorización y la contextualización de una obra —y el proceso de hacerla— por su creador (Smith & Dean, 2009, p. 3). Y, aunque se superponen, es importante distinguir entre estos diferentes modos de investigación de las prácticas proyectuales y creativas porque es desde ahí como podemos comunicarnos con las trayectorias más convencionales de la investigación cualitativa, cuantitativa y conceptual de otras disciplinas; reconociendo que, de estos tres ámbitos, es esta última (la conceptual) la que se asocia al argumento, al análisis y a la aplicación de ideas teóricas que son centrales a las artes y humanidades, es decir, a los campos del saber más cercanos —circunstancialmente quizás— a los ámbitos de acción de la arquitectura.

Aquí se hace necesario plantear para el debate posterior que el concepto de *indagación*, entendido como el hecho de examinar e inquirir exhaustiva y cuidadosamente algo con preguntas, pareciese el término más afín, más apropiado y definitivamente más cercano al hacer de las prácticas proyectuales y creativas (como la arquitectura y el diseño) que la propia noción de investigación institucionalizada por la ciencia moderna occidental. La relación de la investigación en arquitectura con los enfoques mencionados anteriormente es sin duda intrincada. El problema central de esa relación pareciese ser finalmente uno metodológico, un problema de procedimientos, de validación de modos de hacer. De ahí que sea valioso el desarrollo simultáneo de prácticas contemporáneas como la *practice-led research* o la *research-creation*, emergentes y distintivas formas de indagación que están desarrollando de forma autónoma sus propias metodologías de dominios específicos. Es aquí donde podríamos argumentar que un trabajo de indagación entre disciplinas puede, desde el ámbito propio del hacer de cada

área de conocimiento y de forma desprejuiciada, dar lugar a enfoques metodológicos distintivos, así como a nuevos hallazgos proyectuales y obras de creación.

No obstante, y constatado lo anterior, si ponemos nuevamente el foco en la imagen del mapa del *Snark* de Carroll hay ciertas certezas que permiten sino dibujar completamente el mapa del oficio de indagar en las disciplinas proyectivas y creativas, al menos esbozar sus bordes.

Diseño, más allá una práctica profesional y de un área de conocimiento específico, es más bien un campo amplio desde el cual una serie de actividades humanas (la arquitectura entre otras) focalizadas en diferentes sujetos y objetos levantan miradas y procesos interconectados que actúan en el mundo físico, abordando necesidades humanas, definiendo el medioambiente construido.⁴ En otras palabras, y como describe Carl DiSalvo en *Diseño adversario*, estas actividades son “prácticas preocupadas con la construcción de nuestros entornos visuales y materiales, incluyendo objetos, interfaces, redes, espacios y eventos” (DiSalvo, 2012, p. 2). Estos campos tienen diversas tradiciones, métodos y vocabularios que son utilizados y puestos en práctica por distintos —y a menudo disímiles— grupos académicos y profesionales. Aunque las tradiciones que dividen estos grupos son peculiares, límites comunes a veces forman una frontera. Donde esto ocurre, esos límites sirven como puntos de encuentro en los que preocupaciones e intereses comunes construyen conexiones.

Lo enunciado nos remite nuevamente a la imagen del mapa con que el capitán del poema de Carroll intenta conducir *La caza del Snark*. Desde esta consideración, es posible distinguir al menos dos bordes que demarcarían a esta zona fronteriza, los cuales son, al mismo tiempo, antagónicos y complementarios (DiSalvo, 2012). El primero es el que podemos identificar con una mirada científicista y que se basa en las ideas de Herbert Simon⁵ para entender el diseño como una *ciencia de lo artificial*, encargada no de cómo son las cosas sino de *cómo deberían ser* (Simon, 1996), en oposición a las ciencias naturales, como diría Eduardo Sabrovsky, que se encargan de *eso que es* (Sabrovsky, 2010). Por otro lado, el segundo de estos bordes se apoya en la mirada del académico Richard Buchanan, quien entiende el diseño como una nueva retórica, otorgándole una dimensión subjetiva e interpretativa propia de las humanidades (Buchanan, 2001).

A partir de este grupo de ideas es importante considerar tres aspectos clave. Primero, que diseño es diversidad, es un campo que levanta procesos comunes; segundo, que las

fronteras del campo del diseño son permeables y; tercero, que desde ese campo (el de las disciplinas proyectivas y creativas como la arquitectura y el diseño) surgen nuevas prácticas de indagación como espacios de exploración y de generación de conocimiento a través de procesos únicos que consideran artes, ciencias y tecnologías y que, por su naturaleza y propia necesidad, integran más de una disciplina.

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN:

PUBLIC SENSING Y DISPOSITIVOS DE ARTICULACIÓN PARA EL AGONISMO

Para abordar desde la praxis las ideas planteadas previamente quiero exponer algunos aspectos de dos proyectos desarrollados en el grupo de investigación y creación “Diseño y agonismo”⁶ de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile: *Public Sensing: el ciudadano mediado, percepciones algorítmicas y medir la ciudad*⁷ y *Dispositivos de articulación para el agonismo: diseño de mediaciones tecnológicas para la articulación de ciudadanías y entorno artificial*⁸ (Imágenes 2 y 3). Estos trabajos de investigación-creación examinan las posibles relaciones que el diseño, entendido aquí como una práctica y campo expandido más allá de profesiones particulares, podría sostener con las emergencias de disensos políticos. *Public Sensing* y *Dispositivos de articulación para el agonismo* tienen su foco en la indagación acerca de las cualidades políticas y los potenciales de la arquitectura y el diseño en relación con el discurso público y la vida cívica. Por ello, el principal objetivo de estos proyectos ha estado en abordar y repensar el rol que las tecnologías; específicamente los aparatos técnicos, la ciudad y las ciudadanías, puedan tener en dichas relaciones. Con ese horizonte hemos trabajado, tanto en el ámbito teórico como en el campo práctico-especulativo, regidos por la práctica creativa e influenciados por el pensamiento crítico y estudios contemporáneos de las humanidades.

De modo muy sucinto es necesario detenerse aquí en tres duplas conceptuales clave para estos proyectos para comprender mejor sus ámbitos de desarrollo, a saber: actores y mediadores; algoritmos y medios; y, diseño y agonismo.

ACTORES Y MEDIADORES:

Diego Gómez Venegas (2014) plantea que lo artificial abarca prácticamente todas las áreas de interés de la actividad humana. Desde objetos físicos a elementos visuales, desde *software* a edificios, el espacio artificial es donde los colectivos humanos desarrollan sus asociaciones. Lo particularmente interesante es comprender lo anterior —como propone el filósofo, sociólogo y antropólogo francés Bruno Latour— como redes de asociaciones entre los actores humanos y no humanos o, en otras palabras, entre actores humanos y

artificiales. Latour en su libro *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor* define que un actor-red “no es la fuente de una acción sino el blanco móvil de una enorme cantidad de entidades que convergen hacia él” (Latour, 2008, p. 73). Así, entendemos que “cualquier actor, no importando si se trata de un ser humano o un ser artificial, es siempre un vehículo potencial para las agencias” (Gómez Venegas, 2014).⁹ Esto es clave, porque tal como Latour describe “los objetos también tienen capacidad de agencia” (Latour, 2008, p. 95). Cuando hablamos de mediadores nos referimos específicamente a actores que “transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar” (Latour, 2008, p. 63). Nuestro trabajo de investigación-creación en estos proyectos se ha centrado en “experimentar diseñando actores artificiales con el potencial de ser mediadores y así trabajar con todas las incertidumbres que ellos traen consigo” (Gómez Venegas, 2014).

ALGORITMOS Y MEDIOS:

Los algoritmos son un conjunto ordenado y finito de operaciones que permiten hallar la solución de un problema. “Por ejemplo, un semáforo funciona gracias a un simple algoritmo que es procesado por un pequeño conjunto de máquinas [...] Si nos alejamos a unos pocos metros del él podríamos empezar a ver la intersección urbana —donde esa pequeña pieza de maquinaria está emplazada— como el aparato. Entonces veríamos que este simple algoritmo se transmite a través de la luz dando así, a este nuevo aparato, la capacidad de almacenar y procesar el movimiento potencial y real de una serie de vehículos y peatones” (Gómez Venegas, 2014). El ejemplo intenta ilustrar a lo que nos referimos “cuando hablamos de mediaciones algorítmicas y también muestra un camino para entenderlas como participantes en el proceso de percepción” (Gómez Venegas, 2014). Interesante aquí es traer a colación al teórico de medios alemán Friedrich Kittler quien, en relación con la tecnología y el cuerpo, ha planteado que “no sabíamos nada de nuestros sentidos hasta que los medios (*media*) proporcionaron modelos y metáforas” (Kittler, 2010, p. 34).

DISEÑO Y AGONISMO:

Agonismo se refiere a una condición de desacuerdo y confrontación, a un estado de conflicto y disenso. Nuestro trabajo se relaciona con este concepto a través de la teoría política que lleva su nombre, particularmente la desarrollada por la politóloga belga Chantal Mouffe “y sus reflexiones sobre cómo el disenso y la confrontación pueden ser entendidos como valores positivos y necesarios para democracias pluralistas y saludables”



(Gómez Venegas, 2014). Este ámbito teórico aparece para nuestro grupo de investigación-creación a través del trabajo de Carl DiSalvo y su libro *Adversarial Design* (2012) donde él se plantea a favor de seguir una lógica adversaria para desarrollar un campo más fértil de investigación en el contexto del diseño como práctica creativa.

Expuestas brevemente estas ideas acerca del marco teórico de los proyectos *Public Sensing* y *Dispositivos de articulación para el agonismo* es relevante indicar que estos trabajos de indagación experimental han tenido lugar en Santiago, un contexto urbano específico que ha sido escenario durante los últimos cuatro años del desarrollo de quizás la mayor cantidad de manifestaciones públicas en Chile desde que el país recuperó su democracia en 1990, y donde el disenso y la confrontación han tenido una presencia espacial concreta (Gómez Venegas, 2014). Los asuntos que han originado las manifestaciones públicas son múltiples, pero la lógica detrás de las demandas que ellas representan pareciera ser siempre la misma. Hasta el momento, se pueden ver lógicas adversarias y antagónicas. Claramente, el análisis profundo de la relevancia y el nivel de influencia de cada uno de estos enfoques excede los propósitos de nuestros proyectos. Sin embargo, no podemos evitar pensar a partir de ellos "en "las redes de asociaciones" que este nuevo escenario ha traído. Una infinidad de actores —humanos y artificiales— son ahora los objetivos en movimiento de una serie de nuevas agencias, probablemente influenciadas por el disenso" (Gómez Venegas, 2014).

EPÍLOGO O TRES REFLEXIONES PROYECTIVAS

I. EL PROYECTO COMO DISPOSITIVO DE DISEÑO

Desde la arquitectura y el diseño parece crucial cuestionarse las implicancias de lo expuesto con el fin de confrontar posicio-

nes sobre los paradigmas contemporáneos de nuestro hacer desde una perspectiva analítica, crítica y desprejuiciada propia de la academia. Esto a la luz de que en la actualidad parece ser que la mayoría de los arquitectos y diseñadores —tanto en la academia como en la profesión— evitan las prácticas más allá de los complejos de diferencias (Bateson, 1972) o de la visión pospolítica, es decir, de la perspectiva optimista de la globalización que defiende la forma consensual de democracia (Mouffe, 2007) y asumen los proyectos como actores para el consenso, sin cuestionamientos, solo pensando en el desarrollo de simples y eficientes respuestas. Por el contrario, lo expuesto sensibiliza y ha buscado seguir lo que el contexto y la información teórica parecen demostrar, esto es, intentar rearticular un enfoque teórico y operativo que permita construir puentes hacia el diálogo con grupos de otras disciplinas y especialmente con los ciudadanos para materializar —en el espacio concreto de la ciudad— nuevos lugares y mejores condiciones, así como formas democráticas y colectivas de interacción social dentro del orden hegemónico.

II. RECUPERACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

La subjetividad genera incertidumbre e incomoda. Los paradigmas cientificistas y sistemas de acreditación e indización que se están apoderando de los ámbitos académicos en los que se insertan nuestros trabajos buscan justificarse en supuestas objetividades pseudocientíficas no propias de disciplinas proyectivas y creativas. Esto está causando un gran daño al desarrollo disciplinar y a la formación profesional porque el foco en la forma ha llevado en muchos casos a perder (o extraviarse al menos) el fondo de lo que es propio, estético y subjetivo de nuestras disciplinas proyectuales y creativas. En palabras de Félix Guattari es "urgente deshacerse de todas las referencias y metáforas cientificistas para forjar nuevos paradigmas que serán más bien de inspira-

<> Evaluación de Aparatos Mediadores.

Grupo de Investigación-Creación "Diseño y Agonismo" (FAU, Universidad de Chile): Diego Gómez (Profesor Depto. Diseño), Mario Marchant (Profesor Depto. Arquitectura), Loreto Ulloa (Diseñadora Gráfica), Bárbara Echaiz y Carla Ponzano (Estudiantes de Diseño Industrial), Adolfo Alvarez y Natalia Hurtado (Estudiantes de Diseño Gráfico)
Fuente: disenoyagonismo.uchilefau.cl

ción ético-estética" (Guattari, 1996, p. 23). Desde ahí es que el espíritu de proyectos como *Public Sensing* y *Dispositivos de articulación para el Agonismo* tiene el único sentido de inaugurar nuevas aperturas prospectivas que esperamos se entiendan como procesos continuos de resingularización individual y colectiva (Guattari, 1996). Ahí reside su valor. En el análisis, en la síntesis e interpretación, y en la utilización proyectual subjetiva, no arbitraria.

III. AMPLIAR EL CAMPO, RECOMPONER LAS PRÁCTICAS

Este último punto sugiere una convergencia en el diseño y una búsqueda por reconfigurar nuestras prácticas proyectuales académicas a partir del cuestionamiento de sus metodologías actuales y modos de operar tradicionales en la docencia, en la investigación y en la creación. Queda en evidencia el deseo de compartir preocupaciones, métodos y medios que, a través de proyectos y procesos, se relacionen —precisando las condiciones de conflicto— con la esfera pública (ciudad) así como con las nuevas relaciones sociales (colectivas) dentro de la esfera privada. Se trata de aspirar, con la conciencia informada de las inevitables limitaciones, a configurar prácticas espaciales preocupadas del diseño de condiciones por sobre las condiciones del diseño.



NOTAS AL PIE

1. La *Investigación proyectual* está definida por Jorge Sarquis en 1986 (a partir de avances aportados por J. Silveti en 1980) como "una teoría, metodología y técnica de generación, recepción e interpretación de la producción arquitectónica, basada en una epistemología que despliega variables e indicadores tomados de la historia de la cultura disciplinar, actualizada al momento contemporáneo y situada en el contexto de intervención. Construye los programas complejos como el material imprescindible para proyectar, guiado por una hipótesis proyectual y una finalidad interna o motivo conductor." (centropoesis.com).
2. El *Practice-led Research* está relacionado con la naturaleza de la práctica y busca generar nuevo conocimiento que tiene importancia operacional para esa práctica (o dentro de ella). Este tipo de investigación incluye la práctica como una parte integral de su método y muchas veces cae en el área general de la investigación-acción (*action research*) (Candy, 2006).
3. *Research-creation* es definida por el Consejo Canadiense de Investigación de las Ciencias Sociales y Humanidades (SSHRC) como "una aproximación a la investigación que combina prácticas de investigación creativas y académicas, y apoya el desarrollo del conocimiento y la innovación a través de la expresión artística, la investigación académica y la experimentación. El proceso de creación se encuentra dentro de la actividad de investigación y produce trabajo críticamente informado en una variedad de medios (formas de arte)." En Gran Bretaña y Australia esta práctica se enmarca en la idea de *Practice as research* (Barret & Bolt, 2010).
4. Sobre la idea del "Diseño" sugiero revisar la conferencia magistral "A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)" realizada por Bruno Latour el 3 de septiembre del 2008 en la Annual International Conference of the Design History Society – Falmouth. bruno-latour.fr/node/69
5. Herbert Alexander Simon, economista, politólogo y teórico de las ciencias sociales estadounidense, autor de *The Sciences of the Artificial* (1969) que recibió el Premio Nobel de Economía en 1978 por su contribución desde la investigación al ámbito interdisciplinario.
6. Grupo de *investigación-creación* formado en el año 2013 por Diego Gómez (Profesor Asistente del Departamento de Diseño, FAU, U. Chile), Mario Marchant (Profesor Asistente del Departamento de Arquitectura, FAU, U. Chile), Loreto Ulloa (Diseñadora Gráfica, U. de Chile) y los estudiantes Adolfo Álvarez (Diseño Gráfico), Bárbara Echaiz (Diseño Industrial), Natalia Hurtado (Diseño Gráfico), Carla Ponzano (Diseño Industrial).
7. Proyecto de investigación "Concurso FAU de Proyectos de Investigación 2012" de la DID, FAU, Universidad de Chile. N° Proyecto: 09/12. Investigador responsable: Diego Gómez, Coinvestigador: Mario Marchant.

8. Proyecto de investigación "Concurso Fondos de Cultura 2013 – Línea Investigación" del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. N° Proyecto: 15379. Investigador responsable: Diego Gómez, Coinvestigador: Mario Marchant.
9. El término "agencia" está entendido aquí como la capacidad que puede hacer algo actuar, es decir, ejercer una voluntad y acción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. San Francisco: Chandler Pub. Co.
- Barret, E., & Bolt, B. (2010). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: I. B. Tauris.
- Buchanan, R. (2001). Design and the New Rhetoric: Productive Arts in the Philosophy of Culture. *Philosophy and Rhetoric*, 34(3), 183-206.
- Candy, L. (2006). *Practice-based Research: A Guide*. Recuperado el 3 de abril de 2014 de www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf
- Carroll, L., & Gardner, M. (1962). *The Annotated Snark: the Full text of Lewis Carroll's Great Nonsense Epic, the Hunting of the Snark; and the Original Illustrations by Henry Holiday*. Nueva York: Simon and Schuster.
- centropoesis.com. (s.f.). Recuperado el 7 de noviembre de 2014, de página oficial del Centro Poiesis: centropoesis.com/elcentro-que-es-investigacion-proyectual.html
- DiSalvo, C. (2012). *Adversarial Design*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. (C. Gordon, Ed.). Nueva York: Pantheon Books.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- Gómez Venegas, D. (mayo, 2014). *A Brief Introduction on Algorithmic Mediations for Agonism*. Ponencia presentada en Interface 2014: Transmediating Cultures conference, Carleton University, Canadá.
- Gómez, D., y Marchant, M. (2013). *Investigación creación*. Investigación, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Dirección de Investigación y Desarrollo, Santiago.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge: Polity Press.
- Latour, B. (2008). *Reensablar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos. (2003). *Manual de Frascati 2002: Propuesta de norma práctica para encuestas de investigación y desarrollo experimental*. Madrid: OCDE.

- Sabrovsky, E. (2010). El concepto de interfaz: notas sobre ciencias de lo artificial, arquitectura y biopoder. *Revista 180*, 26, 58-61.
- Simon, H. A. (1996). *The Sciences of the Artificial*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Smith, H., & Dean, R. T. (Eds.). (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- SSHRC. (25 de junio de 2015). *Definitions of Terms*. Recuperado el 7 de agosto de 2015 de <http://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-eng.aspx#a22>

NOTA

Este artículo publicado en el número 36 de Revista 180 fue enmendado con fecha 23 de mayo 2017 a solicitud del autor, dado que a éste le faltó colocar en la página 13 una cita correspondiente a Diego Gómez Venegas, lo cual fue corregido tanto en la página 13 como en las referencias bibliográficas de este artículo.

Mario Marchant Lannefranque Arquitecto de la Universidad de Chile y Master of Science in Advanced Architectural Design Columbia University. Profesor asistente del Departamento de Arquitectura, FAU, Universidad de Chile. Profesor asociado y director de revista *Materia Arquitectura*, EA, Universidad San Sebastián. Su trabajo de docencia, investigación y creación se centra en el diseño, la teoría y la crítica arquitectónica, específicamente en la articulación de los estudios tipológicos, los medios y la ciudad. Destacan sus investigaciones tipológicas sobre los caracoles comerciales chilenos y su participación en el grupo de investigación-creación Diseño y Agonismo. Ha dictado conferencias en EAHN Turin, GSD Harvard University, Universidad Central de Venezuela, UIA Tokio y ETSAM. Su trabajo ha sido publicado en revistas (*Volume, Summa+*, CA, *Revista 180*, *Spam_Arq*) y libros (*Espacio Continuo*, 5,688 *Domestic Landscapes*, SCL 2110). Recibió la William Kinne Fellowship (Columbia University) y el "Premio Promoción Joven" del Colegio de Arquitectos Chile.

Mario Marchant Lannefranque Architect from University of Chile and Master of Science in Advanced Architectural Design from Columbia University. Assistant Professor, Department of Architecture, FAU, University of Chile. Associate Professor and Editor-in-Chief of *Materia Architecture* journal, EA, Universidad San Sebastián. His research and teaching is focused on design, architectural theory and criticism, specifically in the articulation of typological studies, media and the city. Particularly noteworthy among his work are the typological research on Chilean Commercial 'Caracoles' Buildings and his participation in the research-creation group 'Design and Agonism'. He has lectured in EAHN Turin, GSD Harvard University, Universidad Central de Venezuela, UIA Tokyo and ETSAM. His work has been published in magazines (*Volume, Summa+*, CA, *Revista 180*, *Spam_Arq*) and books (*Espacio Continuo*, 5,688 *Domestic Landscapes*, SCL 2110). He received the William Kinne Fellowship from Columbia University and the Young Architect Award from the Chilean Institute of Architects.

GASTRO-ARQUITECTURA

PROYECTOS

[GASTRO-ARCHITECTURE PROJECTS]

ALBERTO BRAVO*

REVISTA 180

*
Alberto Bravo de Laguna Socorro
Académico Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Escuela de Arquitectura
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
y Proyectos Arquitectónicos
Las Palmas de Gran Canaria, España

Resumen: Entre la diversidad de formas que toman las actividades gastronómicas existe un espacio para la arquitectura. En la mayoría de los casos esta es un simple pretexto formal que se usa sin más interés que réplica, sin embargo, también es posible encontrar algunas excepciones que presentan ciertas implicaciones con el proyecto arquitectónico. Casos escasos de objetos híbridos, contruidos con los ingredientes como materiales. Al interpretar estos cruces con la gastronomía no podemos considerarlos dentro de la arquitectura, pero sí detectar en ellos confluencias y divergencias con esta disciplina, ya que incluyen operaciones afines al proyecto de arquitectura en su gestación. Estas creaciones se ubican en una interzona gastro-arquitectónica, donde la arquitectura y la comida juegan para conformar estos efímeros objetos arquitectónico/comestibles.

Palabras clave: Expresión gráfica arquitectónica, maqueta, comida.

Abstract: Among the extended recreation of various forms in culinary activities there is a space for architecture, in most cases it is a simple formal pretext used without much interest in it that simple replication; we quote some exceptions that have certain implications with the architectural project. Few cases of hybrid objects, built with ingredients like materials. In interpreting these crossings with gastronomy we can't consider them within the architecture, but if they detect some confluences and divergences with it, to include operations related to architectural design in its gestation. These creations are located in a gastro-architectural interzone, where architecture and food play to shape these architectural /grocery.

Keywords: Architectural graphic, architect model, food.

Este artículo no es acerca de arquitectura, más bien reúne algunos casos seleccionados de objetos comestibles que se elaboran tomando prestadas formas de la arquitectura. Recopila materializaciones gastro-arquitectónicas diversas, que combinan en diferentes dosis desprejuicio y rigor disciplinar. Este texto se posiciona en un terreno ambiguo, una *interzona* de la cual participan la gastronomía y arquitectura. En la gastronomía, como actividad creativa, la fusión con otras disciplinas es una práctica común, y la arquitectura es utilizada con mucha frecuencia, basta una búsqueda rápida de imágenes en la red para constatarlo, pero entre los productos resultantes de estas fusiones, la arquitectura interviene en diferentes grados de calidad o rigor, desde la interpretación del arquitecto, que no ha de coincidir necesariamente con la visión del gastrónomo o el consumidor medio. Encontramos realizaciones que van desde la simple utilización anecdótica de la arquitectura, para construir réplicas comestibles a pequeña escala usando los ingredientes, hasta otros productos en los que la arquitectura está presente no como un mero pretexto formal. Estas últimas son realizaciones ejecutadas con un mayor cuidado, observación y respeto a lo representado, y sí pueden ser juzgadas desde esta disciplina.

Somos conscientes de la sobrecarga informativa que actualmente se da en los temas relacionados con la alimentación y la gastronomía. Desde una mirada crítica coincidimos con Massad y Guerrero (2007) en que hay una cierta “banalización mediática” en la que proliferan “estrellas que seducen al poder y son entronizadas más por sus excentricidades que por sus méritos en el trabajo sobre sensibilidades y disfrutes colectivos” (p. 22). Dicha banalización que es ampliamente divulgada, generando también actitudes de imitación, que hacen que proliferen imágenes sobre todo tipo sobre gastronomía y, entre ellas, aquellas que han involucrado a la arquitectura. Massad y Guerrero (2007) clasifican estos experimentos arquitectónico/culinarios como híbridos entre arte y artesanía, en los que cocina y arquitectura se relacionan con una actitud hedonista y sensual:

(...) emparentando la sensibilidad que requiere el acto de cocinar y degustar un plato bien preparado con la de disfrutar las cualidades materiales y espaciales de un edificio. Híbridos entre arte y artesanía, cocinar y construir son actividades que se basan en lograr la armonía entre proporciones, en dar forma a la combinación de unos elementos, en la apreciación de las cualidades de color, sabor y olor de unos materiales y un buen tratamiento que los potencie para extraer de ellas su belleza (p. 22).

*(...) La publicación del volumen *The Architect, The Cook and Good Taste* dedicado a especular sobre esas analogías entre gastronomía y arquitectura constata el deseo de reelaborar una aproximación a lo sensual para nuestra cultura, recuperar una actitud hedonista que enriquezca el sentido del arte de vivir no fundada en el exceso ni la artificiosidad (p. 22).*

En la publicación citada se exponen diversas visiones acerca de la relación arquitectura/cocina, entre ellas la de Hodgson y Toyka (2007), que escriben sobre la coincidencia en la posesión de principios artísticos y creatividad, aspecto compartido también con la música:

A diferencia de la arquitectura y la historia del arte, las actividades diarias como cocinar casi nunca son objeto de investigación científica. Pero un estudio intensivo de recetas históricas y las reglas inherentes a la práctica culinaria permite identificar paralelismos sorprendentes con los principios artísticos creativos, en la cocina, la arquitectura o la música. Además, los alimentos nos informan acerca de cómo evolucionan las nociones sobre los gustos (p. 30).

Si a estos híbridos los traemos hacia la arquitectura y los observamos como reproducciones a escala, podríamos encajarlos dentro de lo que en la tesis sobre maquetas de Úbeda (2002) se denomina espejismo arquitectónico, un tipo de maqueta efímera que recrea arquitecturas temporales:

(...) con el nombre de espejismos arquitectónicos, queremos hacer referencia a todas esas arquitecturas o maquetas arquitectónicas efímeras que en la actualidad disfrazan, ocultan, recomponen y crean arquitecturas ficticias temporales (...) Dentro del universo de lo fantástico, los castillos y las torres son las construcciones que más se prestan a la imitación, en todas las dimensiones y en los materiales más diversos (p. 71).

Si los viéramos y juzgáramos como espejismos arquitectónicos y se pudieran considerar con cualidades afines a los modelos arquitectónicos, estas maquetas comestibles también compartirían lo que Otxotorena (1996) señalaba acerca de las diferentes estrategias al acometer una maqueta de arquitectura, cualidades como fidelidad, rigor, experimentación, evocación son aplicadas en diferentes dosis:

Eso sí, hay modelos y modelos: los hay más rigurosos y fieles y más expresivos y vagos, más objetivos o descriptivos y más ‘subjetivos’ e intencionales. Frente a las maquetas de inspiración tradicional que buscaban la reproducción más fiel posible en pequeño de una arquitectura dada, normalmente su anticipación proyectiva, caben también los ejercicios

Alberto Bravo de Laguna Socorro Doctor del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas y profesor asociado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Miembro del grupo para la investigación de los procesos y estrategias artísticas en la ideación gráfica arquitectónica (PAIGarq), grupo de investigación reconocido por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y constituido en el año 2003.

Alberto Bravo de Laguna Socorro Associate Professor, Department of Architectural Graphic Expression and Architectural Design at the School of Architecture of Las Palmas, University of Las Palmas de Gran Canaria. Member of the Research Group for the Investigation of the processes and artistic strategies in architectural graphic ideation (PAIGarq) research group recognized by the University of Las Palmas de Gran Canaria, formed in 2003.



de modelado experimentales y de carácter más personal que buscan efectos subjetivos de estímulo y evocación (p. 117).

Efectivamente, si hay modelos y modelos, también habrá arquitecturas comestibles y arquitecturas comestibles. Aquellas que despiertan nuestro interés incorporan las cualidades señaladas, estímulo y evocación. Si bien buscamos convergencias con la arquitectura, lo cierto es que en la mayor parte de los casos vamos a encontrar divergencias. Un ejemplo son las elaboraciones de la Figura 1 en las que posiblemente no interviene, ni se busca, ningún interés por la arquitectura más allá de un pretexto para construir una forma, lo cual no desmerece el valor culinario que probablemente tengan y que además es su razón principal. Como elementos divergentes están las desproporciones, los añadidos, las mutilaciones, las modificaciones formales, materiales y cromáticas, además de ser fotografiadas sin intención ni interés por la arquitectura en la composición, el encuadre o el fondo de la imagen fotográfica.

Si continuamos con el símil del modelo arquitectónico, en otro texto sobre maquetas Uría (2011) distingue estrategias que al acometerlas la arquitectura puede ser reproducida a escala. Uría diferencia la generación de la maqueta arquitectónica desde una reproducción detallada —lo que denomina *jibarización*— y una fidelidad minuciosa a la arquitectura referenciada, de otros planteamientos en los que destaca “su valor como EXPERIMENTACIÓN que puede entenderse

tanto en su aspecto conceptual y creativo” (Uría, 2011, p. 291), estos últimos son los que nos interesan principalmente. Si aplicamos dicho concepto a las gastro-arquitecturas, nos llama la atención los raros casos en los que se ofrece una “cierta representación a la vez RECREATIVA y ANALÍTICA” (Uría, 2011, p. 291) de las arquitecturas originales.

En algunas gastro-arquitecturas detectamos esta experimentación, que a veces ni siquiera se pretende, pero que es fundamental en la diferenciación de los casos seleccionados, frente a tantos otros resultados de simples réplicas miméticas. Los productos *jibarizados* a escala reducida, con una búsqueda y no siempre conseguida, fidelidad al original, son los dominantes, parecido fiel es lo que demanda y aprecia el usuario común ajeno a la arquitectura. Pero, si el consumidor general habitualmente reclama esta fidelidad aparente, el arquitecto suele preferir otras cualidades en estos procesos y productos: síntesis, esencialidad, transformación y adaptación al material utilizado. Nos consta que la crema, el azúcar, el merengue o la gelatina difícilmente van a dar una réplica exacta del modelo, por ello, destacan aquellas realizaciones que recrean las formas adaptadas a estos ingredientes, con control de la proporción, la geometría y otras cualidades ya señaladas, haciendo un uso experimental-analítico de ellos y, por supuesto, sin malversar el objeto original.

El cómo se fotografía el proceso de confección y el resultado obtenido es determinante para que sea objeto de interés del

arquitecto. Las realizaciones a las que vale la pena prestar atención van acompañadas de una fotografía que también incorpora experimentación, recreación y análisis, en la cual se retrata su construcción y materialización final casi como si de arquitectura se tratase. Despieces, encuadres, visión en perspectiva, relación figura-fondo, etc. son componentes atendidos y cuidados en las secuencias fotográficas en todos los casos seleccionados.

Las propuestas seleccionadas consiguen algo difícil de encontrar en este ámbito de la gastronomía arquitectónica, incorporar operaciones propias de la creación de la arquitectura, en mayor o menor medida, observadas siempre con la debida reserva y un cierto desprejuicio, ya que al fin y al cabo no es arquitectura. Dado el carácter totalmente ajeno a la actividad arquitectónica de los autores en general, consideramos una pretensión vacua e incluso imposible, encontrar una relación fundamentada que ligue las formas resultantes de la pastelería con la práctica arquitectónica, pero sí una cierta afinidad en operaciones propias del proyecto de arquitectura. No hay habitualmente intencionalidades analíticas o formales propias de las maquetas y modelos arquitectónicos, pero en ocasiones los resultados trascienden la simple réplica comestible en miniatura a pequeñas recreaciones arquitectónicas, sin perder de vista el fin claro para el que son creadas y que las condiciona a ser comidas. En estas producciones prima la repostería, pasteles y tartas parecen ser los soportes más frecuen-



Desproporciones, añadidos, mutilaciones, modificaciones formales, materiales y cromáticas, fotografías sin intención en composición, encuadre o fondo. Divergencias generales detectadas al introducir la arquitectura como mero pretexto. (inhabitat.com/top; thenickholderbakery.com/; gardenmelodies.blogspot.com; pauliantoine.com).

tes para el uso de arquitectura en la cocina. Escala, proporciones, análisis, planimetría y medidas, fotografía intencionada serán los ingredientes añadidos para su distinción, y posiblemente la intervención de un arquitecto en el proceso sea lo que haga que estos casos se resuelvan de forma diferenciada al resto.

Propuestas como las de Alicia Ríos, rcvarquitectura, Bompas and Parr y Clara Nubiola se pueden situar dentro de los casos en los que consta “su valor como EXPERIMENTACIÓN que puede entenderse tanto en su aspecto conceptual y creativo” (Uría, p. 291), planteando una “cierta representación a la vez RECREATIVA y ANALÍTICA” (Uría, 2011, p. 291). Son propuestas que han requerido de un análisis previo del objeto a representar y de la elaboración de un proyecto que define las operaciones a ejecutar, con manejo de documentación gráfica que permite garantizar el cuidado en la escala, la medida, las proporciones y la geometría de la arquitectura recreada. El resultado: formas “que buscan efectos subjetivos de estímulo y evocación” (Otxotorena, 1996, p. 117).

CASO 1

La actividad más constante y el mayor número de acciones los desarrolla Alicia Ríos. En 1995 funda el grupo Ali & Cía con la arquitecta Bárbara Ortiz. Ali & Cía ha producido actuaciones, instalaciones, conciertos sensoriales y rituales en los que la realidad se reinterpreta a través de alimentos a devorar colectivamente. Ha reconstruido Londres, Madrid, Melbourne y la isla de Gran Canaria, entre otros lugares, a través de un

cuidado y laborioso proceso que expone en su página web (Álvarez, 2006).

Cazuelas, cocinas, hornos conviven en armonía con cubiertos, manteles y recipientes de todo tipo, libros de cocina, planos, cartabones, ordenadores, posters de países, macetas frutales (...) Cuidar la disposición de los alimentos es la clave para que el resultado final sea un edificio, un parque, una vaguada, una calle identificables. No queremos obtener una aproximación chapucera, sino lo más cercano posible a la realidad. Por eso, ninguna idea sale de la nada y nada se deja al azar” (p. 3).

Se requieren útiles culinarios, documentación gráfica, computadores y material de dibujo. Es necesario elaborar un proyecto para poder ejecutarlas y ordenar el proceso. Destacamos la recreación que hicieron de la isla de Gran Canaria —sus trabajos anteriores habían sido de los centros urbanos— en ella por primera vez las zonas rurales son representadas con la geología y la flora de los paisajes naturales. Gran Canaria es muy montañosa, se levanta en el centro de la isla a una altura de 1.949 m. Una cena para 450 comensales listos para comer esta isla hecha a escala 1:25.000. Cuatro tablas de 2 m x 2 m fueron la base de cinco niveles diferentes para reproducir la topografía, en plataformas de 1,10 cm de altura, sobre la que se apoyaron diversos canapés y preparaciones varias que conformaban la geología, la vegetación y algunas ciudades de la isla.

Tras una primera visita para concretar algunos aspectos prácticos en cuanto al lugar para rea-

lizar el evento, y después de realizar un trabajo de campo que las llevo a recorrer toda la isla durante varios días, Ali & Cía. volvieron a Madrid cargadas de material visual, gastronómico y culinario para preparar su sorprendente propuesta (Peligero, 2005, p. 140).

Texturas, formas, colores y sabores de los alimentos dispuestos generaron una isla efímera, una compleja instalación, un proceso documentado y laborioso, con una corta duración. Como muestra del respeto formal por la arquitectura que se recrea, se destacan dos edificios representativos de la ciudad de Las Palmas, el Hotel Don Juan de Rafael Massieu Verdugo y la Torre Woermann de Ábalos & Herreros, protagonistas del sky line de la ciudad, que fueron construidos con galletas.

Ambas fueron reproducidas mediante galletas apiladas. La torre Woermann, con barquillos crujientes de formas cuadradas, con su particular inclinación del remate. El Don Juan, con galletas circulares de chocolate. La Isleta la moldearon con una montaña de profiteroles y el resto de la ciudad se construyó con tarta de ciruelas, truchas de batata, polvorones y tocinillos (Devesa, 2005, p. 134).

CASO 2

Otro experimento con estrategias de proyecto es el elaborado por el estudio rcvarquitectura (entornoalpatio.wordpress.com) al recrear el estadio olímpico de Herzog & de Meuron, quienes a través de un relato gráfico, con fotos y dibujos, nos exponen el proceso. El interés en este caso está en cómo

nos explican la construcción de un pequeño proyecto efímero con un gráfico manual de instrucciones gastro-arquitectónicas:

Hace un tiempo surgió la idea de combinar nuestra afición por la repostería con la arquitectura, y pensamos que sería interesante hacer “maquetas” comestibles. En ellas podíamos experimentar con materiales efímeros como el chocolate, la glasa, que moldeados pueden generar resultados sorprendentes y deliciosos. Para nuestro primer proyecto elegimos el estadio olímpico de Beijing, de Herzog & de Meuron, más conocido como “el nido”. La geometría de su envolvente así como el entramado estructural visto hacían que fuera fácilmente modelizable e identificable.

CASO 3

Clara Nubiola, diseñadora gráfica, máster en Antropología Social y Urbana y posgrado en Arquitectura del Territorio, actualmente es responsable del proyecto “Los Vacíos Urbanos” (losvaciosurbanos.blogspot.com), plataforma digital que trata sobre el territorio. Sus recreaciones de edificios son casi una diversión, como asegura en el sitio web: “como dijo alguien, una bonita tarde arquitecto-gastronómica”, pero bien contada y fotografiada. Un hábito repetido cada final de año, la obra escogida es analizada y sintetizada para poder ser reconstruida con ingredientes. El principal interés está, al

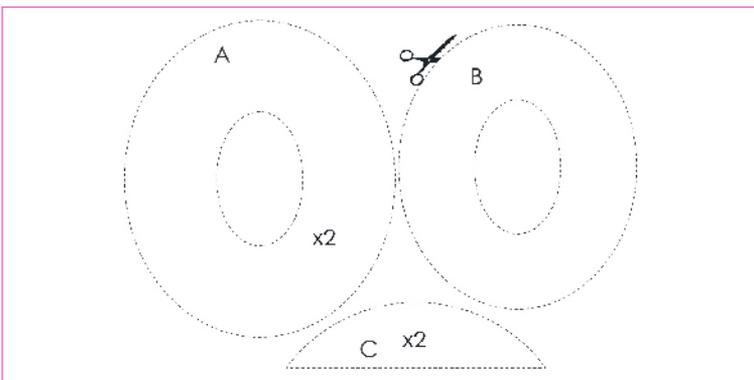
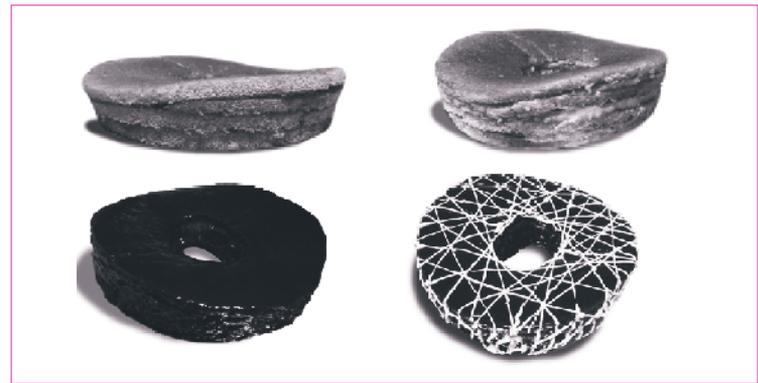
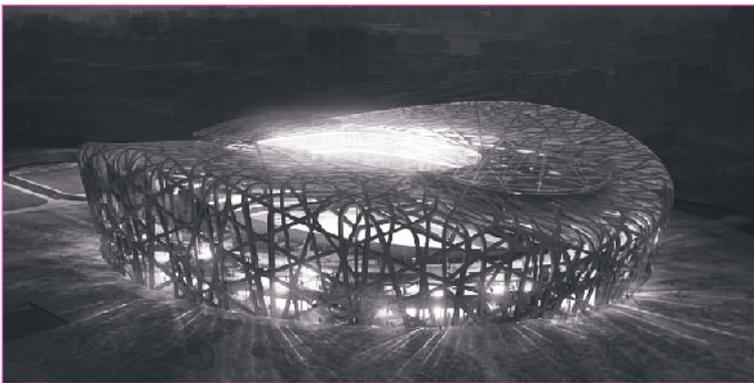
igual que rcvarquitectura, en la manera de divulgarlo; cuidadosos textos evocadores y un estudiado reportaje fotográfico; el diseño se resuelve desde un proyecto, con atención a lo gráfico, escala, medida y elaboración de planimetría, síntesis formal, despieces para el montaje, narración gráfica del proceso de construcción, los ingredientes necesarios para ubicarse en una interzona gastro-arquitectónica.

Cada Navidad nos juntamos para reproducir con material galleta algún edificio que nos llame la atención. Con Silvia, Ola, Lina y Sebastián.... Ya es ritual cada año... Masa de galletas sueca y un edificio. La propuesta es de Sebastián. Llega con alzados, plantas... Los pasamos a papel de hornear. Este año es la WALL HOUSE de John Hejduk.

Amasamos que falta mantequilla. Alisamos con rodillo. Empiezan los cortes. Paredes, bases y ubicación de entorno. Este año, con labores más repartidas (...) Pero crece el edificio en el horno. Sin inflarse que es lo que preocupa. E incorporamos una novedad. Las lijas de madera. La galleta adquiere esquinas. El azúcar sigue siendo cola. Y ensamblamos estructuras. Y se construyen árboles.

Y crecen los muros.

Y surge el edificio.



(..) Dar forma a la masa. Asentar cimientos. Fotografiar lo justo. Doblarlo lo injusto. A muchos grados. Van saliendo. Salen bien. Qué bien.

CASO 4

Otras materializaciones son realizadas por Bompas and Parr (jellymongers.co.uk). Fundada en 2007 y compuesta por un equipo multidisciplinar de cocineros, técnicos especializados, arquitectos, diseñadores gráficos además de los administradores, trabajan con gelatina, con moldes que permiten reproducir en serie. Sus objetivos: experimentar, desarrollar, producir e instalar proyectos, obras de arte, jaleas y exposiciones. Constructores de formas blandas, transparentes y coloreadas a partir de cuidadosos moldes en los que hay un evidente control geométrico, presentan sus edificios de gelatina en atractivos montajes y elaboradas fotografías, entre ellos la serie sobre el patrimonio arquitectónico de Londres. Entre sus creaciones destaca una colaboración con Rogers Stirk Harbour + Partners para construir con gelatina el Aeropuerto de Barajas, reproducción que incorpora cualidades que hacen reconocible el proyecto, la modulación compositiva y la variación gradual de la gama de colores en el desarrollo lineal del edificio.

Aeropuerto de Barajas en la naturaleza modular de Madrid se presta a una gelatina con-

vincente. Para el banquete Jelly Architectural, el equipo de Rogers Stirk Harbour + Partners diseñó una versión épica. Los colores brillantes de los pilares internos, que se utilizan como una forma de dispositivo de búsqueda en el aeropuerto, codificaron los sabores de la jalea. La versión completa de esta jalea se hizo para el 75º cumpleaños del Señor Rogers.

CASO 5

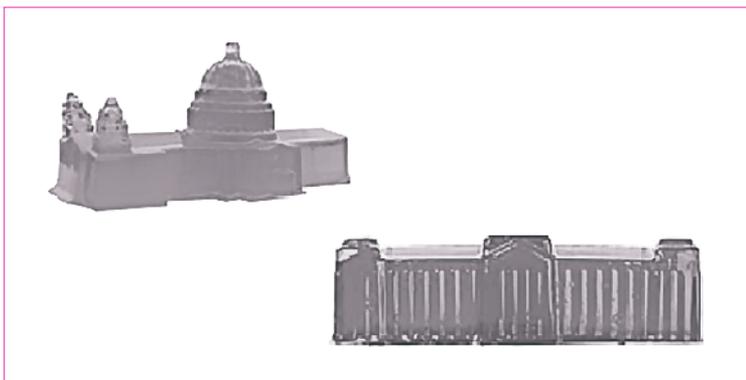
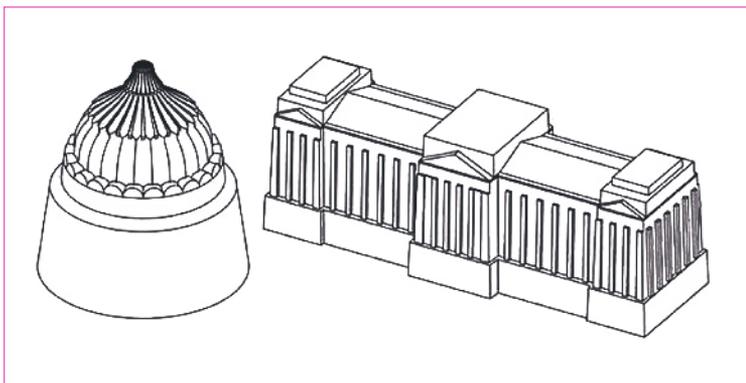
Otros casos a considerar podemos encontrarlos en las producciones de Caitlin Freeman, Liz Hickok, Song Dong o Mario Trimarchi, a quienes solo mencionamos dada la extensión del artículo.

En los proyectos de las arquitecturas comestibles el juego de semejanzas o la utilización de un parecido materializado para estas réplicas podrían ser vistos como un juego o acto lúdico, incluso divertido a veces. Al acercarnos y analizarlas desde la arquitectura, profundizar en demasía o mirarlas con un exceso de celo arquitectónico sería un acto estéril en la gran mayoría de los casos. Ante estas producciones preferimos posicionarnos a una prudente distancia y verlas como una actividad en la que la arquitectura tiene habitualmente una presencia tangencial, una *interzona* en la que creación gastronómica y diseño arquitectónico confluyen, con mayor o menor acierto, según sean interpretadas, incertidumbre frente a certeza.

Queda constancia de la existencia de proyectos, estrategias y materializaciones en este campo gastro-arquitectónico en los que la arquitectura es más que un recurso trivial. Frente al desenfoque general, en contadas ocasiones, de estos cruces *interzona* surgen casos con fundamento e interés, entre estos, si destacáramos solo uno, por su constancia en el tiempo, variedad, calidad, experimentación, capacidad analítica y extensión de la producción, sobresaldrían notablemente las creaciones de Alicia Ríos y Ali & Cía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, I. (2006). Ciudades comestibles. *El Correo*, pp. 1-3.
- Devesa, R. (2006). Posiciones encontradas. *Revista Basa*, 2, 134-139.
- Hagen, P. & Toyka, R. (2007). *The architect, the cook and good taste*. Berlín: Birkhäuser.
- Massad, F. y Guerrero, A. (2007). Construir con gusto. *La Vanguardia*, 273, p. 22.
- Otxotorena, J. (1996). *Sobre dibujo y diseño, a propósito de la proyectividad de la representación de la arquitectura*. Pamplona: T6 Ediciones S.L.
- Peligero, Isabel (2006). Islafagia, el arte de comer el territorio. *Revista Basa*, 29, 140.
- Úbeda, M. (2002). *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Uría, L. (2011a). La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico. Prólogo de la tesis doctoral de Marta Úbeda Blanco. En L. Uría, *Representación y proyecto gráfico. Escritos de arquitectura* (pp. 287-293). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Uría, L. (2011b). Más palabras sobre el dibujo. Hacia una teoría de la infidelidad gráfica. En L. Uría, *Representación y proyecto gráfico. Escritos de arquitectura* (pp. 67-81). Valladolid: Universidad de Valladolid.



« José Andrés Rodríguez Cuesta, María José Calero Martí, Carlos Vercher González. Valencia 2012. Narración gráfica del proceso (rcvarquitectura.com).

« Catedral de San Pablo y Palacio de Buckingham en Londres. Moldes y reconstrucciones con gelatina (jellymongers.co.uk).

LOS HECHOS DE LA RAMADA

CARACTERIZACIÓN INTENSIVA DE CUATRO CASOS ENTRE CONCEPCIÓN Y COBQUECURA¹

[THE RAMADA FACTS. INTENSIVE CHARACTERIZATION OF FOUR CASES BETWEEN CONCEPCION AND COBQUECURA]

HERNÁN ASCUI · CLAUDIO ARANEDA · NICOLÁS SÁEZ*

*
Hernán Ascui Fernández
Académico Universidad del Bío-Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura
Concepción, Chile

*
Claudio Araneda Gutiérrez
Académico Universidad del Bío-Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura
Concepción, Chile

*
Nicolás Sáez Gutiérrez
Académico Universidad del Bío-Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura
Concepción, Chile

Resumen: El presente artículo indaga en el fenómeno constructivo vernacular que emerge en el territorio chileno de forma cíclica cada comienzo de primavera conocido como ramada y que por un período de dos a tres días da cabida a la fiesta nacional popular más masiva y transversal en el territorio chileno: las Fiestas Patrias. Al margen de todo recurso técnico especializado, con más técnica que arte, estas construcciones han conservado, desde su creación en el siglo XVI, su estructura básica y su particular forma de edificarse en las zonas rurales del país. El presente artículo detiene la mirada en cuatro casos de esta singular e idiosincrática manifestación constructiva y ofrece una descripción intensiva de los procedimientos que, repetidos año a año, dan vida a estas construcciones. Tiene como objetivo arrojar luz acerca de los procedimientos basales que han hecho posible la subsistencia de este fenómeno en el tiempo, con sus virtudes y sus defectos prácticamente inalterables.

Palabras clave: Arquitectura vernacular, arquitectura efímera, cueca, cultura campesina, ramadas.

Abstract: This article looks into the constructive vernacular phenomenon emerging in Chilean territory in a cyclic fashion every beginning of Spring known as "ramada". This ramada, for a period of two or three days, holds the most massive and popular celebration in Chilean territory: The National Celebrations associated to the country's independence process. Apart from every specialized technical resource, more technical-oriented rather than artistic, these constructions have kept, since their creation in the XVI century, their basic structure and particular building style in the rural zones of the country. This article focuses on four cases illustrating this singular and idiosyncratic constructive manifestation and provides an intensive description of the procedures that, repeatedly year by year, give life to these constructions. Its purpose is to shed light over the basal procedures that have enabled the subsistence of this phenomenon in time, with its virtues and flaws practically unalterable.

Keywords: Architecture, vernacular, ephemeral architecture, cueca, countryside culture, ramadas.



Parte trasera de un camión que se utiliza como local de venta de papas fritas. Espacio itinerante y transportable, que se ubica al costado de una de las ramadas de San Rafael. Fuente: Manuela Otárola y Felipe Zúñiga.

INTRODUCCIÓN

Cada año, entre el ocaso del invierno y la llegada de la primavera, tiene lugar en Chile una de las celebraciones festivas populares de mayor arraigo nacional: la conmemoración de la constitución de la Primera Junta de Gobierno, símbolo de la nueva institucionalidad que pretendía lograr la independencia de España en el año 1810, la que sería recién firmada el 12 de febrero de 1818. Históricamente, las ramadas o fondas también se han levantado para celebrar matrimonios, vendimias, trillas,² el rodeo y otros eventos singulares de la vida del campo. De hecho, la fiesta también es una costumbre arraigada en el ciclo agrario: una oportunidad para agradecer a Dios, a la Virgen y a los santos que han protegido los cultivos, pero también a la gente que llega a prestar ayuda para la cosecha u otras faenas de trabajo (Chavarría, 2009). Sin embargo, sobre todo, la ramada acoge lo que bien podría ser caracterizado como el rito más sagrado asociado con estas celebraciones: la cueca, baile nacional de origen colonial que regido por una estructura coreográfica esencial encuentra diversas variaciones dependientes de la latitud y el contexto social en el que se manifiesta.

Ahora bien, junto con esta idiosincrática celebración tiene lugar un fenómeno constructivo de carácter masivo, si bien efímero, sin parangón en el universo edilicio nacional. Se trata de las así llamadas ramadas de Fiestas Patrias. Desde un punto de vista arquitectónico, resulta sintomático que la denominación de “ramada” derive de razones constructivas. En efecto, se trata de instalaciones livianas basadas en varas brutas de eucalipto³ y una cubierta hecha de ramas que, protegiendo más del calor que de la lluvia, albergan año a año esta esperada fiesta en todo el país.

A simple vista, el proceso parece improvisado pues no están respaldadas por planos ni dibujo técnico alguno. En efecto, estas obras se levantan a partir de una serie de operaciones repetidas año tras año sobre la base de una suerte de sabiduría o tradición constructiva traspasada oralmente a través de generaciones, encapsulada en la premisa típicamente rural del “siempre se ha hecho así”. El resultado logrado es de alta eficiencia, exhibiendo múltiples variaciones en función de factores circunstanciales tales como la orientación, disposición del espacio de juegos y concursos, recursos



disponibles, forma del terreno, condiciones climáticas predominantes y tradiciones locales que se manifiestan en la decoración y en los detalles constructivos (Ascui, Muñoz, Sáez, 2009).

Este trabajo, de corte fenoménico/arqueológico, ausculta de cerca el proceso que permite la cristalización del fenómeno constructivo ramada, develando virtudes y defectos subyacentes a una tradición que, empujándose ya por sobre los 500 años, aún se mantiene cuasi inalterable. Con este fin, probablemente por primera vez, se ahonda en los procedimientos de montaje y desmontaje así como en el resultado formal y espacial, identificando aquellas estrategias o principios relevantes que permitan garantizar no solo la subsistencia del fenómeno ramada sino que también su retroalimentación futura.

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

La actual ramada tiene origen en la chingana, lugar de sociabilización y de diversión popular que surgió en el campo a partir del siglo XVI, ubicada generalmente junto a los caminos a partir de cuatro postes de madera que sostenían una cubierta formada de ramas otorgando abundante sombra a los asistentes. Las chinganas se incorporaron a la vida urbana a partir de la creciente población rural que llegaba a vivir a la ciudad en el siglo XIX, como una forma de preservar las costumbres y la cultura campesina en los suburbios (Biblioteca Nacional De Chile, s/f), amenizadas siempre por comidas típicas, alcohol, música, canto y baile, especialmente la zamacueca, baile mestizo limeño que posteriormente derivaría en la cueca (Donoso, 2009). La chingana deriva de la palabra quechua *chincana* que quiere decir escondrijo (Biblioteca Nacional

De Chile, s/f) y se construía para celebrar todo tipo de fiestas religiosas y paganas. Estas se fueron consolidando rápidamente en la periferia de Santiago como el principal polo de desarrollo de la música, el baile y la cultura popular, principalmente en sitios como la Chimba y la Cañada. Finalizando la década de 1810, se celebraba una enorme cantidad de fiestas a lo largo del calendario que paralizaban el país por completo durante los días que duraba la fiesta, tales como, Semana Santa, Corpus Christi, Navidad, los santos patronos como San Agustín o San Pedro; las referidas al proceso de Independencia como el 12 de febrero, el 5 de abril y el 18 de septiembre; el carnaval en febrero antes de la cuaresma (Peralta, 2007). Con el advenimiento de la Independencia de Chile, las chinganas fueron persistentemente oprimidas por la élite económica que dirigía el país, que veían en esta manifestación popular una amenaza por cuanto empoderaba a la plebe y la distanciaba de sus políticas doctrinales y patrióticas (León, 2011). Este fervor festivo diseminado en el calendario favorecía el desarrollo de la cultura popular y se contraponía a la determinante obsesión por parte de las autoridades por instalar en el país modelos culturales europeos.

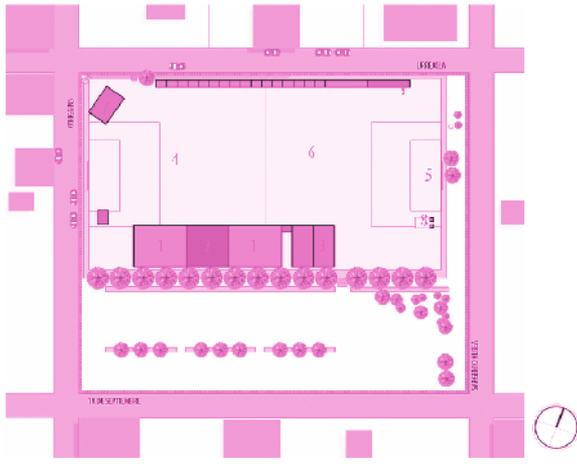
Es así como se concretan una serie de acciones políticas encubiertas y tremendamente represivas para terminar definitivamente con las chinganas. El 12 de diciembre de 1818, se decreta, por ejemplo, la prohibición absoluta de construir ramadas para las festividades de Pascua y de los patronos de los pueblos, y se clausuran sistemáticamente chinganas establecidas aludiendo a la ética y las buenas costumbres (situación que se repetiría en 1836). En 1827 un nuevo reglamento de la Sociedad Filarmónica declara “desde

ahora en adelante se bailará contradanza, cuadrilla y vals, siendo prohibido todo baile de dos” (Garrido, 1976, p. 28). Esta medida marginaría a los bailes populares como el cuando y la zamacueca de los salones de la Filarmónica, donde se realizaban las sesiones de baile de la sociedad santiaguina. Esta expresa hostilidad de la clase alta chilena se confirma el 21 de agosto de 1829 cuando el obispo Manuel Vicuña declara públicamente que la zamacueca es “cosa de pecado” (Garrido, 1976, p. 30). En esta misma línea, por resolución de José Joaquín Prieto en 1837 se instaure, el 18 de septiembre (conmemorando la formación de la primera junta de gobierno en 1810), como única fecha de celebración cívica nacional, estructurando la celebración a través de una serie de ritos foráneos que se irían acoplando, como el desfile, el tedeum y diversos mandatos y deberes ciudadanos orientados a reforzar el sentido patriótico (Peralta, 2007), fundados en la visión centralista que caracteriza nuestra historia política desde la gestación misma de su independencia (Cartes, 2010).

Estos antecedentes refuerzan el valor de la ramada como un verdadero ejercicio de resistencia social ante el desmesurado poder de la burguesía chilena y un ícono popular de larga tradición y persistente arraigo campesino que finalmente se incorporó transversalmente en nuestra tradición nacional. Esto confirma probablemente la tesis

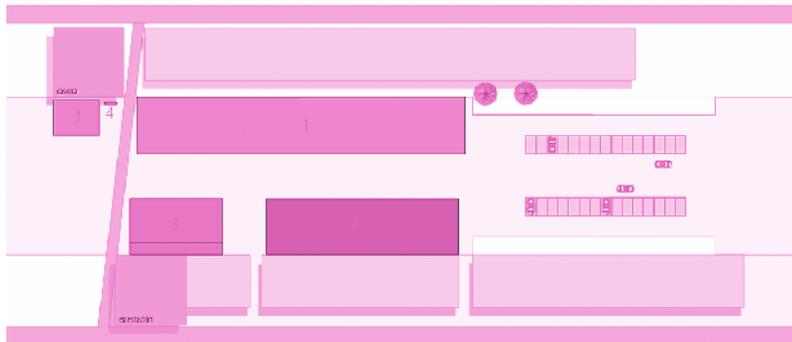
◀ Interior de una Chingana. Fuente: Fotografía Departamento de colecciones MNBA. CARO, MANUEL ANTONIO, LA ZAMACUECA, 1920-1930, 30 x 40 cm, Óleo sobre tela y madera, Surdoc 2-161, surdoc.cl/detalleObjeto.php?id=101602

▶ Planta general de cada uno de los casos con su respectiva tabla de porcentaje de ocupación. (Fuente: Manuela Otárola y Felipe Zúñiga).



Actividades	m2	%
01. Ramada	360	11.52
02. Cocinería	144	4.61
03. Juegos típicos	108	3.45
04. Zona competencia	314	10.04
05. Venta volantines	25.12	0.8
06. Zona para elevar	2120	67.8
07. Escenario	54	1.73
08. Servicio sanitario	1.6	0.05
	3126.22	

RAFAEL



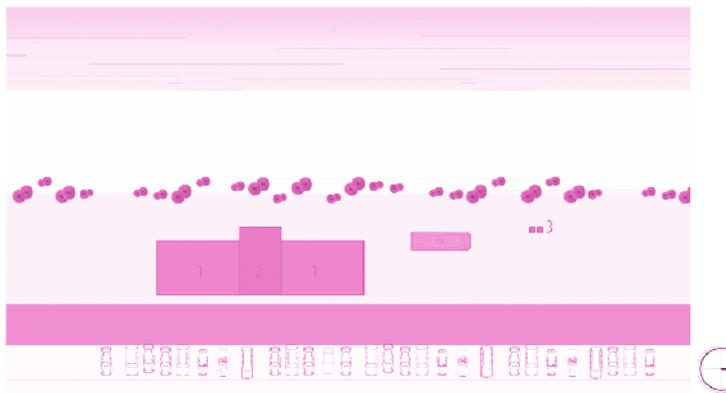
Actividades	m2	%
01. Ramada	1472	60.57
02. Cocinería	864	35.56
03. Juegos típicos	91	3.74
04. Servicio sanitario	3.2	0.13
	2430.2	

COELEMU



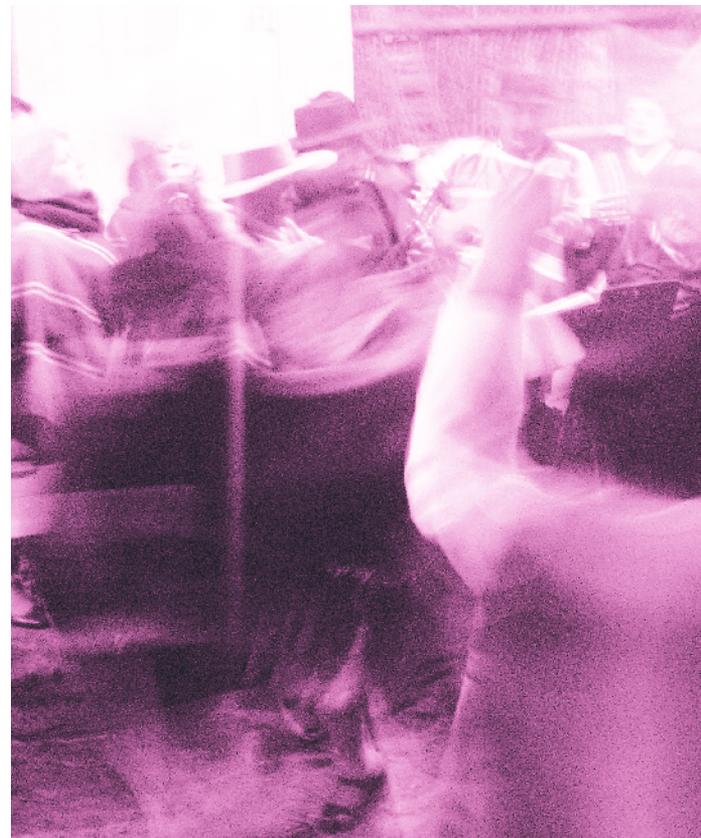
Actividades	m2	%
01. Ramada	825	34.64
02. Cocinería	550	23.1
03. Juegos típicos	84	3.53
04. Zona para elevar	904	37.97
05. Escenario	15	0.63
06. Servicio sanitario	3.2	0.13
	2381.52	

QUIRIHUE



Actividades	m2	%
01. Ramada	192	75.71
02. Cocinería	60	23.66
03. Servicio sanitario	1.6	0.63
	253.6	

COBQUECURA



de León (2011) en cuanto que la guerra civil en Chile, lejos de ser un conflicto en chilenos y españoles, en realidad oculta el período más crudo de la lucha de clases en Chile, refugiándose en autoridades con alto espíritu jerárquico, autoritario, y contrario a toda expresión genuinamente popular.

ESTUDIO DE CASOS

Este trabajo se basa en el estudio de cuatro casos a lo largo de la ruta que une la ciudad de Concepción⁴ con el pueblo de Cobquecura⁵ en la Región del Bío-Bío, pasando por las localidades de Rafael, Coelemu y Quirihue. Esta ruta se encuentra en la denominada Zona Centro Sur de Chile, y conecta distintos pueblos fuertemente arraigados a la vida y tradiciones del campo. El clima dominante de esta zona corresponde al mediterráneo, con excepción de la zona andina, donde existe un clima frío producido por la altura. Las cuatro estaciones están claramente marcadas. El

verano es seco y cálido y el invierno lluvioso y frío, condiciones favorables para la crianza de animales productivos y la proliferación de cultivos y viñas.

En estos cuatro casos, es la municipalidad⁶ la que determina los terrenos donde se ubicará cada ramada, los que por regla general son grandes extensiones de tierra tales como canchas de fútbol o sitios eriazos. En el perímetro de estos terrenos se ubican distintos recintos cerrados que buscan convocar la atención del público como las cocinerías, los baños y los locales con artesanía y juegos típicos. Esto permite que al centro quede una buena cantidad de espacio libre para acoger a las familias que llegan a elevar volantines⁷ y a participar de los juegos y competencias criollas que se desarrollan durante el día.

La designación del grupo que se hará cargo de las ramadas y las cocinerías, en las municí-

~ Pie de cueca durante la inauguración ramada de Rafael. (Fuente: Manuela Otárola y Felipe Zúñiga).

~ Pie de cueca durante la inauguración ramada de Rafael. (Fuente: Manuela Otárola y Felipe Zúñiga).



palidades de Tomé (para el caso de Rafael), Cobquecura, Quirihue y Coelemu, pasa por la realización de un remate público hasta donde llegan las personas que fueron seleccionadas previamente a través de una carta de postulación dirigida al alcalde.

El proceso de remate comienza en el momento que los interesados en participar de las ramadas rafaelines envían una carta de solicitud dirigida al alcalde de la comuna, Sr. Eduardo Aguilera Aguilera, mostrando su disposición para participar como fonderos durante la ramada. Pasada la fecha establecida para postulaciones, el alcalde, personalmente escoge de entre las cartas enviadas un número no mayor a 7 postulantes para participar del posterior remate de las ramadas y la cocinería. A los seleccionados se les cita un día determinado de la última semana de agosto, en el Salón de Honor ubicado en las dependencias del edificio de la Ilustre Municipalidad de Tomé, a un re-

mate público, donde se subasta al mejor postor la adjudicación de cada ramada y la cocinería. Es importante señalar que si bien este remate es de carácter público, lo que permite el acceso presencial al remate a cualquier persona, solo pueden participar de la subasta los interesados previamente seleccionados por el alcalde (Otárola y Zúñiga, 2009, p. 35).

Posteriormente, la municipalidad procede a estacar el lugar para asignar el espacio que debe ocupar cada uno de los recintos. Luego de la demarcación en terreno, la construcción de las ramadas queda completamente en manos de quienes se adjudicaron el remate. Dada la sencillez del sistema de montaje, la mano de obra utilizada no requiere especialización. Por lo general, quienes se adjudican las fondas son ayudados por familiares o amigos y algunos lugareños que ofrecen cooperación a cambio de comida y vino. Los materiales utilizados normalmente se obtienen a muy bajo costo, incluso a costo cero, y normalmente tampoco requieren de traslados. En efecto, el 100% de la estructura soportante se compone de grandes varas de eucalipto cortadas en algún bosque cercano y trasladadas al lugar del montaje. Finalizada la fiesta, la estructura es guardada en casas aledañas para su posterior reutilización. La retamilla⁸ por su parte es recolectada fresca cada año desde las riberas de los ríos cercanos siendo el único material que no se reutiliza, ya que luego es quemado en el centro de la cancha al terminar la fiesta.

CASOS EN MODO VECTORIAL Y PLANIMÉTRICO

El análisis fotográfico del proceso constructivo se realiza mediante la técnica del *stop motion*. Las imágenes se ordenan cronológicamente. A continuación, se identifican los momentos clave o hitos en el proceso de montaje. La información contenida en cada una de estas imágenes es luego transformada a dibujo lineal isométrico y de planta, lo que ayuda a sintetizar y visualizar tanto los principales procedimientos constructivos como la naturaleza del espacio resultante.

Los dibujos isométricos permiten visibilizar la secuencia constructiva, en la que es posible identificar siete etapas nítidamente diferenciadas.

El marcado de sitio consiste simplemente en que cada concesionario traza con aserrín “a pulso”, es decir, sin ayuda de lienzas ni guías, el perímetro de su polígono y la distribución interior a partir de las estacas que dejó clavadas la municipalidad sobre la tierra. La modulación de la estructura se ejecuta ubicando sobre el suelo los postes de eucalipto cada tres metros aproximadamente,⁹ utilizando como referencia el perímetro y el eje central del polígono. Una vez presentados todos los postes sobre el suelo, se van moviendo uno por uno hasta lograr que la distancia entre ellos sea similar a simple vista. El empotramiento de los postes se realiza a través de excavaciones hechas con pala a 60 centímetros de profundidad que luego se rellenan con la misma tierra apisonada.

Como único sistema de arriostamiento, entre los postes se instalan varas de eucalipto en sentido horizontal a 50 y 150 cm del suelo. En el centro del polígono se ejecuta la vara central que actúa como cumbrera a partir de varias varas de eucalipto que se unen entre sí para alcanzar toda la extensión apoyándose en los únicos postes intermedios (generalmente 2 o 3) presentes al interior del espacio de la ramada. Esta vara central es la pieza clave de la mayoría de los refugios temporales y otras construcciones elementales levantados en zonas extremas durante la historia de la colonización chilena, tal como se puede apreciar en los denominados “puestos” construidos en forma de A por los colonos en los territorios magallánicos (Martinic, 2009), o bien, en la también típica cabaña andina tipo A.

Sobre todo el perímetro y apoyándose en la vara central, se instalan las varas secundarias de eucalipto que actúan como vigas de techo y que son clavadas a los postes mediante trozos de tablas de pino aserrado de 1”x4” de unos 30 centímetros de largo. Para lograr el arriostamiento de la estructura, sobre las varas secundarias se colocan nuevas varas que se van cruzando a la manera de costaneras afianzadas mediante amarras de alambre y formando una retícula ortogonal a 150 centímetros de distancia aproximadamente.

Hernán Ascui Fernández. Se titula de Arquitecto en la Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile, en el año 2000 con distinción a proyecto de título calificación máxima. Magíster en Arquitectura en la ETSAB, Universidad Politécnica de Cataluña, España en 2002. Arquitecto e investigador del Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío. Representante de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño en el Fondo de Desarrollo de la Docencia de la Universidad del Bío-Bío y representante de la Universidad en la Oficina Ciudadana de la Bicicleta OCBi de la Municipalidad de Concepción de la que es cofundador. Coordinador académico de primer año de la Escuela de Arquitectura donde dicta los cursos de Taller de Proyecto 1 y 2. Distinción Ranking Docencia Relevante de pregrado en 2011. Editor de la revista *Arquitecturas del Sur* y coordinador de la Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura ARLA.

Claudio Araneda Gutiérrez. se titula de Arquitecto en la Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile, en el año 1997 donde recibió el premio Rodulfo Oyarzún Phillipi al mejor proyecto de título de su promoción. Obtiene la beca Chevening del Consejo Británico de Chile para realizar estudios de doctorado en Architectural Association, School of Architecture, Londres, Inglaterra, donde obtiene el grado de doctor año 2008. Ha sido postdoctor CONICYT, investigador FONDECYT y actualmente dirige el Magister en Didáctica Projectual (MADPRO) ofrecido por la Universidad del Bío-Bío, en donde además dicta los cursos de Taller de Proyecto 2 y Fundamentos de la Arquitectura 1.

Nicolás Sáez Gutiérrez. Arquitecto académico de la Universidad del Bío-Bío. Director de Arte de revistas académicas de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño UBB; Director del programa Fotografía de Arquitectura y Viceversa; Coordinador del área Representación Arquitectónica; profesor de Taller de Proyecto 3 y 4, y del curso electivo Fotografía de Arquitectura y Paisaje. Fotógrafo autor autodidacta ganador de proyectos FONDART-CHILE de creación a nivel regional (2007, 2009, 2013) y nacional (2013, 2014, 2015). Ha expuesto en el 2010 cuarta Bienal Internacional de Arte Beijing, China. En el 2011 en Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile; Musée de l'Élysée Lausanne, Suiza; en la Bienal de Photoquai en París, Francia; Parque del Centro de fotografía CMDF en Montevideo, Uruguay; Castillo Montjuic de Barcelona, España; MAC de Niteroi, Río de Janeiro en Brasil. Hoy prepara su último proyecto Réplica Original que acaba de adjudicarse FONDART Nacional 2015.

Hernán Ascui Fernández. *Earned his degree as Architect from the Bio Bio University, Concepcion, Chile in 2000. His thesis project was graded with maximum distinction. Earned a Master's degree in Architecture from the ETSAB, Polytechnic University of Catalonia, Spain in 2002. Architect and researcher at the Design and Architecture Theory Department from the Bio Bio University. Representative of the Faculty of Architecture, Construction and Design in the Teaching Development Fund of the Bio Bio University and University representative and co-founder in the Bicycle Citizen Office from Municipality of Concepcion. Academic Coordinator for the School of Architecture freshmen where he teaches Project Workshop 1 and 2. Ascui was awarded the Undergraduate Relevant Teaching Ranking Distinction in 2011. He is also Editor of the journal Arquitecturas del Sur (South Architecture) and coordinator of the Latin American Association of Architecture Journals ARLA.*

Claudio Araneda Gutiérrez. *Earned his degree as Architect from the Bio Bio University, Concepcion, Chile in 1997 where he was awarded the Rodulfo Oyarzun Phillipi for the best thesis project of his promotion. Araneda was awarded the Chevening scholarship from the British Council of Chile to study a PhD at the Architectural Association School of Architecture, London, England where he earned the doctorate degree in 2008. He has been CONICYT postdoctor, FONDECYT researcher and, at present, he heads the Master's degree in Project Didactics (MADPRO, the Spanish Acronym) at the Bio Bio University where he also teaches the subjects Project Workshop 2 and Architecture Fundamentals 1.*

Nicolás Sáez Gutiérrez. *Architect, professor at the Bio Bio University. Art Director of academic journals at the Faculties of Architecture, Construction and Design from the Bio Bio University, Director of the Architecture Photography and Viceversa; Co-coordinator of the Architectonic Representation Area, Professor of the subject Workshop Project 3 and 4 and the elective course Landscape Architecture Photography. Authoral and self-taught photographer. Saez has been awarded FONDART-CHILE projects for creation on a regional level (2007, 2009, 2013) and national level (2013, 2014, 2015). He has exhibited at various events: in 2010 at the fourth International Biennial of Art in Beijing. In 2011, at the National Museum of Fine Arts, Santiago, Chile. Other events include Musée de l'Élysée Lausanne, Switzerland, the Biennial of Photoquai in Paris, France; Photography Center Park CMDF in Montevideo, Uruguay; Montjuic Castle in Barcelona, Spain; Museum of Contemporary Art of Niteroi, Rio de Janeiro, Brazil. At present, he is preparing his most recent project, Original Replica, a project that was recently awarded the National FONDART*

Terminada la estructura soportante se procede a ejecutar la estructura de piso de la cocina y el sector de la barra¹⁰ que se construye con restos de listones de 2 x 2 pulgadas en bruto y luego se cubre con tapa.¹¹ Paralelamente se ejecutan las divisiones interiores o tabiques utilizando charlata¹² y tapa (reservado, cocina y barra). A continuación, se cubren con aserrín todas las áreas donde no se pudo instalar piso de madera.

La ejecución del revestimiento se puede dividir en tres fases. La primera consiste en cubrir la estructura con diversos materiales reciclados que colaboren a mitigar el paso de la lluvia y el viento. Para los paramentos verticales, especialmente los que enfrentan el norte, generalmente se utiliza tapa de madera y trozos de polietileno reutilizado. El techo se cubre con materiales impermeables como grandes superficies de polietileno y otras telas impermeables obtenidas fundamentalmente de lienzos de publicidad, las que van clavadas a la estructura. En la segunda fase se reviste todo, tanto por dentro como por fuera, con ramas de retamillo, las que son la base de la decoración y que se van trezando a las varas con el objetivo de asegurar su fijación. En algunos casos se dejan áreas del cielo sin cubrir con retamillo para contar con algo de iluminación natural durante el día. La tercera y última fase consiste en llenar de color el interior instalando todo tipo de artilugios como banderitas, guirnaldas y globos.

LOS HECHOS DE LA RAMADA

Tanto el protocolo seguido para levantar las ramadas como la mayoría de las soluciones constructivas se repiten en todos los casos observados. Es decir, no responden ni a improvisaciones ni a decisiones tomadas en terreno sino a una tradición de autoconstrucción de mucho arraigo en la gente de campo utilizada para levantar todo tipo de espacios provisorios tales como galpones, corredores o bodegas.

Una comparación con el proceso constructivo típico urbano revela que más allá de las diferencias materiales y técnicas, la secuencia de procedimientos seguida es muy similar. Esto dicho, existen dos pasos cuyo orden aparece como invertido. El primero es la modulación de la estructura. La ausencia de planos determina la no realización del habitual trazado de ejes, normalmente ejecutado con ayuda de cerros perimetrales y lienzas que aseguran el correcto plasmado de la información planimétrica en la superficie terrestre. En el caso de las ramadas solo se cuenta con el perímetro dado por las estacas instaladas por los funcionarios municipales. En otras palabras, la primera imposición de medidas (la planta) no obedece necesaria-

mente razones arquitectónicas. En vez de un trazar, lo que hay es un presentar los postes de eucalipto con la base tocando la línea del perímetro (ya marcada con aserrín) y el otro extremo hacia el interior del polígono. Es decir, un dibujar *in situ* y a escala real las elevaciones. A continuación, los postes se mueven, cual vectores sobre pantalla, hasta lograr una correcta alineación a distancias equivalentes según la percepción visual de quienes están a cargo del proceso constructivo.

El segundo paso invertido es la ejecución de los revestimientos exteriores. La construcción en madera normalmente determina que los revestimientos se monten inmediatamente terminada la estructura. Esto, con el fin de facilitar el trabajo en las terminaciones interiores de la obra frente a posibles inclemencias del tiempo. En el caso de las ramadas, tanto el revestimiento de los paramentos verticales como del techo y cielo constituyen el último paso a seguir. Esto quiere decir que después de la instalación de los pisos se instalan los tabiques interiores y los muebles. Esto cobra sentido si pensamos que la ejecución de esta obra se realiza en pocos días. Por otro lado, las condiciones de penumbra resultantes del proceso de revestido, propia de la ramada, no permitirían las labores de construcción en condiciones óptimas.

En efecto, la planta revela una paradoja: la única ventana hacia el exterior es la puerta, evidentemente estrecha en relación a la envergadura del espacio interior y la cantidad de gente que alberga. Por otro lado el lugar destinado a las mesas para comer denominado como privado se encuentra visualmente desconectado de la pista de baile lo que permite la coexistencia de ambas actividades de forma independiente al interior de la ramada.

Esto permite que el espacio jerárquico destinado a la pista de baile y la barra, que representa entre el 60 y el 80% de la superficie total, quede totalmente despejado y libre de obstáculos. Por otro lado hace posible que el privado quede separado del exterior por este gran vacío que actúa como filtro de lo que acontece fuera.

CONCLUSIONES

La revisión de los procedimientos constructivos asociados al levantamiento de las cuatro ramadas en cuestión —todas de carácter rural— revelan una serie de principios que ofrecen un comienzo de respuesta a la pregunta por las razones que han determinado la persistencia más menos inalterable de lo que hemos denominado como fenómeno ramada.

Uno de ellos tiene relación con la eficiencia del modelo constructivo. La suma de cada uno de los pasos ejecutados durante su construcción conforma un modelo eficiente, sustentable y de bajísimo costo energético. La utilización de materia prima y mano de obra local por su parte minimizan los costos asociados a desplazamiento. La reutilización, reciclaje, y también el aprovechamiento de materiales de costo cero como el retamillo —que crece en abundancia junto a los lechos de los ríos de Chile— permite lograr excelentes resultados en la ecuación “inversión versus rentabilidad”, lo que asegura su permanencia en el tiempo. La simpleza del sistema de montaje, basado en técnicas constructivas elementales de arraigo rural, permite disminuir al máximo los tiempos de ejecución y prescindir de mano de obra especializada, haciendo posible incluso la participación de voluntarios bajo el principio del trueque. La estructura basada en varas de eucalipto, de poco peso y buena elasticidad, permite lograr una sola “piel” autosoportante visualmente aislada del exterior a través de la incorporación de ramas de retamillo, las que trenzadas, permiten prescindir totalmente de estructuras secundarias.

La movilización de este conjunto de elementos y procedimientos determina la configuración de un espacio escenográfico, oculto y amplio que revela —y quizás por su obviedad sea este el descubrimiento más relevante— que detrás de esta simpleza y jerarquía espacial se oculta un respeto tácito, ancestral y reverente por la enacción del rito del baile de la cueca, pilar fundamental de lo que historiadores y sociólogos llaman identidad nacional (Larraín, 2001) y que para el caso aquí expuesto, el presidente chileno Pedro Aguirre Cerda denominó por vez primera como *chilenidad* (Álvarez, 2007).

Es así como el énfasis constructivo/arqueológico de este trabajo constituye solo un principio de indagación arquitectónica en el fenómeno ramada. Una profundización presupone necesariamente una aproximación paralela de naturaleza cualitativa al fenómeno del baile de la cueca como acto o rito matriz. Solo entonces puede el fenómeno constructivo ser además evaluado como fenómeno arquitectónico. En este ejercicio no solo va implícita la posibilidad de garantizar la subsistencia del fenómeno construido que acoge el acto cueca sino que, tan importante como ello, la posibilidad de perfeccionarlo. De tal modo no solo se acoge el acto sino que además se enaltece. Nos preguntamos: ¿qué otro objetivo podría tener un estudio arquitectónico de las ramadas?



Interior ramada San Rafael. (Fuente: Manuela Otárola y Felipe Zúñiga).

NOTAS AL PIE

1. Este artículo se centra en el trabajo redibujo y levantamiento vectorial de cuatro ramadas que contó con el apoyo de la Dirección de Investigación de la Universidad del Bío-Bío liderado por los autores de este artículo y que se apoya en registros fotográficos y levantamientos planimétricos realizados para el Seminario de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío: “Ramadas, valores arquitectónicos que contribuyen a la realización de las fiestas patrias”. Alumnos: Manuela Otárola y Felipe Zúñiga. Profesores guía: Hernán Ascuí y Nicolás Sáez.
2. La trilla consiste en echar a correr caballos en círculo para separar el trigo de la paja. Como una forma de agradecer la cosecha y a la gente que llega ayudar se celebra una fiesta al ritmo de la guitarra y el acordeón. El rodeo en cambio es un deporte criollo donde dos jinetes expertos persiguen a un novillo a lo largo de una pista definida por una gran estructura de madera en forma de medialuna.
3. El tronco de eucalipto es especialmente indicado para este tipo de construcciones por sus características: recto, esbelto y muy resistente.
4. Capital de la Región del Bío-Bío de 250.000 habitantes, ubicada a 500 km al sur de Santiago.
5. Localidad rural costera ubicada al norte de la Región del Bío-Bío. Es un balneario muy turístico conocido por sus construcciones en piedra laja y sus playas aptas para la práctica del surf.
6. Organismo de administración local de las ciudades y pueblos de Chile.
7. En Chile se llaman volantines a cometas contruidos con varillas de coligüe y papel de seda. Es costumbre que el cielo se llene de volantines de los más diversos colores y diseños durante todo el mes de septiembre.
8. Arbusto endémico de Chile que crece en las laderas de los ríos.
9. Medida que se estima con pasos. 1 metro = 1 paso.
10. En cada ramada varían levemente las áreas que son ejecutadas con piso de madera.

11. Tablas de madera en bruto que no tienen los cantos rebajados.
12. Tablas de madera que poseen una cara recta y la otra curva que corresponde a la superficie exterior del árbol.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, M. (2007). *Pedro Aguirre Cerda. Líderes políticos del siglo XX en América Latina*. Santiago: LOM ediciones.
- Ascuí, H; Muñoz, M.D, Sáez, N. (2009) Identidad y arquitectura. Estudio de cuatro ramadas entre Concepción y Cobquecura. *Arquitecturas del Sur*, 36, 4-23.
- Biblioteca Nacional de Chile. (n. d). En Las ramadas. Sitio web Memoria Chilena. Recuperado el 5 de octubre de 2015 de memoriachilena.cl/602/w3-article-3545.html.
- Cartes, A. (2010). *Concepción contra Chile. Consensos y tensiones regionales en la Patria Vieja (1808-1811)*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- Chavarría, P. (2009). *De los cogollos del viento*. Concepción: Dibam.
- Donoso, K. (2009). Fue famosa la chingana... Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, XIII(1), 87-119.
- Garrido, P. (1976). *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nascimento.
- Larraín, J. (2001). *La identidad chilena*. Santiago: LOM Ediciones.
- LEÓN L. (2011). *Ni patriotas ni realistas. El bajo pueblo durante la Independencia de Chile 1810-1822*. Santiago: Dibam.
- Martín, M. (2009). Una curiosa forma elemental de arquitectura. *Revista Magallania*, 1(37), 153-155.
- Otarola, M. y Zúñiga, F. (2009). *Valores arquitectónicos que contribuyen a la realización de fiestas patrias*. Concepción: Universidad del Bío-Bío.
- Peralta, P. (2007). ¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810-1837). Santiago: LOM Ediciones.

EVERYTOWN

LA CIUDAD QUE NUNCA EXISTIÓ

[EVERYTOWN. THE CITY THAT NEVER EXISTED]

JORGE GOROSTIZA*

*
Jorge Gorostiza López
Arquitecto e investigador cinematográfico
España

Resumen: La relación entre el cine y la arquitectura se puede considerar una interzona en la que la ciudad que aparece en las pantallas se convierte en uno de sus aspectos más singulares. Entre las muchas urbes que se han podido ver en las películas, las más interesantes son aquellas que no existieron, pero que al mismo tiempo, se han proyectado para que puedan ser cualquiera y todas las ciudades, uno de cuyos ejemplos es la Everytown de *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936). Para afrontar el análisis de estas poblaciones cinematográficas, se comienza formulando una tipología que las clasifica según su grado de acercamiento a lo real y el lugar donde se han rodado las películas, pasando después a otras dos clasificaciones según el sitio geográfico donde sucede la acción y el momento histórico en el cual se desarrolla, en este último se añade además otra clasificación, según la dimensión de la población que aparece en la película. El siguiente paso es estudiar su morfología, describiendo una serie de edificios clave que se repiten en la ficción, considerados “no lugares”, como los centros comerciales y los aeropuertos, que son importantes en lo real. En el siguiente apartado se pasa del cine a lo real para comprobar cómo el primero ha influido en las ciudades de los siglos pasado y en el actual, introduciéndose la ficción en la mayoría de los ámbitos que utiliza el ciudadano del siglo XXI. Las ciudades que nunca existieron, esas *Everytowns*, son el reflejo de lo real, pero al mismo tiempo se convierten en modelo de los espacios actuales.

Palabras clave: Ciudad, cine, tipología, morfología.

Abstract: *The relationship between film and architecture can be considered as an interzone where the city portrayed in the movie screen becomes one of the most singular aspects. Among the many cities seen in movies, the most interesting are the inexistent ones, which at the same time, have been projected to be any and every city. One of the examples is Everytown in Things to Come (William Cameron Menzies, 1936). In order to approach the analysis of these cinematic populations, what needs to be formulated is a typology that classifies them according to their degree of closeness to reality and the place where movies have been filmed to later refer to two classifications according to the geographical place where action takes place and a historical moment develops. One more classification is added to the latter, according to the size of the population shown in the movie. The next stage is to study its morphology by describing a series of key buildings repeated in fiction, deemed as “no places”, as shopping malls and airports, important in real life. In the next paragraph, we go from films to what is real to prove how the first one has had an influence on the last and present century cities while fiction is introduced in most of the areas used by the XXI century citizen. The cities that never existed, those “everytowns” are a reflection upon what is real, but at the same time, they become a model for the current spaces.*

Keywords: *City, film, typology, morphology.*

Navidad de 1940, Everytown está situada en un valle cerca del mar, entre sus numerosos edificios sobresalen la cúpula de una catedral, varios campanarios de iglesias con forma de aguja y un edificio cuya fachada está compuesta por columnas y un frontón. Sus ciudadanos llenan las calles haciendo las compras navideñas, los niños sonrían felices ante los escaparates, muchos automóviles y autobuses circulan por las calzadas, hay grupos que cantan villancicos... Aún no saben que esa noche va a comenzar una guerra mundial, que durará treinta años, destruyendo casi toda la vida en el planeta.

Con estas imágenes comienza *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936). Everytown se parece mucho a Londres en los años treinta, con sus autobuses de dos pisos, anuncios luminosos como los de Picadilly Circus y una catedral con una cúpula similar a la de San Pablo. Sin embargo, esta urbe no es la capital de Gran Bretaña, sino, como indica su propio nombre, “Cadaciudad” y al mismo tiempo “Cualquierciudad”, una capital que no ha existido, ni se llegará a construir, pero que pudiera ser la misma donde viven los espectadores que están viendo la película. Una identificación fundamental, porque el público va a ver cómo la urbe es arrasada, advirtiéndole de los peligros que pueden avvicinarse, sobre todo, a los espectadores londinenses que pocos años después sufrirán el terrible cataclismo provocado por la Segunda Guerra Mundial.

TIPOS DE CIUDAD

La ciudad mostrada por el cine puede clasificarse de muchas maneras. La primera y más elemental se establece relacionando lo que aparece en la pantalla con lo real, es decir, dividiéndola en dos tipos, aquellas que han existido o existen en la realidad, aunque se transformen cuando las ven los espectadores, y las que nunca existieron, ni llegarán a existir, esas que se han denominado ciudades ficticias (Gorostiza, 2001).

Hay muchísimos ejemplos del primer tipo, desde el Tokio de Ozu, hasta el Madrid de Almodóvar, pasando por el París de Truffaut, la Roma de Fellini, el Nueva York de Allen y el Berlín de Wenders.

El segundo tipo, en el que están incluidas localidades como Everytown, a su vez se divide en otros dos, según el sitio dónde se filmaron las películas, si se hizo en un espacio natural o en uno artificial, normalmente construido en un estudio. En el primer caso se rueda en una población, pero no se llega a saber cuál es, como sucede con Mega City la ciudad de la trilogía *Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999, 2003), aunque en realidad la cinta se rodase en Sidney y tuviese que eliminarse digitalmente el edificio de la Ópera para evitar que se identificase esta capital.

Respecto del artificial, cuando la mayoría de las películas se filmaban en los grandes estudios, muchos directores deseaban rodar



Screenshot de la película *The Truman Show*.

en localizaciones reales, acrecentando su autenticidad, para que sus historias tuvieran un mayor realismo; esta tendencia aumentó a finales de los años cuarenta a raíz del éxito del neorrealismo y los Nuevos Cines europeos, y contribuyó en alguna medida a la decadencia de los estudios de rodaje. Lo curioso es que las películas filmadas en escenarios reales, con frecuencia parecen menos auténticas que las rodadas en espacios edificadas *ex profeso* para ellas, no debe olvidarse que el ojo humano no es el objetivo de la cámara y este último funciona mejor en decorados construidos en función de sus requerimientos. Algo que es paradójico, porque la escenografía, muchas veces, al aparecer en las pantallas, es más real que la propia realidad.¹

Aquí conviene hacer una aclaración, aunque dos películas se rueden en el mismo decorado del mismo estudio, si en una se dice que los personajes caminan por las calles de, por ejemplo, Nueva York y en la otra no se llega a decir en qué ciudad se encuentran, a efectos de la clasificación mencionada, esos dos ambientes urbanos son completamente diferentes, aunque no lo sea su forma. En el primer caso, la palabra, el nombre de la ciudad, ya la convierte en una urbe determinada que se pretende reproducir o recrear, mientras que en el segundo es cualquier ciudad ficticia.

Hay otra clasificación de estas ciudades que no existieron, según se desarrolle el argumento de la película en un región determinada, cuando no se llega a saber exactamente cuál es la urbe donde este lo hace, pero se reconoce la zona geográfica donde está situada gracias a la raza de sus moradores, que por el nombre de los países que las conforman, por ejemplo las ciudades árabe, india, china, africana. En estos casos en las pantallas se pueden ver reproducidos una y otra vez, los estereotipos arquitectónicos y decorativos de esas partes del mundo.²

Las películas que suceden en ciudades ficticias que nunca existieron, a su vez, se pueden dividir en etapas históricas: la polis del *peplum*, la villa medieval, el pueblo del *western*, la urbe sin nombre del siglo XX en la que pululan gánsteres y detectives del cine negro (Gorostiza, 2005). Como puede

observarse, muchas de estas poblaciones coinciden con diversos géneros cinematográficos.

En los grandes estudios se reprodujeron partes de ciudades para filmar películas, sobre todo, en los *back lots*, los terrenos al aire libre normalmente situados en la parte trasera de las edificaciones, allí había fragmentos de las villas del *western*, de ciudades europeas, que lo mismo servían para una película ambientada en el medievo, como para una de terror; también solía haber fragmentos de urbes norteamericanas —muchas veces calificadas como ciudad neoyorquina— y de distintos países exóticos: chinos, árabes, indios, africanos. Normalmente había una base compuesta por calles enmarcadas por fachadas de edificios casi iguales que se modificaba aplicándole elementos de mobiliario urbano y piezas ornamentales a los decorados, según cada una de estas variantes. Uno de los casos más conocidos es la conversión de la *Old New York Street* de la Warner Brothers, donde se habían rodado películas como *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) y *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), en Los Ángeles del 2019 para *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (Gorostiza y Pérez, 2002).

Se ha dejado para el final la urbe que nunca existió más interesante, la occidental de los siglos XX y XXI, que a su vez se divide según su dimensión en la gran ciudad y el pequeño pueblo, entre las primeras están las de *Sunrise* (F. W. Murnau, 1928), *City Lights* (Charles Chaplin, 1931) e *Inception* (Christopher Nolan, 2010) construida en sueños, y entre las segundas Bedford Falls de *It's a Wonderful Life!* (Frank Capra, 1946), Grovers Corner de *Our Town* (Sam Wood, 1947), Pleasantville de la película homónima (Gary Ross, 1998), Millbrook de *A Story of Violence* (David Cronenberg, 2005) y Hill Valley de la trilogía *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990). Representaciones urbanas arquetípicas que sirven para saber cómo se representan las ciudades actuales y también cómo ha sido su influencia formal en lo real.

FORMA DE CIUDAD

Al estudiar la morfología de estas ciudades que nunca existieron, se debe mencionar que se habla estrictamente de lo que confor-

ma la estructura primigenia de una urbe, es decir, lo construido, sus edificaciones y los vacíos que quedan entre ellas, aunque es evidente que una población también está configurada por sus habitantes, vehículos y objetos que, en sus vías y plazas, yuxtapuestos a las edificaciones, también conforman su aspecto físico.

ARGUMENTO	LUGAR DE RODAJE
Ciudad existente	Natural
Ciudad ficticia	Natural
	Artificial

REGIÓN GEOGRÁFICA	HISTORIA GÉNERO CINEMATográfico	DIMENSIÓN
Africana		
Árabe		
China		
India		
Occidental	Polis	
	Villa medieval	
	Pueblo del Oeste estadounidense	
	Ciudades de los últimos siglos	Gran ciudad
		Pueblo

Una urbe puede quedar caracterizada por algo tan simple como un sombrero: un bombín o el casco de un *bobby* bastan para saber que la acción de una película sucede en Londres. Si a esto se le añade una cabina telefónica roja o un autobús de dos pisos, no hará falta que se vea un edificio para deducir que se está en la capital del Reino Unido. Lo mismo sucede con un *quepis* o una entrada de metro diseñada por Hector Guimard en París. Algunos objetos pequeños pueden ser tan significativos como el Big Ben, el Arco de Triunfo, la Torre Eiffel —aunque hoy se haya reproducido esta torre en muchos sitios del mundo—, el Coliseo, la Puerta de Brandenburgo o los museos Guggenheim. Estas edificaciones se han convertido en íconos que se asocian a una determinada ciudad, coincidiendo con los que más se mencionan en las guías de viaje. Los gobernantes buscan, con frecuencia de

forma acuciante, contar con uno de ellos, que además les sea rentable económicamente,³ como si cada población necesitase un ícono que la diferenciase, también para ser reconocida en las pantallas.

Volviendo a la morfología de las ciudades ficticias que nunca existieron, ya se habló de las exóticas con edificios llenos de elementos tópicos, como las cubiertas inclinadas con tejas de las edificaciones orientales o los gruesos muros con acabados rugosos de las urbes árabes, formadas por inextricables y estrechas callejuelas. La ciudad occidental del siglo XX está compuesta por calles, espacios urbanos y edificios que, aunque nunca se han llegado a construir, al mismo tiempo son todos los edificios porque, como se decía antes, puede ser cualquier ciudad.

La metrópolis cinematográfica suele estar basada en imágenes de Nueva York, que a su vez es todas las capitales y el arquetipo de gran ciudad en el inconsciente colectivo del siglo pasado. Es significativo que en el cine, para este tipo de poblaciones se suele incorporar elementos urbanos de esa ciudad estadounidense y casi nunca de la europea, por ejemplo, los depósitos de agua, letreros y farolas de Gotham City en los diversos *Batman* y de las ciudades sin nombre donde transcurren *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990), *Seven* (David Fincher, 1995) y *Dark City* (Alex Proyas, 1998) y *The Machinist* (Brad Anderson, 2004), que sucedía en una urbe sin nombre de EE.UU., pero fue en realidad fue filmada en Cataluña (España) por lo que hubo que cambiar los rótulos de las calles, las matrículas de los coches, las señales de tráfico y otros elementos pequeños, sin embargo, no fue necesario modificar la forma de los edificios catalanes para hacerlos pasar por estadounidenses.

Morfológicamente la ciudad ficticia cinematográfica está compuesta por edificios muy parecidos entre sí, con muchas plantas y fachadas que pueden estar compuestas por una sucesión de ventanas iguales, dispuestas regularmente o por muros cortina de cristal que las cubren por completo. En medio de estos rascacielos suele haber algún monumento —recuérdese el de la citada *City Lights* y cómo lo emplea Chaplin para ridiculizar a los poderes municipales— y uno o varios edificios públicos: ayuntamiento —como el

de *Things to Come*—, museo, banco, santuario. Estos edificios son solemnes y están cons-truidos empleando un estilo diferente al de los rascacielos, habitualmente un pomposo neoclasicismo para edificios administrativos y similar al neogótico, para los religiosos como las catedrales de *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) y *Batman* (Tim Burton, 1989).

Hay otros edificios de uso público por donde también han circulado personajes de varias películas, muchos de ellos encuadrados en lo que se ha denominado los “no lugares” (Augé, 1998). Basta recordar los centros comerciales de *Scenes from the Mall* (Paul Mazursky, 1991), *One Hour Photo* (Mark Romanek, 2002), *Dawn of the Dead* (George A. Romero, 1978), su *remake Dawn of the Dead* (Zack Snyder, 2004), *Arac Attack* (Ellory Elkayem, 2002) y *The Mist* (Frank Darabont, 2007), se debe señalar que en las cuatro últimas citadas los edificios se convierten en refugios frente a extrañas amenazas exteriores. También son importantes los aeropuertos de *The V.I.P.s* (Anthony Asquith, 1963), *Airport* (George Seaton, 1970), *Die Hard 2* (Renny Harlin, 1990), *Décalage horaire* (Danièle Thompson, 2002) y los construidos en estudio para *The Terminal* (Steven Spielberg, 2004), *Toby Dammit* el episodio dirigido por Federico Fellini para *Tre passi nel delirio* (1968) y *Playtime* (Jacques Tati, 1968), recuérdese que el de esta última es difícil de identificar, no sabiéndose qué tipo de edificio es hasta que se por fin ve la cola de un avión.

Estos edificios públicos de la ciudad que nunca existió también recuerdan a otros de las poblaciones actuales y demuestran la importancia del hito urbano cuando se pretende representar a la urbe en el cine.

En el otro tipo de localidades del siglo XX que no han existido, en los pueblos, también hay edificios públicos, el ayuntamiento, un templo, el colegio. No son tan espectaculares como los de las metrópolis, pero igualmente fuera de escala con respecto al continuo edificado, formado por viviendas unifamiliares de una o dos plantas, con cubiertas inclinadas y jardines, sus calles suelen tener poco tráfico y están bordeadas por árboles. Recuérdense, por ejemplo, las poblaciones de *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990), *The Truman Show* (Peter Weir, 1998)⁴ y *Millions* (Danny Boyle, 2005).

Jorge Gorostiza López Arquitecto, ha proyectado, construido edificios y desarrollado trabajos de urbanismo. De forma paralela, también ha publicado numerosos artículos acerca de cine y arquitectura en revistas y en varios volúmenes colectivos. Autor de entre otros libros: *Cine y arquitectura* (1990), *Peter Greenaway* (1995), *Directores artísticos del cine español* (1997), *La imagen supuesta* (1998), *Constructores de quimeras* (1999), *La arquitectura de los sueños* (2001), *Blade Runner* (2002) y *David Cronenberg* (2003), estos dos últimos con Ana Pérez, así como *La profundidad de la pantalla, arquitectura + cine* (2007). Dirige la Filmoteca Canaria (2000–2005). Keynote Speaker en *Inter[sections]* (Oporto, 2013). Imparte conferencias sobre arquitectura y cine en numerosas instituciones y universidades en España, Chile, Costa Rica y Perú, así mismo ha sido jurado en muchos festivales cinematográficos y comisario de exposiciones.

Jorge Gorostiza López Architect, designs and constructs buildings and develops urbanism projects. Has published numerous articles on movies and architecture on journals and several collective issues. Among the books he has written are: *Cine y arquitectura* (1990), *Peter Greenaway* (1995), *Directores artísticos del cine español* (1997), *La imagen supuesta* (1998), *Constructores de quimeras* (1999), *La arquitectura de los sueños* (2001), *Blade Runner* (2002) and *David Cronenberg* (2003), the two latter ones along with Ana Perez as well as *La profundidad de la pantalla, arquitectura + cine* (2007). He headed the Film Archive Canaria (2000–2005). Was a Keynote speaker at *Inter[sections]* (Oporto, 2013). He gives lectures on architecture and movies in several institutions in Spain, Chile, Costa Rica and Peru and has also been a judge in many film festivals as well as an exhibition commissioner.

Hay otro tipo de ciudad que nunca existió construida para el cine, aquella en la que sus edificios son reales, pero se agrupan de un modo imposible, por ejemplo, la urbe a la que llega el protagonista de *Babe: Pig in the City* (George Miller, 1998), donde están juntos la Estatua de la Libertad, el Golden Gate, la Torre Eiffel, la Ópera de Sidney, el Big Ben, el Kremlin, el Cristo del Pan de Azúcar, el enorme letrero de Hollywood, así como el edificio Chrysler, las Torres Gemelas y otros rascacielos neoyorquinos. Esta representación conjunta de edificios y monumentos diversos de varios países diferentes entre sí, no es nueva porque es el tema de los cuadros denominados Caprichos⁵ y además recuerda a algunos hoteles de Las Vegas, como el *New York, New York* y el *Paris*, y parques temáticos como el pequinés donde se desarrolla *The World - Shijie* (Zhang Ke Jia, 2005).

No debe olvidarse que todas esas ciudades que no han existido, siempre han de estar relacionadas con el argumento de cada una de las películas donde han aparecido y son pertinentes, porque no tiene sentido una urbe imaginaria sin que tenga relación con un guión. La gran urbe en la mayoría de las cintas es deshumanizada, en ella viven seres anónimos, perdidos entre la multitud, inmersos en esa marea humana que continuamente pulula por las calles; es una ciudad que alberga todos los espectáculos, el receptáculo del placer, de la diversión y, al mismo tiempo, según los puritanos, del pecado y la perversión.⁶ Es una ciudad sin atributos, para el hombre que no los tiene, como el Ulrich de la novela de Robert Musil, un ser y una urbe, sin cualidades y sin carácter, una metrópolis con una estructura isótropa y homogénea.

REALIDAD

En este siglo cada vez hay menos diferencia entre la ficción y la realidad. Durante más de cien años, el cine ha sido el medio más fecundo para crear quimeras, invenciones y, sobre todo, imágenes, influyendo de forma decisiva en los comportamientos humanos y pasando a formar parte del inconsciente colectivo. Las ciudades, como escribe Koeck, ya “son construcciones cinematográficas, es decir, entornos que están llenos de movimiento, signos y narrativas, por lo que llegamos a la conclusión que los paisajes urbanos pueden ser vistos como una forma de espacio de proyección, a saber, decorados

teatrales que interpretan una parte integral en la formación del espacio existencial” (Koeck, 2013, p. 66).

La arquitectura también ha recibido las influencias de la ficción cinematográfica y de la imagen en movimiento, construyendo edificaciones complejas, en las que por primera vez al ser humano le es cada vez más difícil discernir entre su propia realidad y la creada por otros. Hoy en día se construyen simulaciones para controlar lo real, se fabrican maquetas a escala que ya no pueden considerarse instrumentos de trabajo, como las levantadas por Albert Speer para los gerifaltes nazis, sino reproducciones o imitaciones a otra escala y construidas con materiales más baratos que aquellos de los edificios reales reproducidos. Es evidente que el antes mencionado Hotel Venetian de Las Vegas o su copia de Macao, no están edificadas con la piedra y la madera con que se construyó Venecia en el Gran Canal, y además su escala es más pequeña que aquella, algo que ya había sucedido, basta recordar las diversas Venecias de los parques de atracciones, la situada en Coney Island y los remates de varias torres y edificios que han copiado la coronación del *campanile* de la plaza de San Marcos.⁷

La simulación se utiliza para no sufrir los riesgos de una vivencia real, ni del contacto con otra cultura y otra lengua que se desconocen, por eso se reconstruye eliminando los fragmentos de lo real o del modelo original que son desagradables o peligrosos. Prima el control, porque la artificialidad implica seguridad. Esta simulación provocada en gran parte por la higiene, genera entretenimientos virtuales, cuyo origen son la pintura y el grabado de lugares exóticos y cada vez se acercan más a la realidad gracias a la fotografía, los panoramas, dioramas, el cine y los procedimientos digitales. En ellos se ve el lugar, pero no se vive, se está en otro espacio, el del espectáculo, alejado muchos kilómetros del lugar que se está viendo. Lo importante es no sufrir la posible “infección” que pueda producir el contacto físico con lo real.

Cortés escribe que “la arquitectura y la construcción de entornos urbanos no son un mero objeto sino una forma de repre-

sentación que se compone de imágenes y textos, son creaciones culturales, ya que tanto el proceso de edificación como las formas planteadas expresan valores ideológicos y conllevan normas de comportamiento y relación que dotan de contenido muy específico a la ciudad” (Cortés, 2012, p. 41). No son inocentes sino que se intenta transmitir una ideología.

Hoy en día gran parte de las ciudades de todo el mundo, son muy parecidas,⁸ ya sean sus barrios obreros o incluso sus centros con usos terciarios, convirtiéndose casi en espacios distópicos. La ciudad heredada de siglos pasados se ha convertido en una “no ciudad”. Una urbe compuesta por “no arquitectura” que es “anónima e indiferenciada, sin identidad, ni valor, ni interés alguno, que se puede recorrer en cualquier ciudad desde Moscú a Nueva York. La que abunda sobre todo en los barrios de la periferia, esa que ya premonitoriamente había creado Jacques Tati para su película *Playtime*” (Gorostiza, 2001, p. 8).

La gran ciudad ha ido sufriendo una radical compartimentación por clases sociales y razas. El ejemplo más destacado es Nueva York donde hay barrios como Chinatown o Little Italy, e incluso calles, como Little Korea, que agrupan a las diversas etnias, aunque la morfología de sus edificios sea prácticamente idéntica en toda la urbe. Con esta homogeneidad la única diferenciación posible es variar los elementos que se adosan a las fachadas, una actuación similar a la que, como antes se mencionaba, se realiza con los decorados cinematográficos.

No es la primera vez en la historia que todas las ciudades se parecen entre sí, no se pueden olvidar las urbes griegas, como las planeadas por Hipódamo de Mileto, y romanas, similares en todos los sitios donde se establecieron; el casco era una construcción regular y geométrica sobre el territorio, que no tenía casi en cuenta sus características morfológicas; lo mismo sucedía con las villas medievales que también eran muy parecidas entre sí en el occidente europeo; así como la ciudad del capitalismo de finales del XIX, surgida para dar respuesta residencial al auge de las migraciones, se basaba en la regularidad y la repetición de un tipo edificatorio, creando paisajes edificados similares entre sí; los planes urbanísticos surgidos para dar respuesta



< Screenshot de la película Babe pig in the city.

<< Screenshot de la película Things To Come.

>> Screenshot de la película Seven.

a estos problemas, como los desarrollados por Cerdá o Soria, también imponen sobre el territorio unas vías o una trama homogénea; el Movimiento Moderno planteaba construir con la máxima economía de medios edificios repetidos, iguales entre sí, que se podían levantar en cualquier lugar del planeta; y tras la Segunda Guerra Mundial, ante las necesidades de quienes perdieron sus viviendas, los postulados de ese movimiento produjeron ciudades dormitorio, como los *Grands Ensembles* parisinos o las *New Towns* británicas, cuya morfología es gran medida muy parecida.

Por tanto, las ciudades occidentales del siglo XX no son las primeras iguales entre sí, pero es cierto que por primera vez en la historia, en gran parte gracias al cine, un modelo de ciudad, el occidental, se ha implantado en todos los países del planeta, igualando todas las urbes y generalmente copiando sus peores características.

Estas ciudades que nunca existieron y que son cualquier urbe donde habitan o han habitado los seres humanos, pudieron verse en las pantallas casi desde los inicios del cine y, por tanto, del siglo pasado, hasta la actualidad, incluso antes que la mayoría de las urbes reales fueran iguales entre sí. Como escribe Cousins, “la filmación de la vida moderna ha sido una de las determinaciones de la experiencia urbana en el siglo pasado” (Cousins, 2011, p. 20). Porque antes del advenimiento de las “no ciudades” a escala planetaria, en el cine ya se habían construido poblaciones modelo, genéricas, que representaban a todas las ciudades occiden-

tales del siglo pasado. Una vez más, la ficción se anticipó a la realidad.

En el año 2036 Everytown ha desaparecido, pero en *Things to Come* se puede ver que ha nacido una nueva metrópolis subterránea, creada con espectaculares máquinas y donde un abuelo le cuenta a su nieta el disparate que era tener ventanas. Esta megalópolis ha sido bautizada con el mismo nombre y quizás sea el modelo de la ciudad del futuro... pero la historia del porvenir en la ciudad y el cine es otra historia.

NOTAS AL PIE

1. Además de ciudades también hay paisajes ficticios que nunca existieron, territorios naturales que pueden servir para cualquier película, como el Monument Valley usado por John Ford y otros directores para sus westerns o muchas localizaciones reales que se han empleado simulando diversos lugares de distintos países.
2. Este conjunto constituye un imaginario similar al de los pabellones de países exóticos de las primeras Exposiciones Universales, como la Rue des Nations (París, 1878) donde, por ejemplo, el pabellón español se parecía a un país árabe por su fachada construida con un seudo estilo mozárabe. Este imaginario a su vez remite a las peculiaridades del tipismo, surgido a raíz de la popularización de los viajes turísticos de la burguesía occidental, promocionados por libros, grabados y guías de viaje.
3. Es obvio que el llamado “efecto Guggenheim” provocó que en España se le encargaran a una serie de supuestas estrellas de la arquitectura, unos edificios, que sufragaron los contribuyentes a precios desorbitados, a veces, sin llegar a obtener rentabilidad social o cultural, edificios que no ayudan a mejorar las ciudades, ni las condiciones de vida de sus ciudadanos. La arquitectura se convirtió en un reclamo económico para atraer al turismo y al mismo tiempo singularizar las ciudades.
4. Se desarrolla en una inventada villa llamada Seaheaven y fue rodada en el idílico pueblo de Seaside, lo significativo es que los edificios públicos reales de esta última ciudad tienen una sola planta y eran pequeños para la película, por lo que se le añadieron digitalmente dos plantas más.

5. Como *Capricho con la Catedral de San Pablo en el Gran Canal de Venecia* (William Marlow, c 1795 - 1797) y algunos de Giovanni Antonio Canal “Canaletto” como *Capricho del Gran Canal con un puente de Rialto imaginario y otros edificios* (c 1740) y *Capricho con proyecto de puente palladiano en Rialto* (1742 - 1744).
6. Como sucede en *Sunrise*, donde los protagonistas pertenecen al campo, el lugar del vacío edificatorio y la quietud, que contrasta con el vertiginoso abigarramiento de edificios y elementos urbanos de la gran ciudad. Algo parecido a la trayectoria de Clark Kent (Superman) que vive su juventud en Smallville (Villachica en la traducción de los cómics de la editorial mexicana Novaro) y cuando es adulto se traslada a Metrópolis.
7. Este edificio ha servido como inspiración para otros campanarios como los de la Catedral de San Jorge, Piran, Eslovenia, 1608; la Iglesia de Santa Eufemia, Rovinj, Croacia, 1677; la Catedral de San John Gualbert, Johnstown, 1895; para varias torres como las de la King Street Station, Seattle, 1906; Rathaus, Kiel, 1911; North Toronto Station, 1916; The Campanile, Port Elizabeth, Sudáfrica, 1923; las Torres Venecianas de la Feria de Muestras, Barcelona, 1929; y Brisbane City Hall, 1930; y también de edificios como el Metropolitan Life Insurance Tower, Nueva York, 1909; Daniels and Fisher Tower, Colorado, 1911; Bankers Trust Company Building, Nueva York, 1912; y la Salthier Tower, Berkeley, 1914. No se debe olvidar que actual *campanile* veneciano se construyó en 1912, después que el original se derrumbase en 1902, por lo que muchas de las edificaciones antes mencionadas son más antiguas que la veneciana.
8. Indiferenciación que se evidencia incluso en muchos concursos de arquitectura, cuyas bases no recogen coordenadas espaciales, no es necesario llegar a especificar dónde se va a asentar el objeto arquitectónico, porque ese parámetro ya no importa, al ser todos los lugares iguales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, M. (1989). *Los no lugares, espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Cortés, J. M. G. (2012). *Otras ciudades posibles*. Valencia: IVAM.
- Cousins, M. (2011). The Scene of Art. En S. Bull & M. Paasche, *Urban Images: Unruly Desires in Film and Architecture* (pp. 13-21). Berlín: Sternberg Press.
- Gorostiza, J. (2000). No ciudades. *Circo*, 84, 1-10.
- Gorostiza, J. y Pérez, A. (2002). *Blade Runner*. Barcelona: Paidós.
- Gorostiza, J. (2005). La ciudad es tuya. En J. Palacios & A. Weinrichter (eds.), *Gun Crazy, serie negra se escribe con B* (pp. 145-153). Las Palmas de Gran Canaria y Madrid: Festival Internacional de Cine y T&B Editores.
- Koeck, R. (2013). *Cine - Scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. Londres: Routledge.

ARQUITECTURA Y PODER

LA ARQUITECTURA COMO IMAGINARIO PÚBLICO EN LAS CIUDADES DEL VALLE CENTRAL DE CHILE DURANTE EL SIGLO XX

[ARCHITECTURE AND POWER:
ARCHITECTURE AS PUBLIC IMAGINARY IN THE CITIES OF THE CENTRAL VALLEY OF CHILE DURING THE XX CENTURY]

ANDRÉS MARAGAÑO*

*
Andrés Maragaño Leveque
Académico Universidad de Talca
Facultad de Arquitectura, Música y Diseño
Escuela de Arquitectura
Talca, Chile

REVISTA 180

Resumen: El siguiente texto explora una serie de casos con el fin de comprender las diferentes representaciones que ha tenido el Estado chileno en las ciudades del Valle Central, durante el siglo XX.

Reflexiona, por lo tanto, desde la arquitectura proyectada hasta la arquitectura residida y el traslado desde el racionalismo de una política estatal hasta la divergencia en el suelo provincial, todo lo anterior, en el contexto de la construcción de un *imaginario público* como eje organizador del territorio, esta vez, desde la propia arquitectura.

Lo anterior se logra a través del estudio y análisis de 20 edificios públicos: intendencias, gobernaciones, municipalidades, edificios de servicios públicos y escuelas, emplazados en siete ciudades del valle: Rengo, San Fernando, Curicó, Talca, Linares, Parral y Cauquenes.

Desplazándose por las épocas, se intenta establecer puentes entre los entornos históricos, estéticos, ideológicos, urbanos y locales con el fin de construir reflexiones, que de forma abierta, intentan develar cómo ha sido y en qué han devenido los *significados* de dicho proceso.

Palabras clave: Región, poder, territorio, público, arquitectura.

Abstract: *The following text explores a number of cases, in order to understand the different representations that the Chilean State had in the cities of the Central Valley, during the 20th century*

Therefore, reflects from the architecture designed to resided architecture and the transfer from the rationalism of a State policy to the divergence in the provincial soil, all of the above, in the context of the construction of an imaginary public as organizer of the territory, this time, from the architecture itself.

This is achieved through the study and analysis of 20 public buildings: governorates, municipalities, city halls, buildings of public services and schools, in seven cities of the Valley: Rengo, San Fernando, Curicó, Talca, Linares, Parral and Cauquenes.

By scrolling through the times, attempts to establish relations between the historical, aesthetic, ideological, urban and local environments in order to construct reflections, seeking to eradicate as it has been openly, and that these processes have become.

Keywords: *Region, power, territory, public, architecture.*



Liceo Abate Molina

INTRODUCCIÓN

Como otros muchos espacios regionales, el Valle Central de Chile es un territorio altamente especializado. Fundamentalmente ha sido productor de materias primas, cuestión que definirá de manera profunda sus rasgos sociales y culturales, que provienen de sus bases agrarias que se remontan al siglo XVII. Dichas bases, y sus necesidades de organización, instalarán una lógica más bien dispersa en sus asentamientos. Por otro lado, distintas políticas de concentración de la población rural se aplicaron entre los siglos XVII y XIX, las que fueron definidas en su tiempo como políticas de poblaciones, y que buscaron articular en torno a los núcleos urbanos la administración, la justicia y la Iglesia (Lorenzo, 1987, p. 26). Lo anterior generará en este territorio una tensión histórica entre la concentración urbana y la dispersión agraria.

Es así como este espacio regional no ha logrado formar grandes metrópolis, ni grandes sistemas de ciudades, más bien, un alto número de asentamientos de tamaño pequeño, mediano y ciudades intermedias, que en conjunto no superan los dos millones de habitantes.¹

Por otro lado, la concentración de la población busca: “la formación y consolidación de la representación moderna de la ciudad chilena” donde “se debe entender la ciudad, lo urbano, como un pilar articulador y configurador de políticas racionalizadoras en el territorio”² (Núñez, 2010, p. 60). De esta forma, la ciudad organiza dicho territorio, lo que también representa también la forma de entender un territorio desde la propia ciudad, es decir, intenta racionalizar la vastedad.

De esta forma, para generar operaciones que buscan la consolidación de la ciudad chilena se requiere necesariamente crear una imagen material y representacional del Estado, donde le corresponde a la arquitectura conformar y dialogar con dicha representación. Este proceso tardó dos siglos en alcanzar cierta consolidación, lográndola finalmente al término del siglo XIX.

Así, durante el siglo XX, con mayor nitidez, la arquitectura institucional, tiene un papel fundamental en la construcción de la ciudad, rige su estructura cívica y nutre su espacio urbano, como representación moderna respalda las modernas

prácticas de producción capitalista y del desarrollo nacional.

Es aquí cuando aparece con marcada presencia el problema que comienza a deletrearse para este artículo. Si bien se hace necesario reconstruir estos procesos, esta vez interesa explorar en los significados, lugar auspicioso, donde los hechos enriquecen el diálogo con la arquitectura.

BELLEZA, ESTILO Y REPRESENTACIÓN

El entonces presidente José Manuel Balmaceda, en su mensaje presidencial del 1 de junio 1887, hacía hincapié en sostener y ampliar la influencia material del Estado, a partir de la habilitación de cortes, nuevos edificios públicos y la construcción de más infraestructura: “La construcción de ferrocarriles es sin duda el medio más efectivo para estimular la riqueza pública y privada”, por otro lado apuntaba, a la representación a partir de la edificación pública: “A cargo del Ministerio de Industria³ estarán las siguientes construcciones: cuatro edificios para intendencias y sus servicios anexos, en Curicó, Talca, Linares y La Serena” (Sagredo R; Devés E. 1992, p. 306). Cuestión que aclara un impulso que

se generó dos siglos antes y representa una consolidación de modernas ideas, *ad portas* el siglo XX. Así, mientras la conectividad estimula las riquezas, la organización de justicia y la administración se consagran en las ciudades como espacios de organización, control y representación en los territorios provinciales.

A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX vemos un grupo de importantes edificios en las mayores ciudades del valle, los respectivos edificios consistoriales de Talca (1872) y Curicó (1888),⁴ la Gobernación de Linares (1890) y la Gobernación de Colchagua (1915).

Emplazados todos ellos en la plaza de Armas de cada ciudad, como único espacio generador de la representación del poder y, en muchos casos, únicos edificios con este propósito:

Tuvimos anteayer la ocasión de ver los hermosísimos planos recientemente llegados de Santiago que han de servir para la construcción de la casa consistorial, los planos i dibujos hechos por el arquitecto constructor don Laureano Gaete, son de una sencillez i elegancia que nada deja de desear al más exigente, sus vastas dimensiones tiene cabida para todas las oficinas públicas. Curicó, septiembre 1883 (Ramírez, 1991, p. 180).

Como lo manifiesta la crónica local, el proceso se funda en cierta racionalidad, pues las oficinas públicas estaban esparcidas en diversas edificaciones coloniales y no satisfacían los órdenes de la visión de una construcción nacional.

De esta forma, los nuevos edificios eran pensados como unidades volumétricas que aglutinan varios programas en su interior,

oficinas y reparticiones, separados por patios, incluso la casa del mismo intendente, cuestión que se repetirá muy entrado el siglo XX en diversos edificios institucionales públicos y privados. En el caso de los cuatro edificios ya citados, estos albergan la municipalidad (que sustituye los cabildos), la intendencia, la corte, el archivo judicial, tesorería y correos. Su materialidad es de albañilería y madera, sus cimientos de cal y piedra, su fisonomía palaciega asume la monumentalidad como código de representación: esbeltos, doble altura, profundas molduras, con escalinatas que separan el orden estatal del suelo regional.

En síntesis, las obras que tenían validez como tales eran aquellas tomadas de los paradigmas de la arquitectura europea. Esto delineó el criterio que las capas cultas —como la clase política y aristocrática— tenían con respecto a la arquitectura y a la construcción de *carácter nacional*, donde el estilo se convertía en lenguaje. “Después de todo, el estilo, había sido por siglos el código de representación formal de la arquitectura. Los estilos fueron el medio de transmisión de la tradición y los símbolos culturales. Los estilos estaban asociados a la representación de la belleza (Aguirre, 2011; p. 124). Estábamos importando desde la metrópolis los primeros “objetos cultos”.

LAS OTRAS FORMAS URBANAS, LOS DESPLAZAMIENTOS

Entre 1900⁵ y 1928 existe un fortalecimiento inminente de la industria en las ciudades del valle. Podemos ver un grupo de edificios como El Liceo Leandro Schilling⁶ (1901) de San Fernando; el Liceo Marta Donoso Espejo (1901), la Intendencia (1915) y el Liceo de Hombres (1925) de Talca, que ambicionan cierta simetría y organización ortogonal,

claustral. Ellos son también neoclásicos como los anteriores, pero con comportamientos disímiles a partir de sus programas y emplazamientos. Así, mientras en el resto de Chile, especialmente en Santiago se construyen obras fundamentales en el sentido público,⁷ estos edificios dispuestos en el productivo valle, van asumiendo cambios en sus objetivos de representación y en los códigos de significados que construyen.

El Liceo Leandro Schilling, desde su habitual emplazamiento, plantea cierta novedad, pues sumará la educación a la plaza de armas, la génesis representacional del Estado. Los edificios educacionales talquinos hasta entonces proponen estados distintos a partir de sus funciones, pues son primero liceos-internados, esto manifiesta algo que Balmaceda describiría unos años antes en el discurso de junio de 1987: “No sería posible desconocer que el internado es una necesidad social derivada de nuestras costumbres, de la dispersión de las dos terceras partes de la población en los valles y colinas del territorio” (Sagredo R; Devés E. 1992; p. 330.) Así que existe una clara lectura del territorio nacional que demanda respuestas, de hecho los mismos emplazamientos de los edificios comienzan a deletrear otros procesos. En efecto, entrado el 1900, la plaza de armas deja de ser el único espacio de atracción para la edificación pública, de hecho, estos liceos, se emplazarán en la *Alameda* de la ciudad, una pieza urbana que se consigna ya en la planimetría de la ciudad de Talca en 1852 y se constituye a partir del borde de la ciudad como un espacio abierto, usado en las distracciones sociales de entonces, el cual será reforzado por estos edificios. Este espacio urbano, como eje, en sus extremos conecta vías de carácter regional. La aparición de



nuevas vías urbanas con un marcado carácter barroco (como la que se conecta con la estación del ferrocarril)⁸ van estimulando a la edificación pública para participar de este nuevo escenario (igualmente en Curicó, San Fernando y Linares se constituyen espacios de similar concepción) Es más, en 1911, debutan en Talca los modernos tranvías a tracción eléctrica, movilización pública que reforzará estos nuevos espacios vías y sus nuevas características.

Nos encontramos, finalmente, en un contexto donde estamos en plena transición de lo colonial a lo moderno. Las ciudades y edificaciones fueron transformando su materialidad, formas de vivir y costumbres, los nuevos ejes que conectan el territorio nacional y regional serán también escenarios para la arquitectura surgida del Estado, la máquina arroja su estética a la ciudad y parece abrir nuevos lenguajes. La nueva edificación pública, seguirá adoptando un carácter conformador, ahora a la vía, a partir de sus grandes extensiones, altas e imponentes fachadas. Pero existe un carácter más que sugerir; en 1915 la Intendencia de Talca todavía neoclásica, registrará un proceso de independencia de otros segmentos públicos, levantando un edificio propio, es decir, se comienzan a independizar los estamentos y reparticiones, antes aglutinadas.

DISPOSITIVOS Y RECONSTRUCCIÓN, EL ESTADO SE COMPLEJIZA

El Estado que emerge al iniciarse la década de 1930 posee nuevos rasgos democráticos y nacionales. Entre los primeros, conforma un nuevo ordenamiento institucional basado en la Constitución promulgada en 1925, que rompe con el parlamentarismo como núcleo de expresión oligárquica. Promueve una amplia legislación laboral y sindical, la ampliación del

derecho al sufragio, la racionalización social del sistema educacional, previsional y de salud... finalmente, sanciona la separación entre la Iglesia y el Estado (Geiser, 1980, p. 128).

Evidentemente ya ha comenzado una nueva etapa para las ciudades chilenas y, como es natural, las ciudades del Valle Central no estarán ajenas a dichos procesos nacionales. Su población ha crecido fuertemente, lo mismo que su industria y comercio.⁹ Por otro lado, la construcción de las representaciones del Estado antes que nada debe responder a la emergencia provocada por los terremotos de 1928 y 1930, que abrirán espacios para una nueva edificación. Continúa además la tendencia a la ampliación de las reparticiones y, como veremos más adelante, cambiarán las formas de producción de dicha arquitectura, pues hasta ese momento dominaba el arquitecto/autor.¹⁰

La arquitectura, puede dar respuesta a estos cambios, mirando los movimientos internacionales y adecuándose a las nuevas demandas: rapidez de construcción, nuevos programas, geometría, para, finalmente, constituir una nueva belleza. De esta forma, los principios de razonamiento deductivo comienzan a inundar las nuevas obras públicas y vienen a sustituir a un grupo de edificios neoclásicos, destruidos quizás en un periodo donde se generan las más devastadoras consecuencias conocidas hasta ese momento.

El edificio de los servicios públicos de Talca es casi un dispositivo, agrupa distintos servicios¹¹ y es uno de los primeros edificios construidos en hormigón en el valle, donde se aplicará la nueva norma para las construcciones. De planta rectangular, en su lógica de maciza ortogonalidad carece de

ornamentos, dejando expuesto un esqueleto de fuerzas y haciendo más bien una sintaxis entre la relación de los materiales, su tecnología y su funcionalidad. Se mantienen el zócalo y las escaleras, esta vez materialmente de piedra de Rauquen, un espacio central hará bajar la luz y en torno a él, se despliegan corredores desde donde se accede racionalmente a las distintas oficinas.

Otro edificio de la misma época es el teatro de estilo un art decó en la ciudad de Linares (1935-1937). El entonces presidente Carlos Ibáñez del Campo impulsa una serie de edificios en la ciudad de Linares, que apuntan a construir una imagen modernizada para la ciudad, y que se encuentran dispuestos en las áreas centrales. El correo, el teatro, el hospital y los liceos compondrán una nueva imagen de modernidad y eficiencia, ocupando el espacio de la reconstrucción nacional. Estamos aquí en una plena transición, en términos representacionales y también para la arquitectura que comienza cambios de base, incluso existen fenómenos regresivos que recalcan dicha transición, siendo evidencia de lo anterior la municipalidad de la misma ciudad (1937), que es un edificio neoclásico.

ARQUITECTURA MODERNA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD Y LAS CLASES MEDIAS 1940-64

“Una tesis extendida en la emergencia de las clases medias, durante el siglo XX, ha sido su nexa con la expansión del Estado. Particularmente desde la década del 20” (Candina, 2013; p. 11).¹² Es decir, emergen varios grupos definidos por su relación con el Estado: funcionarios municipales, provinciales y docentes, empleados públicos, profesionales indirectamente pagados por este, como los profesores universita-



- ◀◀ Municipalidad de Linares
- ◀◀ Municipalidad de Cauquenes
- ◀ Servicios Públicos de Talca



◀ Teatro de Cauquenes

▶ Liceo Marta Donoso Espejo

rios, los médicos del Servicio Nacional de Salud o aquellos que trabajan con contratos temporales, como ingenieros o arquitectos. Además se generan sociedades de organización semipúblicas y públicas, que producirán bienes inmuebles para el mismo Estado.¹³

Durante los gobiernos de Alessandri e Ibáñez se reclutó a una importante cantidad de jóvenes tecnócratas en la administración central y se implementaron políticas basadas en la intervención estatal, que impulsaron una extensión de responsabilidades administrativas a ciertos sectores de la clase media (Salazar y Pinto, 1999, p. 83).

Veremos entonces como reflejo de lo anterior, en estas ciudades, la masividad de la obra pública: hospitales, escuelas, teatros, edificios públicos, vivienda, etc. cubriendo así la demanda por arquitectura. Esta será la nueva arquitectura de bloques macizos, líneas rectas, cuerpos volumétricos delineados, equilibrio entre las verticales y horizontales, de rápida resolución constructiva, que finalmente no solo resuelve la emergencia provocada por los desastres naturales, sino que también, la emergencia por construir una institucionalidad y, claro, responder a la nueva emergencia social.

Podemos observar entonces que surgen nuevos significados para la arquitectura pública: su materialidad, su austeridad, su espacialidad —que en muchos casos es

una forma de hacer ciudad inédita hasta ese momento— y los tintes épicos de la masividad.

Tanto el edificio de las Escuelas Concentradas de Talca (1940), la Municipalidad de Curicó (1943) biblioteca y teatro de Parral (1946), el teatro de Cauquenes (1957), la Municipalidad de Rengo (1960), el edificio del Seguro Obrero, hoy la casa central de la Universidad de Talca (1962), el edificio del Serviu (1964) también en Talca y el correo de Linares (1966), representan y son partes de esta misma esencia.

Estos edificios muestran una nueva variedad en su propósito, cultural, como los teatros de Parral y Cauquenes, mientras que otros como los del Seguro Obrero en Talca y Curicó con sus planos de vidrios abiertos a la mirada de la ciudad, aportan amplios espacios para sus funciones o espacios masivos. Por otro lado, el mismo edificio del Serviu en Talca, en su placa abre las oficinas del servicio y sobre esta, dos torres de vivienda (DFL2) aportan habitación en el centro de la ciudad. Todos ellos de volúmenes claramente definidos y en emplazamientos que sugieren un área central para las ciudades. De alguna forma contribuyendo desde los volúmenes una red cívica.

Dentro de lo anterior, un edificio, la Municipalidad de Cauquenes (1940-1943), parece entregar otra lectura más diáfana. Es un edificio austero hasta el cansancio, de

Andrés Maragaño Leveque Arquitecto, máster en Proyección Urbanística de la Universidad Politécnica Cataluña, Barcelona. Desde el año 2000 es profesor en Escuela de Arquitectura Universidad de Talca; donde fue director entre los años 2010-2012. Ha sido docente de los Talleres de Proyectos enfocados en problemas de la ciudad, del territorio y como profesor guía en proyectos de titulación. En 2010 publicó el libro: *Museo de la ciudad*, referido a las transformaciones urbanas de la ciudad de Talca. Actualmente desarrolla investigaciones sobre el territorio del Valle Central de Chile: Súper-rural y la Máquina de hacer paisajes, que atienden a la comprensión del territorio, el paisaje y la ciudad.

Andrés Maragaño Leveque Architect, holds a Master's degree in Urban Design from the Polytechnic University of Catalonia. As of 2000, he is a professor at the School of Architecture from the University of Talca where he was also a Director between 2010 and 2012. At present, he performs academic activities. Has been a professor at the Project Workshops focused on city and territory problems as well as a thesis advisor. In 2010, he published the book: *Museo de la Ciudad (City Museum)* about the urban transformations of the city of Talca. He is currently doing research on the territory of the Central Valley of Chile: *Super-rural and la Máquina de hacer paisajes (Landscape making machine)* focused on the comprehension of the city, landscape and city.



alturas generosas, que funciona como dispositivo público, donde comparecen varias oficinas y ocupa el lado poniente de la plaza de armas en su totalidad, mediando a través de un extenso espacio porticado. Detrás aparece un pequeño espacio abierto llamado “jardín”, que distribuye hacia los accesos de las dependencias públicas y comparte los significados antes descritos, pero su vinculación con la ciudad aparece haciendo deslizar el suelo regional hasta su interior, pues poseen el mismo plano. El pórtico recuerda espacios coloniales, pero la altura y dibujo le dan un raro carácter atemporal.

Otra operación distinta, pero consecuente, es perceptible en el edificio de las Escuelas Concentradas en Talca (SCEE). Este se tranquea lo suficiente para crear un nuevo espacio en el tejido de la ciudad, una plaza pública que generosamente dará cabida a la actividad pública. Un espacio “cedido” que pone en juego a otros edificios privados, que juntos constituyen esta plaza, cuestión que hasta hoy pertenece al patrimonio de la ciudad y propone una discusión abierta acerca de las intervenciones públicas que hacen ciudad. Simbólicamente propone una “torre reloj”, así el tiempo de la ciudad se comparte.

Los nuevos significados parecen abrir aún más preguntas, pero hasta aquí, podríamos argumentar que en diversas oportunidades las energías culturales han sido dinamizadas por los imaginarios políticos o viceversa, o a lo menos se han conectado.

La arquitectura comienza a cumplir con la idea de la construcción de una sociedad, de una construcción nacional. Claro, quedan interrogantes sobre la arquitectura como lenguaje desde la misma región, pregunta que está en las antípodas, pero que permite observar mejor.

No obstante, el imaginario de transformación social llevado a cabo en el siglo XX, es hoy visible. La arquitectura que arrastró muchos rincones, finalmente, verá en este mismo siglo su fin, pues se inician otros procesos. Aun así, para la arquitectura quedará su implicancia en las transformaciones, involucrada fuertemente en la sociedad, el territorio y la ciudad, generando lenguajes y significados, conectándose, relacionando sus distintos componentes y sus herramientas disciplinares.

NOTAS AL PIE

1. Entendiendo que el Valle Central de Chile limita en angostura de Paine y el río Biobío, son 54 comunas, sumadas según proyecciones (2002).
2. Núñez (2010) apunta que “con la llegada de los Borbones se dio curso a una política ilustrada que incidió en el modelo de ordenamiento del territorio colonial y que se concentró en una serie de medidas de control y dominio que impactaron sobre ese espacio en su conjunto como punto de partida de dicho racionalismo”.
3. El 21 de junio de 1887 se dictó la ley que creó el Ministerio de Industria y Obras Públicas.
4. Ambos fueron destruidos por los sucesivos terremotos 1906 y 1914 y reemplazados luego del terremoto de 1928.
5. La primera ley chilena que aborda el problema de la habitación popular es la Ley de Habitaciones Obreras de 1906.
6. Comparable con la fachada de la casa central de la Universidad de Chile (1872). El Liceo Leandro Schilling es de madera.

7. El 22 de septiembre de 1910 se inauguró el edificio del Museo Nacional de Bellas Artes y en 1925 la Biblioteca Nacional.
8. La llegada del ferrocarril a Talca se concretó en 1875 y a Curicó en 1870.
9. En 1930 Santiago tenía 696.000 habitantes, mientras que Talca 54.640 (censos de Chile).
10. La Corporación de Reconstrucción fue una institución semifiscal, encargada de la reconstrucción de las zonas afectadas por desastres naturales y la construcción de viviendas. Funcionó entre 1939 y 1953, siendo fusionada con la Caja de Habitación en la Corporación de la Vivienda (Corvi). Denominada entre 1939 y 1948 Corporación de Reconstrucción y Auxilio, dependía del Ministerio de Hacienda.
11. Recordemos que Raúl Sierralta proyectó también los almacenes de la Dirección General de Aprovisionamiento del Estado (1929), actual Biblioteca de Santiago.
12. Según el estudio de Humud-Tleel los funcionarios del Estado chileno aumentaron de 1.165 en 1845 a 47.193 en 1930.
13. Como la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos SCEE (1937).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, M. (2011). *La arquitectura moderna en Chile (1907-1942)*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Candina, A. (2013). *Clase media, Estado y sacrificio*. Santiago: Lom Ediciones.
- Balmaceda, J. M. Mensaje presidencial, Cámara de diputados (1 junio 1887). En R. Sagredo y E. Devés (eds.), *Discursos de José Manuel Balmaceda, iconografía* (pp. 301-342). Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dibam – Universitaria.
- Geisse, G. (1983). *Economía y política de la concentración urbana en Chile*. México D.F: El Colegio de México – Pispal.
- Lorenzo, S. (1987). Concepto y funciones de las villas chilenas del siglo XVIII. *Revista Historia*, 22, 91-105.
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo. (2004). *Chile. Un siglo de políticas en vivienda y barrio*. Santiago: Pehuén Editores.
- Núñez, A. (2010). La ciudad como sujeto: formas y procesos de su constitución moderna en Chile, siglos XVIII y XIX. *Revista de Geografía Norte Grande*, 46, 45-66.
- Ramírez, O. (1991). *Noticias de Curicó en viejos periódicos*. Curicó: Maxi Ediciones.

GABINETES DE LA CIUDAD¹

[CITY CABINETS]

ALEJANDRA CELEDÓN*

REVISTA 180

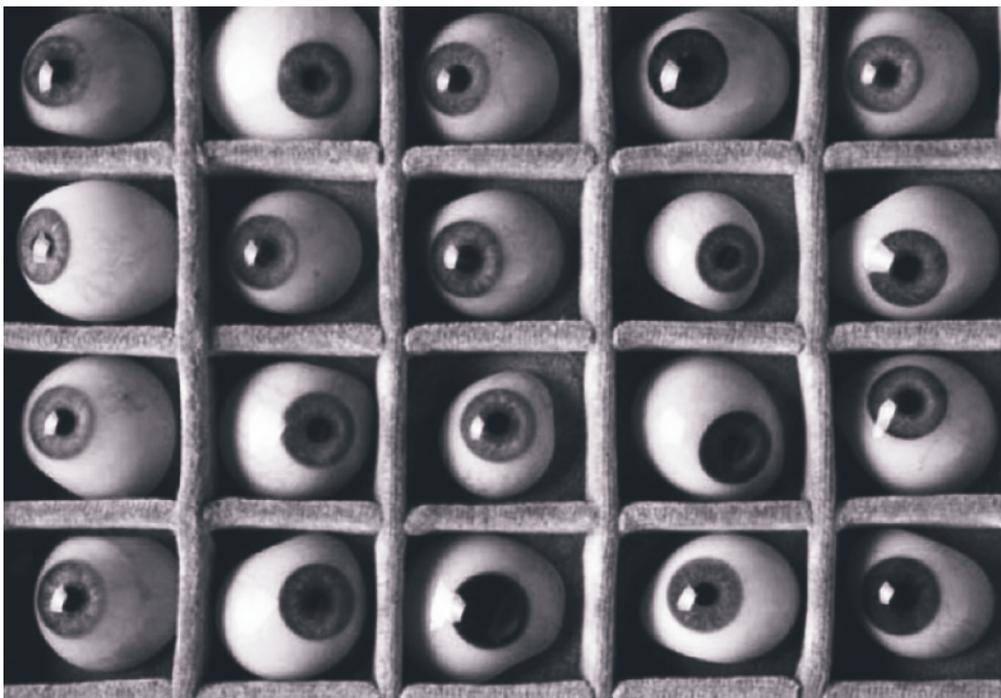
*
Alejandra Celedón Forster
Académica Universidad San Sebastián
Facultad de Arquitectura y Arte
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen: La operación de coleccionar es una que cruza a la arquitectura y el arte, pero que se remonta a las estrategias y modos de la ciencia y la arqueología. En tanto interzona, una colección implica una tarea de traducción y edición: abstraer, extraer, manipular y, finalmente, prescribir un determinado discurso. Como operación epistemológica, coleccionar implica un acto de desmontar cosas para recontextualizarlas en un nuevo montaje, lo que obliga al coleccionista a tomar una posición respecto de la inclusión, exclusión y posicionamiento de ellas. En tanto escritora de este ensayo, actúo aquí como una coleccionista de colecciones que, comprimiendo el tiempo y el espacio, argumento que es la traducción lo que facilita la identificación de esa delgada línea que define lo que está dentro o fuera de una serie.

Palabras clave: Colección, serie, epistemología, montaje.

Abstract: *The collecting operation is an operation that crosses architecture and art, but it dates back to the strategies and methods of science and archeology. Therefore, "interzone", a collecting operation implies a translation and edition task: the abstraction, extraction, manipulation and finally, prescription of a covered discourse. An epistemological operation, collecting implies the act of disassembling things to re-contextualize them in a new assembly as it compels the collector to take a stance regarding the inclusion, exclusion and positioning of those things. As a writer of this essay, I play the role of a collector of collections who, by compacting time and space, justifies that translation facilitates the identification of that thin line that defines what is inside and outside a series.*

Keywords: *Collecting, series, epistemology, assembly.*



Ojos de vidrio protésicos usados en oftalmología en el siglo XIX (foto de la autora).

Los gabinetes de curiosidades² eran pequeñas colecciones enciclopédicas de objetos construidas para contar historias acerca del mundo. Las primeras surgieron en Europa a mediados del siglo XVI reuniendo especies, objetos, e imágenes de variadas disciplinas, desde hallazgos arquitectónicos y descubrimientos arqueológicos, a rarezas del mundo natural. El gabinete de curiosidades era generalmente ordenado en base a similitud y semejanza, como intento de dar orden y forma definida a un mundo eminentemente inconmensurable y sin forma.

Los objetos por sí mismos podrían no ser significativos, pero adquirirían valor desmontados de su contexto original para ser parte de una serie en la cual las cosas pueden mirarse como parte de una idea universal más general. Tal es el caso de la Casa Museo de John Soane en Londres, donde la relevancia de los objetos radica principalmente en su arreglo como colección. Soane, arquitecto,

estableció este museo en 1833 cuando abrió su propia casa al público con el fin de mostrar su colección personal de piezas arquitectónicas y artísticas acumuladas cuidadosamente a lo largo de su vida, convertidas en visibles y valiosas como parte de grupos taxonómicos.

Para comparar (y conocer) —nos habla Nietzsche— es necesario transgredir límites y encontrarse en territorio extranjero. A través de operaciones de recontextualización, edición y reordenamiento, es que lo extraño emerge, y solo al transgredir los límites categóricos preexistentes algo podría llegar a ser visible a nuestros ojos. Para conocer el mundo, en primer lugar es necesario volverlo problemático y al construir colecciones es necesario reorganizar las cosas de manera tal de hacer aparecer su extrañeza, hecho solo posible al alterar el orden existente, donde las cosas estaban ordenadas con más calma.

Si estamos de acuerdo en que en el reordenamiento de los objetos cotidianos y comunes, cosas inesperadas pueden surgir, esto significaría que la disposición y rearrreglo de las cosas es una condición previa para conocerlas: el orden de las cosas es una precondition del conocimiento. Tomar las cosas fuera de contexto y reordenarlas en nuevos montajes es *espacializar* el conocimiento o conocimiento *espacializado*: una construcción manipulada y mediada de un mundo idealizado. Estas formas de comparación hacen más que simplemente ilustrar o representar, pero se convierten en un medio para recopilar, clasificar, producir y difundir conocimiento en última instancia (Foucault, 1982, p. 438).

Tal era la tarea de Soane a comienzos del siglo XIX como es hoy el renovado interés en este tipo de operaciones por parte de muchos artistas contemporáneos. Jenny Odell ha estado recortando las vistas satelitales desde *Google View*, reuniéndolas en nuevos montajes y configuraciones: desde estacionamientos a silos, desde vertederos de residuos a estanques. Más allá de los recortes y montajes, la extrañeza se acentúa por el punto de vista desde el que estas imágenes fueron tomadas. Las vistas satelitales muestran un punto “no humano” como afirma la artista; para ella, es precisamente este punto de vista y estos elementos aleatorios recopilados en una nueva composición, el punto desde donde somos capaces de leer nuestra propia humanidad. La sensación de alienación y distanciamiento, que proporcionan estas colecciones de vistas satelitales, revela cosas que normalmente damos por sentadas en nuestra vida cotidiana. Estructuras y lugares banales reaparecen a nuestros ojos a través de su remontaje. Como señala la artista podemos encontrar que “esas cosas que son más reconociblemente humanas también son las más extrañas, las más improbables, frágiles”.³ En la reordenación de las cosas las categorías del espacio y el tiempo se transcriben y manipulan. Las colecciones en un solo plano toman objetos fuera de contexto, desmontando y reorganizando en operaciones sinópticas donde no

solo el espacio sino que también el tiempo es borrado y actualizado.

Otro artista estadounidense, Jim Golden, también construye imágenes mediante la combinación de colecciones de diferentes temas: decenas de cámaras, un montón de instrumentos musicales o incluso un conjunto de armas de fuego. Lo más llamativo de su obra es cómo se disponen las colecciones de objetos produciendo una especie de naturaleza muerta para ser fotografiada, también desde arriba. La repetición insistente de elementos similares, además del orden y el control llevado al extremo, son dos operaciones principales detrás de la obra de Golden.⁴

Rocas, animales, plantas, imágenes, estampillas, edificios, partes de edificios, ciudades, todos son material potencial para un coleccionista. Al revisar proyectos taxonómicos de campos del conocimiento disímiles y realizados en momentos diferentes, descubrimos que lejos de ser la clasificación una operación mecánica, implica ante todo, una tarea de descripción y de nombramiento, donde el desafío de la edición, transformación y transcripción de material es central. La recopilación ha sido una herramienta operativa en la producción de conocimiento científico por muchos años, y las diferentes palabras empleadas para nombrar las taxonomías a través del tiempo, explicar un desplazamiento de criterios detrás de la clasificación: desde “especie” a “género”, de “familia” a “tipo”.

El *Species Plantarum* (1753)⁵ de Carl Linneo y la *Histoire Naturelle* (1749) de Buffon son los ejemplos más conocidos de clasificación. Ambos autores son considerados padres de la clasificación y taxonomía moderna. En estos libros dibujos de plantas y animales se organizan en cuadros comparativos en función de criterios predefinidos por cada autor. Mientras que la clasificación de Linneo se basó principalmente en la forma de los órganos de las plantas, Buffon por su parte utilizó la evolución histórica de la forma de los animales como la base de su sistema de clasificación. La principal contribución de Linneo fue un protocolo de nomenclatura sistemática para las plantas, sentando los principios para la definición de especies de organismos, una estructura abstracta para dar cabida a los diferentes dominios naturales, en que el orden de la naturaleza podría ser visible (Foucault, 1966). Buffon, a su vez, cubre un ámbito más amplio de temas que van desde la geología a la anatomía humana y animal, biología, cosmología e incluso la antropología.

A comienzos del siglo XIX George Cuvier fue más allá de Linneo y Buffon. Para

él, la forma de los organismos no era lo importante, sino que la lógica que gobernó sus nomenclaturas estaba basada en las características internas y por lo tanto invisibles. Las teorías de Darwin, aún hoy operativas dentro de la comunidad científica, abrieron la clasificación de organismos según condiciones externas a ellos mismos, considerando que un organismo no solo puede afectar a su entorno, sino que este puede afectar al organismo de vuelta. No es casualidad que Cuvier comenzara a emplear la palabra “género” y no “especie”, debido a una diferencia fundamental en su significado que marca una transición dentro de las ciencias naturales.

Las palabras “especie” y “visibilidad” se entrelazan etimológicamente. Especie viene del latín *species*, que significa mirar. Implica aquellas características visibles que no se pueden eliminar de una cosa sin perder su esencia. Identificar una especie significa convertir sus características formales y materiales en esencias; lo visible se convierte en una entidad descriptible. La palabra género, por otra parte, viene del latín *genus*, *gen rís*, significa nacimiento, raza y acumulación. Ambas palabras —especie y género— se refieren a clases de cosas con características comunes que se pueden dividir en clases subordinadas, sin embargo “especie” establece un vínculo inseparable con lo que es visible al ojo, en cambio en la palabra “género”, por definición, es más ambigua y abstracta lo que determina si una entidad está incluida dentro de una serie o no.

Una categoría distinta de las de especie y género es la idea de una colección como una serie de tipos de objetos. Al referirse a una categoría de cosas que tienen características comunes, el tipo enfatiza la identidad y el carácter de los grupos: lo que los diferencia de los demás. Una colección basada en tipos de objetos comparte una esencia común, que puede o no ser visible al ojo, pudiendo o no compartir el mismo lenguaje. Un claro ejemplo de ello son las láminas de clasificación que aparecían en los libros de arquitectura a lo largo del siglo XVIII en las que no había ninguna semejanza externa, sino que el criterio que sostiene un tipo junto, es una instrucción abstracta. Construir una colección, por lo tanto, no significa “referenciar lo visible de nuevo a sí mismo”, sino que como ha argumentado Foucault significa relacionar “lo visible a lo invisible, a su causa más profunda” (Foucault, 1966, p. 249).

Julien-David Le Roy y Jean-Nicolas-Louis Durand a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX fueron pioneros en recoger series de edificios representados en láminas individuales. En *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) (Le Roy, 2004), Le Roy,

› Menno Aden. "Room Portraits", Series (mennoaden.com/room_portraits.html).

Alejandra Celedón Forster Arquitecta chilena (Hons., Universidad de Chile, 2003) y Magíster en Estudios de Arquitectura Avanzada (Bartlett School of Architecture, UCL, 2007). Doctora en Arquitectura por la Architectural Association School of Architecture con la tesis “Rhetorics of the Plan” (2014), becada por el gobierno chileno (Becas Chile). Ha sido profesora visitante en la Universidad de Costa Rica (2014) y parte del Centro de Estudios de la CCA en Montreal (Beca de investigación de archivo CCA-AA 2011). Directora de Postgrado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad San Sebastián, actualmente es académica investigadora en la misma institución. Ha enseñado en la Universidad de Chile, en Universidad Católica y en la Architectural Association, y presentado su trabajo y expuesto en Santiago, Cardiff, Brighton, Turín, Estambul y Londres.

Alejandra Celedón Forster Chilean architect (Hons, University of Chile, 2003) and Master in Advanced Architecture Studies (Bartlett School of Architecture, UCL, 2007). Doctor in Architecture from the Architectural Association School of Architecture with the thesis “Rhetorics of the Plan” (2014), scholarship granted by the Chilean government (Becas Chile). Celedon has been a visiting professor at the University of Costa Rica (2014) and member of the Studies Center of the CCA in Montreal (Archive Research CCA-AAA scholarship 2011). Postgraduate Director at the School of Architecture from the San Sebastian University. At present, she is an academic researcher at the same institution. She has been a professor at the University of Chile, Catholic University and the Architectural Association. She has presented her work and exhibits in Santiago, Cardiff, Brighton, Turin, Istanbul and London.

dibujando a escala unificada para efectos de comparación, registra el desarrollo de la iglesia cristiana en el tiempo y la evolución de sus disposiciones “desde el reinado de Constantino el Grande, hasta nuestros tiempos”. Su descripción de un tipo de construcción y su transformación en el tiempo demuestra las cualidades invariables y cambiantes de la iglesia como tipo.

Durand, en el *Précis* (1802/2000), fue más allá: en sus láminas comparativas comparó los edificios no enteros sino como elementos extraídos de su contexto original. “Porches”, “Escaleras”, “Puertas” y “Portales” eliminan no solo tiempo y lugar, sino también los edificios a los que pertenecen siendo su uso lo que los une en una misma lámina. No hay una respuesta única a la exigencia funcional, salvo una suerte de semejanza sobre la base de la variabilidad de un solo tema que al mismo tiempo está ausente de todos los posibles casos descriptibles y aún presente en todo el tipo en su totalidad. Así, las partes del edificio adquieren una existencia autónoma y absoluta en el espacio de la página.

Extraídos de su contenido y editados, las partes de los edificios de Durand se idealizan y tipifican por un acto de abstracción que no es ni mecánico ni neutral. Al dibujar los proyectos de forma genérica, equivalente y en el tiempo presente, se convierten en las huellas fundamentales del edificio impresas en un pedazo de tierra, del mismo modo que los estanques de residuos y canchas de baloncesto de Jenny Odell. Los edificios pasan por un proceso de redacción, manipulación y abstracción que logra su mínima expresión y esencia: la idea de una forma.

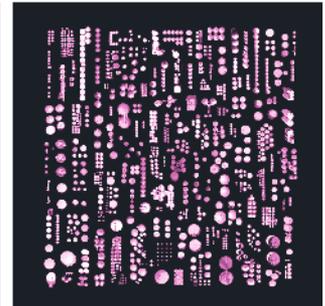
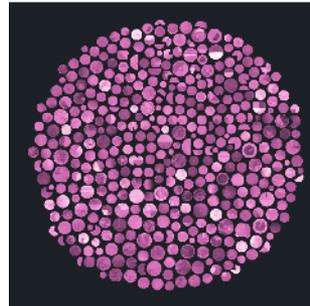
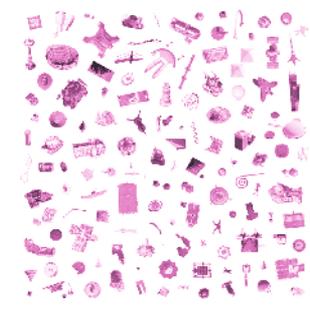
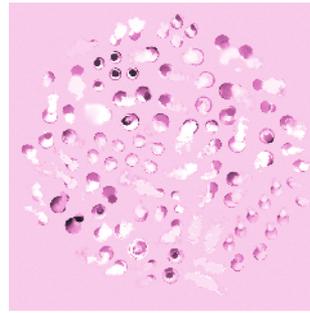
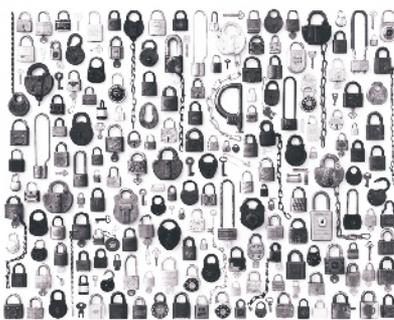
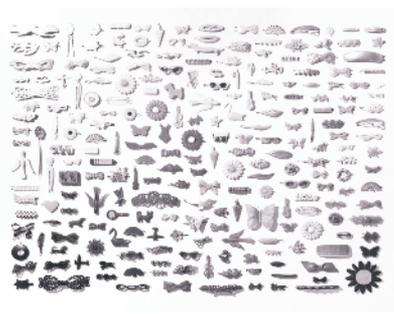
Catálogos e inventarios conectan con la idea de administrar y controlar un mundo infinito. Son versiones idealizadas, como las fotografías de habitaciones de Menno Aden, las cuales como un mapa o un inventario, se pueden revisar en un instante. La organización precisa de las fotografías y la catalogación de la casa y sus objetos, asegura el control del espacio. Las habitaciones de Aden están catalogadas y mapeadas, registrando una versión idealizada de una realidad más amplia, pero que aquí puede ser perfectamente comprendida. “Room Series”⁶ produce un inventario completo de la habitación y sus contenidos, los objetos y su disposición, hasta el punto de convertirse en una descripción escrita: una colección y una lista de esa habitación. Las fotografías en tanto registro que cubre la totalidad del interior produce una cartografía que naturaliza el límite entre interior y exterior. La gran escala del mundo se reduce a través de un área manejable. Esos elementos foráneos son llevados dentro del recinto amurallado, tomando la forma de preocupaciones domésticas.



Al aprender el lugar y la disposición de las cosas, por la catalogación e inventario completo de cada objeto, el mundo está completamente trazado, ya que puede ser perfectamente comprendido. Tal es el mundo exterior infinito capturado de algún modo en las fotografías de interiores domésticos de Aden. En la extracción, reorganización y, por lo tanto, edición de las habitaciones, los entornos familiares y domésticos quedan diseccionados, momificados e incluso tipificados. A la misma distancia, sus instantáneas construyen una sola visión sinóptica compuesta por el montaje de cien imágenes y un riguroso proceso de manipulación y superposición de múltiples percepciones juntas, un proceso que puede tomar muchos meses para cada obra de arte. Recrea todo punto de vista en movimiento,

en una visión general de un solo vuelo de pájaro en la que ni un centro ni punto particular es reconstruido, sino más bien se desarrolla un plano continuo a una cierta distancia. El trabajo, por tanto, puede ser tomado como una ficción cartográfica - una súper / visión.

Lejos de una operación mecánica, detrás del lente de Adén se encuentra la construcción de un observador imposible —como en las obras de Golden y Odell— con el poder de administrar la totalidad, enumerando y describiendo todo lo que se contiene, registrando una versión de cada habitación que puede ser perfectamente comprendida: la gran escala del mundo exterior se reduce por Aden a un área manejable: esa de la habitación.



Finalmente, una colección media entre lo particular y lo universal de la misma manera en que es una muestra finita de un potencial infinito. Si bien es difícil encontrar una serie cerrada en una colección, su objetivo es precisamente la producción de la finitud en un mundo caótico e incommensurable. La colección pretende dar fin a los casos particulares a través de su clasificación en ideas universales, la traducción (mediante edición, extracción y abstracción) siendo lo que permite esta reunión. El acto de traducir es entonces ya productivo: al ser parte de la colección el objeto original, literalmente, se traslada a otro lugar. Mientras para Robin Evans en su ensayo *From Drawing to Building* “traducir es transmitir”, y trasladar algo de lugar “sin alterarlo” (Evans, 1997, p. 155), la posición de Walter Benjamin es que necesariamente debe ser alterado. En *La tarea del traductor* argumenta que la traducción es una forma en sí misma (Benjamin, 2002, p. 254), y por lo tanto el acto de traducir no es una reproducción de un original de un idioma a otro, sino que es un acto quirúrgico que produce algo nuevo que se distancia de su original (una producción): “ninguna traducción sería posible si en su última esencia, se esforzó en asemejarse con el original” (Benjamin, 2002, p. 256).

Así es precisamente cómo funciona un recolector: mover, trasladar, transcribir y traducir los objetos de un lenguaje a otro para adaptarse a cierto tipo de cosas. Un acto sin duda operativo y productivo: recopilar implica sostener una posición sobre lo está incluido o excluido de una colección, incluso reformulando ciertos elementos para enfatizar una formación discursiva. Al extraer cosas de su contexto para incluirlas en un nuevo montaje y abstraerlas para que se ajusten a un tipo o serie, el coleccionista impulsa una discusión. Al recolectar, abstraer, extraer y comisariar los elementos de una colección, nombrar, describir y editar, el coleccionista está finalmente prescribiendo una manera de (re)presentar el mundo. En estos términos, el nuevo trazado también puede ser visto como la planificación de un conjunto específico de argumentos, ideológicamente tendenciosos, una acción operativa como nos señalaría Manfredo Tafuri, materializada a través de un proceso de producción tipológica. Al ignorar ciertos objetos y reducir otros a su mínima expresión, la colección actúa al mismo tiempo como receptor y productor de conocimiento.

Goethe también empleó el dibujo para transcribir los objetos de sus colecciones, en particular las rocas. Hizo dibujos de pie-

dras para deducir toda la estructura de la forma anterior de ellas. Así es como Goethe miró cada forma de roca no como un simple resultado de un lugar o una historia, sino como superposición de varios espacios y tiempos superpuestos. Primero observar y describir, luego dibujar y nombrar y, finalmente, recoger y clasificar. El dibujo de Goethe como coleccionista, interviene reorganizando todas las imágenes particulares en constelaciones, remontajes, reconjuntos de la realidad. Volviendo a la tensión entre finito e infinito contenida en las colecciones, el trabajo de Goethe aborda la paradoja entre la muestra particular y el universo que pertenece en estas cuatro líneas:

What is the Universal [*das Allgemeine*]?

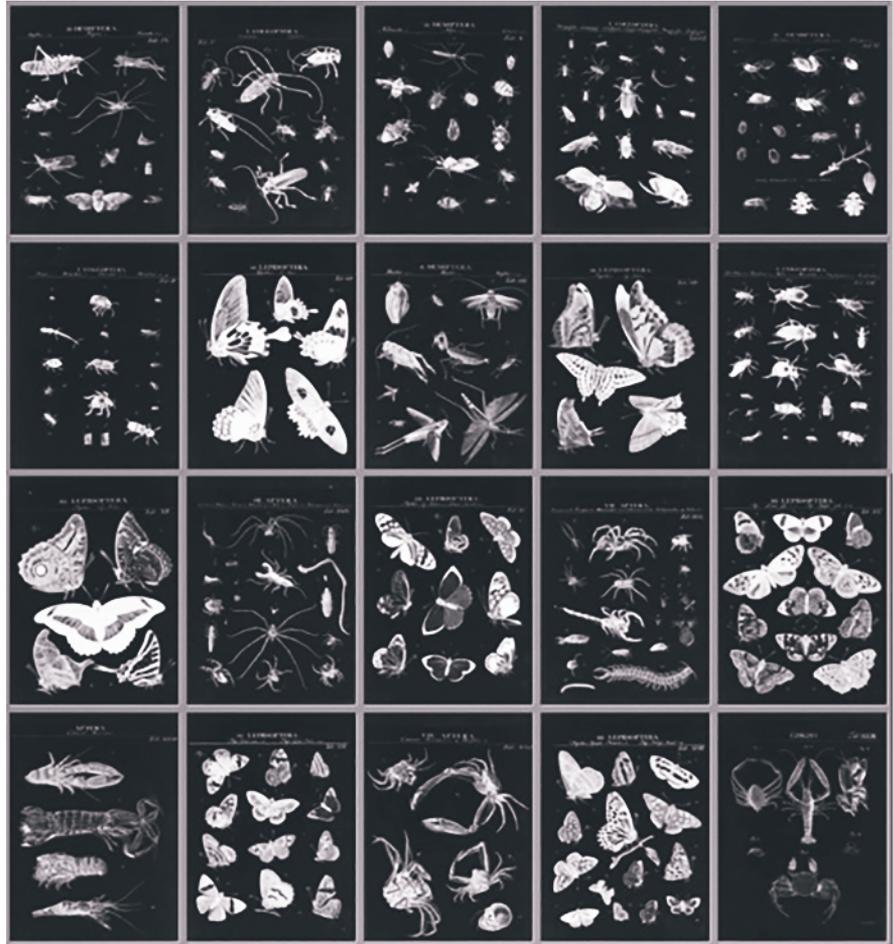
The single case [*der einzelne Fall*].

What is the Particular [*das Besondere*]?

Millions of cases [*millionen Fälle*](Goethe en Didihuberman, 2011, p. 95).

El coleccionista recoge (y ama) sus objetos en función de su pertenencia a una serie. Detrás de la idea de una serie se encuentra la presencia de un tipo, y por lo tanto de un juego infinito de sustituciones. Goethe

- « Jim Golden, "Colecciones"
(jimgoldenstudio.com/Portfolio/Collections/1/).
- « Jenny Odell. 97 Torres de Enfriamiento Nuclear / 104 Aviones / 137 Hitos / 206 Granjas Circulares / 100 Barcos de Contenedores / 1,378 Silos, Torres de Agua y otros Edificios Industriales Circulares.
- » Definición de las especies según Linneo basado en criterios de visibilidad. Páginas extraídas de *Genera insectorum Linnaei et Fabricii iconibus illustrata* (1773).



organiza el espacio de su casa —como lo hicieron Aby Warburg y John Soane— como un taller en el que cada problema, cada tema explorado, fue objeto de una recopilación cuidadosa. Una colección implica un modo específico de conectar la vista y el discurso: una forma particular de la producción de conocimiento en el que el coleccionista — ahora el crítico— traza la línea entre lo que se incluye o excluye de una colección.

Tanto la casa de Soane como la de Warburg terminó constituyendo una colección de colecciones. Sin embargo, son retiros privados que solo al abrirse comienzan sus colecciones a conectarse con la idea de lo público, con las prácticas curatoriales y las museográficas. Las colecciones son de interés público solo en la medida en que invitan a la interpretación, que están políticamente comprometidos. Como George Bataille describe el “museo” de su “enciclopedia Acephalica”, lo que define a un museo es el hecho de que mantiene una colección que es pública, de interés común, y que tanto el espacio y la colección se convierten en los contenedores y los visitantes el contenido. Es esta relación entre los objetos dispuestos y los visitantes lo que distingue formalmente un mu-

seo de cualquier colección privada. Es esta interacción entre los objetos y la gente lo define un museo: lugares de reunión de los objetos, temas e ideas. En este sentido, el museo (como el lugar que alberga colecciones) es también un aparato, un mecanismo técnico para la exhibición y difusión de las ideas y el conocimiento: una desmontaje y reconstrucción del mundo. El papel de la colección es encontrar y presentar un orden y una narrativa a través de la cultura material, la construcción de una versión adaptada del mundo infinito en la cual lo general se multiplica en una infinidad de casos particulares (Goethe en Didihuberman, 2011, p. 95).

NOTAS AL PIE

1. Este ensayo es la versión escrita de un seminario impartido a estudiantes de máster y doctorado en la Architectural Association en Londres en Febrero de 2015 y de una clase impartida en el contexto de la AA Visiting School en Enero de 2015.
aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=2782
aaschool.ac.uk/STUDY/VISITING/Santiago
2. Original del alemán *Wunderkammer*: Cámara de las Maravillas, chamber des merveilles, habitación de las maravillas.
3. jennyodell.com/satellite.html
4. Vale la pena visitar la obra de la artista Armelle Caron que ha creado una serie llamada “Tout bien rangé”

(todo ordenado) en la que los patrones de bloques de varias ciudades se han desmontado, clasificado por forma y tamaño y se han reorganizado como una nueva representación gráfica de la ciudad que permite pensar en la manzana o bloque, en sus tamaños y formas, como un elemento integral y permanente de la ciudad.

5. Disponible para descarga gratuita en la biblioteca digital de la Universidad de Missouri botanicus.org/title.aspx?bibid=b12069590
6. Menno Aden 'Room Portraits' Series. mennoaden.com/room_portraits.html

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2002). The Task of the Translator. En: W. Benjamin. *Selected Writings*. Volume 1 (pp. 1913-1926). Cambridge MA: Harvard University Press.
- Didihuberman, G. (2011). *Atlas. How to Carry the World on One's Back?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Durand, J. N. (1802-5) *Précis of the Lectures on Architecture*. Ciudad: editorial.
- Durand, J.N.L. 2000. *Précis of the Lectures on Architecture: with, Graphic portion of the lectures on architecture*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Evans, R. (1997). *Translations from Drawings to Buildings, AA Documents*. Londres: Architectural Association.
- Foucault, M. (1966). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nueva York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1982). Space, Knowledge, and Power (Entrevista con Paulx Rainbow). En M. Hays (Ed.) *Architecture Theory since 1968* (428-439) Cambridge, MA: The MIT Press.
- Le Roy, J.-D. (2004). *The Ruins of the Most Beautiful Monument of Greece*. Santa Mónica: Getty Publications.

VANGUARDIA ARTÍSTICA Y ARQUITECTURA MODERNA EN CHILE

DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET
A LE CORBUSIER, TRAMA Y ESCRITOS
PARA UN HILO CONDUCTOR¹

[ARTISTIC AVANT-GARDE AND MODERN ARCHITECTURE IN CHILE.
FROM CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET TO LE CORBUSIER, PLOT AND TEXTS FOR A THREAD]

PABLO FUENTES*

*
Pablo Fuentes Hernández
Académico Universidad del Bío-Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura
Concepción, Chile

Resumen: Entre los detonantes de la modernidad arquitectónica suele citarse a los contactos entre la vanguardia artística europea y el discurso arquitectónico contemporáneo. En Chile ese vínculo, escaso y limitado, ha sido omitido por la historiografía; si bien fue exiguo —hay que decirlo— no por ello inexistente. Este trabajo procura establecer uno de los hilos conductores que aportan al tejido del entramado de la arquitectura moderna nacional. Sus alcances van desde los primeros contactos literarios con el joven Ch.-É. Jeanneret en los años veinte, hasta las alternativas que vinculan a Le Corbusier con sus proyectos y textos paradigmáticos divulgados en Chile en los años treinta. El hilo conductor son los artistas y arquitectos chilenos y sus acciones aspiracionales en beneficio de la transformación artística y arquitectónica nacional al amparo del ideario modernizador contemporáneo.

Palabras clave: Arquitectura chilena, vanguardia, arte, modernidad.

Abstract: Among the triggering elements of architectonic modernity, it is customary to quote the contacts between European artistic avant-garde and contemporary architectural discourse. In Chile, that scarce and limited bond has been omitted by historiography; although it was exiguous- needs to be said- but not inexistent. This work aims at establishing one of the threads contributing to the network in the framework of the national modern architecture. Its scopes range from the first literary contacts with the young Ch. É Jeanneret in the 20s to the alternatives that link Le Corbusier with his projects and paradigmatic texts disseminated in Chile in the 30s. The thread are Chilean artists and architects and their aspirational actions in favor of the national artistic and architectonic transformation under contemporary modernizing ideas.

Keywords: Chilean architecture, avant-garde, art, modernity.

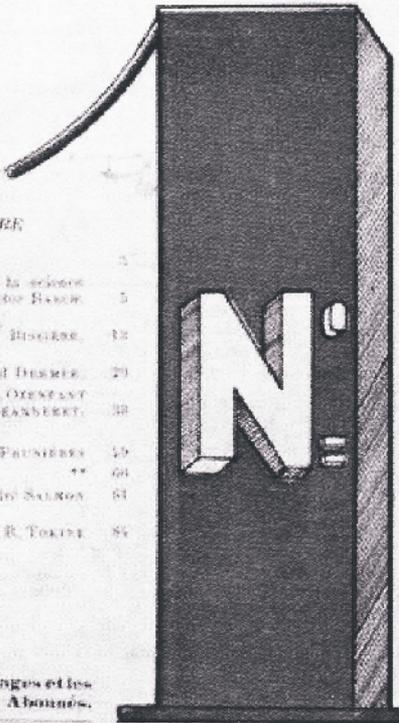
L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
 PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE
 LITTÉRATURE MUSIQUE
 ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
 LE THÉÂTRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS
 LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE
 ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

DIRECTEUR: PAUL DERMÉE



SOMMAIRE

L'Esprit Nouveau	3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art.	5
Victor BASSON	
Notes sur l'art de l'avenir.	13
BISSONNE	
Découverte du Lyrique.	23
Paul DERMÉE	
Sur la Plastique.	33
A ORENZANT et Ch. E. JEANNERET	
La Musique Polonoise.	49
Henry FRONIERES	
Les deux routes	61
Picasso.	61
André SALMON	
L'Esthétique du Cinéma	84
R. TOKINE	

DANS CE NUMÉRO

50 photographures et deux reproductions aux trois couleurs.

Trois rappels à MM. les Architectes.	51
Le Corbusier-SAIGNIER	
Le Cirque, son nouveau.	97
LELIEU AENAULT	
Notes sur les revues 1914-1920.	99
G. DE LAUNAY-DEVALENS	
Calligrammes (<i>Apollinaire</i>).	103
LOUIS ABAGON	
Les Expositions (Picabia).	109
G. RICHMOND-DEVALENS	
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui.	111
Vicente HUIDOBRO	
La nouvelle poésie allemande.	112
Ivan HOLL	
Echos de l'Hôtel Desmoulin	115
etc...	136

Voir aussi les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

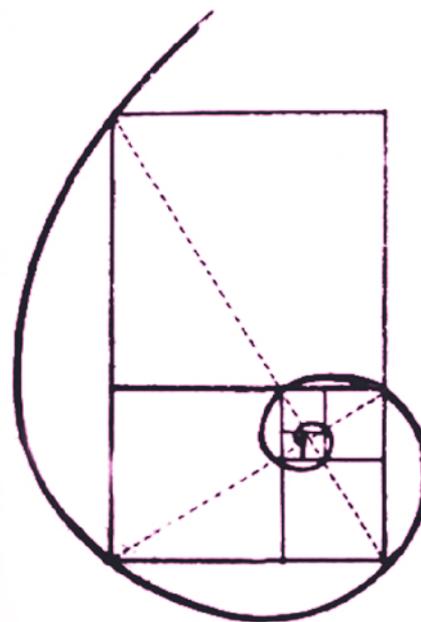
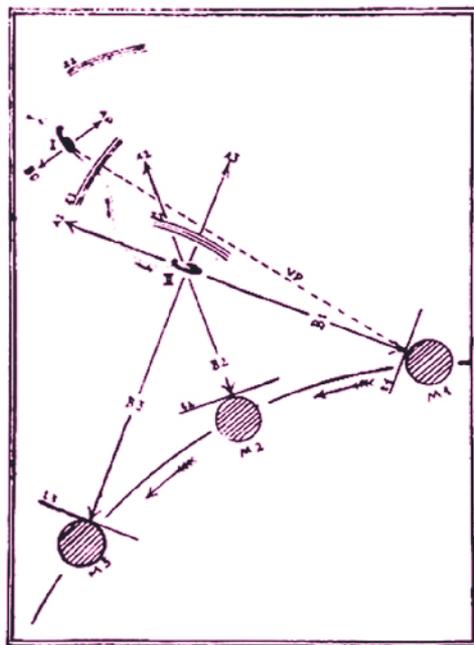
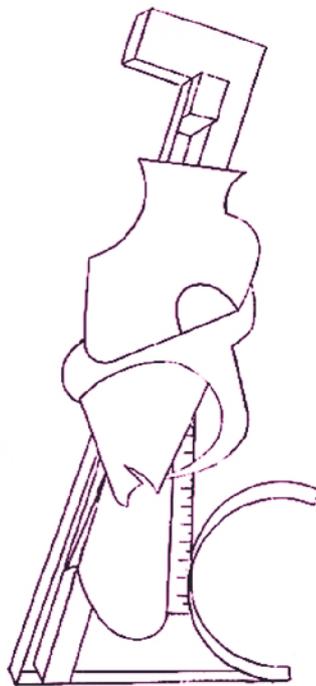
PRIX NET: 6 francs français POUR TOUT PAYS

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
 SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
 14, QUAI DE COYFFI
 PARIS (VI)

Los acercamientos plásticos con la vanguardia en el siglo XX empezaron en el ámbito de la literatura. Jorge Hübner y Vicente Huidobro fundaron la revista *Musa Joven* (1912, 6 números) que reproducía a los principales poetas modernos como Baudelaire, Rubén Darío, Amado Nervo y los chilenos Hernán Díaz Arrieta, Juan Guzmán Cruchaga, entre otros, cuya gráfica decorativa adhería al Art Nouveau. El propio Huidobro experimentó en caligramas donde el poema adopta una forma plástica y visual relacionada.

El primer antecedente conocido de la relación entre chilenos y la vanguardia es que el poeta Vicente Huidobro publicó "La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre à Paul Dermée", en el primer número de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920, 1, p. 111)²; en esa ocasión Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret —quienes entonces firman con su nombre oficial— publicaron allí su primer artículo: "Sur la Plastique" (p. 38); sin embargo, en el mismo número Le Corbusier, pseudónimo del segundo, y Saugnier, alias del primero, publicaron un segundo texto: "Trois rappels à MM. les architectes" (p. 91). La publicación de varios artículos de Le Corbusier y Saugnier en la revista dio origen al libro *Vers une Architecture* (1923), de gran influencia internacional.

En paralelo, Jean Emar —*J'en ai marre*, "estoy harto", pseudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964)— amigo de Huidobro y también asentado en París a comienzos del siglo XX, entabló contacto con Picasso, Juan Gris, Paul Éluard, Edgar Varèse, entre otros, e indagó en los europeos que atendían la renovación de la arquitectura. Junto con Luis Vargas, Henriette Petit, José Perotti y Julio Ortiz de Zárata formaron en 1923 el grupo Montparnasse, primer colectivo que exploró las tendencias vanguardistas en la plástica chilena. Entre sus crónicas dedicó algunas a la detración de la arquitectura historicista promoviendo los principios de la arquitectura moderna como "ideas sueltas sobre arquitectura" (1924a). Aquí aparecen sus primeras menciones a Le Corbusier y comentarios a *Vers une Architecture* (1923).³ Emar se perfila como el primer crítico que vinculó



~ Gabriela Emar. (4.1) "El hombre Martín Quipué" (4.2) "Paso de Urano bajo el avión del capitán Angol"

Pablo Fuentes Hernández Arquitecto y docente Universidad del Bío-Bío. Doctor en Arquitectura y Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio por la Universidad Politécnica de Madrid. Es autor de: *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929* (Ediciones UBB, 2009) y coautor de *Concepción barrios que construyeron la ciudad moderna* (FAIC, 2012).

Pablo Fuentes Hernández Architect and professor at University of Bio Bio. Doctor in Architecture and Master in Heritage Conservation and Restoration from the Polytechnic University of Madrid. Author of *Antecedentes de la Arquitectura Moderna en Chile, 1894-1929* (UBB Publishing House, 2009). pfuentes@biobio.cl.

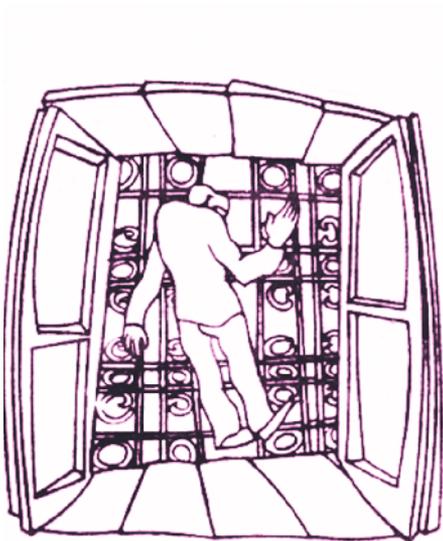
los avances del arte de vanguardia con los progresos de la arquitectura moderna en Chile (Fuentes, 2009). Emar destacaba la naturaleza y contradicciones de los problemas contemporáneos de belleza, funcionalidad, economía, orden y justeza, vinculándolos al alero de la nueva arquitectura:

(...) será cosa difícil —en suma— que la arquitectura sea considerada como un arte, y sobre todo que el arte sea considerado con la seriedad y la lógica de toda creación. (Emar, 1924a, p. 5)

En "Axiomas" (1924b) volverá sobre el problema de los arranques inmanentes del arte y de la arquitectura en la medida en que sus invariantes consolidan una solución única, amparada por un problema "bien planteado", cuestión que Le Corbusier llamaba un *standard* y que para Emar fueron los "principios inviolables".

Emar ilustró con imágenes arquitectónicas algunas crónicas y diarios en clave pintoresquista, probablemente no muy lejos de la arquitectura de palacetes y residencias vacacionales que la alta burguesía nacional —a la que Emar pertenecía— usaba para representar su poder liberal. Los dibujos eran fachadas deformadas como remedos grotescos de una disciplina en decadencia.

En "Dibujo a Tinta" (Brodsky, 1998), una torre cuadrada desaplomada de cuatro niveles ondula hasta ser coronada por un pináculo. Los vanos, unos arcos deformes ascienden en cantidad de 1 a 4, admitiendo que la base sea más pesada que los niveles superiores. En el dibujo "La Casa de Don Urbano", publicado en *Dibujos inéditos de Juan Emar* (Yáñez, 2011), un edificio de dos cuerpos: un palacete con techo inclinado rematado con banderas es coronado por una torre con un pináculo, se posa y funde sobre lo que podría ser un perro, y este a su vez se apoya sobre

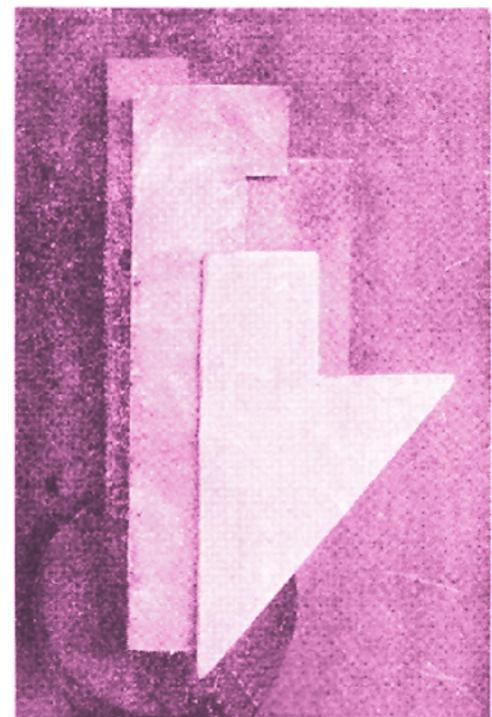


un cono que cae invertido sobre una rueda arrastrada por tres hombres. A su derecha, una bandada de pájaros en fila proviene desde el sol.

Sin embargo, Gabriela Emar —pseudónimo de Gabriela Rivadeneira (1900-2006), alumna de arte en 1928 y su esposa entre 1929 y 1947— demostró tener una proximidad plástica más acorde al arte de vanguardia. Así lo reveló ilustrando algunos de sus libros, por ejemplo en *Miltin* (1934; cuatro dibujos de Gabriela Emar; además se publicó uno de Jean Arp, uno de Max Ernst, uno de Picasso; uno NN); *Ayer*, (1935; uno de G. E.); *Un Año* (1935; tres de G. E., uno de Gustavo Doré, uno de NN); y *Diez* (1937; cuatro de G. E. y uno de Vargas Rosas). Uno de sus dibujos más interesantes es el plano “San Agustín de Tango”, publicado en *Ayer* (Emar, 1935, 16), una ciudad imaginaria donde transcurre la novela respectiva. El plano, una interpretación urbana, se puede



inscribir como una continuación de los Planos de Transformación desarrollados entre 1894 y 1928 que aspiraban a implantar sobre Santiago ideas renovadoras sobre la urbe.⁴ Se trataba, según Lizama (2005), de una ciudad que exhibe limitados vestigios de modernidad en la medida que sus argumentos espaciales se desarrollan sobre un trazado hispano colonial católico dominado por los poderes del Estado y la Iglesia. Su diseño, parece una amalgama de los planes de Haussmann para París y las alternativas geométricas que modificaban el trazado colonial con amplias avenidas, diagonales, vía de circunvalación, nuevas centralidades y jerarquización de los fragmentos de los inicios de la modernidad. Conviven aquí tanto planes coloniales como contemporáneos que implican la disolución de la manzana tradicional y la extensión al extrarradio urbano. Asimismo, la arquitectura es diversa; por una parte, pervive una arquitectura clásica con fortificaciones amuralladas medievales,



convento de corredores, techos de tejas, etc.; por otra, el lenguaje moderno se advierte en el ayuntamiento, en un edificio de viviendas y, particularmente, en la estación de trenes escoltando a la plaza como emblema de los transportes contemporáneos.

El ambiente autoritario del primer gobierno de Carlos Ibáñez (1927-1931) desencadenó contrariamente aires nuevos en algunos artistas y arquitectos que, conocedores del arte de vanguardia, apreciaron en su desarrollo en Chile un espacio de creación y libertad. Para entonces, en 1928, la revista *Atenea* publicó tempranamente en un artículo firmado por J. M. Rojas las primeras noticias de la primera reunión CIAM de La Sarraz, (Sánchez, 1928).

En un escenario de franca renovación, en 1933, una exposición convocada por Vicente Huidobro en el recién estrenado edificio Oberpaur (Sergio Larraín G-M.



◀ Vicente Huidobro, Caligrama Moulin (Molino). (memoriachilena.cl) (artcontemporanigeneral.blogspot.com).

▶ Rivadeneira, Gabriela. San Agustín de Tango. Ayer (1935), p. 16

y Jorge Arteaga, 1929) —el primer edificio moderno en Chile—, reunió a Gabriela Rivadeneira, María Valencia y a los estudiantes de arquitectura de la Universidad de Chile, Waldo Parraguez y José Dvovresky (cuyo pseudónimo era Jaime Dvor). Este evento dio origen ese año al grupo Los Decembristas, nombre que referenciaba al movimiento ruso republicano (Maulén de los Reyes, 2013).⁵ Sus exposiciones rupturistas causaron asombro en el medio nacional.⁶

¿Y qué es lo que dice, lo que han dado en llamar arte nuevo? (...) He preguntado qué relación hay entre este "molinillo" (y mostraba un objeto que había sobre la mesa) y cierta obra musical de Bach, que el mecánico, pseudo-artista, quiso representar".⁷

Cristóbal Molina sostiene que los trabajos hacen continuidad —posiblemente

intuitiva— con los de László Moholy-Nagy en su curso "Vorkus" en la Bauhaus y, en este sentido, son las primeras asimilaciones plásticas con la escuela alemana.⁸ El catálogo solo registra cuatro de las 40 obras expuestas.⁹

Su actividad llegó a extenderse a Perú en una exhibición surrealista organizada por el poeta César Moro (Zamora, 2012), muestra que, no obstante, conflictuó al grupo chileno.

Jaime Dvor y Eduardo Lira —esposo de María Valencia— publicaron en 1934 la revista *Pro: revista de arte*, con dos números, donde escribía V. Huidobro y Joaquín Torres García, reproduciendo fotografías de algunos trabajos de Los Decembristas (Munita, 2006). Dvovresky, titulado en 1939, llegó a ser un arquitecto prolífico en Chile. Sus obras, edificios, pinturas y esculturas estuvieron

asistidas por un riguroso lenguaje abstracto y racionalista.

La coincidencia de Dvor con Parraguez se originó en la reforma de 1933 de la Escuela de Arquitectura de Universidad de Chile y se extendió a Los Decembristas donde se acentuó con sus creaciones plásticas. Ambos usaron alambres, resortes y papeles sobre formas geométricas claras. En 1934 se suma al grupo el estudiante de arquitectura y pintor Carlos Sotomayor. Parraguez y Dvor —al igual que Gebhard— llegaron a firmar el manifiesto de la filial CIAM en Chile en 1947.¹⁰

El ambiente entusiasta de la vanguardia condujo a que Waldo Parraguez, Enrique Gebhard y Mario Antonioletti, fundaran en 1935 *ARQuitectura* (1935-36, seis números), la primera publicación en Chile dedicada a difundir el pensamiento racionalista y

al artículo “Le Corbusier”, del médico y profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile José Garcíatello (1936).

Es leyendo a este hombre maravilloso que van cristalizándose en mí las ideas cada vez más hondas y más grandes de estudiar en doctrina, como si fuera urbanismo, el saneamiento de mi país, a fin de tener agotados los debates en el momento supremo de la acción.

Es por esto que siendo médico y cirujano, escribo sobre Le Corbusier.

Porque amo a Le Corbusier, como amo a Lenin (6, p. 12).

Garcíatello, cirujano y aficionado a la arquitectura y al arte, realizó una amplia labor divulgativa de los principios de la arquitectura moderna, especialmente de las consideraciones biológicas, colectivas y funcionales. Trató amistad con Le Corbusier y fue un gran admirador de su pensamiento. Llegó a ser profesor de la Escuela de Arquitectura de la U. de Chile, allí dictó el curso *Bio-Arquitectura*, fruto de la Reforma de 1946. Entre sus textos destacan: “¿Por qué yo habría sido arquitecto?”, “Le Corbusier”, “Vida y arquitectura”, “Una nueva concepción de la cirugía en relación con la psicología”.¹³

Garcíatello —dice Lawner— relata así su primer encuentro con Le Corbusier:

El año 1939 en París, Le Corbusier me dio una cita. Fue así como rehusé la oportunidad de volver a ver al Profesor Jean Louis Fauré, cirujano de todos los tiempos, para acudir al encuentro de este fascinante arquitecto. Trabé amistad con él y lo visité repetidas veces, una de ellas en el 24 Nengesser et Coli, su taller privado. Hablamos largamente sentados en bajísimas sillas, con casi todos los elementos de trabajo y de placer colocados en el suelo, extraña organización influenciada seguramente por sus visitas al oriente (Garcíatello, en Lawner, 2013, p. 74).

Así, *ARQuitectura* entró de lleno en la divulgación de la modernidad arquitectónica e inspirada por el entusiasmo de Parraguez y Gebhard publicó varios artículos de Le Corbusier, para entonces, el personaje más fascinante de la escena arquitectónica internacional cuyos textos y obras representaban el espíritu nuevo de la disciplina. En su primer número de agosto de 1935, presentó el apartado llamado “Dos cartas”, polémica en la que una de ellas recogía el fragmento de la “Carta de Le Corbusier a Ginsburg” y la correspondiente respuesta “De Ginsburg a Le Corbusier” (p. 9). En el número 2 de octubre de 1935, se publicó el artículo del Dr. Garcíatello “Porqué yo habría sido arquitecto” que incluyó una foto extraída del libro *La Ville Radieuse* de Le Corbusier.¹⁴ Igualmente, el artículo “Urbanismo y habitación” (2, pp. 15-19), de Enrique Gebhard, se incluyó una foto

del mismo libro de la p. 129 y otra de la p. 149. También publicó, aparentemente por primera vez en español, “La división del terreno de las ciudades. Ciudades-Jardines versus concentración de la Ciudad” en dos partes (2, p. 35 y 3, pp. 33-36).¹⁵ El texto presentó como única imagen la foto de una ciudad satélite que se ha encontrado en el artículo anónimo “La ciudad de mañana. Un film de urbanización de Erich Kotzer, Berlín, y Maximilian v. Golbeck, Nuremberg”, publicado antes en la revista española *Arquitectura*, Revista Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos (a. XIII, 144, abril, 1931, p. 115).

También se publicó “La Ville Radieuse”,¹⁶ que eran fragmentos del libro homónimo. En el número 4 de enero de 1936, se publicó nuevamente otro artículo de Le Corbusier llamado “Las llamadas artes primitivas en la casa moderna” referenciando al arte como proceso transformador y originario.¹⁷

Al final, entre 1920 y 1936, algunos artistas chilenos, cautivados por el arte contemporáneo, empezaron sus primeros contactos con la vanguardia europea y Ch.-É. Jeanneret a través de su obra escrita, situación que admitió el acceso a un nuevo mundo artístico: plástico y escrito. Este hecho animó a una cadena de personajes cuyas intervenciones, menguadas aunque consecutivas, hilvanaron un tejido que condujo a arquitectos pioneros de la modernidad chilena a la divulgación a mediados de los años treinta de varios textos paradigmáticos de Le Corbusier y otros arquitectos precursores con el objeto de asentar el ideario moderno del arte y la arquitectura, inaugurando así su propagación por el siglo XX en Chile.

NOTAS AL PIE

1. Resultado del proyecto Fondecyt n° 3150013: “La cultura arquitectónica regional. Lecturas críticas y perspectivas comparadas entre las revistas de arquitectura chilenas y argentinas de la segunda mitad del siglo XX”, del Grupo de Investigación en Patrimonio de la Universidad del Bío-Bío n° 151701G/VC.
2. La revista *L'Esprit Nouveau* (28 nov, oct., de 1920 – ene., de 1925), editada en París, fue dirigida en sus tres primeros números por el poeta Paul Dermée y, oficialmente desde el n° 17 (V-1922), por Amédée Ozenfant y Ch.-É. Jeanneret. Otros artículos de Huidobro en *L'Esprit Nouveau* fueron: “La Création Pure. Propos D'Esthétique” (1921, 7, pp. 769-776); el manifiesto “Epoque de création” (1922, 15, pp. 1820-1821); “Espagne”, (1923, 18, s/p).
3. Emar insiste sobre sobre su admiración a Le Corbusier y *Vers une architecture* en “Con Vicente Huidobro”. *La Nación*, 29 de abril de 1925, p. 21.
4. Sobre los planos de transformación realizados entre 1894 y 1928 ver Fuentes, 2009.
5. La primera exposición fue en paralelo al Salón de Arte realizado en el Palacio de Bellas Artes. Una segunda exposición se hizo en septiembre de 1934 acogida por la Federación de Estudiantes en calle Catedral 1242.
6. Ver *El Mercurio*, 20 de diciembre de 1933 y 14 de septiembre de 1934.
7. “Frente a una exposición de arte vanguardista”. *El Diario Ilustrado*, 1933. Citado por Maulén de los Reyes, 2013.
8. Una descripción de los trabajos se puede ver en Molina, 2010.
9. Catálogo exposición de diciembre: María Valencia, Gabriela Rivadeneira, Jaime Dvor, Waldo Parraguez. Diciembre, 1933.

10. Para más información ver Manifiesto. *Arquitectura y Construcción*, Santiago de Chile, (1947, 8, p. 63). La filial chilena CIAM fue formada por invitación de Richard Neutra después de la publicación –aparentemente por primera vez en español– de “La Carta de Atenas” en *Arquitectura y Construcción* (1946, 2, p. 29-32).
11. Traducción de “Die Internationalen Kongresse für Neues Bauen”, en *Die Wohnung für das Existenzminimum*. Verlag Englert & Schlosser. Frankfurt am Main, 1930.
12. Traducción de Giedion, 1930. “Le Corbusier et l'architecture contemporaine”, *Cahiers d'art*, V. París, pp. 205-215.
13. Cfr. Garcíatello, 1950. *Programa del Curso de Bio-Arquitectura*. Escuela de Arquitectura Universidad de Chile. Imprenta y Litografía Universo S. A., Valparaíso, Chile.
14. La foto fue tomada del libro *Le Corbusier La Ville Radieuse* (1933). Editions de “L'Architecture d'Aujourd'hui”, Boulogne-sur-Seine, París, p. 155
15. Se trata del artículo “Rapport sur le parcellement du sol des villes” presentado al III CIAM, Bruselas, 1930. Fue publicado por primera vez en el libro recopilatorio de las actas del III Congreso de Arquitectos Modernos *Rationelle Bebauungsweisen*, de la Editorial Julius Hoffman, 1931.
16. Le Corbusier. “La Ville Radieuse” (1935). *ARQuitectura*, (2, pp. 20-23). Se trata en verdad de un extracto libre del libro de Le Corbusier “*La Ville Radieuse*”, Editions de “L'Architecture d'Aujourd'hui”, Boulogne-sur-Seine, París, 1933. El traductor anónimo eligió algunos párrafos alternados del libro y los dispuso en continuidad. La investigación ha determinado que los párrafos corresponden consecutivamente a las páginas, 136, 139, 140, 93, 94, 121, 122, 126, 128, 129 del original. También algunas imágenes fueron tomadas del libro de Le Corbusier en este orden desde las páginas 141, 139, 167, 207, 131, 126. Otras fotos corresponden a la que ilustró el artículo “La ciudad de mañana”, revista *Arquitectura*, Revista Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, a. XIII, n° 114, 1931, pp. 115 y 117, repetidas en la revista *Arquitectura*, Uruguay, n° 1, 1932 (n° 170, a. XVIII), p. 9.
17. Le Corbusier. “Les Arts Primitifs dans la Maison D'Aujourd'hui” (1935). *L'Architecture D'Aujourd'hui*, (a. 5, 7, pp. 83-85). El original contenía una introducción firmada con las iniciales A. B., escritas al final del artículo chileno sin firma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARQuitectura*, n° 1-6, 1935-1936.
- Brodsky, P. (1998). *Juan Emar, Antología esencial*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Emar, J. (18 de junio 1924a). Ideas sueltas sobre arquitectura. *La Nación*, p. 5.
- Emar, J. (12 de octubre 1924b). Axiomas. *La Nación*, suplemento especial, pp. 123-124.
- Emar, J. (1 de octubre 1924c). Ilusiones santiaguinas. Tango triste, con acompañamiento de serrucho. *La Nación*, p. 5.
- Emar, J. (1935). *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Fuentes, P. (2009). *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío.
- Garcíatello, J. (1936). Le Corbusier. *ARQuitectura*, 6, 12-13, 24.
- Garcíatello, J. (1935). Porqué yo habría sido arquitecto. *ARQuitectura*, 2, 8-9.
- Huidobro, V. (1920). La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre à Paul Dermée. *L'Esprit Nouveau*, 1, 111-113.
- Lawner, M. (2013). *Memorias de un arquitecto obstinado*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío.
- Lizama, P. (2005). El plano de San Agustín de Tango. *Revista Taller de Letras*, 36, 121-133.
- Maulén de los Reyes, D. (2013). Precursores del arte cinético en Chile. *Escáner Cultural*, 161. Recuperado el 26 de agosto de 2015 de revista.escaner.cl/node/7067
- Molina, C. (2010). Orígenes de la plástica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile: Parraguez, Dvoredsky y Galván. *Arquitectura*, 21, 42-51.
- Munita, H. (2006). José Dvoredsky: reparando un olvido. *De Arquitectura*, 14, 116-119.
- Parraguez, W. (1935). Ensayo sobre plástica moderna. *ARQuitectura*, 1, 11 - 12.
- Sánchez, J. M. (1928). En torno a la nueva arquitectura. *Atenea*, 9, s/p.
- Yáñez, P. (2011). *Don Urbano*. Santiago de Chile: Dedal de Oro Editora.
- Zamora, R. (2012). The “Scandalous Life” of César Moro. *The Getty Iris*. Recuperado el 26 de Agosto de 2015 de blogs.getty.edu/iris/the-scandalous-life-of-cesar-moro/

CONGRESOS INTERNACIONALES DE ARQUITECTURA MODERNA

unir educar
y producir

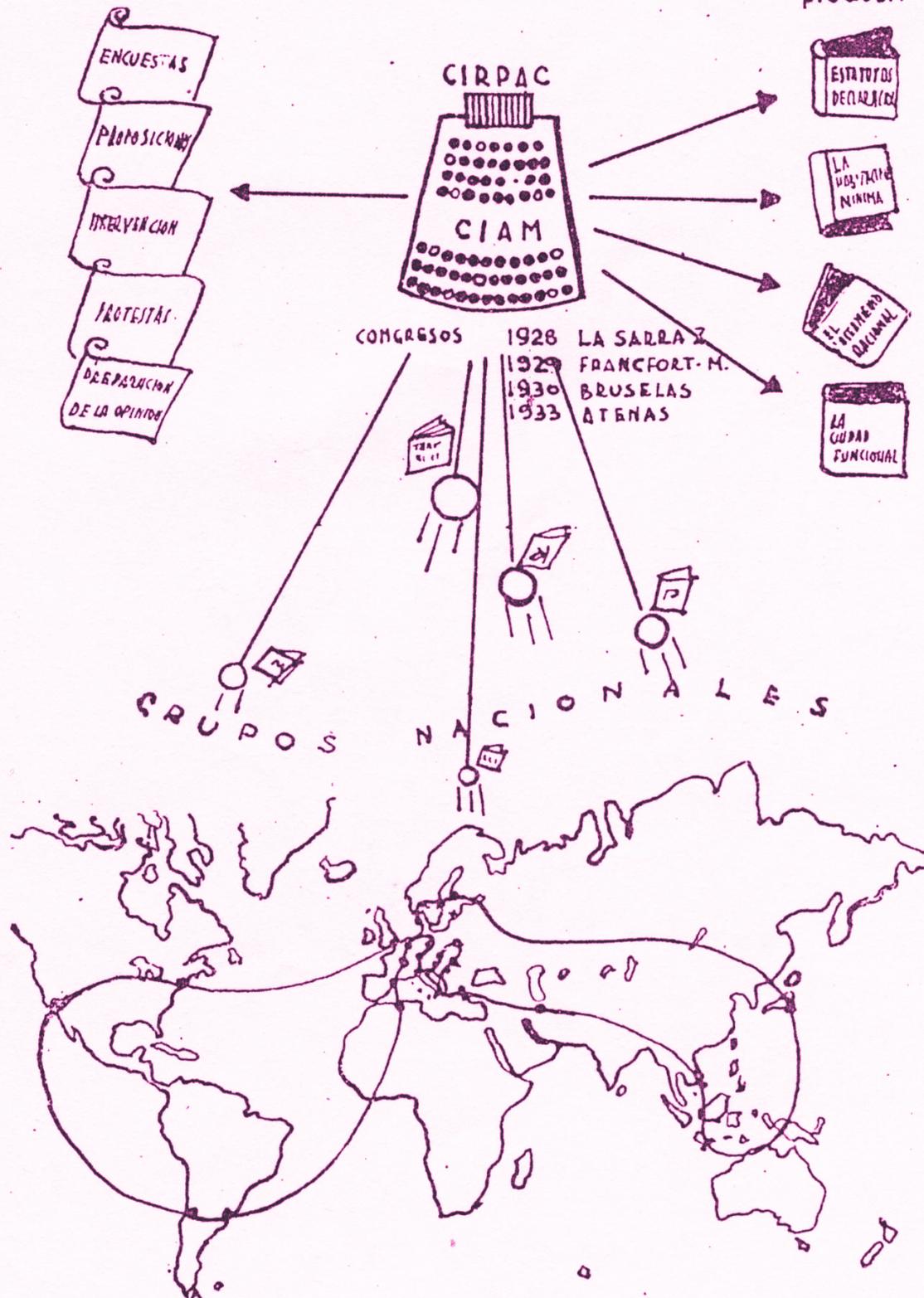
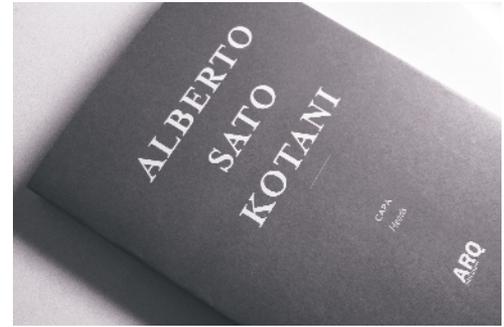


Diagrama CIAM, ARQuitectura n 3, nov. 1935, p. 31 (2)

**CARA Y SELLO**

Alberto Sato Kotani

Ediciones ARQ

ISBN 978-956-9571-07-7

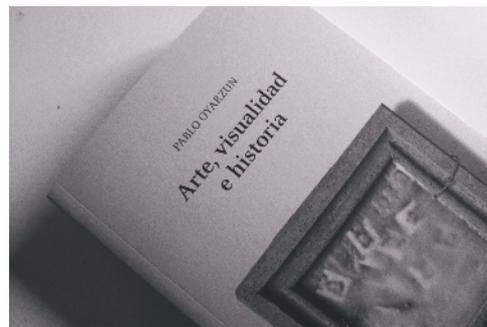
111 págs.

Este libro de pequeño formato forma parte de la colección AR-QDOCS realizada entre la Escuela de la UC y ediciones ARQ y ofrece, de manera curiosa (y aludiendo a su título) dos entradas a su contenido.

Sato presenta dos ensayos contradictorios para exponer dos dimensiones del problema proyectual, aceptándose de que sea un problema, y un neologismo, el término proyectual.

La dualidad (dos títulos, carátulas, dos idiomas) limita al tema según dos aspectos aparentemente polares: las dimensiones creativa y racional; entendiéndose a la primera, a-sistemática y a-secuencial y a la otra, como una operación sistemática y secuencial; y es decir, simplemente opuestas.

El autor no niega la racionalidad de los actos creativos, ni la creatividad de los actos racionales, solo distingue la forma de instalarse en el mundo. Su postura aporta a la discusión sobre la creación y la enseñanza, un motor siempre vigente de la arquitectura.

**ARTE, VISUALIDAD E HISTORIA**

Pablo Oyarzún

Ediciones Universidad Diego Portales

ISBN 978-956-314-322-5

342 págs.

Esta publicación es una reedición de 1999, y apenas ampliado, el autor insiste que la experiencia de la obra de arte es la de un extrañamiento. Esta experiencia disloca al sujeto respecto de sus grandes certidumbres de sentido, lo moviliza de sí mismo y todo esto constituye un inquietante goce.

Según Oyarzún, este libro no es una declaración de principios ni el esbozo de una metodología, es, bajo la forma de una tentativa de fundamentación del ejercicio de la crítica de arte, un pequeño mapa de intereses teóricos y conceptos operativos que tiene en su centro el cuidado de la singularidad de lo que aún se denomina "obra".

El texto tripartito, con prólogo y epílogo, planteando un cuerpo intermedio de reflexiones variadas sobre la modernidad, la vanguardia, la post-vanguardia, las formas, el arte y la historia.

Para el final, un magnífico ensayo "Una cicatriz, la belleza" siembra las dudas inesperadas acerca de la visualidad, siempre estimulante.

**EAO****LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS**

Eduardo Castillo Espinoza

Ocho Libros / Pie de texto

ISBN 978-956-9443-02-2

654 págs.

Este libro rescata la historia apenas difundida de la Escuela de Artes y Oficios de Chile, que se originó bajo el alero de las ideas de Diego Portales. Esta institución que perseguía afianzar una educación laboral productiva y especializada mantuvo una activa voz en los distintos contextos políticos y sociales durante el siglo XX.

La completa y rigurosa investigación de Castillo da cuenta de este proyecto educativo que se consolidó como espacio de formación para las clases populares.

Hoy, resulta por demás oportuno una revisión de estas épocas de la historia chilena, cuando toda la discusión de cambio posible parece engullir en solo plantear un futuro de igualdad. Por esto, su lectura se hace notar imprescindible (y posiblemente hasta obligatoria) para alimentar la hoguera del debate contemporáneo.