

REVISTA 180 N38

ARQUITECTURA • ARTE • DISEÑO

udp FACULTAD DE
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO



7 80461 2 190004

REVISTA 180

NÚMERO 38

DICIEMBRE 2016

ISSN: 0718-669X

ISSN: 0718-2309

EDITORIAL

El número "Ruina y Futuro" reflexiona acerca del rol del patrimonio desde la arquitectura, el arte y el diseño. Con este fin, el presente número contiene artículos de investigación que indagan sobre el valor testimonial del patrimonio, su resignificación y nuevas posibilidades de intervención. Otros temas de interés examinados en varios artículos son el derecho al patrimonio y el aporte ciudadano de nuevas prácticas de uso como son, por ejemplo, los viajes de conmemoración anual o la mediación artística para la construcción de valor patrimonial, destacándose la necesidad de una "reapropiación patrimonial". Finalmente, se analizan los trabajos de restauración a los que ha sido sometido un inmueble y su impacto sobre este, así como el uso de procesos de restitución virtual para registrar el patrimonio cultural. De esta forma, este número contribuye a comprender la situación actual y los desafíos en torno al patrimonio desde una mirada multidisciplinaria y contemporánea.

Cabe destacar, que a partir del presente número, Revista_180 es publicada en versión electrónica a través de su nueva página web (www.revista180.cl), aumentando así aún más su visibilidad y estando disponible de forma gratuita para el mundo. De este modo, Revista_180 consolida su rol de proveer una plataforma para la reflexión crítica contemporánea y la difusión de nuevo conocimiento en el campo de la arquitectura, el arte, el diseño y las áreas afines, privilegiando las investigaciones multidisciplinarias.

Asimismo, informamos que hubo un cambio en el equipo editorial. Tras ejercer como editor durante diecinueve números, Dr. Marcelo Vizcaíno decidió emprender nuevos caminos, y ha asumido como editora la profesora Dra. Geraldine Herrmann. Quisiéramos en esta oportunidad agradecer la destacada labor de Marcelo Vizcaíno como editor de nuestra revista durante casi diez años.

Geraldine Herrmann Lunecke
Profesor e investigador
Editor de REVISTA 180
Escuela de Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Universidad Diego Portales
Santiago, Chile

The issue "Ruina y Futuro" (Ruins and Future) reflects upon the role of heritage from architecture, art and design. To this effect, this issue contains research articles that look into the testimonial value of heritage, its resignificance and new intervention possibilities. Other issues of interest addressed in several articles are the right to heritage and citizen contribution to new use practices; namely, the annual commemoration trips or artistic mediation for building heritage value highlighting the need for a "heritage collection", standing out the need for a "heritage reappropriation". Finally, an analysis on the restoration operations a property has experienced and its impact as well as the use of virtual restitution processes in order to record cultural heritage. Thus, this issue contributes to the understanding of the current situation and challenges around heritage from a multidisciplinary and contemporary view.

It is important to note that, as of this issue, Revista_180 is published in an electronic version on the new web page (www.revista180.cl), thus increasing its visibility by being freely available for the world. In this way, Revista_180 strengthens its role as the provider of a platform for contemporary critic reflection and the dissemination of new knowledge in the field of architecture, art, design and those related areas favoring multidisciplinary research.

Also, we would like to inform a change in the editorial staff. After being in charge of the edition for nineteen issues of Revista_180, Dr. Marcelo Vizcaino decided to embark on new projects and Dr. Geraldine Herrmann has taken over as the new editor. We would also like to take this opportunity to acknowledge the notable work by Marcelo Vizcaino as the editor of our journal for almost ten years.

Geraldine Herrmann Lunecke
Professor and researcher
REVISTA 180 Editor
School of Architecture
Faculty of Architecture, Art and Design
Diego Portales University
Santiago, Chile

PAISAJES INDUSTRIALES: UTOPIÁS DEL PASADO, RECUERDOS DEL FUTURO¹

[INDUSTRIAL LANDSCAPES: UTOPIAS FROM THE PAST, MEMORIES OF THE FUTURE]¹

MARÍA ISABEL ALBA DORADO *

o
María Isabel Alba Dorado
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Málaga. Campus de Excelencia
Internacional Andalucía Tech
Málaga, España

Resumen

La industria adquirió desde las primeras décadas del siglo XX un papel relevante como paradigma de progreso y modernidad. Los pioneros del Movimiento Moderno atisbaron en las construcciones industriales las claves de una nueva monumentalidad que representaba los valores de la época moderna. La crisis económica y la consiguiente reconversión industrial, fruto de los cambios conceptuales y estructurales en la economía global y de las transformaciones tecnológicas en los sistemas productivos, dieron lugar, a partir de la década de los años sesenta y setenta del siglo pasado, al inicio de un proceso de desindustrialización. Sus efectos fueron nefastos y generaron un paisaje donde afloraban, como símbolos del pasado, las ruinas de unos edificios que durante décadas fueron considerados símbolo de progreso y futuro. Estos restos industriales, abandonados y desprovistos de la función para que los que exclusivamente fueron creados, adquieren en la actualidad, de forma involuntaria, valores formales, espaciales y estéticos para los que, en un principio, no fueron concebidos. Estas ruinas industriales dan lugar a paisajes únicos e irrepetibles. El desarrollo de este artículo se propone desvelar nuevos valores e identidades en estos paisajes, desde una mirada que contempla una sensibilidad que nada tiene que ver con la que los pioneros modernos se aproximaron a exaltar la estética industrial. Asimismo, es objetivo de este artículo descubrir nuevas posibilidades de intervención en estos paisajes, que partan del entendimiento de estas ruinas industriales en su estado actual como elementos propios no solo de una época pasada sino, y sobre todo, de su condición y proyección en la definición de futuros paisajes.

Palabras clave

futuros paisajes / industria / paisaje industrial / ruina

Abstract

The industry acquired since the first decades of the 20th century an important role as a paradigm of progress and modernity. The pioneers of the Modern Movement discerned in industrial buildings the keys to a new monumentality that represented the values of the modern era. The financial crisis and the consequent industrial restructuring, as a result of conceptual and structural changes in the global economy and technological changes in production systems, provoked from the decades of the sixties and seventies of the last century, the beginning of a process of deindustrialization. Its effects were disastrous and created a landscape where surfaced as symbols of the past, the ruins of the buildings that for decades were considered a symbol of progress and future. These industrial remains, abandoned and destitute of the function for which they were exclusively created, acquire now, involuntarily, formal, spatial and aesthetic values for which, initially, they were not designed. These industrial ruins give rise to unique and unrepeatable landscapes. In developing this article, we intend to unveil new values and identities in these landscapes from a perspective that includes a sensitivity that has nothing to do with which the modern pioneers approached to exalt the industrial aesthetic. It is also objective of this article, discover new intervention possibilities in these landscapes, departing from the understanding of these industrial ruins in its current state as elements not only of a bygone era but above all, of their condition and projection in the definition of future landscapes.

Keywords

future landscapes / industry / industrial landscape / ruin

LA INDUSTRIA: PARADIGMA DE MODERNIDAD Y PROGRESO

Las primeras construcciones industriales realizadas por los ingenieros del siglo XIX introdujeron nuevos materiales y nuevas formas de construir. Estas piezas que modificaron el territorio comenzaron a definir un nuevo paisaje. Los arquitectos modernos, fascinados por lo nuevo, por el espíritu de progreso, descubrieron en aquel mundo industrial, aún incipiente, las claves de un nuevo lenguaje desde el que partir de cero, una forma de superar el eclecticismo y recuperar los valores perdidos de la arquitectura. En la monumentalidad inherente y abrumadora de estas construcciones industriales se atisbaba la posibilidad de sentar las bases expresivas de un espíritu nuevo.

Desde las primeras décadas del siglo XX observamos cómo las relaciones entre la imaginaria fabril y la expresión adecuada al nuevo espíritu fueron fundamentales. La arquitectura se rindió al paradigma de la máquina. La producción industrial marcó y definió el pensamiento artístico de la época y sus objetivos. El concepto de belleza cambió, asociándose al correcto funcionamiento de la máquina y su eficacia, y se redefinió la relación entre forma y función (Marrodán, 2007).

Las vanguardias culturales de principios del siglo XX se aproximaron a la industria de manera diversa y diferente. Unas para reflejar su pureza constructiva y otras para ensoñar el futuro y su nueva estética. De este modo, nos encontramos, por un lado, con el purismo de *L'Esprit Nouveau* y, por otro, con la vanguardia constructivista rusa.

Para las vanguardias rusas de los años veinte y treinta, la máquina se había convertido en el referente por excelencia (Molinari, 2001). La iconografía de la arquitectura de esta época estaba ligada a la fábrica, a sus alardes estructurales y al febril movimiento del proceso industrial (Cooke, 1991). Los arquitectos constructivistas encontraron en la poética de la industria un nuevo modelo estético, basado en el conciso movimiento de la máquina, que trataron de trasladar a través de analogías al diseño de sus edificios. Asimismo, buscaron basar su método creativo en el modo de proceder de los ingenieros diseñadores (Ginzburg, 2007).

Frente a esta experimentación de los constructivistas, en su afán racional de establecer nuevas relaciones y mecanismos de expresión que vincularan la arquitectura con la máquina, nos encontramos con la fascinación que producía en Europa aquellas arquitecturas sin arquitectos, las grandes piezas construidas sin ninguna intencionalidad estética. En ellas, los pioneros del movimiento moderno

atisbaron las claves de una nueva monumentalidad que representaba los valores de la época moderna y que contenía los principios inmanentes de la nueva arquitectura.

Walter Gropius, haciendo alusión a unas imágenes de unos silos americanos que publicó en 1913, escribió:

En la patria de la industria, América, han levantado grandes fábricas de grandiosidad nunca vista, que superan incluso nuestras mejores obras en ese sector. Los silos para grano de Canadá y América del Sur, los depósitos de carbón de las grandes líneas ferroviarias y los modernos almacenes de lostrust norteamericanos pueden compararse en su fuerza monumental a los edificios del antiguo Egipto (Gropius, 1913, citado en Banham, 1989, p. 188).

Del mismo modo, Le Corbusier, quien publicó también estas imágenes en 1919 en *L'Esprit Nouveau* y posteriormente las retocó para publicarlas en *Vers une Architecture*, se refirió a estas con las siguientes palabras: "Mirad los silos y las fábricas americanas, magníficas primicias de un tiempo nuevo; los ingenieros americanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante" (Le Corbusier, 1964, p. 20).

El impacto de las construcciones industriales americanas en Europa, como reflejó el crítico Adolf Behne (1994) en su ensayo *1923: La construcción funcional moderna* fue enorme. La arquitectura industrial adquirió un papel relevante en el desarrollo programático del movimiento moderno y la búsqueda en estas construcciones industriales de una nueva monumentalidad acorde al espíritu de la época llegó a convertirse en una cuestión fundamental de la arquitectura a partir de los años cuarenta.

LA DESINDUSTRIALIZACIÓN: FINAL DE UN SUEÑO DE PROGRESO Y FUTURO

Los referentes de un mundo industrializado que llegaban a Europa desde el otro lado del océano pronto se olvidaron. El pesimismo y el afloramiento de otras inquietudes que la Segunda Guerra Mundial trajo consigo acabaron con el sueño de progreso y razón. La crisis económica y la consiguiente reconversión industrial, fruto de los cambios conceptuales y estructurales en la economía global y de las transformaciones tecnológicas en los sistemas productivos, dio lugar a partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado al inicio de un proceso de desindustrialización que comenzó a causar estragos en Norteamérica y que más tarde llegó a Europa.

Como consecuencia de todo ello, se produjo el cierre paulatino y masivo de fábricas y complejos industriales. Los efectos urbanísticos, económicos, sociales, medioambientales de la desindustrialización fueron nefastos y genera-

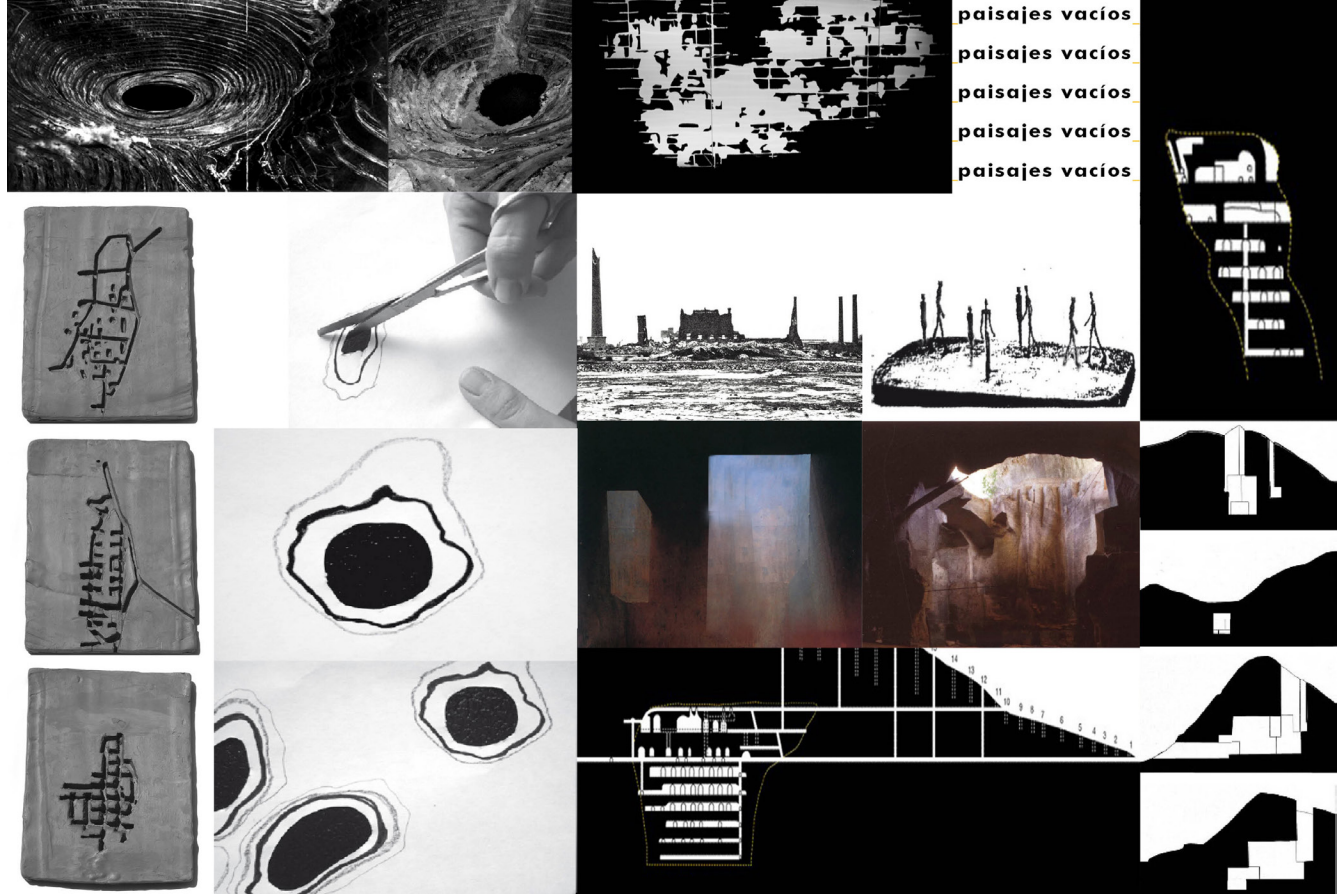


Figura 1. Collage de paisajes vacíos.
Fuente: Elaboración propia.

ron un paisaje donde afloraban los restos de una industria obsoleta: fábricas abandonadas, silos monumentales, deteriorados y vacíos, restos arruinados de edificaciones, construcciones, infraestructuras e instalaciones (Benito, 1993, 2012).

De aquellos edificios, que durante décadas fueron considerados símbolos de progreso y la máxima expresión del espíritu moderno, solo quedaron sus ruinas. Aquel tiempo marcado por la búsqueda en la industria de un espíritu nuevo pasó. Esto nos lleva en la actualidad hacer frente a algo que, hasta el momento, no había sucedido: la industria, máxima expresión de progreso y futuro, es ahora símbolo del pasado (Marrodán, 2007).

Esta situación obliga a mirar y reflexionar acerca de estos paisajes de un modo nuevo y con una sensibilidad que nada tiene que ver con aquella con la que los pioneros modernos se aproximaron al exaltar la estética industrial.

La percepción de la ruina de estos elementos industriales, que en su día se erigieron como mitos de progreso y futuro, nos lleva a desvelar nuevos valores e identidades en estos paisajes. Estos restos industriales, abandonados y desperdigados por el territorio, desprovistos de la función y el uso para los que fueron creados exclusivamente, adquieren en la actualidad, de forma involuntaria, valores formales, espaciales y estéticos para los que, en un principio, no fueron concebidos. Hoy estas ruinas industriales dan lugar a nuevos paisajes únicos e irrepetibles. Son, en palabras de Peter Latz (2000), "los paisajes fantásticos posteriores a la era industrial" (p. 199).

LOS PAISAJES FANTÁSTICOS POSTERIORES A LA ERA INDUSTRIAL

En la actualidad observamos cómo estos paisajes, una vez que la actividad industrial que los generó ha cesado, adquieren una nueva significación fuera del contexto en el que surgieron y lejos del pensamiento que los creó, configurándose como nuevos paisajes contemporáneos. En estos es posible percibir aún las huellas marcadas o borradas de la actuación del hombre sobre el territorio. Adquieren valores de paisaje cultural, ya que han contribuido de una forma decisiva a la construcción de nuestras señas de identidad cultural y han marcado unas formas de vida y de trabajo que con el tiempo han quedado grabadas en el paisaje y en la memoria colectiva.

La diversidad de la actividad industrial llevada a cabo en estos territorios hace que presenciemos en la actualidad una amplia variedad de paisajes. Así pues, nos encontramos con paisajes vacíos. Paisajes en los que solo no es posible percibir la presencia de una ausencia, la cualidad del vacío. Paisajes en los que asistimos a una dualidad entre vacío-lleño, interior-exterior, como resultado de la realización de actividades extractivas. Castilletes, chimeneas, bocaminas, constituyen en estos paisajes el límite entre el lleño y el vacío. Estos elementos nos abren paso a túneles, galerías, conductos, que perforan la tierra, tejiendo redes de vacíos que crean un paisaje al tiempo que lo destruyen, a través de un proceso de desmaterialización y desocupación (Figura 1).

Esta mirada al negativo, a lo que no tiene cuerpo, pero que constituye parte sustancial de estos paisajes, nos sitúa próximos a la obra de artistas como: Chillida, Oteiza, Giacometti, Noguchi o Smithson. Nuestra mirada discurre por estos paisajes de un modo similar al que la cámara de Wim Wenders registra la ciudad de Berlín en su película *El cielo sobre Berlín* (1987), a través de sus vacíos más que de sus llenos.

Muchos de estos paisajes constituyen verdaderos *terrain vague*, en palabras de Ignasi de Solà-Morales (1996, p. 36). Son territorios inestables, indefinidos, indeterminados, inciertos. Lugares vacíos, entendiendo el “vacío como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación” (Solà-Morales, 1996, p. 37).

Poseen estos paisajes un extraordinario valor entrópico. Estos, como los describe Robert Smithson (1966), crecen hasta la ruina conforme son erigidos. En ellos todo parece estar a punto de desaparecer y, sin embargo, al igual que ocurriera en Comala, en esa tierra creada por Juan Rulfo (1955) a medio camino entre la vida y la muerte donde no dejan de escucharse las voces de sus antiguos habitantes, en estos paisajes aún resuenan contra las rocas los ecos de las máquinas, del movimiento y de la frenética actividad pasada, como si hubiesen quedado atrapados entre ellas. El territorio permanece en un estado de tensión palpable. La aparente calma de estos paisajes no enmascara la percepción de su energía latente. El estado de equilibrio inestable que estos registran hace que se mantengan en ese estado de “muerte suspendida” que José Saramago (2005) nos relató de una forma brillante en *Las intermitencias de la muerte*.

La tendencia de estos paisajes hacia la entropía imposibilita que puedan ser racionalizados, clasificados o sistematizados. Son estos paisajes, lugares de máxima indeterminación y, por ello, ofrecen un mayor grado de libertad.

Del mismo modo, cabría referirse a ellos como paisajes en los que se tejen redes. Estos definen una estructura compleja sobre el territorio, fruto de la acumulación de huellas de un pasado industrial, que da lugar a una compleja maraña de vías, viales, infraestructuras que se extienden sobre el territorio, dotando de estructura a estos paisajes (Figura 2).

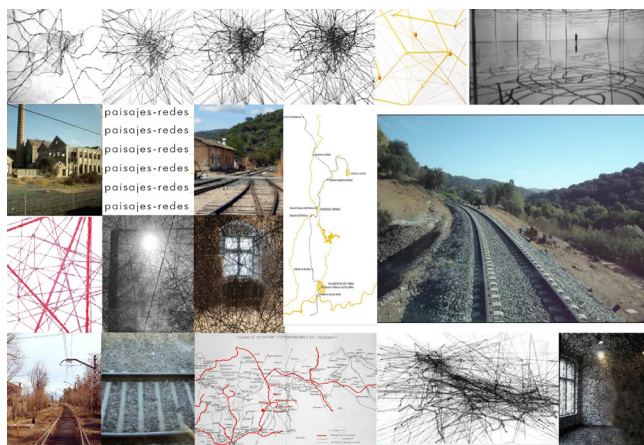


Figura 2. Collage de paisajes-redes.
Fuente: Elaboración propia.



Figura 3. Collage de paisajes inhóspitos.
Fuente: Elaboración propia.

En la actualidad muchos de estos emplazamientos dan lugar a paisajes violentos, inhóspitos, amenazantes (Figura 3). Nuestra entrada en ellos no siempre resulta fácil. Si nos adentramos mirándolos de frente, posiblemente estos terminen por bloquearnos, anularnos, engullirnos o expulsarnos de su interior. Es por ello que debemos acercarnos, como en el mito de Orfeo y Eurídice, mirándolos de manera sesgada, nunca de frente. A través de una mirada mucho más profunda y prolongada que trate de descubrir el envoltorio aparente que los cubre para adentrarnos en su composición interior e interpretar su esencia profunda.

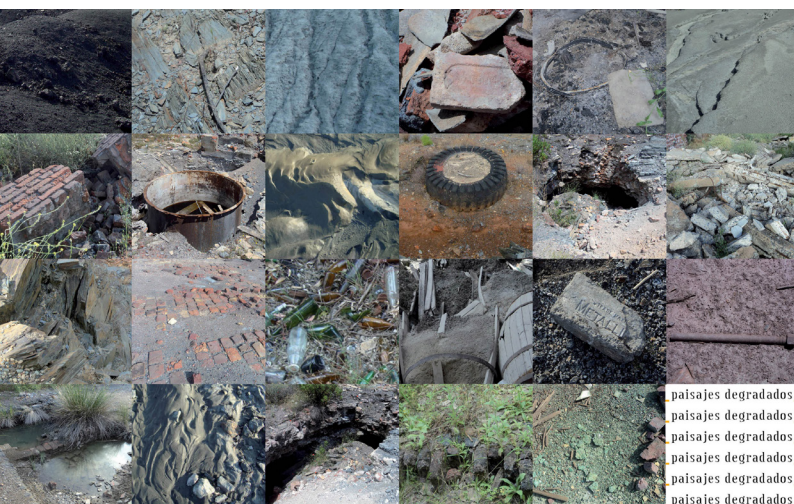


Figura 4. Collage de paisajes degradados.
Fuente: Elaboración propia.

Nos encontramos con paisajes precarios. Paisajes de lo residual. Hoy estos paisajes, cuando ha finalizado la actividad industrial, se muestran ante nosotros como paisajes desolados, degradados, arrasados, derrotados, malditos, escondidos, silenciados, mancillados y, a pesar de todo ello —o quizá gracias a todo ello—, tan bellos (Arribas, 2009) (Figura 4).

Son estos paisajes, como diría Robert Smithson (1973), paisajes de grado cero. Paisajes que se diría que pertenecen a ningún lugar y a ningún tiempo. Paisajes que han perdido su identificación con el territorio, convirtiéndose en espacios contemporáneos, anónimos, en los que las asociaciones con otros lugares son infinitas. Paisajes en los que el tiempo ha quedado suspendido.

Paisajes que producen en quienes los contemplan una sensación inquietante que emana de la fuerza de las heridas realizadas sobre el territorio como resultado de la actividad industrial y de las huellas de las instalaciones. Paisajes tatuados, torturados, cizallados, manipulados hasta la extenuación. Paisajes heridos. Paisajes a los que se les ha arrancado toda su corteza, descarnado y eliminado su piel. Paisajes de tierras desangradas por la explotación minera. Paisajes que muestran abiertamente sus heridas y la belleza de su desnudez (Figura 5). Paisajes que ejercen un alto grado de seducción que provocan en nosotros una respuesta emotiva.

Paisajes de topografías artificiales. Paisajes en los que la acción sobre el territorio ha construido nuevas topografías artificiales de escoria y residuos, produciendo una alteración constante de su definición y de sus límites físicos. Simas escalonadas, desmontes, terraplenes, cortes aplomo de frentes de cantera, escombreras hacen aparecer depresiones o elevaciones de terreno de forma artificial, creando una morfología del paisaje, con sugerentes figuras llenas de matices y de gran riqueza plástica.

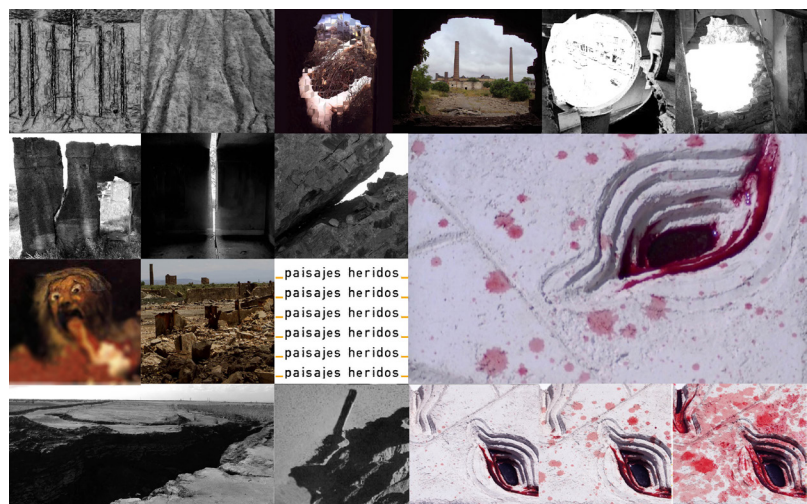


Figura 5. Collage de paisajes heridos.
Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, podemos hablar de paisajes infraleves, utilizando el término “infra-leve”, al igual que haría Marcel Duchamp (1998), para designar aquello que es más que leve, como el recuerdo de la presencia de algo que ya no está o, como dice el título del libro de Miguel Ángel Hernández Navarro (2004), *Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. En nuestro caso, lo que queda en el territorio una vez que la actividad o los procesos industriales que generaron estos paisajes en su origen han desaparecido. Y lo que queda es ese pozo, esa huella de la actividad industrial, ese trasfondo de una acción ejercida sobre el territorio que hoy percibimos como suma de energías latentes.

De igual modo podemos referirnos a estos paisajes como paisajes de extrema fragilidad. Paisajes que aparecen en el acto de su propia desaparición. Paisajes que parecen desvanecerse. Paisajes que se crean en su propio proceso de destrucción.

Paisajes de lo ausente. Paisajes que se vacían con el paso del tiempo como ocurre con la pintura de Rothko, la escultura de Giacometti, la arquitectura de Alejandro de la Sota, la poesía de María Zambrano o el cine de Michelangelo Antonioni. Esta abundancia de ausencia y de vacío construye estos nuevos paisajes.

Paisajes inasibles. Paisajes que se crean y se destruyen continuamente. Paisajes cuyo estado de ruina nos sugieren su final y, al mismo tiempo, su comienzo como nuevos paisajes contemporáneos (Figura 6). Paisajes en continua y constante mutación. Paisajes como gérmenes de futuro.

Paisajes callados, silenciados, en los que el ruido, el movimiento y la frenética actividad pasada cesan para dejar paso a la calma, el silencio y la quietud. Paisajes cuya soledad termina por fulminarnos. Paisajes olvidados, abandonados, obsoletos, destruidos, devastados... Pero sobre todo, ahora más que nunca, paisajes invisibles, o mejor dicho, no visibles para algunas miradas.



Figura 6. Collage de paisajes inasibles.
Fuente: Elaboración propia.

PAISAJES FUTUROS SOBRE LAS RUINAS DE UN PASADO INDUSTRIAL

La sociedad no ha tomado conciencia de que existe realmente este legado industrial y, mucho menos, del potencial que encierra. La dificultad a veces de acceder a estos paisajes posindustriales hace que la experiencia directa que se tiene sobre ellos sea escasa. Este desconocimiento y, en ocasiones, la ceguera de las miradas que se dirigen hacia estos espacios provoca una absoluta falta de aprecio que conduce a su destrucción.

En la actualidad observamos como son habituales las prácticas de intervención en estos paisajes que tratan de conservar estos restos industriales como documentos históricos, adoptando casi como única opción su conversión en museos. Son comunes las intervenciones que terminan por convertir estos restos industriales en representaciones ficticias de lo que fueron o las que optan por su transformación en una especie de parque temático, mediante la reconstrucción y posterior banalización de su memoria. Son numerosas, además, las actuaciones que tratan de devolver a la naturaleza su estado original, borrando de estos territorios la huella de la actividad industrial. Asimismo, con frecuencia nos encontramos con actuaciones que tratan de mantener, congelar o fosilizar el estado actual en el que se encuentran estos espacios, obviando su cualidad dinámica o, lo que es peor, manteniendo como testigos mudos de un pasado, elementos

aislados —una chimenea, una grúa, un castillete— totalmente descontextualizados en un medio urbano que le es ajeno por completo.

La potencia de estos paisajes hace necesario definir nuevas estrategias de intervención que sean capaces de dar respuesta a las dinámicas de cambio actuales, pero que eviten la pérdida de valor de identidad de estos territorios o su condición singular.

Se podría pensar en la inserción en los procesos de cambio de estos paisajes de acciones puntuales y selectivas, que no impliquen destrucción, pero que, sobre todo, conlleven a una vitalización que evite su supervivencia artificial. Estas acciones podrían contemplar desde iniciativas de restauración o reutilización hasta la propia reivindicación no-funcional de dichos restos industriales, como alternativa a su derribo o adaptación a nuevos usos, con el objetivo de conservar ese mundo de sentimientos que genera la contemplación de la ruina.

En la actualidad observamos la necesidad de una reflexión mucho más profunda sobre las posibles intervenciones en estos nuevos paisajes, que reconsidere muchos de los presupuestos sobre las prácticas habituales en ellos con el objetivo de superar gran parte de los planteamientos anacrónicos de intervención con los que actualmente se trabaja en este campo. Se trata de descubrir nuevas posibilidades de intervención que, sin necesidad de fosilizar o reproducir el pasado, paso a paso para de-

volverlo al presente, traten de desvelar en la naturaleza oculta de estas ruinas industriales las huellas de una época pasada que deben ser consideradas como testigos de una realidad en tránsito hacia el futuro. En definitiva, de lo que se trata es de plantear acciones desde enfoques y lecturas alternativas, que partan del entendimiento de estas ruinas industriales como elementos propios, no solo de una época pasada sino, y sobre todo, de su condición y proyección en la definición de futuros paisajes.

Para ello es necesario arrojar nuevos enfoques en la intervención de estos, que persigan una acción no convencional, que nos lleven a abordarlos de un modo nuevo y cuidadoso, a partir de la definición de propuestas que sean capaces de sugerir diferentes formas de experimentarlos, sentirlos e identificarnos con ellos. Sin duda, todo ello requiere altas dosis de imaginación.

Posiblemente sea en el ámbito artístico donde encontremos una mayor libertad a la hora de sugerir nuevas acciones o modos de intervención en estos paisajes. Fueron los artistas norteamericanos los primeros que supieron reconocer en estos emplazamientos una oportunidad para llevar a cabo su obra artística y explotar sus cualidades estéticas. Un ejemplo surgido en la década de los años setenta del siglo pasado fue una corriente artística denominada *land art*, integrada por artistas que trataron de recuperar el paisaje a través del arte.

En la obra experimental de artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Gordon Matta-Clark, Isamu Noguchi, Richard Serra, quienes profesaron un gran interés por las zonas industriales devastadas para desarrollar su actividad artística, sirviéndose de estas como materia, soporte físico o contexto en el que llevar a cabo sus obras, encontramos hoy las bases del entendimiento de muchos de los trabajos arquitectónicos y paisajísticos que se han llevado a cabo en los últimos años en Europa.

Un ejemplo de ello lo hallamos en Duisburg Nord, en la intervención llevada a cabo por Peter Latz (1990-2000). En esta se combinan, desde la base conceptual de la ruina, operaciones del *land art* con las técnicas heredadas del paisajismo y la reutilización de las antiguas construcciones industriales. En esta intervención, los objetos industriales abandonados dialogan entre sí a través de técnicas paisajísticas que parten del entendimiento de estos entornos en su estado actual como paisajes únicos, irrepetibles,



Figuras 7 y 8. Parque de Duisburg Nord. Peter Latz (1990-2000).
Fuente: Fotografía de Adrián Clausell.

paisajes contemporáneos en los que transcurre el presente, pero, también, paisajes testigos de un pasado sobre el que construir un futuro (Figuras 7 y 8).

Y es que, como indica Rosa Barba (2000), a la hora de intervenir en estos paisajes se debe buscar herramientas de intervención y teorías de actuación que traten de:

Superar el “qué es el paisaje” por “cómo es”, para poder proyectarlo. La nueva sociedad necesita nuevos símbolos reconocibles. Por eso “rehacer paisajes” es reconocer lo que hay y, a la vez, inventarlo de nuevo, uniendo los indicios del pasado y del futuro (p. 14).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arribas, D. (2009). Arte contemporáneo y minería a cielo abierto. *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 15, 269-309.
- Banham, R. (1989). *La Atlántida del hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea: 1900-1925*. Madrid: Nerea.
- Barba, R. (2000). ¿Por qué hablar ahora de paisaje? En AA. VV. *Rehacer paisajes. Arquitectura del paisaje en Europa, 1994-1999* (pp. 14-18). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Behne, A. (1994). *1923: La construcción funcional moderna*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
- Benito, P. (1993). El problema de las ruinas industriales en Europa. En *Boletín de Información sobre las Comunidades Europeas* (pp. 22-26). Oviedo: Universidad de Oviedo y Principado de Asturias.
- Benito, P. (2012). Territorio, paisaje y herencia industrial: debates y acciones en el contexto europeo. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 58/3, 443-457.
- Cooke, C. (1991). Raíces de un método: El pensamiento arquitectónico pre-revolucionario. *A&V*, 22, 32-41.
- Duchamp, M. (1998). *Notas*. Madrid: Tecnos.
- Guinzburg, M. (2007). *Estilo y época*. Madrid: El Croquis.
- Hernández, A. (2004). *Infraleve. Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. Murcia: Editora Regional.
- Latz, P. (2000). Los extraordinarios paisajes posteriores a era de la industria. En C. García; M. Mendes y A. Pizza (Coord.). *Arquitectura e industria modernas. 1900-1965. Actas del II Seminario DOCOMOMO Ibérico*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.
- Le Corbusier (1964). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.
- Marrodán, E. (2007). De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo. *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 7, 103-117.
- Molinari, C. (2011). *El arte en la era de la máquina: conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico: 1900-1950*. Buenos Aires: Teseo, Universidad Abierta Interamericana.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saramago, J. (2005). *Las intermitencias de la muerte*. Madrid: Alfaguara.
- Smithson, R. (junio, 1966). La entropía y los nuevos monumentos. Recuperado de https://monoskop.org/images/0/09/Smithson_Robert_1966_2009_Entropia_y_los_nuevos_monumentos.pdf
- Smithson, R. (1973). Entrevista con Patricia Ann Norvell (abril 1969). En L.R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Solà-Martínez, I. (1996). Terrain Vague. *Quaderns*, 212, 36-38.
- Wenders, W. (Director). (1987). *El cielo sobre Berlín* [Película]. Alemania: Road Movies Film produktion / Argos Films.

NOTAS

- 1 Este artículo toma prestado el título del capítulo IV "Utopías del pasado, recuerdos del futuro" del libro: Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE-Instituto Goethe.

PAISAJES INDUSTRIALES: UTOPIÁS DEL PASADO, RECUERDOS DEL FUTURO¹

[INDUSTRIAL LANDSCAPES: UTOPIAS FROM THE PAST, MEMORIES OF THE FUTURE]¹

MARÍA ISABEL ALBA DORADO *

o
María Isabel Alba Dorado
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Málaga. Campus de Excelencia
Internacional Andalucía Tech
Málaga, España

Resumen

La industria adquirió desde las primeras décadas del siglo XX un papel relevante como paradigma de progreso y modernidad. Los pioneros del Movimiento Moderno atisbaron en las construcciones industriales las claves de una nueva monumentalidad que representaba los valores de la época moderna. La crisis económica y la consiguiente reconversión industrial, fruto de los cambios conceptuales y estructurales en la economía global y de las transformaciones tecnológicas en los sistemas productivos, dieron lugar, a partir de la década de los años sesenta y setenta del siglo pasado, al inicio de un proceso de desindustrialización. Sus efectos fueron nefastos y generaron un paisaje donde afloraban, como símbolos del pasado, las ruinas de unos edificios que durante décadas fueron considerados símbolo de progreso y futuro. Estos restos industriales, abandonados y desprovistos de la función para que los que exclusivamente fueron creados, adquieren en la actualidad, de forma involuntaria, valores formales, espaciales y estéticos para los que, en un principio, no fueron concebidos. Estas ruinas industriales dan lugar a paisajes únicos e irrepetibles. El desarrollo de este artículo se propone desvelar nuevos valores e identidades en estos paisajes, desde una mirada que contempla una sensibilidad que nada tiene que ver con la que los pioneros modernos se aproximaron a exaltar la estética industrial. Asimismo, es objetivo de este artículo descubrir nuevas posibilidades de intervención en estos paisajes, que partan del entendimiento de estas ruinas industriales en su estado actual como elementos propios no solo de una época pasada sino, y sobre todo, de su condición y proyección en la definición de futuros paisajes.

Palabras clave

futuros paisajes / industria / paisaje industrial / ruina

Abstract

The industry acquired since the first decades of the 20th century an important role as a paradigm of progress and modernity. The pioneers of the Modern Movement discerned in industrial buildings the keys to a new monumentality that represented the values of the modern era. The financial crisis and the consequent industrial restructuring, as a result of conceptual and structural changes in the global economy and technological changes in production systems, provoked from the decades of the sixties and seventies of the last century, the beginning of a process of deindustrialization. Its effects were disastrous and created a landscape where surfaced as symbols of the past, the ruins of the buildings that for decades were considered a symbol of progress and future. These industrial remains, abandoned and destitute of the function for which they were exclusively created, acquire now, involuntarily, formal, spatial and aesthetic values for which, initially, they were not designed. These industrial ruins give rise to unique and unrepeatable landscapes. In developing this article, we intend to unveil new values and identities in these landscapes from a perspective that includes a sensitivity that has nothing to do with which the modern pioneers approached to exalt the industrial aesthetic. It is also objective of this article, discover new intervention possibilities in these landscapes, departing from the understanding of these industrial ruins in its current state as elements not only of a bygone era but above all, of their condition and projection in the definition of future landscapes.

Keywords

future landscapes / industry / industrial landscape / ruin

LA INDUSTRIA: PARADIGMA DE MODERNIDAD Y PROGRESO

Las primeras construcciones industriales realizadas por los ingenieros del siglo XIX introdujeron nuevos materiales y nuevas formas de construir. Estas piezas que modificaron el territorio comenzaron a definir un nuevo paisaje. Los arquitectos modernos, fascinados por lo nuevo, por el espíritu de progreso, descubrieron en aquel mundo industrial, aún incipiente, las claves de un nuevo lenguaje desde el que partir de cero, una forma de superar el eclecticismo y recuperar los valores perdidos de la arquitectura. En la monumentalidad inherente y abrumadora de estas construcciones industriales se atisbaba la posibilidad de sentar las bases expresivas de un espíritu nuevo.

Desde las primeras décadas del siglo XX observamos cómo las relaciones entre la imaginaria fabril y la expresión adecuada al nuevo espíritu fueron fundamentales. La arquitectura se rindió al paradigma de la máquina. La producción industrial marcó y definió el pensamiento artístico de la época y sus objetivos. El concepto de belleza cambió, asociándose al correcto funcionamiento de la máquina y su eficacia, y se redefinió la relación entre forma y función (Marrodán, 2007).

Las vanguardias culturales de principios del siglo XX se aproximaron a la industria de manera diversa y diferente. Unas para reflejar su pureza constructiva y otras para ensoñar el futuro y su nueva estética. De este modo, nos encontramos, por un lado, con el purismo de *L'Esprit Nouveau* y, por otro, con la vanguardia constructivista rusa.

Para las vanguardias rusas de los años veinte y treinta, la máquina se había convertido en el referente por excelencia (Molinari, 2001). La iconografía de la arquitectura de esta época estaba ligada a la fábrica, a sus alardes estructurales y al febril movimiento del proceso industrial (Cooke, 1991). Los arquitectos constructivistas encontraron en la poética de la industria un nuevo modelo estético, basado en el conciso movimiento de la máquina, que trataron de trasladar a través de analogías al diseño de sus edificios. Asimismo, buscaron basar su método creativo en el modo de proceder de los ingenieros diseñadores (Ginzburg, 2007).

Frente a esta experimentación de los constructivistas, en su afán racional de establecer nuevas relaciones y mecanismos de expresión que vincularan la arquitectura con la máquina, nos encontramos con la fascinación que producía en Europa aquellas arquitecturas sin arquitectos, las grandes piezas construidas sin ninguna intencionalidad estética. En ellas, los pioneros del movimiento moderno

atisbaron las claves de una nueva monumentalidad que representaba los valores de la época moderna y que contenía los principios inmanentes de la nueva arquitectura.

Walter Gropius, haciendo alusión a unas imágenes de unos silos americanos que publicó en 1913, escribió:

En la patria de la industria, América, han levantado grandes fábricas de grandiosidad nunca vista, que superan incluso nuestras mejores obras en ese sector. Los silos para grano de Canadá y América del Sur, los depósitos de carbón de las grandes líneas ferroviarias y los modernos almacenes de lostrust norteamericanos pueden compararse en su fuerza monumental a los edificios del antiguo Egipto (Gropius, 1913, citado en Banham, 1989, p. 188).

Del mismo modo, Le Corbusier, quien publicó también estas imágenes en 1919 en *L'Esprit Nouveau* y posteriormente las retocó para publicarlas en *Vers une Architecture*, se refirió a estas con las siguientes palabras: "Mirad los silos y las fábricas americanas, magníficas primicias de un tiempo nuevo; los ingenieros americanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante" (Le Corbusier, 1964, p. 20).

El impacto de las construcciones industriales americanas en Europa, como reflejó el crítico Adolf Behne (1994) en su ensayo *1923: La construcción funcional moderna* fue enorme. La arquitectura industrial adquirió un papel relevante en el desarrollo programático del movimiento moderno y la búsqueda en estas construcciones industriales de una nueva monumentalidad acorde al espíritu de la época llegó a convertirse en una cuestión fundamental de la arquitectura a partir de los años cuarenta.

LA DESINDUSTRIALIZACIÓN: FINAL DE UN SUEÑO DE PROGRESO Y FUTURO

Los referentes de un mundo industrializado que llegaban a Europa desde el otro lado del océano pronto se olvidaron. El pesimismo y el afloramiento de otras inquietudes que la Segunda Guerra Mundial trajo consigo acabaron con el sueño de progreso y razón. La crisis económica y la consiguiente reconversión industrial, fruto de los cambios conceptuales y estructurales en la economía global y de las transformaciones tecnológicas en los sistemas productivos, dio lugar a partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado al inicio de un proceso de desindustrialización que comenzó a causar estragos en Norteamérica y que más tarde llegó a Europa.

Como consecuencia de todo ello, se produjo el cierre paulatino y masivo de fábricas y complejos industriales. Los efectos urbanísticos, económicos, sociales, medioambientales de la desindustrialización fueron nefastos y genera-

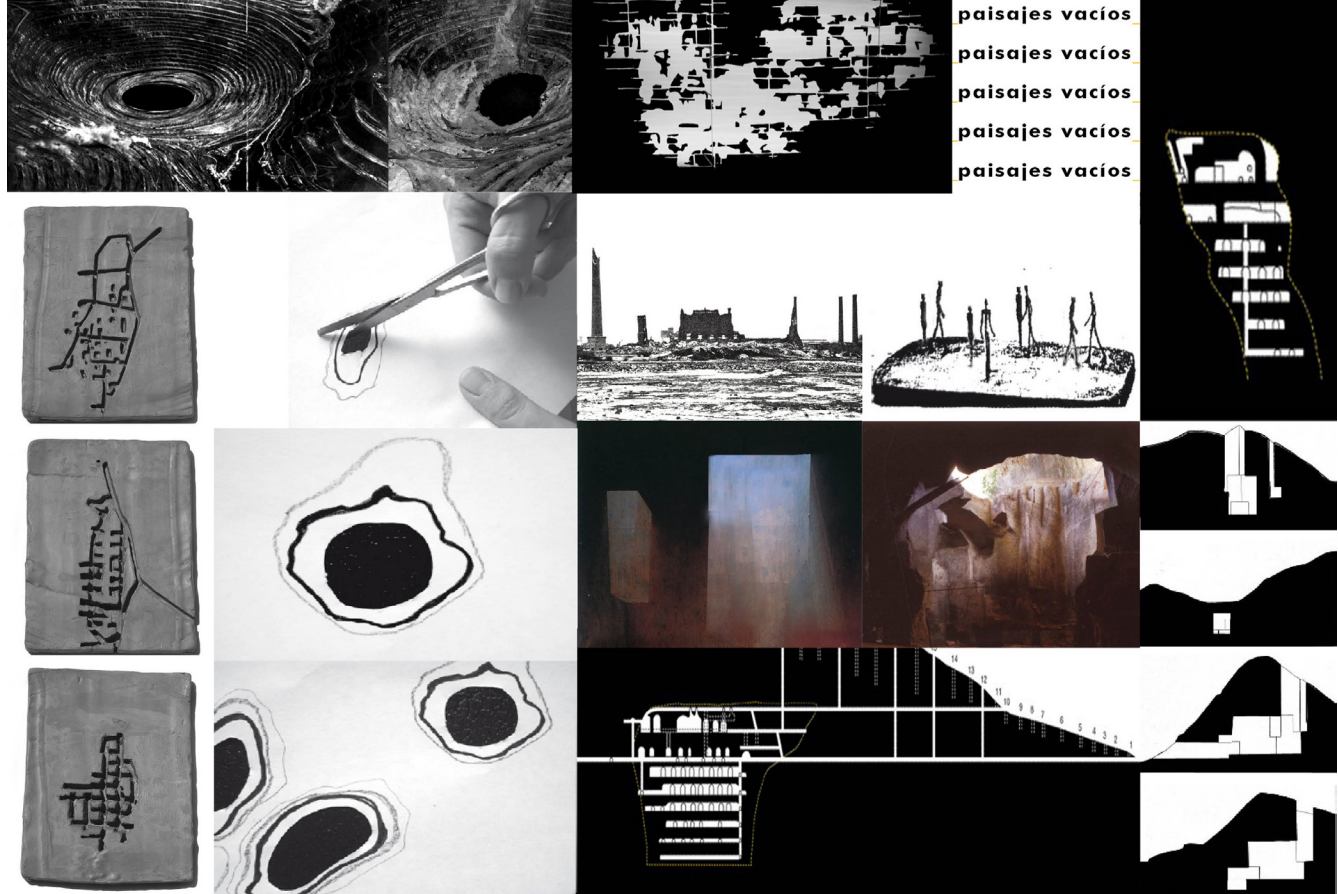


Figura 1. Collage de paisajes vacíos.
Fuente: Elaboración propia.

ron un paisaje donde afloraban los restos de una industria obsoleta: fábricas abandonadas, silos monumentales, deteriorados y vacíos, restos arruinados de edificaciones, construcciones, infraestructuras e instalaciones (Benito, 1993, 2012).

De aquellos edificios, que durante décadas fueron considerados símbolos de progreso y la máxima expresión del espíritu moderno, solo quedaron sus ruinas. Aquel tiempo marcado por la búsqueda en la industria de un espíritu nuevo pasó. Esto nos lleva en la actualidad hacer frente a algo que, hasta el momento, no había sucedido: la industria, máxima expresión de progreso y futuro, es ahora símbolo del pasado (Marrodán, 2007).

Esta situación obliga a mirar y reflexionar acerca de estos paisajes de un modo nuevo y con una sensibilidad que nada tiene que ver con aquella con la que los pioneros modernos se aproximaron al exaltar la estética industrial.

La percepción de la ruina de estos elementos industriales, que en su día se erigieron como mitos de progreso y futuro, nos lleva a desvelar nuevos valores e identidades en estos paisajes. Estos restos industriales, abandonados y desperdigados por el territorio, desprovistos de la función y el uso para los que fueron creados exclusivamente, adquieren en la actualidad, de forma involuntaria, valores formales, espaciales y estéticos para los que, en un principio, no fueron concebidos. Hoy estas ruinas industriales dan lugar a nuevos paisajes únicos e irrepetibles. Son, en palabras de Peter Latz (2000), "los paisajes fantásticos posteriores a la era industrial" (p. 199).

LOS PAISAJES FANTÁSTICOS POSTERIORES A LA ERA INDUSTRIAL

En la actualidad observamos cómo estos paisajes, una vez que la actividad industrial que los generó ha cesado, adquieren una nueva significación fuera del contexto en el que surgieron y lejos del pensamiento que los creó, configurándose como nuevos paisajes contemporáneos. En estos es posible percibir aún las huellas marcadas o borradas de la actuación del hombre sobre el territorio. Adquieren valores de paisaje cultural, ya que han contribuido de una forma decisiva a la construcción de nuestras señas de identidad cultural y han marcado unas formas de vida y de trabajo que con el tiempo han quedado grabadas en el paisaje y en la memoria colectiva.

La diversidad de la actividad industrial llevada a cabo en estos territorios hace que presenciemos en la actualidad una amplia variedad de paisajes. Así pues, nos encontramos con paisajes vacíos. Paisajes en los que solo no es posible percibir la presencia de una ausencia, la cualidad del vacío. Paisajes en los que asistimos a una dualidad entre vacío-lleño, interior-exterior, como resultado de la realización de actividades extractivas. Castilletes, chimeneas, bocaminas, constituyen en estos paisajes el límite entre el lleño y el vacío. Estos elementos nos abren paso a túneles, galerías, conductos, que perforan la tierra, tejiendo redes de vacíos que crean un paisaje al tiempo que lo destruyen, a través de un proceso de desmaterialización y desocupación (Figura 1).

Esta mirada al negativo, a lo que no tiene cuerpo, pero que constituye parte sustancial de estos paisajes, nos sitúa próximos a la obra de artistas como: Chillida, Oteiza, Giacometti, Noguchi o Smithson. Nuestra mirada discurre por estos paisajes de un modo similar al que la cámara de Wim Wenders registra la ciudad de Berlín en su película *El cielo sobre Berlín* (1987), a través de sus vacíos más que de sus llenos.

Muchos de estos paisajes constituyen verdaderos *terrain vague*, en palabras de Ignasi de Solà-Morales (1996, p. 36). Son territorios inestables, indefinidos, indeterminados, inciertos. Lugares vacíos, entendiendo el “vacío como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación” (Solà-Morales, 1996, p. 37).

Poseen estos paisajes un extraordinario valor entrópico. Estos, como los describe Robert Smithson (1966), crecen hasta la ruina conforme son erigidos. En ellos todo parece estar a punto de desaparecer y, sin embargo, al igual que ocurriera en Comala, en esa tierra creada por Juan Rulfo (1955) a medio camino entre la vida y la muerte donde no dejan de escucharse las voces de sus antiguos habitantes, en estos paisajes aún resuenan contra las rocas los ecos de las máquinas, del movimiento y de la frenética actividad pasada, como si hubiesen quedado atrapados entre ellas. El territorio permanece en un estado de tensión palpable. La aparente calma de estos paisajes no enmascara la percepción de su energía latente. El estado de equilibrio inestable que estos registran hace que se mantengan en ese estado de “muerte suspendida” que José Saramago (2005) nos relató de una forma brillante en *Las intermitencias de la muerte*.

La tendencia de estos paisajes hacia la entropía imposibilita que puedan ser racionalizados, clasificados o sistematizados. Son estos paisajes, lugares de máxima indeterminación y, por ello, ofrecen un mayor grado de libertad.

Del mismo modo, cabría referirse a ellos como paisajes en los que se tejen redes. Estos definen una estructura compleja sobre el territorio, fruto de la acumulación de huellas de un pasado industrial, que da lugar a una compleja maraña de vías, viales, infraestructuras que se extienden sobre el territorio, dotando de estructura a estos paisajes (Figura 2).

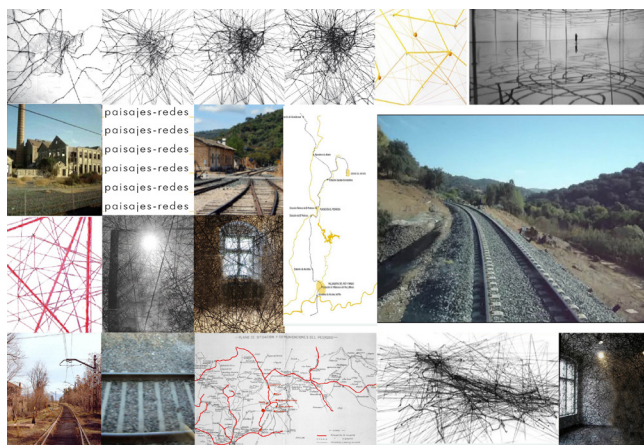


Figura 2. Collage de paisajes-redes.
Fuente: Elaboración propia.



Figura 3. Collage de paisajes inhóspitos.
Fuente: Elaboración propia.

En la actualidad muchos de estos emplazamientos dan lugar a paisajes violentos, inhóspitos, amenazantes (Figura 3). Nuestra entrada en ellos no siempre resulta fácil. Si nos adentramos mirándolos de frente, posiblemente estos terminen por bloquearnos, anularnos, engullirnos o expulsarnos de su interior. Es por ello que debemos acercarnos, como en el mito de Orfeo y Eurídice, mirándolos de manera sesgada, nunca de frente. A través de una mirada mucho más profunda y prolongada que trate de descubrir el envoltorio aparente que los cubre para adentrarnos en su composición interior e interpretar su esencia profunda.



Figura 4. Collage de paisajes degradados.
Fuente: Elaboración propia.

Nos encontramos con paisajes precarios. Paisajes de lo residual. Hoy estos paisajes, cuando ha finalizado la actividad industrial, se muestran ante nosotros como paisajes desolados, degradados, arrasados, derrotados, malditos, escondidos, silenciados, mancillados y, a pesar de todo ello —o quizá gracias a todo ello—, tan bellos (Arribas, 2009) (Figura 4).

Son estos paisajes, como diría Robert Smithson (1973), paisajes de grado cero. Paisajes que se diría que pertenecen a ningún lugar y a ningún tiempo. Paisajes que han perdido su identificación con el territorio, convirtiéndose en espacios contemporáneos, anónimos, en los que las asociaciones con otros lugares son infinitas. Paisajes en los que el tiempo ha quedado suspendido.

Paisajes que producen en quienes los contemplan una sensación inquietante que emana de la fuerza de las heridas realizadas sobre el territorio como resultado de la actividad industrial y de las huellas de las instalaciones. Paisajes tatuados, torturados, cizallados, manipulados hasta la extenuación. Paisajes heridos. Paisajes a los que se les ha arrancado toda su corteza, descarnado y eliminado su piel. Paisajes de tierras desangradas por la explotación minera. Paisajes que muestran abiertamente sus heridas y la belleza de su desnudez (Figura 5). Paisajes que ejercen un alto grado de seducción que provocan en nosotros una respuesta emotiva.

Paisajes de topografías artificiales. Paisajes en los que la acción sobre el territorio ha construido nuevas topografías artificiales de escoria y residuos, produciendo una alteración constante de su definición y de sus límites físicos. Simas escalonadas, desmontes, terraplenes, cortes aplomo de frentes de cantera, escombreras hacen aparecer depresiones o elevaciones de terreno de forma artificial, creando una morfología del paisaje, con sugerentes figuras llenas de matices y de gran riqueza plástica.

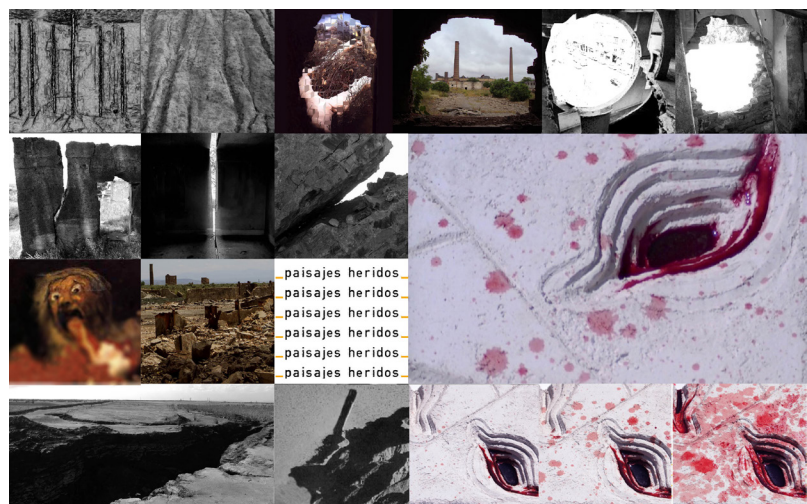


Figura 5. Collage de paisajes heridos.
Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, podemos hablar de paisajes infraleves, utilizando el término “infra-leve”, al igual que haría Marcel Duchamp (1998), para designar aquello que es más que leve, como el recuerdo de la presencia de algo que ya no está o, como dice el título del libro de Miguel Ángel Hernández Navarro (2004), *Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. En nuestro caso, lo que queda en el territorio una vez que la actividad o los procesos industriales que generaron estos paisajes en su origen han desaparecido. Y lo que queda es ese pozo, esa huella de la actividad industrial, ese trasfondo de una acción ejercida sobre el territorio que hoy percibimos como suma de energías latentes.

De igual modo podemos referirnos a estos paisajes como paisajes de extrema fragilidad. Paisajes que aparecen en el acto de su propia desaparición. Paisajes que parecen desvanecerse. Paisajes que se crean en su propio proceso de destrucción.

Paisajes de lo ausente. Paisajes que se vacían con el paso del tiempo como ocurre con la pintura de Rothko, la escultura de Giacometti, la arquitectura de Alejandro de la Sota, la poesía de María Zambrano o el cine de Michelangelo Antonioni. Esta abundancia de ausencia y de vacío construye estos nuevos paisajes.

Paisajes inasibles. Paisajes que se crean y se destruyen continuamente. Paisajes cuyo estado de ruina nos sugieren su final y, al mismo tiempo, su comienzo como nuevos paisajes contemporáneos (Figura 6). Paisajes en continua y constante mutación. Paisajes como gérmenes de futuro.

Paisajes callados, silenciados, en los que el ruido, el movimiento y la frenética actividad pasada cesan para dejar paso a la calma, el silencio y la quietud. Paisajes cuya soledad termina por fulminarnos. Paisajes olvidados, abandonados, obsoletos, destruidos, devastados... Pero sobre todo, ahora más que nunca, paisajes invisibles, o mejor dicho, no visibles para algunas miradas.



Figura 6. Collage de paisajes inasibles.
Fuente: Elaboración propia.

PAISAJES FUTUROS SOBRE LAS RUINAS DE UN PASADO INDUSTRIAL

La sociedad no ha tomado conciencia de que existe realmente este legado industrial y, mucho menos, del potencial que encierra. La dificultad a veces de acceder a estos paisajes posindustriales hace que la experiencia directa que se tiene sobre ellos sea escasa. Este desconocimiento y, en ocasiones, la ceguera de las miradas que se dirigen hacia estos espacios provoca una absoluta falta de aprecio que conduce a su destrucción.

En la actualidad observamos como son habituales las prácticas de intervención en estos paisajes que tratan de conservar estos restos industriales como documentos históricos, adoptando casi como única opción su conversión en museos. Son comunes las intervenciones que terminan por convertir estos restos industriales en representaciones ficticias de lo que fueron o las que optan por su transformación en una especie de parque temático, mediante la reconstrucción y posterior banalización de su memoria. Son numerosas, además, las actuaciones que tratan de devolver a la naturaleza su estado original, borrando de estos territorios la huella de la actividad industrial. Asimismo, con frecuencia nos encontramos con actuaciones que tratan de mantener, congelar o fosilizar el estado actual en el que se encuentran estos espacios, obviando su cualidad dinámica o, lo que es peor, manteniendo como testigos mudos de un pasado, elementos

aislados —una chimenea, una grúa, un castillete— totalmente descontextualizados en un medio urbano que le es ajeno por completo.

La potencia de estos paisajes hace necesario definir nuevas estrategias de intervención que sean capaces de dar respuesta a las dinámicas de cambio actuales, pero que eviten la pérdida de valor de identidad de estos territorios o su condición singular.

Se podría pensar en la inserción en los procesos de cambio de estos paisajes de acciones puntuales y selectivas, que no impliquen destrucción, pero que, sobre todo, conlleven a una vitalización que evite su supervivencia artificial. Estas acciones podrían contemplar desde iniciativas de restauración o reutilización hasta la propia reivindicación no-funcional de dichos restos industriales, como alternativa a su derribo o adaptación a nuevos usos, con el objetivo de conservar ese mundo de sentimientos que genera la contemplación de la ruina.

En la actualidad observamos la necesidad de una reflexión mucho más profunda sobre las posibles intervenciones en estos nuevos paisajes, que reconsidere muchos de los presupuestos sobre las prácticas habituales en ellos con el objetivo de superar gran parte de los planteamientos anacrónicos de intervención con los que actualmente se trabaja en este campo. Se trata de descubrir nuevas posibilidades de intervención que, sin necesidad de fosilizar o reproducir el pasado, paso a paso para de-

volverlo al presente, traten de desvelar en la naturaleza oculta de estas ruinas industriales las huellas de una época pasada que deben ser consideradas como testigos de una realidad en tránsito hacia el futuro. En definitiva, de lo que se trata es de plantear acciones desde enfoques y lecturas alternativas, que partan del entendimiento de estas ruinas industriales como elementos propios, no solo de una época pasada sino, y sobre todo, de su condición y proyección en la definición de futuros paisajes.

Para ello es necesario arrojar nuevos enfoques en la intervención de estos, que persigan una acción no convencional, que nos lleven a abordarlos de un modo nuevo y cuidadoso, a partir de la definición de propuestas que sean capaces de sugerir diferentes formas de experimentarlos, sentirlos e identificarnos con ellos. Sin duda, todo ello requiere altas dosis de imaginación.

Posiblemente sea en el ámbito artístico donde encontremos una mayor libertad a la hora de sugerir nuevas acciones o modos de intervención en estos paisajes. Fueron los artistas norteamericanos los primeros que supieron reconocer en estos emplazamientos una oportunidad para llevar a cabo su obra artística y explotar sus cualidades estéticas. Un ejemplo surgido en la década de los años setenta del siglo pasado fue una corriente artística denominada *land art*, integrada por artistas que trataron de recuperar el paisaje a través del arte.

En la obra experimental de artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Gordon Matta-Clark, Isamu Noguchi, Richard Serra, quienes profesaron un gran interés por las zonas industriales devastadas para desarrollar su actividad artística, sirviéndose de estas como materia, soporte físico o contexto en el que llevar a cabo sus obras, encontramos hoy las bases del entendimiento de muchos de los trabajos arquitectónicos y paisajísticos que se han llevado a cabo en los últimos años en Europa.

Un ejemplo de ello lo hallamos en Duisburg Nord, en la intervención llevada a cabo por Peter Latz (1990-2000). En esta se combinan, desde la base conceptual de la ruina, operaciones del *land art* con las técnicas heredadas del paisajismo y la reutilización de las antiguas construcciones industriales. En esta intervención, los objetos industriales abandonados dialogan entre sí a través de técnicas paisajísticas que parten del entendimiento de estos entornos en su estado actual como paisajes únicos, irrepetibles,



Figuras 7 y 8. Parque de Duisburg Nord. Peter Latz (1990-2000).
Fuente: Fotografía de Adrián Clausell.

paisajes contemporáneos en los que transcurre el presente, pero, también, paisajes testigos de un pasado sobre el que construir un futuro (Figuras 7 y 8).

Y es que, como indica Rosa Barba (2000), a la hora de intervenir en estos paisajes se debe buscar herramientas de intervención y teorías de actuación que traten de:

Superar el “qué es el paisaje” por “cómo es”, para poder proyectarlo. La nueva sociedad necesita nuevos símbolos reconocibles. Por eso “rehacer paisajes” es reconocer lo que hay y, a la vez, inventarlo de nuevo, uniendo los indicios del pasado y del futuro (p. 14).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arribas, D. (2009). Arte contemporáneo y minería a cielo abierto. *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 15, 269-309.
- Banham, R. (1989). *La Atlántida del hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea: 1900-1925*. Madrid: Nerea.
- Barba, R. (2000). ¿Por qué hablar ahora de paisaje? En AA. VV. *Rehacer paisajes. Arquitectura del paisaje en Europa, 1994-1999* (pp. 14-18). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Behne, A. (1994). *1923: La construcción funcional moderna*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
- Benito, P. (1993). El problema de las ruinas industriales en Europa. En *Boletín de Información sobre las Comunidades Europeas* (pp. 22-26). Oviedo: Universidad de Oviedo y Principado de Asturias.
- Benito, P. (2012). Territorio, paisaje y herencia industrial: debates y acciones en el contexto europeo. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 58/3, 443-457.
- Cooke, C. (1991). Raíces de un método: El pensamiento arquitectónico pre-revolucionario. *A&V*, 22, 32-41.
- Duchamp, M. (1998). *Notas*. Madrid: Tecnos.
- Guinzburg, M. (2007). *Estilo y época*. Madrid: El Croquis.
- Hernández, A. (2004). *Infraleve. Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. Murcia: Editora Regional.
- Latz, P. (2000). Los extraordinarios paisajes posteriores a era de la industria. En C. García; M. Mendes y A. Pizza (Coord.). *Arquitectura e industria modernas. 1900-1965. Actas del II Seminario DOCOMOMO Ibérico*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.
- Le Corbusier (1964). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.
- Marrodán, E. (2007). De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo. *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 7, 103-117.
- Molinari, C. (2011). *El arte en la era de la máquina: conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico: 1900-1950*. Buenos Aires: Teseo, Universidad Abierta Interamericana.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saramago, J. (2005). *Las intermitencias de la muerte*. Madrid: Alfaguara.
- Smithson, R. (junio, 1966). La entropía y los nuevos monumentos. Recuperado de https://monoskop.org/images/0/09/Smithson_Robert_1966_2009_Entropia_y_los_nuevos_monumentos.pdf
- Smithson, R. (1973). Entrevista con Patricia Ann Norvell (abril 1969). En L.R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Solà-Martínez, I. (1996). Terrain Vague. *Quaderns*, 212, 36-38.
- Wenders, W. (Director). (1987). *El cielo sobre Berlín* [Película]. Alemania: Road Movies Film produktion / Argos Films.

NOTAS

- 1 Este artículo toma prestado el título del capítulo IV "Utopías del pasado, recuerdos del futuro" del libro: Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE-Instituto Goethe.

LA MODERNIDAD INDUSTRIAL Y SUS DESPOJOS

[INDUSTRIAL MODERNITY AND ITS SPOILS]

ALBERTO SATO KOTANI*

o
Alberto Sato Kotani
Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen

El proceso de industrialización en Chile se inició con la explotación minera y de los *concerns*, —término empleado por el economista Joseph Schumpeter para referirse a los consorcios industriales—. No obstante, desde las décadas iniciales de la República, la explotación de dichos recursos requirió del apoyo de la infraestructura mecánica que permitiera un aprovechamiento más eficiente de estos.

Debido a sus propias leyes de desarrollo así como a factores externos, en pocas décadas estas industrias se abandonaron, quedando sus despojos diseminados por el territorio. Ante este escenario, la hipótesis del siguiente trabajo es doble. Por un lado, que la modernidad de Chile se vinculó a un proceso de industrialización y no fue urbana sino territorial y que las ruinas que fueron el resultado del proceso de acumulación del capital, cobran hoy legitimidad histórica en tanto valor testimonial. Por otro, que la ruina moderna en general y la chilena en particular, posee un significado distinto al tradicional: en el abandono moderno de una obra humana no hay pátina posible, no hay victoria de la naturaleza sobre la obra humana, sino decadencia. Esto configura paisajes negativos que reclaman su inmediato restauo a riesgo de su desaparición.

Lo verdaderamente “nuevo” en la arquitectura moderna —y que pertenece al ámbito histórico del capitalismo—, es sin duda la construcción industrial y sus equipos. Ello fue lo realmente nuevo, lo moderno, pero que no ha salido el tema de la obsolescencia física de los materiales y su casi imposible reposición.

Así, habría que establecer la diferencia entre la noción de ruina y de abandono, puesto que en general la ruina no se abandona, sino que por el contrario es constitutiva de la memoria y se preserva; en cambio, el abandono si bien produce ruina, carece de carácter transitivo. De esta forma, el abandono no necesariamente conduce a la ruina porque en general en él está ausente el recuerdo, la nostalgia, el *ubi sunt*.

Palabras clave

abandono / modernidad / nostalgia / obsolescencia / ruina

Abstract

The industrialization process in Chile began with the mining and exploitation of Concerns in general that required mechanical infrastructure for more efficient use of the resource during the early decades of the Republic.

According to its own laws of development as well as external factors, in a few decades these industries were abandoned, leaving his remains scattered throughout the territory. Given this scenario, the assumption here is twofold: firstly, that the modernity of Chile expressed by its industrialization process was not urban but territorial, and among the possible ruins that were inherited, the result of the accumulation process of capitalism, got historical legitimacy as testimonial value.

Secondly, the modern ruin in general and in particular in Chile, takes on a different meaning from the traditional notion, and this is the central aspect: In the modern abandonment of a human work, there is no patina, nor victory of nature over human work, but decay, and set negative landscapes that demand immediate restoration at the risk of their disappearance. The truly 'new' in modern architecture -and belonging to the historical context of capitalism, is undoubtedly the industrial construction and equipment: this was the really new, modern, who has not settled the issue of physical obsolescence of materials and its replacement is almost impossible.

*Thus, it would be the difference between the notion of ruin and abandonment, since generally ruin is not abandoned, but instead is constitutive of memory and it is preserved; however, the abandonment although produces ruin, lacks transitive: thus the abandonment does not necessarily lead to ruin because overall the memory is absent, the nostalgia, the *ubi sunt*.*

Keywords

abandoned / modern / nostalgia / obsolescence / ruin

I.

Cronológicamente, el proceso de industrialización en Chile se inició con la explotación minera y de *concerns* en general. Sin embargo, la minería o actividad extractiva, así como la explotación ganadera y maderera intensivas requirieron del apoyo de infraestructura mecánica para un aprovechamiento más eficiente del recurso incluso durante las décadas iniciales de la República.

Como consecuencia de sus propias leyes y de factores externos como las naturales fluctuaciones de los precios en el mercado internacional, en pocas décadas estas industrias se abandonaron y sus despojos quedaron diseminados por el territorio. La mano de obra que trabajaba en ellas se convirtió en una masa nómada que en contados casos conformó una población estable: mineros, leñadores, pastores, esquiladores recorrieron el territorio en busca de una fuente de trabajo que se localizaba en el sitio donde la naturaleza decidió radicar el objeto de la riqueza, mientras las instalaciones industriales, por su parte, iban quedando abandonadas en los sitios del recurso, sin posibilidad de recuperación productiva.

Ante este escenario, la hipótesis de este trabajo es doble: por una parte, que la modernidad de Chile vinculada con un proceso de industrialización no fue urbana sino territorial y entre las ruinas que se heredaron, la industria, como intrínseca del proceso económico social de acumulación del capital cobra legitimidad histórica como valor testimonial. Al respecto, la historia urbana moderna explica su crecimiento y desarrollo gracias al proceso de acumulación del capital de la Revolución Industrial, de tal modo que las grandes ciudades europeas y norteamericanas tenían el carácter de ciudades industriales, como Nueva York, Londres o París, donde vivía el proletariado urbano. Sin embargo, el continente latinoamericano participó de la Revolución Industrial proveyendo materias primas e incorporando la mecanización en el sitio del recurso ubicado en su territorio, mientras las ciudades fueron inicialmente centros de comercio y servicio, es decir, terciarias (Geisse-Valdivia, 1978; Hardoy, 1974; Ortega, 1981).

De este modo, la condición territorial del proceso inicial de industrialización en Latinoamérica, y en particular en Chile debido al carácter extractivo de sus recursos, hizo que sus ruinas estén alejadas de los centros culturales, estableciendo un diálogo particularmente "turístico" y de presencia lejana con los orígenes de su formación moderna.

La segunda hipótesis que aquí se trata es que la ruina moderna en general, y en Chile en particular, posee un significado distinto a su noción tradicional. Este significado es el aspecto central del presente trabajo. En efecto, como se verá más adelante, en el abandono moderno de una obra humana no hay pátina posible, no hay victoria de la naturaleza sobre la obra humana sino decadencia, la que crea paisajes negativos que reclaman su inmediato restaura a riesgo de su desaparición.¹ Obviamente, dicho restaura niega la ruina, la hace desaparecer y crea una nueva realidad:

La ruina del siglo XXI es detritus o restauración. En este último caso, la edad real ha sido eliminada por un lifting inverso o se hace que lo nuevo parezca viejo, en vez de que lo viejo parezca nuevo. Las modas de reproducción retro hacen que cada vez sea más difícil reconocer lo que es genuinamente viejo en una cultura de preservación y restauración (Huysen, 2006, p. 10).

Así, la fragilidad de estos abandonos, si bien dan lugar a estudios de la llamada arqueología industrial,² conducen también a destinos que se bifurcan entre su restauración y su difícil conservación, debido especialmente a la naturaleza misma de los materiales constitutivos de la industria. En efecto, estos materiales, con tiempos prolongados en desuso, sufren un grado de deterioro que no ocurre en el caso de la "inmortalidad" de la piedra u otros áridos, constitutivos de la mayoría de las ruinas. Al decir de Kevin Lynch (2005), los materiales modernos se *echan a perder* con rapidez.

II.

El romanticismo del siglo XIX asignó un valor inestimable a la ruina. John Ruskin señalaba que:

(...) lo pintoresco se busca en la ruina y se supone que consiste en la decadencia. Sin embargo, aun cuando se busque de ese modo, consiste en la mera sublimidad de las grietas o fracturas, o manchas, o vegetación, que la arquitectura asimila con el quehacer de la naturaleza y le confieren esas condiciones de forma y color que la mirada humana aprecia de manera universal (1994, p. 171).

Esa mirada del romanticismo convirtió a cualquier situación de abandono de la obra humana en objeto de culto y de un aprecio particular, sin embargo, no eliminó la posibilidad cierta de que en la modernidad existieran diversos

tipo de ruinas. No obstante, se puede convenir que en general, la modernidad no produce ruinas sino muerte o desaparición: “La otra cara de la infernal repetición de ‘lo nuevo’ en la cultura de masas es la mortificación de aquello que ya no es novedoso” (Buck-Morss, 1995, p. 181). Dentro de aquella diversidad, la ruina industrial posee un particular significado.

Lo verdaderamente “nuevo” en la arquitectura moderna —y que pertenece al ámbito histórico del capitalismo—, es sin duda la construcción industrial y sus equipos. Ello fue lo realmente nuevo, lo moderno, pero que no saldó el tema de la obsolescencia física de los materiales y su casi imposible reposición.³ Como señalaba Andreas Huyssen: “El cemento, el acero y el vidrio no sufren la erosión como la piedra. La arquitectura moderna rechaza el regreso de la cultura a la naturaleza” (2006, p. 20). De esta forma, la piedra puede tener una edad geológica de 50 millones de años y un picapedrero pudo haberle dado forma de pieza de un arbotante en una catedral gótica hace 700 años; pero también hoy, otro picapedrero podría hacer lo mismo, se si piensa desde la conformación originaria como material, nada cambia. Asunto este que no aplica por ejemplo para el aluminio, la baquelita o el linóleo.⁴

De este modo, materiales nuevos y cuya obsolescencia es relativamente rápida se combinan con algo tan caro a la modernidad que es su función, es decir, la obsolescencia funcional es irrecuperable y para sellar su condena se le agrega la obsolescencia cultural: la moda. Estos elementos conforman la trilogía de la destrucción que permite afirmar con Benjamin, que el producto moderno, por su propia naturaleza material y cultural nace como ruina.

Estas afirmaciones se apoyan en la hipótesis schumpeteriana de la “destrucción creadora” del capitalismo:

La apertura de nuevos mercados, extranjeros o nacionales, y el desarrollo de la organización de la producción, desde el taller de artesanía y la manufactura hasta los “concerns” tales como los del acero de los Estados Unidos (U.S. Steel), ilustran el mismo proceso de mutación industrial —si se me permite usar esta expresión biológica— que revoluciona incesantemente la estructura económica “desde adentro”, destruyendo ininterrumpidamente lo antiguo y creando continuamente elementos nuevos. Este proceso de “destrucción creativa” constituye el dato de hecho esencial del capitalismo (Schumpeter, 2008, p. 83).

El nuevo sistema económico social instaló un modelo que desecha una producción —por más eficiente y beneficiosa que sea— para reemplazarla por otra y, en consecuencia, deja edificios industriales abandonados que no se celebrarán como nostalgia sino, por el contrario, como imposibilidad cuando no puedan ser reducidos a escombros. Esto sucede en general con las grandes industrias e infraestructuras que, actualmente, son objeto de culto. Alöis Riegl en su *Culto moderno a los monumentos* (1987) dice en clave posmoderna: las ruinas industriales actualizan la nostalgia por una promesa que no se cumplió: la promesa del progreso, de un futuro diferente.

Las “ruinas auténticas”, como existían todavía en los siglos XVIII y XIX, ya no tienen lugar en la cultura mercantil y memorialista del capitalismo tardío. Las cosas, transformadas en mercancías, envejecen mal. Se vuelven obsoletas, son tiradas a la basura o recicladas. Los edificios son destruidos o restaurados. En la era del turbocapitalismo, las cosas tienen pocas posibilidades de envejecer y convertirse en ruinas y esto, irónicamente, sucede cuando la edad promedio de la población aumenta. La ruina del siglo XXI es detritus o restauración (Huyssen, 2006, p. 10).

A diferencia de las ruinas auténticas de un tiempo apaciguado, la modernidad capitalista conmovió los despojos arquitectónicos hasta sus cimientos. La angustia por lo nuevo es destructora y la arquitectura moderna tenía conciencia de esta condición, como decía Baudelaire “lo efímero y transitorio”. Sin embargo, el valor patrimonial de la arquitectura moderna, como testimonio histórico cultural es un argumento convincente para alterar las barreras que ella misma se impuso. En efecto, no está totalmente resuelta la polémica con base teórica sobre la conservación de la arquitectura moderna en general, sino que esta, como institución (en el sentido foucaultiano) decidió que así fuera.⁵

La obsolescencia funcional de un edificio moderno declara su propia muerte porque fue pensado y construido para el cumplimiento de determinada función: significado y significado concurren a proporcionarle una especificidad que frente a cualquier otro uso adquiriría carácter de comedia, o de representación turística. De este modo, estas acciones humanas de producción e inmediato consumo que devienen en obsolescencia funcional y cultural, son eso: acciones humanas y por ello pierden el carácter que señalaba Simmel:

(...) el carácter esencial de las ruinas queda anulado, no solo por la destrucción activa del hombre, sino también cuando, con su pasividad, el hombre pasivo actúa como mera naturaleza. Tal sucede de manera característica en algunas ruinas urbanas que todavía son habitadas [...] Lo característico de la impresión que esto suscita no es que sean los hombres quienes destruyan la obra del hombre, sino más bien que aun haciéndolo la naturaleza los hombres quienes permiten que sobrevenga la ruina (2002, p. 184).

Paradoja de nuestra condición —compartida con muchos países latinoamericanos— es que ya en el siglo XXI todavía no se haya logrado construir el proyecto moderno, pero es testigo de las ruinas de la sociedad “turbocapitalista”.⁶ Así, quizás es más adecuado considerar a la noción de obsolescencia, la razón del abandono de algunas —pocas— ruinas industriales y de servicios.

Actualmente, como señalaba Huyssen (2006), renace el interés por las ruinas (en este caso, esta publicación no es ingenua). En el caso particular de Chile, las salitreras, los yacimientos de carbón, otros campamentos mineros y las estancias ovejeras constituyen ejemplos relevantes que conducen de inmediato a la noción de ruinas industriales o modernas quizás, debido a otras ausencias históricas, considerando el pasado precolombino y colonial. En efecto, las huellas arquitectónicas dejadas por el proceso civilizatorio chileno son escasas, salvo durante la industrialización o más bien durante la instalación del capitalismo moderno, con sus fábricas, industrias y máquinas, por lo que cobran mayor significado estas ruinas.

III.

Chile, a lo largo de su extensa línea territorial, desde las pampas atacameñas hasta Tierra del Fuego, disponía de plata, nitratos, cobre, carbón —más tarde, petróleo y gas—; hierro, tierra para el ganado ovino, bosques de lenga y coigüe. Los residuos arquitectónicos dejados por la industrialización son las ruinas de sistemas de transporte especialmente ferroviario, de transporte de materiales desde los socavones hasta la superficie, de puertos, de gigantescos depósitos y máquinas que, por las leyes del sistema productivo, se abandonaron en los sitios de explotación. Lo que hizo también que la población se moviera hacia otra fuente de trabajo, sin embargo, las máquinas e infraestructura no se movieron, sus despojos quedaron

desprotegidos de los rigores de vientos, lluvias y tempestades, de soles abrasadores y noches heladas.

Este proceso de industrialización se inició con la explotación del salitre nortino en la década de los sesenta del siglo XIX. Un censo realizado por la Sociedad de Fomento Fabril (Sofofa), fundada en 1895, revelaba en las dos ciudades más importantes del territorio, Santiago y Valparaíso, la existencia de 17.567 obreros con 3.978 máquinas en la primera y 12.616 obreros y 2.203 máquinas en la segunda, y con poblaciones de 256.403 y 133.756 habitantes respectivamente. La ausencia previsible en esta encuesta de las industrias salitreras era que:

(...) se lamentaban de haberse tropezado constantemente con la indiferencia y aun con la resistencia de los mismos industriales, que no comprenden todavía los beneficios que trae consigo el conocimiento del verdadero estado industrial del país, o se niegan a dar noticias sobre sus establecimientos por el no justificado temor de que ellos sirvan para la aplicación de impuestos (Sofofa, 1895, p. 1).

Esta resistencia y ocultamiento de información no es sino la negativa de los capitales por transparentar las ganancias obtenidas, así como la condición de explotación de los trabajadores mineros. Una de las consecuencias directas de estas reticencias es la visión distorsionada del proceso de industrialización en Chile, ya que la producción más significativa en términos económicos, no informaba cuánta gente trabajaba, cuántos equipos o máquinas funcionaban, ni mucho menos, cuánto ganaban.

De este modo, la modernización industrial, de carácter territorial y no urbano, una vez que apagó sus medios productivos en virtud de la obsolescencia funcional o de su baja rentabilidad, la población obrera y sus familias se dispersaron y, en consecuencia, abandonaron sus instalaciones al tiempo, y de esta forma la historia testimonial por medio de la cultura material se fue borrando.⁷

Para mayor comprensión de la situación contemporánea es necesario tomar distancia de la visión romántico-ruskiniana de la ruina. En efecto, el capitalismo anticipa esta condición particular de la ruina.

Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo y lo despliega —como ya supo ver Hegel— con astucia. Con la conmoción de la economía de mercado empeza-

mos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso que se hayan derrumbado (Benjamin, 2007, p. 49).

De este modo, antes de su aparición, se puede reconocer que cualquier manifestación de desarrollo físico de la economía capitalista, que cualquier brillo y asombro despedido por el halo de las nuevas tecnologías guarda tras de sí su inmediato estado de ruina: “la alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas” (Benjamin citado en Buck-Morss, 1995, p. 187).

Hoy habría que establecer la diferencia entre la noción de ruina y la de abandono, puesto que en general la ruina no se abandona, sino que por el contrario es constitutiva de la memoria y se preserva; en cambio, el abandono si bien produce ruina, carece de carácter transitivo: así, el abandono no necesariamente conduce a la ruina —en el sentido de Ruskin— porque en general está ausente el recuerdo, la nostalgia, el *ubi sunt*.

En el caso chileno es notable el desarraigo; la industria salitrera, base de la formación del capital nacional, desafiaba con restauraciones los despojos de máquinas, galpones, líneas ferroviarias, etc. La explotación del salitre en el desierto de Atacama durante casi un siglo, desde sus inicios en los años treinta del siglo XIX hasta llegar a la crisis del año 1929, significó el comienzo de una riqueza de origen extractivo cuya cultura aún persiste con la minería del cobre. Si bien el proceso productivo de esta actividad nunca agregó demasiado valor a la materia prima en todo el continente latinoamericano, requirió de instalaciones industriales de grandes dimensiones y que, al estar irremediablemente obsoletas, fueron abandonadas sin otra posibilidad de recuperación que la de su restauración con fines histórico-culturales. Esta condición patrimonial, por la misma naturaleza moderna de sus instalaciones, debe ser mantenida en su forma de abandono, salvo aquellas obras complementarias del campamento minero como casas, almacenes, teatros, centros sociales, que pueden destinarse a actividades museísticas o de eventos culturales, pero las instalaciones industriales en general no pueden ser habitadas y por esta razón deben quedar, en el mejor de los casos, abandonadas, limpias pero abandonadas. Mucho más cuando en la pampa salitrera no existió el arraigo debido a que la población de los campamentos mineros se trasladaba con total indiferencia de

un cantón a otro. “El que los campamentos se parecieran tanto unos con otros ayudaba a que el desarraigo no fuera tan doloroso” (González, 2008, p. 189).

IV.

A modo de conclusión, siempre provisional, se puede acordar que la modernidad en Chile se manifiesta en toda la extensión de su territorio en la explotación de minerales a través de *concerns*, cuyos testimonios actuales son restos abandonados que no adquieren condición de ruina en tanto que industrias, sino en tanto construcciones. Un ejemplo de interés lo constituyen las llamadas ruinas de Huanchaca, la antigua planta procesadora del mineral de plata procedente de las minas de Pulacayo, hoy convertidas en Museo de Sitio, junto con una salas de reciente diseño y construcción (2009) donde, el testimonio industrial es sustituido por las riquezas geológicas del territorio, fotografías y restos de construcciones de material árido.

Así, el tratamiento especial que exigen los restos industriales para transmitir su testimonio como proceso productivo requiere de la distancia brechtiana, del enfriamiento pasional que caracteriza a la noción tradicional de ruina para informar acerca del proceso de formación del capitalismo moderno en Chile. De este modo, la ruina industrial moderna informa, no establece relaciones afectivas, por lo que el término ruina adquiere otro significado en este contexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2007). *El libro de los pasajes*. Madrid: AkaL.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, Dis.
- DO.CO.MO.MO. (septiembre, 1990) *Conference Proceedings*. First International Conference. Eindhoven University of Techn. Netherlands Department for Conservation Technology
- Dillon, B. (Ed.) (2011). *Ruins*. Cambridge MA: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Galaz-Manakovic, D. (2016). Industrialización minera, urbanización e innovación en las relaciones sociales en el sudeste del altiplano boliviano: el caso de la Compañía Huanchaca de Bolivia (1834-1930). *Revista de Estudios Atacameños*, 52, 153-175. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-10432016005000001>
- Gárces, E. (1999). *Las ciudades del salitre*. Santiago: Orígenes.
- Gárces, E., Cooper, M., y Baros M. (2007). *Las ciudades del cobre*. Santiago: Ediciones UC.
- Gárces, E., Kroeger, F., Martinic, M., Piwonka, N., y Cooper, M. (2013) *Tierra del Fuego, historia, arquitectura y territorio*. Santiago: ARQ ediciones.
- Geisse, G. y Valdivia, V. (1978). Urbanización e industrialización en Chile. *Revista EURE*, 15(5), 11-35.
- González, S. (2008). El mundo de las casas de lata. La vida en la pampa salitrera. En, R. Sagredo y C. Gazmuri (Eds.), *Historia de la vida privada en Chile, Tomo II. 1840-1925* (pp. 187-213). Santiago: Taurus- Aguilar Chilena de Ediciones.
- Hardoy, J.E. (1974). *El proceso de urbanización en América Latina*. La Habana: Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe.
- Huysen, A. (2006). Nostalgia for ruins. *Grey Room*, 23, 6-21.
- Ironbridge Gorge Museum Trust (mayo-junio, 1973). First International Congress of the Conservation of Industrial Monuments, Transactions, Ironbridge. Madison, WI: autor
- Luttwak, E. (2000). *Turbocapitalismo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Lynch, K. (2005). *Echar a perder*. Barcelona: G. Gili.
- Ortega, L. (1981). Acerca de los orígenes de la industrialización chilena 1860-1879. *Nueva Historia*, 2, 3-10.
- Pinard, J. (1985). *L'archéologie industrielle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa.
- Ruskin, J. (1994). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Schumpeter, J. (2008). *Capitalism, socialism and democracy*. New York: Harper Perennial Modern Thought edition.
- Simmel, G. (2002). *Sobre la aventura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Sociedad de Fomento Fabril (año). *Boletín de la estadística industrial de la República de Chile 1894-1985*. Santiago: autor.

NOTAS

- 1 Es el caso chileno de las ruinas de Huanchaca. Ver Galaz-Manakovic, 2016.
- 2 Para más información ver Ironbridge Gorge Museum Trust, 1973, y Pinard, 1985.
- 3 Más información en Jester, 2014.
- 4 El aluminio es un material no ferroso que nace del procesamiento de la bauxita. Se obtuvo por primera vez en 1825. La baquelita es un fenoplástico producido en 1907 y el linóleo se inventó en 1860. Como el término lo indica, está compuesto por aceite de lino mezclado de un material inerte flexible, que es el polvo de corcho. Este fue sustituido por el vinilo en 1960. Actualmente estos últimos materiales –salvo excepciones– son fabricados para reproducción de objetos retro.
- 5 Ver DO.CO.MO.MO. International (Documentation, Conservation of Modern Movement)
- 6 Término acuñado por el economista y politólogo Edward Luttwak. Ver Luttwak, 2000.
- 7 Ver Gárces, 1999; Gárces, Cooper y Baros, 2007; Gárces, Kroeger, Martinic, Piwonka y Cooper, 2013.

DE LA RUINA AL VESTIGIO, DE LA RESIGNIFICACIÓN A LA HOSPITALIDAD EN LO HABITABLE

INTERMEDIACIÓN EN LAS OFICINAS SALITRERAS DE SANTIAGO HUMBERSTONE Y SANTA LAURA

INTERMEDIATION IN THE SALTPETER WORKS OF SANTIAGO HUMBERSTONE AND SANTA LAURA

DAVID LUZA C. · JUAN CARLOS JELDES P. *

David Luza C.
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Viña del Mar, Chile

Juan Carlos Jeldes P.
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Viña del Mar, Chile

Resumen

Las ruinas cobran un sentido actual en la medida en que son espacios resignificados en un presente. El objeto de este artículo es exponer una reflexión a partir de la experiencia de diseñar medios interpretativos para el Plan de Interpretación en las oficinas salitreras de Santiago Humberstone y Santa Laura. Las propuestas que se llevaron a cabo fueron pensadas para quienes hoy son los visitantes-habitantes de estos espacios. Este trabajo permitió a su vez dotar de un presente y futuro a las ruinas, por medio de una resignificación que vuelve a generar hospitalidad en lo habitable.

Palabras clave

intermediación / hospitalidad en lo habitable / resignificación de lugar / ruina / vestigio

Abstract

Ruins gain a current sense as they are re-signified in present times. The objective of this article is to present a reflection from the experience of designing interpretative means for the Interpretation Plan in the saltpeter works of Santiago Humberstone and Santa Laura. Proposals made were thought for those who are today visitors-inhabitants in these spaces. This project enabled, in turn, provide the ruins with a present and a future by means of a re-significance that, once more, generates hospitality in what is habitable.

Key words

intermediation / hospitality in the habitable / place re-significance / ruin / vestige



Figura 1: Teatro de Humberstone, frente a la plaza. Uno de los edificios mejor conservado.
Fuente: Fotografía de Juan Carlos Jeldes.

VESTIGIOS DE TRANSFORMACIONES GLOBALES EN LA RUINA LOCAL

El conjunto de campamentos de las salitreras Santiago Humberstone y Santa Laura está ubicado en la Pampa del Tamarugal a una altura de 1.050 metros sobre el nivel del mar y a 47 kilómetros de la ciudad de Iquique en el norte de Chile. Estos campamentos son parte del fenómeno mundial de la puesta en valor del patrimonio,¹ y corresponden a museos de sitio, una tipología de museo que relaciona sitios patrimoniales con su entorno: “Un museo concebido y organizado para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto” (ICOM, 1982). Estos sitios actualmente son trazas de un complejo industrial, construido con el propósito específico de ser útil para la extracción del caliche, la producción de salitre y otros derivados; que a pesar de haber estado en la vanguardia tecnológica de su época, no fueron capaces de competir contra los productos alternativos en el mercado mundial, lo que obligó finalmente a su cierre.

Sin embargo, el valor de estas ruinas tiene relación con el relato testimonial de una condición social reflejada en el espacio habitable, su arquitectura y la extensión natural. Una observación que relacione tales elementos, permite apreciar las realidades pasadas significativas para quienes habitaron estos sitios. Más allá de una lectura de la monumentalidad de las construcciones, lo que aquí se rescata son aquellas dimensiones que permiten contener las historias anónimas de sus habitantes fundacionales; y que hoy se proyectan hacia el futuro expandiendo y resignificando los recorridos por el lugar.

Las oficinas salitreras no solo remiten a un pasado de relevancia nacional, sino que forman parte de una muestra de procesos económicos globales inspirados en la industrialización que generaron cambios en el poblamiento, el urbanismo y en el modo de vida en los siglos XIX y XX. Razón por lo que hoy es legible en los vestigios de estos campamentos la forma cómo se integró el uso de elementos tecnológicos² en el orden total del asentamiento, una lógica muy avanzada para una época en que Chile se caracterizaba principalmente por el orden rural de la hacienda y el inquilinaje.³

EXPERIENCIA DE INTERMEDIACIÓN EN LAS OFICINAS SALITRERAS SANTIAGO HUMBERSTONE Y SANTA LAURA

Al diseño de un Plan de Interpretación para las salitreras de Santiago Humberstone y Santa Laura, se sumó un equipo interdisciplinario⁴ que realizó varias visitas al lugar. En una de estas salidas se puso atención a los relatos de los guías “informales” —que acompañan a los visitantes— para notar que el acento de sus exposiciones estaba centrado en evidenciar las dimensiones más íntimas de la vida cotidiana, poniendo énfasis en la niñez y en las historias que contaban los padres y los abuelos que habitaron “alguna vez” en el campamento. La satisfacción de los oyentes no estaba en la acreditación de los hechos, sino en la palpable veracidad que otorga observar estos asentamientos; quienes visitan este tipo de sitios, lo hacen por la valorización simbólica del hecho o los personajes anónimos: “(...) un pasado vernáculo, una edad de oro donde no hay fechas o nombres, simplemente un sentido del modo en que solía ser, la historia como la crónica de la existencia cotidiana” (Brinckerhoff, 2012, p. 104).



Figura 2: Vista interior de la planta procesadora de Santa Laura, se aprecia la nave que le otorga sombra a las faenas.
Fuente: Fotografía de Juan Carlos Jeldes.

Uno de los primeros requerimientos que se asumieron desde el encargo fue que el Plan de Interpretación tenía que contemplar las visitas autoguiadas, es decir, debía prescindir del relato de algún testigo cercano o de los “expertos”. No obstante, también tenía que rescatar la dimensión de los guías “informales” y su hospitalidad como anfitriones del lugar. Se trataba de potenciar los imaginarios en relación con una comprensión del espacio que no se reduce a su funcionalidad, porque el que vive y recuerda, lo hace en el sentido del dominio del espacio a partir de una dimensión cotidiana (Harvey, 2001). La experiencia de compartir un relato *in situ* es una experiencia sobre todo fenomenológica, en otras palabras, incluyente, que va más por la vía de fomentar la comprensión que la novedad. A través del acontecer actual, el paseo, esta premisa se cumple. Fundamento que hace eco a lo que de Mattos y Link (2015) rescatan en términos de que

“el diseño del espacio cotidiano de la ciudad debiera comenzar con la comprensión y la aceptación de la vida que allí tiene lugar” (p. 151).

Esta experiencia es el fundamento para observar a ambos sitios como en una transición de la ruina al vestigio, en el sentido de resignificarlos como lugares en función de su paisaje y haciendo partícipe de ello a sus actuales visitantes-habitantes.

ELEMENTOS DE LA INTERMEDIACIÓN

A continuación se presenta una serie de características de aquellos elementos cotidianos y de hospitalidad con los que se dialogó para presentar las diversas propuestas arquitectónicas y de diseño para ambas salitreras.

Un primer elemento importante que acompaña a estas ruinas es el silencio que, en el caso de Humberstone y Santa Laura, es una condición que permite realizar un recorrido con cierta libertad por sus calles y senderos. Por ello más que recrear las anteriores formas de habitar de los pampinos, rescatar el silencio permite generar nuevas lógicas de movimiento y de paseo de parte de sus visitantes. Aparece entonces la pregunta acerca de cómo se habita el silencio y cuáles son las señales que se deberían dar para un recorrido signifiante, pero a la vez silencioso.

Esto nos llevó a otra dimensión de la ruina: el recorrido. En el contexto de este Plan de Interpretación, en un museo de sitio industrial y centro de interpretación histórica, como lo son ambas salitreras, se debe configurar la trama del campamento a recorrer, otorgando una condición de libre circulación a través de calles y pasajes. Con ello se le hace evidente al visitante que está participando mediante su propia voluntad de una experiencia que le permite estar dentro de un sitio valioso. La condición de trama es relevante entonces por sobre la condición de un circuito, así cada visitante construye cada vez su propia experiencia, en lugar de imponer un recorrido guiado que indique una ida y una vuelta.

Se trató de dejar a los vestigios que todavía existen en el silencio propio de las ruinas, principalmente las calles que permiten la posibilidad de recorrer, de ir por el lugar, de acercarse o alejarse de lo que era un centro cívico, y constituir una experiencia de lugar que acerque a los visitantes a una identidad forjada en términos muy particulares. Fue dotar a la ruina de un atributo, donde se puso en acción al visitante para habitar estos sitios, resignificando con ello el lugar.

La invitación a recorrer los sitios industriales a través de ciertas tramas permite comprender la concurrencia de



Figura 3: Vista de la fachada continua del conjunto comercio, mercado y tiendas, se aprecia la torre reloj de fondo.

Fuente: Fotografía de Juan Carlos Jeldes.

diversas intenciones y expresiones de la vida cotidiana. En el caso de las salitreras se ponen en evidencia aquellos elementos económicos y sociales que hicieron posible la vida íntima y pública: el trabajo, la educación, el juego, el ocio y otras manifestaciones socioculturales de la época, las que en el relato fueron configurando un valor simbólico subyacente a la experiencia de los visitantes en ambos sitios. De ellos surgieron mitos que evocan esta valoración, como la presencia de cantantes ilustres como Enrico Caruso, de quien se dice que se presentó en el teatro de Humberstone; o la de Gabriela Mistral quien habría dormido en una de las casas destinadas a los profesores de la pampa.

Otra pregunta que nace de las ruinas es ¿qué ofrecer al visitante? Varias son las alternativas: realzar un vestigio de aquella experiencia pasada que ya no está; reconstruir de un modo simulado un estado original de alguna de sus partes y hacer visibles los acontecimientos de la vida cotidiana anterior. En este sentido, la respuesta a esta pregunta estuvo en la posibilidad de incluir la interacción, es decir, la experiencia de uso y goce de las instalaciones. Por ejemplo, en el teatro los visitantes se pueden sentar, pueden entrar a las casas, tocar los muebles o los juguetes hechos con tarros de conservas, o las mismas herramientas de los pampinos. Se entiende entonces que se trata de una experiencia que busca familiarizarlo desde su propia corporalidad, más allá de la sola experiencia de mirar que es propia

del espectador. Esto implicó avanzar en las propuestas de los medios interpretativos para que fueran un paso adelante de la noción tradicional de museo donde se expone, generalmente, en escaparates o vitrinas. En este caso, el sistema de señas presentado para los espacios urbanos, productivos, intermedios y de conexión permitió hacer inteligibles y fácilmente utilizables los espacios de circulación y acción de los visitantes de las salitreras.

Cabe señalar que el protagonista sigue siendo el sitio, por lo que toda intervención realizada debía ser formalmente discreta, esto quiere decir colaborativa con el conjunto y nunca un distractor. También, se quiso mantener un correcto equilibrio entre el contraste y la armonía con el lugar, contraste entendido como aquello que se distingue dentro del paisaje y que tiene un carácter de actualidad funcional y cultural, precisamente en contraposición con los elementos originales del sitio. La intervención tiene una expresión en el lugar que en sí misma es contemporánea; mientras la armonía se entiende como aquella expresión que dialoga con los elementos originales integrándose al paisaje, sin irrumpir y sin competir con él. Para cumplir con estas premisas, se consideró recoger de las construcciones existentes las alturas de los vanos, antepechos y aleros —todos ellos detalles constructivos—, como también la luminosidad en los volúmenes, colores, luz y asoleamiento del lugar. Al respecto se propuso utilizar metal (acero) y la madera (pino oregón reutilizado), dado que ambos materiales están presentes en el sitio, son de fácil mantención y reposición, y obedecen a tecnologías de fabricación comunes. El metal posee alta resistencia (ante el desgaste y potencial vandalismo) y homogeneidad como planos de soportes gráficos. La madera brinda calidez en los espacios de acogida o estaciones. El uso más singular de esta en el sitio es en los elementos que matizan la luz, ya que se utilizó en dimensiones esbeltas (más largas que anchas), dejando vacíos proporcionados que atenúan la luz y transparentan el paisaje. El metal es empleado en piezas que evidencian su función dentro de las estructuras estáticas y dinámicas, siendo partes de formas resistentes. Estos materiales se articulan conformando la sintaxis de un lenguaje reconocible en estas instalaciones.

En la habitabilidad en el acto de recorrer, un concepto relevante en la propuesta es la construcción de la sombra o umbra como un aspecto fundante, pues es lo que permite que exista la experiencia del patrimonio edificado y el paisaje que lo contiene. En el desierto la sombra es ante todo lograr un lugar y favorecer la permanencia. La propuesta de sombra o umbra se relaciona entonces con emplazamientos “entre recorridos” que a modo de incluir



Figura 4: Propuesta desarrollada por arquitectura y diseño, como un elemento que integra, ubicación, información, sombra y descanso.

Fuente: Fotografía de Eduardo Retamales.



Figura 5: Gradas y marquesina de la piscina de Humberstone.

Fuente: Fotografía de Juan Carlos Jeldes.

aristas en el ir, privilegien la visión del conjunto del sitio. Para materializar las sombras, se recabaron dimensiones observadas en las alturas de vanos de interiores y esquinas propias de la arquitectura del lugar; integradas en una figura cúbica-neutra que evita el contraste con el paisaje y que otorga a los visitantes la posibilidad de permanecer solos o agrupados. Las sombras son un conjunto seriado y distribuido, con el objetivo de brindar la posibilidad de residir, en pequeños grupos, respetando el silencio del desierto.

La propuesta resignificó aquellos valores sociales, históricos y estéticos de las oficinas salitreras Santiago Humberstone y Santa Laura, mediante una manera de concebir los nuevos objetos para que expresaran pertenencia sin caer en falsos históricos y así rescatar la sintaxis del lenguaje formal presente en el sitio. Una intermediación que pasa por comprender que lo antiguo se puede mirar en relación con lo que existe en la actualidad. Siendo esta una propuesta proveniente de la arquitectura y el diseño, lo que se rescató fue una época en que los materiales tenían valor en sí mismos sin imitar o ser imitados, que se encontraban ajustados a las estructuras, que eran capaces de convertirlas en estructuras sinceras, propias de los movimientos vanguardistas entre los siglos XIX y XX. Un lugar donde la forma y la función se reúnen, dejando fuera el ornamento y haciendo que cobre relevancia el vacío y la luz sobre el lleno, sin imitarlas para traer al presente su cualidad. En las construcciones que conforman el sitio se pueden leer las influencias de los movimientos modernos europeos, con un señero ajuste a la realidad geográfica pampina. Justeza, sobriedad, austeridad con una alta dignificación de los espacios donde se denota un cuidadoso trato con la luz propia de la latitud.

EL LEGADO DE LAS SALITRERAS: PASO DE LA RUINA AISLADA AL VESTIGIO INTEGRADOR

Existe abundante literatura acerca de técnicas y criterios desde los cuales es posible rescatar y poner en valor mediante la intermediación objetos y edificios. No obstante, puede ser un tanto paradójico en principio que para rescatar el pasado sea necesario proyectarlo a través de la creatividad. Los restos de la ruina son indispensables como fuentes de conocimiento y divulgación de cualquier cultura, como también ya es incuestionable que para conocer el pasado se requiere de la intermediación en vistas de la diversidad de quienes están en presencia directa o indirecta con la ruina. De esta forma, la intermediación contiene tres dimensiones: la divulgación, la investigación y la conservación (Santacana y Serrat, 2005).



Figura 6: Vista panorámica de Humberstone, visión completa del conjunto, apreciada desde la cima de una de las tortas de ripio.
Fuente: Fotografía de Juan Carlos Jeldes.



Figura 7: Galería sombreada de uno de bloques destinados a vivienda.
Fuente: Fotografía de Juan Carlos Jeldes.



Figura 8: Vista de una de las calles principales de Humberstone, se aprecia el teatro y al centro el club social.
Fuente: Fotografía de Juan Carlos Jeldes.

Las preguntas acerca de la intermediación para el caso de las salitreras fueron las siguientes: ¿cómo intermediar un valor comprometido con el paisaje circundante, cuando la visión de un paisaje es intrínsecamente personal? ¿Cómo mediar en una experiencia sin la intervención de terceros? Se entiende que la intermediación se hace necesaria, toda vez que no es posible transmitir un significado que se aleja de la experiencia directa. La propuesta, en este caso, fue poner en valor aquello que hizo posible el entorno. En el sitio ya habían antecedentes, por ejemplo, se habían movido las líneas férreas en virtud de ir abarcando la extensión de sus alrededores, frente a este gesto, se entiende que la existencia de los campamentos se dio ante lo vasto del desierto y se quiso relevar esa mirada que pone énfasis no solo en la edificación, sino también en su paisaje. Hay que recordar que no solo existieron estas dos oficinas salitreras en Chile, pero el reconocimiento de

ambas como representantes de un conjunto productivo, permite poner en valor un paisaje vinculado con ciertos modos de habitar.

En estas salitreras es posible apreciar las huellas dejadas sobre el desierto por las excavaciones y rellenos que permitieron colocar las vías y montar las bateas con el mineral o las mismas tortas de ripio, hoy miradores, que por la acción del viento se han ido fundiendo y construyendo un nuevo paisaje del desierto. Para el caso, el palimpsesto de las salitreras sería el entorno mismo, más que los campamentos, puesto que son esas huellas, excavaciones y promontorios los que hoy permiten realizar las nuevas interpretaciones del lugar. Esto potencialmente da pie a excursiones realizables en el área, antes llamada cantones.

El legado suele estar compuesto por elementos materiales o por cuestiones simbólicas como valores, tradiciones,

formas de actuar y de pensar. En las salitreras, comprendemos su importancia por el potencial de marcar identidad y, por ende, dar señas de futuro. Metafóricamente se comprende como el legado que alguien recibe de sus antecesores y dice de su propia identidad, historia familiar, costumbres y formas de vivir. En este sentido las salitreras son un legado de la noción de hospitalidad en lo inhóspito de la extensión.

Hoy Santiago Humberstone y Santa Laura permiten estar en un lugar que forma parte del patrimonio histórico de la nación y que además tiene un carácter mundial. En estos últimos años, se han hecho esfuerzos para introducir métodos que permiten la difusión acorde a las necesidades de los nuevos visitantes y, junto con ello, aumentar el llamado “turismo de intereses especiales”, del que se desprende que el éxito de poner en valor este lugar no redundará solo en un beneficio económico, sino también en el rescate de una identidad un tanto ensombrecida por la vocación balnearia de la ciudad de Iquique. Se presume que al destacar la historia de su interior, se complejiza la visión de un territorio y con ello no solo se recoge un pasado, sino que se incentiva lo que Sabaté (2002) señaló: “en la identidad del territorio está la alternativa” (p. 19), como un tránsito de la ruina al vestigio.

El futuro de las ruinas está en el destino potencial del paisaje cultural, de lograr comprender al territorio como un todo a través de sus vestigios, es decir, pasar de la ruina aislada al vestigio integrador y volverlo componente de un hoy habitable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brinckerhoff, J. (2012). *La necesidad de las ruinas y otros ensayos*. Santiago: Ediciones ARQ.
- De Mattos, C.; Link, F. (2015). *Lefebvre revisitado: capitalismo, vida cotidiana y el derecho a la ciudad*. Santiago: RIL Editores.
- Harvey, D. (2001). *The enigma of capital and the crises of capitalism*. Oxford: Oxford University Press.
- ICOM (1982). *La Conservación un desafío a la profesión*. Volumen XXXIV, No. 1, París: autor.
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Minvu (2003). Postulación de las oficinas salitreras Humberstone y Santa Laura para su inclusión en la lista del Patrimonio Mundial/Unesco. Recuperado de: http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/4/stamacult00003.pdf
- Sabaté, J. (2005). En la identidad del territorio está su alternativa. *Revista Territorio*, 60, 12-19.
- Santacana, J. y Serrat, N. (2005). *Museografía didáctica*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco (2005). *Oficinas Salitreras Humberstone y Santa Laura, postulación para su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial*. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1178bis.pdf>.

NOTAS

- 1 Es tan significativa la implicancia histórica de ambas salitreras que ambas oficinas están incluidas en la Lista Patrimonio Mundial de Unesco (2005).
- 2 El abastecimiento de alimentos centralizado en la pulpería, posee un *layout* de procesos que incluye el ingreso directo a la trastienda del ferrocarril y su trazado que se extiende hasta la ciudad de Quillota en la zona central de Chile.
- 3 El trazado urbano del campamento Humberstone da cuenta de una planificación urbana, es una cuadrícula, regular y ortogonal, donde calles de 10 metros de ancho y orientadas de oeste a este son cortadas por avenidas de 18 metros de ancho en sentido norte-sur, que van conformando cuadras de diferentes trama según su uso. Esta cuadrícula es interrumpida en el sureste del campamento por una diagonal que corresponde al trazado del tren que pasaba por la pulpería conectando el área industrial con el ferrocarril salitrero (Minvu, 2003).
- 4 Arquitectos, diseñadores y sociólogos entre otros; cabe mencionar que se trabaja en el marco de la asesoría adjudicada a Patrimonia Consultores por Sernatur en el año 2012.

EL SITIO DEL CONVENTO: SAN FRANCISCO Y EL FUTURO DE LA CIUDAD¹

[THE CONVENT SITE: SAN FRANCISCO AND THE FUTURE OF THE CITY]

ELVIRA PÉREZ V. *

◦
Elvira Pérez V.
Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen

El Sitio del Convento recompone la historia urbana de la Iglesia y Convento de San Francisco en la Alameda, interpretando a través de sus propias transformaciones la forma que adquirió la ciudad de Santiago al traspasar sus límites originales. El siguiente artículo destaca el rol que dicho sitio ejerció en la configuración de la forma urbana de Santiago, al describir con mayor precisión la relación entre esta gran pieza arquitectónica y la ciudad en sus diferentes periodos. Se evidencia que el sitio del convento fue capaz de transformarse y evitar la ruina, en la medida en que interactuó con procesos y tendencias generales que consolidaron el futuro del tejido urbano como un todo.

Palabras clave

Barrio París – Londres / Iglesia y Convento de San Francisco / Santiago / sitio

Abstract

The Convent Site reconstitutes the urban history of the San Francisco Church and Convent –located on Alameda Avenue– by interpreting through their own transformations the form Santiago city took when trespassing its original boundaries. This article points out the role this site played between this great architectonic piece and the city in its different periods. There is evidence that the convent site underwent transformation and avoided becoming ruins as it interacted with general processes and trends that consolidated the future of the urban weaving as a whole.

Key words

Paris Neighborhood – London / San Francisco Church and Convent / Santiago / site

SOBRE EL CONCEPTO DE SITIO

Se propone el concepto de sitio como una forma de aproximación a la ciudad a partir de la observación de preexistencias en el territorio. La palabra sitio, derivada de *site* en inglés, debe entenderse como algo diferente del lote referido a la demarcación legal de la propiedad, más bien comprenderse como un área de gran complejidad en la cual se relacionan redes de artefactos y operan procesos y organizaciones a diversas escalas espaciales y temporales. Una pieza arquitectónica compleja y su terreno pueden influir notablemente en el desarrollo de la ciudad, como lo indica Solà Morales “otras veces, no obstante, son elementos ciudadanos de menor escala los que, por su emplazamiento o por su forma, adquieren una cierta trascendencia urbanística” (2008, p. 21). En la definición de sitio encontramos una relación directa con el lugar, dos conceptos que Iglesia (2006) distingue estableciendo que los sitios, definidos como parajes o propósitos para alguna cosa, tienen una clara referencia funcional en la medida en que en ellos se realice una actividad, en contraposición al lugar que es definido como el espacio que puede ser ocupado por algo.

El sitio de estudio está determinado por una pieza arquitectónica compleja, la Iglesia y Convento de San Francisco, por una avenida, la Alameda, y por lo que denominamos los terrenos de influencia franciscana, es decir, la máxima extensión territorial hacia el sur a la que tuvo acceso la Orden. Esta zona de crecimiento, que abarcó el actual sector del barrio París – Londres, es lo que se denomina el sitio del convento.

El concepto de sitio implica considerar la escala territorial como la materialización de una idea de paisaje urbano; la escala urbana como la configuración de la ocupación de la zona sur; y la escala del objeto arquitectónico como la transformación de la iglesia y el convento.

SAN FRANCISCO Y EL DESARROLLO DE LA CIUDAD HACIA EL SUR DE LA ALAMEDA

La Iglesia y Convento de San Francisco es un caso que aparece descrito en la mayoría de los textos clásicos y especializados de historia de la arquitectura nacional, así como en guías y crónicas. En la mayoría de ellos se realizan descripciones generales del convento y sus principales modificaciones. Muchos coinciden en su gran tamaño, en la importancia que tenía el conjunto religioso para la ciudad, en que es el monumento más antiguo que aún se conserva de la época colonial; pero pocos autores hacen referencia a la creación de un barrio en torno al complejo dada la importancia de su ubicación en la ciudad. Por lo que esta investigación espera completar la historiografía del caso de estudio a partir de

la recomposición de la historia del sitio del convento, que va más allá del edificio y que considera también los terrenos franciscanos, La Cañada como límite urbano y las relaciones que el complejo establece a nivel de barrio, ciudad y territorio con el futuro de la ciudad.

La ciudad colonial se configuró en el caso de Santiago como una entidad compleja, abarcando, por una parte, el trazado fundacional original, ciertamente sujeto a su propia evolución, y por otra, a la corona que la rodeaba, a ratos informal y discontinua, a ratos construida, pero las más de las veces cultivada. Ello determinó que dicha periferia fuera frecuentemente considerada como rural, aun cuando operaba más bien como un territorio de transición, que presentaba una forma específica la que, de alguna manera, fue la guía de los procesos de crecimiento del área.

Esta zona de transición se estableció como un lugar de intercambio que, conectado a la ciudad, actuó como una matriz sobre la cual se impostaba la extensión de la trama urbana a medida que la ciudad más propiamente urbanizada crecía. En dicha área semirural, semiurbana interactuaron edificaciones con calles, caminos y canales de regadío mientras la estructura de propiedad seguía su propia lógica, en gran medida conectada con el sentido de recorrido de los cursos de agua. Dicha estructura de propiedad fue un elemento fundamental para determinar las formas de urbanización de la zona sur.

SITIO 1: UBICACIÓN ESTRATÉGICA DE LOS CONVENTOS EN LA CIUDAD

En un primer momento el convento se ubicó originalmente como un umbral entre los límites urbano y rural del Santiago, al mismo tiempo que, en conjunto con otros elementos, generó una zona de subdivisión entre la ciudad formal y el campo. En esta primera etapa el sitio pasó de ser un punto específico y definido de Santiago —la Ermita del Socorro— para convertirse en un complejo productivo en el límite urbano, gracias a su configuración como convento emplazado en una chacra rectangular (Figura 1).

En la ciudad regular los conventos y las iglesias fueron los elementos característicos que destacaron en la grilla ortogonal, ya sea por su gran tamaño y/o por su localización estratégica e interrelacionada. Las iglesias y conventos actuaron en conjunto en la ciudad colonial, primero, desde una lógica de ocupación urbana relacionada con actos y fiestas religiosas manifestadas a través de diversas procesiones; segundo, desde su imposta urbana efectiva gracias a las torres de las iglesias que comunicaban sonoramente eventos importantes y horas a la ciudad.²

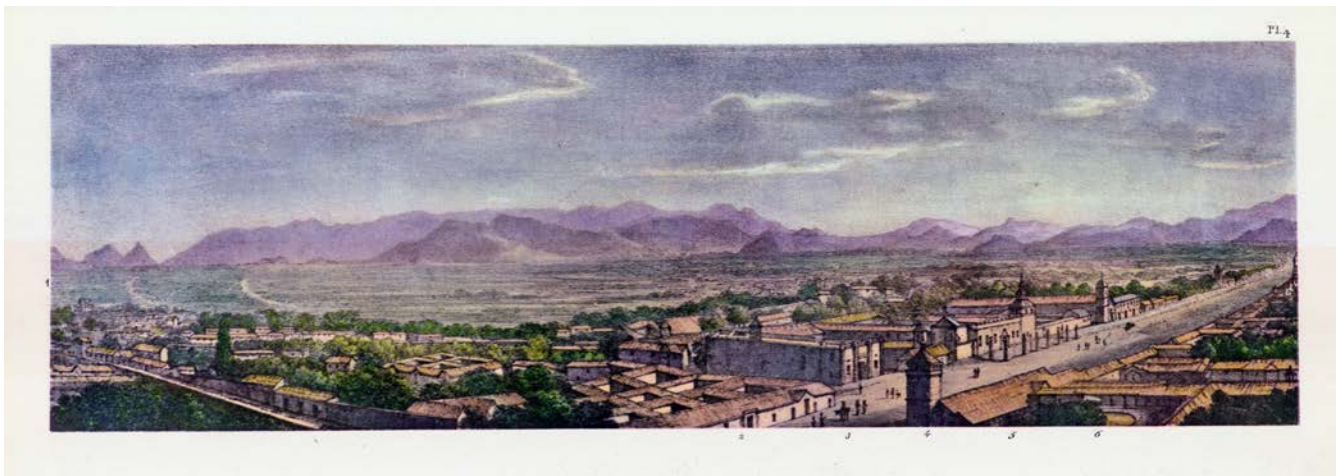


Figura 1. Fragmento desde el convento de San Francisco al de San Diego (1821). William Waldegrave, litografía Agostino Aglio. Fuente: Hidalgo, G. (2010). *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910. Desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos.* Santiago: Origo Ediciones y Ediciones UC, p. 19.

Además de ser instrumentos de centralidad, los conventos actuaron como polos de desarrollo urbano de sus respectivas áreas, lo que fue más perceptible y radical en aquellos conjuntos que se encontraban situados en la periferia urbana. El sitio de San Francisco ejerció un rol estratégico en la extensión urbana, al actuar como una suerte de unidad de periferia con una estructura propia capaz de dar cuenta, a partir de su organización, de cómo podía urbanizarse el sur de Santiago.

El desarrollo de la periferia sur en el caso de San Francisco es evidente, entre otras cosas, por el surgimiento en sus alrededores de hospitales, colegios y otras iglesias que acabaron transformando y caracterizando el área en que se ubicaban. Los modos de crecimiento fueron modelados a partir de la impronta del sitio de San Francisco, que definió un modo de construir un frente urbano a partir de piezas arquitectónicas y también una manera de enfrentar el diseño de la expansión territorial a partir de la configuración de su paisaje de huertos, cultivos y caminos rurales. La extensión se produjo de acuerdo con la lógica del trazado de las aguas y de los canales de riego. Este sistema de ordenamiento definió un modo de urbanización de las nuevas zonas de la ciudad. En el caso del casco fundacional, la geografía y la consecuente direccionalidad del agua hizo que las acequias corrieran en dirección oriente-poniente. En cambio, al sur de la Cañada se generó una nueva dirección predominante con canales que corrían en sentido norte-sur, determinando la morfología de las chacras rectangulares que se ordenaron de manera contigua y con su frente angosto enfrentando el borde sur de la Cañada.

La ciudad del siglo XVIII sintetizaba la situación del sitio al dar cuenta de una ciudad fuertemente contenida por los elementos geográficos, adelantando una clara extensión hacia el sur caracterizada por la paulatina conversión de caminos rurales en calles urbanas. En este contexto la extensión de terrenos franciscanos llegaba hasta el Zanjón de la Aguada y se registraba como una gran franja angosta asociada con la salida al sur de la ciudad. Esta imagen

confirma su localización estratégica en la periferia urbana. Al observar una de las piezas estructurantes del sitio es posible comprender su incidencia en la ciudad, donde el conjunto arquitectónico en su máximo estado de desarrollo confirma su condición de gran pieza que combina iglesia, claustros y zonas productivas (Figura 2). La arquitectura actúa como elemento articulador de la ciudad y el sitio como articulador del territorio. El plano muestra que la iglesia, que aparentemente sigue la dirección de la trama fundacional, ejerce la condición de pieza clave en su condición de umbral hacia el desarrollo de la periferia.

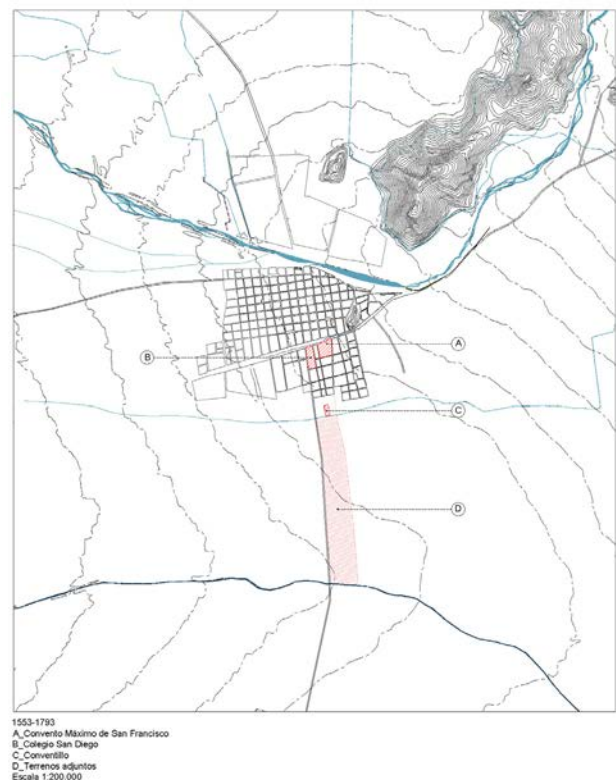
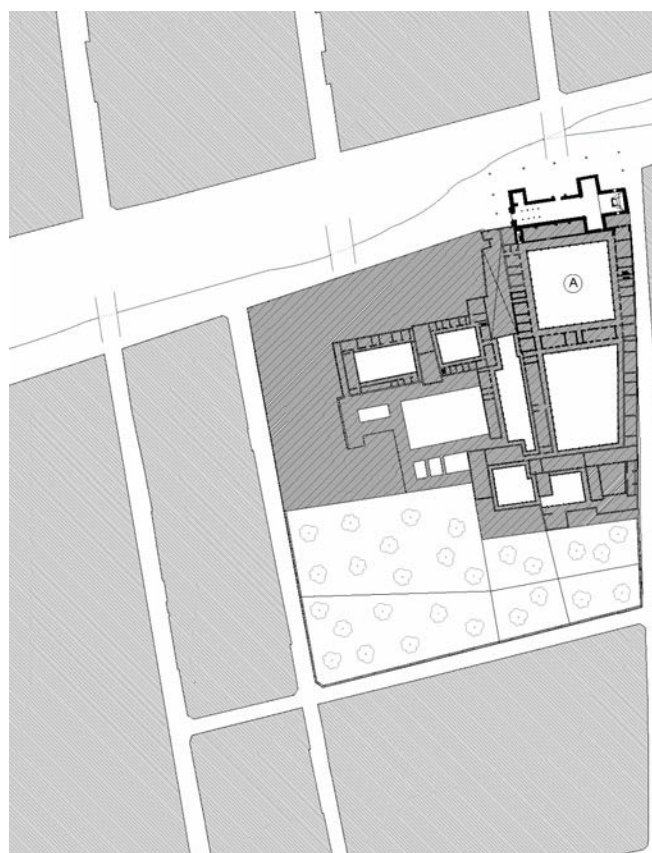


Figura 2. Evolución del sitio en el primer momento. Fuente: *Elaboración propia*



1553-1793
A_Convento Máximo de San Francisco
Escala 1:2.500

Figura 3. Evolución de la manzana en el primer momento.
Fuente: *Elaboración propia.*

Los cambios en la dirección del desarrollo propio del convento, testifican la tensión entre direcciones de desarrollo: la del agua y la del trazado vial (Figura 3).

SITIO 2: PARTICIPACIÓN DE LA ORDEN FRANCISCANA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

El segundo momento del sitio del convento, fechado en torno a 1820, es un momento de transición a partir de la fragmentación y concentración, tanto para este como para la ciudad entera. El sitio, que se hallaba disperso entre diversas piezas en la zona sur de Santiago —Convento Máximo, Colegio de San Diego de Alcalá y conventillo— además de su presencia en la zona norte de la ciudad a través de la Recoleta Franciscana, sufrió un importante proceso de ventas obligadas de sus terrenos al Estado.

La adquisición de la zona del conventillo, extensos terrenos agrícolas y algunos terrenos en el borde de la Alameda por el mismo Director Supremo Bernardo O'Higgins, quien buscaba mejorar el entorno de la Alameda y urbanizar la zona sur, da cuenta de la implicancia política y social de este momento del sitio. Esta venta es confirmada por un documento donde destaca la firma de O'Higgins y del Provincial

de la Orden, Fr. Javier de Guzmán y Lecaros.³ Lo confirma también, la toma del Colegio de San Diego por las tropas de Ejército como cuartel, terrenos que nunca volvieron a manos de los franciscanos, dando paso posteriormente a la construcción del Instituto Nacional y de la Universidad de Chile.⁴ Este hecho muestra el tránsito entre un proceso de ventas incremental y privado a uno más masivo y signado por la autoridad pública con una intención explícita de configuración y mejoramiento urbano.

Es así como durante el siglo XIX el convento se redujo a la manzana comprendida por las calles Alameda, San Francisco, Alonso de Ovalle y Serrano. Pero esta reducción, lejos de hacer que este perdiera presencia en la ciudad, permitió que se hiciera partícipe de la construcción de la Alameda, espacio público representativo del inicio de la República impulsado por O'Higgins y construido con directa colaboración de los franciscanos quienes, desde el siglo anterior, ya habían buscado transformar a La Cañada en un espacio público a través de la ubicación de un cementerio, de la plantación de árboles, la construcción de puentes y el emplazamiento de obeliscos en las inmediaciones del templo.

La Alameda pasó a ser entonces un elemento estructurante del sitio de estudio, al convertirse en uno de sus frentes, una pieza clave que junto con la iglesia y el convento transformaron y modificaron el trazado de la ciudad. El proyecto fue concebido a partir de una importante colaboración franciscana, pues fue Fr. Javier de Guzmán y Lecaros, Provincial de la Orden y autor de una historia de Chile, quien trajo en 1809 desde Mendoza veinte varillas de álamo pensando en una alameda que mejorara el contexto de la Iglesia de San Francisco (Calderón, 2004). Luego del triunfo de O'Higgins en Maipú, el fraile fue designado como parte de una sociedad patriótica que tenía como finalidad elaborar proyectos que incentivaran el progreso del país; y dentro de las iniciativas destaca el trazado de la Alameda. Según una biografía del fraile, el croquis de este proyecto que usualmente se atribuye a O'Higgins es altamente probable que haya sido realizado por fray Guzmán (Ramírez, 1995). El mismo fraile confirma su participación en la construcción del paseo en su texto *El chileno instruido en la historia topográfica, civil y política de su país* al declarar que él mismo emparejó los suelos de La Cañada, hizo la primera acequia de cal y canto, construyó los primeros puentes y cedió terreno del convento para dar mayor amplitud al paseo (Guzmán, 1836).

Como se ha establecido, la historia del sitio se relaciona con el paisaje urbano no solo a través de la configuración



Figura 4. La Alameda de las Delicias e Iglesia San Francisco, 1927.
Fuente: Archivo Chilectra.

de la zona sur, de la cesión de terrenos franciscanos a la ciudad y de la construcción de la frontera urbana y de la periferia agrícola, sino también a través de su participación activa en la transformación del eje oriente-poniente de La Cañada en el Paseo de la Alameda. La permanencia de ciertos elementos primarios fundamentales como la Iglesia de San Francisco determinó que su torre, como elemento arquitectónico de referencia, actuase como umbral que destacaba frente al crecimiento urbano continuo. Además, la imagen de la iglesia y la avenida contrastando con la imponente geografía de la ciudad se constituyó en un ejemplo de identificación del paisaje urbano de Santiago. La modificación del templo a mediados del siglo XIX, a partir de la construcción de una nueva torre y la transformación de su fachada por el arquitecto Fermín Vivaceta contribuyó en la consolidación de la Iglesia de San Francisco como hito representativo de Santiago. Su posición anómala permitió también colocar al monumento como remate del paseo urbano que se extendía en su configuración inicial entre San Francisco y San Lázaro (Figura 4).

SITIO 3: TRANSFORMACIONES URBANAS Y PERSISTENCIAS: PARÍS-LONDRES COMO MODELO DE MODERNIZACIÓN, DENSIFICACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LA CIUDAD

El tercer momento del sitio se relaciona con su participación en una nueva transformación de la ciudad, centrada principalmente en los procesos de modernización que se caracterizaron en ese momento por la interiorización del sitio. El convento mantenía un terreno que cubría una

gran manzana, en este modelo el edificio se desarrollaba principalmente en el interior, mientras los bordes eran ocupados por privados.

A partir de esta nueva urbanización, el sitio reflejó un proceso de densificación y construcción de los predios disponibles en la zona central de la ciudad, muchos de ellos religiosos. La subdivisión, loteo y venta del barrio modelo da cuenta de la capacidad de transformación y adaptación de la manzana que, en su lógica de subdivisión, mantuvo, pese a la transformación morfológica y cambios en el uso de suelo, los dos elementos básicos que definían su estructura: el templo y el claustro principal con su patio interior. Si bien el convento perdió la mayor parte de su superficie y específicamente sus zonas de huertos, viñas y algunas dependencias menores, su lógica de comunicación con la ciudad se mantuvo y su condición de hito representativo urbano se vio potenciado por la incorporación del barrio emblemático: París – Londres.

París – Londres ha sido reconocido como un elemento de modernización de la época a partir de una operación que valoraba la discontinuidad y el pintoresquismo derivado del urbanismo sittesco que utilizó un lenguaje neomedieval en sus construcciones, de moda a inicios del siglo XX en Santiago. La combinación de un emplazamiento estratégico y la reserva de terrenos con potencial urbano que representaron los conventos a inicios del siglo XX permitió y facilitó la realización de iniciativas de localización de nuevos equipamientos y de renovación urbana. La construcción de París-Londres en la manzana franciscana fue uno de estos casos, y se trató de la primera estrategia reconocible de lo que se define como rehabilitación urbana (Figuras 5 y 6).

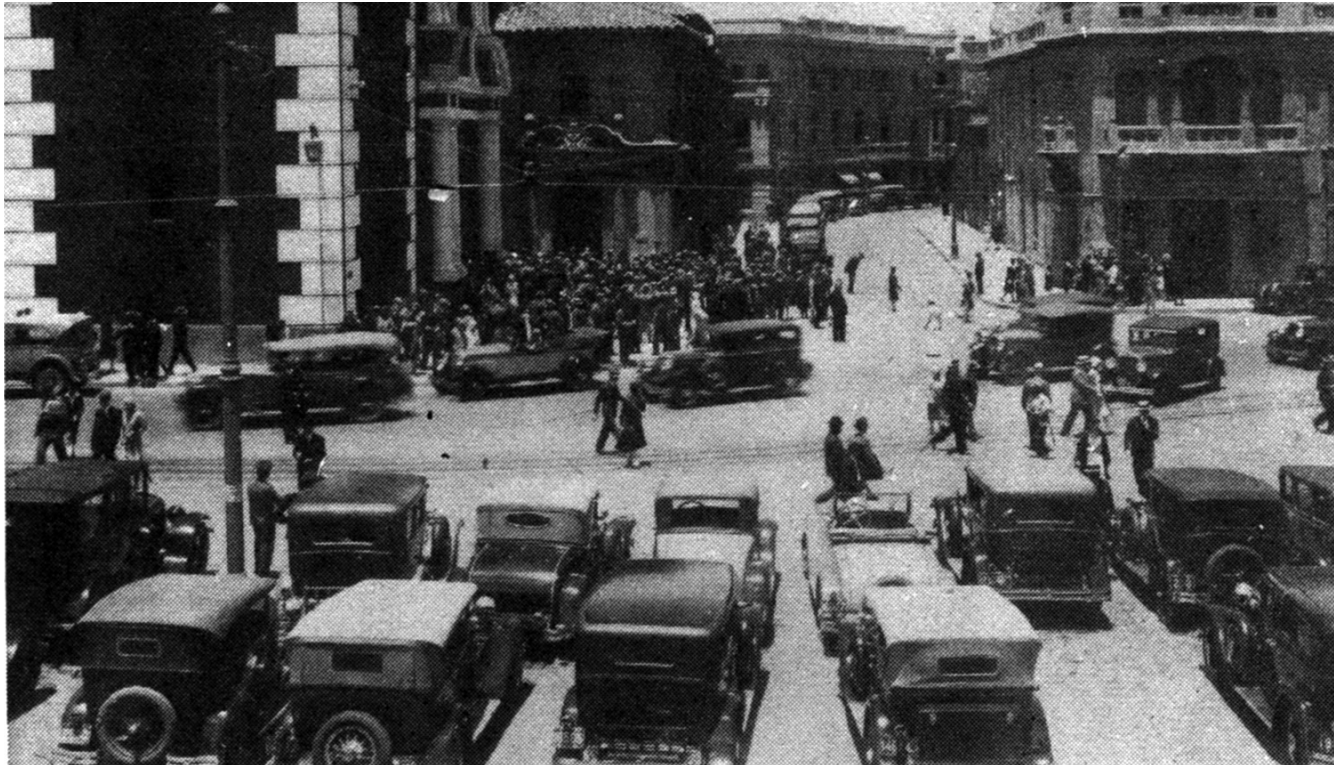


Figura 5. Inauguración París - Londres circa 1940.
 Fuente: Peña, C. (1944). *Santiago de siglo en siglo*. Santiago: Zig-Zag.

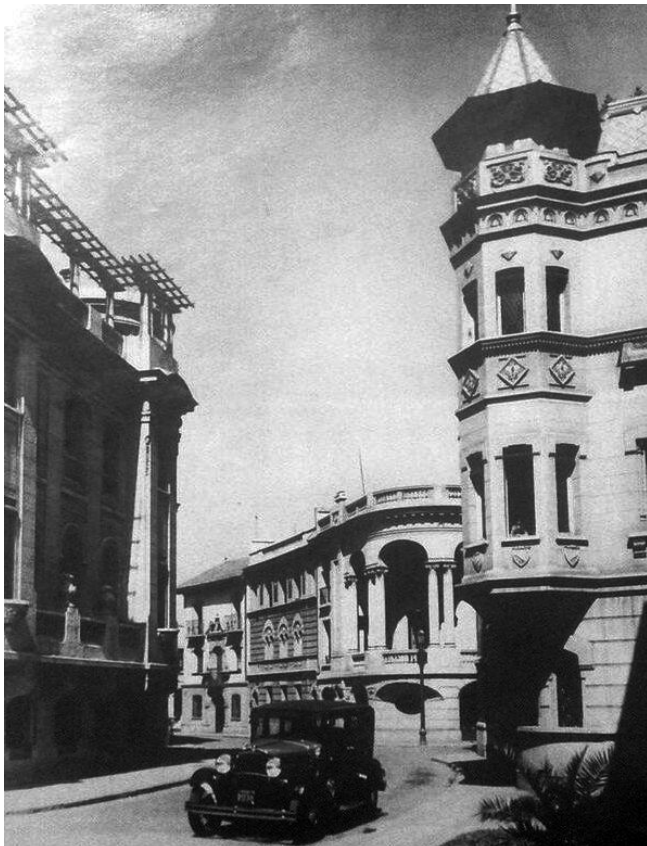
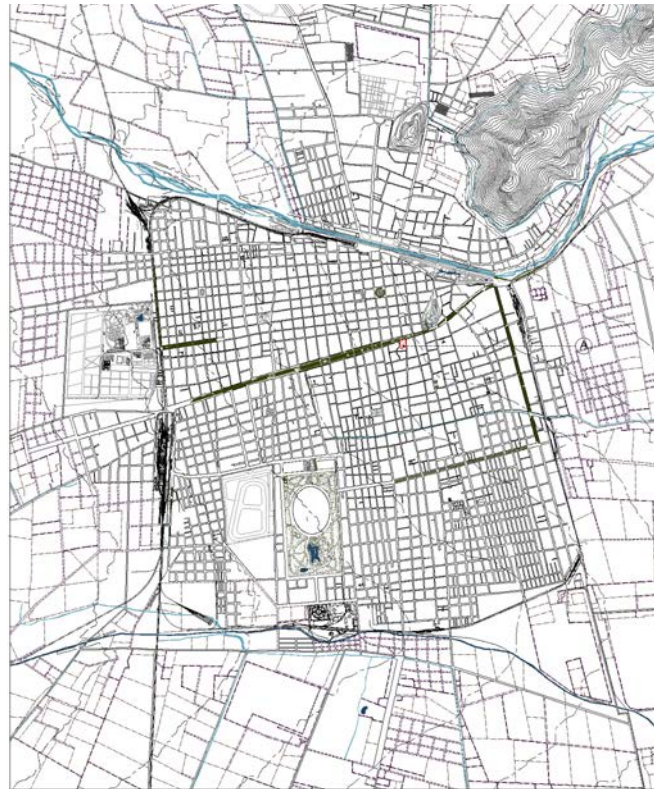
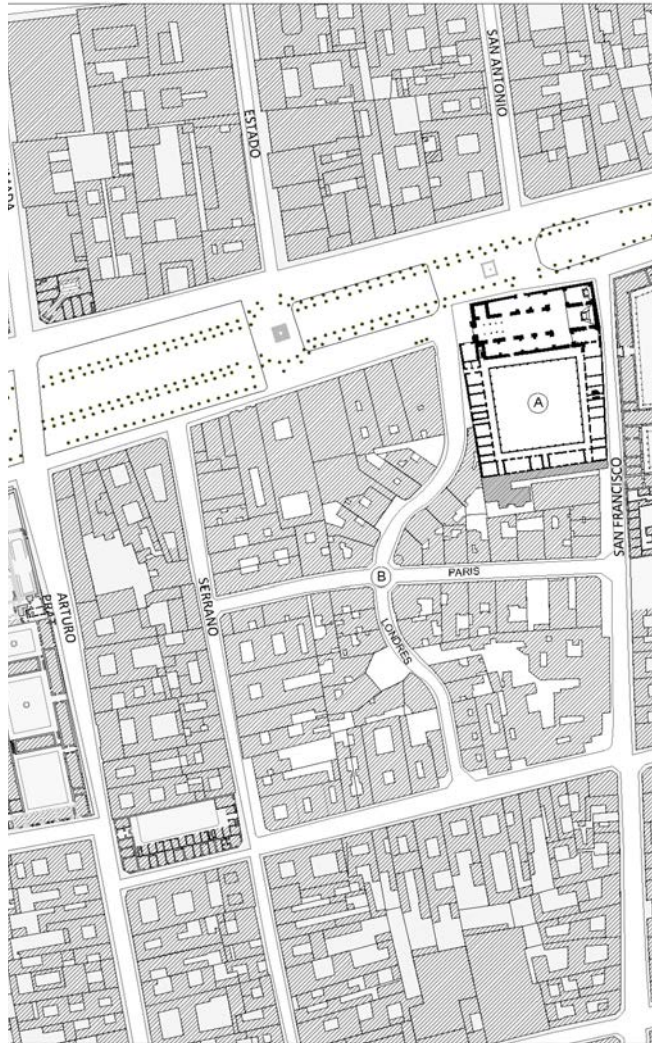


Figura 6. Vista de las calles París con Londres, Santiago, 1930.
 Fuente: *Fotos históricas de Chile*.



1920-1939
 A_Convento Máximo de San Francisco
 Escala 1:200.000

Figura 7. Evolución del sitio en el último momento.
 Fuente: *Elaboración propia*.



1920-1939
 A_Convento Máximo de San Francisco
 B_Barrío Paris Londres
 Escala 1:2.500

Figura 8. Evolución de la manzana en el último momento.
 Fuente: Elaboración propia.



Figura 9. Marcha en la Alameda, 2010.
 Fuente: Fotografía de Elvira López.

El proyecto, formalmente caracterizable a partir de una urbanización de calles curvas, compatibilizaba la presencia del convento con una idea de ciudad definida por un esquema moderno e innovador gracias a un trazado que no respondió únicamente a tendencias tipológicas del período de su definición, sino también a una lógica económica de maximización de los lotes rentables y a la protección de un patrimonio. De cierta manera, el proyecto dio forma a una idea de ciudad que consideraba una nueva escala urbana, la que proponía el desarrollo de pequeños conjuntos y la apertura de nuevas calles.

Además de la ubicación estratégica en la ciudad, las antiguas posesiones religiosas determinaron importantes hitos de transformación urbana en una nueva lógica, es por ello que se deben comprender en su conjunto debido a los procesos paralelos que acontecen en cada una de estas piezas. Algunos ejemplos de transformación en la ciudad de Santiago de manzanas religiosas a áreas de nuevos equipamientos y espacios públicos son: la manzana de San Diego que se transformó en la Universidad de Chile y el Instituto Nacional; el sitio de la Iglesia de La Compañía y Colegio Máximo de San Miguel que se convirtió en el Congreso Nacional, estableciendo de paso un nuevo sistema de ocupación de la unidad a partir de la generación de áreas verdes en los bordes; la manzana de las Agustinas, que ya había dado paso a la continuidad de la calle Moneda y que se transformó en el Barrio de la Bolsa luego de la penetración de la gran manzana conventual, lo que permitió la conservación del templo y; por último, la manzana de las Clarisas que dio cabida a la Biblioteca Nacional a inicios del siglo XX. Todos estos ejemplos dan cuenta de cómo una nueva centralidad urbana permitió transformaciones equivalentes de predios religiosos de distintas órdenes.

A inicios del siglo XX la situación del sitio en este tercer momento de estudio da cuenta de una ciudad consolidada hacia el sur, que ha duplicado su extensión y con el eje de la Alameda como centro de la urbe (Figura 7). La manzana franciscana se encuentra en el corazón de la ciudad, resulta protagonista entonces de los nuevos proyectos de modernización urbana. Podemos observar cómo el conjunto reducido a su mínima condición permitió densificar y abrir el corazón de la manzana. La arquitectura, en este caso, actuó como un elemento articulador del proyecto urbano y de la calle al participar como parte fundamental del proyecto de remodelación del barrio París – Londres (Figura 8).

CONCLUSIONES: EL TEMPLO, LA TORRE Y LA CIUDAD

De esta manera, el sitio se define en cada una de sus etapas a partir de la relación entre el conjunto del convento e iglesia y la ciudad que en paralelo se transforma. El sitio se establece a partir de: sus bordes y límites que varían en el tiempo; sus elementos arquitectónicos —iglesias, claustros y dependencias—; sus elementos paisajísticos —huerta, viñas, caminos agrícolas—; su presencia urbana, reconocible a través de la torre y en relación con la Alameda; y sus transformaciones y permanencias.

El sitio del convento constituye un paradigma de transformación a distintas escalas. Primero, a escala territorial, como una pieza urbana que interactúa con otros elementos equivalentes —los conventos— actuando en conjunto como una suerte de ocupación religiosa de la ciudad a partir de una teoría de localización estratégica. Segundo, a escala urbana como conjunto arquitectónico configurador del paisaje, establecido a partir de la relación entre la iglesia y su avenida de acceso, lo que lo llevó a posicionarse como un umbral en el trazado de la ciudad. Finalmente, a escala del edificio, el sitio actuó como modelo de transformación de lotes de uso religioso en una ciudad en proceso de laicización, a través de la propuesta de un barrio residencial modelo.

Las relaciones cambiantes del convento y la ciudad se manifiestan también en su imagen urbana a través de sucesivas transformaciones que convierten al conjunto iglesia-convento en un modelo de permanencia, que supera la ruina a través de la “solidez del edificio” de origen colonial, y que persiste con sus mismas funciones y formas originales. En su texto *La vida de los edificios*, Rafael Moneo (1985) indica que:

“los principios de la disciplina, establecidos por el arquitecto en la construcción de la obra, se mantendrán a lo largo de la historia y, si resultan suficientemente sólidos, el edificio podrá absorber transformaciones, cambios, distorsiones, sin que este deje de ser fundamentalmente el que era, respetando, en una palabra, lo que fueron sus orígenes” (p. 26).

El conjunto de Iglesia y Convento de San Francisco ha sido siempre abordado desde una visión unilateral como un problema de patrimonio y conservación de monumentos. No es casual la foto registrada durante una manifestación de los estudiantes en la cual la iglesia aparece como un referente del sector más emblemático de la ciudad de Santiago, el eje Alameda-Providencia (Figura 9). El futuro de la ciudad y de sus monumentos depende de una visión más compleja que abarque diversas variables en sus pro-

puestas, estas deben considerar el patrimonio como un problema urbano y territorial que no se puede abordar solo a partir de monumentos puntuales. Asimismo, los proyectos urbanos deberán incorporar al patrimonio en sus propuestas no solo como hitos destacables sino como configuradores y articuladores del desarrollo de la ciudad, considerando la calidad de vida, las demandas ciudadanas y los problemas de densificación y movilidad como un conjunto complejo en la toma de decisiones urbanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calderón, A. (2004). *Memorial de Santiago*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Guzmán, J. J. de (1836). *El chileno instruido en la historia topográfica, civil y política de su país*. Vol.2. Santiago: Imprenta Araucana.
- Iglesia, R. (2006). *La ciudad y sus sitios*. Buenos Aires: Nobuko.
- Moneo, R. (1985). La vida de los edificios. Las ampliaciones de la mezquita de Córdoba. *Arquitectura*, 256, 26-36
- Ramírez, H. (1995). *Un ilustrado chileno: el doctor Fray Joseph Xavier de Guzmán y Lecaroz (1759-1840)*. Santiago: Tall.
- Rosas, J. y Pérez, E. (2013). De la ciudad cerrada de los conventos a la ciudad abierta de los espacios públicos: Santiago 1710-1910. *Revista de Geografía Norte Grande*, 56, 97-119. <https://doi.org/10.4067/s0718-34022013000300006>
- Solà Morales, M de. (2008). *Diez lecciones sobre Barcelona. Los episodios urbanísticos que han hecho la ciudad moderna*. Barcelona: Col·legi d'arquitectes de Catalunya.

NOTAS

- 1 El artículo presenta parte de las conclusiones desarrolladas en el contexto de la tesis doctoral: *El sitio del convento: San Francisco y el desarrollo de la ciudad hacia el sur de la Alameda, 1820-1920*. Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile. Profesora guía: Romy Hecht M. Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt).
- 2 Al respecto ver Rosas y Pérez, 2013.
- 3 *Fondo Notarios de Santiago, Escrituras públicas: 1799-1930*, Vol.058, fs.173-175. Archivo Nacional Histórico de Chile (ANHCh).
- 4 “Por decreto de 31 Diciembre de 1844 se acordó la construcción del edificio a que hoy se ha trasladado el Instituto Nacional, en terrenos pertenecientes al Colegio de San Diego, que fueron tomados por el Gobierno...” en “San Diego Tomado por el gobierno.” *Asuntos Varios*, vol. 12, Archivo Franciscano de Santiago (15 Mar. 1850). “Los Ministros de la Tesorería General entregarán al Síndico del Convento de San Francisco de esta Capital, don Joaquín Iglesias, la cantidad de tres mil pesos a cambio del precio estipulado por los terrenos que tomó el Gobierno para la Construcción del edificio en que está situado el Instituto Nacional...” en “San Diego: pago de expropiación.” *Asuntos Varios*, vol.12 fj.71. Archivo Franciscano de Santiago (14 Ene. 1852).

PUERTO CRISTAL: VALORACIÓN Y REAPROPIACIÓN DE UN PAISAJE EN RUINAS¹

[PUERTO CRISTAL: VALUING AND REAPPROPRIATION OF A LANDSCAPE IN RUINS ¹]

LEONEL PÉREZ BUSTAMANTE · MARCELO BECERRA PARRA *

o
Leonel Pérez Bustamante
Universidad de Concepción
Departamento de Urbanismo
Concepción, Chile

o
Marcelo Becerra Parra
Ministerio de Obras Públicas, MOP
Dirección de Arquitectura
Región de Aysén, Chile

Resumen

Los pequeños poblados mineros de la Patagonia chilena son paisajes culturales que expresan el arraigo hacia uno de los espacios más aislados de Chile. La minería contribuyó a formar una estructura territorial de gran escala que tuvo su origen en el lago General Carrera. En el siguiente artículo se realiza un análisis histórico realizado a partir de fuentes secundarias que sintetizan las transformaciones de Puerto Cristal de un activo campamento minero a un poblado abandonado. Posteriormente, se discuten sus valores, especialmente su valor social como paisaje cultural patagónico. Finalmente, se desarrolla un análisis descriptivo de las prácticas de valoración y apropiación del patrimonio y del paisaje del poblado por parte del colectivo Agrupación Social y Cultural Los Cristalinos, especialmente el viaje de conmemoración anual. Sus acciones son expresiones de un proceso colectivo que revela el aporte ciudadano de nuevas prácticas de uso y reapropiación patrimonial, las que comienzan con una acción tradicional de recuerdo, continúan con la obtención de una declaratoria oficial, llegando a una conmemoración que incluye la valoración y activación de edificios, espacios y el paisaje en ruinas, a partir del ejercicio de un derecho al patrimonio.

Palabras clave

campamento minero / paisaje cultural / patagonia / valoración social del patrimonio

Abstract

The small mining villages of the Chilean Patagonia are cultural landscapes expressing the roots to one of the most isolated spaces of Chile, where mining helped form a big-scale territorial structure originated in the General Carrera Lake. Firstly, a historic analysis through secondary sources, summarizes the transformations of Puerto Cristal from an active mining campsite to an abandoned village. Secondly, their values are discussed; particularly, their social value as Patagonia cultural landscape. Finally, there is a descriptive analysis of the valuing and appropriation of the village heritage and landscape by the collective Los Cristalinos Social and Cultural Group; principally, the annual commemoration trip. Their actions are expressions of a collective process unveiling the city contribution of new practices of use and heritage reappropriation which start with a traditional memory action, continue with the obtainment of an Official Statement to finish with a notion proposing a commemoration that includes valuing and activation of buildings, spaces and the landscape in ruins from the exercise of a right to heritage.

Key words

cultural landscape / social appraisal of heritage / mining campsite / patagonia.

INTRODUCCIÓN

Los paisajes mineros de la Patagonia chilena son la expresión de un proceso histórico donde se identifican cuatro momentos fundamentales (Pérez, Muñoz y Sanhueza, 2010). El primero corresponde a inicios del siglo XX, época en que comenzaron las primeras exploraciones en busca de recursos mineros por este territorio que hasta entonces era desconocido. Significó además el descubrimiento de elementos geográficos y pasos fronterizos esenciales para la colonización de la Patagonia occidental.

A mediados del siglo XX se inició un segundo momento, relacionado con la fase de explotación de los yacimientos y construcción de asentamientos. Estos paisajes culturales, a pesar de estar ubicados en lugares inaccesibles y aislados, se integraron en una única y extensa estructura territorial que hizo posible la extracción y el transporte de los minerales.

El tercer momento, que se evidencia en la última década del siglo XX, corresponde al descenso del valor productivo de los minerales y al abandono físico de los sitios de explotación y residencia (Sociedad Nacional de Minería, Sonami, 2004), con el consiguiente descenso de población y la pérdida de importancia territorial de los asentamientos mineros.

El cuarto momento, que se inició a mediados de la década de 2000 hasta la actualidad, se vincula con los procesos de valoración institucional y social de los paisajes culturales mineros, que buscan rescatar su importancia como lugares de anclaje de la memoria colectiva y remiten a la historia de la colonización de la Patagonia.

El siguiente trabajo tiene como objetivo desarrollar un análisis descriptivo del proceso de valoración y apropiación patrimonial del paisaje en ruinas del poblado minero de Puerto Cristal, a fin de comprender un proceso social que ha permitido a los antiguos habitantes y descendientes, agrupados en el colectivo Agrupación Social y Cultural Los Cristalinos, constituirse en sujetos patrimoniales. El caso de Puerto Cristal aporta a una mayor comprensión de los procesos emergentes de patrimonialización que se desarrollan en la Patagonia chilena.

Metodológicamente se plantea una propuesta de estudio de caso que, mediante un proceso cualitativo, analiza una unidad para responder al planteamiento del problema. El estudio de caso se concibe aquí como una investigación sobre una organización comunitaria, que permite abordar un campo de estudio poco explorado como el de los usos y reapropiaciones del patrimonio industrial por parte de un grupo social. El primer paso es un estudio histórico

que levanta información a partir de la revisión de fuentes secundarias. El segundo paso se centra en la observación de las prácticas de valoración y reapropiación de las instalaciones y ruinas del antiguo poblado minero por parte de la comunidad local, profundizado en la observación directa en torno a las prácticas sociales del viaje conmemorativo anual que realizan estos actores/sujetos.

PUERTO CRISTAL: DE CAMPAMENTO MINERO A POBLADO ABANDONADO

La actividad minera en los montes andinos australes se inició con la explotación de las minas Silva, Las Chivas y La Escondida, lo que hizo posible el poblamiento intensivo de la cuenca del lago General Carrera. En la ribera norte se construyeron los poblados mineros de Puerto Cristal y Puerto Sánchez, que se caracterizaron por la presencia de planos inclinados y estructuras que permitían salvar las elevadas pendientes. En la ribera sur se desarrolló posteriormente el asentamiento La Escondida, próximo a Puerto Guadal.

El origen de Puerto Cristal se enlaza con la historia de la mina Silva, relacionada con el descubrimiento de minerales en la ribera norte del lago que se produjo a principios de la década de 1930. La superficie total del yacimiento inscrito como lugar de explotación minera era de 100 hectáreas (Sandoval, 2006).

A principios de 1948 se inició la explotación artesanal de la mina, cuyo rápido desarrollo culminó en la creación de la Empresa Minera de Aysén (EMA), que fundó un campamento conocido como Puerto Cristal por el arroyo de nombre homónimo que existía en el lugar. En 1949, la empresa construyó un plano inclinado para unir la boca de mina con otros sectores del campamento y un embarcadero artesanal, que después fue reemplazado por un muelle. En 1951 el poblado se consolidó y llegó a tener una población de 900 personas en 1953, cuyo aprovisionamiento se hacía desde Argentina debido a la falta de conexiones territoriales con Chile (Sandoval, 2006).

La actividad minera se extendió hasta 1993 cuando la EMA cerró las operaciones en el área y retiró los servicios públicos que tenía Puerto Cristal quedando solo un pequeño grupo de pobladores en el lugar.² Actualmente los terrenos donde se emplazó el campamento y sus instalaciones son de propiedad particular, solo la mina Silva está ubicada en predio fiscal. Tras largo tiempo en desuso, los propietarios han restaurado algunas construcciones para recibir visitantes, aprovechando el desarrollo del turismo en la cuenca del lago, a través de transporte lacustre desde Puerto Tranquilo, única vía de comunicación al lugar.

VALOR SOCIAL DE PUERTO CRISTAL COMO PAISAJE CULTURAL PATAGÓNICO

Las relaciones entre naturaleza y cultura que se expresan en los paisajes culturales revelan la transformación de la naturaleza en cultura y muestran el continuo proceso de construcción del mundo.³ De forma similar, la Unesco (2016) plantea que los paisajes culturales representan la “labor conjugada de la naturaleza y del ser humano”⁴

Los paisajes culturales mineros tienen directa relación con el patrimonio industrial, que según la Carta de Nizhny Tagil⁵ (TICCIH, 2003) comprende “los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico... consisten en edificios y maquinaria, talleres, molinos y fábricas, minas y sitios para procesar y refinar, almacenes y depósitos, lugares donde se genera, se transmite y se usa energía, medios de transporte y toda su infraestructura, así como los sitios donde se desarrollan las actividades sociales relacionadas con la industria, tales como la vivienda, el culto religioso o la educación” (p. 1). El patrimonio minero de la Patagonia está integrado por un conjunto de infraestructuras, restos de maquinarias y otras evidencias que marcan al territorio y le dan significado como paisaje cultural.

Para esta Carta, el patrimonio industrial es portador de valores históricos, sociales y tecnológicos. El valor histórico, más que la singularidad de cada sitio, radica en su importancia como “evidencia de actividades que han tenido, y aún tienen, profundas consecuencias históricas” (p. 2). En la Patagonia, el desarrollo de la minería, que se expresa tanto en el patrimonio industrial como en los paisajes culturales, tuvo una decisiva influencia en las transformaciones del territorio que fue el escenario de la colonización contemporánea.

El valor tecnológico y científico del patrimonio industrial hace referencia a “la historia de la producción, la ingeniería, la construcción, y puede tener un valor estético considerable por la calidad de su arquitectura, diseño o planificación” (TICCIH, 2003, p. 2). Este valor impregna de sentido a los paisajes culturales de la Patagonia, que se fueron consolidando en paralelo con los avances tecnológicos aportados por el desarrollo de la minería y que permitieron transformar a un ámbito hostil y deshabitado en un territorio dominado por la cultura y la tecnología.

En tanto, el valor social del patrimonio industrial, en forma análoga al paisaje cultural se relaciona con su importancia “como parte del registro de vidas de hombres y mujeres corrientes, y como tal, proporciona un importante sentimiento de identidad” (TICCIH, 2003, p. 2). En Puer-

to Cristal, el valor social adquirió mayor relevancia por las difíciles condiciones de vida que imponía la Patagonia como espacio aislado. Episodios de la vida son profundamente valorados por la comunidad local lo que explica el fuerte sentimiento de identidad con este paisaje cultural. Esto es confirmado por Nogué (2007) quien interpreta el paisaje como un producto social que resulta de la transformación que se imprime sobre la naturaleza, transformación que es colectiva, por la cual “los paisajes reflejan una determinada forma de organizar y experimentar el orden visual de los objetos en el territorio” (p. 12), representando la dimensión cultural de la sociedad.

En síntesis, el valor del paisaje minero de la Patagonia se basa en su carácter de testimonio del mundo del trabajo y la vida cotidiana, y su importancia como construcción cultural que permite comprender la acción humana sobre este territorio. Puerto Cristal ejemplifica cómo se transformó la naturaleza para habitar un ámbito inhóspito y construir un paisaje cultural cargado de sentido y valor social.

VALORACIÓN Y REAPROPIACIÓN DEL PAISAJE EN RUINAS: EL VIAJE DE CONMEMORACIÓN DE LOS CRISTALINOS

El valor cultural de los poblados mineros del lago General Carrera ha sido reconocido oficialmente solo en el caso de Puerto Cristal, incorporado al registro de Monumentos Nacionales de Chile⁶ (Figura 1), y fue el resultado de un largo proceso de trabajo público-privado por conservar su carácter de escenario de una forma de vida vinculada con un difícil proceso de arraigo a un territorio inhóspito.⁷

Para la comunidad Puerto Cristal es también un paisaje cultural con alto valor afectivo, como lo demuestran las prácticas de valoración y reapropiación realizadas por la Agrupación Social y Cultural Los Cristalinos. Esta organización comunitaria se conformó en febrero de 2005 y creó inicialmente un sitio web a través de Biblioredes (biblioredes.cl), que recibió reconocimiento nacional por el mayor número de visitantes en la época. Está integrada por antiguos habitantes y descendientes con el objetivo de desarrollar acciones de registro del pasado minero y de preservación de la memoria y los recuerdos de la vida cotidiana en el poblado.

Entre las acciones de valoración que ha realizado la agrupación está el documental *Los Cristalinos* desarrollado desde la perspectiva de la antropología visual en el año 2009, que buscaba registrar tanto la visita conmemorativa, como aspectos de la vida en el poblado.⁸ También han editado un libro de fotografías y relatos de

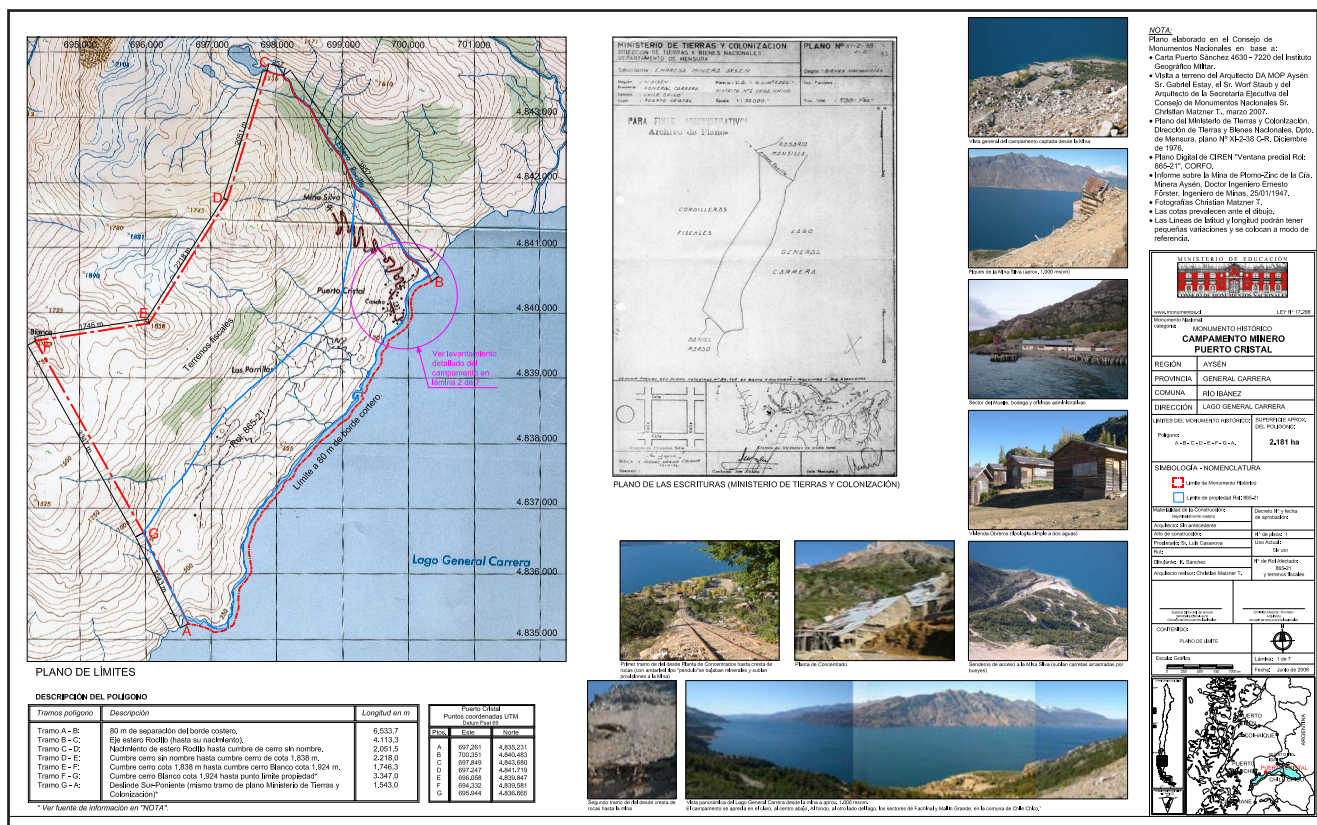


Figura 1. Plano.
Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales.

Puerto Cristal, que recopila más de cuarenta crónicas que visibilizan la vida sindical, deportiva y comunitaria del campamento en su período de auge (Ainol y Quiroz, 2016), realizadas en Chile Chico, Puerto Ibáñez, Coyhaique y Argentina. A esto se suma el uso activo de perfiles en redes sociales⁹ para registro documental y reconstrucción de la memoria histórica, producidos de manera autodidacta y autónoma.

Sin embargo, el viaje de conmemoración que Los Cristalininos realizan una vez al año al campamento deshabitado (Figura 2) es la principal práctica de uso y reapropiación que ejecutan. Repartidos en distintas localidades de la región de Aysén y la Patagonia argentina, fijan una fecha de zarpe en la tradicional barcaza *Pilchero* entre los meses de enero y febrero para regresar a su poblado¹⁰ (Figura 3). Son once años continuos de conmemoración de este grupo de personas reunidas en torno a la historia y la memoria, que comenzaron con el primer viaje en 2005, cuyo objetivo era recuperar el cementerio del poblado.

Regularmente el viaje comienza muy temprano en el muelle de Chile Chico, donde llegan desde Puerto Ibáñez, Coyhaique, Puerto Aysén, Mañihuales, Comodoro Rivadavia, Puerto Deseado para, en un grupo de unas cien personas, abordar la embarcación que tras cinco horas de navegación los llevará de regreso a Puerto Cristal. De madrugada, zarpan familias completas, compañeros de



Figura 2. Llegada de los Cristalininos para la visita anual que realizan, mes de febrero.
Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.

faenas, vecinos, ataviados de gruesas mantas, frazadas y víveres, para pasar un día completo en el campamento abandonado.

El desembarco de Los Cristalininos se realiza en los restos del muelle de bazas de madera de coigüe. Descienden silenciosamente de la nave que los esperará para su regreso al día siguiente. Arriban cargados de bolsos y bultos contando a sus descendientes el pasado de cada uno de los edificios. En la subida a la meseta algunos entran a la posta que aún conserva sus camillas, libros de asistencia y frascos. Recorren y acceden a edificios



Figura 3. Cementerio, después de visita anual de los Cristalinos, marzo de 2016.

Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.

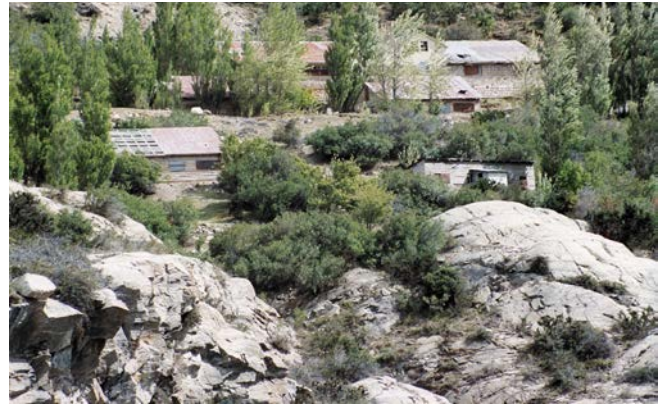


Figura 4. El pueblo.

Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.



Figura 5. Ruinas.

Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.



Figura 6. Plaza principal y cancha de fútbol del campamento.

Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.

desvencijados por el paso del tiempo, pero en su mayoría en pie, como esperando el regreso de las faenas (Figuras 4 y 5). Los Cristalinos se reparten por las callecitas que rodean la plaza principal y su cancha de fútbol (Figura 6). Luego de dejar sus pertenencias en las casas donde habitaron en el campamento, o en carpas donde pasarán la noche, se reúnen en la capilla cristiana, construida con gruesos muros de piedra y cubierta de madera de cortos aleros: un simple volumen de planta regular que forma parte del casco principal del pueblo, que pese a su abandono mantiene su preeminencia de conjunto urbano testigo del incipiente desarrollo de Aysén a mediados del siglo veinte. La celebración de una liturgia es parte de la conmemoración, donde también se escuchan mensajes emocionados sobre la vida cristalina.

La procesión al cementerio, emplazado en el extremo poniente del campamento, es el siguiente acto. En el san-

tuario de la Virgen de Lourdes dejan ofrendas e inician la limpieza de las tumbas, que tras un año han sido invadidas por la vegetación, abatidas sus cruces de madera o desarmados sus cerquitos de fierro. Bajo el sol del verano aisenino que ya se instala sobre ellos, familias completas recuerdan a familiares y amigos que quedaron para siempre en Cristal. Ataviados con palas, rastrillos, tijeras, martillos, brochas, pintura, flores de plástico y fotografías impresas que dejan junto al nombre de sus difuntos, niegan el olvido que intenta cubrir nuevamente el lugar.

El recorrido por las instalaciones productivas es una estación relevante. Avanzada la tarde regresan al pueblo, donde se dan unas horas de descanso para visitar las instalaciones del antiguo campamento. En conjunto o individualmente acceden a los edificios, a la escuela que conserva algunos pupitres que reciben nuevamente a los exalumnos cristalinos, y en las pizarras y libros de clases,

que han quedado en repisas, se buscan anotaciones realizadas varias décadas atrás. La mayoría de Los Cristalinos visita las instalaciones donde se llevaron a cabo los procesos de producción minera, el edificio de varios pisos de altura, recostado sobre el plano inclinado del cerro domina el pueblo (Figura 7). Contrafuertes de piedra y sólidas estructuras de madera conservan los molinos, pasarelas, bandejas de fierro roídas por el óxido, todavía disponibles para reiniciar los trabajos, pese a que ya la cubierta ha perdido su condición impermeable y amenaza con hacer ceder las estructuras. Junto a ella se ubican las oficinas de la administración, la sala de máquinas, los laboratorios donde permanecen matraces y muestras de mineral en sobres de papel fechados, que ayudan a reconstruir la memoria.

La ceremonia y la cena marcan el cierre de la conmemoración. Los Cristalinos se reúnen en una ceremonia que encabezan los dirigentes, donde se profesan sentidos discursos que anteceden a la cena que fue preparada durante horas a un costado, resguardada del viento cordillerano (Figura 8). Cuatro o cinco corderos asados a la usanza patagónica, acompañados de ensaladas y del vino que corre en botas, entre la música de acordeón que da paso a una celebración emocionada y nostálgica, un baile que dura toda la noche, hasta que en las primeras horas de la mañana estos visitantes anuales recogen sus bultos y desarman sus tiendas para volver a la *Pilchero* que espera en el muelle para el zarpe y el regreso (Figura 9).

CONCLUSIONES

Esta visita al poblado es un viaje en la historia para vencer el olvido, impuesto por la salida obligada hace más de dos décadas atrás, pero también es un forma de uso y apropiación colectiva mediante el recorrido y la visualización, modos específicos de apropiación del patrimonio y el paisaje. Para Careri (2002) el recorrido es una forma de intervención urbana que contiene los actos simbólicos, entendiendo por paisaje el acto de transformación simbólica. Augé (2003) postula que el solo acto de contemplación de las ruinas es una experiencia del tiempo, un tiempo puro. Así, recorrido y visualización son herramientas que amplían las prácticas de conservación y restauración, fundamentos de toda valoración (Choay, 2007) que tratan de resucitarlas.

Puerto Cristal es un paisaje físicamente abandonado, pero que es activado por sus antiguos habitantes una vez al año. Esto refuerza la idea que la valoración patrimonial no es solamente competencia de expertos (Muñoz, Pérez, Sanhueza, Urrutia y Rovira, 2006) sino también de quienes habitan o usan el patrimonio, agentes que resultan fundamentales en los procesos de patrimonialización. Actores



Figura 7. Plano inclinado mina Silva.
Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.



Figura 8. Durante la cena.
Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.



Figura 9. Regreso del Pilchero.
Fuente: Fotografía de Marcelo Becerra.

ciudadanos que, a partir del abandono y relevando su condición inmaterial, se organizan en torno al significativo material, activando su patrimonio como recurso comunitario, aportando nuevos enfoques y prácticas que descongelan la noción oficial articulada en torno al predominio de la monumentalidad, la antigüedad y lo material. Carrión (2013) los denomina “sujetos patrimoniales” (p. 9).

Esta forma de valoración y activación del patrimonio por los antiguos habitantes enfatiza no solo la reivindicación de este y el paisaje como construcción social y su autoría colectiva; sino también su concepción procesual en tanto que valores sujetos a cambios, cualidad presente en los procesos de patrimonialización. Puerto Cristal forma parte de las vidas de los cristalinos, de manera que recorrerlo y percibirlo es un modo de seguir construyéndolo y de parte de un diseño colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ainol, C., Quiroz, F. (Eds.), (2016). *Nuestra vida en Puerto Cristal. Historias de un campamento minero en la Patagonia chilena*. Coyhaique: Ñire Negro.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrión, F. (2013). Fernando Carrión en conversación con José de Nordenflycht. En E. de la Cerda (Ed.), *CMN diálogos #1 Encuentro Internacional Diálogos sobre Patrimonio* (pp. 3-47). Santiago de Chile: Consejo de Monumentos Nacionales. http://www.monumentos.cl/consejo/606/articulos-11208_doc_pdf.pdf
- Lezama, A. (Director). (2009). *Los Cristalinos* [Documental]. Chile: Fondo Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes.
- Muñoz, M. D., Pérez, L., Sanhueza, R., Urrutia, R., y Rovira, A. (2006). Los paisajes del agua en la cuenca del río Baker: bases conceptuales para su valoración integral. *Revista de Geografía Norte Grande*, 36, 31-48. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022006000200002>
- Pérez, L., Muñoz, M. D., Sanhueza, R. (2010). Poblados mineros patagónicos: paisajes culturales y estructura territorial. *REGISTROS*, 7, 49-61.
- Puerto Cristal declarado monumento histórico (23 octubre 2008). *Diario El Divisadero*. Recuperado de <http://www.eldivisadero.cl/noticia-22907>
- Nogué, J. (Ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sandoval, O. (2006). *Epopeya de la minería en Aysén*. Santiago de Chile: LOM.
- Sauer, C. (2006 [1925]). La morfología del paisaje. *Polis*, 15. Recuperado de <http://polis.revues.org/5015>
- Sociedad Nacional de Minería, Sonami (2004). La importancia de la minería en la XI región de Aysén. El despertar minero de la Undécima Región (Boletín minero, nº 1121). Santiago de Chile: autor.
- The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, TICCIH (julio 2003). *Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial*. Recuperada de <http://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-character-sp.pdf>
- UNESCO (2016). World Heritage Centre. *Cultural Landscapes. History and Terminology*. <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape#1>

NOTAS

- 1 Proyecto CONICYT/PIA SOC 1403: Patrimonio industrial: formas de habitar colectivo en el sur de Chile. Aportes para su puesta en valor y recuperación integrada, y Centro CONICYT/FONDAP 15110020: Centro de Desarrollo Urbano Sustentable, CEDEUS
- 2 La mayoría de los cristalinos (gentilicio de la población de Puerto Cristal) recaló en Chile Chico. Una cantidad menor emigró a Puerto Tranquilo, Puerto Ibáñez y Coyhaique.
- 3 Sauer (1925) definió originalmente: “El paisaje cultural es creado por un grupo cultural a partir de un paisaje natural. La cultura es el agente, lo natural es el medio y el paisaje cultural el resultado” (p. 20)
- 4 Tras años de discusión, en 1992 el Comité de Patrimonio Mundial aprobó la categoría de paisajes culturales, en Santa Fe, Nuevo México. (<http://whc.unesco.org>).
- 5 EL TICCIH es la organización encargada del patrimonio industrial y asesor en esta materia del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, ICOMOS por su sigla en inglés.
- 6 Monumento Histórico (Núm. 2.507 exento- Santiago, 05.08.2008), ubicado en el borde norte del Lago General Carrera, junto al estero Rocillo, aproximadamente a 50 km al surponiente de Puerto Ingeniero Ibáñez, en la comuna de Río Ibáñez, provincia General Carrera, Región de Aysén. Ver http://www.monumentos.cl/catalogo/625/articles-36672_documento.pdf.
- 7 Los cristalinos manifestaron sentirse contentos con el reconocimiento oficial: “la localidad representa nuestra historia, Cristal es el lugar de encuentro de nosotros/as, muchos crecimos en Cristal, esto es un reconociendo a todos y todas las que estuvimos un día viviendo a orillas del General Carrera” (El Divisadero, 2016).
- 8 Disponible en <https://vimeo.com/26962650>
- 9 Más información en los perfiles de Facebook: Grupo de amigos de Puerto Cristal. ([facebook.com/groups/310271558203/](https://www.facebook.com/groups/310271558203/)) o Nuestra vida en Puerto Cristal ([facebook.com/Nuestra-vida-en-Puerto-Cristal-778252108930369/](https://www.facebook.com/Nuestra-vida-en-Puerto-Cristal-778252108930369/))
- 10 Gestionado ante la Gobernación Provincial de General Carrera, ubicada en Chile Chico, entidad que aporta los recursos necesarios para el traslado en la barcaza de propiedad fiscal.

LA SUBASTA PATRIMONIAL: CONSTRUCCIÓN DE VALOR EN LA RUINA MODERNA A TRAVÉS DE UNA INTERVENCIÓN SITIO ESPECÍFICO

[HERITAGE AUCTION: VALUE CONSTRUCTION IN THE MODERN RUIN THROUGH A SITE-SPECIFIC INTERVENTION]

MARÍA JOSÉ CONTRERAS LORENZINI · CAROLINA IHLE *

o
María José Contreras Lorenzini
Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Teatro
Santiago, Chile

o
Carolina Ihle
Universidad Austral de Chile
Facultad de Arquitectura y Artes
Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Valdivia, Chile

Resumen

La *Subasta Patrimonial* es una intervención performática sitio específico que se llevó a cabo en la Galería de Intervención Específica Proyecto Pendiente que se ubicaba donde se localizaban las galerías populares del ex Teatro Italia, en Providencia, Santiago. Dicho espacio se caracteriza por una pendiente de inclinación de 29 grados y por su inminente demolición el año 2017. El presente artículo propone que la pendiente es una ruina moderna, cuya estética del deterioro, contraria a la de la ruina romántica, la invisibiliza, desmaterializa y transforma en espacio abstracto disponible para la especulación inmobiliaria. La *Subasta Patrimonial* buscó recuperar la condición corpórea y material de la pendiente para investirla de valor, memoria e identidad y por tanto constituir lo que podría calificarse, en términos de Riegl, como un monumento involuntario con valor patrimonial. La *Subasta Patrimonial* se realizó en dos fases: primero se exhumaron/generaron materialidades del espacio (extracción de polvo, moldes de yeso, catalogación y particularización de los lotes, etc.), para luego realizar una subasta donde los participantes/espectadores pujaron, ofreciendo dinero por las materialidades exhumadas. La experiencia de la *Subasta Patrimonial*, un proyecto único en su tipo en nuestro país, es relevante por cuanto muestra cómo la mediación artística, en este caso estrategias de carácter performático, pueden ser útiles para construir valor patrimonial para la ruina moderna.

Palabras clave

ruina / patrimonio / performance / valor

Abstract

Heritage Auction is a site-specific performatic intervention held at Galería de Intervención Específica Proyecto Pendiente formerly located where popular galleries from the former Teatro Italia, in Providencia, Santiago used to be based. This place is characterized by a 29 degree gradient and its imminent demolition in 2017. This article suggests that this gradient is a modern ruin, which deterioration aesthetics, opposed to the romantic ruin, makes it invisible, dematerialize it and transform it in abstract space available for real-estate speculation. Heritage Auction aimed at recovering the corporeal condition and gradient material to vest it with value, memory and identity and; therefore, constitute what could be regarded, in Riegl terms, as a involuntary monument with heritage value.

This Heritage Auction was performed in two phases: first, two space materialities were exhumed/generated (dust extraction, plaster molds, cataloging and land itemization, etc.), to later perform an auction where participants/spectators bided by offering money for the exhumed materialities. The Heritage Auction, a unique project in our country is relevant since it shows how artistic mediation, in this case performatic-like strategies, may be useful to build heritage value for the modern ruin.

Key words

heritage / ruin / performance / value



Figura 1. Galería de Intervención Específica Proyecto Pendiente.
Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.

EL PROYECTO VALOR!: PREGUNTAS Y PROPUESTA METODOLÓGICA

La *Subasta Patrimonial* fue la primera intervención del proyecto *Valor! Serie de site specific performances*¹ realizado entre marzo y diciembre 2015 en la Galería de Intervención Específica Proyecto Pendiente, cuya principal característica es una pronunciada pendiente de 29 grados. Este espacio se localiza en la esquina de Bilbao con Avenida Italia en Santiago, Región Metropolitana, Chile, donde se ubicaban las galerías populares del antiguo Teatro Italia diseñado por el arquitecto Héctor Davanzo. Este teatro fue construido en 1927 luego del incendio ocurrido en los galpones del conjunto industrial de la ex Sombrerería Italia (instalada en 1906) que ocupaba más de 20.000 m². Comprendía un sistema de fabricación vertical que contaba con la infraestructura para las conejeras, la fabricación de paño, calderas de vapor para el moldeado, salas de venta y bodega de embalaje. El exteatro ocupa la esquina del conjunto y se caracteriza por ser uno de los primeros edificios de estructura de hormigón armado de fachada con reminiscencias ArtDeco, el cual fue difundido como un edificio ignífugo y moderno, único en su época. Programáticamente dirigido a un público obrero (teatro de estrenos de segunda) tenía acceso diferenciado para la galería respecto de la platea, lo que convertía en uno de los primeros edificios de servicio cultural del sector. En los años treinta y cuarenta la industria decayó y la subdivisión predial fue acompañada por un cambio de programa del Barrio Italia. Este cambio se acentuó hacia los años cincuenta, cuando el barrio se transformó en un sector de bodegaje y el ex Teatro Italia y los galpones se comenzaron a arrendar por partes. Hacia el año 2000 solo el 67% del predio de la ex Fábrica de Sombreros Girardi estaba arrendado y el antiguo teatro fue usado como discoteca. En el año 2005 el Barrio Italia sufrió

un giro drástico y paso a convertirse en un barrio comercial boutique con cafés, tiendas de diseño y servicios de ocio, dando comienzo al proceso de gentrificación (Shlack y Turnbull, 2012). El año 2011, después de la compra del terreno por parte Inmobiliaria Italia S.A., de Jack Arama y Daniel Schapira, se desarrolló el proyecto Factoría Italia² que determinó que el Espacio Pendiente, al igual que el resto de los galpones industriales del conjunto, serán demolidos en el año 2017.

El Espacio Pendiente tiene un innegable valor histórico por ser representativo de la transición desde la era industrial del país a la de los servicios y por ser además un precedente en términos constructivos. El nuevo plan programático, al determinar su demolición, no parece considerar este valor. Frente a este contexto, el proyecto *Valor!* se cuestionó acerca de cuáles eran los criterios que determinan que algo tiene valor patrimonial intentando responder a las siguientes preguntas guías: ¿Quién participa en la construcción de valor patrimonial? ¿Quién cuantifica el valor patrimonial? ¿Cómo se intercambia, negocia, transacciona el valor patrimonial?

Estas interrogantes se abordaron a partir de procedimientos interdisciplinarios. Durante un año los autores del proyecto, María José Contreras (artista de performance y académica de la Facultad de Artes de la Universidad Católica), Carolina Ihle (arquitecta y académica del Instituto de Arquitectura de la Universidad Austral) y Fernando Portal (arquitecto y académico de la Escuela de Arquitectura Universidad Católica) en colaboración con MilM²³ y gracias a los cruciales aportes de artistas invitados, voluntarios y participantes, diseñaron y llevaron a cabo



Figura 2. Proceso de extracción de polvo.
Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.

ejercicios artísticos diseñados y creados para interrogar el estatuto patrimonial del Espacio Pendiente. Los ejercicios realizados ocuparon procedimientos y lenguajes muy diversos, que se no inscriben en cánones artísticos específicos y que incluyeron desde performances con presencia de “público” o videos, pasando también por un ejercicio de levantamiento y registro de las huellas de deterioro del lugar, y la creación de obras sonoras que recuperaban el silencio de la pendiente o su sonoridad perdida en cuanto edificio ocupado por el programa original.⁴

Valor! aplicó la metodología de la investigación basada en las artes (arts based research) que implica la aplicación multisistémica de procesos analíticos y creativos para aproximarse a preguntas guías que en general determinan un campo local, específico y liminal (Haywood 2013). En cuanto investigación conducida por la práctica artística, *Valor!* se diferencia de las actividades indagatorias que muchos artistas realizan antes y durante el proceso de creación de obra, por un lado porque interviene en un debate académico (Kershaw 2009), en este caso sobre valor patrimonial y, por otro, porque refiere constantemente a las preguntas guías específicas (Haseman 2007), alejándose de procedimientos azarosos o intuitivos. La consistencia metodológica hace de este proyecto una investigación que genera nuevo conocimiento y amplía las fronteras disciplinarias. De hecho, los resultados de esta investigación fueron por un lado los ejercicios realizados y, por otro, los documentos como el catálogo y este artículo que buscaron situarse, contextualizarse y sobre todo problematizar el proceso.



Figura 3. Látex para molde de la pendiente.
Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.

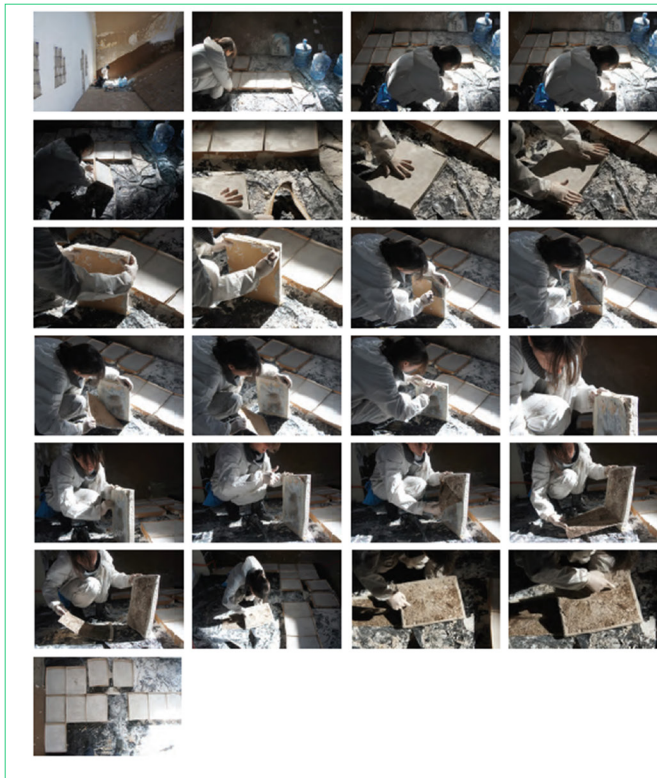


Figura 4. Moldes de yeso réplica/original de la pendiente.
Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.



En este artículo se analizará la primera intervención del proyecto *Valor!* denominada *Subasta Patrimonial*. En particular, se propone la hipótesis que, en cuanto una mediación artística, la *Subasta Patrimonial* catalizó una transformación simbólica y real sobre el Espacio Pendiente, contribuyendo a su puesta en valor y colaborando en su devenir monumento involuntario.

LA SUBASTA PATRIMONIAL: EXHUMACIÓN, CATALOGACIÓN Y PERFORMANCE

La *Subasta Patrimonial* fue la primera intervención realizada en el marco del proyecto *Valor!*, y se desarrolló en dos grandes fases. La primera, denominada *acción sobre la materia* incluyó un exhaustivo trabajo de manipulación y clasificación de la materia de la pendiente. Primero, se trazó una retícula de 700 cuadrantes sobre esta, los que aludían a la capacidad de las galerías del Teatro Italia, que según consta en la documentación histórica, podían contener hasta 700 personas en bancas sin numeración. La retícula se identificó con un sistema de coordenadas que tenía letras en el eje "X" y números en el eje "Y". Esta trama, que tal como nota Carrasco (2016) emula las prospecciones de los sitios arqueológicos al mismo tiempo que evoca los trazados de los sitios de obra. Luego se recolectó el polvo depositado en la superficie de la pendiente: munidas de guantes, trajes y con brochas las artistas extrajimos el polvo depositado hace décadas sobre la pendiente un cuadrante a la vez. El polvo exhumado

fue conservado en bolsas serigrafiadas con una viñeta donde se marcaba el peso de la extracción y las coordenadas del cuadrante. El proceso, que duró cerca de un mes, se realizó con la minucia y el rigor de un proceso de extracción de restos arqueológicos (Figura 2).

Al extraer el polvo fueron emergiendo huellas, vestigios y marcas de acciones y usos anteriores de la pendiente, como muescas de la estructura metálica que ya no existe, agujeros de los anclajes que ya no están y, uno de los vestigios más llamativos, la huella de un zapato de suela, accidentalmente marcada mientras el obrero trabajaba en la construcción de esa topografía arquitectónica. También se encontraron pequeños objetos que estaban enterrados hace años, como monedas de "escudo", claros testimonios materiales de la época cuando la pendiente era utilizada para sostener las bancas de las galerías populares del Teatro Italia (Figura 3).

La siguiente acción sobre la materia consistió en aplicar látex líquido hasta producir una membrana de 3 mm de espesor sobre algunos cuadrantes escogidos. Estas membranas al fraguar eran retiradas cuidadosamente para conseguir un negativo de la superficie que además contenía una capa de polvo adherida a ella en una suerte de arqueología del polvo. El látex se instaló como negativo para la confección de moldes de yeso que eran simultáneamente una réplica de la superficie de la pendiente, y original, al haber capturado el polvo que el látex extraía.



Figura 5. Subasta Patrimonial.
Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.

Cada uno de los moldes de yeso exhibía un nuevo cuerpo material: una grieta, un agujero, o la huella del zapato de la pendiente (Figura 4).

Las bolsas de polvo y los moldes de yeso fueron debidamente individualizados según categorías reapropiadas de la lógica de la gestión inmobiliaria que apelan a estrategias para entrenar y motivar a la audiencia para desarrollar el proceso de construcción de valor. Tal como establece Kolter (2009) el proceso de construcción de valor inmobiliario se desarrolla a través de la creación de evidencias físicas en los contextos adecuados, estableciendo elementos clave del marketing táctico para el “deleite” del cliente. El autor describe factores de influencia de carácter cultural (identidad), social (status) y psicológico (imaginario). Para la categorización de las bolsas de polvo y los látex extraídos, se seleccionaron categorías inspiradas en Kolter que pusieran a prueba la construcción de valor. En particular, las categorías utilizadas fueron: ubicación, cantidad, costo de ejecución, estado de deterioro, unicidad y poética.

La segunda fase de la intervención fue de carácter performático e implicó la subasta patrimonial propiamente tal. Se invitó a la martillera Pabla Ugarte (una de las dos martilleras acreditada de Christie en Chile) a presidir la subasta. Se invitó además a artistas, coleccionistas de arte y público general para que asistiera al evento. La convocatoria fue un éxito y llegaron numerosas personas a quienes se les explicó el proyecto, las preguntas y los procedimientos de exhumación y réplica/original de la superficie de la pendiente. Luego, se presentaron 29 lotes a público: 23 bolsas de polvo y 6 moldes de yeso. A cada uno de los lotes se le otorgó un valor específico de inicio, que funcionó como valor basal homogéneo para la subasta (Figura 5).

Los invitados participaron entusiastas pujando y adquiriendo cada uno de los lotes expuestos. Cada lote incluía un certificado donde explicitaba su caracterización y se



Figura 6. Subasta Patrimonial.
Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.

documentaba su autenticidad. Si bien esta acción podría calificarse como un simulacro (Carrasco, 2016; Smirnow, 2016), en rigor se trató de una acción performática muy concreta y poco ficcional. La exhumación del polvo y replicación de la superficie de la pendiente se hicieron con todo el rigor necesario, la subasta se llevó a cabo como cualquier subasta, incluso con una martillera certificada, de hecho, las personas participantes efectivamente pagaron por los lotes que subastaron. Probablemente el carácter simulacral que los autores mencionan y que algunos participantes reportaron en el mismo evento dice relación con el carácter patrimonial del Espacio Pendiente. ¿Estamos comprando patrimonio? ¿El molde de yeso que acabo de adquirir: ¿aumentará su valor en algunos años más, cuando este lugar ya no esté o esté tan transformado que sea completamente irreconocible? La escurridiza calificación de la subasta patrimonial que oscila entre una acción real y un simulacro apela directamente a nuestras preguntas y en forma más enfática al estatuto patrimonial del Espacio Pendiente (Figura 6).

LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA COMO ESTRATEGIA DE CONSTRUCCIÓN DE VALOR O DEVENIR MONUMENTO INVOLUNTARIO

El proyecto consideró la pendiente como una ruina moderna, un lugar para distopías y nostalgias que evidencia un momento detenido en el tiempo, cuyo deterioro desestabiliza la materialidad del edificio y ostenta la fragilidad del espacio construido dejándolo disponible para la imaginación histórica. A diferencia de la ruina romántica, como las ruinas de edificios de piedra en Venecia descritas por John Ruskin (1848), que están matizadas por la naturaleza y que a través de la pátina del tiempo encuentran un orden superior al humano, la ruina moderna no captura una pátina que sea estética o éticamente reconocida como algo que le dé valor a la obra de arquitectura. De hecho, la pendiente se comporta como describe Georg



Figura 7. Subasta Patrimonial.

Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.

Siemmel (1911), como una forma de derrota de la obra de arquitectura, pero con el matiz que, tal como plantea Robert Smithson (1966), es una derrota incompleta e imposible. La pendiente funciona en estado de suspenso, ya que el deterioro material del hormigón armado al oxidarse es gradual, pero invisible. El deterioro o la ruina parece que pendiera sobre el edificio, amenazante, afectando su carne de adentro hacia fuera haciéndose solo visible en el momento de su eventual colapso (Figura 7).

Tal como lo plantea Alois Riegl (1906) existen obras que sin intención de convertirse en monumentos, y a pesar de su obsolescencia, se transforman en evidencia de momentos emblemáticos de la producción cultural, ya que son referencias para la construcción de nuestra identidad e historia. La arquitectura puede tener valor histórico y convertirse en un monumento involuntario si documenta un momento específico de la historia convirtiéndose en la evidencia que sostiene la memoria colectiva. El monumento involuntario aparece en la medida en que la obra de arquitectura tenga tiempo suficiente para trascender a su uso específico. Desde esta perspectiva, el monumento involuntario necesita tener pasado, necesita tiempo para probarse "útil" como documento histórico. En este contexto el pasado responde a una construcción social e intersubjetiva de una temporalidad anterior, pretérita, distinta a la actual, es decir, corresponde a una memoria.

La pendiente del ex Teatro Italia al igual que otras múltiples edificaciones modernas, no han tenido la posibilidad de devenir en monumento involuntario, no ha habido ni tiempo ni la voluntad de una comunidad de trabajar en torno a la construcción de ese pasado común. El espacio pendiente, ubicado en un contexto urbano de alta presión inmobiliaria, evidencia una transformación programática de la ciudad que ha aplanado toda temporalidad en un presente abrumador que rehúye todo pasado y que solo contempla un futuro pensado exclusivamente en términos del mercado. Con los planes de demolición y restructuración, el ex Teatro Italia, está destinado a ese futuro huérfano de cualquier referencia a un pasado impidiendo analizar y "vincular las prácticas de uso del



Figura 8. Subasta Patrimonial.

Fuente: Fotografía de Andrés Cortines y MilM2.

espacio a la configuración y transformación de los imaginarios que manejan los distintos actores en un contexto de gentrificación" (Monsalves Rojo, 2015, p. 12).

En cuanto mediación artística, la *Subasta Patrimonial* catalizó una transformación simbólica y real sobre este espacio, contribuyendo a su puesta en valor y colaborando en su devenir en monumento involuntario mediante dos estrategias: primero invirtiendo la ruina suspendida (suspenso), a través de la tensión y competencia en la subasta; y segundo estableciendo la ruina suspendida (detenida) a través del estímulo de la imaginación histórica con el levantamiento de categorías y materialidades. De esta forma, movilizó una operación de construcción de un pasado para una comunidad ampliada y difusa de participantes, permitiendo la visibilización y puesta en valor de este y aportando así significativamente a erigir la pendiente al estatuto de un monumento involuntario.

El Espacio Pendiente puede leerse entonces a partir de tres dimensiones desprendidas de las categorías de Riegl: la dimensión material, la conceptualización programática y la capacidad evocadora de memorias. La *Subasta Patrimonial* interviene justamente en estas tres dimensiones.

La exhumación del polvo, la confección de las réplicas de yeso, así como la posterior cualificación y catalogación fueron estrategias de puesta en valor de la dimensión material. La mediación artística, vehiculada en la manipulación, exhumación, medición y caracterización otorgó a la materia olvidada una nueva nobleza, un nuevo valor. La instauración de una relación sensitiva con el participante permitió que aquello que yacía allí como residuo y vestigio se encuadrara en otras condiciones de producción y circulación de sentido, erigiéndose como un producto artístico, una "obra" o al menos como testigo-evidencia de un pasado remoto que reviste importancia y un pasado reciente (el de la subasta) que se relaciona con ese pretérito para realzarlo e incluso revivificarlo. La subasta permitió en definitiva que la materia de la pendiente deviniera en mercancía "artística" susceptible de ser vendida, intercambiada y acumulada (Figura 8).

Respecto de la segunda categoría, en el contexto del progresivo abandono y deterioro del exteatro, la *Subasta Patrimonial* propone un programa de uso alternativo que dice relación con un lugar para las artes, pero sobre todo un lugar que acoge a una comunidad que piensa y colabora en esta estrategia de construcción de valor patrimonial. Quienes participan en la *Subasta* no solo funcionan como consumidores de un “bien” patrimonial, son también coparticipantes del acto mismo de construcción de este patrimonio. Una vez allí, estos no pueden sino asumir lo que Atencio califica como una “estética de la responsabilidad” (2016, p. 25): una vez habitado ese espacio como lugar de arte y de participación, la novel comunidad no puede desahucarse del pasado que atestigua el edificio ni del futuro que le espera.

La tercera característica del monumento involuntario es su capacidad evocadora, entendida como la capacidad de identificar relatos y vivencias del pasado para reconocerlos como propios, construyendo así el valor patrimonial de la arquitectura. La *Subasta Patrimonial* es en este sentido un gran ejemplo de una estrategia concreta para promover la capacidad evocadora. Todos los participantes compartieron una narrativa común, un relato sobre el pasado y, en algún sentido, también un discurso acerca de la importancia de reconocer ese pasado. El evento, por cuanto haya sido efímero, construyó un relato sobre el pasado de la pendiente desde un presente compartido en común. Lejos de ser una puesta en escena, la *Subasta Patrimonial* fue un acontecimiento performático que generó una memoria que se aloja en el discurso, pero también en los cuerpos. Al proveer una experiencia colectiva, la subasta generó y movilizó una memoria corporal que luego se puso en circulación en el espacio social más amplio.

En conclusión, la *Subasta Patrimonial* logró poner en valor la pendiente como ruina moderna suspendida situándola en la condición de monumento involuntario a través de la intervención material, programática y mnemónica de esta, proponiendo una estrategia de rescate de valor patrimonial que resignifica este y, potencialmente, otros espacios destinados a la desaparición.

REFERENCIAS

- Atencio, D. (2016). Valor! Al azar: experiencia como lugar de construcción política. En M.J. Contreras & C. Ihle, *Valor! Site-specific performances sobre el valor patrimonial* [catálogo]. Santiago: Capital Books – milm2
- Carrasco, G. (2016). Veintinueve grados: la pendiente y la trama. En M.J. Contreras & C. Ihle, *Valor! Site-specific performances sobre el valor patrimonial* [catálogo]. Santiago: Capital Books – milm2
- Contreras, M.J. & Ihle, C. (2016). *Valor! Site-specific performances sobre el valor patrimonial*. [catálogo]. Santiago: Capital Books – milm2
- Haseman, B. (2007) Rupture and recognition: identifying the performative research paradigm. En E. Barrett & B. Bolt (Eds.), *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry* (pp. 147-157). London: Tauris.
- Haywood, J. (2013). *Arts-Based Research Premier*. New York: Peter Lang Publisher.
- Kershaw, B. (2009). Introduction. En A. Allegue, S. Jones, B. Kershaw & A. Piccini (Eds.), *Practice-as-Research in performance and screen* (pp- 1-16). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kotler, P. (2009). *Marketing management*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.
- Monsalves Rojo, S. (2015-12). Barrio Santa Isabel/ Barrio Italia: imaginarios asociados a las transformaciones socio-espaciales en procesos de gentrificación. (Tesis de grado), Universidad de Chile, Santiago. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/140301/Tesis_MonsalvesS%20_EF%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Schlack, E. & Turnbull, N. (2011). Capitalizando lugares auténticos: Artistas y emprendimientos en la regeneración urbana. *ARQ*. 79, 28-42. <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-69962011000300005>
- Riegl, A. (1903). *Der moderne denkmalkutus; Wesen un seine entstehung*. Viena: W.Braumuller.
- Ruskin, J. (1849). *The seven lamps of architecture*. New York: Jhon Wiley.
- Simmel, G. (1959). The Ruin. En K.H. Wolff (Ed.), *Georg Simmel, 1858-1918* (pp. 259-266) Columbus: The Ohio State University Press.
- Smirnow, I. (2016). Dale Valor!: crónica, reseña y análisis de un proyecto de investigación performativa”. En M.J. Contreras & C. Ihle, *Valor! Site-specific performances sobre el valor patrimonial* [catálogo]. Santiago: Capital Books – milm2
- Smithson, R. (1966). *Entropy and the new monuments*. Berkley, CA: University California Press.

NOTAS

- 1 Este proyecto fue financiado por el Concurso de Creación y Cultura Artística de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Filio: 2015 – 4271).
- 2 Para más información del proyecto Factoría Italia revisar factoriaitalia.cl
- 3 Milm2 es una plataforma de gestión, producción y creación cultural basada en la ocupación temporal de infraestructura vacante y la generación colectiva de conocimiento. Más info en milm2.cl
- 4 Para un panorama detallado de cada una de las intervenciones, véase Contreras, M.J. & Ihle, C., 2016. El catálogo se encuentra disponible online en mariajosecontreras.com/blank

LOS RETABLOS DE LAS CAPILLAS DE LA CANDELARIA EN GUARENAS Y DEL ROSARIO EN LA IGLESIA DE SAN JACINTO DE CARACAS: UN MÉTODO GRÁFICO PARA ESTABLECER SU RELACIÓN HISTÓRICA

[THE ALTARPIECES OF DE LA CANDELARIA IN GUARENAS AND DEL ROSARIO CHAPELS IN SAN JACINTO DE CARACAS CHURCH: A GRAPHIC METHOD TO ESTABLISH THEIR HISTORIC RELATION.]

MARIOLLY DÁVILA CORDIDO · ORLANDO MARÍN CASTAÑEDA · ALEXANDER NIÑO SOTO · WALBERTO BADILLO JIMÉNEZ *

◦
Mariolly Dávila Cordido
Universidad del Norte
Departamento de Arquitectura y Urbanismo
Barranquilla, Colombia

◦
Orlando Marín Castañeda
Universidad Simón Bolívar
Departamento de Diseño, Arquitectura y Artes
Plásticas
Caracas, Venezuela

◦
Alexander Niño Soto
Universidad del Norte
Departamento de Arquitectura y Urbanismo
Barranquilla, Colombia

◦
Walberto Badillo Jiménez
Universidad del Norte
Departamento de Arquitectura y Urbanismo
Barranquilla, Colombia

Resumen

Con la finalidad de registrar y documentar el patrimonio cultural venezolano y dar continuidad al proceso de restitución virtual de bienes arquitectónicos ya desaparecidos se inició una investigación previa en el año 2011. El siguiente trabajo presenta un acercamiento a la posible ubicación original de un retablo que, según la tradición, perteneció a la iglesia del Convento de San Jacinto en Caracas en el siglo XVIII, a través de las técnicas digitales actualmente disponibles. Dicho retablo, emplazado desde finales del siglo XIX, tras la demolición del convento en la Capilla de la Candelaria en Guarenas —un pueblo situado en la periferia de la capital— está conformado por la combinación de los fragmentos de otros tres retablos antiguos, el mayor de los cuales debió ubicarse originalmente en alguna de las naves laterales del desaparecido templo caraqueño. La metodología propuesta estudia la geometría y forma de la pieza para establecer hipótesis acerca de su ubicación inicial dentro del espacio virtual de la Capilla del Rosario de la Iglesia de San Jacinto del siglo XVIII. Este proceso es complementado con la comprobación en perspectiva y técnicas digitales tales como la realidad aumentada, que permiten su verificación *in situ*.

Palabras clave

Convento de San Jacinto de Caracas / patrimonio / realidad aumentada / retablo

Abstract

*In order to record and document the Venezuelan cultural heritage and to continue the process of virtual restoration of architectural heritage and disappeared initiated in a previous investigation in 2011, the following work presents an approach to the possible original location of an altarpiece, according to tradition, it belonged to the Church of the convent of San Jacinto in Caracas in the eighteenth century, through digital techniques currently available. Such altarpiece, located in the late nineteenth century, after the demolition of the convent, in the Chapel of the Candelaria in Guarenas —a village on the outskirts of the capital— is made by combining fragments of three other former altarpieces, the most of whom had originally placed in one of the aisles of the temple disappeared from Caracas. The proposed methodology studies the geometry and shape of the piece to make assumptions about their initial location within the virtual space of the Church of San Jacinto eighteenth century. This process is complemented by checking perspective and digital techniques such as Augmented Reality, allowing us to verification *in situ*.*

Keywords

altarpiece / augmented reality / Convent of San Jacinto de Caracas / heritage

INTRODUCCIÓN

Siguiendo su última voluntad, el 6 de junio de 1776 fue sepultado en la iglesia del Convento de San Jacinto el maestro tallista caraqueño Gregorio de León Quintana, quien vestía el hábito de tercero de Santo Domingo, a cuya cofradía pertenecía (Duarte, 2004); no obstante, su deseo de descanso eterno en uno de los templos más antiguos de la ciudad —el convento ya tenía cerca de 170 años de fundado— se vería truncado en 1874, cuando el gobierno venezolano decidió demoler el conjunto, previamente expropiado en 1837, para incorporar su superficie al área del principal mercado de la ciudad (Zawisza, 1989).

El carácter sagrado del espacio conventual no fue garante de la permanencia en el tiempo del inmueble. No obstante, muchos de sus bienes muebles serían reubicados en otras edificaciones religiosas. Tal es el caso del Retablo Mayor, tallado por el propio maestro León Quintana y su hermano Juan Francisco hacia el año 1740, que vino a ser emplazado (aunque con mutilaciones) en el presbiterio de la iglesia parroquial del pueblo de San Mateo, a más de 400 kilómetros de distancia (Gasparini y Duarte, 1985).

En una investigación previa (Dávila, 2011), se intentó hacer una reconstrucción virtual de la iglesia del Convento de San Jacinto; en ella se partía de la hipótesis de la relación espacio-retablo y de las dinámicas que condicionaban mutuamente ambos componentes, tomando en cuenta las características conocidas del Retablo Mayor. El presente trabajo busca complementar esa exploración al incorporar los datos del retablo de la Capilla de la Candelaria del pueblo de Guarenas, ubicada a 30 kilómetros al este de Caracas, retablo que por sus características formales se presume perteneció a alguna iglesia caraqueña (Gasparini y Duarte, 1985) pero que, según la tradición (Moronta, 1981), provino específicamente de la Iglesia de San Jacinto (Figura 1). Se plantea entonces como objetivo corroborar esta tradición al establecer la localización original de este retablo en los espacios de la iglesia desaparecida por medio de técnicas gráficas de análisis geométrico comparado.

La primera fase de la metodología consistió en recolectar la información métrica y fotográfica por medio del relevamiento del retablo de la Capilla de la Candelaria. Con este procedimiento se corroboró un supuesto inicial (Gasparini y Duarte, 1985): que dicho retablo era el resultado de la integración de varias piezas pertenecientes a otros retablos, uno parcialmente recortado (denominado Retablo A) e instalado para seguir con el concepto de remate al eje procesional de la nave como punto focal de la escena, apoyado sobre fragmentos de otros retablos también recortados y recombinados en una nueva composición (piezas E, G, K y N por un lado; piezas B e I por el otro) (Figura 2).



Figura 1. Retablo de la Capilla de La Candelaria en Guarenas. Fuente: Fotografía de Mariolly Dávila Cordido.



Figura 2. Detalles del retablo de la Capilla de La Candelaria. Fuente: Fotografía de Mariolly Dávila Cordido.

Así, lo primero que se hizo fue rehacer la geometría de todos los componentes a través del levantamiento métrico y fotográfico. Esto implicó una reorganización de la obra bajo consideraciones compositivas para luego ubicar al Retablo A espacialmente en el modelo virtual de la Iglesia de San Jacinto en Caracas.

GEOMETRÍA DEL RETABLO

El análisis geométrico del mueble muestra una marcada diferencia proporcional entre la base y el resto de retablo. Se observa que el conjunto está constituido por piezas de menor tamaño, como orlas, sotabanco y banco con puertas laterales, dispuestas en la parte inferior, y otras de mayor escala, como el retablo en sí, mutilado y

con una calle, dos pisos o cuerpos y un ático, cuyos ejes estructurales no ofrecen solución de continuidad con los de la base. Todas las piezas están hechas con las mismas técnicas y son de madera de cedro amarga recubierta con pan de oro (Figuras 3 y 4).

Del análisis se desprenden las siguientes consideraciones:

- **Retablo A:** ubicado en el centro de la escena, consta de dos pisos y un ático como remate con soportes dobles de estípites. La base, donde se encontraba el pedestal o predela, fue mutilada. El primer piso tiene como figura central la Virgen de la Candelaria y el segundo muestra a Jesús. El retablo presenta 3,15 m de ancho y 3,95 m de altura.
- **Piezas B e I:** ubicadas a los lados de las piezas C y H, en el banco donde reposa el Retablo A. Por lo general las orlas rematan o complementan los retablos en las partes laterales del desarrollo de los cuerpos y el ático. Por su diseño y proporción formaban parte del remate de un retablo mayor del que fueron recortadas. Tiene 60 cm de ancho por 75 cm.
- **Piezas C, H:** ubicadas en el banco entre las piezas B, E y G, I; son piezas de relleno que forman parte de algún retablo por el marco que contienen. Poseen 60 cm de ancho por 60 cm de altura.
- **Piezas E, G:** ubicadas en el banco como pilares de soporte del Retablo A. Son piezas que por sus características geométricas forman parte de algún pedestal, banco o sotabanco de un gran retablo. Tienen 30 cm de ancho por 60 cm de altura.
- **Piezas K, N:** ubicadas en el sotabanco, hacen de soporte estructural junto con las piezas E y G del banco. Tienen 3,15 m de ancho por 2 m de altura. En conjunto, forman parte del espacio que contenía las puertas laterales de un retablo de mayores dimensiones.
- **Sagrario M:** ubicado en el altar de la iglesia. Tiene 80 cm de ancho por 90 cm de altura.

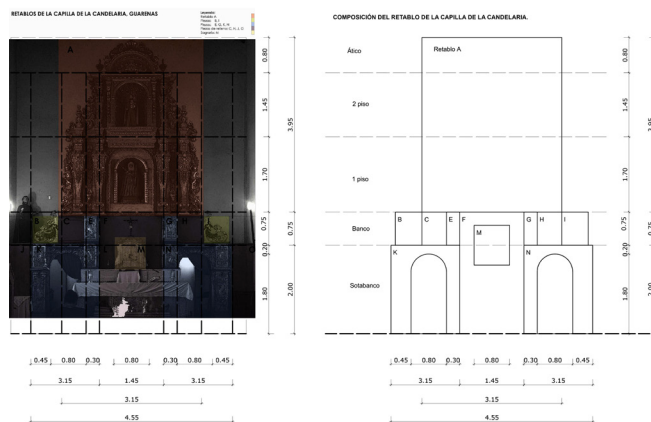


Figura 3. Composición Retablo de la Candelaria.
Fuente: Elaboración propia.

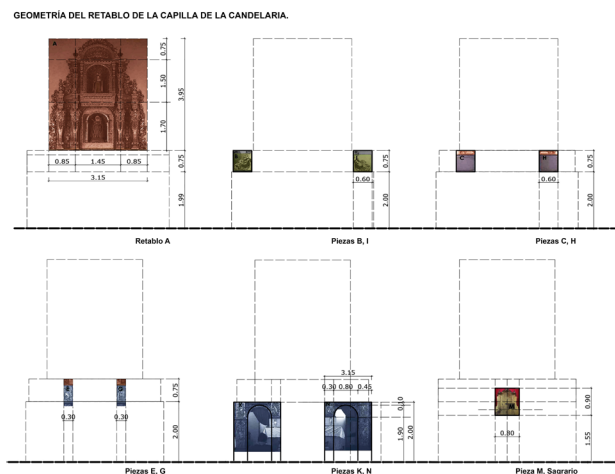


Figura 4. Geometría Retablo de la Candelaria.
Fuente: Elaboración propia.

RECOMPOSICIÓN

Luego del levantamiento métrico se agruparon las piezas por su geometría y sus proporciones resultando tres grupos. El primero conformado por el Retablo A, con proporciones apropiadas para alguna de las naves laterales de la antigua iglesia del Convento de San Jacinto. El segundo, conformado por las piezas E, G, K y N que constituyen la base estructural, las puertas y la predela. En el tercer grupo se encuentran las piezas decorativas B e I. Para finalizar, el cuarto grupo, constituido por la pieza del Sagrario, que no forma parte directa del retablo pero está dentro de la escena compositiva.



Figura 5. Retablos propuestos para la reconstrucción virtual de San Jacinto y Retablo de San de la Orden Tercera de San Francisco, Caracas.

Fuente: Elaboración propia.

En efecto, el primer grupo, conformado por el Retablo A, confirma el trabajo previo de reconstrucción virtual de la Iglesia San Jacinto (Dávila, 2011), que lo identifica por sus dimensiones con alguno de los retablos de sus naves laterales. Igualmente, se trata de un retablo incompleto, al que le falta su base original, por lo que su altura ideal podría estar en torno a 4,95 m y con una proporción cercana a la áurea de 2:3,2 (= 1:1,6)18. En tal sentido, el diseño del retablo se resuelve libremente sin ser sometido a la estructura geométrica del espacio de la capilla; esto suele pasar solo cuando hay puertas laterales, como se observa en el Retablo de la Orden Tercera la Iglesia de San Francisco de Caracas (Figura 5).

El segundo grupo está conformado por piezas de menores proporciones, recortadas y ajustadas con partes de relleno para la adaptación del conjunto a la sección transversal de la Capilla de la Candelaria. Son fragmentos que funcionan como estructura de soporte del retablo y a su vez de conexión con la sacristía, dejando dos espacios para puertas.

Piezas decorativas conforman el tercer grupo: orlas que por su diseño podrían haber formado parte del mutilado remate superior del Retablo Mayor de San Jacinto, que se encuentra ahora en la Iglesia de San Mateo.

Finalmente, el cuarto grupo está conformado por el Sagrario, que pudo pertenecer a la Capilla Mayor, al retablo de la Capilla del Santísimo Jesús o al de la Virgen del Rosario, registrados en los inventarios de la iglesia para el siglo XIX (Concejo Municipal de Caracas, 1963).

TIPOLOGÍA Y EMPLAZAMIENTO ORIGINAL

A partir de los datos recabados en los archivos históricos y del modelo virtual de la iglesia de San Jacinto del siglo XVIII (Dávila, 2011) se plantean las siguientes premisas sobre tipologías y probable emplazamiento: existen dos tipologías de retablos, los mayores, que generalmente son de tres cuerpos y tres calles, gracias a la proporción de los presbiterios y; los de naves laterales, que son generalmente de dos cuerpos y una calle. El retablo de la Capilla de La Candelaria debió pertenecer a esta última tipología.

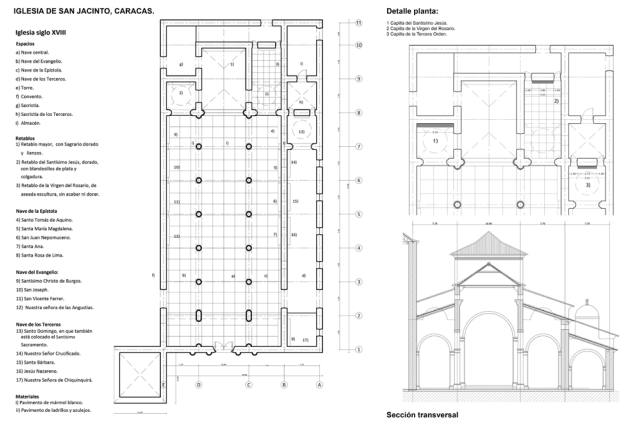


Figura 6. Iglesia de San Jacinto según reconstrucción virtual. Fuente: Mariolly Dávila, 2011.

En ese sentido, se sabe que en el interior de la Iglesia de San Jacinto del siglo XVIII existieron tres posibles escenarios: la nave llamada del evangelio, en cuya cabecera estaba la Capilla del Santísimo Jesús; la nave de la epístola, con la Capilla de la Virgen del Rosario y; la Capilla de la Nave de los Terceros, que se desarrollaba sobre el costado derecho de la nave de la epístola (Figura 6).

EL TESTIMONIO DOCUMENTAL

La primera descripción de las capillas son del siglo XVII y la suministra Fray Manuel de Santa María en el informe remitido al Gobernador Berroterán en 1698:

La Capilla del Santísimo Jesús está muy bien adornada con un retablo dorado, blandosillos de plata y colgaduras. La Capilla de la Virgen del Rosario tiene la santa imagen muy devota con coronas y mantos muy decentes, está colocada en un retablo de aseada escultura, el cual aún no está acabado ni dorado (Bueno, 1998, p.16).

En 1701 se retoma esta última obra: “Se comenzó a trabajar en lo que falta del retablo el 4 de Enero de 1701. Maestro Juan Díaz de Segovia” (Concejo Municipal de Caracas, 1963, p. 105). Fray Antonio Bueno, historiador dominico, llegó a la conclusión de que el retablo tuvo una calle, dos cuerpos, un pedestal y una cornisa, con una escultura de la Virgen del Rosario ubicada en el primer cuerpo y un cuadro de la Encarnación “... que está embebido en el retablo”, dispuesto en el segundo (Bueno, 1998, p. 115; Bueno, 2004). También se agrega la existencia de dos cuadros: uno de San Martín de Porrás y otro de la Virgen y San José dormido, seguramente ubicados en las paredes laterales. Esta descripción compositiva se podría ajustar al Retablo A.

Durante el siglo XVIII el retablo de la Virgen del Rosario sufrió modificaciones, de manera que se adaptó a las condiciones de moda de la época. No obstante, en los inventarios no queda claro cómo era su estructura. Además, se le abrieron dos puertas laterales, lo que hace pensar que el retablo tenía un ancho igual al de la capilla.

A mediados de este siglo aparecen los primeros retablos con estípites de la capital, situados en la Catedral: de la Sacristía Mayor, terminado por los hermanos Gregorio y Juan Francisco de León Quintana en 1756, y de la Capilla de la Santísima Trinidad, probablemente realizado por los mismos artesanos hacia esa misma época (Gasparini y Duarte, 1985). El retablo de la Capilla de La Candelaria de Guarenas presenta características muy similares a este último retablo. Coincidentemente, los hermanos León Quintana están documentalmente vinculados con la Iglesia de San Jacinto por la realización de, al menos, dos retablos en este momento: el “Altar nuevo con la elevación para subir y bajar la Santa imagen de nuestra Señora” (Duarte, 2004, p. 119), para la Cofradía del Santísimo Rosario (1738-40), dato que ha sido relacionado con el retablo que ahora existe en la iglesia parroquial de San Mateo; el Sagrario de la Iglesia (1744) y el nuevo retablo de la capilla de la tercera orden de Santo Domingo (1750) (Duarte, 2004).

En este siglo sigue manteniéndose el retablo del Dulce Nombre. Mariano Martí habla de un altar y no de una Capilla. Tampoco ofrece una descripción precisa: “En la Nave del Evangelio hai cinco dedicados, [uno] al Santissimo Niño Jesús...” (Martí, 1989, p. 24).

Finalmente, en el inventario de la entrega de convento en 1837, tenemos los puntos 1 y 10 que hacen referencia a estas dos capillas:

1. *Altar de Nuestra Señora del Rosario. Con su sagrario¹ con velo y ara para la comunión, sacra correspondiente, su crucifijo común, tarima y alfombra de buen uso y colocada: la Virgen del Rosario de bulto.*

10. *Altar del Santo Niño. Con su retablo dorado, piedra de ara² y sacra³, un crucifijo, tarima y alfombra, colocados: El Dulce Nombre de Jesús, un cuadro de Nuestra Señora del Rosario (Consejo Municipal de Caracas, 1963, p. 105).*

UBICACIÓN ESPACIAL SEGÚN DIBUJO 2D Y 3D:

Se comienza con la localización planimétrica del Retablo A dentro del espacio eclesiástico de la Iglesia de San Jacinto del siglo XVIII, ya que cuando se habla popularmente de Retablo de la Capilla de la Candelaria se refiere a este y no a las piezas que lo soportan.

Como se señaló anteriormente, se da por sentado que el retablo perteneció a una de las naves laterales; sus dimensiones, de 3,15 m de ancho y altura 3,95 m se amplían al considerar el banco o predela desaparecido, completando los 5,00 - 6,50 m de ancho y de 6,00 - 11,00 m de altura, que son también las proporciones de las capillas laterales en ancho y en altura, según el estudio de otras iglesias coloniales venezolanas (Dávila, 2011).

Se sabe que las capillas de la Iglesia de San Jacinto (del Santísimo Jesús, de la Virgen del Rosario y de la Tercera Orden) tenían las mismas dimensiones de ancho en planta: todas tienen aproximadamente 5,33 m de largo, excepto la Capilla de la Virgen del Rosario que tiene alrededor de 11,15 m. Los retablos que se encuentran a lo largo de las naves laterales son altares de mayores proporciones en planta, por eso se descarta esta posibilidad.

En la Capilla del Santísimo Jesús, situada en la nave del evangelio, estaba el Retablo del Dulce Nombre de Jesús. Sus dimensiones deberían estar alrededor de los 5,33 m de ancho, ya que no poseía puertas de comunicación con alguna sacristía y su geometría debería adaptarse a la capilla, siguiendo la relación espacio-retablo. Ello aparta la posibilidad de que el Retablo A siendo tan estrecho, haya sido diseñado para este espacio (Figura 7).

Por su parte, la Capilla de la Virgen del Rosario, en la nave de la epístola, además de permitir recibir por sus dimensiones el Retablo A, también necesitó la colocación de dos puertas laterales de acceso a su sacristía; esto la hace más angosta y, por lo tanto, de menor altura, manteniendo su proporción 2:3,2. Igualmente hay un dato que debe ser revisado: el retablo construido por los hermanos León Quintana entre 1738-40, “... con la elevación para subir y bajar la Santa imagen de Nuestra Señora” (Duarte, 2004, p. 119), contratado por la Cofradía de El Rosario, probablemente debió ser emplazado en esta capilla y no en el Altar Mayor, lo que lo relaciona más fuertemente con el retablo de Guarenas y no con el de San Mateo.

En la Capilla de los Terceros, la dimensión posible de algún retablo (como el elaborado por los León Quintana en 1750) en planta es de 2,75 m, es decir, sería más estrecho que el del retablo encontrado en Guarenas, por lo tanto el Retablo A no pudo pertenecer a este espacio.

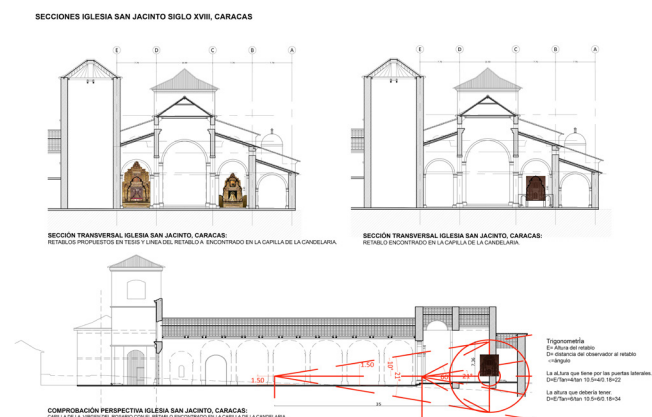


Figura 7. Secciones Iglesia de San Jacinto según reconstrucción virtual. Fuente: Elaboración propia.

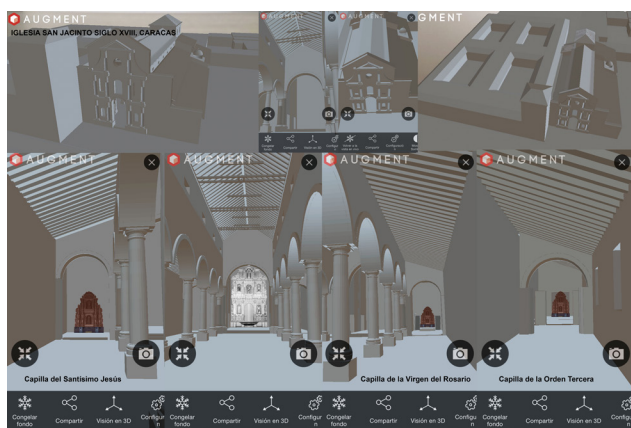


Figura 8. Comprobación con realidad aumentada en Iglesia de San Jacinto según reconstrucción virtual.
Fuente: Elaboración propia.

COMPROBACIÓN PERSPECTIVA Y CON REALIDAD AUMENTADA

Para la confirmación de la altura máxima del retablo, se propuso superponer en una sección longitudinal de la iglesia los diferentes ángulos de visión y en perspectiva a través de una verificación en realidad aumentada. Se observa cómo en la sección longitudinal, la propuesta de altura del retablo se ve justificada. El retablo debería medir unos 7,40 m aproximadamente si este ocupara los 5,33 m de ancho en la capilla, con un ángulo de visión de 60°. Como el retablo es más pequeño en planta, para guardar la proporción aurea del formato 2:3,2, este reduce su altura (Figuras 7 y 8).

CONCLUSIONES

Las conclusiones van dirigidas a la evaluación de la posible ubicación del llamado Retablo A en el espacio virtual de la iglesia de San Jacinto del siglo XVIII, como a su vez la confirmación de la hipótesis de configuración del espacio religioso de la Iglesia de San Jacinto de Caracas propuesta en la investigación realizada en el año 2011. La demás piezas podrían formar parte de un retablo de una nave mayor por sus proporciones.

El Retablo A podría pertenecer a la Capilla de la Virgen del Rosario, debido a que:

Fray Antonio Bueno llegó a la conclusión de que el retablo finalizado en esta capilla a comienzos del siglo XVIII debió tener una calle, dos cuerpos, un pedestal y una cornisa, descripción que concuerda con la del Retablo A. Los hermanos Gregorio y Juan Francisco de León Quintana, quienes introducen la columna estípite en las iglesias caraqueñas a mediados del siglo XVIII —similares a los del Retablo de Guarenas— concluyen un nuevo retablo para la capilla entre los años 1738-40 para la cual debieron abrir dos puertas laterales. La fecha que aparece inscrita en el Retablo A, año 1780, indica que las intervenciones debieron estar concluidas antes de la supresión de la iglesia el 23 de noviembre de 1837.

La idea de que la relación espacio-retablo lleva a definir tanto los espacios como los retablos (Dávila, 2011). Hace referencia a espacios que coinciden con sus retablos y viceversa, por lo que el retablo debería hacer 5,33 m de ancho para cualquiera de las tres posibilidades espaciales que se encontraron. Como no es así, porque el retablo tiene 3,15 m de ancho, solo queda un escenario posible: la Capilla de la Virgen del Rosario, ya que esta posee dos puertas, las cuales justifican que el ancho del retablo sea menor, de modo de permitir el paso a la sacristía y como consecuencia su altura también debe ser menor. Hay que tomar en cuenta la proporción del formato de la imagen, cercana a la proporción áurea. Esta proporción, junto con su corroboración en perspectiva, en planta y en alzado, acerca la posibilidad de que el Retablo A estuvo en la Capilla de la Virgen del Rosario en la nave de la epístola.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bueno, A. (1998). *El Convento de San Jacinto: Una presencia polifacética en 500 años de Evangelización. Dominicos en Venezuela (1498-1998)*. Actas del Congreso Internacional de Historia. Mérida, Caracas, Venezuela.
- Bueno, A. (2004). *Retablos del templo de San Jacinto (siglos XVII y XVIII)*. Separata del Archivo Dominicano, Salamanca.
- Concejo Municipal de Caracas, CMC (1963). Libro I de cuentas de la Archicofradía del Rosario, 1687-1721. *Actas del Cabildo de Caracas, I*. Caracas: autor.
- Dávila, M. (2011). *Estudio para la valoración y recuperación del patrimonio arquitectónico religioso Venezolano a través de técnicas digitales: Iglesia de San Jacinto, caso de estudio*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Duarte, C. (2004). *Grandes maestros carpinteros del período hispánico venezolano*. Caracas: CANTV.
- Gasparini, G. y Duarte, C. (1985). *Los retablos del período hispánico en Venezuela*. Caracas: Armitano.
- Martí, M. (1989). *Documentos relativos a su visita pastoral de la diócesis de Caracas. 1771-1784*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Moronta, M. (1981). *Guarenas, ayer y hoy*. Guarenas: Litho-Mundo S.A.
- Zawisza, L. (1989). *Arquitectura y obras públicas en Venezuela, siglo XIX*. Caracas: Presidencia de la República.

NOTAS

- 1 Sagrario: urna donde se guarda la hostia consagrada.
- 2 Piedra de ara: altar consagrado que representa el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo.
- 3 Sacra: Cada una de las tablas litúrgicas que, dispuestas sobre el altar, contenían el texto de ciertas partes invariables de la misa.

UMBRALES DE LA MIRADA. MITO Y POLÍTICA DE LA VENTANA EN WALTER BENJAMIN

[THRESHOLDS OF A LOOK. MYTH AND POLITICS FROM THE WINDOW IN WALTER BENJAMIN]

MACARENA GARCÍA MOGGIA*

o
Macarena García Moggia
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Instituto de Arte
Viña del Mar, Chile

Resumen

Este ensayo aborda la dimensión mítica y política de la figura de la ventana en algunas obras de Walter Benjamin, poniendo en relación ciertos pasajes de *Infancia en Berlín hacia el 1900*, donde la experiencia de la mirada a través de la ventana opera como un disparador de analogías, con sus elucubraciones en torno a la obra de Baudelaire, así como con sus observaciones en torno a la arquitectura de los pasajes parisinos de fines del siglo XIX. Dicho recorrido despeja una hipótesis según la cual la experiencia de la mirada a través de la ventana se constituiría como la forma arcaica de un umbral que la mirada tras la vitrina de la mercancía convierte en ruina.

Palabras clave

infancia / pasajes / umbral / ventana

Abstract

This essay approaches the mythical and political dimension of the window figure in some works by Walter Benjamin relating certain childhood passages in Berlin by 1900 where the experience of the look through the window works as an analogy trigger with its elucubrations around Baudelaire's work as well as its observations around the architecture of Parisian sceneries by the end of the XIX century. This path clears up a hypothesis according to which the look experience through the window would represent itself as the archaic form of a threshold that the look behind the shop window transform in ruins.

Key words

childhood / passages / threshold / window



Figura 1.

Fuente: Constable, J. (1806). Jeune homme assis à la fenêtre, lisant. [Grafito sobre papel], Londres, The Courtauld Gallery.

En un ya clásico ensayo titulado *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, Winfried Menninghaus (2013) repara en lo que considera una verdadera obsesión intelectual de Benjamin por los umbrales, figuras de lo intermedio que definen los límites y los espacios de transición. De acuerdo con Menninghaus, en el marco de la topografía mítica que Benjamin nos legó, una que establece correspondencias entre el mundo de la técnica moderna y el mundo simbólico arcaico de la mitología, y que hace de las construcciones y la arquitectura moderna su contenido principal, la figura del umbral deviene tanto en un método como en un *objeto* prototípico: portadora de un orden mítico del espacio y el tiempo, esto es, de un orden en el que cosas y fenómenos pueden cobrar un significado más allá de su existencia. Esta se muestra potencialmente capaz de revivir los ritos de pasaje en los que se expresa un culto por espacios perceptivos y vitales previos o situados “más allá de la distinción tajante entre interior y exterior, sí mismo y mundo, vida y muerte” (Menninghaus, 2013, p. 33), ritos urgentes en una época que se vuelve, en palabras de Benjamin (2005), “muy pobre en experiencias de umbrales”, donde “estas transiciones cada vez se viven menos y resultan más irreconocibles”, a no ser aquella, acaso la única que nos queda, de “conciliar el sueño” o prepararnos para el despertar (p. 495).

Cuando Benjamin introduce *Calle de dirección única* con una definición del desayuno como una transición imprescindible entre el sueño y la vigilia, con miras a abordar el sueño desde un “recuerdo superior” (2011, p. 10), no hace sino adentrarnos en una experiencia de umbral que es el punto corrido de una hebra que puede perseguirse a lo largo y ancho de su obra, desde su filosofía del lenguaje, bajo la figura del *médium*, hasta su filosofía de la historia, que invita a aguardar la irrupción del Mesías por una pequeña puerta en un instante cualquiera. Pero si hay un lugar donde la trama que esa hebra teje se vuelve particularmente abigarrada, es en el *Libro de los pasajes*, fisonomía materialista de una *arquitectura de transición* que se despliega por un lado hacia la calle y por el otro hacia las tiendas y donde tiene lugar una “fantasmagoría” de las mercancías que opera por “inmediatez”. Siguiendo los planteamientos de Menninghaus (2013), el proyecto de los pasajes no pretendería otra cosa que realizar un doble rito de pasaje consistente en conducir, de una parte, las “imágenes oníricas” presentes en los pasajes de modo material hacia el “umbral del despertar” mediante la construcción, a su vez, de un rito de pasaje que trae hacia el presente citas extraídas de la historia cultural del siglo XIX. De ahí que ese libro deba pensarse en filigrana con las incursiones de Benjamin por los territorios de su

infancia, contracara de su mitología moderna materializada en dos aspiraciones cognoscitivas complementarias y simultáneas, a saber, París y Berlín. Tanto como el *Libro de los pasajes*, *Infancia en Berlín hacia el 1900*, escrito cinco años después de iniciado aquel, podrá leerse como una suerte de “culto” al propio umbral biográfico, al mismo tiempo que como un rito de pasaje mediante la reconstrucción de la experiencia temprana por la vía de la rememoración, dando prueba del incontrastable valor que Benjamin asignaba ya entonces a la infancia, en cuyos sueños, anotaría en el *Libro de los pasajes*, el mundo de lo nuevo es introducido en un “espacio simbólico” que constituye, para el colectivo onírico, la “feliz ocasión de su propio despertar” (2005, p. 395).

En *Infancia en Berlín hacia 1900*, un niño observa agarrado a las faldas de su madre los objetos, ritos y usos del tiempo propios de una familia burguesa que se moderniza a la velocidad de la industria. Cada experiencia se emplaza en un escenario urbano o de interior en la Berlín imperial de fines de siglo: parques, grandes tiendas, estaciones de tren, calles, cafés y escuelas; salones, dormitorios, jardines traseros y delanteros, pasillos, rincones oscuros, armarios y escondrijos. Productos materiales y grandes innovaciones técnicas —como una puerta de hierro forjado, el aparato telefónico, el Panorama Imperial o una máquina expendedora de chocolates— conviven con otros a escala reducida, la eterna escala de los niños, que barajan entre sus manos colecciones de postales coloridas, estampillas y libros; globos de vidrio que contienen paisajes cubiertos de nieve; almendras, pasas, confituras y mantequilla. También palabras. Palabras o figuras umbrales que, de acuerdo con Menninghaus (2013), redundan en la multiplicación de puertas y portales que trazan los límites entre la morada y la ciudad, “a las cuales queda adherida la experiencia del niño y en las que se manifiesta lo que hay detrás de ellas” (p. 42). Sin embargo, al centrar su lectura de *Infancia en Berlín* en esta clase de umbrales franqueables, se diría, con el cuerpo, Menninghaus pasa por alto otra clase de figuras que actualizan, igualmente, la “magia del umbral”, un umbral si no franqueable con el cuerpo, sí al menos con la mirada.

Un niño aguarda tras la ventana los lentos minutos que restan para que se detenga el tren que regresa a casa tras largos meses de veraneo mientras se desvanece, cada vez más rápido, la esperanza de escapar. Un niño espera incansablemente que se asome una nutria desde las profundidades de su morada en el zoológico, que imagina una alberca que se llena con el agua de la lluvia, la misma lluvia que observa caer desde la ventana esperando que aumente su intensidad y donde se siente, como ante la nutria, completamente a salvo. Un niño



Figura 2.
Fuente: Hammershoi, V. (hacia 1900). *Ida lisant à la lumière du soleil*. [Pintura], Colección privada.

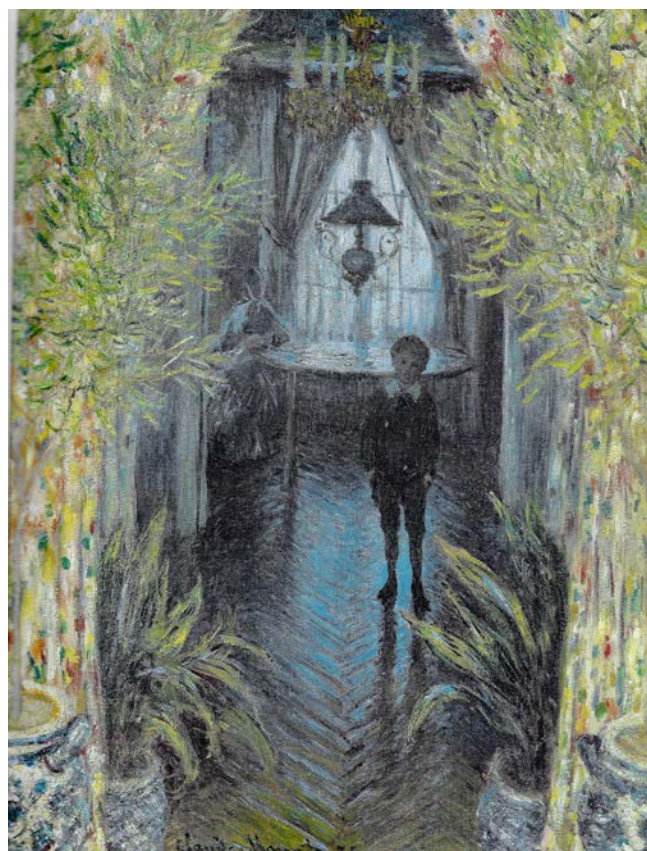


Figura 3.
Fuente: Monet, C. (1875). *Un coin d'appartement*. [Pintura], Paris, Musée d'Orsay.

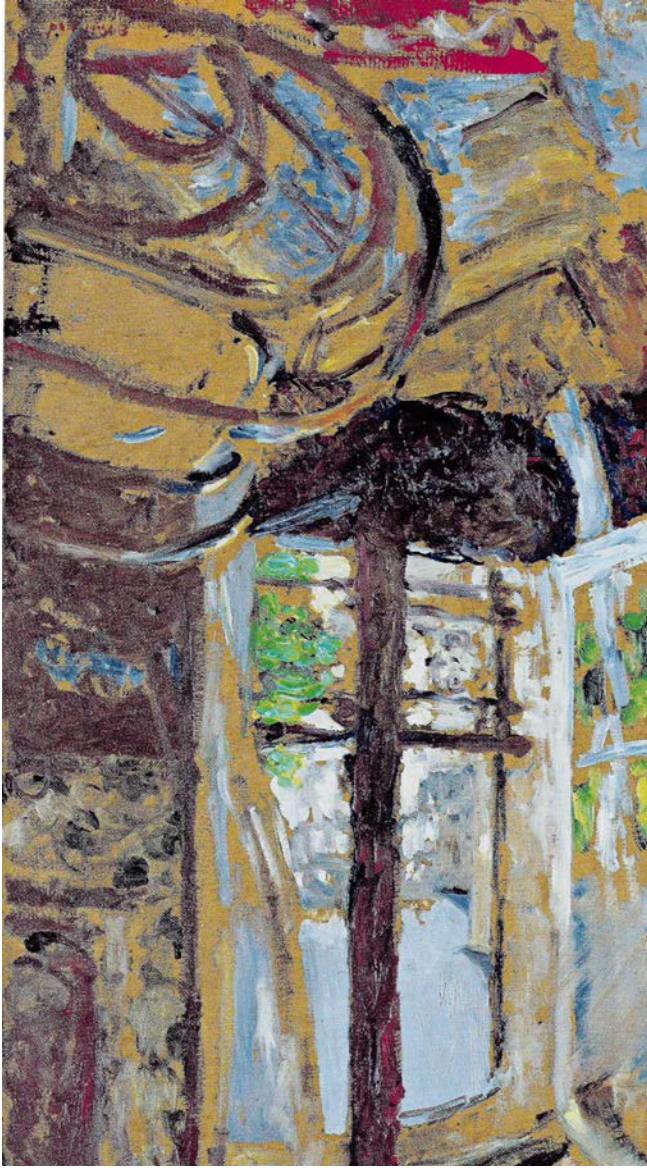


Figura 4.
Fuente: Vuillard, E. (hacia 1909). La fenêtre, rue de Calais [Pintura], Winterthur, Kunstmuseum.

pinta con colores y, al hacerlo, descubre las cosas en su seno, del mismo modo que ocurre con los cristales coloreados de las ventanas que proyectan su luz al interior de un pabellón abandonado en un lugar del jardín. Un niño se tapa los oídos al leer y, sin embargo, sigue oyendo la narración, como cuando frente a la ventana en un cuarto temperado los remolinos de nieve, allí afuera, le cuentan cosas en silencio. Un árbol de Navidad deja ver sus primeras velas encendidas a un niño que apostado a oscuras detrás de una ventana imagina “una constelación inaccesible y, no obstante, próxima” (Benjamin, 1990, p. 101), que le hace pensar en la soledad y miseria que encierran las ventanas navideñas mientras experimenta “la proximidad de la dicha segura” (p. 101). Una tarjeta postal del Hallescher Tor deja la Luna y las ventanas libres de la capa superior, de forma tal que, al poner la imagen a contraluz, estas resplandecen de un color amarillo que despierta en el niño que las observa la misma atracción que le produce el modo cómo la luz de las ventanas, en las fachadas de los edificios del antiguo oeste de Berlín, le revela poco o nada de las habitaciones iluminadas.

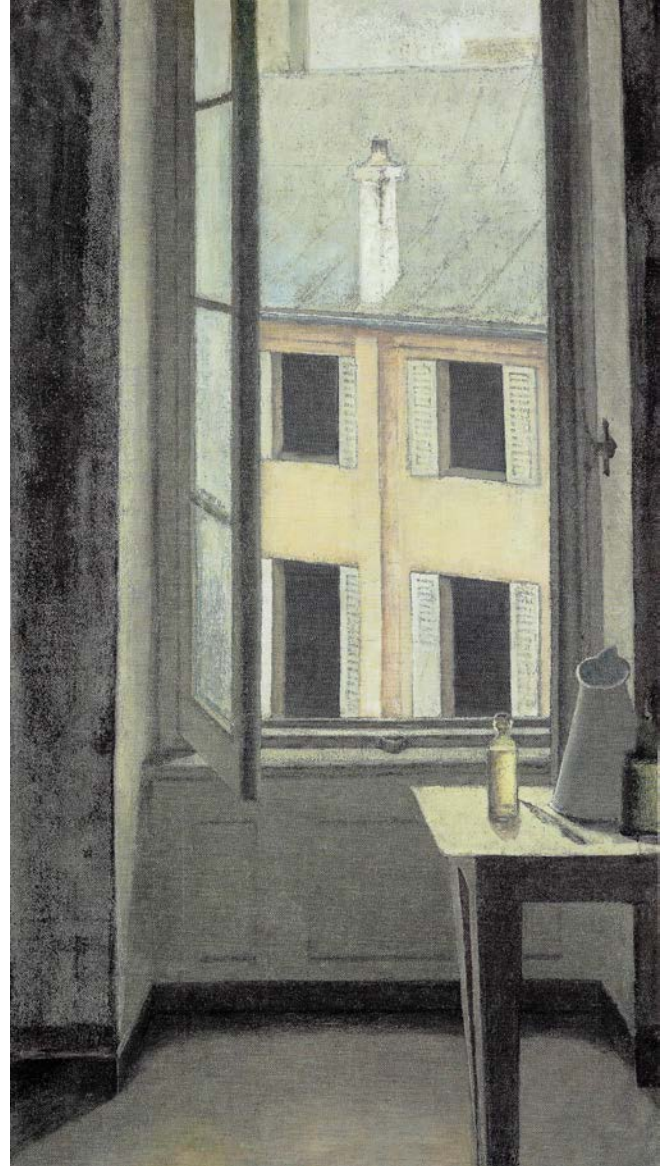


Figura 5.
Fuente: Balthus (1951) La fenêtre, cour de Rohan. [Pintura], Troyes, Musée d'Art Moderne.

En cada una de estas imágenes contenidas en *Infancia en Berlín hacia 1900*, la mirada parece conducida, analógicamente, hacia otro lugar. Un lugar tan lejano como cotidiano que, en todos los casos, se encuadra en el marco de una ventana. Ventanas que, en todos los casos, abren de modo repentino un acceso hacia otro tiempo y otro lugar y que, a la manera de los umbrales míticos, transgreden la distinción tajante entre el exterior y la comodidad de un interior burgués, por ejemplo, en una miniatura como “Logia”, o entre el presente y el futuro, en una viñeta como “Nutria”, o entre la vigilia y el sueño, en un fragmento como “El hombrecillo jorobado”, o entre la cercanía y la lejanía: “Había oscurecido ya; sin embargo, no encendí la lámpara por no apartar la vista de las ventanas oscuras del patio, detrás de las cuales pude ver las primeras velas”, relata Benjamin (1990) en “Un ángel de Navidad”, y continúa: “De todos los momentos que integran la existencia del árbol de Navidad es el más misterioso, cuando sacrifica a la oscuridad las hojas y el ramaje para no ser sino una constelación inaccesible y, no obstante, próxima, en la ventana empañada de uno de los pisos interiores” (p. 100).

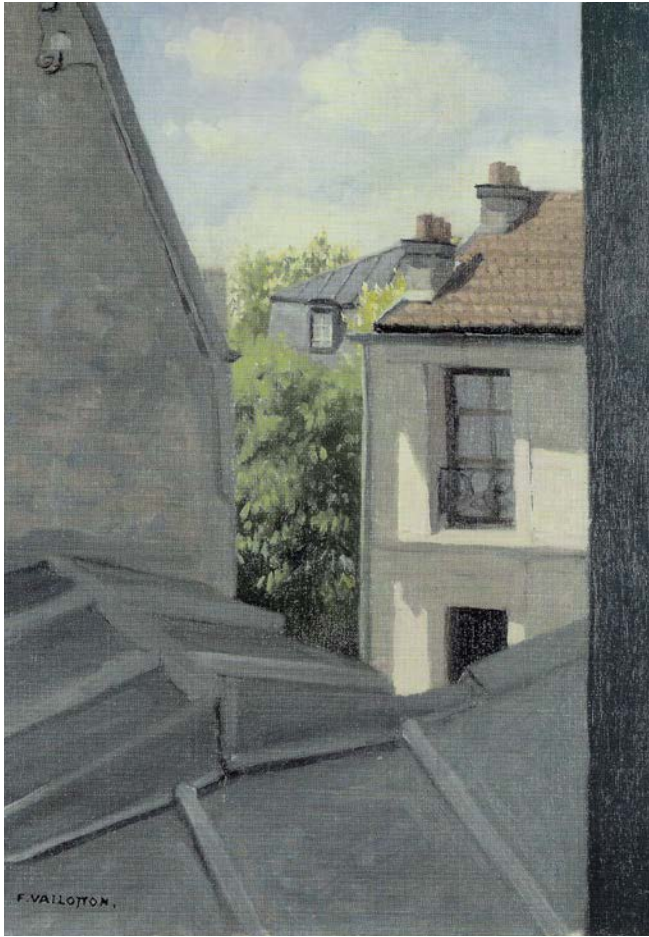


Figura 6.
Fuente: Vallotton, F. (hacia 1903). Les toits, rue Mérimée. [Pintura], Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.

Interior-exterior, presente-futuro, sueño-vigilia, cercanía-lejanía. En *Infancia en Berlín*, la figura de la ventana opera como interrupción de un régimen de representación que organiza el tiempo y el espacio de acuerdo con la lógica compartimentada propia de la burguesía decimonónica, transfigurando, de ese modo, la fuerza mítica de un umbral en una imagen dialéctica. Tal como se deja ver en una entrada de Benjamin al *Libro de los pasajes*, donde dice: “Pasado súbito de una ciudad: las ventanas iluminadas en Navidad lucen como si estuvieran encendidas desde 1880” (2005, p. 114), las ventanas irrumpen en el presente de modo tal que lo que ha sido se une al ahora en una constelación.

En vista de la potencia de estas figuraciones, no parece casual —como tampoco causal— que buena parte de las obras literarias que Benjamin exploró otorgasen a la experiencia *de* o *en* la ventana un lugar relevante, sobre todo en lo concerniente a las metáforas o analogías de la creación. Pienso en Proust, por ejemplo, a quien Benjamin (2007) definiera como el escritor de las patologías de interior, que habría experimentado el instante de la creación como la hora más banal, fugaz, sentimental y débil de su vida, en



Figura 7.
Fuente: Sudek, J. (1940-1954). From the window of my studio. [Contac print], Viena, Galerie Johannes Faber.

que “la noche”, “un gorjeo perdido” o “la corriente de aire que entra por la ventana” lo llevan a interrumpir su sueño y construir “una casa al enjambre de su pensamientos a partir de los paneles del recuerdo” (p. 310). En los intentos de Proust por hacer resurgir el sujeto o una esfera cuasi trascendental de la experiencia *en* la inmanencia, la metáfora de la ventana como ventana-textual que brinda acceso a “la verdadera realidad”, que es la realidad interior, se constituye como un topos privilegiado, de manera particular en el ensayo “El rayo de sol sobre el balcón”, incluido en *Contra Saint-Beuve*,¹ cuya lectura ilumina plenamente lo que habría querido decir Benjamin cuando escribe que al leer a Proust somos “huéspedes que bajo un cartel tambaleante atraviesan un umbral tras el cual nos esperan la eternidad y la embriaguez” (2007, p. 326).

Lo mismo ocurre con la obra de Kafka, donde la recurrencia de figuras umbrales, como la del portero o la de muros y puertas que al cabo se revelan infranqueables resulta medular. Benjamin reparó, en sus estudios sobre Kafka, en la significación alegórica de esa clase de figuras, no así en la omnipresencia de ventanas que desde *Contemplación*, el primer volumen de cuentos de Kafka, hasta

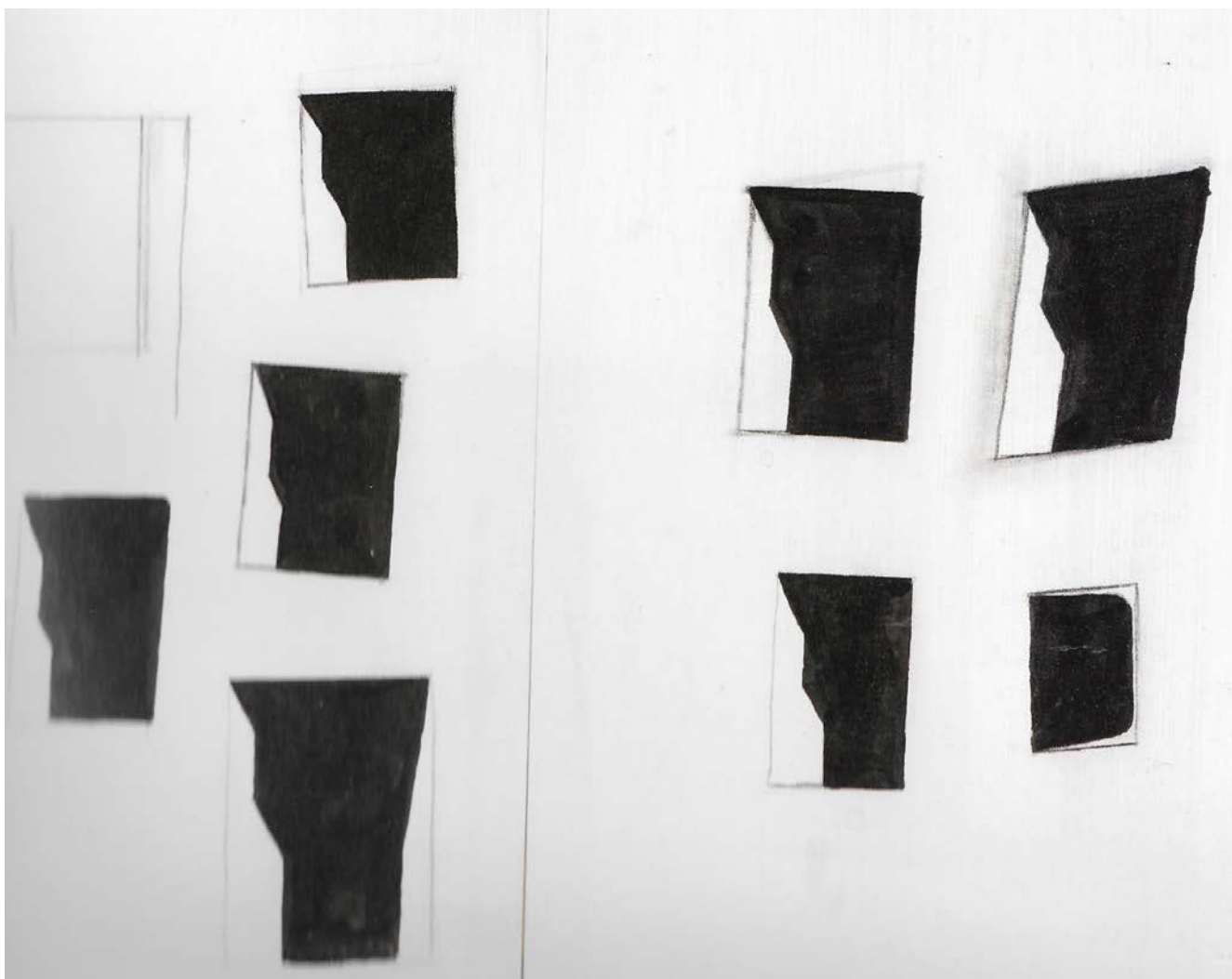


Figura 8.

Fuente: Kelly, E. (1954). 6 o'clock shadow drawings of a window . [Tinta y lápiz sobre papel], Colección privada.

El castillo, publicada póstumamente el año 1926, abundan en complicidad con la adversidad, metáfora del consuelo o el desasosiego ante la imposibilidad de escapar.² Sin embargo, en el *Libro de los pasajes* Benjamin anotó: “¿Por qué la mirada que se dirige a ventanas ajenas da siempre con una familia comiendo, o con un hombre solitario frente a una mesa, ocupado en enigmáticas nimiedades bajo la lámpara del techo? Una mirada así —dice— es el núcleo originario de la obra de Kafka” (2005, p. 237).

Dos tipos de mirada entonces, dos tipos de ventanas: una ventana hacia la verdadera vida, la eternidad, y otra que al abrirse a lo ajeno no hace sino abrirse, alienada, hacia los laberintos del yo. Ambas figuras tienen en común la inexistencia de un afuera, o al menos su elisión, reemplazado aquel por la preeminencia de una realidad interior que encuentra su antecedente, acaso, en la obra de Baudelaire, obra que Benjamin estudió profusamente y donde la figura de la ventana en cuanto umbral opera como síntesis crítica de una experiencia del mundo donde la distinción entre

interior y exterior, presente y futuro, sueño y vigilia, cercanía y lejanía comienza a volverse sintomáticamente difusa. Pienso en un poema como “Las ventanas”, del *Spleen de París*, donde en palabras de Starobinski la ventana deviene “un marco a la vez cercano y distante en que el deseo espera la epifanía de su objeto” (1988, p. 551). “¿Qué importa lo que pueda ser la realidad que se encuentra fuera de mí, si me ha ayudado a vivir, a sentir que soy y lo que soy?” (Baudelaire, 1994, p. 117), dice el final del poema, retrato de un paseante que pesquisa cuadros vivos en una ciudad que si bien no aparece descrita, se presenta como el escenario de la acción; una ciudad compuesta de una inconexa frecuencia de exhibiciones ópticas donde la experiencia interior se vuelve, insalvablemente, alegoría, por cuanto “vuelve atrás en el tiempo, como si planteara el enigma de recordar un significado perdido” (Susan Buck-Morss, 2001, p. 207), al mismo tiempo que, a contrapelo de la forma mítica, revela una experiencia privada tan vacía y extrañada de su significado original como la mercancía.

En el capítulo dedicado al *flâneur* en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, Benjamin (2012) propone una comparación entre la figura de Víctor Hugo, quien “celebraba la masa como al héroe de una epopeya moderna”, y la de Baudelaire, quien por el contrario habría buscado ansiosamente “un refugio para el héroe en la masa de la gran ciudad” (p. 137). Tal como añade él mismo, las banderas del laicismo, el progreso y la democracia que Hugo blandió sobre las cabezas del pueblo parisino, dejaban en las sombras el *umbral*, dice Benjamin, que separa al individuo de la multitud, *umbral* que contrariamente Baudelaire se empeñaría en cuidar, oponiendo a esa multitud la fuerza de un ideal que mantiene al poeta tan próximo como apartado de aquella.

Para esta ambivalencia propia del *flâneur* baudeleriano y, más aún, de aquel *flâneur* que busca en la ciudad reactualizar o revivir experiencias de umbral, por mucho que estas carezcan ya de significado, Benjamin acude tanto en páginas anteriores del *París del Segundo Imperio en Baudelaire*, como en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, a la figura de la ventana, comparando aquella que describe Poe en “El hombre de la multitud” —historia un hombre que pasa la tarde sentado en un café londinense viendo pasar por el ventanal a una multitud frenética, maníaca, mecanizada, hasta que identifica tras el cristal a un individuo con actitud sospechosa y se decide a seguirlo interminablemente por las calles— con otra, complementaria a aquella, donde un narrador esta vez “privado e independiente” aparece igualmente absorto ante el espectáculo de la multitud. Se trata del cuento “La ventana esquinera de mi primo”, escrito por ETA Hoffmann, donde un joven visita a su primo lisiado que se pasa los días mirando por la ventana de su buhardilla a la multitud que se mueve en las calles, para dedicar la tarde juntos a observar con binoculares a las personas, identificando tipos y reflexionando sobre las maravillas de ese “variado escenario de la vida” y sobre lo que allí se describe como “los rudimentos del arte de ver”. Al comparar este relato con el anterior, Benjamin (2012) destaca, en primer lugar, que mientras el observador de Poe mira a través de la ventana de un local público, el primo, por el contrario, está instalado en su vivienda burguesa; asimismo, añade, mientras “el observador de Poe está sometido a una atracción, que finalmente lo arrastra hasta el remolino de la multitud”, “el primo de Hoffman está paralizado en su ventana en esquina” sin poder “seguir a la corriente ni

siquiera si la sintiera en su propia persona” (p. 210). Entre una y otra figura, sugiere Benjamin (2012), habrá que pensar al *flâneur*: hombre privado y hombre de la multitud a la vez, la figura se debate entre la proximidad y la distancia, en una suerte de espacio intermedio entre aquel que se vuelve cómplice de la multitud y aquel que, en cambio, se separa para encontrar en ella su reflejo y, “con una mirada de desprecio, arrojarla hacia la nada” (p. 209).

Lo cierto es que esta ambivalencia —esta ambivalencia de ventanas-umbrales— se vuelve política en el marco de una ciudad que nada quiere saber de marcos, una ciudad que todo lo vuelve cercano, que sueña despierta, que nubla el presente con la ilusoria utopía de un porvenir y que se experimenta, ella toda, como un espacio interior. Cobra sentido que el pensamiento de Benjamin cristalizara, justamente, en la figura de los pasajes, arquitecturas de transición que se definen, entre otras cosas, por la ausencia de ventanas: “El pasaje es una casa sin ventanas —anotaba Benjamin en su *Libro*—. Las ventanas que dan a él son como palcos desde donde se puede mirar hacia adentro, pero no hacia fuera. (Lo verdadero no tiene ventanas —añadía—; lo verdadero no mira en ningún sitio hacia fuera, al universo)” (2005, p. 546). Metáfora inmejorable de la “compenetración de la experiencia topológica” de la vida moderna (Déotte, 2013, p. 54), esta casa sin ventanas en la que se adentra el colectivo onírico como en su propio interior parece contraponerse, a primera vista, a la casa paterna de la infancia. En efecto, así nos lo recuerda Benjamin cuando interrumpe sus elucubraciones acerca de la tarea de la infancia en *El libro de los Pasajes* con una cita de *Los olores de París*, de Louis Veuillot, que dice:

¿Quién podrá poner su frente en el antepecho de una ventana donde juvenil él habrá tenido esos sueños que se sueñan despierto, que son la gracia de la aurora en el yugo largo y sombrío de la vida? ¡Oh raíces de gozo arrancadas del alma humana! (2005, p. 395).

Tal vez, Benjamin pensara en una experiencia similar cuando identifica, en la práctica surrealista, una potencia capaz de restituir un valor revolucionario a experiencias tales como mirar por una ventana. Así lo apunta en *El surrealismo. Última instantánea del pensamiento europeo*, del año 1929, habiendo iniciado ya su trabajo de recolección de citas y apuntes en torno a los pasajes. Dice allí que:

Nadja y Breton son los enamorados que convierten todo eso que hemos experimentado en nuestros tristes viajes en tren, en esas tediosas tardes de domingo transcurridas en algún barrio proletario de las grandes ciudades, en esa primera mirada a través de la ventana mojada por la lluvia de una vivienda a la que acabamos de mudarnos, en una experiencia revolucionaria, cuando no en una acción revolucionaria (2013, p. 38).

Esto, agrega, porque semejantes experiencias “hacen que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung*”, vale decir, de esa “atmósfera anímica” que se esconde en las cosas y que de acuerdo con George Simmel (2013) es la que brinda unidad a la experiencia estética, particularmente a la experiencia estética del paisaje, en virtud de una fuerza unificadora del alma.

Pero de esa fuerza unificadora del alma, o de las cosas, nada queda en los pasajes. Como bien señala Jonathan Crary (2008), la modernidad erradica “la posibilidad misma de un espectador contemplativo” en reemplazo de una percepción temporal y cinética donde “la visión es siempre múltiple, contigua y superpuesta a otros objetos, deseos y vectores” (p. 40); donde la observación es cada vez más una cuestión de sensaciones y estímulos equivalentes que no contienen una tendencia a una localización espacial; donde el deseo ya no espera la epifanía de su objeto sino que objetos y deseos se multiplican e intercambian en un espacio en el que ya no hay ventanas a través de las cuales pueda fugarse la mirada. Lo que hay son vitrinas. Vitrinas, vidrieras y escaparates que se multiplican en el campo visual de un cuerpo colectivo cuyo adormecimiento redundante en la confusión entre interior y exterior, presente y futuro, cercanía y lejanía, sueño y vigilia, propia de la mirada que se refleja en el cristal de la mercancía. Visto de ese modo, la figura benjaminiana de la ventana como umbral de la mirada encontraría en las vitrinas su paradójica consumación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudelaire, C. (1994). *Spleen de París* (Trad. de Pablo Oyarzún). Santiago: Lom.
- Benjamin, W. (1990). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2005). *El Libro de los pasajes* (Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). Hacia la imagen de Proust. En *Obras*, Libro II Vol. I. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2011). *Calle de dirección única*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2013). *El surrealismo*. Madrid: Casimiro.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Machado Libros.
- Chacana, R. (2015). Las ventanas de Kafka. *Revista 180*, 35, 40-45.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac.
- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: Metales Pesados.
- Menninghaus, W. (2013) *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos.
- Shamel, A. (2014) “...une apparition surnaturelle”. Windowmotif and framing strategies in Mörike and Proust”. *Trans*, 17. Recuperado de <http://trans.revues.org:964>
- Simmel, G. (2013) *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Starobinski, J. (1988). Windows: From Rousseau to Baudelaire. *Hudson Review*, 4(40) 551-560. <https://doi.org/10.2307/3851122>

NOTAS

- 1 Alexandra Shamel (2014) aventura una interpretación de dicho texto en la línea que proponemos, en el marco de un análisis comparativo del motivo de la ventana y las estrategias de encuadre en Proust y Mörike.
- 2 De acuerdo con Roberto Chacana (2014), las ventanas ofrecen a los personajes kafkianos algunas formas de liberación —“consuelo, escape, seguridad, evasión, inspiración o ventura” (p. 45)— que, sin embargo, se revelan imposibles.

EL PARADIGMA DE LA BAUHAUS DILUIDO EN EL DETALLE. EL PASO DEL TIEMPO Y LAS TRANSFORMACIONES EN LO MATERIAL

[THE BAUHAUS PARADIGM DILUTED IN THE DETAIL.
THE PASSING OF TIME AND THE TRANSFORMATIONS IN THE MATERIAL.]

RODRIGO VERA*

o
Rodrigo Vera
Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Diseño
Santiago, Chile

Resumen

Paradigma de la arquitectura moderna, el edificio de la Bauhaus de Dessau —proyectado por Walter Gropius y que en el mes de diciembre de 2016 cumple noventa años— nos llega hoy como una referencia obligada en el estudio de la historia de la arquitectura. Sin embargo, es una referencia editada desde la mirada consagrada de los libros, lo impoluto de las imágenes de un discurso fotográfico oficial, que no da cuenta de las sutiles transformaciones de un edificio que hoy es Patrimonio de la Humanidad. Los diversos trabajos de restauración a los que ha sido sometido el inmueble y sus constantes registros tienden a invisibilizar esa mirada cotidiana desde ese espacio auratizado, la que descubre lo que ese referente de la modernidad tiene en común con cualquier otro edificio del movimiento moderno: un desgaste inevitable generado por el paso del tiempo y el uso, una poética del detalle que desacraliza la imagen arquitectónica de la obra.

El presente artículo se elaboró a partir de sucesivos viajes desde el año 2011 a la sede de la Bauhaus en Dessau y de una pasantía de investigación doctoral en la Freie Universität Berlin. Se pretende reflexionar en la relación entre texto e imagen acerca de una situación común a la que no escapa ni el referente más directo de la modernidad: las transformaciones generadas por el paso del tiempo y su huella material.

Palabras clave

arquitectura / Bauhaus / detalle / historia / modernidad

Abstract

Modern architecture paradigm, the Bauhaus building designed by Walter Gropius, which 90th anniversary is this year in December, appears as an obligatory reference in the study of the Architecture History today, but an edited reference from the devoted perspective of the books, the untainted images from an official photographic discourse which does not give an account of the subtle transformations of a building that is presently a World Heritage site. The diverse restoration jobs the building has gone through and its constant records tend to make this daily look invisible from an aura-surrounded space. That look discovering what that modernity reference has in common with any other modern movement building: an unavoidable deterioration produced by the passing time and use, a detail poetic which removes the project sacred archetypical image.

This article was written given my continuous trips during 2011 to the Bauhaus site in Dessau and this further look into this, through a doctoral research internship at the Freie Universität Berlin.

The intention is to reflect upon text and image, upon a common situation where even the most direct modernity reference cannot escape: the transformations produced by the passing of time and its material print.

Key words

architecture / Bauhaus / history / modernity

Hay obras en la historia de la arquitectura tan paradigmáticas que la sola descripción por medio de un par de frases remite inmediatamente a su referente original: un viaje directo del signifiante al significado. El siguiente es uno de estos ejemplos:

Es una construcción compleja, como compleja es la vida que debe desarrollarse dentro; comprende un cuerpo para la escuela y otro para los laboratorios, unidos por un puente suspendido donde se hallan las oficinas administrativas, un cuerpo bajo con grandes espacios para la vida comunitaria y un ala con cinco pisos reservada a las habitaciones-estudio de los estudiantes (Benevolo, 1999, p. 450).

La cita precedente es la descripción que Leonardo Benevolo hace en su *Historia de la arquitectura moderna* del edificio de la Bauhaus de Dessau proyectado por Walter Gropius, cuya construcción comenzó oficialmente el 1 de abril de 1925 para ser inaugurado el 4 de diciembre de 1926. Es una obra canónica que describe a otra; y en la transformación de la palabra a la imagen, le siguen una serie de imágenes que muestran el edificio desde planos generales, no más detallados de lo que permite la comprensión del conjunto, y cuyas fotografías no varían desde la edición en español de 1963 hasta por lo menos la de 1999.

El acercamiento institucionalizado por la academia a las principales referencias de la arquitectura moderna supone el apoyo biblio y fotográfico para la enseñanza de esos referentes cuando estos se encuentran fuera del alcance de las fronteras territoriales. Es aquí donde cobra valor el viaje como fuente de conocimiento, como fue el caso de la figura del arquitecto viajero que se configuró en Chile en la primera mitad del siglo XX. Ricardo González Cortés, Juan Martínez Gutiérrez, Sergio Larraín García-Moreno, entre otros, encarnaron la transferencia de la modernidad en sus notas, croquis y relatos, como también lo hicieron las publicaciones que reproducían las principales obras que rompían con el lenguaje de los estilos. Pero gran parte de estos libros y revistas, como también los relatos y notas, anquilosaron imágenes que, no obstante, se fueron transformando con el tiempo. Gran parte de esta obra moderna, tanto en el periodo de la Alemania nazi como durante la guerra, no sobrevivió a los cambios de paradigma en la forma de concebir la arquitectura, ni a los bombardeos que solo dejaron como registro las fotografías posibles de rescatar, imágenes que arman un relato visual fragmentario, muchas veces imposibilitado de continuar por la falta de interés en la reconstrucción de determinado edificio. Para el caso del edificio de la Bauhaus, esto no fue así, ya que si bien pasó por diversos episodios luego de su cierre decretado por las autoridades nazis y las marcas que dejó la guerra, el inmueble que

quedó en territorio de la República Democrática luego de la separación de Alemania en 1949, pasó de ser sede de una escuela de negocios a una escuela vocacional, para posteriormente albergar a una institución de educación secundaria. Desde 1964,¹ fue sometido a diversos procesos de reconstrucción que buscaron la trascendencia en el tiempo de este edificio en particular, debido al interés de autoridades que independientemente de su tendencia ideológica, advirtieron un valor patrimonial necesario de hacer llegar a las futuras generaciones. Esto se afianzó en la declaratoria del edificio como Patrimonio de la Humanidad en 1996.²

Al considerar los planteamientos recogidos de las reflexiones del filósofo Jean Baudrillard y el arquitecto Jean Nouvel (2001) sobre algunos hitos de la arquitectura del siglo XX, es posible otorgar al edificio de la Bauhaus el rótulo de "objeto singular", debido a su condición de particularidad que lo convierte en capítulo obligado de cualquier recuento histórico sobre arquitectura moderna. "No era el sentido arquitectónico de estos edificios lo que me cautivaba sino el mundo que traducían" (p. 10) plantea el filósofo en torno a edificios más bien posmodernos, pero que en su análisis expresan un sentido de representación de mundo que trasciende su mera configuración formal, tal como la idea de modernidad rezuma del edificio de Gropius.

Desde una misma teoría de los objetos, como para vincular a un aspecto futuro de este análisis, esta relación de mediador social que se establece entre el objeto-edificio y el sujeto, considerada desde el aspecto comunicacional de la imagen institucionalizada del texto, se instala en lo que el teórico Abraham Moles (1974) señala bajo el concepto de entorno lejano, aquel que "implica desplazamiento o espera, requiere de un esfuerzo por parte del ser físico o psicológico" (p. 13) En este caso, se trata del esfuerzo psicológico de la abstracción requerida para comprender que un edificio, soporte de valores simbólicos susceptibles de mantener, muta más allá del referente próximo que es la fotografía de cualquier texto o registro especializado contenido en una biblioteca. Digamos un discurso oficial.

¿Pero qué pasa en la relación del sujeto con el objeto desde un entorno cercano? Dentro de lo que Moles sostiene como la esfera fenoménica que rodea al individuo, y a través de la cual pasan sucesivamente los mensajes del otro o de los otros. Una "zona fronteriza del ser donde se perfilan los mensajes del *Aussenwelt*"³ (Moles, 1974, p. 12), aquello que de forma próxima comporta un sistema espacio-temporal alrededor y al alcance, en las variables de distancia y tiempo. Es ahí donde aparece el detalle, pero en la dimensión del uso dado por su funcionalidad, principio rector de la arquitectura del movimiento moderno.



Figura 1.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 2.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 3.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera

CORROSIÓN, FRICCIÓN Y DESGASTE

Una primera aproximación permite establecer una cercanía conceptual con el referente de una estética maquinista: el óxido que se advierte en las letras metálicas del acceso principal funciona como anclaje a esa idea. Se trata del ingreso que conduce al ala de los talleres, donde la corrosión es parte del entorno (Figura 1).

El recorrido exterior también evidencia la transformación del tiempo que se puede contrastar con la descripción verbal instituida de la materialidad del edificio: “Emplea solo dos materiales: el vidrio en los espacios vacíos, enmarcado en metal, y el revoque blanco para las paredes” (Benevolo, 1999, p. 450).

El revoque blanco, en la pretendida uniformidad de su proyecto original cristalizado en las descripciones, contrasta con la emergencia de un fragmento de ladrillo en uno de los vértices del edificio, que marca un punto de partida fundamental en la acuciosa lectura de Argan (2006) acerca de las perspectivas visuales generadas por efecto de la geometría ortogonal en la que basó Gropius su proyecto. En el juego de luz y sombra sobre el blanco del revoque, el color propio del ladrillo y el verde del musgo generan su propia interacción cromática (Figura 2). Del vidrio enmarcado en el metal, se hablará más adelante.

Estos dos elementos comunes de cualquier edificio, y que volverán a repetirse, se suman al desgaste de los tiradores de las puertas diseñados por Gropius hacia 1923 —estos tiradores que hoy pueden adquirirse en el mercado vía internet.⁴ Al interior del edificio están presentes en dos regímenes distintos: su función de uso y su función simbólica. La primera, ejercida mediante el sistema de apertura de las puertas que denota que efectivamente se trata de un objeto utilizado y la segunda manifestada en la condición musealizada del mismo artefacto, detrás de una vitrina como instancia arqueológica del mismo edificio, idea que persigue la muestra permanente ubicada en el zócalo, *Archäologie der Moderne* (Figuras 3, 4 y 5).



Figura 4.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera

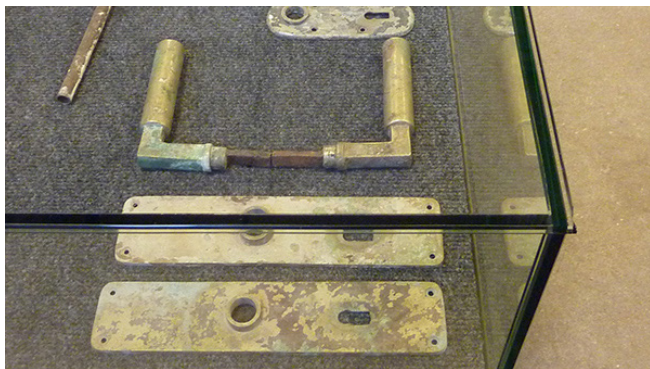


Figura 5.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera

METAL, ESTRUCTURA Y ESPACIO-TIEMPO

Uno de los objetos más reconocidos de la esfera de la Bauhaus, el sillón B3 de Marcel Breuer,⁵ presenta un elemento común con parte del edificio; el tubo de acero curvado, que le da el soporte estructural a la pieza, también es la materialidad de los pasamanos de las escaleras interiores, a otra escala pero mediante el mismo proceso de torsión mecánica, definiendo direcciones de ascenso o descenso según sea el caso. Función que queda manifiesta en el desgaste de la pintura sobre el acero, que genera la diferencia con el tratamiento cromado del sillón; mientras este permite el reflejo y la continuidad visual del entorno, el otro, en su desgaste, permite el recorrido háptico del detalle del uso del tubo como pasamanos. El circuito de circulación vertical genera que la pintura descascarada del tubo haga aparecer al referente industrial como materia, y nuevamente la idea de la pieza mecánica sometida a desgaste por fricción (Figuras 6, 7 y 8).



Figura 6.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 7.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 8.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera

Otro detalle viene a sumar antecedentes a esta constante de un imaginario industrial. Se trata de un sistema de apertura mecánico, que por medio de la acción de una polea, opera un mecanismo de transmisión de movimiento que permite la apertura simultánea de las ventanas superiores de la gran vidriera de la caja de escalera acristalada (Figura 9). Esta acción física está en línea con la descripción metafórica de los elementos del edificio que realiza Argan (2006), en función del movimiento mecánico: sistema de palanca, biela, árbol de transmisión, etc., son tropos recurrentes para referir a la obra de Gropius. Pero estas descripciones no deben tentar para hacer una relación directa con una estética maquinista, como menciona el autor italiano:

Sería sin embargo un grave error interpretar estas investigaciones en el sentido del esprit nouveau y la civilisation machiniste, pues el hecho mecánico no es aquí asumido como ejemplo formal, como sucede en el caso de las arquitecturas-barco o las arquitecturas-silo soñadas por Le Corbusier y por la pintura mecanicista de Léger, sino en su calidad de principio de espacio y de determinación de forma (Argan, 2006, p. 112).

A esta determinante, habría que agregar para la dimensión espacial, el detalle del sonido metálico de la cadena que fricciona contra la roldana para abrir el sistema de ventilación por medio de estas ventanas. Un hecho físico que demuestra de manera didáctica el efecto de polea, dejando al desnudo el mecanismo tal como si se tratara de un repertorio visual de elementos modernos: el fenómeno físico de la acción y reacción del movimiento, los pilares acartelados que comenzaron a ser parte del repertorio de la arquitectura moderna, y la evidencia de la acción del ambiente exterior sobre el vidrio —sucio como cualquiera sometido a lo mismo— que define el adentro del afuera. La consabida transparencia que pretendió lograr Gropius está mediada por la pulcritud en la limpieza de los vidrios del edificio.

Este permanente recurso del mirar a través de, propio de la pintura renacentista como lo trabajaron varios maestros del Quattrocento, en el edificio se ofrece generoso mediante encuadres de vistas pensadas por Gropius desde la génesis del proyecto: la vista horizontal desde la pasarela que une ambos cuerpos que enmarcan el tránsito cotidiano de la calle que transcurre por abajo del punto de observación, o la vista desde la caja de escalera hacia el volumen enfrenteado, prístino escenario, a no ser por las interrupciones generadas por el detalle de ese encuadre. Óxido, moho y suciedad en los marcos metálicos, junto con la pintura resquebrajada que recubre la masilla que aflora por sus intersticios, son las pausas visuales



Figura 9.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 10.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 11.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 12.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera

previas a la intención del arquitecto, que hacen que este edificio, por más que sea “la obra maestra de Gropius y de la arquitectura moderna europea” (Argan, 2006, p. 110), se inserte en un cotidiano que es común para el referente y sus influencias (Figuras 10, 11 y 12).

En este panorama, lo materialidad industrial adquiere valor. Vuelve a aparecer el tubo de metal, esta vez como cañería, que luego del recorrido horizontal genera un giro en noventa grados para volver a girar perpendicularmente e insertarse junto con otra, en una superficie que da cuenta de la humedad natural de este tipo de conexiones. Estructura del mobiliario, pasamanos y cañerías, comparan entonces al menos un aspecto en común dentro del mismo espacio (Figura 13).

El edificio contiene varios de estos sillones a modo de decoración, ubicados en sectores estratégicos que privilegian las vistas del edificio y las vistas del sillón. Ambos se potencian en esta relación común de mostrar su materialidad y hacerla dialogar en su propuesta estética y funcional. Esa fue la propuesta conceptual tanto de Gropius como de Breuer, que en la observación detallada



Figura 13.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera



Figura 14.
Fuente: Fotografía de Rodrigo Vera

encuentra otro elemento común que casi resulta ser un oxímoron: la singularidad del edificio-objeto que contiene la singularidad del sillón-objeto mostrada en su número de inventario (Figura 14).

Es ese sillón en particular al interior de ese edificio, es la inclusión en un set, en una agrupación de objetos (Baudrillard y Nouvel, 2001), que le otorga sentido a ese diálogo, pero que en su desnudez estructural, no olvida su origen de pieza seriada, como menciona Frampton en su *Historia crítica de la arquitectura moderna*:

Los talleres de mobiliario, bajo la brillante dirección de Marcel Breuer, empezaron a producir en 1926 sillas y mesas ligeras de tubo de acero que resultaban prácticas, fáciles de limpiar y económicas. Estas piezas, junto con las lámparas del taller de metales, se usaron para amueblar el interior de los edificios de la nueva Bauhaus. Hacia 1927, la producción industrial “bajo licencia” de estos diseños Bauhaus estaba en pleno apogeo (Frampton, 2002, p. 130).

CONCLUSIONES

Actualmente, el edificio alberga a la Bauhaus-Dessau Foundation (bauhaus-dessau.de) y mantiene algunos espacios con su función original, como es el auditorio, el comedor, las oficinas e incluso el bloque de los dormitorios, donde es posible alojarse. A partir de las sucesivas visitas al edificio, fue posible realizar las comparaciones desde las descripciones verbales y las fotografías de los libros canónicos, con la mirada detallada que a su vez se fue comparando año a año en cada registro.

Activo en el presente, el edificio de la Bauhaus de Dessau, en la singularidad paradigmática de su condición patrimonial como referente preclaro del movimiento moderno, está inserto en una dimensión temporal que lo une con lo común de cualquier obra que lo tenga como referente: las transformaciones del tiempo y la vista del detalle que lo desacraliza. Esta vista pormenorizada también está sujeta a la temporalidad que escapa de la mirada rápida, que supone el detenerse para percibir relaciones que se establecen en una clave distinta a la celeridad teleológica de la configuración del tiempo en la modernidad. Se intenta mantener el tiempo inalterable; pero el detalle lo delata.

Su patrimonialización no tiene que ver con el tiempo que media desde su construcción hasta el día de hoy —menos de cien años— sino que está basada en la idea de cómo este referente contribuyó a entregar una nueva mirada del mundo, consumación de procesos industriales y estéticos que señalaron los aspectos comunes a modo de tipologías que llegaron a todas partes del mundo, que transformaron la realidad social y que se diluyen en el detalle que cautiva esa mirada (Figura 12).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argan, G. (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Adaba Editores.
- Baudrillard, J. y Nouvel, J. (2001). *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frampton, K. (2002). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gatz, K. (1970). *Detalles arquitectónicos modernos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moles, A. (1974). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Markgraf, M. (2006). *Conservation and preservation of the Bauhaus Building in Dessau*. IV World Heritage Sites of the 20th Century – German Case Studies. Recuperado de http://www.icomos.org/risk/2007/pdf/Soviet_Heritage_26_IV-2_Markgraf.pdf
- Wingler, H. (1976). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge: The MIT Press.

NOTAS

1. Ese año se incluyó el edificio en la Lista de Monumentos de Dessau, y en 1974 el edificio fue agregado a la Lista de Monumentos de la República Democrática Alemana como Monumento Histórico Nacional y de importancia internacional. Toda esta información está recogida en la muestra permanente *Archäologie der Moderne*, en el zócalo del edificio en Dessau.
2. La declaratoria oficial comprende a “La Bauhaus y sus sitios de Weimar y Dessau”, e incluye los edificios de Henry Van de Velde que sirvieron de primera sede a la Bauhaus en la ciudad de Weimar. Mayor información: <http://whc.unesco.org/en/list/729>
3. El concepto de *Aussenwelt* refiere a la idea de mundo exterior, donde esta esfera fenoménica queda inscrita.
4. Ver http://www.bauhaus-fittings.com/129/Walter_Gropius.htm
5. Más conocido como Sillón Wassily en honor al profesor de la Bauhaus Wassily Kandinsky.

PRIMER CONGRESO DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CHILE, CONCEPCIÓN, 1950. DISCIPLINA, PROFESIÓN Y MODERNIDAD

[FIRST CONGRESS FROM THE ASSOCIATION OF ARCHITECTS OF CHILE, CONCEPCION, 1950.
DISCIPLINE, PROFESSION AND MODERNITY]

PATRICIA MÉNDEZ*

o
Patricia Méndez
Universidad del Bío-Bío
Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura
Concepción, Chile

Resumen

En ocasión del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Concepción, en 1950, la capital penquista se tornó un caleidoscopio cultural. Entre la multiplicidad de acontecimientos ocurridos entonces tuvo lugar el “Primer Congreso y Exposición Nacional de Arquitectura”. Si bien la historiografía de la arquitectura nacional prestó escasa atención a esta primera reunión convocada por el Colegio de Arquitectos, a partir del hallazgo de sus noticias en medios periodísticos penquistas, este artículo informa de su desarrollo y aventura sus alcances. El texto presentado¹ es complementario a una investigación mayor, focalizada en los medios de comunicación de arquitectura editados en Chile; por ello, da cuenta de los hechos a través de una apretada crónica del encuentro y ofrece resultados preliminares en cuanto a una revisión en la trayectoria personal e institucional de los protagonistas pues, inmediatamente después de este evento, sus nombres se involucraron en la vanguardia arquitectónica como consecuencia del equilibrado ejercicio entre disciplina, profesión y modernidad.

Palabras clave

arquitectura / Colegio de Arquitectos / Concepción / congreso nacional / 1950

Abstract

Because of the IV Centenary of the Concepcion city foundation in 1950, this capital city turned into a cultural kaleidoscope. Among the multiplicity of events celebrated, the “First Congress and National Architecture Exhibition” took place. Although, national architecture historiography paid little attention to this first gathering convened by the Association of Architects, given the discovery of its news in the Concepcion press, this article informs about its development and scope. The text presented is complimentary to a major investigation focused on the mass media covering architecture edited in Chile; therefore, it reveals the facts through a tight chronic about the gathering and offers preliminary results regarding a review about the personal and institutional career of the attendees to this congress because, immediately after this event their names got involved in the architectonic avant-garde as a consequence of the balanced exercise among discipline, profession and modernity.

Key words

architecture / Association of Architects / Concepción / National Congress / 1950

“Tenga paciencia. La historia no es todavía lo que debiera. No por eso, la historia tal y como se puede escribir, debe cargar con los errores que solo pertenecen a la historia mal entendida”
(Bloch, 2015, p. 88)

A lo largo de 1950 y con una mayor concentración de actos durante el último trimestre de ese año, la ciudad de Concepción celebró con creces el cuarto centenario de su fundación. Entre los eventos que se realizaron entonces y que abarcaron múltiples ámbitos sociales —actos navales, culturales, deportivos, religiosos, académicos o estudiantiles—, se desarrollaron una serie de congresos² y de exposiciones³ públicas, entre los cuales tuvo lugar el Primer Congreso y Exposición Nacional de Arquitectura convocado por primera vez por el Colegio de Arquitectos. Tal vez, porque resultara opacado por sus continuadores, realizados en Santiago y en Valparaíso tiempo después,⁴ la historiografía arquitectónica nacional no ha informado acerca de este encuentro profesional, descuidando el tránsito de varios profesionales allí involucrados quienes, en muchos casos, fueron protagonistas ineludibles de la dinámica que adoptaría la arquitectura chilena de la segunda mitad del siglo XX.

Este texto complementa los avances realizados para una investigación mayor⁵ que, en su metodología, considera más de una única categoría documental cuando de observar un problema histórico se trata (Bloch, 2015). En función de ello, amplió la perspectiva de su conjunto de análisis y revisó páginas periodísticas locales contemporáneas al lapso de estudio, consultando así la prensa⁶ editada entre 1950 y 1951, como por ejemplo los diarios *La Patria*⁷ y *El Sur*⁸ (Figura 1).



Figura 1. Los periódicos penquistas *La Patria* y *El Sur* anunciaron e informaron entre noviembre y diciembre de 1950 acerca del Primer Congreso y Exposición Nacional de Arquitectura.
Fuente: Elaboración propia.

LOS ARQUITECTOS DEL PAÍS EN LA CAPITAL DEL BÍO-BÍO

A partir de octubre de 1950 y enlazada con noticias que alentaban las fiestas cuatricentenarias se anunciaba la primera reunión oficial y nacional de arquitectos. No era esta, por supuesto, la primera vez que los profesionales del gremio se congregarían en un evento con estas características pues, la variante anterior a este Primer Congreso y Exposición Nacional de Arquitectura promovida aquí por el Colegio de Arquitectos había sido realizada en Santiago 16 años antes y fue convocada por la entonces Asociación de Arquitectos bajo un título casi idéntico.⁹

La invitación estuvo auspiciada por la delegación provincial con sede en Concepción, quien anunció su desarrollo entre el 1° y el 13 de diciembre de ese año. La organización residió en una comité ejecutivo —presidido por los arquitectos Alberto Barrera Droguet¹⁰ e Inés Floto, y secundado por los colegas Benjamín Aguilera y Oscar Loosli—, contó además con comisiones dedicadas a “Finanzas” —a cargo del mismo Loosli e integrada por los señores Carlos Urzúa Terán, Jorge Rivera Parga y Erwin Loosli—, de “Propaganda” —a cargo del arquitecto Roberto Argandoña junto con Alejandro Bunster, Gustavo Holmberg, José M. Maturana, Luis Arretz, Horacio Schmidt y Nivaldo Álamos—; a “Clasificación de temas” —conducida por Ramón del Castillo junto con Hernán Vega, Humberto Contreras y Augusto Ibáñez del Campo—, y otra para la “Exposición” dirigida por Fernando Moscoso secundado por Carlos Loosli, Guillermo Kaulen, Alberto Barrera y Edmundo Buddemberg —el anfitrión indudable de los actos sociales durante el evento—, acompañados por las arquitectas Luz Sobrino y Cristina Suazo.¹¹

Como en todo encuentro de esta envergadura, la publicación oficial de la institución, el *Boletín del Colegio de Arquitectos*, también dio cuenta de estos hechos en su tardía edición 17, publicando el reglamento que normalizó las actividades y cuyos objetivos iniciales contemplaban:

“a) estudiar las resoluciones que dignifiquen la profesión de arquitecto y aseguren su ejercicio; b) propender al mejoramiento del estudio de la arquitectura, estimulando los seminarios, cursos post graduados, etc.; c) propender a la divulgación y conocimiento de la revolución artística, científica y social de la profesión de arquitecto, y d) estrechar los vínculos profesionales y sociales entre los arquitectos de Chile” (Colegio de Arquitectos, 1950).

Asimismo, el temario general estuvo organizado en siete comisiones dedicadas a “Habitación popular”,¹² “Ordenanza de construcciones”,¹³ “Planes de enseñanza”,¹⁴



Figura 2. Comida ofrecida por la delegación provincial de los arquitectos de Concepción a los asistentes del congreso; al centro la arquitecta Luz Sobrino.
Fuente: Colección particular.



Figura 3. Al acto inaugural de la Exposición Nacional de Arquitectura asistió la intendente provincial, señora Inés Enríquez Frodden y los organizadores de la exposición. En la imagen observando la maqueta de La Moneda.
Fuente: *La Patria*, 9 de diciembre de 1950.

“Edificación general”,¹⁵ “Urbanismo”¹⁶ y, finalmente, una dedicada a “Actividades profesionales”¹⁷ (Figura 2).

El congreso contempló un abanico temático que cubrió desde las actividades del arquitecto en el ejercicio profesional, pasando por las reformas legislativas y arancelarias, hasta los planes de estudio que, coincidentes con las ideas promovidas desde la reforma de la Universidad de Chile (1946), exigían la formación de un arquitecto integral.¹⁸

En las reuniones realizadas, una de las temáticas que más extensión ocupó en las noticias correspondió a la comisión dedicada a urbanismo. La ciencia de planeación de ciudades fue tratada en las aulas de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Concepción, y la prensa anunció las diferencias de criterios que se suscitaron entre los arquitectos Luis Muñoz Maluschka, de la Dirección General de Obras Públicas, e Inés Floto como delegada del Instituto Superior de Urbanismo. Las conclusiones del grupo presagiaban lo relevante del tema urbano, estableciendo entonces que:

(...) en ningún momento podrá ser más oportuno debatir en un Congreso profesional, cuya sede es la capital de la más importante región industrial del país, los principios y postulados de una nueva técnica, cuya acción es indispensable para la subsistencia humana y que guarda relación en forma particular con una actividad que es patrimonio especial de la profesión del arquitecto en la legislación Chilena. Nos referimos al urbanismo en general y a los problemas de la región de Concepción en particular (El Sur, 10 de diciembre de 1950, p. 19).

Asimismo, los argumentos esgrimidos por los participantes también versaron sobre los inconvenientes que, por un lado, exhibía entonces la capital penquista dado su auge industrial —aumentado en esos días por la reciente inauguración de los altos hornos de la siderúrgica en Huachipato— y, por otro, como consecuencia de lo anterior, los resultados imprudentes que surgían del alza desmedida en el valor de los terrenos, junto con el problema de escasez de viviendas.

Claro que esta coyuntura disciplinar no resultaba casual, pues la planificación urbana como función social había sido, pocos meses atrás, el tema central del Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en La Habana (Gutiérrez, 2007). Estos hechos, sumados a la oportunidad que facilitó este encuentro en Concepción, resultaron más que pertinentes para que los arquitectos propusieran entonces la concreción de una aspiración regional organizada bajo el rótulo de Asociación de Planificación Provincial.¹⁹

Desde lo formal, el Primer Congreso y Exposición de Arquitectura había previsto su inicio el 1° de diciembre; sin embargo, hubo de ser pospuesto una semana más tarde para inaugurarse recién el 8 del mismo mes. El retraso, que en los periódicos se explicaba en atención a las mejoras en su organización y el ofrecimiento de plazos más cómodos para los visitantes de la muestra, se debió tal vez a la coincidencia con el encuentro de los ingenieros desarrollado entre el 1 y el 3 de diciembre y la apertura de la Gran Exposición Agrícola y Ganadera del día 7 en una demostración cabal del auge industrial que proyectaba la región del Bío-Bío. En lo particular, y aunque el programa previó una sesión inaugural el viernes 8 en el salón auditorio de la Universidad de Concepción, el acto tuvo lugar en el primer piso del edificio penquista más moderno de la ciudad, el destinado a Tribunales de Justicia, en coincidencia con la sede de la gran exposición de maquetas y láminas que complementaba el congreso y que constituyó una faceta reveladora del encuentro (Figura 3).

De esta manera, la Primera Exposición de Arquitectura vio materializados los resultados de la convocatoria del Colegio de Arquitectos y la delegación local a través de diversos *stands*. Así, dos pisos del edificio de los Tribunales de Justicia alojaron propuestas de la arquitectura chilena a través de modelos en miniatura y también exhibieron proyectos que aún anclados en gestos modernos, apenas algunos de ellos pudieron luego traspasar el umbral de lo utópico (Figura 5). Durante quince días las obras



Figura 4. Maqueta de la Compañía Aceros del Pacífico con su ciudad industrial.

Fuente: Sánchez Planells, 1960.

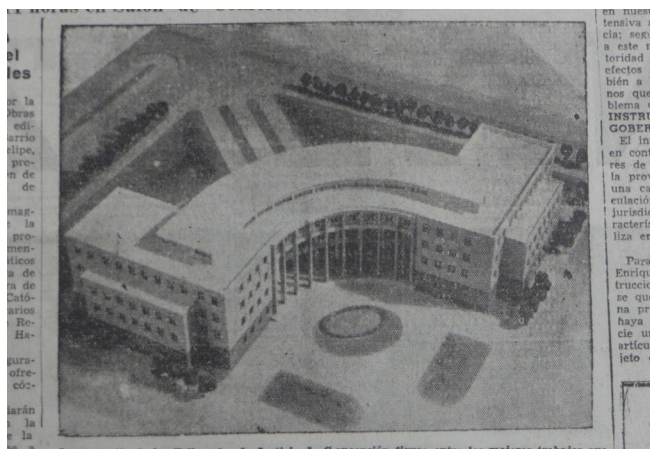


Figura 5. La maqueta de los Tribunales de Justicia de Concepción figuró entre los destacados de la muestra realizada en ese mismo edificio.

Fuente: *La Patria*, 8 de diciembre de 1950, p. 17.

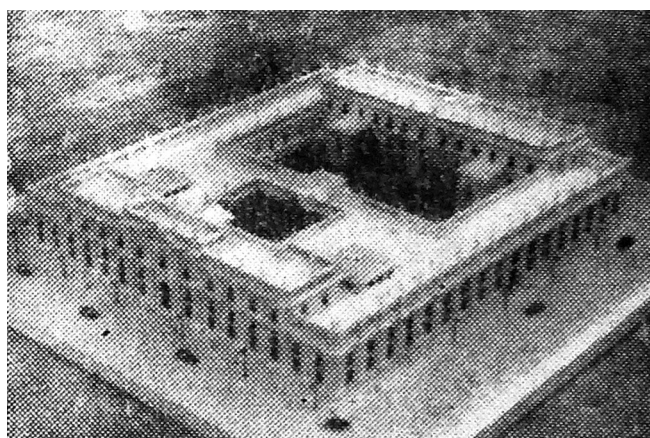


Figura 7. Maqueta de La Moneda.

Fuente: *La Patria*, 7 de diciembre de 1950, p. 3

presentadas fueron organizadas por secciones en correspondencia con las temáticas generales del congreso, a ellas se sumaron las destinadas a “Estudiantes” y a “Bellas Artes” con ejemplos cuya autoría correspondía también a arquitectos. En sendos pisos de la exhibición podían verse desde fotografías hasta cuadros estadísticos acerca de los problemas de la vivienda, ofreciendo al público un verdadero contraste con el futuro promisorio que las maquetas de arquitectura dejaban adivinar a través de, por ejemplo, las propuestas para la Población Industrial de Huachipato (Figura 4), un proyecto para el Teatro Monumental de Valparaíso con trece láminas que mostraban su capacidad para veinte mil espectadores y un proscenio adaptable para dos mil personas.²⁰ Tampoco estuvieron ausentes las transformaciones de Santiago con La Moneda (Figura 7), el Barrio Cívico o el nuevo edificio para el Congreso Nacional, además de los Liceos de Niñas propuestos para las ciudades de La Serena y de Osorno, o la escuela de artesanos de Linares, junto con otros proyectos comerciales y particulares.²¹

Del conjunto de propuestas concursadas, el jurado que tuvo la ardua tarea de seleccionar los premios generales, estuvo compuesto con cuatro miembros del comité ejecutivo del Colegio de Arquitectos, dos de la delegación de Valparaíso, dos de la delegación de Concepción y uno por la delegación de las Provincias, cargos que recayeron en los arquitectos Osvaldo Hufe, Ramón del Castillo, Carlos Tornquist, Edmundo Buddemberg, Orlando Torreal y Cristina Suazo. En tanto el tribunal para valorar los trabajos presentados por los estudiantes estuvo compuesto por dos profesores de cada una de las tres escuelas de arquitectura de entonces, un miembro de cada centro de alumnos de las universidades y dos arquitectos de la delegación del Colegio de Concepción y fue conformado por René Urbina, Ramón del Castillo, Gonzalo Mardones Restat, Edmundo Buddemberg y Benjamín Aguilera, entre otros.

Durante la reunión del 9 de diciembre, en la Escuela de Ingeniería Química y bajo la presidencia del arquitecto Hernán Herrera, se procedió a la entrega de los 22 premios²² y sus diplomas correspondientes. El premio de honor lo obtuvo la Corporación de Reconstrucción y Auxilio e idéntica distinción tuvo el Departamento de Arquitectura de la Dirección de Obras Públicas, aunque en este caso dentro de la sección urbanismo. En esta misma sección la medalla de oro fue obtenida por la Corporación de Reconstrucción, en tanto la de plata la consiguió la Caja de la Habitación Popular que también obtendría otro premio de honor en la sección instituciones públicas. También, en este último módulo se galardonó con medalla de plata a la Beneficencia Pública, en tanto la mención honrosa fue conseguida por la Caja de Empleados Particulares. Dentro de la sección empresas privadas los logros alcanzaron a la

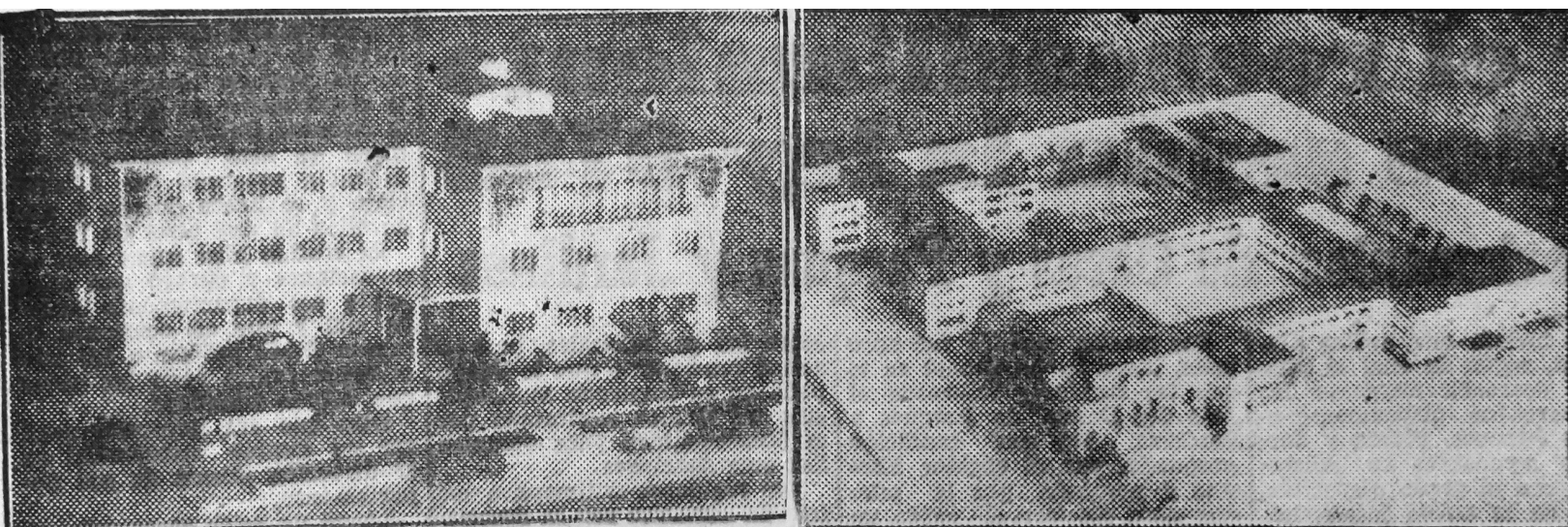


Figura 6. Algunas de las maquetas exhibidas, aunque sin referente exacto. La de la izquierda correspondería al barrio textil Bellavista Tomé y la de la derecha al hospital presentado por el Departamento Técnico de la Dirección General de Beneficencia.
Fuente: *El Sur*, 10 de diciembre de 1950, p. 19.

planta industrial de la Compañía Carbonífera y Fundición Schwager (medalla de oro) y a las obras de la Fábrica de Paños Bellavista (medalla de plata), hechos que lejos de resultar extraños reforzaban una vez más la tradición industrial penquista y el auge que alcanzaba en ese momento (Figura 6). La sección arquitectos otorgó premios de distintas categorías y así, el de honor lo obtuvo la oficina de Sergio Larraín G. M., en tanto Nicolás Arzic Goles²³ —con su propuesta de gimnasio y piscina cubierta en Punta Arenas— y Alberto Barrera D. conseguían sendas medallas de plata, la mención honrosa fue para Fernando Moscoso Ramos y la principal, medalla de oro, fue adjudicada a Carlos Swinbrun Izquierdo.²⁴ Por su parte, la sección acuarelas distinguió con medalla de plata y diploma al arquitecto Moisés Bedrack.

Asimismo, los galardonados inscritos en la sección estudiantes permiten entrever la aptitud profesional que ya poseían quienes ocuparían los roles protagónicos en la arquitectura chilena de las siguientes décadas. Además de los logros obtenidos por las instituciones —el Premio de Honor lo consiguió la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, la mención honorífica especial fue para su par de Valparaíso y la medalla de oro para Gonzalo Mardones Restat y para Humberto Sandoval G.—, conviene explayarse en los lauros individuales conseguidos por los alumnos de entonces: Iris Valenzuela Alarcón,²⁵ Moisés Bedrack y Pedro Avendaño Portius²⁶ con medallas de plata, en tanto la distinción para la sección curso de plástico correspondió a la Universidad de Chile (sección escuela). El trabajo en grupo también mereció galardones y en este escalón el de oro fue alcanzado por Javier Andwanter von Salis Soglio, Hernán Ovalle Cruz y Eugenio Cerda Antunez,²⁷ mientras que la de plata fue obtenida por José Alcalde, Gastón Etcheverry Orthous, Raquel Ezkenazi Rodrich y Jorge Poblete Grez.²⁸

La repercusión que alcanzó la Exposición de Arquitectura excedió el plano profesional al punto que hubo de extender su funcionamiento hasta mediados de diciembre y, con ello, facilitar la visita del público en general. Las cifras de sus visitantes se leen un tanto dispares: mientras que la prensa local daba cuenta del paso de más de dos mil concurrentes al edificio de Tribunales, las noticias del *Boletín del Colegio de Arquitectos* (1952) estimaron unos cincuenta mil concurrentes... ¡casi la mitad de la población de una ciudad que recién en 1952 llegaría a las ciento veinte mil almas!

DISCIPLINA, PROFESIÓN Y MODERNIDAD

Tratándose esta de la primera convocatoria nacional del Colegio de Arquitectos, la crónica de los sucesos ofrece herramientas que permiten una revisión de los estudios historiográficos de la arquitectura chilena. La brevedad temporal en que transcurrió el encuentro se contrasta con los capítulos profesionales que allí se reflejaron, no solamente por la intensidad de los temas abordados, sino por las circunstancias en que se desarrollaron y por los protagonistas que estuvieron involucrados.

No es casual que la sede elegida fuera Concepción, la coincidencia del aniversario fundacional de una ciudad entonces recuperada del asolador terremoto de apenas poco más de una década atrás, permitía mostrar a la nación que no solo era posible apostar al progreso, sino que se tornaba una realidad digna de ejemplo urbano. Así, el desarrollo del evento también fue coincidente con la política contingente del momento: la industria, representada con la diversidad de obras que mostraron la producción regional junto con sus equipamientos destinados a viviendas; la educación, se asentaba en los espacios de

la universidad local donde se desarrollaron las sesiones; y, finalmente, la magnificencia de la arquitectura estatal se lucía con el uso público de los edificios más modernos del momento (sirvan de ejemplo el edificio de los Tribunales aún inconcluso y el Mercado Municipal, en funciones desde ese 15 de diciembre).

Si se observan los protagonistas, sobre todo en un mundo profesional mayoritariamente masculino, sobresale la participación de las primeras generaciones de arquitectas como Luisa del Pozo, María Luisa Montecinos, Luz Sobrino, Cristina Suazo e Iris Valenzuela, quienes ocuparon alternativamente distintos cargos en las comisiones. Tampoco es un dato menor considerar que la vicepresidencia ejecutiva del congreso estuvo a cargo de Inés Floto, involucrada con las temáticas de planificación urbana y de vivienda que fueran tratadas en el encuentro y que concordaban con su trayectoria.²⁹

También los proyectos premiados en la exposición transparentan otra lectura bien interesante. Por un lado, triunfaron las obras que desarrollaban los organismos públicos, refrendando con ello la articulación existente entre el Estado y la producción nacional. Por otra parte, si se consideran los galardones obtenidos por los estudiantes deberá tenerse presente que la presidencia del Colegio de Arquitectos y la docencia renovadora comprometida en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile recaían entonces en una misma persona, el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez y, en este sentido, las coincidencias en los resultados del certamen aventuran lo que años después algunos historiadores reconocerían como “la generación del '50”, en su mayoría universitarios que transitaron aulas a partir de la reforma del '46 y que abrevaron ideas emergentes de las tendencias de modernidad (Eliash y Moreno, 1989; Fuentes, 2008). Valga aquí reiterar los nombres de

quienes laureados entonces, se destacaron profesionalmente en las décadas posteriores ya fuera ocupando cargos relevantes a nivel nacional, integrando equipos como el TAU o como la dupla Ezkenazi-Shapira, o desde la acción individual como el caso de Gastón Etcheverry quien formó parte del grupo CIAM-Chile (1946) y, años después, tutelara la Primera Convención de Arquitectos, entre muchas otras actividades en las cuales el compromiso profesional y gremial nunca estuvo ausente.

La prensa también trató cuestiones que aceleraron el debate con la sociedad y que se vinculaban directamente con el déficit habitacional; una carencia que en el caso de Concepción fue producida en parte por el desastre natural de 1939, pero también por la oleada de población obrera, radicada en la zona gracias a los polos industriales en pleno desarrollo. Paulatinamente y de la mano del Estado esta insuficiencia fue zanjada, pero las gestiones estaban en pleno proceso y sus soluciones efectivas llegaron gradualmente a lo largo de toda la década, con propuestas arquitectónicas funcionales y modernas.

Finalmente, es cierto que en Chile ya se habían realizado otros esfuerzos de participación colectiva gremial mediante encuentros nacionales e internacionales, pero fue a partir de esta reunión convocada por el Colegio de Arquitectos en Concepción, cuando la arquitectura nacional se aventuró a otros caminos y, si se quiere, lo hizo asentándose en tres condiciones relevantes: la disciplina, a través de la activa participación de las escuelas de arquitectura desde la docencia y el estudiantado; la profesión, como eje conductor para las generaciones que apostaron a los legados de vanguardia; y la modernidad, concertada en las resoluciones edilicias que adoptó una ciudad interior que apostó y logró, con ellas, su renovación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bloch, M. (2015) *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.

Colegio de Arquitectos (1950). Congreso Nacional de Arquitectura en Concepción. *Boletín*, 17, s/p.

Colegio de Arquitectos (1951). *Boletín*, 19, s/p.

Eliash, H. y Moreno, M. (1989). *Arquitectura y modernidad en Chile, 1925-1965. Una realidad múltiple*. Santiago: Pontificia Universidad Católica.

Fuentes, P. (2008). *El desarrollo de la arquitectura moderna en Chile. Apropiación, debate y producción arquitectónica, 1929-1970* (Tesis doctoral), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.

Gutiérrez, R. (Ed.) (2007). *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*. Buenos Aires: CEDODAL.

Oliver, C. y Zapata, F. (1950). *Libro de oro de la historia de Concepción*. Concepción: Litografía Concepción SA.

"Planeamiento territorial fue tratado en sesiones del Congreso de Arquitectos" (1950, 10 de diciembre). *El Sur*, p. 19.

Sánchez, C. (1960). La villa Presidente Ríos. Ciudad industrial de Huachipato Trabajo presentado en el Seminario de Vivienda, Urbanismo y Planeación. Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Strabucchi Chambers, W. (1994). *1894-1994. Cien años de arquitectura en la Universidad Católica*. Santiago: Ediciones ARQ.

Universidad de Chile. (1999). *150 años de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile: 1849-1999*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

NOTAS

- 1 La autora agradece la colaboración de los arquitectos Carlos Inostroza H., Pablo Fuentes H. y Alfonso Galán, y a los Lic. en Arq. Andrés Saavedra y Luis Darmendrail.
- 2 Los congresos específicos se organizaron según las distintas profesiones, tales como las que convocaron a dietistas, médicos y cirujanos, químicos y farmacéuticos, odontólogos, constructores y contratistas, abogados, mutualistas e ingenieros y, por supuesto, a los arquitectos. Ver *El Sur*, 5 de octubre de 1950.
- 3 Las exhibiciones, además de a la que se dedica este texto, se organizaron temáticamente en distintos sitios de la ciudad bajo estos rótulos: la industrial, agrícola y ganadera junto con la pesquera y la forestal fueron realizadas en el predio ferial de Puchacay; y en forma independiente funcionaron la escolar y técnica femenina, la de bellas artes; la de escuelas industriales, la tecnológica y la de estadística y universitaria. Ver *El Sur*, 5 de octubre de 1950.
- 4 "Primera Convención de Arquitectos" (Santiago, 1959); "Segunda..." (Valparaíso, 1961). Más información en http://colegioarquitectos.com/noticias/?page_id=7396
- 5 El presente artículo adelanta resultados que convergen en diversos proyectos de investigación, tales como 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"; también al GI151701G/VC de la UBB y al PICT 2014-007.
- 6 El material revisado —a veces incompleto, con las consecuentes omisiones involuntarias en el tratamiento de esta presentación— está disponible en la hemeroteca de la Biblioteca Central "Luis Ocampo" de la Universidad de Concepción y en el archivo del propio diario *El Sur*.

7 Desde 1946 era dirigido por Jorge Cornero Bravo; en el puesto de jefe de redacción se desempeñaba Guillermo Ortúzar González quien puso mucha dedicación al aniversario de la ciudad al punto de editar un volumen especial de 160 páginas, el 5 de noviembre de 1947 (Oliver, 1950, p. 493).

8 Hacia 1950, el periódico era propiedad de la sociedad anónima de idéntico nombre y estaba administrado por Ernesto Escobar Zamora y dirigido por Armando Lazcano Herrera en tanto Alberto Palacios se desempeñaba como jefe de redacción (Oliver, 1950, p. 496).

9 El Primer Congreso de Arquitectura y Urbanismo de Chile —aunque sin exposición complementaria— tuvo lugar en 1934, bajo la presidencia de Rodolfo Amando Oyarzún Philippi.

10A la sazón, también presidente de la delegación provincial de Arquitectos de Concepción.

11Ver: *El Sur*, 6 de diciembre de 1950.

12Integrada por Humberto Contreras, Hernán Vega, Hermógenes Pérez, Abel Gutiérrez, Oreste Depetris, Sergio Padilla y José M. Maturana. Ver: *El Sur* 9 de diciembre de 1950.

13Conformada por Carlos Urzúa, José M. Maturana, Luis Muñoz M., Carlos Torquist, Humberto Gramegna; Alejandro Bunster y Orlando Torrealba. Ver: *El Sur* 9 de diciembre de 1950.

14Estuvo a cargo de René Urbina, Iris Valenzuela, Inés Floto, Ambrosio Mansilla, Edmundo Vega, Hermógenes Pérez y Gonzalo Mardones Restat. Ver: *El Sur* 9 de diciembre de 1950.

15Compuesta por Luz Sobrino, Benjamín Aguilera, Teodoro Hervías, Antonio Miquel y Cristina Suazo. Ver: *El Sur* 9 de diciembre de 1950.

16Conducida por Alberto Barrera y compuesta por Moisés Bedrack, secretario; Luis Muñoz M., René Urbina, Carlos Urzúa T., Jorge Martínez, Oreste Depetris y Osvaldo Hufe. Ver: *El Sur* 9 de diciembre de 1950.

17Bajo la tutela de Ambrosio Mancilla, Cristina Suazo, Edmundo Vega, Oscar Loosli, Edmundo Buddemberg, María Luisa Montecinos y Luisa del Pozo. Ver: *El Sur* 9 de diciembre de 1950.

18Ver Colegio de Arquitectos, 1950.

19Ver *El Sur*, 10 de diciembre de 1950, p. 18.

20Ver *La Patria*, 7 de diciembre de 1950, p. 3.

21Ver *La Patria*, 8 de diciembre de 1950.

22"Repartición de premios del 1er. Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en Concepción", en Colegio de Arquitectos, 1952, s/p.

23Arquitecto por la Universidad de Chile (1936), ejercía como Director de Obras Municipales en Punta Arenas desde 1939; en 1948 se asoció con Tomislav Bovic Savic con quien presentó el proyecto premiado en este certamen.

24Egresado como arquitecto de la Universidad Católica el 30 de diciembre de 1927. Ver Strabucchi Chambers, 1994.

25Egresada el 15 de diciembre de 1949 de la Universidad de Chile. Ver Universidad de Chile, 1999.

26Egresado el 8 de septiembre de 1950 de la Universidad de Chile. Ver Universidad de Chile, 1999.

27Los tres egresaron el 15 de diciembre de 1948 de la Universidad Católica. Ver Strabucchi Chambers, 1994.

28Los tres últimos egresados de la Universidad de Chile el 17 de junio de 1950. Ver Universidad de Chile, 1999.

29Inés Floto había obtenido la mención honrosa en el IV° Congreso Panamericano de Arquitectos de 1930 realizado en Río de Janeiro y, en 1938, presentó un Plan de Vivienda Mínima para el congreso realizado en Santiago.