

REVISTA 180 N39

ARQUITECTURA • ARTE • DISEÑO



udp FACULTAD DE
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO



7 80461 2 190004

REVISTA 180
NÚMERO 39
Agosto 2017
ISSN: 0718-669X
ISSN: 0718-2309

EDITORIAL

En línea con su objetivo principal, el nuevo número 39 de *Revista 180* provee una plataforma para la reflexión crítica contemporánea y la difusión del nuevo conocimiento en el campo de la arquitectura, el arte, el diseño y las áreas afines, privilegiando las investigaciones multidisciplinares y los estudios que tengan un impacto en las políticas públicas.

Así, este número contiene tres artículos que abordan una problemática actual de nuestras ciudades: la torre de gran altura y el impacto sobre su contexto. En este sentido, el artículo de Rojas plantea una nueva conceptualización de la *precariedad habitacional* en función del intenso proceso de verticalización que experimentan nuestras ciudades. Por su parte, los autores Inzulza, Wolff y Vargas analizan el impacto de la edificación en altura sobre el *acceso solar* y proponen establecer su regulación como un derecho ciudadano. Finalmente, Mora, Greene, Figueroa y Rothmann exploran la factibilidad de un *modelo de densificación alternativo* de menor altura, que fomente la vitalidad urbana y una relación más estrecha entre el espacio público y privado.

En otro ámbito, el presente número contiene un artículo de Pérez Villalobos quien explora el significado de dos obras de Nicanor Parra —*Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* 1977 y el crucifijo de madera del montaje *Voy y vuelvo*— y un artículo de Barría que analiza la intervención realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1971 por Gordon Matta-Clark. Por su lado, Vergara, Porath, Labarca y Gómez estudian la relación entre las representaciones mitológicas del arte y su influencia en las propuestas gráficas de la publicidad del *retail* en Chile. Celis, a su vez, ahonda en la transición desde la idea moderna de una ciudad utópica hacia la concepción de la ciudad como no lugar, siguiendo para ello a Harun Farocki en su video-instalación *Counter-Music* en 2004. Vizcaíno, Robledo y Martín, por su parte, reflexionan acerca de la presencia de los espacios arquitectónicos en el reciente cine chileno, mostrando que las referencias a la arquitectura reducen su presencia a lo largo de los años. Finalmente, Pérez Oyarzún estudia la operación arquitectónica urbana de la construcción de una nueva catedral para la ciudad de Santiago a mediados del siglo XVIII, mientras que Hidalgo analiza tres registros de Santiago producidos alrededor de 1850 por la expedición naval astronómica de J. Melville Gillis y su organización en términos de imágenes.

Cabe señalar, que seis de los diez artículos publicados en el número 39 de *Revista 180* muestran resultados de investigaciones Fondecyt, Conicyt. De esta forma, la revista cumple cabalmente con su rol de difundir el nuevo conocimiento en el ámbito de la arquitectura, el arte, el diseño y las áreas afines, tanto a nivel nacional, como internacional.

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

In line with its main objective, this new issue of Revista 180 publishes critical analysis and research in the field of architecture, art, design and related areas, prioritizing multidisciplinary studies that have an impact on public policies.

Thus, this issue contains three articles that explore a current problem of our cities: the tall building and its impact on its context. In this sense, the article of Rojas proposes a new conceptualization of housing precariousness in function of the intense verticalization process that cities experience. On the other hand, the authors Inzulza, Wolff and Vargas analyze the impact of building height on solar access and propose to establish its regulation as a citizen right. Finally, Mora, Greene, Figueroa and Rothmann explore the feasibility of an alternative densification model of lower height, which promotes urban vitality and a closer relationship between public and private space.

The present issue also contains an article by Pérez Villalobos who explores the meaning of two works by Nicanor Parra —Sermones y prédicas del Cristo del Elqui and wooden crucifix of the montage Voy y vuelvo— and an article by Barría that analyzes the intervention performed at the Museo Nacional de Bellas Artes in 1971 by Gordon Matta-Clark. On the other hand, Vergara, Porath, Labarca and Gómez study the relation between artistic mythological representations and its influence in Chilean retail advertising. Celis, in turn, explores the shift from a modern idea of the utopian city towards the conception of the city as a non-place, as shown by Harun Farocki in his video installation Counter-Music in 2004. Vizcaíno, Robledo and Martín, for their part, reflect on the presence of architectural spaces in the recent Chilean cinema, showing that architectural references reduce their presence over the years. Finally, Pérez Oyarzún studies the architectural and urban operation of the construction of a new cathedral for the city of Santiago de Chile in the mid-eighteenth century, while Hidalgo analyzes three representations of Santiago produced around 1850 by the astronomical naval expedition lead by J. Melville Gillis and their organization in terms of images.

It should be noted that six of the ten articles published in issue 39 of Revista 180 show research results (Fondecyt, Conicyt). Hence, the magazine fully fulfills its role of disseminating new knowledge in the field of architecture, art, design and related areas, both nationally and internationally.

Geraldine Herrmann Lunecke
Professor and researcher
REVISTA 180 Editor
Escuela de Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Universidad Diego Portales
Santiago, Chile

CIUDAD VERTICAL: LA “NUEVA FORMA” DE LA PRECARIEDAD HABITACIONAL COMUNA DE ESTACIÓN CENTRAL, SANTIAGO DE CHILE¹

VERTICAL CITY: THE “NEW FORM” OF PRECARIOUS HOUSING COMMUNE OF ESTACIÓN CENTRAL, SANTIAGO DE CHILE

LORETO ROJAS SYMMES*

◦
Loreto Rojas Symmes
Departamento de Geografía
Universidad Alberto Hurtado

Resumen

Los territorios precarios se han denominado de distintas formas, tanto así, que su definición se ha ido configurando en directa relación con la problemática habitacional del momento, las fuentes de información disponibles y los estándares de lo que se considera precario según período, lugar y desarrollo económico del país.

En función de las actuales transformaciones urbanas, específicamente, el intenso proceso de verticalización que experimentan nuestras ciudades, se plantea la necesidad de una nueva conceptualización de la precariedad habitacional que reescriba, complemente y diversifique el concepto.

El presente trabajo propone ampliar el espectro de la precariedad, resituando la discusión desde el punto de vista de la tipología habitacional sujeta a análisis, la localización del fenómeno y el actor productor. Esto bajo un análisis que cuestione los estándares de lo que hoy se considera precario, a la luz de los nuevos procesos urbanos emergentes, como es la verticalización.

En función de lo anterior, y a partir del desarrollo de un indicador de precariedad habitacional para la comuna de Estación Central, se concluye que estamos frente a una “nueva forma” de precariedad habitacional, que se traduce en producción residencial densa y vertical, bajo una lógica de producción de vivienda en masa sin precedentes para las ciudades chilenas.

Palabras clave

normativa urbana; precariedad habitacional; verticalización

Abstract

The precarious territories have been called in different ways according to periods and countries, being the definition in direct relation with the housing problematic of the moment, the sources of available information and the standards of what is considered precarious according to the period, place and economic development of the country.

Depending on the current urban transformations, specifically the intense verticalization process that our cities experience, a new conceptualization of housing precariousness is proposed, which re-writes, complements and diversifies the concept.

The present study proposes to broaden the view regarding precariousness, re situating the discussion from the point of view of the housing typology subject to analysis, the location of the phenomenon and the producer actor. This under an analysis that questions the standards of what is considered precarious today, in light of emerging new urban processes, such as verticalization.

Based on the above and the development of an indicator of precarious housing for the commune of Estación Central, we conclude that we are facing a “new form” of housing precariousness, which is being translated into a dense and vertical residential production, under a logic of unprecedented mass housing production for Chilean cities.

Keywords

housing precariousness; urban regulation; verticalization

INTRODUCCIÓN

Los procesos de renovación urbana han promovido el crecimiento de la ciudad vertical, bajo un discurso que apunta a renovar los espacios centrales y a mejorar la imagen local. Sin embargo, resulta fundamental comprender cuál es el costo de estas transformaciones para los territorios receptores, luego de que el proceso inmobiliario termina y se analiza el espacio urbano local resultante.

Diversas investigaciones dan cuenta de los efectos negativos en espacios residenciales verticalizados en comunas del Área Metropolitana de Santiago de Chile (AMS), principalmente en términos socioespaciales. Sin embargo, en la discusión local no se ha puesto mayor atención a las características físicas del producto edificado.

La intensificación del desarrollo inmobiliario que experimenta la comuna de Estación Central ofrece el escenario propicio para indagar respecto de las características de la nueva edificación vertical. Lo particular del caso es la “rapidez y magnitud” del proceso, expresada en las características del tipo de producto construido. Sectores de baja densidad comienzan a convivir con edificios que superan los treinta pisos y las mil unidades de departamentos, megabloques que se transforman en verdaderas murellas en el espacio receptor.

Bajo este escenario, surge la necesidad de analizar si luego del proceso de verticalización, estamos frente a espacios revitalizados o más bien precarizados, bajo una dinámica de producción de espacio que se replica —aunque en menor dimensión— en otras comunas del AMS.

A través de la creación de un indicador de precariedad habitacional, que propone un nuevo *set* de variables de medición de las características físicas de la edificación, se argumenta que estamos frente a “nuevas formas” de precariedad habitacional para las ciudades chilenas, centradas en la edificación vertical, localizadas en áreas centrales y producidas bajo la acción del sector inmobiliario privado, diversificando de esta manera, una denominación que hasta el momento se vinculaba exclusivamente con viviendas públicas y asentamientos informales (campamentos), fruto de ocupaciones ilegales o bajo la acción del Estado.

CAMBIO DE FORMA Y ESCALA EN LA CIUDAD NEOLIBERAL

El sistema neoliberal se ha posicionado como un criterio central en la planificación y construcción de las ciudades (Fainstein, 1994; Hackworth, 2007; Harvey, 1989) transitando, de acuerdo a Brenner y Theodore (2002) hacia la urbanización del neoliberalismo. Bajo esta lógica, las

aglomeraciones urbanas se entienden como un producto vinculado con un ámbito geográfico particular, cuya finalidad es generar ganancias redituables en función de los flujos financieros invertidos (Baraud-Sarfaty, 2008; De Mattos, 2015).

El espacio urbano se constituye en un objeto funcional al crecimiento económico en el marco de un repertorio limitado de políticas urbanas (Franquesa, 2013), evidenciando una transición que va desde un valor de uso a un valor de cambio (Harvey, 1989; Lefebvre, 1970). Ello redundando en que prime su valor como inversión por sobre su valor como vivienda (hogar), es decir, un sistema de alojamiento mercantilizado que se impone como la lógica de producción residencial (Madden & Marcuse, 2016).

Esta transformación sitúa a la plusvalía como un criterio urbanístico básico en la producción espacial, que define la lógica de las intervenciones, las cuales están concebidas mayormente con independencia de un proyecto urbano integrado. Así, la orientación y el contenido del desarrollo urbano se asocian más bien a una creciente mercantilización, lo que impacta directamente en la morfología y calidad del espacio construido (Agulles, 2017).

En este contexto, diversas ciudades de Latinoamérica se enfrentan a un fuerte proceso de reurbanización de sus espacios centrales y pericentrales que demuele, construye y renueva el espacio a un ritmo creciente, transformando la fisonomía de los territorios receptores, principalmente a través de un crecimiento residencial vertical.

LAS DOS CARAS DE LA VERTICALIZACIÓN Y SU EXPRESIÓN EN LAS CIUDADES CHILENAS

La verticalización es definida como una nueva forma de producción del espacio urbano, donde uno de los principales promotores es el Estado, quien tiene la facultad de decidir los usos de suelo y proveer normativas flexibles para el desarrollo inmobiliario (Da Silva, 2008; Töws, Mendes y Vercezi, 2010).

En instancias como el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna del año 1931, se debatía el problema de la vivienda, en especial en altura, y se planteaba que la verticalización representa una tipología que permite optimizar el uso del suelo de condiciones favorables, liberando suelo urbano en favor de grandes superficies verdes y de acceso para mayor cantidad de habitantes, es decir, como elemento de retribución urbana (Le Corbusier, 1981; Pérez de Arce, 2012; Pumarino, 2014).

Al respecto, diversos estudios documentan los efectos positivos en el tejido urbano y en las prácticas cotidianas: intensificación urbana (cantidad y calidad de oferta comercial); revalorización de centros tradicionales y la posibilidad de que segmentos de ingresos medios puedan acceder a una vivienda propia dentro del centro (Barletta y Sattler, 2010; Contreras, 2011; Silveira y Da Silveira, 2014).

Sin embargo, numerosas investigaciones dan cuenta de los efectos negativos: destrucción del tejido urbano existente, disminución de espacios abiertos o naturales, transformaciones en los patrones físicos y sociales del hábitat barrial y mala calidad de la construcción (Azuela y Cascov, 2013; Inzulza y Galleguillos, 2014; López, Arriagada, Gasic y Meza, 2015). Contreras (2011) puntualiza que se trata de una verticalización donde lo negativo se asocia “a la falta de un proyecto de ciudad, [por cuanto] muchos de estos ven al área central como un lugar de tránsito o como el espacio para la inversión y especulación inmobiliaria” (p. 110).

En Chile, las medidas asociadas a los procesos de renovación urbana significaron la atracción de nuevas inversiones, materializadas en viviendas que evolucionaron hacia edificaciones de mayor altura (Carrasco, 2007), que dan cuenta de una tendencia en el caso de Santiago de convertirse, “al menos en su paisaje central y pericentral, en una metrópolis predominantemente en altura, con producción inmobiliaria residencial, alcanzando incluso los 30 pisos y más” (López, Gasic y Meza, 2012, p. 78).

Ahora bien, ¿representa la verticalización y específicamente el fenómeno que experimenta la comuna de Estación Central nuevas formas de precariedad habitacional? Para dar respuesta a esta interrogante se revisa el concepto de precariedad a la luz de las actuales transformaciones urbanas.

RESITUANDO EL CONCEPTO DE PRECARIEDAD HABITACIONAL EN EL MARCO DE TERRITORIOS VERTICALIZADOS

El concepto de precariedad se concibe como un término polisémico, de uso tanto a nivel político como académico, marcado por su origen desde la sociología de la familia por un uso específico para caracterizar las situaciones de empleo, y de forma más amplia, para calificar a la sociedad en su conjunto (Barbier, 2005). Contextualmente, otros autores sitúan su origen a partir de la retirada de los estados de bienestar, es decir, de las garantías sociales y la implementación de políticas de corte neoliberal (Neilson & Rossiter, 2008). En este sentido, la precariedad se entiende como un “contexto social caracterizado por la inseguridad política, la inestabilidad e incertidumbre” (Eberle & Holliday, 2011, p. 374).

Por otra parte, Bouffartigue y Busso (2010) consideran que el concepto de precariedad es una categoría “crítica y analítica” que ha permitido orientar numerosas investigaciones a través de su andamio teórico.

A nivel internacional, existen diversas evidencias de conjuntos verticales de alta densidad que han derivado en procesos de precarización, todos ellos asociados con proyectos de vivienda social producidos bajo la acción del Estado y enfocados en familias de clase media y baja (Hall, 1996). Si bien la vivienda vertical representó un camino para enfrentar el déficit habitacional, además de problemas históricos de barrios marginales tanto en ciudades europeas como estadounidenses, ya en la segunda mitad del siglo XX —bajo contextos diferentes— se evidenciaba que era más un problema que una solución.

A título referencial, se puede señalar que, entre las décadas de 1950 y 1960, se reconocen conjuntos habitacionales construidos en el marco de procesos de renovación urbana, que transitaban hacia el abandono, deterioro y posterior demolición. Este es el caso de los edificios residenciales de Pruitt-Igoe (norte de San Luis) y Cabrini-Green (Chicago) en Estados Unidos en la década de 1950, y de Ronan Point (Londres) y Red Road Flats (Glasgow) en Inglaterra y Escocia respectivamente, en la década de 1960.

El deterioro y declive de estos conjuntos habitacionales encuentran su correlato en las características de la edificación y específicamente en la tipología habitacional: bloques residenciales de mediana y gran altura (11/31 pisos), gran cantidad de unidades de departamentos (2.800/3.600) y reducidas dimensiones interiores para albergar a poblaciones que fluctuaban entre 5.000 a 15.000 personas.

En este escenario se produce la paradoja de que las altas torres residenciales —producidas bajo el alero de la ingeniería social a gran escala— fueron objeto de demoliciones progresivas entre 1970 y 2015. Esto muestra la importancia del vínculo entre las características físicas de la edificación (tipología habitacional) y la potencial precarización del espacio construido.

Doré (2008) plantea que el desafío radica en comprender el concepto de precariedad como un fenómeno social influenciado por el contexto económico, político y cultural, es decir, un fenómeno que no está separado de otros de carácter social, lo cual puede ser extensivo a los fenómenos urbanos, entre ellos la verticalización. Esto cobra sentido en un contexto internacional donde los “procesos de precarización de la sociedad no tocan solamente a las clases populares sino también a las clases medias” (Cingolani, 2015, pp. 53-54). En otras palabras, “no todos los pobres

viven de manera precaria, ni todos los que habitan de forma precaria son pobres” (Mac Donald, 2004, p. 75).

Una de las discusiones en torno al concepto de precariedad en el ámbito urbano, para el caso latinoamericano y más específicamente para Chile, ha estado asociada a la vivienda y a la definición de indicadores o estándares de calidad. Estos se plantean en relación con una tipología específica: viviendas sociales, campamentos o tugurios. Se caracteriza a la precariedad como un déficit cualitativo del hábitat de las familias, en torno a la materialidad de la vivienda, acceso a servicios básicos, nivel de tenencia, calidad estructural y nivel de hacinamiento (Burgos, Koifman, Montaña y Atria, 2011; Jordán y Martínez, 2009; Rojas, 2004; Tapia, 2000; Winchester, 2008).

De esta forma, la precariedad habitacional se ha centrado en viviendas sociales y ocupaciones ilegales de terreno, generadas desde el Estado o la espontaneidad. Sin embargo, nada se ha dicho de la producción residencial vertical privada bajo esta categoría analítica en el territorio nacional.

Las crecientes transformaciones urbanas en el AMS invitan a indagar sobre nuevas formas de precariedad habitacional, asociadas con la producción residencial vertical, la cual no reemplaza la precariedad vinculada con otras tipologías habitacionales, sino que más bien convive y devela nuevas aristas.

Considerando que la discusión respecto de la precariedad se ha centrado en dimensiones específicas, se propone ampliar el espectro, concretamente resituando la discusión desde el punto de vista de la tipología habitacional sujeta a análisis (de campamentos/viviendas sociales a edificación en altura), su localización (de la periferia al pericentro) y el actor productor (desde la informalidad y Estado hacia el sector privado). Esto, bajo un análisis que cuestione los estándares de lo que hoy se considera precario, en función de los nuevos procesos urbanos.

En adelante, el presente trabajo se centra en la dimensión de la edificación y adhiere para su desarrollo a los planteamientos de Hall (1996) y a la definición de Ordóñez (2012). Este último señala que estamos frente a:

una articulación interdisciplinaria donde la arquitectura juega un rol preponderante, pues si las causas sociales y económicas representan el entramado simbólico o intangible de la precariedad, su concreción física es la arquitectura y las unidades esenciales de ella, como la vivienda, real matriz del asunto (p. 6).

En función de los planteamientos teóricos vigentes para el concepto de precariedad, los indicadores que hoy la explican y los nuevos procesos urbanos (específicamente la verticalización), se ha propuesto redefinir las variables

para analizar el proceso que experimenta la comuna de Estación Central, haciendo eco de la flexibilidad de un concepto que se define por esencia dinámico.

ESTACIÓN CENTRAL: STATU QUO NORMATIVO EN EL MARCO DE UN TERRITORIO DE CRECIENTE DINAMISMO INMOBILIARIO

La comuna de Estación Central forma parte de la zona pericentral, segundo anillo de crecimiento de la estructura urbana del gran Santiago. Está conformada por una superficie aproximada de 1.550 hectáreas, que albergaban 144.982 habitantes al año 2015.

Ocupa una localización estratégica en el contexto metropolitano. En este sentido es un punto neurálgico de conexión terrestre, tanto al interior de la RM como con el resto de las regiones del país, dada su vinculación con la dotación de transporte interurbano, interregional e internacional.

La dinámica inmobiliaria de la comuna de Estación Central debe ser entendida dentro de un tránsito cronológico que comenzó con el proceso de renovación urbana que experimentó la vecina comuna de Santiago en la década de 1990.

A través de un plan de repoblamiento, y bajo el alero de la Corporación de Desarrollo de Santiago (Cordesan), se generó una creciente oferta habitacional en zonas deterioradas y en barrios consolidados bien conectados, dinámica que derivó en la consolidación y revalorización de los espacios residenciales del área central del AMS (Contreras, 2011).

Si bien, bajo este escenario las comunas pericentrales no representaban una opción de producción inmobiliaria residencial, evidenciando un desarrollo dispar. Fruto de una serie de políticas y estrategias impulsadas desde el Estado² comenzaron a ser objeto de deseo para los desarrolladores inmobiliarios. De acuerdo con López y otros autores (2012) entre los años 1990 y 2008 “la participación en el mercado residencial del *inner city* santiaguino [comunidades pericentrales] se incrementó dramáticamente desde un 7,5% hasta un 44%” (p. 1).

En un contexto de mayor demanda por terrenos (explicada por modificaciones normativas en comunas centrales, que tienden a reducir su potencial edificatorio) y de cambios en las preferencias de los consumidores, las comunas pericentrales se van consolidando como polos inmobiliarios y como plazas alternativas de compra “una segunda mejor opción para adquirir una vivienda”, en comparación con sectores como Santiago Centro, Providencia o Ñuñoa, con productos inmobiliarios de mayor valor.

Dentro de este contexto, la comuna de Estación Central resulta relevante como objeto geográfico de estudio, en un escenario donde el creciente dinamismo inmobiliario comunal contrasta con la ausencia de un cuerpo normativo local, propio y actualizado que canalice su evolución.

CONTEXTO NORMATIVO EN EL MARCO DE DOS OLEADAS DE EDIFICACIÓN CLARAMENTE DEFINIDAS

Estación Central se creó en el año 1985 a partir de los retazos de cuatro comunas distintas: Pudahuel, Maipú, Quinta Normal y Santiago. Esta conformación determinó una herencia normativa con distintos enfoques y tipos de edificación, por cuanto permanecen los territorios y la normativa aplicada sobre ellos. A esto se suman las disposiciones del Plan Regulador Intercomunal de Santiago de 1960 (PRIS), normativa que, en términos de densidad y altura, predomina por sobre la escala comunal.

En el polígono donde actualmente se desarrolla la oferta inmobiliaria,

en 1980 el PRIS fue modificado por el “Plan Seccional Alameda Poniente” que se impuso al existente PRC de Santiago (...). Sin embargo, en 1994 tanto el PRIS como el citado Plan Seccional fueron derogados por el Plan Regulador Metropolitano de Santiago (PRMS) el cual, de acuerdo con la normativa vigente desde 1992, no puede regular alturas. Así, dado que lo que el PRC de Estación Central nunca reguló este polígono y que la normativa intercomunal (PRMS) dejó sin efecto las restricciones de altura, este sector quedó sin normativa específica, cuestión que se mantiene hasta hoy (Cociña y Burgos, 2017)

El resultado es que en las zonas donde actualmente se desarrolla la actividad inmobiliaria comunal no se definen estándares máximos de constructibilidad, porcentaje de ocupación de suelo, altura de edificación ni densidad máxima. En este contexto, se podría plantear que la zona está regulada “en ausencia”, por cuanto no habiendo norma específica del plan regulador comunal se asumen las funciones del instrumento superior, que en este caso es el PRMS, siendo hoy la regulación vigente de escala metropolitana, genérica y poco específica.

Bajo este escenario normativo, se detonó un creciente proceso inmobiliario, con dos oleadas de edificación cla-

ramente diferenciadas. La primera, comprendida entre los años 2008-2012, período en que la comuna adquirió relevancia en el marco del proceso de regulación de alturas y densidades que experimentó la comuna de Santiago (2011). Frente a la demanda por nuevos terrenos para edificación, Estación Central resultó el símil más cercano, siendo el rebalse natural y la posibilidad más cercana de albergar un tipo de construcción de características similares. La paradoja entre la regulación de un territorio y la desregulación de otro, se convierte en una oportunidad para Estación Central. El elemento normativo resulta clave en las condiciones que adquiere la nueva morfología urbana comunal.

Stock de terrenos, bajo valor de suelo, centralidad, conectividad y dotación de servicios se reconocen como los factores que otorgan atractivo a un territorio que se define fértil para futuros desarrollos inmobiliarios. A esto se suma un hecho puntual y contextual: la puesta en marcha de un nuevo sistema de transporte urbano para Santiago (el Transantiago en 2007), el cual provoca una deformación de las curvas de tiempo de desplazamiento dentro de la ciudad. En concreto, comunas que eran cercanas en tiempo se vuelven lejanas, a diferencia de Estación Central, que se mantiene y consolida a partir de su situación relativa y de una concentración de oferta de transporte situada en los principales ejes estructurantes.

La segunda oleada (2013-2016) fue impulsada por la minimización en la brecha de desigualdad de Estación Central con respecto a las comunas mejor situadas en el ranking de Calidad de Vida Urbana (ICVU) del año 2013, en materia de vivienda-entorno, ambiente de negocios y conectividad-movilidad. La visibilización de estos resultados instala a la comuna en un lugar de creciente atractivo desde el punto de vista inmobiliario. Se suman las restricciones en las condiciones de edificación en San Miguel (2015) —comuna que busca evitar la saturación— redireccionando el capital inmobiliario hacia Estación Central. En este momento temporal y contextual, Estación Central se transforma en una comuna desregulada dentro de un pericentro absolutamente regulado, bajo un escenario en que la combinación de desregulación y oferta de conectividad no existe en ningún territorio pericentral del AMS.

La confluencia de todos estos elementos implicó que en el año 2015, Estación Central ocupara el segundo lugar



Figura 1. Edificaciones comuna de Estación Central.
Fuente: Archivo personal.

después de Santiago Centro en la participación de ventas de departamentos, además de un marcado liderazgo en el ritmo de ventas (niveles de absorción) y solicitudes de construcción (9.414), dato que reportó un incremento del orden de 670% respecto de 2011 (Cabello, 2016), pero que además permite explicar, especialmente para la segunda oleada de edificación, el incremento de densidad residencial, que llega a “15.000 habitantes por hectárea, según se indica en los permisos de edificación, mientras la densidad promedio de la comuna de Estación Central es de 79 habitantes por hectárea” (Cociña y Burgos, 2017).

FORMAS Y ESCALAS DE EDIFICACIÓN SIN PRECEDENTES PARA LAS CIUDADES CHILENAS

La altura de edificación, cantidad de departamentos y las superficies de cada proyecto en la comuna de Estación Central dan cuenta de una oferta residencial sin precedentes para las ciudades chilenas (Figura 1), todo ello en el marco de una comuna que se considera en el año 2016 como la más alta del país (23,3 pisos en promedio) superando a

Santiago, Independencia, San Miguel y Ñuñoa, territorios que experimentan un desarrollo inmobiliario similar.

Este dato se conjuga con departamentos de reducidas dimensiones. Las cifras reportan que el 40,8% se encuentra en el rango 50-60 m² y el 32,1% entre 40-50 m². Sin embargo, se detecta la presencia de una tipología de menor dimensión, que ha experimentado un sostenido incremento desde el año 2011: departamentos de menos de 30 m², de un dormitorio y un baño.

Los valores de departamentos fluctúan entre 1.337 y 2.400 Unidades de Fomento (UF), el 81,7% se concentra entre las UF 1.500 y 2.000. Así, en la actualidad es una de las comunas que exige mayor renta (\$787.779) para obtener subsidio y comprar un departamento de 38 m², después de Santiago centro (\$910.707) y Macul (\$812.018). Complementario a ello, en 2015 se señalaba como la comuna con más inversionistas: de los 2.337 departamentos vendidos en los proyectos catastrados, el 81% fue comprado por inversionistas, dinámica que se replica en otras comunas del AMS (Baeza, 2016).



Figura 2. Polígono en estudio.
Fuente: Elaboración propia.

Las características descritas, sumadas a la magnitud, rapidez y concentración territorial del proceso configuran un fenómeno importante de analizar desde distintas dimensiones. Este trabajo se centra en la dimensión física, reconociendo que es parte de un conjunto más amplio que incluye lo social e institucional.

DISEÑO METODOLÓGICO DE UN INDICADOR DE PRECARIEDAD HABITACIONAL

En función de los planteamientos teóricos vigentes para el concepto de precariedad, se buscó redefinir las variables que explican la precariedad desde el punto de vista de las características físicas de la edificación.

Para su materialización, se define como escala de análisis un polígono, correspondiente al área de mayor desarrollo

inmobiliario comunal³ (Figura 2) emplazado en 180,6 hectáreas (12,6% de la superficie del total comunal).

La recolección de información se basó en la elaboración de un catastro del total de la edificación en altura (cuatro pisos en adelante) presente en el polígono. Se catastraron 169 edificios, identificando sus características en cuatro dimensiones: identificación general, conjunto habitacional, espacios comunes y vivienda interior. Para cada una de estas dimensiones se definieron un conjunto de variables.

Para la edificación construida entre 2008 y 2016 se sumaron nuevas variables en la dimensión “general” y “vivienda interior”, con el objetivo de indagar con mayor profundidad en las características de la nueva edificación producida bajo las dos oleadas definidas (Tabla 1).

Tabla 1
Variables catastradas

VARIABLES CATASTRADAS		
Dimensiones	Variables	Descripción
General	Año	Año construcción
	Tipología habitacional	Departamentos/ loft /ambos otros
	Uso edificio	Residencial/ comercial / ambos/ otros
	Inmobiliaria	Nombre inmobiliaria
Conjunto habitacional	Pisos	Nº de pisos del edificio
	Departamentos	Nº de departamentos
	Densidad por piso	Nº de departamentos por piso
Espacios comunes	Ascensores	Nº de ascensores
	Espacios recreativos	Espacios al aire libre/ cerrados/ ambos/ no posee
	Estacionamientos	Nº total de estacionamientos
Vivienda Interior	Tipo de departamento	M ² del departamento.
	Balcones	Nº de balcones por departamento
	Bodega	Presencia/ ausencia
VARIABLES CATASTRADAS ADICIONALMENTE EN NUEVAS EDIFICACIONES		
General	Precio	Precio del departamento en UF
Vivienda interior	Dormitorios	Nº de dormitorios
	Tipo de distribución	Living-comedor y cocina separados/ living-comedor juntos y cocina separada/ living-comedor y cocina juntos.
	Servicios básicos	Nº de baños
	Logia	Presencia/ ausencia

Fuente: Elaboración propia

La información fue levantada en terreno (noviembre 2015-marzo 2016) y luego cotejada con fuentes complementarias: Dirección de Obras Municipales y portales inmobiliarios. Posteriormente fue georreferenciada, usando el sistema de información geográfica ArcGIS.

El análisis se dividió en dos etapas: análisis general de la edificación catastrada y elaboración de un indicador de precariedad habitacional.

Para la elaboración del indicador se seleccionaron seis variables del catastro original que entregaban señales respecto de la ausencia o presencia de precariedad en las características físicas de la edificación (Tabla 2). Esta elección estuvo precedida por la revisión de experiencias internacionales, normativa urbana referente a las características de la edificación y reuniones con expertos (principalmente arquitectos, geógrafos y sociólogos).

Para la construcción del indicador se apeló a la teoría económica de complementariedades. Milgrom y Roberts (1992) señalan que la complementariedad entre un set de actividades constituye una importante fuente de diseño de atributos. De esta manera, varias actividades son mutuamente complementarias si aumentando una de ellas se incrementa la probabilidad marginal de cada una de las otras actividades del grupo. Sobre la base de ello, se considera que estamos frente a un concepto útil para explicar las sinergias, además de relaciones de pares y variables.

Si bien esta teoría ha sido vinculada a temáticas de organizaciones y capital humano, se considera que es aplicable a los estudios urbanos y específicamente al diseño de un indicador de precariedad, permitiendo configurar la precariedad urbana desde el edificio.

Tabla 2
Variables que conforman el indicador de precariedad

DIMENSIONES	VARIABLES	DESCRIPCIÓN
Conjunto habitacional	Pisos	Nº de pisos
	Departamentos	Nº de departamentos
	Densidad por piso	Nº de departamentos por piso
Espacios comunes	Ascensores	Nº de ascensores por departamento
	Estacionamientos	Nº de estacionamientos por departamento
Vivienda interior	Tipo de departamento	M ² departamento

Fuente: Elaboración propia



Figura 3. Pasos construcción indicador de precariedad.
Fuente: Elaboración propia.

Considerando las bases teóricas tanto de la teoría de la complementariedad como del concepto de precariedad, se argumenta que esta última es un fenómeno que se explica a través de la interacción dinámica de sus componentes. En concreto, se plantea que las variables seleccionadas —para la construcción del indicador— únicamente se explican a partir de la combinación entre ellas, dando cuenta así de la presencia o ausencia de precariedad habitacional.

Para la construcción del indicador de precariedad se ejecutaron los siguientes pasos (Figura 3).

Con el objetivo de establecer un referente comparativo de las características de la edificación de la comuna de Estación Central, se incorporó a la muestra un edificio representativo perteneciente a otras siete comunas periféricas del AMS: San Miguel, Macul, Santiago, Independencia, Ñuñoa, Providencia y Recoleta.

RESULTADOS: CAMBIOS MORFOLÓGICOS Y DIVERSIDAD DE ACTORES EN LA PRODUCCIÓN RESIDENCIAL VERTICAL

Entre 1968 y 2016 se construyeron 169 edificaciones en altura en el polígono en estudio. Estas construcciones conviven con viviendas unifamiliares y con una amplia diversidad de servicios y equipamientos de pequeña y mediana escala.

Los resultados del catastro permiten identificar seis etapas de edificación, en función de las características de las viviendas y la participación de entidades o inmobiliarias en la producción residencial comunal (Figura 4).

Los datos informan que entre 1968 y 2005 (primera a cuarta etapa de edificación) se construyó el 79% de los edificios del polígono. Sin embargo, este período solo da cuenta del 18% del total de departamentos (2.393 unidades).

A partir de la quinta y sexta etapa de edificación cambió la escala de la producción residencial. Entre 2008 y 2016 se construyeron 35 edificaciones que representan el 21% del total de los edificios y el 82% del total de departamentos (10.767), dando cuenta de un cambio de lógica y magnitud en las características de la producción residencial. Así, en menos de nueve años la cantidad de departamentos se cuadruplicó.

Asimismo, se produjo un incremento en la altura de edificación que modificó el paisaje morfológico residencial. El incremento de la altura encuentra su correlato con la cantidad de departamentos por piso. Conforme evoluciona la construcción comunal, el promedio de pisos y la cantidad de departamentos por piso aumenta de forma sostenida desde la cuarta etapa (1994-2005). Las edificaciones del polígono en estudio en 20 años casi cuadru-

plicaron el número de pisos y triplicaron la cantidad de departamentos por piso.

El número de departamentos, en tanto, expresó una relación inversamente proporcional en función de los metros cuadrados. A medida que aumentó la cantidad de departamentos, disminuyeron los metros cuadrados de los mismos. Más allá de esta constatación, lo importante a destacar es la magnitud de la transformación.

Entre la primera y la cuarta etapa de edificación, el promedio por edificación pasó de 11 a 60 departamentos, para luego experimentar un alza significativa en la sexta etapa, donde se registró un promedio de 381 departamentos por edificación. Los metros cuadrados de los departamentos en tanto cayeron sostenidamente. Entre la primera y la sexta etapa mostraron un decrecimiento de un 52,5% (pasaron de 80 a 38 m² promedio), alcanzando valores que se asimilan a las dimensiones de las viviendas sociales (Figura 5).

Lo importante a destacar es que hasta el año 2005 existió cierta homogeneidad en términos morfológicos, con cambios sutiles respecto de las etapas anteriores, que más bien habla de continuidad en las características de la edificación.

La quinta etapa (2008-2012) marcó el inicio de la verticalización y un punto de inflexión en relación con las características de la edificación. A partir de este momento se comenzaron a configurar dos oleadas de edificación, con atributos que dan claras señales de precarización de la construcción.



Figura 4. Tipología habitacional por etapa de edificación.
Fuente: Elaboración propia.

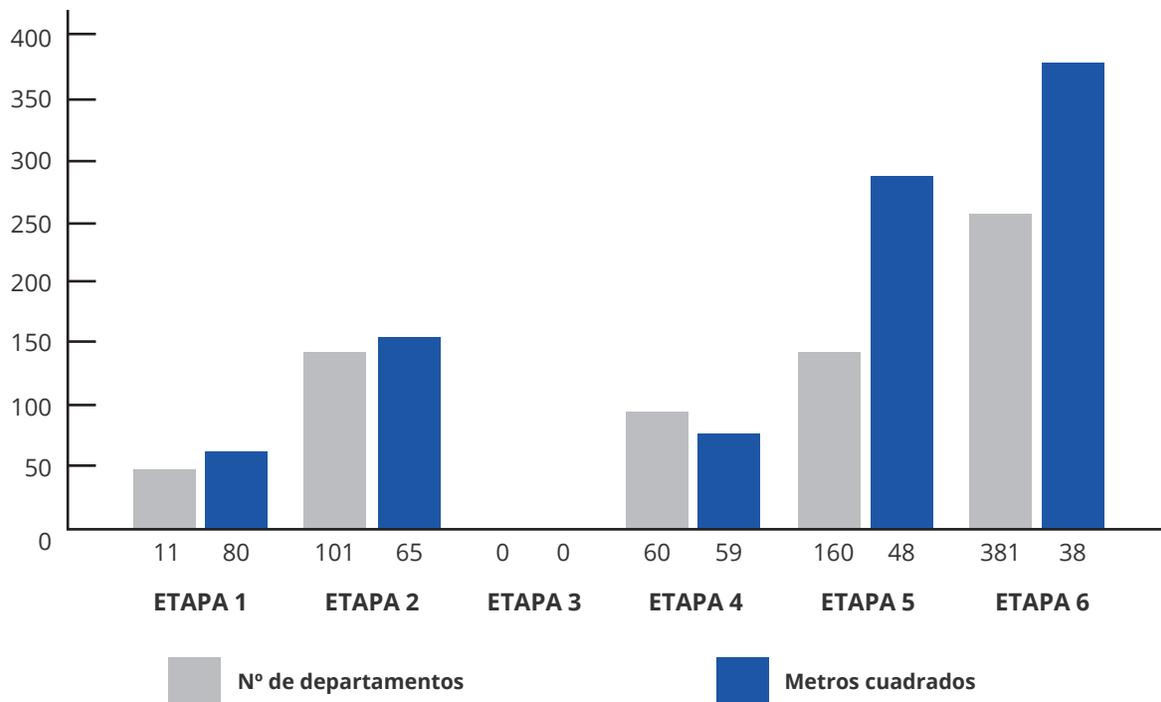
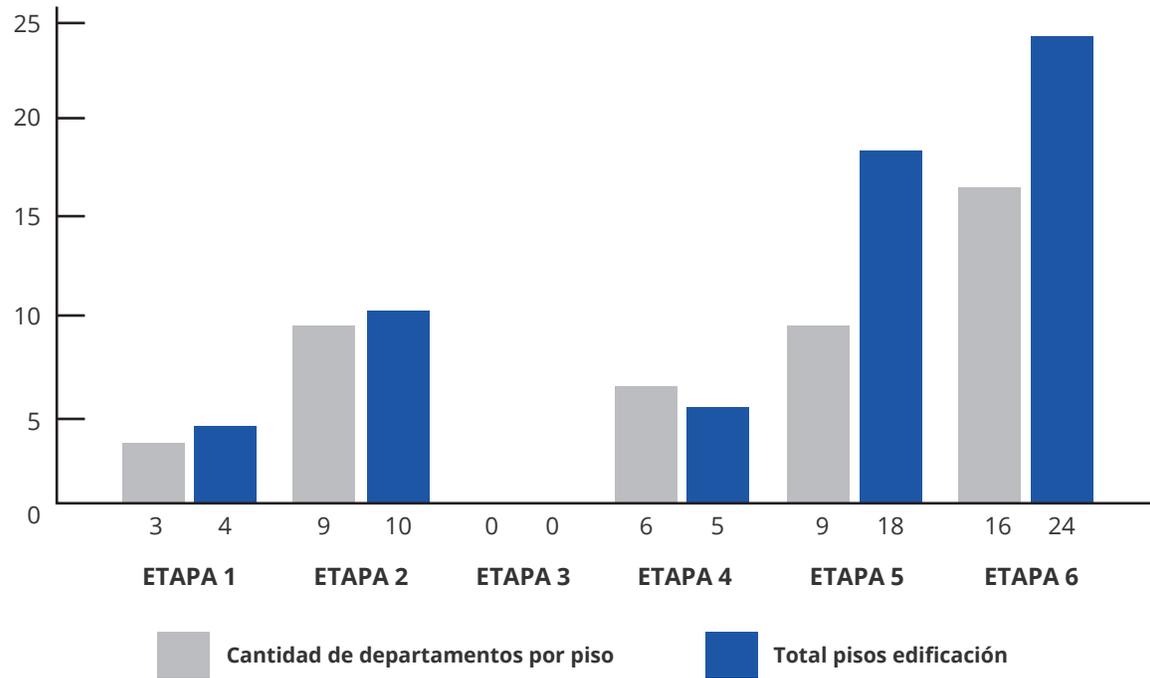


Figura 5. Número de pisos y cantidad de departamentos por piso promedio (arriba) y número de departamentos y metros cuadrados promedio, por etapas (abajo).

Fuente: Elaboración propia a partir del catastro del estudio.

PUNTO DE INFLEXIÓN: LA VERTICALIZACIÓN Y SUS DOS OLEADAS DE EDIFICACIÓN

Entre los años 2008 y marzo de 2016 se construyeron 35 edificaciones en altura y 11 estaban en construcción, esto es lo tangible y desde donde nace el análisis de la edificación. Sin embargo, es importante considerar la existencia de 48 proyectos de edificación en altura aprobados y 40 anteproyectos en proceso de evaluación, todos ubicados en el polígono en estudio, lo que nos habla de un futuro crecimiento exponencial de la edificación.

Las 35 edificaciones se tradujeron en torres de 14 a 31 pisos, 70 a 1.016 departamentos, 5 a 46 departamentos por piso, aportando el proceso de verticalización a marzo de 2016 un total de 10.767 departamentos al territorio comunal.

El espacio interior de la nueva edificación tiene en promedio 30 a 55 m², bajo la presencia creciente de dos tipologías: viviendas de un dormitorio (25 a 40 m²) y estudios (16 a 30 m²).

Lo que parece importante de destacar es que la confluencia de características inéditas en la edificación configura un punto de inflexión, el cual da paso a construcciones sin precedentes en la producción residencial nacional.

La evolución de las características de la edificación encuentra su correlato en las dos oleadas de edificación definidas. Conforme pasan los años, aumenta el ritmo de construcción y cambian las características del producto edificado, bajo la dicotomía de un incremento en la magnitud del edificio en su conjunto (pisos y departamentos) y la reducción de los espacios interiores, en definitiva, de los espacios para habitar.

De los 35 edificios catastrados, 13 se construyeron en la primera oleada de edificación y 22 en la segunda. Esta última destaca no solo por el mayor número de torres, sino que también por las cualidades de la edificación.

Las 13 torres edificadas en la primera oleada fluctúan entre 14 y 29 pisos, 70 a 266 departamentos y 5 a 14 departamentos por piso. Cuentan con espacios recreativos, estacionamientos, balcones y bodega. La distribución interior en su mayor proporción agrupa living, comedor y cocina, uno a tres dormitorios, uno a dos baños y en más de la mitad de los casos cuentan con logia. Esta distribución se inserta en espacios interiores que fluctúan entre 32 a 66 m². En este mercado confluye la presencia de ocho inmobiliarias con productos cuyo precio de venta fluctúa entre UF 1.400 a UF 2.790.

La segunda oleada da cuenta de características más agresivas en la edificación y es un claro ejemplo de la "rapidez y magnitud" del proceso. En este período la cantidad de departamentos construidos se cuadruplicó respecto de la oleada anterior (pasó de 2.107 a 8.660). Las construcciones fluctuaron entre 16 y 31 pisos y el total de departamentos entre 151 y 1.036, bajo un escenario donde ganan presencia las viviendas de un dormitorio/un baño y los estudios. Estos nuevos espacios mantienen agrupados living, comedor y cocina, restando el espacio de la logia, característico del período anterior y obligatorio para el caso de departamentos o condominios sociales.

Este cambio se conjuga con la disminución del metraje de los departamentos (16 a 65 m²), la caída en el rango de los precios (UF 1.078 a UF 2.633) y el aumento de las inmobiliarias con participación en la producción residencial que llegó a 13.

Sin embargo, se considera que los datos que mejor expresan la transformación son los valores máximos alcanzados en las características de la nueva edificación, los que lejos de representar una excepción, comienzan a establecerse como el patrón de edificación. De esta forma, la altura, la cantidad de departamentos y el metraje cuadrado alcanzan cifras sin precedentes. Así, emergen torres de 31 pisos, 1.036 departamentos, 46 departamentos por piso y 16 m² en su espacio interior, bajo un escenario que no presenta ninguna propuesta de cambio de regulación vigente.

Ante este escenario, parece válido preguntarse si estamos frente a espacios precarizados. Para configurar esta respuesta se indaga en el interior de la edificación, valorizando los elementos físicos que la componen. El camino definido es la construcción de un indicador de precariedad habitacional, el cual intenta no solo tener una mirada comparativa de la edificación al interior del polígono en las dos oleadas de edificación, sino que además poner en contexto (territorial) la producción residencial de la comuna con edificios representativos de siete comunas del AMS.

INDICADOR DE PRECARIEDAD HABITACIONAL

Las variables que conforman el indicador obedecen a una propuesta de redefinición conceptual que explica la precariedad desde el punto de vista de las características físicas de la nueva edificación vertical en la comuna de Estación Central.

Tabla 3*Ponderación de variables producto de la aplicación del Método Delphi*

Variables	Peso Delphi (%)
M² departamentos	23
Total de departamentos del edificio	21
Cantidad departamentos por piso	19
Pisos	16
Ascensores	12
Estacionamientos	9

Fuente: Elaboración propia

Sobre la base de lo anterior, se definen seis variables que se estructuran en tres dimensiones: conjunto habitacional (número de pisos, número de departamentos y cantidad de departamentos por piso), espacios comunes (proporción de ascensores y estacionamientos en relación con el total de departamentos) y vivienda interior (metros cuadrados de los departamentos).

Mediante la aplicación del método Delphi se definió la ponderación de cada variable, otorgando los valores que se detallan en la Tabla 3.

En función de los resultados de la ponderación, se definieron cinco niveles de precariedad en un rango de 1 a 5, siendo 1 no precario y 5 un nivel de precariedad muy alta (Figura 3).

Los resultados muestran que el 89% de las edificaciones en altura construidas en la comuna de Estación Central entre 2008 y 2016 posee algún nivel de precariedad. Del total de edificios, 20% tiene un nivel de “precariedad alta” y 17% “precariedad muy alta”, siendo este último nivel solo representativo de la edificación de la comuna de Estación Central, no presente en otras comunas.

Los niveles de precariedad habitacional promedio se incrementan con el correr de los años. La primera oleada de edificación (2008-2012) se define como un período de baja precariedad (1,6 a 1,8) con excepción del año 2008 que registra un nivel de precariedad media (2,0). Sin embargo, los valores alcanzados en la segunda oleada (2013-2016) nos hablan de una precariedad alta (3,2), pero con registros de edificaciones de un nivel de precariedad muy alta.

Ahora bien, en la Figura 6 se visualiza que las comunas sujetas a comparación (ubicadas en la zona pericentral del AMS con procesos de verticalización vigentes), muestran niveles dispares de precariedad habitacional. Es así como Providencia es la única comuna que no registra

precariedad, mientras que Recoleta (1,4) San Miguel (1,4) y Ñuñoa (1,8) presentan un bajo nivel y Macul precariedad media (2,1). Distinta es la situación de Independencia (3,0) y Santiago (3,4) comunas que dan cuenta de un nivel de precariedad alto.

Si bien esta comparación es solo referencial, por cuanto el dato se construye a través de un edificio tipo (un registro), permite poner en contexto territorial el proceso de verticalización que experimenta la comuna de Estación Central.

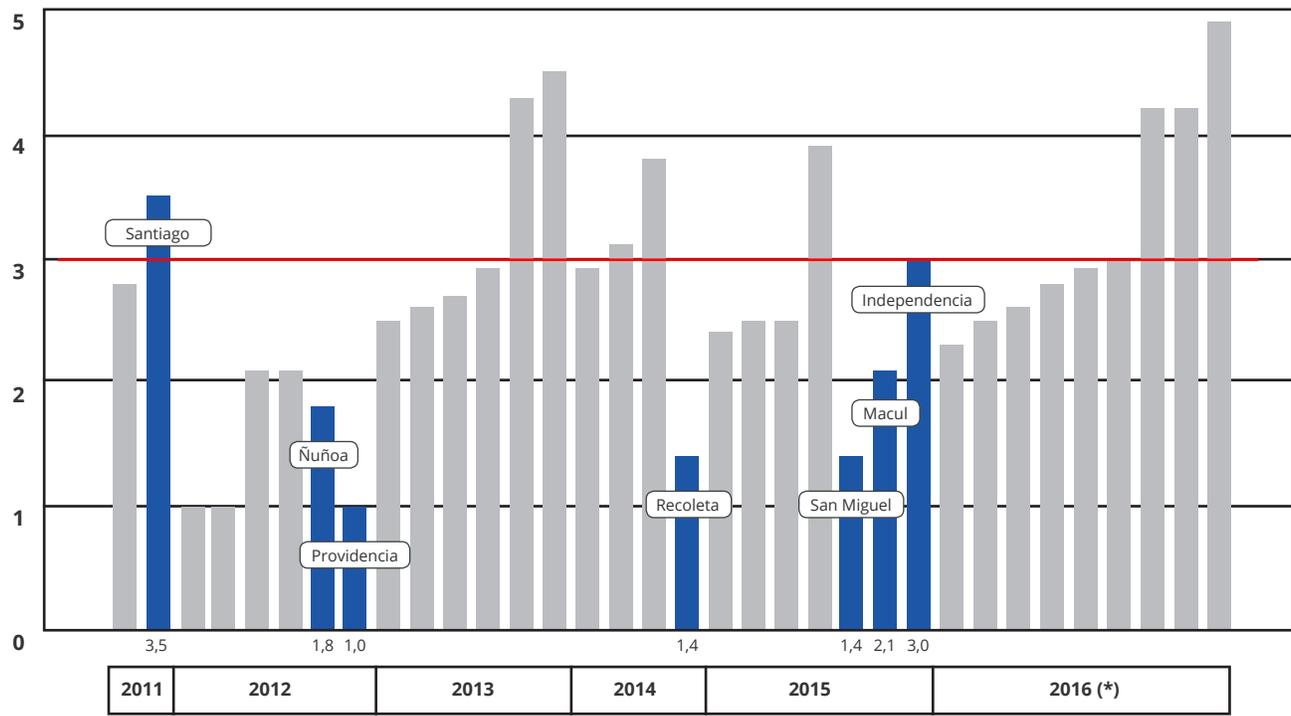
La mirada comparativa reporta no solo a medida que pasan los años el nivel de precariedad de Estación Central aumenta, sino además que un grupo de edificaciones está llegando a un nivel de precariedad “muy alta”.

Frente a lo expuesto, la pregunta que surge es ¿cómo se materializa la precariedad muy alta?, ¿cuál es la nueva forma de la precariedad?

En el polígono en estudio se registran seis edificios con precariedad “muy alta”, estos fueron construidos en 2013 y 2016, mayormente por la inmobiliaria Suksa (Tabla 4).

Los resultados evidencian que la “nueva forma” de la precariedad es vertical, bajo una lógica de producción de vivienda en masa. Los edificios con un nivel de precariedad “muy alta” fluctúan entre 30-31 pisos (con excepción de un caso de 24 pisos) 485-1.036 unidades de departamentos y 19 a 46 departamentos por piso.

En sus espacios comunes se expresa en una relación de un ascensor cada 121 departamentos en su menor expresión y de uno cada 259 departamentos en la situación más extrema. Esta relación impacta directamente en la circulación al interior de la edificación (transporte vertical), generando congestión en lo que se podría denominar el “horario punta residencial” (al inicio y regreso de la jornada laboral). A esto se suma la baja dotación



(*) Datos a marzo de 2016

Figura 6. Nivel de precariedad de los edificios en la comuna de Estación Central (gris) y de un edificio representativo de otras comunas pericentrales del AMS (azul) construidos entre 2011 y 2016.

Fuente: Elaboración propia a partir del catastro del estudio.

Tabla 4

Edificios con nivel de precariedad "muy alta"

Edificio	Pisos	Inmobiliaria	Total/dptos.	Nº dptos. por piso	Nº dptos. por ascensor	Nº dptos. por estacionamiento	M² prom. dptos.	Nivel de precariedad
Centro Alameda	31	Paz	485	19	121	4	37	4
Central Alameda	31	SuKsa	690	23	230	9	32	4,3
Alto Las Rejas	30	SuKsa	616	21	123	4	29	4,3
Vida Urbana	31	SuKsa	725	25	145	4	29	4,3
Alameda Urbano	24	SuKsa	1.017	46	170	4	31	4,4
Mirador Souper	30	SuKsa	1.036	37	259	6	30	4,9

Fuente: Elaboración propia a partir del catastro del estudio.

de estacionamientos, expresada en un rango de uno a cuatro, y de uno a nueve, es decir, en el caso más crítico, existe un estacionamiento cada nueve departamentos.

La dimensión del espacio interior complementa y cierra la tríada de las dimensiones que conforman el indicador. La precariedad "muy alta" se materializa en departamentos de 29 a 37 m², espacios que se asemejan a la producción

de vivienda social y que plantea la paradoja de construcciones que aumentan en altura y cantidad de departamentos mientras reducen el espacio interior de la edificación.

La cara más extrema de la precariedad se expresa en dos edificaciones: Alameda Urbano y Mirador Souper, torres con niveles de precariedad 4,4 y 4,9 respectivamente (Figuras 6 y 7).

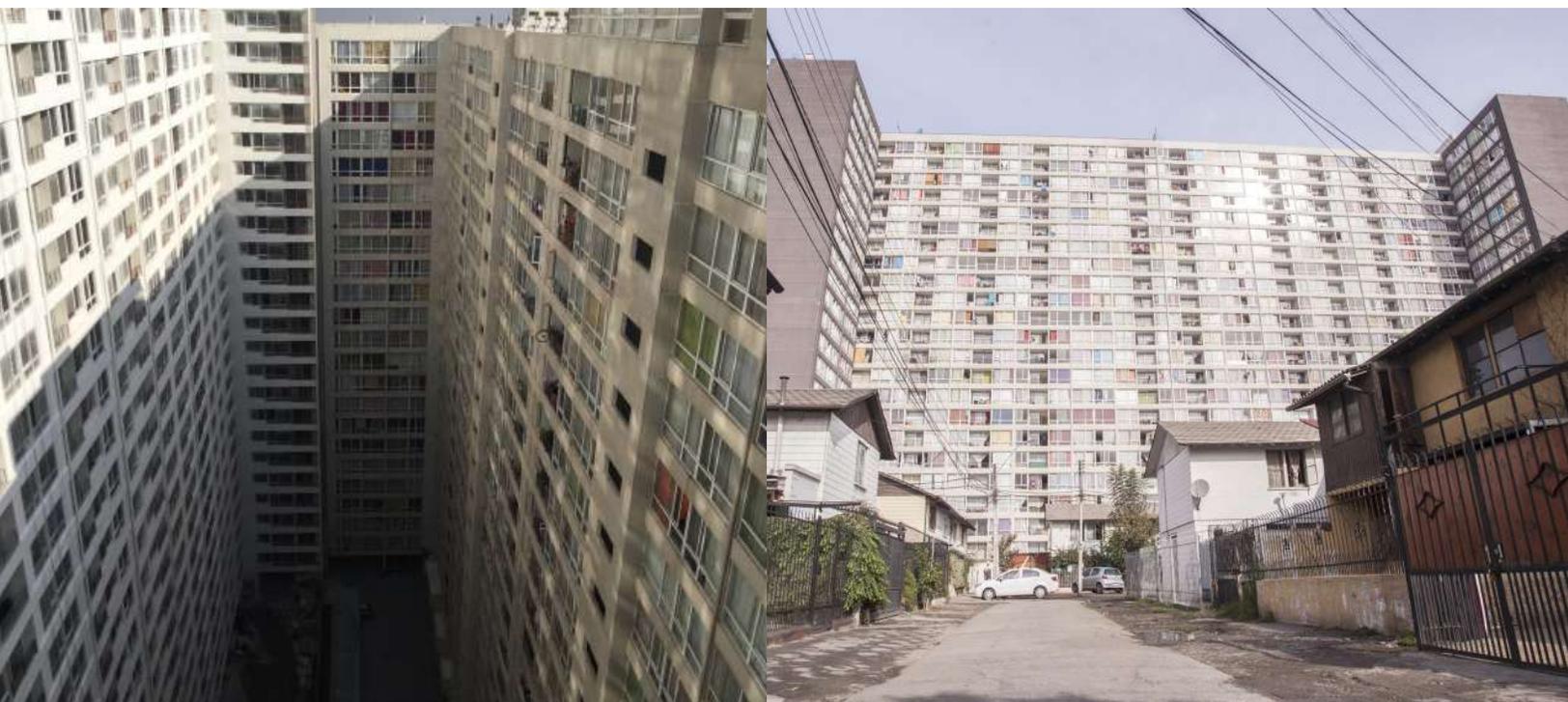


Figura 7. Edificio Alameda Urbano y patio interior que lo vincula con el edificio vecino.
Fuente: Archivo personal.

Un valor de precariedad 4,9 se materializa en un edificio de 30 pisos, 1.036 departamentos, 37 departamentos en promedio por piso, un ascensor cada 259 departamentos, un estacionamiento por cada seis departamentos y una dimensión de 30 m² promedio al interior de cada departamento.

Las características de esta edificación, no solo impactan en la imagen del barrio, sino que también en la escala y forma de la producción residencial, representando una sobrecarga para la infraestructura y servicios del territorio importante de cuantificar.

Ahora bien, estas transformaciones no solo nos hablan de la manifestación física de la precariedad, sino que más bien evidencian un “proceso de producción residencial precario”, estrechamente vinculado con la calidad de la (des)regulación urbana local. Desde esta perspectiva, se plantea que lo precario no es solo un elemento o factor puntual, lo precario es el proceso, esto es lo central.

En función de lo anterior, el presente trabajo representa un aporte en el camino de entender el proceso de precarización del espacio residencial, tomando una arista de sus diversas dimensiones, una pieza de un proceso relevante de entender, en la medida en que el modelo de producción residencial que hoy experimenta la comuna de Estación Central, podría ser replicado por otras comunas del AMS o del resto del país.

REFLEXIONES FINALES: LA “NUEVA FORMA” DE LA PRECARIEDAD HABITACIONAL EN LAS CIUDADES CHILENAS

El concepto de precariedad se puede definir como una categoría analítica para abordar el estudio de procesos de desarrollos residenciales verticalizados.

La manifestación de la “nueva forma” de la precariedad habitacional en Chile expresa una problemática nacional en el marco de un tránsito cronológico, geográfico y contextualmente diferenciado de experiencias internacionales, que han reconocido el vínculo entre las características físicas de la edificación y la potencial precarización de los espacios construidos.

La “nueva forma” de la precariedad habitacional en Chile, sin embargo, manifiesta singularidades. Expresa la diversificación de una categoría conceptual que hasta el momento era de uso exclusivo para referirse a tipologías habitacionales específicas (campamentos y viviendas sociales), resitúa el concepto desde el punto de vista geográfico, instalando la discusión en el área pericentral del AMS, específicamente en una zona de renovación urbana y de gran dinamismo inmobiliario, todo ello bajo la acción del sector privado, principal elemento de diferenciación con la experiencia internacional.

En función de lo anterior y del trabajo desarrollado, se puede señalar que el proceso de verticalización que ex-

perimenta la comuna pericentral de Estación Central se configura como una “nueva forma” de precariedad habitacional, que se traduce en una producción residencial vertical y densa, bajo lógicas de producción de vivienda en masa sin precedentes para las ciudades chilenas.

Lo relevante y crítico es la evidencia de una *tercera oleada* de edificación, con edificios proyectados de mayor altura y magnitud a los ya construidos, que alcanzarían los 40 pisos y más de 3.000 departamentos de 22 metros cuadrados de superficie promedio. Proyectos que, de concretarse, representarían una sobrecarga sin precedentes en el territorio receptor, instalando la hiperdensificación como una problemática grave para nuestras ciudades y desdibujando el sentido original de la verticalización, como mecanismo de liberalización de suelo urbano a favor de áreas verdes y como acceso de mayor cantidad de personas a un territorio dotado de amenidades urbanas.

Con el afán de operacionalizar los impactos, se propuso un indicador de precariedad, instrumento metodológico que insuma en la invitación de cuestionar y ampliar una categoría teórica (la precariedad), constituyéndose como resultado un modelo que permite mirar nuestros territorios, más allá del caso específico de Estación Central.

Desde el punto de vista teórico, este trabajo reivindica la polisemia y la flexibilidad del concepto, poniendo al servicio de la investigación una categoría crítica y analítica, para problemáticas urbanas que hoy demandan nuevos usos e interpretaciones conceptuales.

El camino de la ciudad vertical está hoy en pleno proceso, el problema es que se construye bajo un escenario carente de proyecto social y de políticas territoriales integradas. Frente a esto la pregunta que surge es ¿quién negocia por la ciudad? Ante a un escenario donde la materialización física de la verticalización expresa claras señales de precarización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agulles, J. (2017). *La destrucción de la ciudad*. Madrid: Editorial Catarata.
- Azuela, A. y Cosacov, N. (2013). Transformaciones urbanas y reivindicaciones ambientales: En torno a la productividad social del conflicto por la construcción de edificios en la Ciudad de Buenos Aires. *EURE*, 118(39), 149-172. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612013000300007>
- Baeza, A. (4 de abril de 2016). ¿Cuánto debes ganar para comprar un departamento de 38 m² en Santiago? *La Tercera Digital*. Recuperado de <http://www.latercera.com/noticia/cuanto-debes-ganar-para-comprar-un-departamento-de-38-m2-en-santiago/>
- Barbier, J. C. (2005). La précarité, une catégorie française à l'épreuve de la comparaison internationale. *Revue française de sociologie*, 2(46), 351-371. <https://doi.org/10.3917/rfs.462.0351>
- Barletta, M. y Sattler, M. (2010). Cidades em (trans) formação: impacto da verticalização e densificação na qualidade do espaço residencial. *Ambiente Construído*, 3(10), 137-150. <https://doi.org/10.1590/s1678-86212010000300009>
- Baraud-Sarfaty (2008). Capitales et capitaux. Vers la ville financiarisée? *Le Débat*, 1(148), 96. <https://doi.org/10.3917/deba.148.0096>
- Brenner, N. & Theodore, N. (2002). Cities and the geographies of “actually existing neoliberalism”. *Antipode*, 3(34), 349-379. <https://doi.org/10.1002/9781444397499.ch1>
- Bouffartigue, P. y Busso, M. (2010, abril). *Precariedad, informalidad: una perspectiva “norte-sur” para pensar las dinámicas del mundo del trabajo*. Ponencia presentada en el VI ème congrès de l'Association Latino Américaine de Sociologie du Travail, México D.F.
- Burgos, S., Koifman, R. J., Montaña, R., y Atria, J. (2011). Tipologías residenciales en comunidades chilenas en condiciones de precariedad habitacional. *Rev Panam Salud Publica*; 1(29), 32-40. <https://doi.org/10.1590/s1020-49892011000100005>
- Cabello, C. (4 de abril de 2016) Permisos de edificación se duplicaron en cinco años en la Región Metropolitana. *Pulso*. Recuperado de <http://www.pulso.cl/empresas-mercados/permisos-de-edificacion-se-duplicaron-en-cinco-anos-en-la-region-metropolitana/>
- Carrasco, G. (2007). *Santiago de Chile: propuesta para la recuperación y revitalización del centro urbano* (Documento de trabajo sircal 2.2, 22/10/2007). Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118203/Carrasco_santiago.pdf?sequence=1
- Cingolani, P. (2015). La idea de precariedad en la sociología francesa. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 16, 48-55.

- Contreras, Y. (2011). La recuperación urbana y residencial del centro de Santiago: Nuevos habitantes, cambios socioespaciales significativos. *EURE*, 112(37), 89-113. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612011000300005>
- Contreras, Y. (2012). *Cambios socio-espaciales en el centro de Santiago de Chile: Formas de anclarse y prácticas urbanas de los nuevos habitantes* (Doctoral dissertation Université de Poitiers, Poitiers, Francia, y Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile).
- Contrucci, P. (2011). Vivienda en altura en zonas de renovación urbana: Desafíos para mantener su vigencia. *EURE*, 111(37), 185-189. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612011000200010>
- Cociña, C. y Burgos, V. (2017). Edificios súper densos en Estación Central: la normalización del descriterio. Recuperado de <http://ciperchile.cl/2017/05/05/edificios-super-densos-en-estacion-central-la-normalizacion-del-descriterio/>
- Da Silva, L. (2008). *A verticalização do espaço urbano: o caso do bairro do Prado Recife/PE* (Tesis de Maestría, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil). Recuperada de https://www.ufpe.br/posgeografia/images/dissertao_final_1.pdf
- De Mattos, C. (2006). Modernización capitalista y transformación metropolitana en América Latina: cinco tendencias constitutivas. *América Latina: cidade, campo e turismo*, 1, 41-73.
- De Mattos, C. (2015) *Revolución urbana. Estado, mercado y capital en América Latina*. Santiago de Chile: Colección Estudios Urbanos UC, Ril Editores.
- Doré, E. (2008). La marginalidad urbana en su contexto: modernización truncada y conductas de los marginales. *Sociológica*, 67(23), 81-105. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v23n67/v23n67a5.pdf>
- Eberle, M. L., & Holliday, I. (2011). Precarity and political immobilisation: Migrants from Burma in Chiang Mai, Thailand. *Journal of Contemporary Asia*, 3(41), 371-392. Recuperado de <http://www.socsc.hku.hk/moei/2015/pdf/academic/jca%202011.pdf>
- Fainstein, S. (1994). *The city builders: property, politics, and planning in London and New York*. Oxford: Blackwell.
- Franquesa, J. (2013). *Urbanismo neoliberal, negocio inmobiliario y vida vecinal: el caso de Palma*. Mallorca: Icaria.
- Hackworth, J. (2007). *The neoliberal city: Governance, ideology, and development in American urbanism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hall, P. G. (1996). *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity*, volume 14. Oxford: Blackwell.
- Inzulza, J. y Galleguillos, X. (2014). Latino gentrificación y polarización: transformaciones socioespaciales en barrios pericentrales y periféricos de Santiago, Chile. *Revista de Geografía Norte Grande*, 58, 135-159. <https://doi.org/10.4067/s0718-34022014000200008>
- Jordán, R. y Martínez, R. (2009). *Pobreza y precariedad urbana en América Latina y el Caribe. Situación actual y financiamiento de políticas y programas* (Serie: Documentos de Proyectos No. 245). Santiago de Chile: CAF. Recuperado de <http://scioteca.caf.com/handle/123456789/502>
- Le Corbusier, C. (1973) *Principios del nuevo urbanismo*. Barcelona: Ariel.
- López, E. (2005). Impacto del crecimiento del Gran Santiago en el deterioro funcional de sus espacios pericentrales. *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 9, 47.
- López, E., Gasic, I., y Meza, D. (2012). Urbanismo pro-empresarial en Chile: políticas y planificación de la producción residencial en altura en el pericentro del Gran Santiago. *Revista INVI*, 76(27), 75-114. <https://doi.org/10.4067/s0718-83582012000300003>
- López, E., Arriagada, C., Gasic, I., y Meza, D. (2015). Efectos de la renovación urbana sobre la calidad de vida y perspectivas de relocalización residencial de habitantes centrales y pericentrales del Área Metropolitana del Gran Santiago. *EURE*, 124(41), 45-67. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612015000400003>
- Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial
- Mac Donald, J. (2004). *Pobreza y precariedad del hábitat en ciudades de América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL.
- Madden, D. & Marcuse, P. (2016). *In defense of housing: The politics of crisis*. Brooklyn: Verso Books.
- Milgrom, P. & Roberts, J. (1992). *Economics, organization and management*. Englewood Cliffs: Pearson.
- Neilson, B. & Rossiter, N. (2008). Precarity as a political concept, or, Fordism as exception. *Theory, Culture & Society*, 7-8(25), 51-72. <https://doi.org/10.1177/0263276408097796>
- Ordóñez, A. (2012). Asentamientos y barrios precarios. *Revista M*, 2(9), 22-39. Recuperado de <http://revistas.ustabuca.edu.co/index.php/REVISTAM/article/viewFile/962/1013>
- Pérez de Arce, R. (2012). *Domicilio urbano*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- Pumarino, N. (2014). Edificio residencial: un Gigante Egoísta. *AUS*, 15, 46-51. <https://doi.org/10.4206/aus.2014.n15-09>
- Rojas, M. (2004). La vivienda precaria urbana marginal y su relación con la salud de la población en el proceso de sustentabilidad. Recuperado de http://www.bvsde.opsoms.org/bvsasv/e/boletin/web/Boletin_I/articulos/Trabajo%20Final_ALAP_ABEP.pdf
- Silveira, A. F. y Da Silveira, J. A. R. (2014). Qualidade do espaço residencial: efeitos da verticalização no bairro de Tambaú, na cidade de João Pessoa (PB). *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 5(3)(6), 289-305. <https://doi.org/10.7213/urbe.06.003.ac02>
- Tapia, R. (2000). Medición de la precariedad en asentamientos urbanos irregulares. Estudio comparativo entre Venezuela, Chile y Argentina. *Revista INVI*, 40(15), 39-58. Recuperado de <http://www.revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/261/780>
- Töws, R. L., Mendes, C. M., y Vercezi, J. T. (2010). A cidade como negócio: os casos de Londrina-PR e de Maringá-PR. *Boletim de Geografia*, 1(28), 91-103. <https://doi.org/10.4025/bolgeogr.v28i1.9098>
- Winchester, L. (2008). La dimensión económica de la pobreza y precariedad urbana en las ciudades latinoamericanas: implicaciones para las políticas del hábitat. *EURE*, 103(34), 27-47. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612008000300002>

NOTAS

- 1 Este trabajo forma parte de los resultados de la tesis doctoral en curso de la autora, dentro del Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: lorojas@uahurtado.cl
- 2 Desde principios de la década del noventa, comunas pericentrales han sido sujeto del Programa de Subsidios de Renovación Urbana (Recoleta, Independencia, Quinta Normal, Estación Central, Pedro Aguirre Cerda, San Miguel, San Joaquín, Macul, Ñuñoa y Cerrillos). Una segunda estrategia ha sido el reciclaje de espacios pericentrales a través de megaproyectos urbanos (López, 2005).
- 3 Ubicado entre Ruiz Tagle (oriente); Ecuador y Embajador Quintana (norte); Las Rejas Norte Sur (poniente) y Av. 5 de abril (sur).

LA ARQUITECTURA DE LA DENSIDAD¹

THE ARCHITECTURE OF DENSITY

RODRIGO MORA* MARGARITA GREENE* CRISTHIAN FIGUEROA* CARLOS ROTHMANN*

o
Rodrigo Mora
Escuela de Arquitectura, Universidad Diego Portales
Margarita Greene
Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile
Cristhian Figueroa
Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile
Carlos Rothmann
Escuela de Arquitectura, Universidad Diego Portales

Resumen

La necesidad de ciudades más densas y vitales viene siendo promovida por la academia desde los sesenta y por organismos internacionales desde los ochenta. Por otro lado, el último censo mostró que la comuna de Santiago ha comenzado a revertir la pérdida de población de los últimos cuarenta años, mientras algunas comunas pericentrales muestran un gran dinamismo inmobiliario. A pesar de lo anterior, la densificación de sectores residenciales es cada día más resistida por los residentes tradicionales, quienes ven en la forma más frecuente de densificar, la torre aislada de gran altura, un deterioro en su calidad de vida.

El presente trabajo estudia la factibilidad de un modelo alternativo a esta forma de densificación, una que fomente la vitalidad urbana y una relación más estrecha entre el espacio privado y el público. A partir de un registro exhaustivo de lo construido en los últimos diez años en un sector de la comuna de San Miguel, se caracterizaron las tendencias de desarrollo inmobiliario en términos de altura de las torres, tipo y tamaño de los departamentos y formas de relación con la calle. Esto permitió definir un escenario tendencial para el sector. Además, se diseñó una propuesta alternativa que, disminuyendo la constructibilidad en un 18%, genera una relación más estrecha con la calle, disminuye las alturas en forma significativa, densifica el interior de la manzana y aumenta el comercio de escala barrial. Los escenarios tendencial y alternativo fueron mostrados y discutidos con postulantes a los programas S 49 y DS 50 del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Minvu, en dos grupos focales.

Los resultados mostraron que alrededor de la mitad de los encuestados dijeron preferir el escenario alternativo por sobre el tendencial, valorando el mayor control que ofrecía esta tipología sobre la calle. Lo anterior sugiere que existe espacio técnico y político para plantear propuestas alternativas a la torre aislada de gran altura. Para que ello ocurra, es necesario que los instrumentos de planificación incorporen una visión de ciudad más comprensiva, que no se limite al establecer umbrales de densidad, alturas y acercamientos máximos, sino que también integre aspectos que promuevan el control de la calle. Asimismo, se discute acerca de la posibilidad de aplicar incentivos en constructibilidad para el fomento de soluciones arquitectónicas que incrementen la vida de las aceras.

Palabras clave

densificación; San Miguel; vitalidad urbana

Abstract

The need for more dense and vital cities has been promoted by academia since the 1960s and by international organizations since the 1980s. On the other hand, the last census showed that the district of Santiago started gaining population, a process not seen since 1970, while peri-central districts exhibit high real-estate dynamism. In spite of this, the densification of residential areas is increasingly resisted by traditional residents, for whom the high-rise tower, the typical way to densify cities in Chile, is a detriment in their quality of life.

The present work provides an alternative model to the traditional form of contemporary residential densification in Santiago, one that promotes higher degrees of urban vitality and a closer relation between private and public space. An exhaustive compilation and analysis of what was built in the last ten years in a sector of San Miguel, in Santiago, allowed us to identify the main trends of real estate development in the area in terms of building height, type and size of flats and ways of relating to the street. This allowed us to build a 'trend scenario' for the area. At the same time, an 'alternative scenario' was proposed for the area, one with a closer contact between the building and the street, decreased average heights and a densified interior of the blocks. This scenario punished the constructability of the area by 18%. The alternatives were shown and discussed with applicants to programs DS 49 and DS 50, in two focus groups.

The results show that approximately half of the applicants preferred the alternative scenario over the trend-based one, arguing that the former gave a better control on the street. It seems therefore, that innovation in urban architecture is feasible technically and politically. We argue that in order to do so, urban instruments should incorporate a more comprehensive vision of the city, not only aiming at achieving certain density thresholds and heights, but also incorporating aspects that promote street vitality. Also, the feasibility of applying some incentives to private developers for the development of architectural proposals is discussed.

Keywords

densification; San Miguel; urban vitality

INTRODUCCIÓN

La necesidad de ciudades más densas y diversas, con espacios urbanos más vitales, forma parte del discurso urbano desde la década de los sesenta (Jacobs, 1960). En efecto, en su influyente crítica al urbanismo moderno, Jacobs (1960) recalca la importancia de construir ciudades densas y socialmente diversas, con vida permanente en las aceras y “personas públicas” atentas a su cuidado (“ojos en la calle”). Buena parte del debate urbano de los setenta y ochenta buscó profundizar en las ideas de Jacobs ya sea definiendo una métrica de la vida de las ciudades (Gehl, 1971), o evaluando los efectos de la presencia continua de personas en la vitalidad de plazas y calles (Whyte, 1980).

Durante dicho periodo buena parte de estas ideas fueron incorporadas a la agenda de las agencias internacionales. En la primera conferencia Hábitat realizada en Vancouver en 1976 mencionó la necesidad de construir ciudades más vitales y diversas; mientras que la segunda, realizada en Estambul veinte años después, expandió estas ideas a la búsqueda de modos sustentables de desarrollo urbano. Hacia finales de los noventa estas se masificaron en guías de diseño urbano para el público general (Congress for New Urbanism, CNU, 1991; Rogers 1997), siendo incorporadas en las políticas urbanas de diferentes gobiernos.

La recientemente aprobada Política Nacional de Desarrollo Urbano, PNDU (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Minvu, 2014) hace eco de estas ideas al declarar la necesidad de fomentar el uso sustentable del suelo en ciudades y áreas de expansión, a través de procesos de reutilización y densificación controlada al interior de las áreas urbanas”, así como la de “propiciar la creación de zonas urbanas de tráfico calmado y fomentar el uso del espacio público para aspectos no funcionales como pasear, conversar, sentarse a mirar (p. 46).

A pesar de lo anterior, hasta el momento el tema de la densidad ha sido relativamente desatendido por las investigaciones académicas, especialmente en lo que a sus variables arquitectónicas se refiere. Así, la densidad tiende a ser abordada como un indicador que expresa la cantidad de personas que vive en una unidad de superficie (en el caso de Chile, una hectárea), sin mayor consideración con la arquitectura que acomoda a estas personas y el tipo de relaciones urbanas surgidas de ella. El trabajo presentado aquí busca avanzar en esta última dirección, intentando proponer una alternativa de densificación diferente a las usadas tradicionalmente en Chile a partir de un examen pormenorizado de lo que se está construyendo en un área de Santiago.

TENDENCIAS RECIENTES DEL CASO DE SANTIAGO: DISCUTIENDO LA DENSIDAD

El último censo realizado en Chile mostró importantes cambios. En efecto, después de casi cuarenta años perdiendo población, la comuna de Santiago ganó 93.000 habitantes, pasando de 214.159 en 2002 a 308.027 en 2012. Este ritmo de crecimiento hace prever que para el año 2020, y con 430.000 habitantes, dicha comuna se convertirá en la tercera más poblada de la ciudad, desplazando a otras más periféricas como La Florida.

El crecimiento de la comuna de Santiago ha sido acompañado de un proceso similar en varias comunas de la llamada “primera corona”; es decir, aquellas que rodean la histórica comuna central (De Mattos, Fuentes y Link, 2014). Usando la base de datos del censo de 2012 y la encuesta Casen, los autores muestran que esta primera corona pasó en el último tiempo a representar el 27% de la superficie construida en la ciudad (desde un 20% en el censo anterior), con más del 50% de la edificación concentrada en solo cuatro comunas: Providencia, Vitacura, San Miguel y Ñuñoa. La Figura 1 muestra cómo las mayores tasas de crecimiento poblacional por comuna se desplazan desde la periferia hacia el centro en la última década.

En la actualidad casi el 60% del total de viviendas que se construyen en Santiago son departamentos; estos han desplazado a las casas como tipología habitacional en solo diez años (AGS Visión Inmobiliaria, 2013). La mayoría tiene menos de 50 m² y se disponen en la modalidad de torre aislada de gran altura (de 20 pisos o más). Un estudio reciente mostró que solo en el sector de Alameda Sur, en la comuna de Santiago, que comprende menos del 10% de la superficie comunal, se construyeron 137 torres entre el año 2003 a 2012 con una altura promedio de 21 pisos y con superficies de departamentos entre 40 y 45 m² (AGS, 2013). En su conjunto, estas torres albergaron el 50% de la superficie construida (2.134.000 m²) en toda la comuna de Santiago entre 2003 y 2012.

EFFECTOS DE LA DENSIFICACIÓN

Desde los ochenta, varias investigaciones han intentado evidenciar los beneficios de la densidad urbana. En relación con el consumo de suelo, estudios realizados en los Países Bajos (Alexander & Tomalty, 2002) muestran que la ciudad densa ejerce menor presión sobre las áreas naturales circundantes y, sobretodo, sobre las zonas agrarias vecinas, lo que contribuye a la mantener los ecosistemas naturales. La ciudad densa ha sido también ampliamente defendida en relación con los requerimientos energéticos. Así, Gauzin-Müller (2002) muestra que la

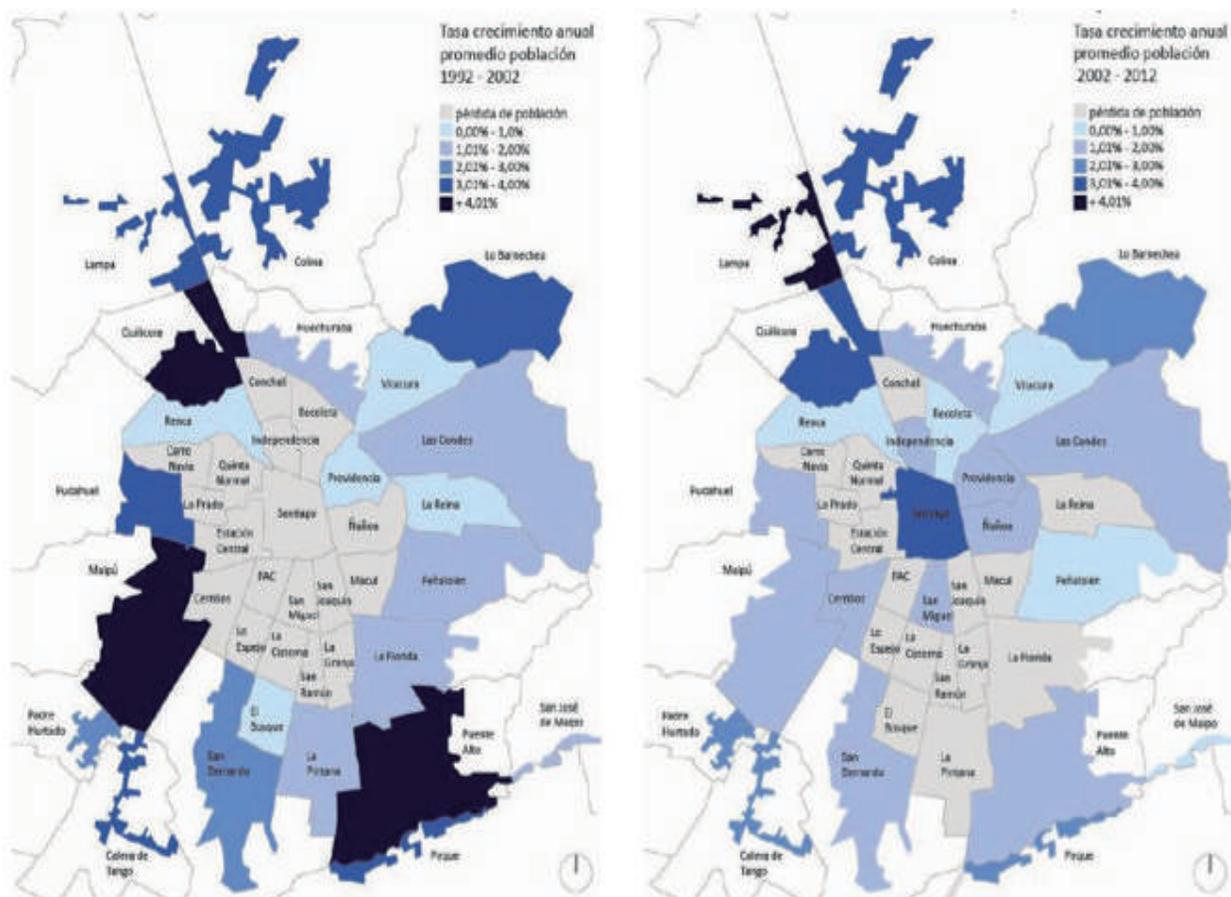


Figura 1. Tasa de crecimiento poblacional anual por comuna en las décadas 1992-2002 y 2002-2012.
Fuente: Elaboración propia a partir de información en Cámara Chilena de la Construcción, 2013.

agrupación de viviendas en edificios de menor tamaño (ocho viviendas), es capaz de reducir las necesidades energéticas en casi un 32% en comparación con las mismas viviendas aisladas.

En relación con el consumo de combustible, uno de los estudios clásicos corresponde al realizado por Newman y Kenworthy (1996), donde se compararon 32 grandes ciudades de diferentes continentes para analizar la relación entre densidad urbana y uso del automóvil. Los autores evidencian que este se reduce en un 30% cuando la densidad aumenta al doble. Estudios realizados en Los Angeles, Chicago y San Francisco por Holtzclaw, Clear, Dittmar, Goldstein y Haas (2002) señalan que, controlado por nivel de ingreso y tamaño de las viviendas, los hogares de zonas de baja densidad recorren tres veces más distancia en automóvil privado que los hogares en alta densidad. Numerosas investigaciones han respaldado posteriormente estos resultados, mostrando que el uso del auto aumenta conforme disminuye la densidad, y que a mayores densidades aumenta el uso del transporte público, permitiendo una mayor sostenibilidad de los sistemas de transporte (McCrea & Walters, 2012).

Otros estudios agregan que una mayor densidad tiene efectos sobre la vitalidad urbana (Haarhoff, Beattie & Dupuis, 2016; Marquet & Miralles-Guasch, 2015), validando con ello la tesis de Jacobs (1961), y agregando que la densidad también propicia la adopción de modos de vida activos en la población (Sallis et al., 2016). Asimismo, diversas investigaciones indican que los efectos de la densidad pueden ser reforzados por otros factores como la diversidad de actividades y el diseño urbano. La diversidad permite resolver necesidades en territorios acotados, sin la necesidad de recurrir al transporte motorizado (Foster, Giles-Corti & Knuiman, 2011; Heath et al., 2006; Millward, Spinney & Scott, 2013; Oakes, Forsyth & Schmitz, 2006; Owen et al., 2007).

LA TORRE AISLADA EN LOS PROCESOS DE DENSIFICACIÓN

El proceso de densificación de la ciudad de Santiago basado en la construcción de torres de gran altura exclusivamente residenciales está siendo cada día más resistido por la población debido a problemas de imagen urbana (Contrucci 2011), pérdida de privacidad (López-Morales, Arriagada-Luco, Gasic-Klett y Meza-Corvalán,

2015), daño a tejidos patrimoniales valiosos (Greene, Mora & Berríos, 2011), y por el perjuicio que provocaría en los residentes, quienes no podrían comprar viviendas equivalentes en el sector (López-Morales et al., 2015). Ello ha traído como resultado una serie de limitaciones normativas de comunas santiaguinas centrales como Ñuñoa, Providencia o Santiago que, buscando detener la construcción de torres aisladas, optan por limitar casi por completo los procesos de densificación que, con otra morfología, podrían ser beneficiosos para los barrios y la ciudad como total. Por ejemplo, en 2015 la comuna de Providencia disminuyó de cinco a tres pisos la altura máxima de edificación en una amplia zona ubicada al sur de la comuna. Un año antes la comuna de Santiago había congelado los permisos de edificación en el sector ubicado al sur de Avenida Matta.

En numerosas ocasiones son los vecinos los que, a partir del uso de instrumentos normativos creados con otros propósitos, como la Ley n° 17.288 relativa a las Zonas Típicas, buscan congelar la construcción de nuevos edificios en el área. Lamentablemente, este tipo de estrategia está asociada crecientemente a un aumento de los precios de las viviendas (Saborido 2014), expulsando a los habitantes de menos recursos y dificultando la llegada de nuevas personas de sectores medios y medios bajos a áreas bien servidas.

Sobre la base de esta realidad, en este artículo se plantea que la densificación a partir de torres aisladas de gran altura representa una amenaza para la sostenibilidad urbana de las ciudades chilenas y que es necesario promover la discusión acerca de una densificación urbana adecuada. Esta debe aspirar a aumentar significativamente el número de habitantes por manzana y con ello hacer sustentables los servicios urbanos, por un lado y, por otro, poner coto a los niveles excesivos de densidad observados en algunas partes de la capital como resultado de operaciones inmobiliarias de gran escala que deterioran el entorno y/o expulsan a los residentes tradicionales (López-Morales et al., 2015).

La urgencia de un debate arquitectónico en torno a la densificación ha sido reconocido recientemente por expertos. Herrmann y Van Klaveren (2013), por ejemplo,

muestran los resultados de densificar un paño de suelo genérico con edificios de cuatro u ocho pisos. La necesidad de densificar las áreas metropolitanas chilenas, en especial la ciudad de Santiago, ha sido reconocida también por el sector privado que en 2013 encargó un estudio para evaluar las potencialidades de densificar alrededor de las estaciones de metro. Este estudio mostró que, sin alterar la normativa hasta entonces vigente en los planes reguladores y considerando solo lotes mayores a 350 m² (que presentarían menores problemas de fusiones para densificar), se podría construir casi 22 millones de metros cuadrados en un radio de diez minutos de caminata de las estaciones de metro actuales (Cámara Chilena de la Construcción, 2013).

La predilección de los desarrolladores inmobiliarios por repetir modelos morfológicos probados (Greene, Mora, Figueroa, Waintraub & Ortúzar, 2016) permite prever que bajo el actual marco normativo el horizonte natural de la densificación sea realizado a través de las torres aisladas de gran altura. Los movimientos de resistencia vecinal a estas torres y el congelamiento de las alturas en amplios sectores de Santiago están provocando su migración a zonas con normativa más laxa, que se ubican en comunas cada vez más alejadas del centro y tradicionalmente con poca actividad inmobiliaria. Por ejemplo, la normativa poco restrictiva de la comuna de Estación Central permitió que pasara de tener prácticamente ninguna actividad inmobiliaria en 2010 a la construcción de casi 26.000 departamentos nuevos en el período 2015-16.

El presente trabajo busca proponer una alternativa de densificación en una de las áreas de Santiago que ha experimentado gran dinamismo en los últimos diez años: el sector oriente de la comuna de San Miguel, específicamente el sector de El Llano. A diferencia de los trabajos anteriormente expuestos en los que se discuten las posibilidades de densificación sin ahondar en la resolución arquitectónica de las unidades habitacionales, acá se persiguió evaluar las posibilidades reales de densificar un área de una forma diferente a la tradicional, pero utilizando el tipo y tamaño de los departamentos que actualmente se están construyendo en el área. En otras palabras, se quiso construir un escenario realista de densificación usando la paleta de los inmobiliarios para una propuesta arquitectónica que construyera una ciudad más vital.

METODOLOGÍA

Con el objetivo de indagar en una forma de densificación más amable con el entorno y de acuerdo con las preferencias de los habitantes, se reconstruyó el proceso de densificación acaecido en los últimos 16 años en un sector de Santiago y basándose en esto, se modeló el “escenario tendencial” del sector; por otro lado, recogiendo las preocupaciones en la prensa y en la literatura especializada respecto de este tipo de densificación se modeló un “escenario alternativo”. Ambos fueron comparados y sometidos a discusión entre potenciales habitantes.

El primer paso del trabajo realizado corresponde al levantamiento exhaustivo de los permisos de edificación aprobados entre el año 2000 y 2017 en el entorno de la estación de metro San Miguel (línea 2), en la comuna del mismo nombre. La elección de la estación obedece al análisis demográfico y social de todos los entornos de las estaciones de metro que evidenció que en el tramo centro-sur de la línea 2 confluyen diversos procesos que se observan en forma aislada en otras secciones de la red de metro (dinamismo inmobiliario histórico, conflicto ciudadano ligado a la densificación y diversidad social). Asimismo, la estación San Miguel se sitúa en el anillo pericentral de Santiago que, de acuerdo con lo expuesto por la Cámara Chilena de la Construcción (2013) y por Greene, Mora, Figueroa, Waintraub y Ortúzar (2017), concentra estaciones con suelo disponible ligado a industrias en proceso de obsolescencia.

En una segunda etapa se buscó conocer en detalle el proceso de densificación actual del sector. Para ello se catastró la totalidad de los edificios construidos entre 2006 y 2016 en el cuadrante formado por las calles Alcalde Pedro Alarcón (norte), Curiñanca (sur), Actor Baguena (oriente) y Gran Avenida (poniente). Se revisaron los permisos de edificación otorgados por la Dirección de Obras Municipales de San Miguel registrando el tamaño del predio, el tipo de departamento (estudios, de uno, dos, tres y cuatro y más dormitorios), la superficie total del conjunto, su altura y sus servicios, entre otros aspectos.

Se traspasaron las plantas de cada edificio a formato digital y se levantaron las morfologías de los edificios existentes. Una vez construida esta maqueta digital del sector, se identificaron lo que se llamó sitios “blandos” del área; esto es, sitios industriales o eriazos de tamaño superior a 500 m² que pudiesen ser utilizados para la construcción de torres de departamentos. Se descartaron colegios, casas en buen estado, cités, clínicas y edificios recientemente construidos.



Figura 2. Comercio de carácter local (almacenes) en nuevas edificaciones del barrio República, en Santiago.
Fuente: Elaboración propia.

Sobre la base del tamaño promedio de cada lote densificado en los últimos diez años, se simularon potenciales fusiones de lotes blandos contiguos y luego se modelaron edificios morfológicamente similares a los que actualmente se encuentran en el sector. Esto permitió construir un “escenario tendencial” para el sector. Para hacer este ejercicio lo más realista posible, se mantuvo la proporción actual de departamentos de uno, dos o tres y más dormitorios o estudios en cada edificio y su superficie promedio. En síntesis, se construyó una ciudad simulada a partir de las tendencias inmobiliarias actuales.

El tercer paso buscó ensayar un tipo diferente de densificación para este barrio, capaz de generar mayor vitalidad urbana y vida en las aceras, y de acercar al ocupante de la vivienda a la vida urbana de la calle y ciudad. Con estas premisas se diseñó un “escenario alternativo” de densificación. Para dar un criterio de realidad a la propuesta se usaron densidades similares, o solo levemente inferiores, a las actuales, usando superficies de los departamentos análogos a los actuales. Comprendiendo que, en la lógica inmobiliaria imperante, donde prima la búsqueda de

máximas rentabilidades, cualquier escenario alternativo realista debía ser capaz de ofrecer rentabilidades cercanas a las actuales, con caídas menores o similares a las que proponen las modificaciones de los planes regulares que buscan controlar la construcción de torres aisladas. En este sentido, se planteó la condición que el escenario propuesto disminuyera la densidad en máximo un 20%.

Los requerimientos que debía cumplir este escenario alternativo fueron varios. Así, se buscó la continuidad de fachadas a la calle, que permite acercar a los residentes a las aceras y a la vez libera suelo al interior del predio. Se buscó además mejorar la vida de las aceras, esto es, la presencia constante de personas en la calle, para lo cual se dispuso comercio de carácter local (almacenes), en las esquinas de los edificios, en una operación similar a la que tienen los desarrollos de inmobiliarios que han surgido en los últimos veinte años en el barrio República, en la comuna de Santiago (ver Figura 2). Adicionalmente, se distribuyeron los accesos a lo largo de la acera, combinando los accesos a los primeros pisos en un lado de los edificios, con accesos a *halles* de distribución hacia los pisos superiores.

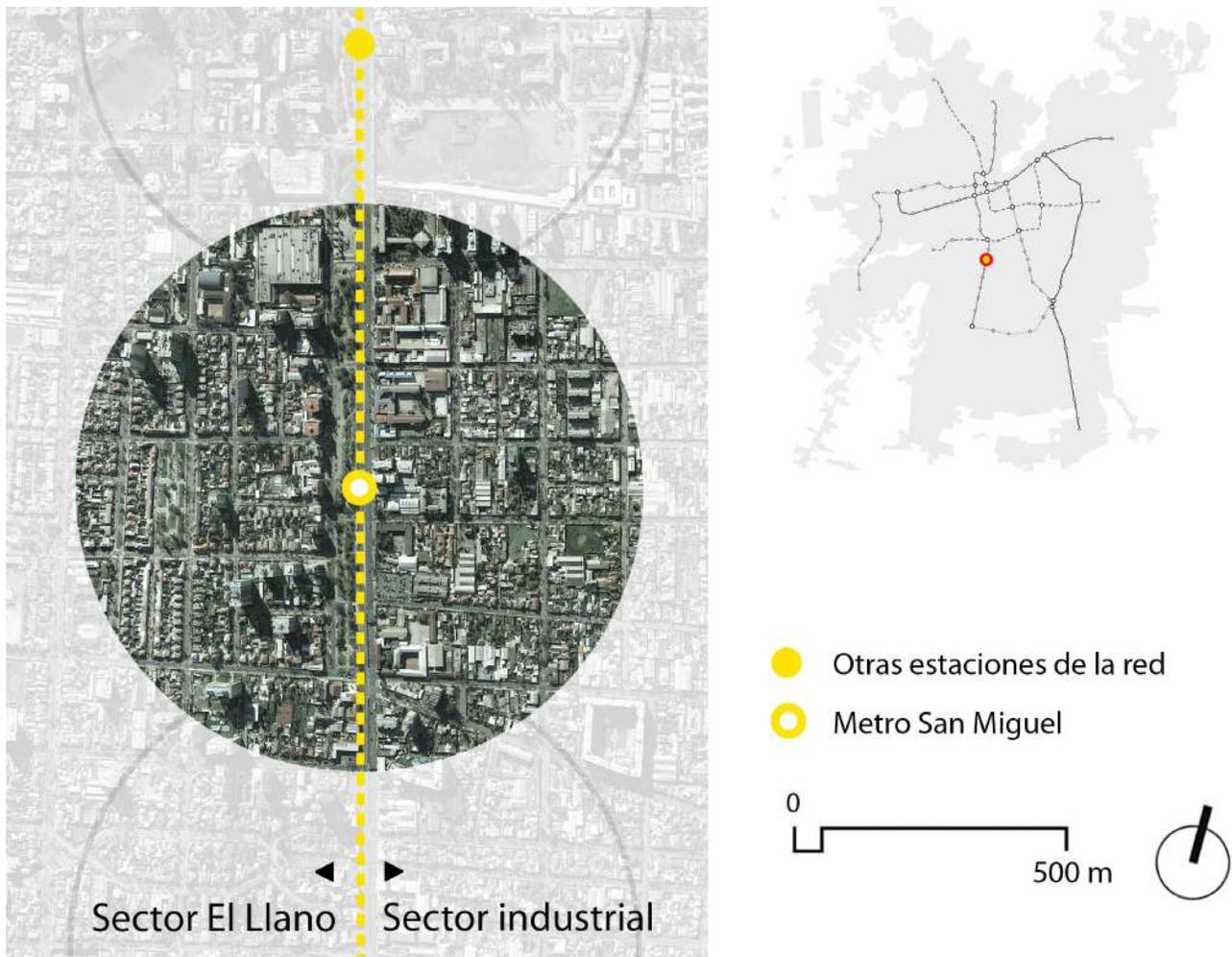


Figura 3. Localización y entorno de la estación San Miguel: al poniente, sector El Llano, al oriente, sector industrial en transformación. Fuente: Elaboración propia.

Tabla 1

Datos generales de la estación San Miguel y su entorno

SAN MIGUEL		
Grupos de ingresos altos	%	55,71
Predio promedio	M ²	650,78
Ratio m ² cons./suelo*		0,46
Hogares/viviendas		0,98
Densidad habitantes	hab/ha	74,29
Densidad viviendas	viv/ha	20,45
Densidad hogares	hog/ha	20,06

Nota: * = Proporción entre superficie construida y suelo.

Fuente: Elaboración propia basada en información disponible en INE, 2002.

Los cambios a nivel de la calle fueron complementados con una disminución sustantiva de la altura de los edificios, desde los veinte actuales a nueve pisos, con un retranqueo en el octavo. La menor constructibilidad resultante de la disminución de alturas fue subsanada por la construcción al interior de la manzana de edificios a los cuales se accede mediante un patio interior.

Por último, se sometió a discusión de un grupo de potenciales nuevos residentes el escenario tendencial y el escenario alternativo.

DENSIFICACIÓN EN TORNO AL METRO SAN MIGUEL

San Miguel está ubicada hacia el sur a cinco kilómetros del centro de Santiago. Bajo el eje de Gran Avenida, la principal vía comunal y una de las principales de la ciudad, se ubica una estación de la línea 2 del metro. La estación misma está rodeada por dos barrios con características distintas. Al poniente, el sector El Llano, un barrio tipo ciudad jardín, usualmente caracterizado como un enclave de ingresos medio-altos, con espacios públicos consolidados (plazas y parques) y una serie de equipamientos deportivos, educacionales y cívicos. Al oriente, se encuentra un sector eminentemente industrial en proceso de obsolescencia y transformación, con una trama urbana ortogonal y carente de espacios públicos como plazas y parques (Forray, Figueroa e Hidalgo, 2013). Gran Avenida, bordeada por equipamientos de escala comunal e intercomunal, actúa como límite entre ambos (Figura 3).

El entorno de la estación es habitado por grupos mixtos, el 55% pertenece a los dos grupos de mayor poder adquisitivo (ABC1 y C2), en tanto que el predio promedio alcan-

za 650 m². El área posee densidades brutas bajas y una proporción de 0,48 entre la superficie de suelo y la total edificada, permitiendo inferir que el entorno de la estación posee bajas superficies ocupadas y suelo disponible. Además, la tasa de 0,98 hogares por vivienda, evidencia la existencia de residencias transformadas a otros usos como comercio u oficina (Tabla 1).

La normativa del entorno de la estación aprobada en el año 2005 y modificada entre los años 2006 y 2009 para el sector poniente (El Llano) posee coeficientes de constructibilidad que premian las construcciones en altura en predios de grandes dimensiones en desmedro de edificaciones continuas o pareadas acotadas a predios de menor tamaño. En la Tabla 2 se resumen las características y normativa para los dos barrios: ZU-1 para el borde de Gran Avenida, comercial preferente y residencial, y ZU-2 hacia el interior, residencial en renovación. La densidad mínima propuesta varía entre 400 y 700 hab/ha.

La zona poniente de la estación San Miguel, sector El Llano, posee un dinamismo inmobiliario histórico, pues en el año 2000 ya contaba con edificaciones en altura. Hacia el año 2005, la promulgación de un nuevo Plan Regulador impulsó el desarrollo de este sector con la construcción de ocho edificios de más de diez pisos en el cuatrienio 2004-2007. El sector oriente de la estación, de carácter industrial, no mostró dinamismo sino hasta el año 2008 con la construcción de cinco nuevos edificios, hecho que coincidió con una baja en la construcción del primer sector indicado (Tabla 3).

El paralelismo en ambos sectores concuerda con una serie de cambios normativos impulsados por demandas ciudadanas en contra de la densificación en el año 2005.

Tabla 2

Normativa vigente en el entorno de la estación San Miguel

ZONA	PREDIOS	CONSTRUCTIBILIDAD	OCUPACIÓN	AGRUPAMIENTO	DENSIDAD
	(en m ²)	[variación porcentual]	[variación porcentual]		
ZU-1 Comercial preferente y residencial	Hasta 500	1,8 (1,26) [-30]	0,8 de uno a tres pisos (0,5) [-38]	Aislado Pareado Continuo	700 (mínima)
	501- 1.000	2,0 (1,40) [-30]			
	1.001-2.000	2,5 (1,75) [-30]	0,5 sobre tres pisos (0,5) [00]		
	Más de 2.000	3,0 (2,10) [-30]			
ZU-2 Residencial en renovación	Hasta 500	1,8 (1,26) [-30]	0,70 (0,49) [-30]	Pareado en predios menores a 500 m ²	400 (mínima)
	501-1.000	2,0 (1,40) [-30]	0,65 (0,46) [-29]		
	1.001-2.000	2,3 (1,61) [-30]	0,60 (0,42) [-30]	Aislado en todos los tamaños	
	Más de 2.000	2,5 (1,75) [-30]	0,55 (0,39) [-29]		

Nota: En paréntesis, enmienda vigente para el sector El Llano entre noviembre de 2006 y diciembre de 2009.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de información entregada por la I.M. de San Miguel, 2005, 2006, 2009.

Tabla 3

Catastro pormenorizado de los edificios construidos en el sector Llano poniente entre 2003 y 2016

	DIRECCIÓN	Año de construcción	Cantidad de Edificios	Número de pisos	CARACTERÍSTICAS DE LOS EDIFICIOS								Superficie Edificada (m ²)	Superficie Terreno (m ²)	
					1 D	m ² (prom)	2 D	m ² (prom)	3 D	m ² (prom)	4 D o más	m ² (prom)			Total Deptos.
1	María Auxiliadora 872	2003	4	5	0	0	0	0	140	58,4	0	0	140	2.007,3	5.514,9
2	Pedro Alarcón 1037	2008	2	16	0	0	94	49,9	72	70,9	48	85,4	214	13.910,6	4.277,4
3	Pedro Alarcón 997	2008	2	17	0	0	166	46,1	66	77,6	0	0	232	13.108,3	4.400
4	Curiñanca 920	2009	1	17	16	31,2	62	51,8	47	68,2	0	0	125	6.991,9	2.342,1
5	Pedro Alarcón 901	2011	1	17	16	41,4	119	60,7	34	72,3	0	0	169	10.352,3	3.181,2
6	Pedro Alarcón 963	2012	2	17	0	0	177	49,6	68	64,3	0	0	245	12.787,1	4.192,8
7	Alvarez de Toledo 924	2013	1	15	60	28,7	61	53,2	43	59,9	0	0	164	7.623,3	2.512,7
8	Chiloé 3601	2013	2	15	108	32,5	216	48,5	0	0	0	0	324	14.165,6	4.371,4
9	Alvarez de Toledo 880	2014	1	22	42	31,3	126	50,1	42	64,4	0	0	210	10.546,5	3.285,9
10	Pedro Alarcón 868	2014	1	17	0	0	48	46,9	79	60,3	0	0	127	6.939,1	2.325,4
11	Curiñanca 869	2015	2	17	114	30	129	47,7	33	52,4	0	0	276	11.199,4	3.492
12	Pedro Alarcón 887	2015	1	17	32	39	66	55,2	62	73,2	0	0	160	9.761,4	3.005,1
13	Pedro Alarcón 875	2016	2	19	34	29,8	180	46	72	56	0	0	286	13.331,2	4.138,7
14	Pedro Alarcón 812	2016	1	19	18	33,3	128	52	34	69,9	0	0	180	9.756,1	3.007,4
15	Alvarez de Toledo 845	2016	1	18	84	41,4	105	67	34	99,6	0	0	223	12.459,4	3.919,1
16	Pedro Alarcón 905	2016	1	21	80	33,1	120	48,9	40	65,2	0	0	240	11.121,2	3.425
	TOTAL		25	16,8	604	33,8	1.537	51,6	588	67,5	0	85,39	2.729	166.060,7	57.391,1
						18,2%		54,2%		26,12%		1,48%	100%		

Fuente: Elaboración propia.

Estas demandas se cristalizaron en 2006 con una modificación de la regulación que disminuyó los coeficientes de ocupación de suelo y de constructibilidad del sector poniente en un 30%. El cambio normativo permaneció vigente hasta el año 2009, disminuyendo el ingreso de nuevos edificios al mercado durante el período 2006-2009 y gatillando una “migración” hacia el barrio vecino industrial ubicado el oriente que, si bien tenía atributos urbanos de menor calidad, no presentaba resistencias a la construcción en altura (Figura 4).

La regulación relativamente laxa del sector industrial ha facilitado la construcción de edificación en altura a modo de torre aislada. En efecto, la Tabla 3 muestra que, en un lapso de nueve años (entre 2008 y 2016), se construyeron 22 torres de entre 5 y 22 pisos, con una altura promedio de 16,8 pisos. En su conjunto, estos desarrollos agregaron 3.315 nuevos departamentos al sector² y significaron un incremento en las densidades brutas desde 19 viviendas/ha. a 149 viviendas/ha. La mayoría de estas nuevas construcciones se concentró en una franja localizada hacia el norte del sector industrial de la estación San Miguel, en donde grandes terrenos permitieron levantar edificios de grandes alturas sin necesidad de fusiones. De esta manera, se usó una lógica de construcción esencialmente de lote a lote, es decir, cada operación inmobiliaria se resolvió en forma individual sin considerar una visión de conjunto.

EJERCICIOS MORFOLÓGICOS DE DENSIFICACIÓN

Los resultados del estudio de los permisos de edificación otorgados en la estación San Miguel muestran que en las 5,73 ha. del cuadrante estudiado se han construido hasta el momento 2.729 departamentos, de los cuales un 18,2% son de un dormitorio, un 54,2% de dos dormitorios, un 26,1% de tres dormitorios y un 1,5% de cuatro o más dormitorios (Tabla 3). En promedio los departamentos son de 33,8 m² para los departamentos de un dormitorio, 51,7 m² para los de dos dormitorios y 67,5 m² para los de tres dormitorios.

Considerando un promedio de personas por hogar muy conservador, de solo dos personas (el último Censo del año 2012 reveló que el promedio es de 3,28 habitantes por hogar), se tiene que la densidad de población de la situación actual es de 1.046 hab/há. Esta densidad se mueve en rango alto de la normativa actual y es superior a las densidades detectadas recientemente en el centro de Santiago (Valencia, 2016) aunque cercanas a las encontradas en conjuntos modernistas como San Borja (Schlack y Vicuña, 2011). Cabe mencionar que ciudades europeas tradicionalmente consideradas como buenos modelos de densidad como Viena o Copenhague tienen densidades cercanas a los 250 hab/há (Kasanko et al., 2006).

El modelo tendencial construido con estos datos (Figuras 5a y 5b) deja ver un diseño urbano donde se distancia

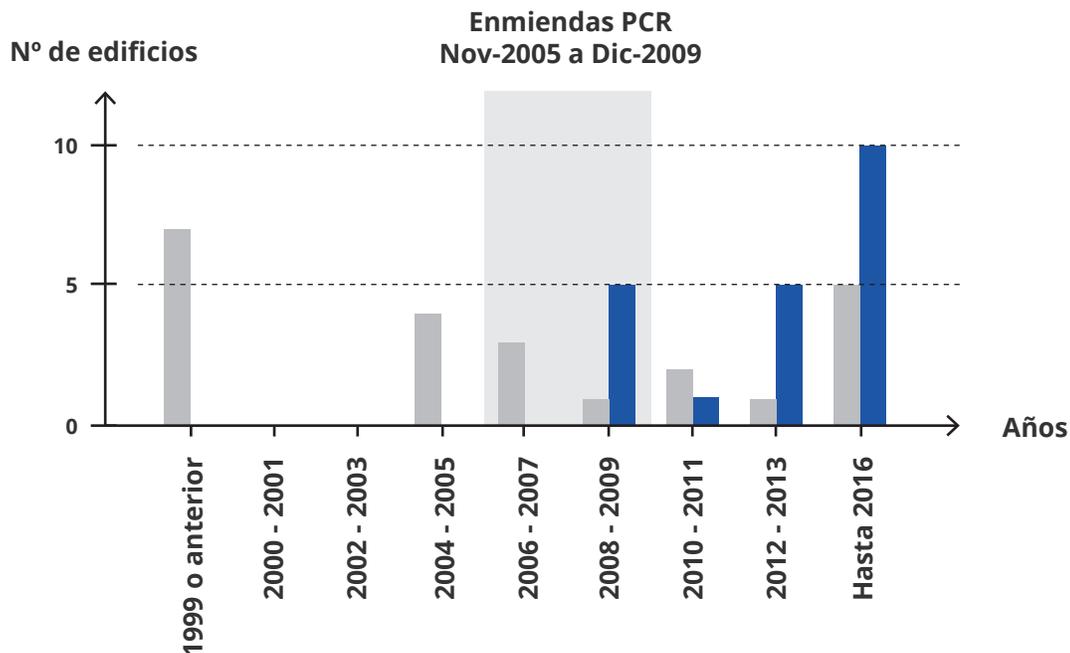


Figura 4. Edificios construidos en los sectores El Llano residencial (naranja) e industrial (violeta). Fuente: Elaboración propia sobre la base de registros en terreno y permisos de edificación.



Figura 5a. Arriba: Escenario tendencial del sector industrial de San Miguel. En rojo, construcciones actuales y en amarillo proyectadas.
Figura 5b. Abajo: Vista a nivel de suelo.
 Fuente: Elaboración propia.

la vivienda de la vida de la calle (pues los edificios se encuentran en el interior del predio, a unos 20 a 30 metros de la acera), por un lado, y el movimiento de entrada y salida de personas se concentra en pocos puntos.

A partir de este modelo consideramos que los costos urbanos de la densificación bajo el modelo de torre aislada son altos, pues la lejanía del edificio con la calle inhibe el surgimiento de almacenes hacia esta, empobreciendo la vida social de las aceras y la existencia de “ojos en la calle” (Jacobs, 1960). Es decir, los distanciamientos requeridos por normativa no propician la creación de actividades a nivel de suelo, no se diversifican estas y se favorece la desvinculación del espacio interior de los edificios con el espacio de la calle a partir de la construcción de cerramientos impermeables. Se genera un desarrollo vallado, que precisamente por la sensación de aislamiento e inse-

guridad, suele terminar requiriendo vigilancia de cámaras e instrumentos de seguridad para evitar robos de vehículos y asaltos en la calle.

Al contrario, el escenario alternativo descrito en la Tabla 4, que reduce significativamente las alturas de los edificios y conforma de mejor manera el espacio de la calle, buscando generar más vitalidad urbana, requiere sacrificar un 18% de la constructibilidad obtenida hasta hoy. En términos de densidad, el escenario proyectado resulta en densidades cercanas a los 540 hab/há, bajo un escenario de dos personas por hogar, todavía muy superior al de áreas metropolitanas europeas como Barcelona.

En esta operación los primeros niveles tienen acceso directo desde la calle (pero con un desnivel que los separa del nivel de la vereda); mientras que el acceso a los niveles superiores se da mediante *halles* repartidos a lo largo



Figura 6a. Arriba: Escenario de densificación alternativo.
Figura 6b. Abajo: Vista a nivel calle de escenario de densificación alternativo.
 Fuente: Elaboración propia.

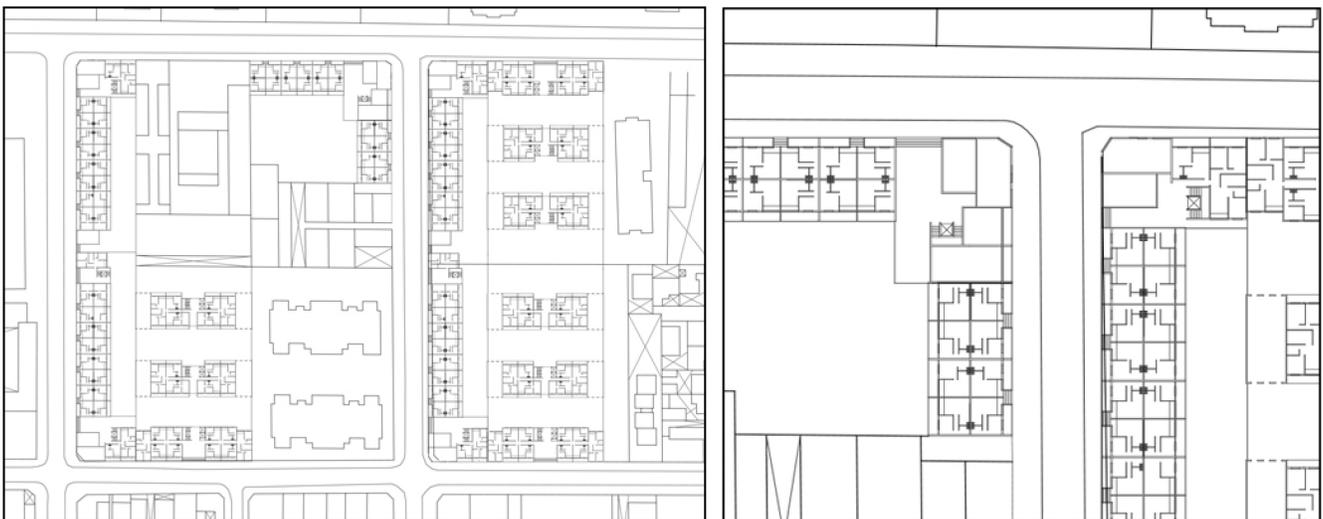


Figura 7. Plantas de arquitectura de la propuesta alternativa para las situaciones de edificios entre medianeros y de esquina, siguiendo las tendencias inmobiliarias registradas para el sector del El Llano poniente.
 Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4

Evaluación de los escenarios tendencial y alternativo para el sector industrial, en la comuna de San Miguel

SITUACION TENDENCIAL								ESCENARIO ALTERNATIVO							
Tipo de edificio	Cantidad de Edificios	Número de Pisos	1 D	2 D	3 D	4 D	Total Dptos.	Tipo de edificio	Cantidad de Edificios	Número de Pisos	1 D	2 D	3 D	4 D	Total Dptos.
A	1	21	80	120	40	0	240	A	1	10	135	21	6	0	162
B	1	21	80	120	40	0	240	B	1	10	78	9	19	0	106
C	1	15	60	61	43	0	164	C	1	10	115	22	29	0	166
D	2	17	114	129	33	0	276	D	3	8	116	17	44	0	177
E	2	17	32	238	68	0	338	E	4	10	237	38	50	0	325
F	1	17	0	88	34	0	122	F	1	10	121	21	6	0	148
G	2	17	0	166	66	0	232	G	1	10	114	22	19	0	155
H	1	21	80	120	40	0	240	H	3	8	162	29	40	0	231
I	1	17	0	83	33	0	116	I	1	8	96	19	19	0	134
J	1	17	0	48	79	16	143	J	1	10	135	21	6	0	162
K	1	19	18	128	34	0	180	K	3	8	116	17	44	0	177
N	1	19	18	128	34	0	180	N	1	10	160	22	39	0	221
M	1	17	0	48	79	16	143	M	1	10	162	29	40	0	231
O	2	19	36	256	68	0	360	O	3	10	160	22	39	0	221
P	2	17	0	177	68	0	245	P	1	10	121	21	6	0	148
Q	1	21	80	120	40	0	240	Q	3	10	116	17	44	0	177
R	1	19	18	128	34	0	180	R	3	10	80	40	42	0	162
S	2	19	34	180	72	0	286	S	3	10	116	17	44	0	177
T	1	21	80	120	40	0	240	T	2	10	68	28	30	0	126
U	1	16	0	47	36	24	107	U		10	72	17	28	0	117
TOTAL			730	2.505	981	56	4.272	TOTAL			2.480	449	594	0	3.523
							100%								82%

Fuente: Elaboración propia.

de la cuadra. Asimismo, se dispone de comercio en las esquinas de los edificios, tal como lo hacen muchas edificaciones construidas en los últimos diez años en la calle República (ver Figura 2). En el nivel superior, el edificio se retranquea, dejando una terraza hacia la calle que contribuye a rebajar perceptualmente su altura. El resultado puede verse en la Figura 6, donde se constata que la nueva morfología es capaz de acercar la vivienda a la calle, mejorar la irrigación de entradas a lo largo de la manzana y disminuir la altura de la edificación.

La Figura 7 expone las plantas de los pisos interiores de esta solución, usando las dimensiones promedio de los departamentos obtenidas del catastro de lo existente. Se procuró ser lo más realista posible, conservando anchos de pasillos y crujías entre edificios similares a las actuales y creando una situación urbana alternativa que fuera factible de construir de acuerdo con los estándares actuales.

LA OPINIÓN DE LOS HABITANTES

A continuación se realizaron dos grupos focales con potenciales beneficiarios de los programas DS 49 y DS 50 del Minvu que habían elegido las comunas del sector sur para vivir. Al momento de postular, las personas habían

declarado estar disponibles para ser contactados por el Minvu para este tipo de estudios. Las alternativas fueron mostradas en un folleto de tipo comercial (ver Figura 8), donde el escenario tendencial (torres aisladas de gran altura) recibió el nombre de alternativa A y el escenario propuesto (edificios de 8 pisos) de alternativa B. Los grupos focales fueron realizados en marzo de 2017 en dependencias de la Universidad Diego Portales y todos los participantes firmaron un consentimiento informado previamente autorizado por el Comité de Ética de esta casa de estudios. Se mencionó que los dos escenarios estaban a distancia de caminata del metro El Llano y que debían mencionar las ventajas y desventajas de cada uno en términos de la cantidad de personas en la calle, la capacidad de generar sensación de pertenencia al barrio y la sensación de seguridad en la calle, entre otras dimensiones.

Los resultados mostraron, en primer lugar, una alta valoración del metro como infraestructura urbana, pues permitía a las personas llegar rápidamente a sus lugares de trabajo o estudio. Se constató también que los participantes tenían una alta valoración de San Miguel como comuna, a la que consideraban con buenos servicios y equipamiento y bien conectada. Cabe mencionar que la



Figura 8. Folletos mostrados a los participantes de los grupos focales.
Fuente: Elaboración propia.

mayoría de los postulantes vivía en comunas del sector sur de Santiago (tanto en casas como en edificios), pero en sectores alejados del metro, por lo que su postulación a un área vecina a El Llano era vista como una mejora en su situación actual.

En relación con las alternativas, los resultados mostraron la existencia de visiones contrapuestas en los atributos de cada alternativa. La mitad de los participantes dijo preferir la alternativa A, priorizaron la seguridad al interior de las viviendas por sobre la seguridad de la calle. Quienes dijeron que la alternativa de la torre aislada era más segura declararon que el control de los accesos, así como la mayor distancia a la calle, permitía mantener alejado a posibles ladrones al interior de los departamentos. “Los robos en departamentos son los pisos de abajo o de al medio pero nunca en los de arriba” (hombre, 38 años, dos hijos). Para estos participantes, el municipio era el responsable de la seguridad (“la zona era segura”), por lo que no era necesario mayor vigilancia de parte de los vecinos.

Quienes optaron por el escenario alternativo, en cambio, valoraron el control de la calle por parte de los ocupantes de las viviendas. Aunque estos postulantes no estaban menos preocupados de la seguridad de sus departamentos que los primeros, privilegiaron sentirse más vigilados por sus vecinos en las aceras que tener un control de los accesos a los edificios. “La A te distancia mucho del entorno, por ejemplo por esos espacios del edificio en cambio en la B, estamos en contacto con la gente al mismo tiempo, y nos podemos ayudar si estamos en problemas” (mujer, 53 años, dos hijos).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La tipología de densificación presentada acá no busca ser leída como una *solución única* para la densificación de áreas pericentrales, sino más bien contribuir al debate urbano sobre la densidad, insertando una dimensión arquitectónica que permita generar más vida en las aceras, al tiempo de reducir la altura de los edificios para disminuir resistencia por parte de las agrupaciones vecinales.

Los resultados de este estudio muestran que existe factibilidad técnica y política de introducir cambios arquitectónicos en las tendencias de densificación actuales. Esto porque una disminución de un 20% en la constructibilidad es realista en el contexto actual, como lo demuestra la última modificación del Plan Regulador de San Miguel. Así, sin alterar mayormente los tamaños de los departamentos actuales, se podrían alcanzar densidades por sobre los 500 habitantes por hectárea, pero con una mayor vitalidad de la calle que la generada por la tipología de torre aislada.

Desde el punto de vista de su aceptabilidad social, es interesante destacar que el aspecto de que mencionaban al comparar alternativas, no era la vitalidad urbana, sino la percepción de seguridad. Los entrevistados percibían las calles del sector actuales como seguras; y la mitad de ellos preferían la “tipología tendencial” de torres, pues estimaban que la lejanía de la calle los protegería contra un posible robo en el departamento. Por otro lado, la otra mitad de los entrevistados prefería la “tipología alternativa” aludiendo a la posibilidad de un mayor control sobre

la calle. Lo anterior evidencia que el éxito de la tipología de torres aisladas de gran altura para la compra de departamentos se debe principalmente a la existencia de una oferta limitada, no necesariamente a una demanda poco imaginativa. En otras palabras, hay espacio para la experimentación arquitectónica para soluciones de densidad alternativas.

Acá se plantea que de no mediar una acción decidida de parte de las municipalidades es improbable que se produzcan cambios tipológicos importantes. Esto porque la normativa de los planes reguladores tiende a concentrarse en aspectos como la densidad y a subvalorar los efectos de la forma urbana sobre la calle y la vitalidad urbana. Es necesario resituar el debate acerca de la densidad en un contexto más arquitectónico, haciéndolo parte de un proyecto de ciudad que incorpore la vitalidad urbana como aspecto esencial (Schlack y Vicuña 2011).

Aunque la política habitacional ha integrado criterios de diseño específicos para la evaluación de proyectos de arquitectura de vivienda social financiados por el Estado, la capacidad de la planificación de introducir estos cambios es menor cuando los desarrollos son realizados por el sector privado. Sin embargo, estudios recientes (Greene et al., 2016; Greene et al., 2017) han mostrado la alta receptividad que los desarrolladores privados a incentivos como la constructibilidad, lo que sustenta la posibilidad de introducir premios de constructibilidad diferenciados para el fomento de escenarios tipológicos alternativos al de la torre aislada de gran altura.

Los criterios de adjudicación de estos premios debieran considerar aspectos como alturas máximas a nivel calle, primeros pisos accesibles desde las veredas y comercio hacia la calle, por ejemplo, en las esquinas. Estos son ingredientes necesarios para crear ciudades más caminables y vitales (Solnit, 2015).

La necesidad de un debate sobre la densidad que incorpore dimensiones arquitectónicas no puede esperar. Sin este debate, corremos el riesgo de que sectores urbanos bien conectados sean parcialmente depredados por construcciones como las recientemente levantadas en Estación Central, o que áreas bien servidas y centrales de la ciudad se congelen a modo de defensa frente a la verticalización excesiva, sin la posibilidad de que nuevos habitantes puedan disfrutar de las ventajas de la centralidad. La arquitectura tiene un rol relevante en hacer que nuestras ciudades sean más densas, vitales e integradas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGS Visión Inmobiliaria (2013). Radiografía a la densificación en Santiago. Recuperado de http://www.agsnegocios.cl/reportes/Radiografía%3C%ADa_a_la_Densidad_en_Stgo1.pdf
- Alexander, D. & Tomalty, R. (2002). Smart growth and sustainable development: challenges, solutions and policy directions. *Local Environment*, 4(7), 397-409. <http://dx.doi.org/10.1080/1354983022000027578>
- Cámara Chilena de la Construcción (2013). *Estudio de densificación: Identificación del potencial de densificación entorno a la red de Metro de Santiago*. Observatorio de Ciudades UC. Recuperado de <http://www.cchc.cl/wp-content/uploads/2013/05/Estudio-de-Densificación-PABLO-CONTRUCCI.pdf>.
- Congress for New Urbanism, CNU (1991). The charter for the new urbanism. Recuperado de <https://www.cnu.org/who-we-are/charter-new-urbanism>
- Contrucci, P. (2011). Vivienda en altura en zonas de renovación urbana: desafíos para mantener su vigencia. *EURE*, 111(37), 185-189. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612011000200010>
- De Mattos, C., Fuentes, L. y Link, F. (2014). Tendencias recientes del crecimiento metropolitano en Santiago de Chile. ¿Hacia una nueva geografía urbana? *Revista INVI*, 81(29), 193-219. <https://doi.org/10.4067/s0718-83582014000200006>
- Forray, R., Figueroa, C. e Hidalgo, R., (2013). Del Camino del Inca a Gran Avenida. *ARQ*, 85, 36-47. <https://doi.org/10.4067/s0717-69962013000300007>
- Foster, S., Giles-Corti, B., & Knuiaman, M., (2011). Creating safe walkable streetscapes: Does house design and upkeep discourage incivilities in suburban neighbourhoods? *Journal of Environmental Psychology*, 1(31), 79-88 <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2010.03.005>
- Gauzin-Müller, D. (2002). *Arquitectura ecológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gehl, J. (1971). *Life between buildings*. Londres: Island Press.
- Greene, M., Mora, R., & Berríos, E. (2011). Original and new inhabitants in three traditional neighbourhoods: A case of urban renewal in Santiago de Chile. *Built Environment*, 2(37), 183-198. <https://doi.org/10.2148/benv.37.2.183>
- Greene, M., Mora, R., Figueroa, C., Waintraub, N., & Ortúzar J. de D. (2016). How do we densify and socially integrate our cities? On the efficiency of urban property incentives in the vicinity of mass transit stations. *Revista de la Construcción*, 3(15), 77-86. <https://doi.org/10.4067/s0718-915x2016000300008>
- Greene, M., Mora, R., Figueroa, C., Waintraub, N., & Ortúzar, J. de D. (2017). Towards a sustainable city: applying urban renewal incentives according to the social and urban characteristics of the area. *Habitat International*. <https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2017.03.004>
- Haarhoff, E., Beattie, L., & Dupuis, A., (2016). Does higher density housing enhance liveability? Case studies of housing intensification in Auckland. *Cogent Social Sciences*, 1(2). <https://doi.org/10.1080/23311886.2016.1243289>
- Heath, G., Brownson, R., Kruger, J., Miles, R., Powell, K., Ramsey, L. & Task Force on Community Preventive Services (2006). The effectiveness of urban design and land use and transport policies and practices to increase physical activity: a systematic review. *Journal of Physical Activity & Health*, 3, Suppl 1, S55-S76. Recuperado de <http://www.aapca3.org/resources/archival/060306/jpah.pdf>

- Herrmann, G. y Van Klaveren, F. (2013). ¿Cómo densificar? Problemas y desafíos de las tipologías de densificación en la ciudad de Santiago. *Revista 180*, 31, 38-46
- Holtzclaw, J., Clear, R., Dittmar, H., Goldstein, D., & Haas, P. (2002). Location efficiency: neighborhood and socioeconomic characteristics determine auto ownership and use –Studies in Chicago, Los Angeles and San Francisco. *Transportation Planning and Technology*, 1(25), 1–27. <http://dx.doi.org/10.1080/03081060290032033>
- Ilustre Municipalidad de San Miguel (2005). *Ordenanza Local del Plan Regulador Comunal de San Miguel*. Santiago de Chile: Autor.
- Ilustre Municipalidad de San Miguel (2006). *Aprueba modificaciones a la Ordenanza Local del Plan Regulador, conforme a las enmiendas aprobadas en Sesión Extraordinaria de 30 de octubre de 2006 y texto presentado por el Asesor Urbanista*. Santiago: Autor.
- Ilustre Municipalidad de San Miguel (6 de junio de 2009). Deja sin efecto enmienda al Plan Regulador Comunal y modificación a su ordenanza local. *Diario Oficial de la República de Chile*, pp. 5-6.
- Jacobs, J. (1960). *The death and life of great American Cities*. Nueva York: Penguin
- Kasanko, M., Barredo, J., Lavalle, C., McCormick, N., Demichelo, L., Sagris V., & Breege, A. (2006). Are European cities becoming dispersed? A comparative analysis of 15 European urban areas. *Landscape and Urban Planning*, 77, 111–130
- López-Morales, E., Arriagada-Luco, C., Gasic-Klett, I. & Meza-Corvalán, D. (2015). Efectos de la renovación urbana sobre la calidad de vida y perspectivas de relocalización residencial de habitantes centrales y pericentrales del Área Metropolitana del Gran Santiago. *EURE*, 124(41), 45-67. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612015000400003>
- Marquet, O. & Miralles-Guasch C. (2015). Neighbourhood vitality and physical activity among the elderly: The role of walkable environments on active ageing in Barcelona, Spain. *Social Science & Medicine*, 135, 24-30. <http://dx.doi.org/10.1016/j.socscimed.2015.04.016>
- McCrea R. & Walters, P. (2012). Impacts of urban consolidation on urban livability: Comparing an inner and outer suburb in Brisbane, Australia. *Vivienda, Teoría y Sociedad*, 29, 190-206. <https://doi.org/10.1080/14036096.2011.641261>
- Millward, H., Spinney, J. & Scott, D. (2013). Active-transport walking behavior: destinations, durations, distances. *Journal of Transport Geography*, 28, 101-110. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jtrangeo.2012.11.012>
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Minvu (2014). Política Nacional de Desarrollo Urbano. Recuperado de <http://cndu.gob.cl/wp-content/uploads/2014/10/L4-Politica-Nacional-Urbana.pdf>
- Newman, P. & Kenworthy J. R. (1996). The land use-transport connection: An overview. *Land Use Policy*, 1(13), 1-22. [http://dx.doi.org/10.1016/0264-8377\(95\)00027-5](http://dx.doi.org/10.1016/0264-8377(95)00027-5)
- Oakes, J., Forsyth, A. & Schmitz, K. (2007). The effects of neighbourhood density and street connectivity on walking behavior: The twin cities walking study. *Epidemiologic Perspectives & Innovations*, 1(4), 1-9. <https://doi.org/10.1186/1742-5573-4-16>
- Owen, N., Cerin, E., Leslie, E., Coffee, N., Frank, L., Bauman... Sallis, J. (2007). Neighborhood walkability and the walking behavior of Australian adults. *American Journal of Preventive Medicine*, 5(33), 387-395. <https://doi.org/10.1016/j.amepre.2007.07.025>
- Rogers, R., (1997). *Cities for a small planet*. Londres: Faber & Faber.
- Saborido, M. (2014). *Patrimonio y ciudadanía. Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorio* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, España). Recuperada de: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/26064/Patrimonio%20y%20ciudadania%20movimientos%20ciudadanos%20en%20defensa%20del%20patrimonio%20en%20los%20barrios%20y%20territorios.pdf?sequence=1>
- Sallis, J.F., Cerin, E., Conway, T., Adams, M., Frank, L., Pratt, M. ... Owen, N. (2016). Physical activity in relation to urban environments in 14 cities worldwide: a cross-sectional study. *The Lancet*, 387, 2207–2217. [http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736\(15\)01284-2](http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736(15)01284-2)
- Schlack, E. y Vicuña, M. (2011). Componentes normativas de alta incidencia en la nueva morfología del Santiago Metropolitano: una revisión crítica de la norma de “Conjunto Armónico”. *EURE* 111(37), 131-166. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612011000200006>.
- Solnit, R., (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Madrid: Capitán Swing.
- United Nations (2001). Istanbul Declaration of Human Settlements. Recuperado de <http://unhabitat.org/wp-content/uploads/2014/07/The-Habitat-Agenda-Istanbul-Declaration-on-Human-Settlements-20061.pdf>
- Valencia, M. (24 de abril 2006). Nivel de densidad de diez barrios del Gran Santiago alcanza el de ciudades de la India. *El Mercurio, Economía y Negocios*. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=245700#>
- Whyte, W. H. (1980). *The social life of small urban spaces*. Nueva York: Project for Urban Spaces

NOTAS

- 1 Se agradece a Conicyt (Proyecto Fondecyt 1171232) y a CEDEUS -FONDAP 15110020, por haber financiando parcialmente esta investigación.
- 2 Del total de departamentos ingresados al mercado, un 54% son de dos dormitorios, un 18,2% de un dormitorio, y el 27,8% de tres o cuatro dormitorios.

ACCESO SOLAR: UN DERECHO URBANO PARA LA CALIDAD DE VIDA VULNERADO DESDE LA GENTRIFICACIÓN CONTEMPORÁNEA.

EL CASO DE LA COMUNA DE ESTACIÓN CENTRAL, CHILE¹

SOLAR ACCESS: AN URBAN RIGHT TO QUALITY OF LIFE INFRINGED BY THE CONTEMPORARY GENTRIFICATION. THE CASE OF THE ESTACIÓN CENTRAL DISTRICT, CHILE

JORGE INZULZA CONTARDO* CECILIA WOLFF CECCHI* KAREN VARGAS LARA*

Jorge Inzulza Contardo
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile

Cecilia Wolff Cecchi
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile

Karen Vargas Lara
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile

Resumen

Los beneficios energéticos y lumínicos de la radiación solar son algunos de los factores que mejor regulan la calidad de vida en el hábitat humano, tanto en los espacios privados como públicos. Sin embargo, esta condición está siendo fuertemente vulnerada en las últimas décadas con la aparición de edificación en altura desmedida —entendida como verticalización—, la cual es reflejo del modelo inmobiliario imperante y una de las tipologías de la *gentrificación* contemporánea. El presente artículo propone instalar en la discusión urbanística la definición de *acceso solar*, para establecer su regulación como un derecho ciudadano y con ello integrarlo adecuadamente a un proceso de renovación urbana que revierta la expulsión de residentes originarios. Para ello se analizaron los procesos de gentrificación contemporánea en Chile y las normas presentes en la legislación chilena respecto de la regulación directa o indirecta del acceso solar. A continuación, se exploró el caso de la comuna de Estación Central desde un enfoque normativo acerca del acceso solar, aplicado en un polígono con presencia de edificios en altura, análisis que fue complementado mediante la observación en terreno y entrevistas a actores clave del barrio. Dentro de los principales hallazgos se sostiene que, a pesar de que la verticalización acelerada de Estación Central es una práctica habitual, no ha sido enfrentada como un problema de desarrollo urbano. Por una parte, no se entiende la importancia de la pérdida del asoleamiento que esta produce y, por otra, los que la sufren generalmente coinciden con personas sin recursos de defensa. Finalmente, se entregan recomendaciones que pretenden avanzar en la comprensión y regulación del acceso solar, para ser abordado de manera integral como un derecho urbano, más allá de lo establecido en la respectiva normativa chilena.

Palabras clave

acceso solar; Estación Central; gentrificación; verticalización

Abstract

The energetic and luminous benefits of solar radiation are some of the factors that best regulate the quality of life in the human habitat, both in private and public spaces. However, this condition has been strongly disrupted in the last decades with the appearance of high-rise buildings —verticalization for this research—, which is a result of a prevailing real estate model and one of the typologies of contemporary gentrification. The present article proposes to install the definition of solar access in the urban discussion, establishing its regulation as a citizen right, and to integrate it properly to a process of urban renewal that reverts the expulsion of original residents. First, the norms in our Chilean legislation regarding the direct or indirect regulation of solar access are analyzed. Then, the case of the Estación Central district is explored from a normative approach of solar access and applied to a high-rise building, and complemented through participant observation and interviews with key actors of the neighborhood. As part of the main findings, it is argued that although the accelerated verticalization of Estación Central is a common practice, this situation has not been confronted as a matter of urban development. On one hand, the lack of sunning produced by a high-rise building is not really evaluated as a problem, and on the other, those who are suffering this situation are normally people without defense resources. Finally, recommendations are presented that seek to improve both, the understanding and regulation of solar access, in order to be approached as a proper urban right within the Chilean urban regulations.

Key words

Estación Central; gentrification; solar access; verticalization

INTRODUCCIÓN

Desde las últimas décadas, las ciudades chilenas como gran parte de continente latinoamericano (Almadoz, 2006), han sufrido un proceso de verticalización acelerada como un sistema recurrente utilizado para densificar barrios históricos, mediante edificaciones en altura principalmente con uso de vivienda en altura, alojadas en predios con una administración del tipo “condominio cerrado” (Borsdorf & Hidalgo, 2013; Herrmann y Van Klaveren, 2013; Inzulza-Contardo, 2016). Por lo general, este proceso se ha dado en el área de renovación urbana definida por el Estado chileno en 1992, tanto en comunas de Santiago (Santiago, San Miguel y Estación Central) como en otras ciudades del país (Temuco, Concepción, Iquique y Valparaíso). Como parte del resultado de ese proceso, se puede señalar que el diferencial de altura ha sido desmesurado, generando un alto impacto en diversos aspectos. Uno de ellos es la irrupción de grandes áreas de sombra sobre edificaciones bajas hasta ese momento asoleadas.

Si bien se ha estudiado cómo la verticalización ha sido una de las tipologías de la gentrificación contemporánea en la ciudad (Davidson & Lees 2010, 2005; Díaz, 2015) y, por lo tanto, con evidencias encontradas desde el punto de vista de su valor de degradación histórica y alza de precios de los suelos, son menos los estudios que abordan el fenómeno de la gentrificación y su relación con la pérdida del acceso solar en barrios históricos, como un factor que degrada la calidad de vida de los habitantes originarios.

Dentro de esta problemática, es posible identificar un movimiento ciudadano cada vez más grande, que ha ido impulsando una revisión del modelo de densificación por verticalización (Roberts, 2005; Souza, 2009). Dicho movimiento ha logrado incluso detener el proceso en vastos sectores como ocurrió en el centro sur de Santiago —Matta Sur— que en el año 2015 fue declarado en su mayor parte como zona patrimonial (ya sea como Zona Típica o Zona de Conservación Histórica), en rechazo a lo que venía ocurriendo al norte de esa vía. En un comienzo este movimiento abogaba por la pérdida del patrimonio, pero actualmente tiene mayor conciencia de otros aspectos que afectan la calidad de vida (Kearns, Whitley, Mason & Bond, 2012).

La hipótesis de esta investigación plantea que la pérdida del acceso al sol es una de las consecuencias más extendidas de la densificación en altura desmedida y que la verticalización de la vivienda es parte del fenómeno de la gentrificación contemporánea. Esta condición no

ha sido explorada en profundidad, a pesar de haber un cuerpo de normativas (articulados) en la legislación chilena (Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones, OGUC) que regula las condiciones de edificación, pero que no incluye una definición operativa de *acceso solar* como un derecho urbano.

Para ello, el artículo se divide en tres secciones principales. En primer lugar, se desarrollan los conceptos clave que nutren el trabajo —gentrificación contemporánea expresada como verticalización de la vivienda (torres en altura) y su relación con la pérdida del acceso solar en barrios históricos—, para posteriormente abordar las definiciones conceptuales y normativas respecto del acceso solar.

En segundo lugar, se presenta el caso de estudio específico retratado en un polígono de la comuna de Estación Central que presenta edificación con vivienda en altura concentrada. Mediante observación participante y aplicación de entrevistas a distintos tipos de usuarios, la investigación indaga en cómo la regulación asistémica de esta comuna deja “en penumbra” a lo existente y cómo las mayores afecciones de esta condición edificatoria provocan sentimientos de vulnerabilidad en los residentes originarios.

Finalmente, se reflexiona acerca de la insuficiencia de las regulaciones urbanas existentes para el acceso solar, que no permiten proteger la composición socioespacial de un barrio histórico que aboga por la necesidad de un bien tanpreciado como el sol, en términos de energía limpia, luz y bienestar en general en el habitar.

GENTRIFICACIÓN CONTEMPORÁNEA: LA “SOMBRA” DE LA VERTICALIZACIÓN ACELERADA

Ha transcurrido medio siglo desde que el vocablo *gentrification* fuera acuñado por Ruth Glass (1964) para describir los procesos de retorno de clases acomodadas, específicamente al barrio victoriano-georgiano *Islington* de Londres, implicando con ello el desplazamiento de las clases más empobrecidas que habitaban ese lugar céntrico de la ciudad en un proceso de *aburguesamiento* o *elitización* (Lees & Ley, 2008; Slater, 2006). En ciudades latinoamericanas como la nuestra, el proceso de gentrificación puede ser producido por otras causas. En algunos casos, como una consecuencia de la invasión de edificaciones en altura que modifican sustancialmente el entorno e irrumpen en el *skyline* de barrios históricos (Janoschka, Sequera & Salinas, 2014), superponiéndose a los hitos

urbanos y empobreciendo la calidad de vida con sus enormes sombras arrojadas sobre la ciudad.

Dentro de este contexto, la gentrificación se relaciona principalmente con clases sociales medias con capacidad de endeudamiento por un crédito hipotecario (más que con una clase social adinerada) que accede a una vivienda en altura tipo departamento, de poco metraje y programa de recintos, generando desplazamiento indirecto de las clases de menor ingreso y/o más adultas (He, 2010; Inzulza-Contardo, 2012; Shin & Soo-Hyun, 2015). Si bien esta condición dista del concepto anglosajón original de los sesenta, sus efectos contemporáneos parecen mantenerse en términos de desbalance social abogado por Glass (1964) y, mayor aún, sus resultados pueden ser todavía más perversos al considerar la inevitable degradación de los barrios originarios, tanto en términos sociales como espaciales (Haase, Kabisch, Steinführer, Bouzarovskim, Hall & Ogden, 2010). Este tipo de gentrificación es precisamente el convoca el presente trabajo; aquella que no solo remueve el tejido social con el desplazamiento de residentes originarios, sino que también afecta la calidad de vida de aquellos que logran mantenerse en el área barrial donde ocurre este fenómeno.

En particular para el caso de Santiago, la gentrificación se ha expandido inicialmente debido a decisiones gubernamentales e incentivos urbanos que —si bien no conscientemente— han favorecido principalmente el uso de la residencia como un *commodity* irrefutable (Hidalgo, 2010). Y todo ello, exacerbado por la presencia de proyectos inmobiliarios que han modificado acelerada y desproporcionadamente el paisaje urbano del santiaguino, en tan solo tres décadas (Pumarino, 2014). Dos tipologías principales pueden ser identificadas como las mayores expresiones físicas de la gentrificación contemporánea.

La primera es la categoría de “casas” en *condominios cerrados* en la periferia de la ciudad (González, 2016). La otra categoría es la de “departamentos” alojados en edificios de altura, normalmente acogidos al mismo sistema de condominio cerrado y localizados en el centro y pericentro de la ciudad (Contreras, 2011). Para esta segunda tipología, desde los Censos de Vivienda 1992 y 2002 se puede apreciar un aumento de 53.591 departamentos (75%) en el sector nororiente de Santiago, específicamente en las comunas de Providencia, Ñuñoa, Las Condes, La Reina, Vitacura y Lo Barnechea (se pasó de 71.407 a 124.998 unidades), lo que ubica a este sector en la cima de la lista de ventas y lo sitúa además con casi el 40% del total de departamentos del Gran Santiago para el año

2002. En Santiago Centro ocurre algo similar: se contaba con 38.661 departamentos en el año 2002, lo que representaba un aumento del 70,3% en la comuna.

Sin embargo, esta tendencia se ha trasladado al sector poniente y pericentro de la capital. Actualmente, es la comuna de Estación Central (y caso de estudio abordado más adelante) la que ha acaparado la reproducción inmobiliaria acelerada, como la mayor receptora de vivienda en altura dentro del periodo 2011-2016, con edificaciones que superan los 30 pisos. Dicha comuna es seguida por Santiago (21,1), San Miguel (17,3), Independencia (19,9) y Ñuñoa (15,1) (Valencia, 2016).

Revisando las tipologías ofrecidas para esta forma de verticalización, la mayoría de estos proyectos son diseñados sobre la base de estructuras “parasitarias”, de formas compactas, emplazados desde el subterráneo del predio, tratando de maximizar la superficie construida y cumpliendo con las condiciones de edificación establecidas por la normativa nacional que, como se verá más adelante, regula parcialmente el asoleamiento. Sin embargo, a pesar de esta básica regulación, la mayoría de estas propuestas arquitectónicas están generando entornos degradados y merma en la calidad de vida en los entornos preexistentes, generalmente de uno o dos pisos, los que quedan capturados bajo la presencia gigantesca de estas torres y privados abruptamente de horas de sol en sus predios y espacios públicos.

Por lo tanto, la gentrificación contemporánea está provocando no solo efectos como el desplazamiento de habitantes (como consecuencia clásica medida), sino que también está alterando la relación básica de sus residentes con el acceso a la luz solar y, con ello, degradando la calidad de vida en estos barrios históricos. Es prioritario, entonces, entender qué es el acceso solar y cómo las normas urbanas podrían mejorar la calidad de vida (como se logra en Europa desde los años treinta), a través de una regulación adecuada sobre el derecho al sol.

EL DERECHO URBANO AL ACCESO SOLAR

Los antecedentes normativos respecto del derecho al sol tienen una raíz histórica ya presente en las primeras regulaciones urbanas de la antigua Grecia (Franco, 2014). Si bien no se dictaron leyes que garantizaran el acceso solar, algunos de los criterios urbanísticos más directamente relacionados con el asoleamiento, se elaboraron mediante el empleo de una trama urbana reticulada orientada de oriente a poniente, con el fin de organizarse en franjas que pudiesen disponer de una fachada situada al sur en cada

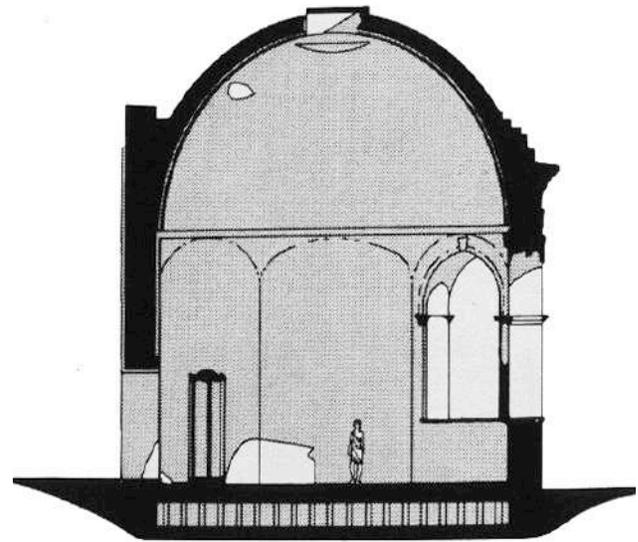
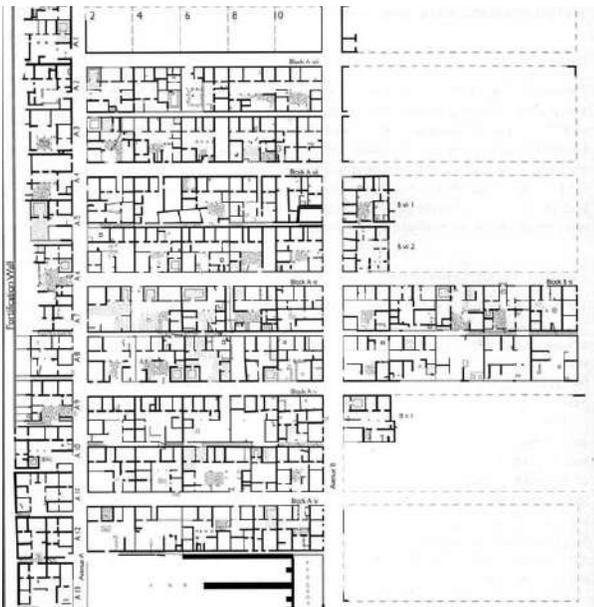


Figura 1. Izquierda: Planta de la ciudad de Olynthus. Fuente: Knauf, 2013. Derecha: Esquema del Heliocaminus. Fuente: Butty & Perlin, 1980, p. 18.

vivienda. Esto puede observarse en los asentamientos arqueológicos de la ciudad de Olynthus (Figura 1).

Posteriormente en Roma, desde el siglo I d.C. hasta la caída del Imperio Romano, la energía solar se usaba para calentar determinadas construcciones, generando las primeras leyes de las que se tiene noción para regular el acceso solar. En lo particular, se trata de leyes que se dictaron para asegurar el asoleamiento al *Heliocaminus* (horno solar). La ley para garantizar su funcionamiento estableció que el acceso solar para el *Heliocaminus* no podía ser violado, sentencia que fue incorporada al Código Justiniano dos siglos después: “si un objeto está colocado en manera de ocultar el sol a un *Heliocaminus*, debe afirmarse que tal objeto crea sombra en un lugar donde la luz solar constituye una absoluta necesidad. Esto es así en violación del derecho del *Heliocaminus* al sol” (Butty, 1980, p. 27).

Varios siglos después, en 1906, los problemas de salubridad y hacinamiento que se produjeron en las ciudades inglesas con el estallido de la Revolución Industrial impulsaron en Inglaterra una nueva legislación con el objeto de proteger la disponibilidad continua y sin interrupciones de la luz del sol desde las ventanas, denominada “Doctrina Inglesa de Antiguas Luces” (*The Ancient Lights Declaratory Act*, 1906). Esta ley le otorgó al propietario de una edificación de más de veinte años el derecho de mantener la continua disponibilidad de luz solar sobre sus ventanas, en función de lo recibido en dichas décadas. De esta manera, el dueño poseía el recurso para impedir cualquier construcción u otro tipo de obstrucción (vallas, vegetación u otro impedimento) a la luz solar.

Poco tiempo después, en 1916 se implementó en la ciu-

dad de Nueva York una legislación revolucionaria para la época, el *Zoning Resolution* (Castro, 2013), cuyo objetivo fue regular en mayor detalle las alturas de edificación y la zonificación por usos de suelo, e incluyó el concepto de *setback*. Este concepto corresponde a lo que conocemos como “retranqueo del edificio” en distintas alturas, detrás de un plano inclinado imaginario llamado *sky exposure plane* —rasante— y que, consecuentemente, produjo un efecto notorio en la morfología edificatoria de Nueva York con el surgimiento los edificios “zigurat”. Esta norma tuvo como objetivo regular y resguardar el asoleamiento y la ventilación de las manzanas más densas y es uno de los primeros indicios de una legislación que trató el tema en forma directa con el fin de garantizar una calidad de vida mínima, en el contexto de una planificación urbana que permitía la mayor densidad lograda hasta ese momento.

Actualmente la consideración del acceso solar en Estados Unidos está dividida en dos categorías: las *servidumbres solares* (*Solar Easement Law*) que se ocupan del acceso a la luz solar, y los *derechos solares* (*Solar Rights Act* de 1978) que se refieren al derecho a instalar un sistema captador de energía solar (Franco, 2014). Desde fines de la década de los setenta, en 34 de los 50 estados que conforman la Unión existen reglamentaciones sobre servidumbres y derechos solares; los otros 16 estados tienen políticas energéticas favorables a la captación y aprovechamiento de la energía solar.

La *servidumbre solar* es una ordenanza que otorga a los propietarios de un edificio el derecho de proteger su acceso solar presente y futuro, a través de una servidumbre negociada previamente con los vecinos y demás propie-

tarios. Esta servidumbre vincula el espacio de aire que existe por encima del edificio con un derecho de propiedad, mediante el cual el propietario puede disfrutar de la luz solar. Con este derecho de propiedad se controlan las obstrucciones que provenían de edificaciones vecinas, a través de una escritura que especifica alturas máximas y ángulos de incidencia. La *ley de derechos solares*, por su parte, es el complemento práctico a la ley de servidumbres solares ya que reconoce el derecho a los propietarios de una edificación a instalar sistemas captadores de energía solar para aprovechar y hacer uso de esta.

Según Capeluto, Yezioro, Bleiberg y Shaviv (2006) existen dos grandes enfoques para reglamentar los lineamientos de derechos de solares. El *método de actuación*, que define unos requisitos básicos que deben ser cumplidos como, por ejemplo, el número de horas mínimas de asoleamiento necesarias para el solsticio de invierno en latitudes superiores a 30° N. Y el *método descriptivo*, donde a través de la geometría y la proyección de sombras se busca establecer las alturas máximas de los edificios para que estos no obstruyan el acceso solar a otras edificaciones existentes o no.

Por su parte, la legislación chilena edilicia establece varias exigencias normativas que tienen influencia sobre el acceso solar, generalmente restringiendo el volumen teórico de una edificación en pos de garantizar el asoleamiento de las edificaciones vecinas o de sí misma, lo que podría asemejarse a lo que Capeluto y colaboradores (2006) definen como *método descriptivo*. Previa a esta revisión normativa se establecen dos definiciones relevantes sobre acceso solar y asoleamiento para la adecuada para la comprensión del tema, tanto desde el punto de vista de la norma, como de los derechos sobre el sol como “energías renovables no convencionales” o ERNC (Cárdenas, Vásquez, Zamorano y Acevedo, 2016).

La primera definición de *acceso solar* en términos de McCann (2008), es “la continua disponibilidad de luz solar directa que posee una edificación y sin obstrucción de otra de propiedad (edificios, vegetación u otro impedimento) (p. 1)”. Según De Decker (2012) el acceso solar a un edificio está determinado por cuatro factores: 1) la latitud; 2) la pendiente del terreno; 3) su forma y 4) la orientación. Para un entorno urbano se suman a estos cuatro otros tres: 5) la altura de las edificaciones; 6) la proporción de las calles y 7) la orientación de las mismas.

El segundo concepto es la *envolvente solar* propuesto por Franco (2014). Según explica Knowles (1999) esta tiene

como objeto establecer las alturas máximas de los edificios para que no obstruyan el acceso solar de las edificaciones existentes. La envolvente solar es una forma de asegurar el acceso solar urbano, tanto para la energía como para la luz, y se define básicamente en términos de números de horas de sol o de sombra, haciendo muy poca referencia a los niveles de radiación o de iluminación reales (Morello & Ratti, 2008). Knowles (1999) dirigió la investigación de la envolvente solar con el objetivo de mejorar la calidad de vida de las personas en los grandes centros urbanos, fue así como desarrolló y perfeccionó una metodología que logra un equilibrio entre la densidad de población y el acceso solar (De Decker, 2012).

NORMAS URBANAS Y EDILICIAS CHILENAS QUE REGULAN EL ASOLEAMIENTO

Del conjunto de normas que se establecen en la Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones en Chile (Minvu, 2016) y que regulan los Instrumentos de Planificación Territorial (IPT), muchas de ellas están relacionadas de modo directo o indirecto con el acceso solar, ya sea para la edificación del predio, del espacio público o de los predios colindantes y cercanos (Wolff, 2015). Entre las normas urbanísticas que un Plan Regulador Comunal (PRC) puede cautelar, todas las que se enumeran a continuación son las que tienen una influencia directa e indirecta sobre el acceso solar. Es por ello que es crucial listarlas —a modo de glosario técnico conceptual en esta primera parte de la investigación— haciendo hincapié que luego se aplicarán en el caso de estudio en Estación Central, logrando con ello, entender su pertinencia empírica y grado de suficiencia para regular el acceso al sol, en el contexto de barrios sujetos a cambios socioespaciales y con verticalización de la vivienda.

- **Sistemas de agrupamiento:** cada uno de los tres sistemas de agrupamiento, aislado, pareado o continuo, tiene una relación distinta con el acceso solar. Las edificaciones continuas, que son las que en teoría arrojan más sombras o sombras más densas, deben por ende controlar la altura como el factor trascendental de influencia lumínica en el entorno.
- **Coefficiente de ocupación de suelo:** la ocupación de suelo define la porción del predio y, por lo tanto, de la manzana, que debe quedar con y sin edificaciones. Esto garantiza zonas libres de obstrucciones lumínicas, tanto al interior como fuera de esta.

- **Coefficiente de constructibilidad:** este indicador (cuando es menor que la multiplicación de la altura por el coeficiente de ocupación de suelo) puede garantizar que el volumen teórico esté obligado a presentar retranqueos o escalonamientos que pueden mejorar la accesibilidad solar, sobre todo en el interior de la manzana cuando se trata de edificaciones continuas (Figura 2).

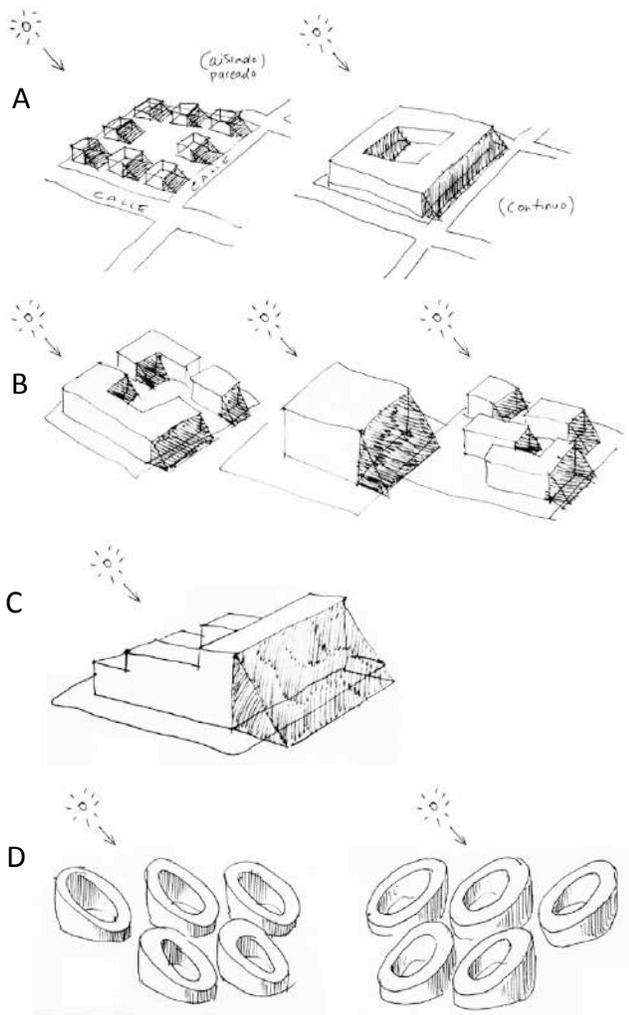


Figura 2. A. Esquemas de sistemas de agrupamiento; B. Coeficiente de ocupación de suelo; C. Coeficiente de constructibilidad y D. Combinatoria de las normas anteriores y orientación.
Fuente: Wolff, 2015, p. 424.

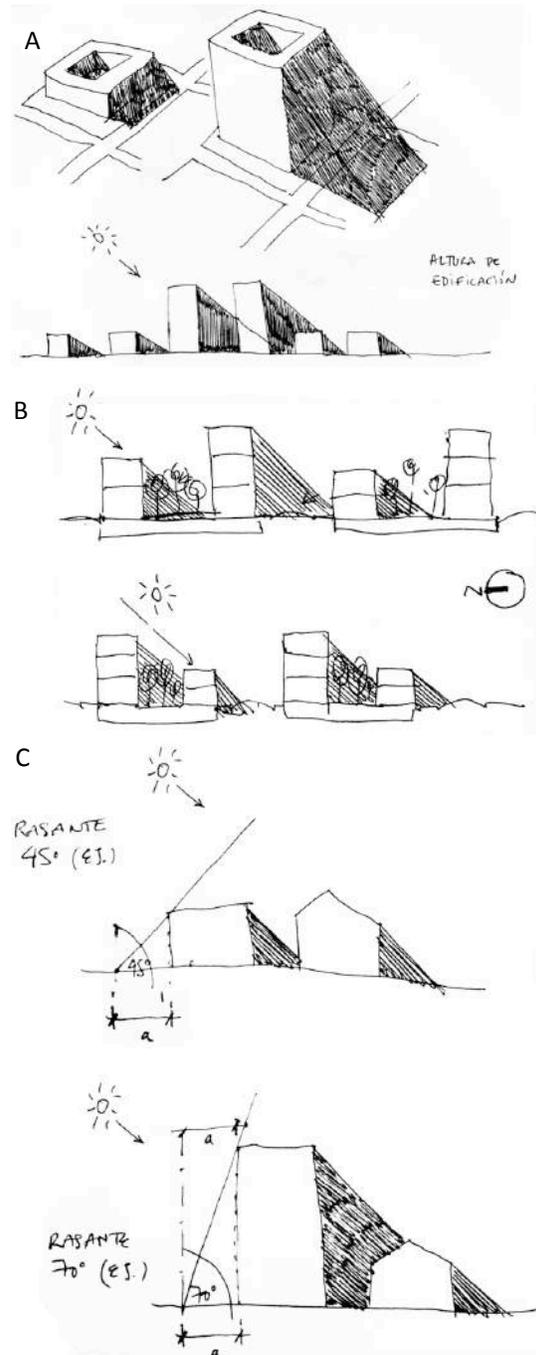


Figura 3. A. Alturas máximas de edificación; B. Altura v/s orientación; C. Esquemas de rasantes.
Fuente: Elaboración propia.

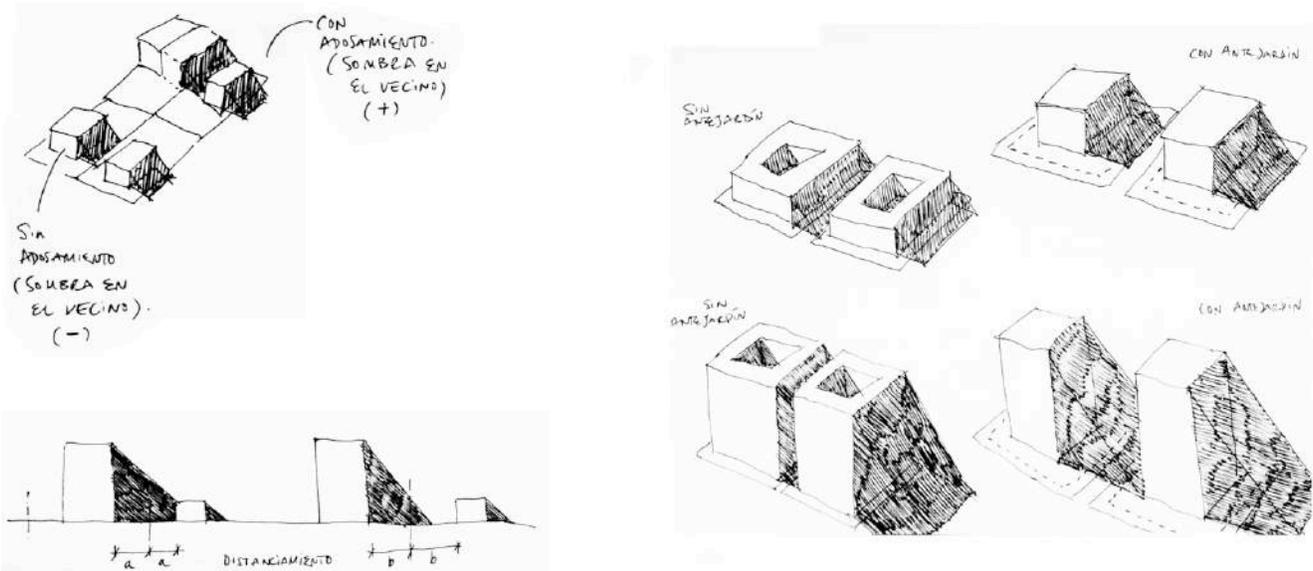


Figura 4 A. Esquemas de adosamientos; B. Distanciamiento; C. Antejardines.
Fuente: Elaboración propia.

- **Alturas máximas de edificación:** esta es una de las normas que más influye en la accesibilidad solar porque el alcance de las sombras que arroja un edificio está relacionado con su altura y con el ángulo de inclinación solar.
- **Rasantes:** es la recta imaginaria que, mediante un determinado ángulo de inclinación, define la envolvente teórica dentro de la cual puede desarrollarse un proyecto de edificación. Al definir la envolvente se especifica el volumen de obstrucciones al acceso solar. En Chile, las rasantes son distintas en el norte y en el sur, ya que responden a la variable del ángulo solar con el fin de garantizar una correspondencia entre la iluminación y la latitud. En el sur, la rasante tiene un ángulo mayor o permite menor altura del volumen teórico y, por ende, menor obstrucción del acceso solar (Figura 3).
- **Adosamientos:** el adosamiento es aquella edificación que se ubica contigua a los deslindes que determina la forma de la envolvente y que, por lo tanto, influye en la generación de obstrucciones al acceso solar, sobre todo en las de los predios vecinos puesto que se construye a lo largo del deslinde.
- **Distanciamientos:** el distanciamiento es la longitud de espacio vacío que debe quedar entre una edificación y el límite predial, por lo tanto, mientras mayor sea la distancia entre un volumen y otro (el del vecino), menor influencia de sobras de este volumen por sobre el otro. El distanciamiento regulado con la altura puede garantizar accesibilidad solar en forma simple.
- **Antejardines:** los antejardines actúan como el distanciamiento puesto que son la franja que se forma por la

distancia mínima que debe dejar la edificación (línea de edificación) con la línea de propiedad (línea oficial). Se regula la porción vacía entre las edificaciones de una manzana y las de la manzana del frente, lo que influye mayormente en el espacio público (Figura 4).

- **Ochavos:** llamados también *servidumbre de vista*, establecen el corte de la esquina para permitir la visión del espacio público en la esquina antes de llegar a la intersección de dos calles. Al eliminar la punta se tiene a su vez mayor acceso de luz, ya sea directa o indirecta.
- **Cálculo de sombra:** cuando una edificación sobrepasa la altura de edificación que le impone la aplicación de la rasante, esta puede defenderse si se hace un estudio que demuestre que las sombras no son mayores por superar la altura. En otras palabras que “la sombra que proyecta el volumen propuesto del proyecto no supere la sombra que proyectaría el volumen teórico edificable en ese mismo predio; entendiéndose este último como la envolvente máxima que resulta de la aplicación de las normas asociadas al predio (distanciamiento, alturas máximas, antejardines y rasantes)” (Cárdenas y Uribe, 2012, p. 30). Esta disposición en la actualidad no contempla las sombras sobre el espacio público.

De esta revisión, se puede señalar que esta última norma (contenida en el Artículo 2.6.11 de la Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones, o OGUC) es la demostración más cercana a la definición del acceso solar como un derecho, puesto que regula directamente la sombra que arroja una edificación y, por ende, la luz restringida a su entorno. A modo de ejemplo, y como veremos con la revisión del caso de estudio, la acelerada aparición de edificios en altura en Estación Central, que producen grandes conos de sombra, grafica la aplicación del cálculo

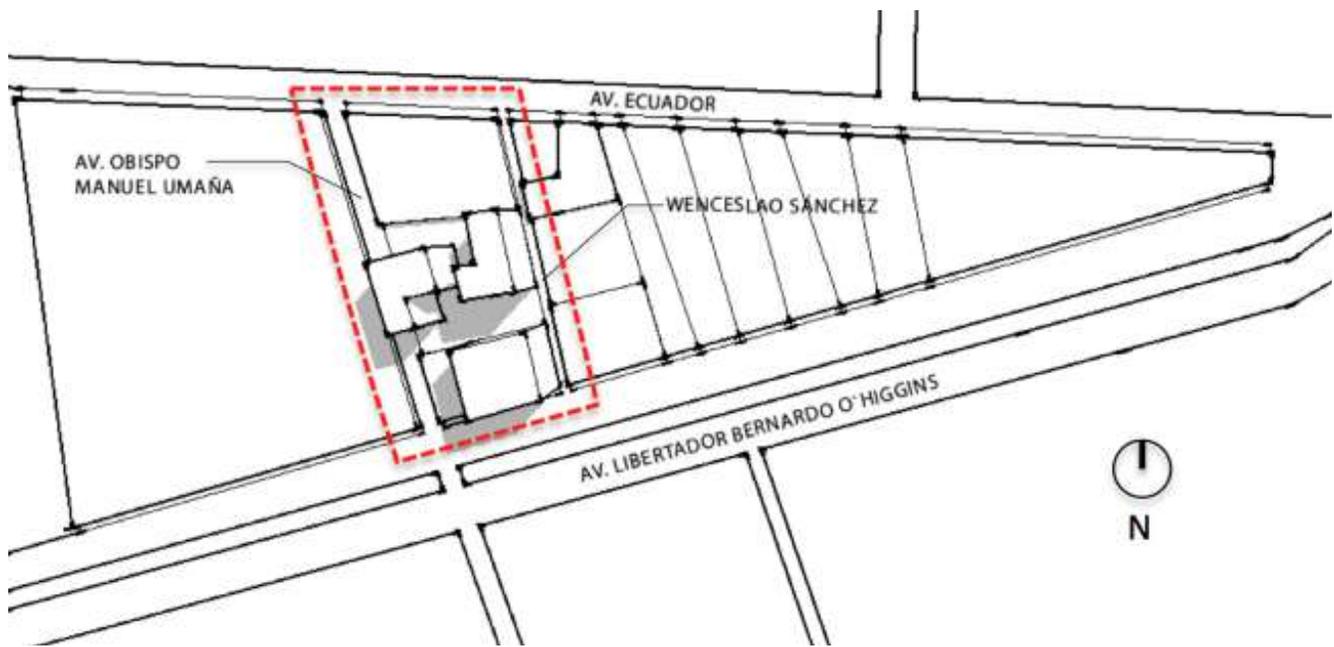


Figura 5. Polígono de estudio: Av. Ecuador (norte); Wenceslao Sánchez (oriente); Alameda (sur); Obispo M. Umaña (poniente). Fuente: Elaboración propia.

de sombra, con claros índices de deterioro en la calidad de vida de los barrios afectados colaborando, además, a reproducir aún más la gentrificación contemporánea.

METODOLOGÍA

Como fuera mencionado, la comuna de Estación Central tiene directa relación con el proceso de verticalización de la vivienda, que se traduce en la presencia explosiva de nuevos edificios en altura incorporados en los últimos cinco años (torres), los cuales han desplazado (o gentrificado) gran parte de las casas históricas que se ubican en dicha comuna. Específicamente, se ha elegido un polígono representativo como caso de estudio, de forma triangular y superficie aproximada de tres hectáreas, el cual permite un análisis de sus componentes tanto espaciales como sociales y a escala barrial. Este polígono, cuyos límites son la Av. Obispo Manuel Umaña por el poniente, la calle Wenceslao Sánchez por el oriente, Av. Ecuador por el norte y la Alameda B. O'Higgins por el sur, concentra dos torres de vivienda y un hotel (actualmente en construcción); y el resto de la superficie con presencia de casas históricas de uno a dos pisos (Figura 5). Dentro de esta área, el proyecto Condominio Parque Estación fue el primero en construirse (2015) y también el de mayor volumetría. Se accede a él solo desde la calle Av. Obispo Manuel Umaña y está formado por dos volúmenes de 17 pisos con 204 departamentos y 70 estacionamientos, cada uno, sin contemplar estacionamientos para visitas. Se ha realizado un análisis de contraste principalmente entre este proyecto inmobiliario inicial y las diez normas urbanas y edilicias chilenas que regulan el asoleamiento

descritas en la sección teórica conceptual. Para ello, se revisaron fuentes oficiales como la Ley y Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones y el Plan Regulador Metropolitano de Santiago vigente, las cuales se contrastaron con la observación directa, y la aplicación de entrevistas a actores clave del área de estudio.

Específicamente se aplicaron un total de diez entrevistas semiestructuradas, dentro de dos periodos de tiempo: cuatro entrevistas entre abril y mayo de 2015, y el resto (6) durante diciembre de 2016. Dentro de los participantes, se incluyó al asesor urbanista de Estación Central; a cinco usuarios trabajadores de distintos rubros: industria (1), servicio de fotocopiado (1), almacén local (2) y conserjería (1); y a cinco residentes mayores de edad (cuyo promedio fue sobre los 60 años) que vivieran dentro de polígono descrito por al menos dos décadas y, preferentemente, por más de cuatro décadas.

Dentro de las preguntas más significativas, se les consultó sobre sus percepciones acerca de la importancia del acceso solar (*¿En qué cree usted que usa el sol? ¿Cree usted que se debería regular como un derecho?*); los cambios percibidos en relación con el acceso solar, tanto en su vivienda (*¿Su vivienda o departamento posee menos acceso al sol?*) como en su entorno circundante (*¿Hay menos acceso al sol en su barrio y entorno? ¿Cree usted que las torres de viviendas le han quitado el sol?*); y cómo ello ha impactado en su forma de vida (*¿Qué cosas han cambiado objetivamente en su forma de vida desde que aparecieron las torres?*). Estas entrevistas se triangularon con la observación en terreno, pasando a formar el análisis de resultados que se presenta a continuación.

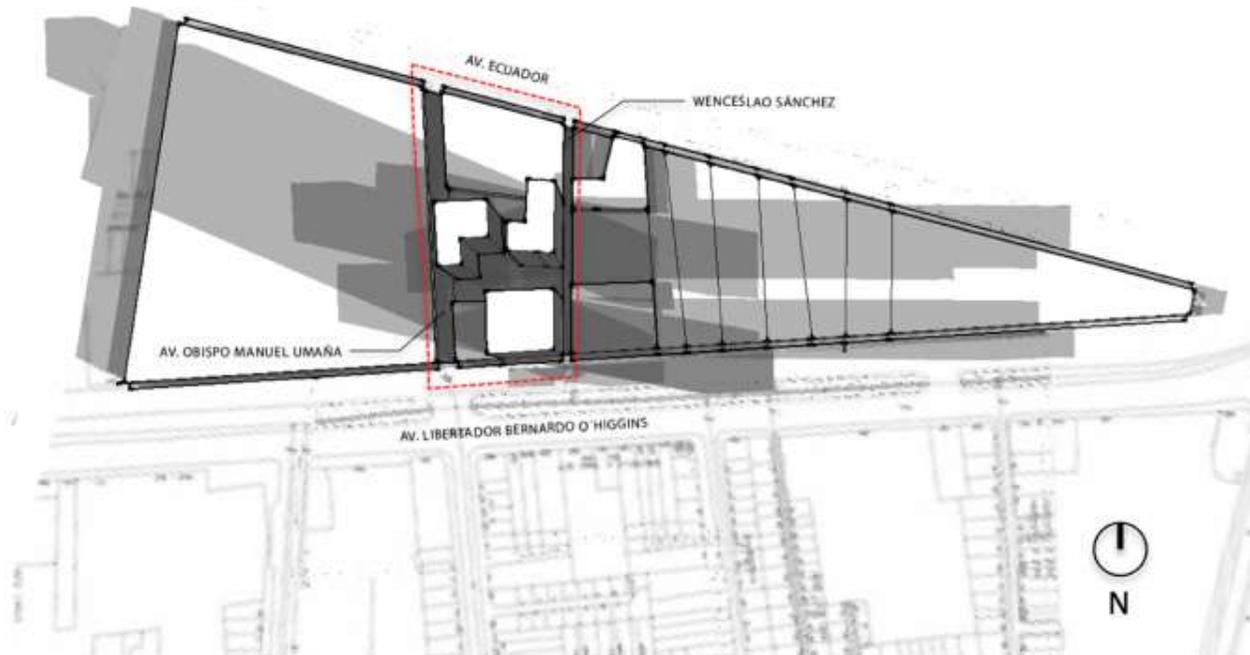
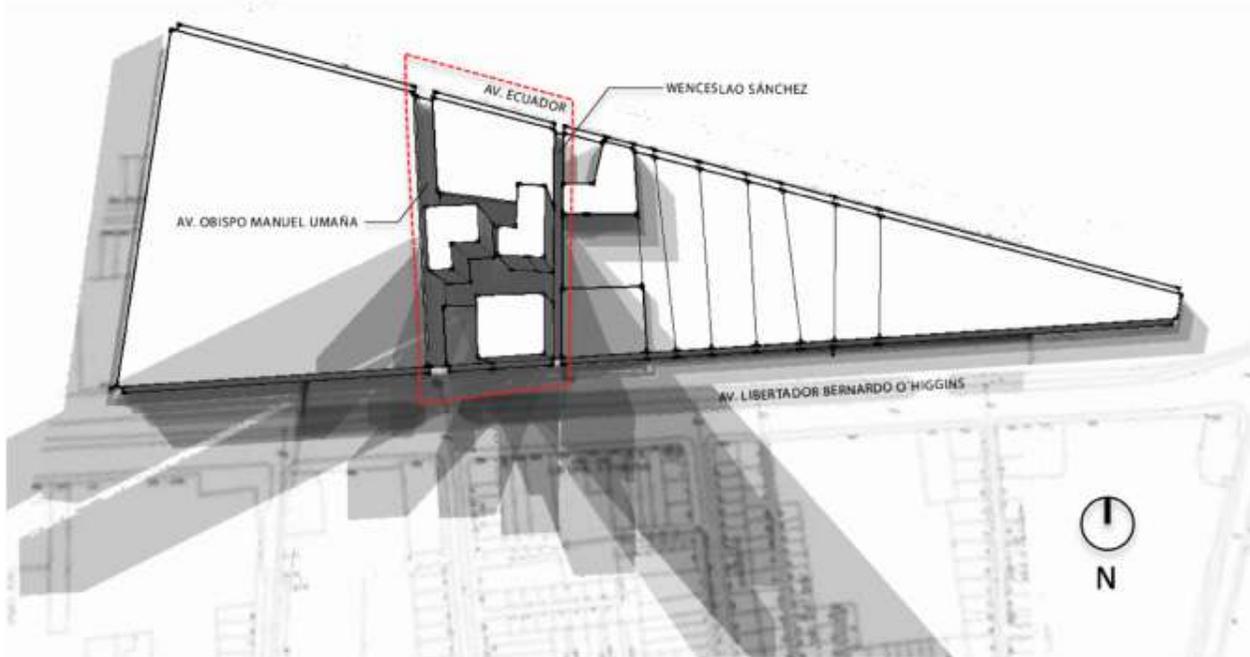


Figura 6. Modelación de sombras, sector seleccionado con localización del condominio Parque Estación: solsticio de invierno (arriba) y solsticio de verano (abajo).
Fuente: Elaboración propia.

VERTICALIZACIÓN EN ESTACIÓN CENTRAL: REGULACIÓN ASISTÉMICA Y “EN PENUMBRA”

La comuna de Estación Central ha adoptado la modalidad de subcentro desde la llegada de distintos equipamientos y servicios, al integrar programas que elevan la oferta de los nuevos edificios emplazados en la Alameda O’Higgins como el eje principal de desarrollo urbano de la comuna, tanto para los residentes como para la población flotante. Sin embargo, este proceso se ha realizado con regularizaciones normativas urbanis-

ticas intercomunales más que locales. Evidencia de ello es que la comuna no cuenta con un Plan Regulador Comunal propio aprobado a la fecha, aun cuando sí existe un proyecto de PRC desde el año 2008, o al menos, no se ha actualizado lo heredado de las comunas de Santiago, Quinta Normal, Maipú y Pudahuel. Esto ha propiciado la acción de empresas inmobiliarias que han desarrollado una gran cantidad de edificios de gran altura en la actualidad, con un predominio de 23,3 pisos en promedio, y una cantidad de 15.087 departamentos construidos en el periodo 2011-2016 (Valencia, 2016).

En un análisis más pormenorizado es posible en primer lugar advertir afecciones a las condiciones básicas del habitar humano como es el acceso solar (foco del presente trabajo), así como la extrema densificación, la falta de estacionamientos y la congestión vial, entre las más importantes. Ello sin duda se agrava al considerar la proliferación de vivienda en altura, como lo señala el asesor urbanista de la comuna:

Estamos teniendo proyectos que están siendo muy agresivos con el territorio, que tienen proyecciones de externalidades negativas que están superando las barreras de los beneficios, comenzando a tener problemas en la sobrecarga de vehículos, falta de estacionamientos, falta de espacios públicos. Estamos recién empezando a experimentar el lado negativo de la renovación urbana (asesor urbanista Estación Central).

Respecto de las condiciones normativas más específicas, el proyecto Condominio Parque Estación posee como sistema de agrupamiento: dos torres en forma de "L" invertidas, que configuran espacios intermedios de tránsito entre ellas, lo cual permite recibir mayor superficie de luz solar en las fachadas orientes y ponientes (Figura 6). Sin embargo, su coeficiente de ocupación de suelo es cercano al 100%, lo que imposibilita la generación de espacios vacíos a nivel de suelo que puedan mejorar la accesibilidad solar dentro del predio o que puedan generar aperturas hacia el sol para los predios vecinos. Además, esta condición afecta en términos de que el proyecto no presenta superficies que queden sin edificación para garantizar un mínimo de absorción de agua en el terreno, regulando con esto las altas temperaturas que en verano calientan los pavimentos y construcciones de hormigón. Todo ello, es resentido por residentes originarios:

Esta calle se ha convertido en un callejón oscuro. Ahora tengo que vender la industria porque ya no puede funcionar. Los autos de los departamentos no permiten el tránsito de camiones. Estos pasajes van a desaparecer, junto con la iglesia. Yo le venderé mi terreno al primero que venga con el dinero, no al que venga con promesas (hombre, 70 años dueño de industria).

En cuanto al sol, lo principal son las olas de viento que se forman en la calle. Son muy frías (mujer, 45 años, dueña de casa).

En relación con su coeficiente de constructibilidad el proyecto alcanza un 80%, que permitió crear un distanciamiento entre las dos torres. Sin embargo, los espacios vacíos no se incluyeron hacia el exterior de estas, primando la protección interior frente a la integración hacia el exterior. Por otra parte, el 20% de vacío no garantiza que la edificación respete un área suficientemente amplia sin construir que pueda ser diseñada para accesibilidad

solar, tanto para el predio mismo como para los predios aledaños. Además, los adosamientos laterales poseen de 8 a 14 metros de longitud, representando casi un tercio de la distancia total de sus deslindes respectivos.

Estos adosamientos afectan por el lado norte una zona de juegos, piscina y pasadas entre torres (14 m), mientras que, por el sur, se plantea una zona de estacionamientos de visitas (8 m). Si bien no existen adosamientos norte ni sur, lo que hace que el volumen se distancie del conjunto de las viviendas vecinas, la altura de los volúmenes edificados no evita que la sombra generada afecte finalmente los predios vecinos. Esta situación es advertida por una vecina, quien además reclama por el derecho a ser consultada antes de edificar torres:

No tengo problema con las torres porque estamos hacia el norte y tengo la universidad al frente. Ahora uno se esconde del sol. Pero en invierno se usa mucho, para secar la ropa, para el frío [...] pero no sé qué es lo que pasa con las personas. Ahora van a construir una torre de 50 pisos en Estación Central. A esas personas habría que preguntarles cómo les afectará el sol (mujer, 76 años, dueña de casa).

Las alturas máximas de edificación son sin duda uno de los factores que tiene mayor incidencia sobre el área de sombras arrojadas en el entorno. La altura promedio de 23,3 pisos para la comuna (Valencia, 2016) puede llegar a provocar sombras de varias cuadras durante la mañana y la tarde, siendo aún más extensas en invierno, cuando la trayectoria solar es más baja y cuando más se necesita de la radiación para calentar las construcciones (Figura 6). Por su parte, para los distanciamientos aplicados en el Condominio Parque Estación, la norma indica que un edificio colectivo de fachadas independientes con vano deberá tener una distancia mínima de tres metros entre las fachadas sin vano (OGUC, Artículo 4.1.14 de la OGUC). En este caso, el edificio tiene 2,20 metros de separación en el deslinde hacia la calzada poniente (Av. Obispo Manuel Umaña), la que tiene un perfil de ocho metros.

Entonces, además de infringir la norma, el costado que enfrenta hacia la Universidad de Santiago se constituye a través de un muro cerrado hacia la calle, limitando la interacción social entre los habitantes. Este muro cerrado presenta una altura de tres metros y arroja sombras de entre tres y cuatro horas, impactando directamente en el paso peatonal. La ausencia de luz en el tránsito de peatones aumenta la inseguridad y la carencia de interacción social que es indispensable en el desarrollo de barrios seguros y amigables. Aún más complejo, situaciones como las descritas generan presiones que terminan por desplazar a los vecinos originarios, como evidente signo de la gentrificación contemporánea:

Aquí atrás hay un patio. Ahora con los departamentos (conjunto) ya no tenemos visibilidad. Antes veíamos planos del cielo, el sol y ahora no. Entonces todo eso afecta porque nos han quitado la luz (mujer, 55 años, dueña de almacén).

Tengo menos acceso al sol, no hay áreas verdes, me tiran cosas al techo. Estas casas van a desaparecer. Ahora estamos listos con la corredora de propiedades para la venta de la casa. La mayoría de las personas se han cambiado por lo mismo. Se perdió el derecho de la familia. El entorno familiar con los vecinos (mujer, 45 años, dueña de casa).

Observando la fachada principal, el conjunto presenta un antejardín de ocho metros aproximados hacia la calzada poniente (Av. Obispo Manuel Umaña) el que antecede el acceso de los edificios, mientras que en la parte posterior del edificio se cuenta con el muro de tres metros distanciados a solo dos metros de este, afectando directamente a un paso peatonal de 90 cm ubicado hacia la calle oriente (Wenceslao Sánchez). El proyecto no presenta *ochavos* pues no se trata de un edificio de esquina. Por su parte, la rasante parece ser un enigma en la construcción de los volúmenes de proyecto. Si bien la norma indica un ángulo máximo de 70° para la zona central y que se traza “en todos los puntos que forman los deslindes con otros predios y en el punto medio entre líneas oficiales del espacio público que enfrenta el predio” (OGUC, Art. 2.6.3, 2016), para el caso de estudio, y en tantos otros edificios de la comuna, esta se sobrepasa, llegando a elevarse casi el doble de lo permitido (Figura 7).

Como resultado de ello, se tienen dos torres de 17 pisos, sin tratamiento de fachada que se abra a la calle, sin posibilidad de interactuar visualmente con el resto de los habitantes del sector e impactando directamente en la captación de luz por parte de estos y, muy importante, la relación con su entorno inmediato y mediato:

Antes de las torres, en general en la ciudad, podíamos ver nuestro paisaje. Podíamos ver la cordillera. Ahora no. Eso afecta directamente en cómo se vive en Santiago (hombre, 50 años, trabajador almacén).

Finalmente, no existe el cálculo de sombras, considerando la condición de rasante vulnerada. Como la altura es del doble de la que se debiera definir por la rasante, es evidente que el estudio de sombras no podría demostrar que estas son iguales a un edificio de la mitad de la altura. De esta forma, el caso del Condominio Parque Estación refleja un patrón actual de emplazamiento para edificios en altura, que se repite tanto en Estación Central como en la mayoría de las comunas pericentrales de Santiago. Aún más complejo, detrás de estas edificaciones sigue habiendo viviendas de 2,5 m de altura (y cités para el caso estudiado) que permanecen en la oscuridad a

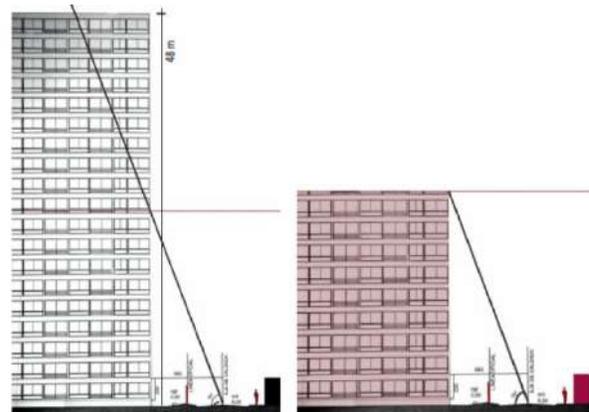


Figura 7. Rasante sobrepasada del edificio en altura.
Fuente: Vargas, 2015, p. 72.

plena luz del día. Un ejemplo concreto es el testimonio de una residente originaria del barrio que posee un pequeño almacén aledaño a las dos torres:

... ahora estamos acostumbrados a los ruidos, pero mira, mira cómo tengo esta luz prendida acá. Este edificio me quitó toda la luz natural. Tengo que dejar la luz encendida todo el día para que se vea un poco más claro. Ya no puedo secar la ropa y el frío también. Ya no tenemos sol. Aunque se diga que hay un “desarrollo” en el barrio, las casas igual se ven perjudicadas. ¿Pero con estas empresas cómo se podría luchar? (mujer, 55 años dueña de almacén).

La inconformidad de los habitantes de viviendas aledañas a torres verticales de vivienda, abarca no solo el hecho de que el habitar “en sombra” ha afectado su calidad de vida y salud, sino que también las relaciones interpersonales entre residentes antiguos y residentes nuevos. En ese sentido, estas edificaciones contemporáneas, no solo se emplazan como una barrera física a la luz solar y acceso a sus predios, dejando atrapadas a viviendas existentes (Figura 8), sino que generan tensiones y rupturas sociales, que desplazan toda posibilidad de integración socioespacial en estos barrios. Este es un hecho que parece comenzar a preocupar a aquellos vecinos que ven en estos desarrollos inmobiliarios, la “crónica del desplazamiento anunciado” y tampoco confían en las formas cómo se puede regular el barrio:

Mi casa está pensada para hacer un edificio de la misma altura que las otras dos torres (mujer, 76 años, dueña de casa).

... el sol debiese ser un derecho, eso está claro. Pero si la municipalidad no ha respetado los proyectos para la comuna, como el ensanche de la vereda de la Alameda que no respetó el nuevo hotel, es poco probable que haga algo por el sol y sus habitantes (hombre, 70 años dueño de industria).



Figura 8. Imágenes del condominio Parque Estación, por Wenceslao Sánchez desde Av. Ecuador y desde la azotea del edificio oriente.
Fuente: Archivo C. Wolff.

CONCLUSIONES: LOS HABITANTES ENSOMBRECIDOS

Se ha revisado cómo el fenómeno de gentrificación en Santiago, expresado en verticalización y densificación parcelada (Herrmann y van Klaveren, 2013), incide fuertemente en el acceso solar, un bien preciado para una comunidad y con ello, en la pérdida de la calidad de vida, la identidad y la cohesión de sus residentes, en especial, aquellos más vulnerables expuestos a los embates de una estrategia de renovación urbana arrasadora. Por lo tanto, un primer aporte de esta investigación es establecer que el acceso solar es un factor indiscutible de la gentrificación contemporánea. En particular, tres temas se pueden relevar para explicar este contexto.

El primero de ellos, es la inexistencia del concepto de *derecho solar* explícito, expresado en la normativa chilena para regular la luz del sol que el ser humano necesita por diversos motivos, ya sea de orden de salud (Wolff, 2015) o como parte de las ERNC (Cárdenas et al., 2016). Si bien la norma urbana se refiere a la luz solar en varias de sus regulaciones y articulados, lo hace en forma indirecta, fragmentada y precaria, pasando de un término a otro indiscriminadamente, sin poner atención en las diferencias que pueden ser substanciales. Ejemplo de ello es cuando se refiere a las necesidades respecto de la *luz* en la realización de tareas, no diferencia a qué tipo de *fuentes de luz* se refiere, haciendo caso omiso a la diferencia entre la luz natural y la artificial. Tampoco distingue entre *luz* y *asoleamiento*, siendo que un objeto puede recibir luz, incluso natural, pero en forma indirecta, aun cuando lo requerido habitualmente son los beneficios de la radiación (longitudes de onda IR y UV), tanto para la salud mental (Brainard, 2014)

y regulación de ciclos circadianos (Wolff, 2015), como para el control de agentes biopatológicos de la vivienda. Por otra parte, se refiere en forma omitida a la luz solar puesto que se establecen restricciones respecto de la *sombra* que pueden arrojar las nuevas edificaciones, sin referirse en “positivo” al *sol* o *radiación solar* que debe recibir una edificación, en términos del método descriptivo.

Un segundo aspecto importante es que no se establecen normativamente conceptos clave como *acceso solar*, por ejemplo, como “la continua disponibilidad de luz solar directa que posee una edificación y sin obstrucción de otra de propiedad” (McCann, 2008) y los factores que determinan su regulación: 1) latitud; 2) pendiente del terreno; 3) forma; 4) orientación; 5) altura de las edificaciones; 6) proporción de las calles y 7) orientación de las mismas (De Decker, 2012). O el concepto de *envolvente solar*, para establecer las alturas máximas de los edificios para que estos no obstruyan el acceso solar de las edificaciones existentes (Franco, 2014; Knowles 1999), tanto para la energía como para la luz en términos de números de horas de sol o de sombra (Morello & Ratti, 2008).

Finalmente, un tercer tema importante es que no se plantean sistemas normativos que sirvan para regular del acceso solar, por ejemplo en la diferenciación que propone la legislación norteamericana entre las *servidumbres solares* (acceso a la luz solar), y los *derechos solares* (derecho a instalar un sistema captador de energía solar), ni tampoco lineamientos claros para reglamentar derechos solares como el *método de actuación* (el número de horas de asoleamiento en el solsticio de invierno), o el *método descriptivo*, que medianamente sí se regula mediante lo exigido en el “cálculo de sombras”.

Sumado a lo débil de la norma chilena respecto de regular el acceso solar, y al observar la proliferación de edificaciones en altura en contextos de barrios preexistentes de baja altura, se advierte que las comunas, ya sea a través de sus planes reguladores o el uso básico de la OGUC, no contemplan la trascendencia del acceso solar y, por lo tanto, no se utilizan las normas existentes, por básicas que sean, como atributos para mejorar la calidad de vida a través de la regulación de la morfología urbana (Vicuña del Río, 2013). Esto puede verse en el caso estudiado en la comuna de Estación Central donde no existe ninguna norma que abogue por respetar el acceso solar como un derecho, tanto para los ciudadanos originales como para los nuevos habitantes que llegan a vivir en las edificaciones de altura.

Es por ello que un primer camino es, al menos, aunar las normativas presentes en la OGUC con los planes reguladores que contienen acápite sobre luz solar y rasantes, de manera de aminorar o menguar el proceso de verticalización indiscriminada que presentan los barrios históricos en Santiago u otras ciudades con alta reproducción inmobiliaria. Un segundo desafío y, probablemente de mayor aliento, es conformar un cuerpo robusto de normativa funcional y operacional, así como criterios de diseño urbano que reconozcan al sol solo como un derecho de todo ciudadano y su trascendencia en la calidad de vida de cualquier hábitat. Dentro de ello, el sol se podría transformar en un atributo concreto de diseño, pudiendo presentarse como imagen-objetivo (incluyendo la trayectoria de sombras, que el factor lumínico es un espacio público, relación con las zonas verdes, etc.) como parte de las normas locales para la regeneración de barrios. En ese ámbito, la acción directa de los habitantes en procesos de aprobación de instrumentos de planificación y el recobro de la vida cívica, otrora impartida en la educación básica y media chilena, parece tomar cada más fuerza y sentido.

Como consideración final, se requiere que el acceso solar traspase la esfera meramente de la planificación y norma-

tiva urbana; sino que se discuta en todo nuevo proyecto de vivienda que pueda traer consigo mayor reproducción de gentrificación contemporánea (Inzulza-Contardo, 2016; Olivera y Delgado, 2014), y que ello pueda quedar plasmado en los programas oficiales de mejoramiento barrial que hoy se promueven, tanto desde la política central (por ejemplo, Programa Quiero Mi Barrio) como desde las carteras de proyectos municipales (por ejemplo, planes de desarrollo comunal, bonos por usos de la vivienda patrimonial, subsidios de renovación urbana, entre otros).

Hay que crear conciencia sobre el empobrecimiento de la calidad de vida generado por la pérdida del acceso solar en barrios históricos, y el consecuente “ensombrecimiento” del hábitat debido a la presencia de torres de vivienda, sumado a la gran frustración de habitantes originales que, en muchos casos, se ven obligados a abandonar sus hogares, o simplemente mantenerse en ellos, aunque se tornen inhóspitos, fríos, como fuera descrito por los residentes de Estación Central. En ese sentido, el caso estudiado no pretende ser una solución final al problema del acceso solar, sino más bien, ser la punta de lanza que incentive esta discusión en las esferas sociales, académicas, profesionales y técnicas acerca de la importancia del resguardo del sol en barrios residenciales.

Es por ello que la definición conceptual técnica puesta en práctica con el caso analizado en Estación Central podría replicarse en otros barrios con síntomas similares, y mejor aún, incorporando metodologías cuantitativas como el cálculo de sombra en distintas horas del día y mediciones de grados calóricos y lumínicos posibles de soportar por los residentes. En otras palabras, la invitación se abre con la presente investigación hacia otras disciplinas del conocimiento sobre el hábitat residencial que amplifiquen lo que aquí se ha presentado: una primera discusión crítica etnográfica acerca de las implicancias de la verticalización indiscriminada en la calidad de vida y pérdida de luz solar y las percepciones de aquellos que deben resistir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almandoz, A. (2006). Urban planning and historiography in Latin America. *Progress in Planning*, 2(65), 81–123. <https://doi.org/10.1016/j.progress.2006.02.002>
- Borsdorf, A. & Hidalgo, R. (2013). Revitalization and tugurization in the historical centre of Santiago de Chile. *Cities*, 31, 96–104. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2012.09.005>
- Brainard, G. (2014). The capacity of light to regulate physiology and behavior. Proceedings of CIE 2014 Lighting Quality and Energy Efficiency. Recuperado de http://www.cie.co.at/index.php?i_ca_id=945
- Butti, K. & Perlin, J. (1980). *A golden thread: 2500 years of solar architecture and technology*. Palo Alto: Cheshire Books. Nueva York: Van Nostrand Reinhold.
- Capeluto, G., Yezioro, A., Bleiberg, T., & Shaviv, E. (2006). *Solar rights in the design of urban spaces*. Comunicación presentada en The 23rd Conference on Passive and Low Energy Architecture, Geneva, Switzerland. Recuperado de <http://plea-arch.org/ARCHIVE/2006/>
- Cárdenas, L. y Uribe, P. (2012). Acceso solar a las edificaciones: El eslabón pendiente en la legislación urbanística chilena sobre la actividad proyectual. *Revista de Urbanismo*, 26, 21-42. <https://doi.org/10.5354/0717-5051.2012.20922>
- Cárdenas, L., Vásquez J., Zamorano, J. y Acevedo, C. (2016). Explorando luz solar en modelos de desarrollo inmobiliario. Aplicaciones en cinco ciudades chilenas. *Revista de Urbanismo*, 34, 158-173. <https://doi.org/10.5354/0717-5051.2016.40394>
- Castro, A. (2013). Normativa urbana: la rasante y sus implicancias morfológicas. Recuperado de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2013/08/01/normativa-urbana-la-rasante-y-sus-implicancias-morfologicas/>
- Contreras, Y. (2011). La recuperación urbana y residencial del centro de Santiago: Nuevos habitantes, cambios socioespaciales significativos. *Eure*, 37(112), 89-113. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612011000300005>
- Davidson M. & L. Lees (2005). New-build 'gentrification' and London's riverside renaissance. *Environment and Planning A*, 7(37), 1165-1190. <https://doi.org/10.1068/a3739>
- Davidson, M. & L. Lees (2010). New-build gentrification: Its histories, trajectories, and critical geographies. *Population, Space and Place*, 16, 395-411. <https://doi.org/10.1002/psp.584>
- De Decker, K. (2012). The solar envelope: how to heat and cool cities without fossil fuels. *Low-tech Magazine*. Recuperado de <http://www.lowtechmagazine.com/2012/03/solar-oriented-cities-1-the-solar-envelope.html>
- Díaz, I. (2015). Viaje solo de ida: gentrificación e intervención urbanística en Sevilla. *Eure*, 41(122), 145-166. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612015000100007>
- Franco, R. (2014). *Acceso solar: estudio comparativo de acceso solar por el método descriptivo entre las ciudades: Jerusalén, Israel y Bogotá, Colombia* (Tesis de Magister, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, España). Recuperada de: <http://upcommons.upc.edu/handle/2099.1/24081>
- Glass, R. (1964). *London: Aspects of change*. Londres: Centre for Urban Studies and MacGillion & Kee.
- González, S. (2016). Looking comparatively at displacement and resistance to gentrification in Latin American cities. *Urban Geography*, 8(37), 1245-1252. <https://doi.org/10.1080/02723638.2016.1200337>
- Haase, A., Kabisch, S., Steinführer, A., Bouzarovski, S., Hall, R., & Ogden, P. (2010). Emergent spaces of reurbanisation: Exploring the demographic dimension of inner-city residential change in a European setting. *Population, Space Place*, 16, 335-343. <https://doi.org/10.1002/psp.603>
- He, S. (2010). New-build gentrification in central Shanghai: Demographic changes and socioeconomic implications. *Population, Space and Place*, 16, 345-361. <https://doi.org/10.1002/psp.548>
- Herrmann, M. y van Klaveren, F. (2013). ¿Cómo densificar? Problemas y desafíos de las tipologías de densificación en la ciudad de Santiago. *Revista 180*, 17(31), 38-43.
- Hidalgo, R. (2010). Los centros históricos y el desarrollo inmobiliario: las contradicciones de un negocio exitoso en Santiago de Chile. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 331(85). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-331/sn-331-85.htm>
- Inzulza-Contardo, J. (2012). Latino-gentrification? Focusing on physical and socio-economic patterns of change in Latin American inner cities. *Urban Studies*, 10(49), 2085-2107. <https://doi.org/10.1177/0042098011423425>
- Inzulza-Contardo, J. (2016). Contemporary Latin American gentrification? Young urban professionals (YUPs) discovering historic neighbourhoods. *Urban Geography*, 8(37), 1195-1214. <https://doi.org/10.1080/02723638.2016.1147754>
- Janoschka, M., Sequera, J., & Salinas, L. (2014). Gentrification in Spain and Latin America-a Critical Dialogue. *International Journal of Urban and Regional Research*, 4(38), 1234-1265. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12030>
- Knauf, F. (4 de noviembre 2013). Alla ricerca del migliore orientamento - Ricerche tedesche [Mensaje en un blog]. *Storia dell'architettura climática*. Recuperado de <http://architetturaclimatica.blogspot.cl>
- Kearns, A., Whitley, E, Mason, P & Bond, L. (2012). Living the high life? Residential, social and psychosocial outcomes for high-rise occupants in a deprived context. *Housing Studies*, 1(27), 97-126. <https://doi.org/10.1080/02673037.2012.632080>
- Knowles, R. (1999). The solar envelope. Recuperado de http://www-bcf.usc.edu/~rknowles/sol_env/sol_env.html
- Lees, L. & Ley, D. (2008). Introduction to special issue on gentrification and public policy. *Urban Studies*, 12(45), 2379-2384. <https://doi.org/10.1177/0042098008097098>
- Souza, M. L. de. (2009). Cities for people, not for profit-from a radical-libertarian and Latin American perspective. *City*, 4(13), 483-492. <https://doi.org/10.1080/13604810903298680>
- McCann, C. (2008). *A comprehensive review of solar access law in the United States*. Orlando, FL: Florida Solar Energy Research and Education Foundation.

- Morello, E. & Ratti, C. (2008). Sunscapes: 'solar envelopes' and the analysis of urban DEMs. Recuperado de http://senseable.mit.edu/papers/pdf/2008_Morello_Ratti_Journal%20of%20Computers%20and%20the%20Environment.pdf
- Olivera, P. y Delgadillo, V. (2014). Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la Ciudad de México. *Revista de Geografía Norte Grande*, 58, 111-133. <https://doi.org/10.4067/s0718-34022014000200007>
- Ordenanza General de Urbanismo y Construcción (OGUC) del Ministerio de Vivienda de Urbanismo, 19 de mayo de 1992. Última modificación 21 de marzo de 2016.
- Pumarino, N. (2014). Edificio residencial: un Gigante Egoísta. *AUS*, 15, 46-51. <https://doi.org/10.4206/aus.2014.n15-09>
- Roberts, B R. (2005). Globalization and Latin American cities. *International Journal of Urban and Regional Research*, 1(29), 110-123. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2005.00573.x>
- Shin, H. B. & Soo-Hyun, K. (2015). The developmental state, speculative urbanisation and the politics of displacement in gentrifying Seoul. *Urban Studies*, 3(53), 540-559. <https://doi.org/10.1177/0042098014565745>
- Slater, T. (2006). The eviction of critical perspectives from gentrification research. *International Journal of Urban and Regional Research*, 4(30), 737-757. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2006.00689.x>
- Valencia, M. (2016). Edificios alcanzan promedio histórico de altura por auge de torres de 20 pisos. Recuperado de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2016/02/14/edificios-alcanzan-promedio-historico-de-altura-por-auge-de-torres-de-20-pisos/>
- Vargas, K. (2015). Infilling urbano: la renovación con verticalización en el centro de Santiago: caso de estudio: área Mall Plaza Alameda, Estación Central (Seminario de Investigación, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de <http://catalogo.uchile.cl/uhtbin/cgiisirsi?ps=hq0jUW6Qm0/SISIB/252120145/9>
- Vicuña del Río, M. (2013). El marco regulatorio en el contexto de la gestión empresarialista y la mercantilización del desarrollo urbano del Gran Santiago, Chile. *Revista INVI*, 78(28), 181-219. <https://doi.org/10.4067/s0718-83582013000200006>
- Wolff, C. (2015). Estrategias, sistemas y tecnologías para el uso de luz natural y su aplicación en la rehabilitación de edificios históricos. (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España). Recuperada de <http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/tesis-leida/estrategias-sistemas-y-tecnologias-para-el-uso-de-luz-natural-y-su-aplicacion-en-la-rehabilitacion-de-edificios-historicos-2/>

NOTAS

- 1 Los autores agradecen a Conicyt Fondecyt Iniciación 11140181 "Diseño cívico resiliente en la ciudad intermedia frente a procesos de gentrificación y reconstrucción. Estudios de barrios históricos en Talca, Chile", por el financiamiento brindado para la presente investigación.

LA PREVALENCIA DEL MITO EN LA ICONOGRAFÍA PUBLICITARIA UNA APROXIMACIÓN AL CASO DEL RETAIL EN CHILE¹

THE PREVALENCE OF MYTH ON ICONOGRAPHIC ADVERTISING. EXPLORING THE CASE OF THE CHILEAN RETAIL

ENRIQUE VERGARA · WILLIAM PORATH · CLAUDIA LABARCA · PAULINA GÓMEZ-LORENZINI*

o
Enrique Vergara
Pontificia Universidad Católica de Chile
William Porath
Pontificia Universidad Católica de Chile

Claudia Labarca
Pontificia Universidad Católica de Chile
Paulina Gómez-Lorenzini
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Este artículo explora la relación entre las representaciones mitológicas del arte y su influencia en las propuestas gráficas de la publicidad del *retail* en Chile. A partir del análisis de un *corpus* de 747 piezas publicitarias, publicadas en los principales diarios y revistas del país durante el año 2013, se busca establecer la vinculación entre estas propuestas y las representaciones mitológicas. Del total de piezas analizadas, se seleccionaron cuatro que dan cuenta claramente de las semejanzas compositivas y simbólicas entre la gráfica publicitaria del *retail* y diferentes manifestaciones de la mitología clásica.

Palabras clave

arte; iconografía; mitología; publicidad

Abstract

This article explores the relationship between artistic mythological representations and its influence in Chilean retail advertising. The study is based on 747 printed ads, published in the mainstream media —newspapers and magazines— in 2013, and aims to establish the link between these ads and mythological representation. Of the total of pieces analyzed, four were selected, which clearly reveal the compositional and symbolic similarities between the advertising graphic of retail and classical mythology.

Keywords

advertising; art; iconography; mythology

Para el filósofo Gianni Vattimo (1990), en el mundo de los *mass media* se cumpliría la profecía de Nietzsche: “el mundo verdadero, al final, se convierte en fábula” (p.81). Para este autor, si nos hacemos una idea de la realidad, esta no puede ser entendida como un dato objetivo que está más allá de las imágenes que los medios proporcionan. Por lo tanto, la realidad sería el resultado de múltiples cruces, imágenes e interpretaciones que compiten entre sí y que son distribuidas por los *media*. Esta prevalencia de la fabulación en la cultura medial, también la advierte Romà Gubern (2000) cuando plantea que el *mythos* —que etimológicamente significa fabulación— sería parte constitutiva de la cultura contemporánea, por otro lado, su vigencia ya se advierte en *Mitologías*, una de las primeras obras del semiólogo Roland Barthes acerca de la cultura de masas. Considerando como punto de referencia ambas aproximaciones, el presente artículo busca analizar las reelaboraciones míticas presentes en la iconografía publicitaria del *retail* en Chile.

Un aspecto interesante de destacar respecto del objeto de estudio de este artículo —la publicidad del *retail*— es su relevancia en la esfera pública actual. En efecto, este sector en Chile representa en su conjunto el 20% del PIB del país, con una alta concentración de la propiedad. De hecho, tres grandes tiendas (Falabella, Ripley y París) concentran el 80% de este mercado y su inversión publicitaria alcanza el 16% del total (Vergara, Labarca, Gómez & Porath, 2015). Es decir, en términos de exposición, el *retail* impacta a amplios sectores de la población independiente del género, edad o estrato socioeconómico. Así, esta relevancia económica y mediática lo convierte en un actor central de la cultura de masas local, y su iconografía, si bien muchas veces de carácter referencial respecto de otras manifestaciones artísticas, forma parte de uno de sus principales referentes visuales en una sociedad de consumo.

MITO Y CULTURA CONTEMPORÁNEA

Una primera distinción que debemos hacer para aproximarnos a la presencia del mito en la cultura es el antagonismo entre *mythos* y *logos*. De acuerdo con Chillón (2000) el conocimiento nace y se perfila como imagen y narración, es decir, *mythos*, y posteriormente, después de un proceso de “transustantación metafórica y simbólica” (p. 141) adquiere las características de concepto y argumentación,

es decir *logos*, por lo que el conocimiento humano sería *logomítico* al aunar concepto e imagen. De ahí que, para este autor, la función simbólica sería la unión de dos dimensiones constitutivas del pensamiento: *logos* y *mythos*; razón y representación.

A partir de esta distinción y en un sentido amplio se puede sostener, siguiendo lo planteado por Berrio (2000), que el mito no es necesariamente una creencia falsa o un tipo de pensamiento primitivo. Es más bien una manera de explicar el mundo paralela a la filosofía y a la ciencia que continúa vigente en la sociedad contemporánea, y donde serían las industrias culturales sus principales agentes de difusión. Desde esta perspectiva, el mito se entiende como una forma de pensar; un tipo de racionalidad que no se rige por los cánones de la lógica y que es simbolizado por personajes o divinidades.

La simbología mítica tiene como característica relevante su capacidad de permanecer a través del tiempo. Una de las principales contribuciones para la comprensión de esta dimensión del mito la realizó la Escuela de Psicología Analítica de Carl Jung, al plantear que la mente humana tiene su propia historia y la psiquis conserva rasgos de sus etapas de desarrollo expresados en símbolos, que se encuentran presentes en el inconsciente. Esta presencia mítica a nivel colectivo es lo que Jung denominó “inconsciente colectivo”, entendido como la parte de la psique que conserva y transmite una determinada herencia psicológica (Jung, 1964 [2002]; Henderson, 1964 [2002]). Prueba de esto sería el paralelismo universal entre los temas mitológicos a los que llama arquetipos (Jung, 1991). Tal como señala Chillón (2000), esta hipótesis del inconsciente colectivo es “arriesgada pero sugerente”, ya que se desplaza desde “un planteamiento psicológico a otro más abierto y cultural” (p. 149). En efecto, para este autor, el concepto de *imaginario* surge desde el salto de lo psíquico a lo cultural y ha sido ampliamente utilizado en los estudios de comunicación. En este ámbito, es importante destacar el aporte de Roland Barthes (2008), como uno de los primeros en dar cuenta de la presencia del mito en la cultura de masas, al definirlo como un habla que se constituye en un sistema de comunicación y, por lo tanto, en un modo de significación. Desde esta perspectiva, podemos considerar a la imagen publicitaria como un soporte para que el mito hable y signifique, es decir, como sistema semiótico de comunicación.

MITO E IMAGEN PUBLICITARIA

La publicidad es difícil de delimitar. Junto con estar presente en diferentes ámbitos de la vida diaria, es un fenómeno central de la cultura contemporánea al poner en circulación símbolos y relatos e influir en las visiones de mundo al establecer parámetros de comportamiento y sociabilidad en una sociedad de consumo (Vergara & Vergara, 2012). La publicidad como configuradora de la cultura contemporánea se da en el contexto de una sociedad mediatizada, en donde el consumo es uno de los principales ejes articuladores de las relaciones sociales. Asimismo, una de sus características fundamentales en el plano cultural es su capacidad de apropiación de todo tipo de lenguajes, hábitos, modas y formas artísticas (Eguizábal, 2005). Este mecanismo de apropiación simbólico supone, a su vez, entender los objetos publicitados como artefactos significantes, constitutivos de un sistema simbólico más amplio y como parte de un relato que los valida —como objetos deseables— y de una época que les da sentido (Vergara y Garrido, 2011). Para esta operación de simbolización, la publicidad ha recurrido históricamente al recurso del estereotipo mítico, en cuanto simplificación del entramado cultural. De esta manera, la publicidad prolongaría resortes culturales de larga data, como la mitología clásica, entendida como categoría capaz de tipificar, por ejemplo, la condición femenina expresada en Deméter, en cuanto arquetipo de madre distribuidora, de amplia presencia en el imaginario publicitario contemporáneo (León, 1998).

METODOLOGÍA

En términos metodológicos, para este análisis se codificaron 747 piezas publicitarias de empresas del *retail* a través del software *Nvivo*, correspondientes a los meses de enero, marzo, mayo, julio, septiembre y noviembre del año 2013 que fueron publicadas en los diarios de cobertura nacional *El Mercurio*, *La Tercera* y *Las Últimas Noticias* y en las revistas *Caras*, *Cosas* y *Paula*. De este *corpus* se seleccionó, por razones de espacio para este artículo, una submuestra intencionada de cuatro piezas. Para su análisis, hemos optado por una perspectiva hermenéutica, que entiende la interpretación como un proceso activo y creativo donde toda obra es un espacio abierto

a la reflexión (Tubella y Alberich, 2012). El análisis propuesto se articula en torno a dos dimensiones analíticas: en primer lugar, los niveles de significación simbólica propuestos por Gombrich (2000) y, por otra, la interpretación contextual iconológica desarrollada por Panofsky (2011). Finalmente, y por su carácter interpretativo, es importante señalar que esta selección de piezas gráficas no busca dar cuenta de una representación estadística, sino que profundizar en la riqueza y el significado de las imágenes analizadas.

REPRESENTACIÓN MÍTICA Y PUBLICIDAD EN EL RETAIL

A continuación, presentamos el análisis de las piezas gráficas que nos han parecido un claro reflejo de la prevalencia de mitos fundantes de la cultura occidental en la iconografía publicitaria del *retail* en Chile. Un primer ejemplo de esta reelaboración lo encontramos en el mito grecorromano Afrodita, diosa del amor, que en Roma se identificó con Venus. Según una tradición es hija de Zeus y Dione, pero según otra, Afrodita nace de la sangre de Urano como consecuencia del castigo de Cronos o Saturno, quien le corta los testículos y estos son arrojados al mar. Venus aparece en el movimiento de las olas y es trasladada sobre una concha a la orilla de la playa. Esta imagen de su nacimiento y traslado fue representada, entre otros, por Sandro Boticelli en su obra *El nacimiento de Venus* (Figura 1), donde inmortaliza iconográficamente este mito en Occidente, constituyéndose a su vez, en una de sus obras cumbres. Según Gombrich (1997), para estos artistas del Renacimiento la sabiduría que encerraban las leyendas clásicas se debía a que estas contenían “alguna verdad misteriosa y profunda” (p. 264). La narración del nacimiento de Venus constituiría, para este mismo autor, en “el símbolo del misterio por medio del cual el divino mensaje de la belleza advino al mundo” (p. 264). De acuerdo con Gombrich, en la acción del cuadro se advierte a Venus emergiendo del mar sobre una concha que es empujada por el soplo de dos dioses alados en medio de lluvia y flores, siendo recibida en la orilla por una ninfa con una capa púrpura. Esta imagen de Venus, que ha alcanzado una gran difusión icónica, ha sido reelaborada desde diferentes ámbitos de la cultura mediática contemporánea.

En las dos piezas gráficas analizadas en relación con esta figura mítica (Figuras 2 y 3), la referencia a la representación del mito desarrollado por Boticelli se da tanto en su composición como a nivel de significado. En ambos casos, las composiciones de las piezas representan en primer plano a una mujer joven avanzando hacia el espectador. En el caso del aviso de la marca Cruz Verde, la mujer se representa a través de un plano general donde se muestra la mayor parte de su cuerpo desnudo, que connota movimiento y viento en su pelo, al igual que en el cuadro de Boticelli. Por otra parte, el texto de esta pieza señala “Nueva figura nuevo look”, lo que habla de un renacer.

En el caso del aviso de la marca Falabella en una coenunciación con la marca Cacharel, la imagen de la mujer se presenta en un plano americano cuya ropa deja a relucir la figura del cuerpo, connotando viento y movimiento en ella. En un segundo plano, aparecen dos hombres que la acompañan en su camino hacia el espectador. En ambos casos, la representación de la protagonista da cuenta

de un renacer a una vida mejor como consecuencia de sus decisiones de consumo. Son los productos, con sus cualidades y atributos de imagen, los que dotan a ambas mujeres de un nuevo estilo de vida.

Una segunda reelaboración del mito de Venus, se advierte en la referencia a la relación entre esta divinidad clásica y el dios Marte-Ares, ampliamente desarrollado en la pintura mitológica. Para algunas tradiciones, esta relación fue adúltera mientras que para otras, legítima. No obstante, en ambos casos esta unión representaría las pasiones en torno al amor (Venus) y la guerra (Marte). Si bien Marte tiene su origen en Ares (Grecia), en cuanto dios romano, no solo se asocia con la guerra sino también con la fecundidad y a la juventud. Es interesante destacar que este motivo tuvo una amplia representación en el arte grecorromano a través de la pintura mural y la escultura. En el Renacimiento con Mantegna, Boticelli, Tiziano, Tintoretto y El Veronés; y en el Barroco con Carracci y Rubens, por citar algunos ejemplos.



Figura 1.

Fuente: Boticelli, S. (1484) El Nacimiento de Venus. [Pintura], Florencia, Galería de los Uffizi.

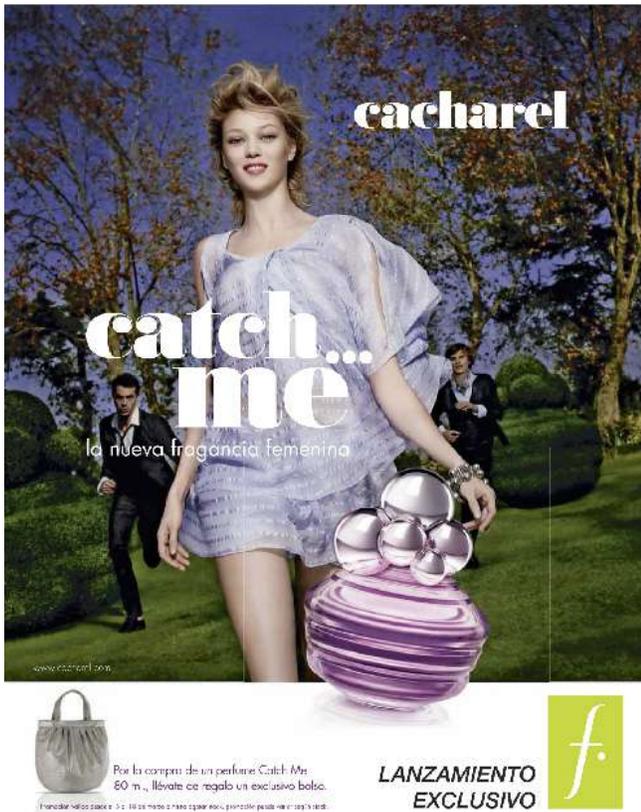


Figura 2.
Fuente: Aviso Falabella (12 de marzo de 2013), *El Mercurio*, *Revista YA*, página 9.

Por lo general, en las piezas publicitarias asociadas con estos referentes mitológicos es posible identificar múltiples referencias iconográficas a las representaciones pictóricas de Venus y Marte en su dimensión simbólica, por ejemplo, amor, belleza, juventud y vitalidad. Sin embargo, la dimensión más obvia es la de amantes, en donde se advierten dos principios opuestos que contribuyen a un equilibrio: amor y guerra. La pieza seleccionada para este análisis pertenece a la marca inglesa Pepe Jeans que es publicitada a su vez por la marca de Ripley (Figura 4), lo que constituye una coenunciación de ambas marcas. En esta pieza, se representa a dos jóvenes que connotan una relación de pareja, donde la mujer representa una actitud seductora en contraposición del hombre que asume una postura de tipo protectora. Ambos están insertos en un contexto urbano visto desde el techo de un edificio. A diferencia de las pinturas que representan a Venus y Marte, en este caso no aparecen otros personajes. Sin embargo, más allá de esta diferencia formal, las similitudes entre estas composiciones son manifiestas.

En el caso de la pintura mural, correspondiente a un fresco de Pompeya (Figura 5), esta muestra en primer plano a Venus semidesnuda apoyada en Marte que aparece



Figura 3.
Fuente: Aviso Cruz Verde (10 de noviembre de 2013), *La Tercera*, página 115.

en un segundo plano y el cual la abraza por la espalda. La escena se completa con un personaje alado que los contempla: Cupido quien, según algunas tradiciones mitológicas, es el hijo de ambos. En la siguiente obra, el pintor Frans Floris de Vriendt (Figura 6) recrea una escena muy similar a la anterior, donde ahora ambos personajes se encuentran desnudos y es Marte nuevamente quien abraza por la espalda a Venus. La escena, al igual que en la pieza publicitaria, se desarrolla en un exterior donde otros personajes los observan desde lejos y solo un niño recostado sobre Venus participa de la relación entre ambos. Al igual que en la pintura de Pompeya, y a juzgar por el arco que se encuentra a los pies de la pareja, también se trataría de Cupido. En estas tres representaciones se repite de forma muy similar la actitud de los dos personajes principales: la mujer en primer plano como arquetipo de belleza y sensualidad y, abrazándola por la espalda, el hombre quien connota virilidad, seguridad y protección, cualidades atribuidas a Marte.

Una tercera reelaboración mítica, la encontramos en el relato bíblico de Adán y Eva. Si bien este no tiene su origen en la mitología grecolatina, es interesante destacar que Eva tiene su símil en Pandora, figura de la mitología

griega, que según la tradición es creada por orden de Zeus y representa a la primera mujer que, por culpa de su curiosidad, abre la caja que contiene todos los males y estos se extienden por el mundo (Caja de Pandora). Sin embargo y más allá de esta similitud, es un hecho incuestionable el protagonismo de Eva en el imaginario icónico, lo que lo sitúa como uno de los mitos fundacionales de la cultura occidental. De acuerdo con la Biblia, Dios creó al hombre con barro y la mujer de su costilla, y les entregó el Paraíso para que vivieran felices, desnudos y sin avergonzarse por ello. Es en este contexto donde se desata el drama del pecado original como consecuencia de la tentación de la serpiente. Si bien se ha asociado tradicionalmente esta tentación con lo sexual, simbolizado en una manzana como ícono de lo prohibido, para muchos exégetas bíblicos se trataría de un problema de traducción. En efecto, en ninguna parte de la Biblia se habla de una manzana. El problema estaría, para Álvarez (2006), en que como la Biblia tradicionalmente estaba escrita en latín en este idioma manzana se dice "*malus*" y mal "*malum*", cuando Eva le da a Adán de comer del fruto del árbol del mal (*mala*) se crea la confusión con la palabra manzana (*malas*). Sin embargo, la creencia que se ha difundido en el plano iconográfico es la de Eva haciendo caer a Adán en un pecado de connotación sexual, simbolizado en una manzana.

Es muy amplia y variada la gama de representaciones visuales de Adán y Eva, especialmente a partir del Renacimiento, donde encontramos por ejemplo las obras de Miguel Ángel, Tiziano o Rubens, por citar algunos grandes maestros de la pintura que han abordado el tema. Sin embargo, una de las obras que ha alcanzado mayor difusión e influencia icónica es la que pintó Durero en 1507 (Figura 7). Esta resulta de gran interés desde el punto de vista iconográfico y simbólico al no advertirse en sus personajes sentimientos de culpa como sucede en otras representaciones. Para Gubern (2004) en el tratamiento visual de Eva se esboza incluso una sonrisa, lo que abre la interrogante respecto de lo gozoso del pecado cometido, además de la ausencia de vergüenza por su desnudez.



Figura 4. Fuente: Aviso de Pepe Jeans/Ripley (19 de enero de 2013), *El Mercurio*, página A 5.



Figura 5.
Fuente: Anónimo (hacia siglo I) Venus y Marte. [Mosaico], Nápoles, Museo Arqueológico de Nápoles.



Figura 6.
Fuente: Floris de Vriendt, F. (Fecha desconocida) Venus y Marte. [Pintura], Amberes, Rubens Huis.

En este cuadro, Eva es representada de cuerpo entero, desnuda y con una manzana en la mano, la cual es entregada por la serpiente que se descuelga del árbol. Uno de los aspectos más relevantes de esta representación tiene que ver con el regreso a un estado ideal, paradisíaco, donde junto con la juventud y la belleza, todo está dado y donde lo prohibido es algo tentador.

En el caso de la pieza publicitaria, no es difícil advertir la reminiscencia a este relato y a cómo la tradición pictórica lo ha representado, especialmente en el caso de la obra de Durero. Esta pieza gráfica (Figura 8) muestra a una mujer con el torso desnudo, cubre sus pechos con el brazo derecho y en su mano sostiene una manzana cerca de su boca, la cual, al igual que en cuadro de Durero, esboza una sonrisa. La diferencia más significativa en ambas representaciones está en la mirada: si Durero le da una mirada lateral a Eva, en la pieza publicitaria la mujer mira a los ojos al espectador, estableciendo una mayor complicidad —y seducción— entre ambos. Otro elemento importante es el protagonismo que alcanza en la pieza la imagen de la manzana que se repite en otras partes del aviso, haciendo una analogía con los atributos tentadores del producto ofertado.

Finalmente, una cuarta reelaboración la identificamos con el mito de las amazonas. De acuerdo con la tradición helénica, las amazonas conformaban un pueblo de mujeres guerreras, hijas de Ares y de Harmonía, que vivían en el Cáucaso y en Asia Menor y que generalmente estaban en guerra con los griegos. Según Sanfuentes (2013), una de las particularidades que presenta este mito es su reiterada presencia en América. En efecto, como consecuencia de las crónicas y de la mentalidad de los primeros conquistadores, este mito se expandió rápidamente por el Nuevo Mundo. Ejemplo de esto es el caso de Hernán Cortés, quien creyó encontrar la isla de las amazonas (lo que hoy es Isla Mujeres) en México, o el de Gaspar de Carvajal, quien pensó verlas a orillas del río que actualmente lleva su nombre. En términos simbólicos, Sanfuentes plantea que el mito de las amazonas tiene que ver con la mujer militar que no está subordinada al hombre y, por lo tanto, no se comportaría como una “mujer normal”, lo que acarrea tensiones en sociedades patriarcales. Es decir, encarnaría el poder femenino como fuente de peligro que altera un orden natural. En este sentido, para Sanfuentes, el mito de las amazonas representa el “contrapeso imaginario” a la masculinidad, constituyéndose en la antípoda de lo normal para la sociedad occidental. En términos iconográficos, la representación de las amazonas ha tenido una difusión icónica muy reducida en el arte occidental en comparación con los otros casos expuestos y solo a nivel medial ha alcanzado una mayor difusión.



Figura 7.
Fuente: Dürero, A. (1507) Adán y Eva (detalle). [Pintura], Madrid, Museo del Prado.



Figura 8.
Fuente: Aviso de Falabella (8 de noviembre), *Revista Caras*, página 63.

En la representación que acompaña este análisis, presentamos un mosaico bizantino descubierto en la localidad de Sanliurfa, antigua Edesa, Turquía (Figura 9), donde se representa a una de las amazonas más famosas (Melanipa) en una escena de caza. Se simboliza montada a caballo, con una lanza en la mano y con un solo seno descubierto, como características propias de su condición de guerrera. Resulta interesante destacar que se presenta sola en un entorno agresivo y su mirada está fija en su presa, connotando dominio sobre el caballo, el medio externo y seguridad en sí misma en su condición de guerrera.

Desde una perspectiva publicitaria, la reelaboración del mito de las amazonas se traduce, para Altés (2004), en una mujer autónoma que no necesita del hombre para controlar su vida. Es un modelo de mujer exigente, que sabe lo que quiere, cómo conseguirlo y, por lo tanto, autosuficiente. En la pieza publicitaria seleccionada para este análisis (Figura 10), podemos advertir la vinculación con los atributos señalados anteriormente que son coincidentes con la representación del mosaico bizantino, en términos que muestra a una mujer vestida con atuendos tipo militar y donde el texto del aviso hace referencia explícita a lo militar como moda. Se representa, en un entorno agreste (desierto), expresando su capacidad para adaptarse a un medio difícil, mira directamente al observador y su mirada es tanto desafiante y agresiva como seductora.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Todo análisis interpretativo de la imagen en sí misma es abierto y se completa en su recepción, aunque nunca de modo definitivo (Tubella y Alberich, 2012). Por lo tanto, el análisis desarrollado anteriormente y su relación con las representaciones míticas constituye un espacio abierto a nuevas interpretaciones y no pretende forjarse como la última palabra a lo que interpretación se refiere. Junto con esto, debemos considerar que parte del *corpus* de las piezas del *retail* analizadas son coenunciaciones con otras marcas de carácter internacional, donde su propuesta visual viene determinada por lineamientos (gráficos, asociados al *branding*) de índole global. Obviamente que esta dimensión global de la publicidad resta, en muchos casos, creatividad a una propuesta publicitaria de carácter más propio y original.

Sin embargo, y más allá de la subjetividad que conlleva un análisis de esta índole, este artículo ha podido identificar al menos dos dimensiones que adquiere la relación mito-publicidad en el caso de *retail*. En primer lugar, las semejanzas compositivas más evidentes se dan en los casos de *El Nacimiento de Venus*, *Venus y Marte* y *Eva*, y constituyen ejemplos elocuentes de la influencia del mito, no solo a nivel simbólico, sino también a nivel compositivo, lo que se

explica por la gran difusión icónica de estas representaciones a través de la historia y su repercusión en el imaginario mediático. Por otra parte, a nivel estrictamente simbólico se destaca la presencia en todos los casos analizados de motivaciones centrales de la existencia humana: belleza, juventud, amor, sabiduría, tentación y poder. Desde esta perspectiva, la imagen publicitaria se puede entender como un proceso de simbolización, realizado sobre la base de arquetipos míticos reelaborados desde las claves de la sociedad de consumo.



Figura 9.
Fuente: Anónimo (siglo V/VI). Melanipa [Mosaico], Urfa (Turquía), Villa de las Amazonas.



Figura 10.
Fuente: Aviso Hites (26 de enero de 2013), *La Tercera*, página 39.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altés, E. (2004). *La mujer ante el nuevo imaginario femenino: impulso o retroceso*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Álvarez, A. (2006). *Los enigmas de la Biblia*. Santiago de Chile: Ediciones Revista Mensaje.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berrio, J. (2000). La vigència del mite en la cultura contemporànea. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 24, 93-105.
- Chillón, A. (2000). La urdiembre mitopoética de la cultura mediática. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 24, 121-159.
- Eguizábal, R. (2005). Retrato del publicitario como artista. Una cuestión de identidad. Recuperado de <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=4&rev=64.htm>
- Gombrich, E. (1997). *Historia del arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (2000). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate.
- Gubern, R. (2000). Román Gubern. Un lúcido exegeta de la cultura mediática. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 24, 163-181.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Madrid: Anagrama.
- Henderson, J. L. (1964). Los mitos antiguos y el hombre moderno. En C.G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 103-156). Barcelona: Luis de Caralt. (Trabajo original publicado en 1964).
- Jung, C. (1984). Acercamiento al inconsciente. En C.G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 15-102). Barcelona: Luis de Caralt. (Trabajo original publicado en 1964).
- Jung, C. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- León, J. L. (1998). Mitoanálisis e ideología publicitaria. En *Comunicación y cultura*, 1(2), 65-78.
- Panofsky, E. (2011). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sanfuentes, O. (2013). *Develando el nuevo mundo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Tubella, I. y Alberich, J. (2012). *Comprender los media en la sociedad de la información*. Barcelona: Editorial UOC.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vergara, E. y Garrido, C. (2011). Arte, poder y consumo en Chile. La gráfica como artefacto cultural entre 1970 y 1980. *Revista 180*, 28, 15-18.
- Vergara, E. & Vergara, A. (2012). Representation of childhood in advertising discourse. A case study of the advertising industry in Chile. *Comunicar*, 38(19), 167-174. <https://doi.org/10.3916/c38-2011-03-08>
- Vergara, E., Labarca, C., Gómez, P. y Porath, W. (2015). Publicidad, consumo y ciudadanía. Una aproximación comparada a la publicidad chilena en 1997 y 2013. En K. Zilles, J. Cuenca, & J. Rom (Eds.), *Negotiating (In)Visibility* (pp. 85-94). Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna-Universitat Ramon Llull.

NOTAS

- 1 El presente trabajo forma parte del proyecto Fondecyt Regular N°1140990: "Marcos de sentido y representaciones en la publicidad del retail chileno: 1980-2013, continuidades y cambios".

CORTE SIN TÍTULO: BUSCANDO A MATTA-CLARK EN EL BELLAS ARTES...¹

UNTITLED CUTTING: LOOKING FOR MATTA-CLARK AT THE FINE ARTS...

HERNÁN ALBERTO BARRÍA CHATEAU

o

Hernán Alberto Barría Chateau
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Universidad del Bío Bío

Resumen

La obra de Gordon Matta-Clark ha generado un creciente interés en el arte y en la arquitectura y, recientemente, en el país por su ascendencia chilena. El presente artículo es una investigación en curso que revisa las fuentes bibliográficas, fotografías y circunstancias de una intervención realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1971 y pretende aportar detalles de una obra difusa en el tiempo y en el espacio, pero aún presente en el museo.

Dicha intervención se realizó en el contexto de un viaje a Sudamérica que hizo Gordon Matta-Clark —cuyo fin era encontrar a su padre, el pintor Roberto Matta— y desarrollar un foro estratégico de artistas en Chile, en el marco del primer año del gobierno de Salvador Allende. Un primer “corte arquitectónico” en un edificio y seminal en la búsqueda de una “luz nueva” en el corazón del edificio. Una obra traspapelada en la historia de la arquitectura y el arte en Chile.

Una obra difícil de rastrear, diseminada a través de relatos, distintos nombres, fotografías en blanco y negro, manipuladas y sin lógica narrativa, dispersas en catálogos y publicaciones nacionales e internacionales.

Palabras clave

arte-arquitectura; Matta-Clark; *Untitled cutting* o *Corte sin título*

Abstract

The work of Gordon Matta-Clark has generated a growing interest in art and architecture and recently in our country because of its Chilean heritage. This article is an ongoing research that reviews bibliographical sources, photographs and the circumstances of an intervention carried out at the National Museum of Fine Arts in Santiago of Chile in 1971, and provides details of a work diffused in time and space, but still present in the museum.

An intervention that is made in the context of a trip to South America, whose original purpose was to find his father, the painter Roberto Matta, and develop a strategic forum of artists in Chile, within the framework of the first year of the government of Salvador Allende.

A first “architectural cut” into the fabric of a building and a seminal work in search of a “new light” in the heart of the building. A play misplaced in the history of architecture and art in Chile. A work difficult to trace, disseminated through stories, different names and photographs in black and white, manipulated and without narrative logic and dispersed in catalogs and national and international publications.

Keywords

art-architecture; Matta-Clark; Untitled cutting o Corte sin título

PREFACIO

En 1971 tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (MNBA) una de las intervenciones más extrañas e inquietantes del siglo pasado. Gordon Matta, más adelante conocido como Gordon Matta-Clark,² hijo del pintor chileno Roberto Matta Echaurren y ahijado de Marcel Duchamp, realizó *Untitled cutting* o *Corte sin título*.³ Obra seminal y anticipatoria de sus futuras intervenciones en edificios, realizada en conjunto con el artista Jeffrey Lew,⁴ en el marco de un viaje a Sudamérica durante el primer año del gobierno socialista de Salvador Allende. Le siguieron *Bronx Floor: Threshold* (Nueva York, 1972), *W-Hole house: Rooftop Atrium* (Génova, 1973) y *Splitting* (Nueva Jersey, 1974), la obra icónica de Matta-Clark que presenta una casa suburbana abandonada y destinada a demolición, partida a través de una acción de corte, se descalza de la estructura material y espacial de la vivienda. Con esta obra Matta Clark alcanza su *Opus Magnum*: el reconocimiento.

Actualmente la bibliografía sobre Matta-Clark es extensa. Su obra se ha expuesto en los principales museos y galerías del mundo. No obstante, *Corte sin título* es una obra difícil de rastrear, diseminada a través de relatos bajo distintos nombres, de la que solo se conocen algunas fotografías en blanco y negro, manipuladas, dispersas en catálogos y publicaciones nacionales e internacionales. El presente artículo revisa las circunstancias de esta intervención, de modo de aportar detalles de una obra borrosa en el tiempo y espacio, pero aún presente en el MNBA.

RE-VISANDO RETROSPECTIVAS

La obra de Matta-Clark ha sido divulgada a través de importantes exhibiciones y retrospectivas en todo el mundo. Destacan “Gordon Matta-Clark: A retrospective” organizada en el Museum of Contemporary Art (MCA) de Chicago (1985); “Gordon Matta-Clark” en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en Valencia (1992); “Gordon Matta-Clark” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2006); “Gordon Matta-Clark: You are the measure” en el Whitney Museum of American Art de Nueva York (2007) y en el Museum of Contemporary Art Chicago (2008). La mayoría con publicaciones que acompañaban las exposiciones.

Asimismo, en Chile, Matta-Clark ha generado un creciente y transversal interés. El año 2009, el MNBA organizó la exposición “Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio”,⁵ que incluyó dibujos, fotografías, cuadernos y material documental. Oportunidad en la que un grupo de expertos verificó el lugar de la intervención de 1971, certificando la autenticidad del sitio y denominándolo *Claraboya* o *Skylight*.⁶ Posteriormente, en el año 2013, se organizó en Chile el seminario “Proyecciones: reflexiones, diálogos y prácticas en torno a Gordon Matta-Clark” en el que participaron artistas que trabajaron con Matta-Clark, tales como Gerry Hovagimyan y Caroline Goodden.

Por otra parte, en el marco de la mayor exposición de Roberto Matta en Chile, “Matta Centenario 11.11.11” (noviembre 2011-febrero 2012), organizada por el Centro Cultural Palacio La Moneda, se presentó en paralelo en el Centro de Documentación de las Artes Visuales el especial *Gordon Matta-Clark*, una selección de publicaciones sobre el hijo de Matta (CEDOC Artes Visuales, 2012). A esto se sumó el documental *Palabras cruzadas: amigos de Matta-Clark/Crosswords: Friends of Matta-Clark* del director chileno Matías Cardone (2014) y la reciente publicación del libro *Gordon Matta-Clark: experience becomes the object/La experiencia se convierte en objeto* editado por Pedro Donoso (2016), que recoge el testimonio de artistas, críticos, amigos y familiares de Matta-Clark.

En este panorama, desde las primeras descripciones (Diserens, 1992; Jacob, 1985) y la publicación de las primeras imágenes de *Corte sin título*, en el libro *Gordon Matta-Clark* (Diserens, 2003) hasta la fecha, se han publicado alrededor de doce fotografías, a veces manipuladas y sin lógica narrativa (Figura 1). En Chile, el libro *Antimonumento/Antimonument INCUBO, Santiago de Chile* (Incubo, 2005) publicó cuatro fotografías bajo el título *Museo Nacional de Bellas Artes, 1971. Re-visitado. Gordon Matta-Clark* en el ejercicio curatorial de Regine Basha, siendo quizás la primera vez que se publicaron en el país imágenes de esta obra. No obstante lo anterior, *Corte sin título* es una obra al margen, en la periferia de la literatura del arte, de la arquitectura y del propio Matta-Clark.



Figura 1. Publicaciones más destacadas de la obra de Gordon Matta-Clark, donde aparece catalogada *Corte sin título* en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1971.

Fuente: Elaboración propia.

CORTE SIN TÍTULO

“Lo que aprendí de Gordon fue a hacer, a ser. La única definición del arte que se nos ocurrió era hacer”.
 (Jeffrey Lee entrevistado por Richard Armstrong en 1980. Diserens, 1992, p. 342).

Matta-Clark realizó *Corte sin título* en el subterráneo del MNBA, en los baños del personal, a los que se accede por uno de los extremos del hall central del museo. Es una obra en conjunto con el escultor Jeffrey Lew, quien relata: “dejé a Gordon elegir emplazamiento primero, y optó por el aseo del sótano. Despedazó un urinario y construyó un sistema de lentes, hasta el techo, que reflejaba las imágenes celestes de los pájaros y las nubes sobre una pantalla o espejo justo en el urinario del sótano. Aquella

pieza realmente solo podía ser apreciada durante el día, cuando el cielo estaba luminoso” (Diserens, 1992, p. 116). La curadora Corinne Diserens agrega, “con unos vidrios ópticos situados en el corte del primer piso creó un efecto de cámara oscura en el que el cielo, visto a través de la cúpula transparente, se reflejaba en el hoyo del WC en el subterráneo” (Diserens, 1992, p.117) (Figura 2). La idea de la cámara oscura, de acuerdo con el arquitecto Stephen Walker (2009), esboza el carácter metafórico de *Corte sin título*, la relación con la filosofía de Leibniz y la fotografía de Bergson. Aquí, Matta-Clark cuestiona la jerarquía de la mente o el ojo sobre la materia, incorporando al observador como parte de

la representación, descubriendo el mundo a través del reflejo enmarcado por un urinario. Al mismo tiempo, la creación de otra mirada a través del uso de dispositivos (espejo-focos), una ilusión óptica, abierta a la interpretación del observador, que determina la experiencia del arte y la arquitectura antiretiniana, un gesto a Duchamp.

Por otra parte, el crítico Thomas Crow (2003) plantea que *Corte sin título* es el primer "corte arquitectónico" que realizó Matta-Clark en un edificio,⁷ revelando a través de la luz el espacio subyacente, tema recurrente en el futuro trabajo de Matta-Clark. Así parece anticipar la búsqueda de una "luz nueva" en el corazón del edificio, la que Marianne Brower describe como un "nuevo concepto de verticalidad" a través de un lenguaje que subyuga a la

arquitectura para que se puedan encontrar el cielo y las cloacas, el sistema opuesto de valores de la sociedad; "un acto de importancia metafísica" y alquimista propia de los primeros trabajos de Matta-Clark (Diserens, 1992, p. 55).

La percepción espacial a través del reflejo y uso de espejos será argumento de varios proyectos como: la película *Automation House* (1972) y *W-Hole house: Rooftop Atrium* (Génova, 1973), entre otros. Así también, en *Splitting* (1974), los *cuttings* o cortes de Matta-Clark transforman una casa en un espacio intermedio entre el cielo y la tierra.

El trabajo de Matta-Clark responde a una época en la que el mundo y, en particular el arte, cuestionaba la idea racionalista de progreso, por lo que resulta interesante revisar el contexto político-cultural de



Figura 2. *Corte sin título*, Matta-Clark. 1971. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

Fuente: © Legado de Gordon Matta-Clark y Galería David Zwimmer, Nueva York. Diserens, 2003, pp. 42-43.

Chile en el momento en que se realiza esta obra. Es importante indicar que el registro fotográfico de *Corte sin título* fue descubierto por su viuda muchos años después de la muerte de Matta-Clark y de las primeras retrospectivas sobre su obra. Solo este hecho recuerda, guardando todas las proporciones, el descubrimiento en 1995 de los negativos de Cappa, Chim y Taro en una maleta en México, que abrió un universo desgarrador y revelador de la Guerra Civil Española. Pero esta historia es diferente, es la historia de un viaje a la periferia de Sudamérica y al primer año del gobierno de Salvador Allende. Para Gerry Hovagimyan (2013), *Corte sin título* es una “casa periscopio”, y releva a este registro fotográfico como la extensión de una obra fantasma que completa el trabajo de Matta-Clark. Una obra singular de múltiples lecturas acerca de las relaciones y acciones en torno al arte y la arquitectura; el tiempo y el espacio; el activismo y la política.

UN ACCIDENTE EXTRAORDINARIO, DOS PARADOJAS Y UN CONTRASENTIDO

“Gordon tenía algo de étnico. Tenía su propia etnicidad: en parte irlandés, en parte sudamericano. Combinaba al dilectante y al obrero; combinaba ambas polaridades”. (Jeffrey Lee, entrevistado por Richard Armstrong en 1980, en Diserens, 1993, p. 342).

Matta-Clark llegó a Chile en la primavera de 1971. En el marco de un viaje que incluía Ecuador, Perú y el Amazonas junto con Jeffrey Lew y Carol Godden, esta última solo los acompañó en una parte del trayecto. La intención inicial, de acuerdo con sus compañeros de marcha, era encontrar a su padre y a sus orígenes.⁸ Por otra parte, su llegada al país se relacionaba con la *Contrabienal*, un intento de boicotear la 11va Bienal de São Paulo (Brasil, 1971) por parte de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York, donde Matta-Clark a través de una carta abierta exhortaba a todos los artistas participantes a unirse a este boicot, proponiendo un foro estratégico de artistas en Chile que denunciara las condiciones de vida de América del Sur.⁹

Si bien Matta-Clark no encontró a Matta en el país y el foro estratégico no se realizó, el viaje le ofreció una inesperada oportunidad. El pintor Nemesio Antúnez, en esa época director del Museo Nacional de Bellas Artes,¹⁰ le permitió realizar una intervención en sus instalaciones, por lo que esta poco conocida obra es un acontecimiento fortuito dado por la amistad y el aprecio que se tenían Antúnez y Matta.¹¹ Este gesto catalogará a *Corte sin título*

como una de las dos intervenciones que realizó Matta Clark en un espacio museístico, junto con *Circus-Caribbean Ocean* que ejecutó en una casa colindante al MCA de Chicago en 1978 en el epílogo de su vida, hoy demolida. Una tercera propuesta sin concretar fue intervenir el Museum of Modern Art de Nueva York ese mismo año.

Matta-Clark intervino el MNBA mientras se construía la Sala Matta, proyecto en honor a su padre, que era parte de los preparativos para realizar la III Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas en Chile (UNCTAD III) en abril de 1972. Esta conferencia es la punta del iceberg del contexto político-cultural del primer año del gobierno de Salvador Allende, cuya síntesis es la épica construcción del edificio-sede de la UNCTAD III¹² (1971-1972), en la que participaron arquitectos, artistas y artesanos chilenos. Una “apoteósica epopeya colectiva” que significó, sin disipar las autonomías y autorías, la pérdida de los límites disciplinares, históricos y sociales (Szmulewicz, 2015, p. 147). Acaso y en las antípodas de este relato, Matta-Clark en el MNBA no estaba en lo mismo. De acuerdo con el coleccionista chileno Harold Berg, Matta-Clark afirmó: “si Salvador Allende pudo traer la luz a todo un pueblo, yo la traeré por lo menos al lavabo de los trabajadores” (Bosco, 2012).

Es importante precisar el ambiente cultural de la época, ya que en las primeras descripciones de *Corte sin título* se menciona el clima de agitación política en Chile asociado con el Golpe Militar, y la preocupación de Matta-Clark por la vida de su padre, ferviente admirador de Salvador Allende. Sin embargo, más allá de las especulaciones políticas de la época, en 1971 el gobierno socialista se avocaba a una gran transformación cultural, en la búsqueda de un país con una nueva economía, sociedad, expresiones culturales y artísticas para un “hombre nuevo”. El año 1971 es definido por distintos autores como el año que Chile vivió en la utopía; el año en que todo era posible (Allende, Bartlau, Illanes, 2014; Milos, 2013). Matta-Clark se encontró con un Chile en transformación, experiencia que describió en su diario de viaje como: “*have joined in a dramatic period of peaceful revolution under the new freely elected regime of Allende*”¹³ (Crow, 2003). La figura de Matta padre fue clave en abrir los museos y llevar el arte a la calle, donde destacó entre sus viajes a Chile el trabajo con la Brigada Ramona Parra, con quienes realizó el mural *El primer gol del pueblo chileno* para conmemorar el primer aniversario del gobierno de la Unidad Popular.¹⁴

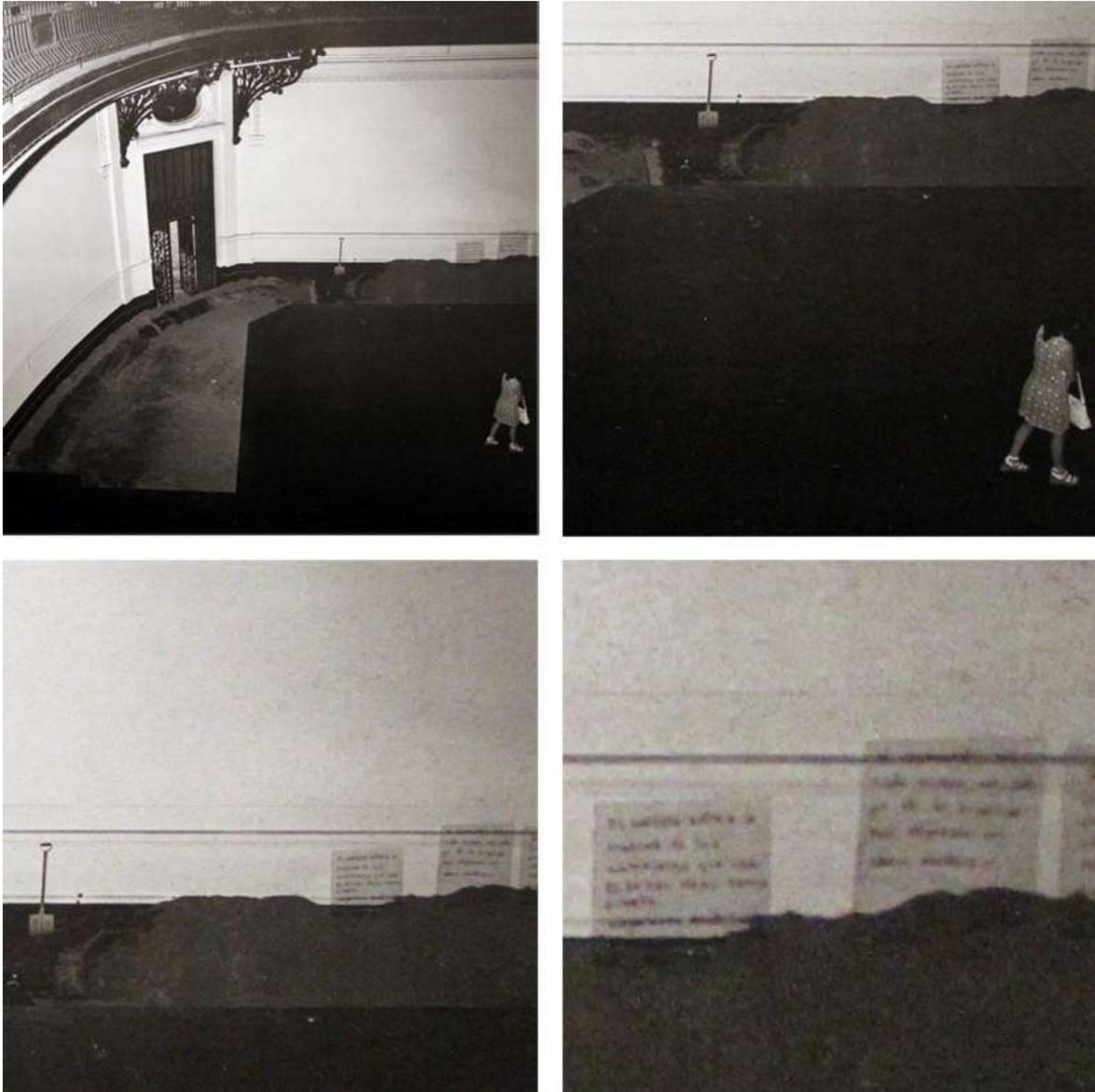


Figura 3. La fotografía superior izquierda: *_43_ view of untitled*. 1971. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile, publicada en libro Gordon Matta-Clark, muestra tres láminas de vidrio, que si nos acercamos se aprecia un texto ilegible. Fuente: Diserens, 2003, p. 43.

Corte sin título es un accidente extraordinario en el que Matta-Clark se cruza en tiempo y espacio con la figura de su padre, acontecimiento de dimensiones poliédricas y que solo se evidencia en Chile, en la periferia. Pero que también conlleva dos paradojas: la primera, una intervención en el museo más importante del país, edificio construido a principios del siglo XX, de estilo *Petit Palais*, academicista, ejemplo de institución oligárquica por antonomasia —que Matta-Clark aborrecía— y de la que el resto de su obra *antiestablishment* toma distancia radical; la segunda, una intervención realizada simultáneamente, contigua y a la sombra de la construcción de la Sala Matta, un gran espacio para

exhibiciones temporales en honor a su padre y promovida por Antúnez, también localizada en el subterráneo del museo. En el contexto cultural en que el arte estaba en las calles y barrios populares, esta intervención en el MNBA pasó totalmente desapercibida. De acuerdo con el crítico Justo Pastor Mellado,¹⁵ esto se debió quizás a que al hijo de Roberto Matta no lo conocía nadie en Chile, salvo a Nemesio Antúnez, pero la consecuencia de esta obra es “un corte simbólico decisivo con la casa-del-arte como una extensión de la demolición política de la casa-del-padre” (Mellado, 2009, p. 59). Un antes y un después definitivo en el camino de Matta-Clark.

Así también, como lo plantea el crítico Carlos Navarrete (2016), los trabajos de Matta-Clark y Lew en el MNBA suscitaron la protesta de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes por considerar esta intervención como una contramanifestación al paro estudiantil que en esos momentos se estaba realizando en la Universidad de Chile. Un contrasentido, considerando que Matta-Clark y Lew eran de izquierda, un confuso incidente que ambos artistas no dimensionaron y comprendieron a cabalidad. No obstante las viscitudes de esta obra, es un año crucial para Matta-Clark en cuanto a transmutación personal y espiritual (Rangel, 2009). Diserens (Diserens citado en Donoso, 2002) plantea que *Corte sin título* es también un homenaje a Marcel Duchamp. Mellado (2009) agrega

que la presencia de Matta, su padre biológico y ausente, en esta obra es espectral. Pero también, de acuerdo con la hipótesis de esta investigación, es un “espacio-útero” y óptico en las entrañas del MNBA, que refleja la “luz del espíritu” entre las sombras de la creación del hijo alquimista y del arquitecto-artista: un autorretrato.

BUSCANDO A MATTA-CLARK EN EL BELLAS ARTES

“Platón —sombras en la pared de una caverna... profundidad de significados y definiciones de una realidad plegada. Una manera de pensar un sistema de juego”. (Matta-Clark, Arts cards / Fichas de arte, Labbé & Ríos, 2014, pp. 90-91).

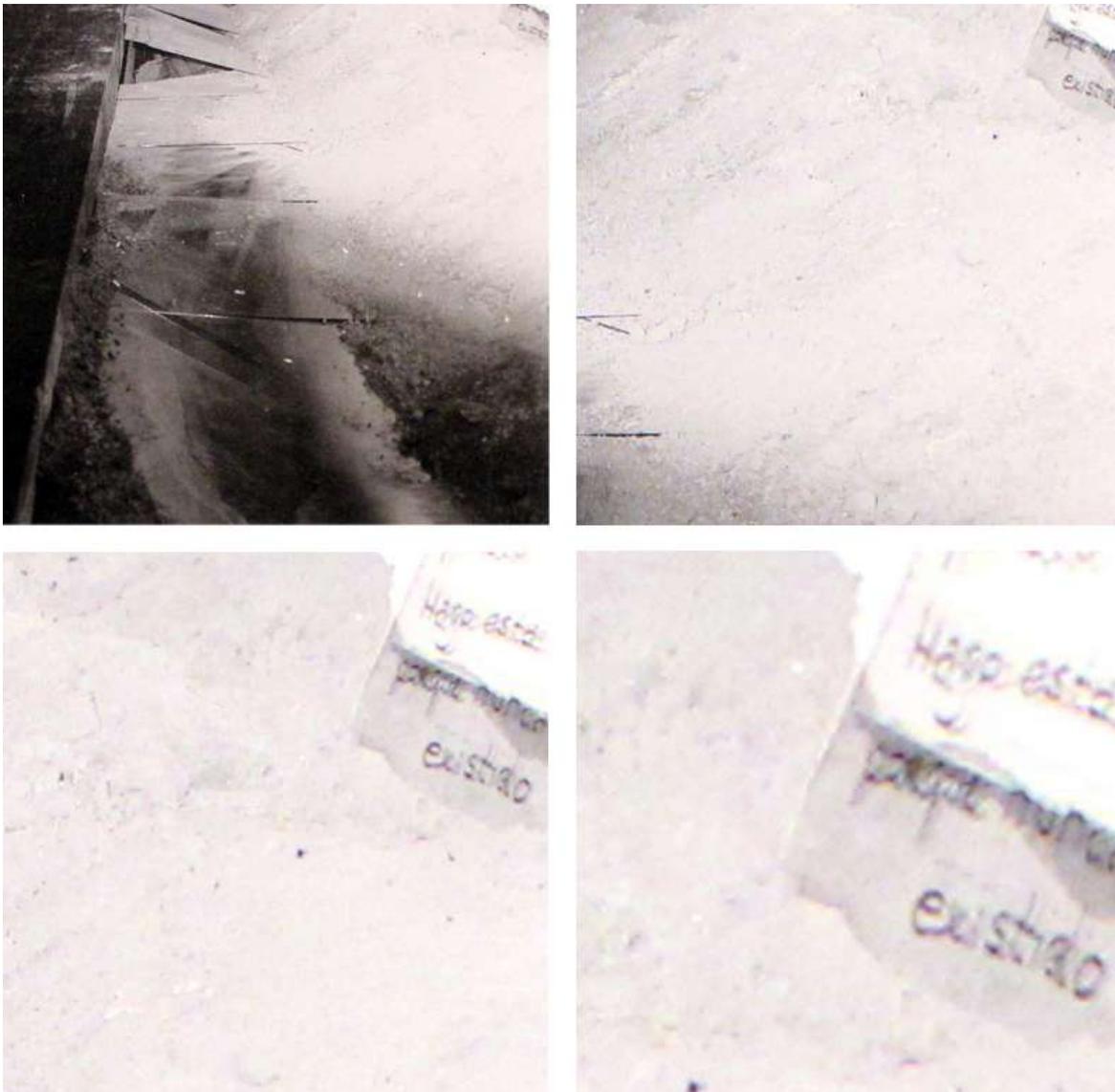


Figura 4. La fotografía superior izquierda: *_39_ view of untitled*. 1971. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile, publicada en libro *Gordon Matta-Clark* muestra el fragmento de un texto, que si nos acercamos se puede leer “hago esta... porque nunca... existido...”. Fuente: Diserens, 2003, p. 42.



Figura 5. Buscando a Matta-Clark en el Museo de Bellas Artes.
Fuente: Archivo del autor, 2016.

Matta-Clark está ausente y presente en el MNBA, y *Corte sin título* es una obra que todavía se está re-velando y que no solo es reflejo sino también narrativa. Mirando una y otra vez estas imágenes “como extensión de una obra fantasma” (Figuras 3 y 4), asoma en la esquina superior derecha de la primera fotografía de las seis publicadas en la monografía *Gordon Matta-Clark* y editada por Phaidon (Diserens, 2003): *_39_ view of untitled. 1971. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile*, un texto en español y en el que se leen estas palabras:

*“hago esta...
porque nunca...
existido...”*

Fragmento de un texto mayor escrito sobre una lámina de vidrio. De acuerdo con Gwendolyn Owen (2009; 2014), Matta-Clark hablaba inglés, francés y algo de español, ya que las palabras y el lenguaje eran fundamentales en su trabajo. Por lo que, considerando también la misiva que escribe en español para la *Contrabienal* unos meses antes, probablemente son palabras de Matta-Clark. En la quinta fotografía publicada: *_43_ view of untitled. 1971. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile* (Diserens, 2003), se alcanza a apreciar una pala y tres láminas de vidrio escritas (pero ilegibles) y apoyadas en un muro lateral del hall del museo. Una visitante completa este cuadro, una mujer de vestido estampado y

bolso blanco, una espectadora distante y que parece no reparar en esta exposición. Una joven que al atravesar el hall del museo, a lo mejor pudo haberse detenido a leer la explicación de esta obra colectiva de Matta-Clark y Lew; una declaración sobre la *Contrabienal*; una carta-manifiesto a su padre; o quizás la memoria de una obra inacabada y que se dio por terminada, una manera de acercarse al pensamiento duchampiano.

Una obra arcana y fascinante en la historia del arte y la arquitectura en Chile, una acción compleja de arte-arquitectura en los inicios de la *Anarquitectura* de Matta-Clark. Una intervención fantasmagórica que realiza un joven arquitecto-artista de 28 años, que después de este viaje al sur del mundo, regresará a Estados Unidos y “se hará” Matta-Clark radicalizando los límites de la disciplina y cuestionando, en palabras de Gerry Hovagimyan (2013), la jerarquía de la arquitectura.

En 2017, *Corte sin título* es todavía una historia inconclusa, que solo parece estar en la sensual confidencia de Dafnis y Cloe, de Virginio Arias (ca.1884), o como dice Navarrete (2016), en la búsqueda de algunos curiosos que llegan al museo para mirar este “rincón interior” del MNBA (Figura 5).

PALABRAS FINALES

Corte sin título es una intervención seminal en la búsqueda de una luz nueva en el corazón del edificio, anticipatoria del futuro trabajo de Matta-Clark con sus disecciones de edificios, de la que solo existen relatos y fotografías diseminadas. Una obra que entronca a Matta-Clark, Matta y Duchamp, por lo que merece tener un lugar trascendental en la historiografía del arte y la arquitectura en Chile.

En 2017, los *cuttings* de Matta-Clark se han alzado como un referente en escuelas de arte y arquitectura, como también para el trabajo de muchos artistas y arquitectos contemporáneos. Debido a esto, es relevante que exista en Chile el único vestigio de una intervención de este artista-arquitecto. Solo este hecho hace de *Corte sin título* una historia abierta y desafiante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allende, M., Bartlau, C., e Illanes, C. (2014). *Trabajo en Utopía. Monumentalidad arquitectónica en Chile de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: Adrede Editores.
- Bosco, R. (15 de octubre 2012). Harold Berg dona al MACBA una película inédita de Gordon Matta-Clark. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/15/actualidad/1350316687_782514.html
- Corbeira, D. (Ed.) (2000). *Construir... o deconstruir? Textos sobre Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Crow, T. (2003). Gordon Matta-Clark. En C. Diserens (Ed.), *Gordon Matta-Clark* (pp. 007-132). Londres: Phaidon Press Limited.
- Cuevas, T. y Rangel, G. (Ed.) (2009). *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Diserens, C. (Ed.) (1992). *Gordon Matta-Clark*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y Centre Julio González.
- Diserens, C. (Ed.) (2003). *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Donoso, P. (13 de julio de 2002). Gordon Matta-Clark: El paso de un terremoto. *El Mercurio. Revista Vivienda y Decoración*. Recuperado de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={332478a3-cca7-4259-b892-5c8580e4c782}>
- Donoso, P. (Ed.). (2016). *Gordon Matta-Clark. La experiencia se convierte en objeto*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Guillen, L. M. (2015). *Contraemplazamientos heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad* (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Valencia, España). Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/59249/GUILL%C3%89N%20%20Contraemplazamientos.%20Heterotop%C3%A4s%20art%C3%ADsticas%20desde%20la%20luz%20y%20la%20espacialidad.pdf?sequence=1>
- Hertz, B-S. (Ed.) (2006). *Transmission: The art of Matta and Gordon Matta-Clark*. San Diego: San Diego Museum of Art.
- Hovagimyan, G. (2013). G.H. Hovagimyan/Matta-Clark, anarquitectura y artes mediales. Recuperado de <http://www.bienaldeartesmediales.cl/11/entrevista-a-g-h-hovagimyan-matta-clark-la-anarquitectura-y-las-artes-mediales/>
- Iglesias, A. (2016). *Contrabienal: arte, política e identidad latinoamericana en la Nueva York de los años setenta*. Recuperado de <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2015/05/guggenheim-blogs-ubs-map-contrabienal-spanish.pdf>
- Incubo (Ed.). (2005). *Antimonumento/Antimonument. Incubo, Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Incubo y Metales Pesados.
- Jacob, M.J. (1985). *Gordon Matta-Clark: A retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art de Chicago.

- Labbé, C. & Ríos, M. (Ed.). (2014). *Gordon Matta-Clark: Arts cards/Fichas de arte*. Brooklyn: Sangría Publishers.
- Marín, G. (1 de noviembre de 2009). Jane Crawford: Mi vida con Gordon Matta-Clark. *La Tercera*. Recuperado de <http://www.latercera.com/noticia/jane-crawford-mi-vida-con-gordon-matta-clark/>
- Mellado, J.P. (2006). Missed communication. En B-S. Hertz (Ed.), *Transmission: The art of Matta and Gordon Matta-Clark* (pp. 92-94). San Diego: San Diego Museum of Art.
- Mellado, J.P. (2009). Roberto Matta y Gordon Matta-Clark: la rotura de una filiación. En T. Cuevas y G. Rangel (Ed.), *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio* (pp. 50-59). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Milos, P. (Ed.) (2013). *Memoria a 40 años. Chile 1971. El primer año de Gobierno de la Unidad Popular*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Moure, G. (Ed.) (2006). *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Madrid y Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ediciones Polígrafa.
- Navarrete, C. (2016). Gordon Matta-Clark: esbozo para una intervención en el museo. En P. Donoso (Ed.), *Gordon Matta-Clark. La experiencia se convierte en objeto* (pp. 68-79). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Ortiz de Rozas, M. (29 de noviembre de 2011). Chile: Hallazgo en Museo de Bellas Artes Crece mito Matta-Clark: nace "Claraboya". *El Mercurio*. Recuperado de <https://anayquirola.wordpress.com/2009/11/30/chile-hallazgo-en-museo-de-bellas-artes-crece-mito-matta-clark-nace-claraboya/>
- Owen, G. (2009). Matta-Clark y el arte de escribir. En T. Cuevas y G. Rangel (Ed.), *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio* (pp. 110-113). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Owen, G. (2014). A habit of writing /Un hábito de escribir. En C. Labbé & M. Ríos (Ed.), *Gordon Matta-Clark: Arts cards/Fichas de arte* (pp. 19-31). Brooklyn: Sangría Publishers.
- Rangel, G. (2009). Deshacer el laberinto. En T. Cuevas y G. Rangel (Ed.), *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio* (pp. 22-33). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Sussman, E. (Ed.) (2007). *Gordon Matta-Clark: You are the measure*. Nueva York: Ed. Whitney Museum of American Art, NY.
- Szmulewicz, I. (2015). *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Walker, S. (2009). *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. Londres: I.B. Tauris & Co.
- Zárate, P. (Ed.) (2009). *Centenario colección Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Ediciones MNBA.

NOTAS

- 1 Este trabajo se enmarca en la tesis doctoral provisionalmente titulada *Locus suspectus o sobre lo siniestro en la arquitectura de Gordon Matta-Clark y Alfredo Jaar*, que bajo la dirección del Dr. José Joaquín Parra está desarrollando el autor inscrito en el Programa de Doctorado en Arquitectura de la Universidad de Sevilla (España) desde 2015 y con el patrocinio de la Universidad del Bío Bío (Chile).
- 2 Gordon Matta-Clark (1943-1978), arquitecto, artista y cineasta estadounidense. Licenciado en Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de Cornell (EEUU 1964-1968) realiza su obra entre 1968 y su trágica muerte por cáncer el 27 de agosto de 1978.
- 3 Obra catalogada como *Untitled Wall Cutting (1971)*. *Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile*, en exposición "Gordon Matta-Clark: A retrospective" y organizada por el Museum of Contemporary Art (MCA) de Chicago entre el 8 de mayo y el 18 de agosto de 1985, bajo la curaduría de Mary Jane Jacob. Así también, como *Untitled Cutting / Corte sin título (1971)* en exposición "Gordon Matta-Clark" organizada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) Centro Julio González entre el 3 de diciembre de 1992 y el 31 de enero de 1993, comisariada por Corinne Diserens y coordinada por Nuria Enguita. Estas publicaciones son las primeras retrospectivas de la obra de Matta-Clark y en ambas solo aparece una descripción de la intervención en el MNBA.

En publicaciones posteriores aparece catalogada con otros nombres y a partir de 2003 se publican las primeras fotografías: *Exposición individual en Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile* (Corbeira, 2000); *Untitled* (Diserens, 2003); *Untitled* (Incubo, 2005); *Installation at the Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago* (Hertz, 2006); *Intervención en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago* (Moure, 2006); *Untitled cut* (Sussman, 2007); *Bellas Artes Intervention* (Cuevas & Rangel, 2009); *Untitled, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile 1971* (Walker, 2009); *Intervención Gordon Matta-Clark* (Zárate, 2009); *Untitled-Claraboya* (Guillen, 2015); *Intervención en MNBA / Claraboya o Skylight* (Donoso, 2016).

Para efectos de este artículo se denominará *Corte sin título* de acuerdo con la primera retrospectiva en español en IVAM.

- 4 Jeffrey Lew es escultor estadounidense. Fundador de 112 Green Street, una galería de arte alternativa en el Soho de Nueva York en 1970. Un espacio de encuentro de artistas emergentes, en el que junto a Matta-Clark, también realizaron exhibiciones Richard Nonas, Tina Girouard, Suzanne Harris y Richard Serra, entre otros.
- 5 La exposición "Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio" fue organizada por el Museo de Arte de Lima - MALI, coorganizada en Chile por el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile y Barros & Errázuriz Abogados entre el 11 de noviembre 2009 y el 24 de enero 2010. Curaduría de Tatiana Cuevas y Gabriela Rangel; coordinación general de Martha Zegarra - MALI; coordinación en Chile de Macarena Murúa y Angélica Pérez - MNBA.

- 6 De acuerdo con noticias de prensa, expertos encontraron la pared que el artista intervino en 1971: "Este hecho fue suficiente para que la galería David Zwirner, que administra el legado de Matta-Clark en conjunto con Jane Crawford, enviara una carta oficial al Museo de Bellas Artes, certificando la autenticidad del sitio. Incluso le pusieron un nombre a la intervención: *Claraboya* o *Skylight*, pues anteriormente se le conocía como *Bellas Artes cutting*, precisa Macarena Murúa, coordinadora general de la exhibición en Chile. Publicado por Marilú Ortiz de Rozas en el diario *El Mercurio* de 29 de noviembre de 2011.
- El equipo que reconoce la intervención de Gordon Matta-Clark en el MNBA estuvo compuesto por los siguientes expertos: Federico Assler, escultor/chileno; Jeffrey Lew, escultor/estadounidense; Justo Pastor Mellado, crítico de arte/chileno; Jane Crawford, viuda de Matta-Clark / estadounidense; Milan Ivelic, director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1993 y 2011/chileno; y Felipe Chaimovich, curador del Museo de Arte Moderno de São Paulo/brasileño.
- 7 Thomas Crow expone: "Matta's effort became the first of his works to exploit cuts into the fabric of a building..." (Diserens, 2003, p.40). No obstante, es importante mencionar que la curadora Mary Jane Jacob, en el catálogo de la exposición "Gordon Matta-Clark: A retrospective" (Jacob, 1985, p. 37), plantea que *Sauna* es el primer "corte arquitectónico" que hace Matta-Clark y realizado durante la remodelación de su loft ubicado en 28 East Fourth Street, Nueva York, en 1971.
- La curadora Gabriela Rangel, en el catálogo de la exposición "Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio" expone que "se ha sostenido que este viaje a la infancia ofreció a Matta-Clark la primera oportunidad para efectuar un corte al tejido de un edificio". Probablemente y en particular hace referencia a la tesis de Thomas Crow (Cuevas y Rangel, 2009, p.32).
- Varios autores y críticos han reparado en el carácter anticipativo de esta obra: Stephen Walker en libro *Gordon Matta-Clark, art, architecture and the attack on modernism* (Walker, 2009); Justo Pastor Mellado en catálogo de la exposición "Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio" (Cuevas y Rangel, 2009); y su viuda Jane Crawford entre otros.
- Esta investigación considera *Corte sin título* la primera acción de arquitectura en un edificio, y específicamente público.
- 8 Después de la separación de sus padres, Gordon, su hermano Sebastián y su madre la diseñadora estadounidense Ann Clark vivieron en Chile con la familia Matta-Echaurren entre 1945 y 1946.
- 9 La Contrabienal fue una iniciativa de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York y que llamaron a boicotear la 11va Bienal de San Pablo de 1971, para denunciar la censura y tortura en Brasil. Los dos grupos detrás de esta iniciativa eran Museo Latinoamericano y Movimiento por la Independencia Cultural de Latino América (MICLE), este último invitó a Matta-Clark a sumarse, quien finalmente envió una misiva proponiendo un foro estratégico e intercambio de artistas en Chile. Para una revisión más exhaustiva sobre la Contrabienal, ver Iglesias 2016.
- 10 Director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1969 y 1973. Dirigió la remodelación del MNBA y creó la Sala Matta.
- 11 Su viuda Jane Crawford comenta: "Fue una demostración extraordinaria de su parte: dejar que un artista desconocido, aunque su padre fuera famoso, cortara su museo. El perforó un agujero en el techo y, con espejos y otros cortes, dejó entrar la luz del sótano al baño. Cuando mirabas el agua del retrete, escuchabas el vuelo de los pájaros, dice Crawford. Los registros de esa obra se exhibirán en la muestra en Santiago. Para ese entonces, ya jugaba con la idea de la superficie y la profundidad, la transparencia y la reflexión. Fue realmente profético de lo que hizo después" (Marín, 2009).
- 12 Los arquitectos del edificio-sede de la UNCTAD III son José Covacevic, Hugo Gaggero, Juan Echeñique, José Medina y Sergio González. Fue construido en 275 días e inaugurado el día 3 de abril de 1972.
- 13 "Un período dramático de revolución pacífica bajo el nuevo régimen del electo presidente Allende" (traducción propia).
- 14 *El primer gol del pueblo chileno*, obra colectiva, firmada por Matta e inaugurada el 28 de noviembre de 1971. Es considerada ejemplo de complementariedad de saberes y prácticas estéticas hasta entonces desvinculadas. Actualmente, se encuentra en el Centro Cultural Espacio Matta, en la comuna de La Granja. En 2015 fue declarada Monumento Nacional por el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN).
- 15 El crítico de arte Justo Pastor Mellado fue el primero en reconstruir la visita a Chile de Matta-Clark y la relación con su padre. Para una mayor revisión ver: Mellado, J. (2006).

VOY Y VUELVO. EL POETA Y SU CRUZ

VOY & VUELVO. THE POET AND HIS CROSS

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS*

o
Carlos Pérez Villalobos
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Universidad Diego Portales

Resumen

En 2017 se cumplen cuarenta años del lanzamiento de la obra de Nicanor Parra *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1977). El presente ensayo analiza esa obra, consumación de altomodernismo poético, evocando, en registro de crónica, la ciudad histórica en la que se generó y fue estrenada, a saber: un Santiago a medio camino entre la Virgen del cerro y la Torre Entel. Cuarenta años de distancia median entre ese desaparecido paisaje urbano y nosotros. Entretanto, entre la ya agónica “ciudad letrada” de entonces, a la sombra de la dictadura, y la rutilante ciudad actual, “líder en conectividad”, la hegemonía del valor de cambio saturó todo espacio de visibilidad y retiró para siempre de circulación el valor de uso (la historia privada y singular de cuerpos y objetos). En 2014, con ocasión de celebrar el cumpleaños número cien del poeta, fue instalado un enorme crucifijo de madera *finger* en el hall de la Biblioteca Nicanor Parra de la UDP. Para el siguiente análisis, ese vestigio flamante del montaje *Voy y Vuelvo* —que cuelga hasta hoy— funciona como síntoma del Santiago poshistórico, cuyo monumento más conspicuo es la reluciente torre Costanera Center y la Torre Entel su más importante reliquia moderna.

Palabras clave

enunciación; enunciado; modernidad; Modernismo; poshistoria

Abstract

2017 marks the 40th anniversary of the publishing of the work of Nicanor Parra *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* (1977). The following essay analyses this work, consummation of high-modernism poetry, evoking, in chronicle style, the historic city in which it was generated and released: a city of Santiago halfway between the Virgin of the San Cristóbal hill and the Entel tower. Forty years of distance between that vanished urban landscape and us. Meanwhile, between the already agonic “literate city” of that time, in the shade of the dictatorship, and the present shining city, “leader in connectivity”, the hegemony of exchange-value saturates every space of visibility and use-value (the private and singular history of bodies and objects) is retired forever from circulation. In 2014, on the occasion of celebrating the hundredth birthday of the poet, a huge wooden finger crucifix was installed in the main hall of the Biblioteca Nicanor Parra of the UDP. In the next analysis, this brand-new vestige of the *Voy & Vuelvo* montage that hangs to this day, functions as a symptom of the post-historic Santiago, whose most conspicuous monument is the gleaming Costanera Center tower while the Entel tower becomes its most important modern relic.

Keywords

enunciation; modernity; modernism; posthistory; statement

I

En 1977, hará cuarenta años de eso y yo no cumplía aún dieciocho, asistí al debut de *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui*. Estuve ahí. Nicanor Parra, un hombre a la sazón de sesenta y tres años, estrenaba su nueva obra con una lectura a plaza descubierta, en el paseo Orrego Luco, en Providencia. Por esas fechas comenzaban los trabajos de excavación para extender hacia el oriente el Metro de Santiago, cuya primera línea, iniciada durante el Gobierno Popular, se había inaugurado bajo régimen militar en 1975. En la edad de las telecomunicaciones, a la sombra de la dictadura y de la Torre Entel, en funcionamiento también desde ese año, el texto de Parra hacía aparecer en el terreno urbanizado y censurado de la ciudad letrada los discursos de un predicador callejero semianalfabeto, nacido en el Norte a comienzos del siglo veinte. Domingo Zárate Vega, alias Cristo de Elqui, había alcanzado cierta fama popular —llegando a ser entrevistado radiofónicamente— durante los años treinta, cuando los incipientes procesos modernizadores de industrialización y alfabetización se desarrollaban en la capital de la república aún, digamos, al amparo de la virgen del cerro San Cristóbal. El lenguaje impreso, la letra tipográfica que dio existencia social a la lucha de clases, a la revolución del proletariado, al gobierno popular, y que terminó triunfando a fines de los sesenta, fue aprendida gradualmente en contra de la lengua materna, oral, analfabeta, en cuya trama agrario-artesanal habían convivido hasta ahí ricos, pobretones y miserables; católicos y masones; predicadores, clérigos y tribunos.

En 2014 Parra cumplió cien años y la referencia urbana que simboliza el actual estado de las cosas (de un modo que nada tiene que ver con la simbólica de la madre virgen ni con la ya moderna reliquia de la Torre Entel) es el flamante edificio Costanera Center, el más alto de Sudamérica, concreción visible del dispositivo financiero, electrónico y satelital que sostiene y da forma a nuestra vida de usuarios y consumidores. Por cierto, en 1977, aun cuando todos los ciudadanos de la ciudad letrada habían vivido el colapso del Estado moderno-republicano y eran pasmados testigos de la revolución neoliberal que la dictadura militar ponía en marcha, nadie habría podido prever lo que para nosotros, ahora, resulta un hecho consumado: que se asistía en esos años al origen de una larga actualidad “definitivamente inacabada”, cuya más reciente cristalización es el rutilante tótem de cristal, pico

de un iceberg de capital especulativo acumulado gracias al tráfico, no a la producción, de mercancías. Incluso los que (en la ciudad histórica y en las llamadas “redes sociales”) denuncian el lucro son trasmutados apenas ingresan al irradiante paraíso del *retail*. Viejos y jóvenes, todos igualmente desesperados, ungidos por el baño lustral de la visualidad HD, devienen niños encandilados, borrada por un rato la vida hipotecada en el pacto crediticio. El evento de 1977 reunía a la élite intelectual de Santiago, principalmente al elenco académico refugiado en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, del que formaba parte el profesor de

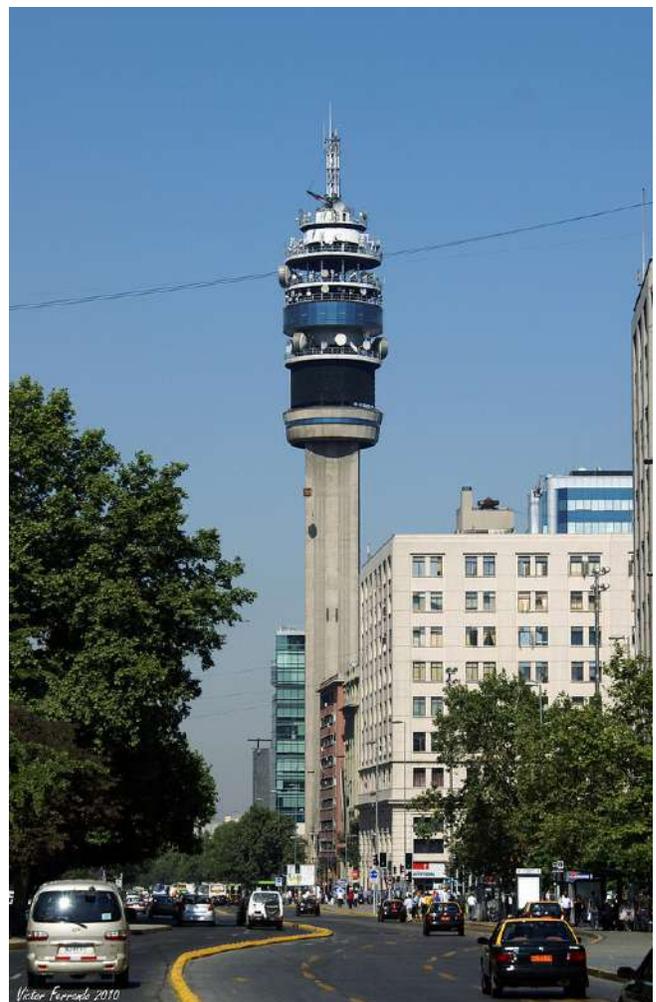


Figura 1.

Fuente: Archivo de fotos de la Torre Entel.



Figura 2.

Fuente: Archivo de fotos del Costanera Center.

Física teórica y poeta Nicanor Parra. Algún desprevenido podría haber confundido al grupo social reunido con el tipo de concurrencia al ingreso o a la salida de una misa dominical en una iglesia del barrio alto. Eran los años duros de la dictadura y el test de autenticidad un evento cultural lo pasaba por situarse más o menos al borde de la estolidez castrense del teatro oficial. Era esta una escena de enunciación en la que el poeta premio nacional, más bien estafalario y chistoso, dirigía un discurso a viva voz a un público formado en su mayoría por gente bien (señores académicos, jóvenes intelectuales, damas platurdas y alguno que otro soplón). Basta evocar la condición intimista y ensimismada —ese aire de reverente sigilo en una capilla ardiente— de las lecturas públicas de poesía (frecuentes en aquellos años con toque de queda) y la comparemos con la perorata, a voz en cuello, sicofante

de un predicador callejero, para sopesar lo inaudito de la desinhibida *performance* de Parra. Así representada, leída en medio de gran expectación, la primicia de su último trabajo funcionaba como texto dramático o, mejor dicho, como libreto brechtiano con el humor que la obra de Brecht pretendía, aunque ineficazmente. Refiriéndose a esta, Benjamin señala:

Sirviéndose persistentemente del pensamiento, tiende menos a satisfacer al público con sentimientos —aunque se trate de sentimientos de rebelión—, que a volverlo ajeno a las condiciones en que vive. Y para el pensamiento, digámoslo de paso, no hay mejor punto de partida que la risa. Por lo menos en lo que respecta a las ideas, las mociones del diafragma parecen ser más productivas que las conmociones del alma. Lo único que el teatro épico posee en abundancia son oportunidades para las carcajadas (2004, pp. 55-56).

II

Compartiendo origen con el canto y el habla viva, la poesía siempre estuvo más cerca de la dramaturgia que de la narración. La escritura dramática hace vivir a un personaje construyendo su habla singular. La existencia de Hamlet, qué duda cabe, es más perdurable que la de lectores y actores y más real que la ignorada vida del mortal que la escribió. Hamlet no es otra cosa, sin embargo, que los parlamentos escritos por Shakespeare. A diferencia de su autor, que envejeció y murió, quien habla en esos enunciados vuelve invicto cada vez que se los lea, reciten y recuerden. Que Hamlet sea un hecho de lenguaje es algo que propendemos a olvidar: olvidamos la diferencia entre el papel escrito y el cuerpo de carne y hueso que lo encarna episódicamente.

Hablar es, de hecho, naturalizar, dar por supuesto, el complejo sistema de reglas que permite articular la vida y dotarla de significación. La vida comprendida resulta de la acción del lenguaje (del otro) sobre uno y cada uno es el fruto de ese trance inmemorial: a través de la lengua materna una cría humana deviene niño o niña, accede al mundo y representa, mejor o peor, el sujeto que quiere ser. El problema es este: al enunciarse, el hablante adquiere identidad reconocible, sí, pero a costa de enajenar, dejar fuera, lo real de su deseo. A la vez que el lenguaje —de todos y de nadie— permite hacer presente algo, vela, obtura aquello que pesa sobre el sujeto hablante. Hablamos para decir lo que nos pasa y, a la vez, para ocultar lo más real (la fuente de dolor o vergüenza) de lo que nos pasa.

En el “teatro del mundo” el sujeto enunciante (este individuo de cuerpo presente que habla y cumple años) tiende a identificarse con el “yo” del enunciado (el personaje construido socialmente que forma parte del menú de una época). A menudo Parra construyó sus artefactos verbales enumerando roles que un “yo” puede adoptar (por ejemplo, “Yo Pecador” o “Mujeres”). De la representación de sí mismo que cada uno (nadie sabe por qué) escoge para ser reconocido, queda excluido, sin embargo, como punto ciego, el ser ahí, la vida que pesa sobre quien así se presenta. A la hora de responder a la pregunta por la identidad propia —que imaginamos indivisa y entrañable— solo cabe enumerar acciones y frutos como si se tratara de otro, uno cualquiera, de un extraño: *Yo es otro*, declaró Rimbaud; *Yo soy el individuo*, enunció Parra. La poesía moderna se las arregla para hacer aparecer en el lenguaje eso cuya exclusión sostiene la dramaturgia que estructura cualquier escena de habla, cualquier ceremonia social, vale decir: cualquier presente humano.

III

Me acuerdo que, en esa tarde de 1977, Jaime Vadell, joven aún, actuaba el rol de presentador, leyendo el párrafo que preside y abre los sermones y prédicas. Tras la presentación, quien entraba en escena y, manuscrito en mano, comenzaba a leer con solemne desfachatez (suerte de Buster Keaton haciendo de maestro taoísta) era por supuesto el poeta Parra. Pero el sujeto presentado era el “Cristo de Elqui”, alias de la primera persona del texto, o sea el sujeto del enunciado parriano. Recito esta pieza ejemplar de antipoesía —que de veras es para morir de risa:

-Y AHORA CON USTEDES

*Nuestro Señor Jesucristo en persona
que después de 1977 años de religioso silencio
ha accedido gentilmente
a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa
para hacer las delicias de grandes y chicos
con sus ocurrencias sabias y oportunas
N.S.J. no necesita presentación
es conocido en el mundo entero
baste recordar su gloriosa muerte en la cruz
seguida de una resurrección no menos espectacular:
un aplauso para N.S.J. (2007, p. 25).*

Ya se ve: se trata de una construcción verbal neta, que alcanza la precisión de un formulario. Fabricada con la fraseología estereotipada, procedente de una convención discursiva y, de tan repetida, reconocible por todos. Aquí el libreto remilgado de un animador de matinal o de programa sabatino de concursos es aplicado nada menos que a “Nuestro Señor Jesucristo” y el referente de la sigla “N.S.J.” queda convertido, para risa de moros y cristianos, en un anacrónico personaje cuyas glorias pasadas (muerte y resurrección) cuelgan como medallas ganadas en una remota competencia de rutinas circenses de las que ya nadie se acuerda. La gracia del texto consiste en que su acción sobre nosotros —la risa incontenible que nos provoca— no borra, sino que deja a la vista la sustancia verbal, esto es, convencional, de la que está hecho.

Cabe definir el modernismo poético desde esta convicción: por una parte, crear una presencia viva a través de la palabra; por otra, impedir que el texto creado —el protocolo verbal y la escritura que lo hace posible— se olvide en la presencia de la voz que lo pronuncia. La construcción verbal —el espesor significativo de las palabras y su combinatoria— no se deja relevar sin más, por el sentido referido, aludido o evocado; la presencia (perceptible) de los signos no desaparece, como ocurre usualmente cuando hablamos. El modernismo poético había llevado a cabo tal cosa, por la vía de enrarecer la escritura y alejar-

se del lenguaje usual, hablado y escuchado, o de refinarlo musicalmente. Piénsese en la fascinante música verbal de las *Residencias* (Neruda) o, mucho más tarde, en la letanía alucinada de la letra de *Anteparaíso* (Zurita).

Poemas y Antipoemas se publicó en 1954. La novedad que trajo la revolución antipoética —nunca estará demás recordarlo— resulta de conseguir el efecto poético, esa alta conciencia de la sustancia convencional del lenguaje, sin trascender el lugar común del habla de todos los días. Parra va y vuelve: desde el limbo de las letras al trajín pedestre de intercambios comunicativos (no por familiares y vivos menos convencionales y estandarizados). El lenguaje de la tribu es sometido a inventario, despegado de los cuerpos que se expresan y comunican a través de él, despojado de su ilusoria naturaleza orgánica, inmediata, fónica.

Que se trata de la lengua materna, la que aprendimos sin mediar la letra, de eso no hay duda; aunque, se debe agregar, no en su acepción acogedora, transmisora de un arcano de sabiduría popular. Si el modernismo poético viola la lengua materna con el *estilo*, Parra más bien la desinterioriza. El procedimiento consiste en quitarle presencia sustancial al discurso —rebajar su dimensión expresiva; la presunción de una intención consciente y la referencia a contenidos semánticos plenos y previos. El habla de todos los días (como tan a menudo lo confirmamos a través de los medios de comunicación y “redes sociales”) está siempre a riesgo de parecerse más al de una vieja senil que obtura la desgracia de su tiempo inútil, delirando ilimitadamente las cuentas de un rosario o repitiendo como un papagayo frases, exclamaciones, refranes —sarta de lugares comunes aprendidos alguna vez mecánicamente—. La antipoesía resulta del constante escrutinio y trabajo de clasificación aplicado al cadáver disecado de la lengua materna.

¿Con qué propósito? Quizá si las razones sean semejantes a las que mueven a un pobre diablo, quebrantado por una pérdida fundamental, a dedicarse a predicador. Hasta hace no mucho, en el Chile provinciano que aún espera a la vuelta de alguna esquina, la prédica callejera era —al igual que la poesía— un libreto disponible para cualquiera que, huérfano de patrocinio, creyera ser el elegido: actuar como médium de una palabra verdadera. ¿Para qué? Para ser alguien, para ser reconocido por los demás, tal que no dé lo mismo ser que no ser. Todos queremos que nos echen de menos: hacemos cosas, decimos algo para que nuestro vacío se note.

IV

La obra de Parra *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* es una adaptación, una transcripción elaborada de los discursos autopublicados en forma de modestos librillos de un tal Domingo Zárate Vega, quien arribó a Santiago en 1929 y cuya condición de predicador no debía nada a la escritura, a la letra leída. Descubrir tales discursos, procedentes de un Chile radiofónico y gráfico —tipográfico, apenas fotográfico—, da ocasión a Parra para poner a prueba, en un experimento extremo, la hipótesis de trabajo de la antipoesía, a saber: poner en juego lo real del deseo, expropiando el más peligroso de los bienes, hasta ahí en las manos privadas de la poesía para fines personales. Cristo de Elqui *dixit* (nótese la fraseología político-estatal):

*El arte no debería ser una empresa privada
cómo dejar en manos de particulares
la producción de rayos ultrarrojos
nada más peligroso
para la integridad de la república
nuestra salud mental en primerísimo término
la poesía por ejemplo la poesía
puede llevar a la ruina a un país
si no se tiene cuidado con ella
piensen en el Nocturno de José Asunción Silva
que provocó una ola de suicidios
o en el Poema 20 de Neruda
la poesía debe ser positiva
como la Corporación de Fomento
o los Ferrocarriles del Estado
la libertad de expresión es un mito* (2007, p. 88).

Lo que *El Cristo de Elqui* venía a agregar (en 1977) a ese programa de política pública que Parra desarrollaba desde hacía treinta años, consiste en que, aquí, el sujeto del enunciado, el que dice “yo”, es explícitamente “otro”. Si es balbuceando, repitiendo, haciendo propio un libreto encontrado que uno deviene alguien, pues entonces la figura del predicador es un caso ejemplar: predicar es divulgar la palabra recibida de un gran Otro. Digamos: el predicador como sujeto del enunciado es un Otro al cuadrado.

El Cristo de Parra repite, en régimen poético, dentro de otro dispositivo, un discurso rudimentario y pedestre, procedente de un modo de producción social ya obsoleto. Cabe imaginar esta obra como un *ready-made* verbal, el cual, como se sabe, es antes que nada una trasposición, la decisión de exhibir un objeto usual desprovisto del sistema de funcionamiento del que forma parte. Pero esa alquimia puede ocurrir a condición de que el dispositivo estético —la institución del arte o el campo de la poe-

sía— haya alcanzado un alto grado de autonomía. Solo alguien formado en la ciudad letrada de los sesenta, a la sombra de la Torre Entel, puede leer las prédicas de Domingo Zárate —pintorescas y ridículas, cuyo imaginario es el de la Virgen del cerro— como elaboración verbal de gran refinamiento: representación de una representación que se autoindica como máscara.

Alonso Quijano, lector de una literatura anacrónica, se convierte en don Quijote. Cervantes dedicó sus días a escribir e imaginar las aventuras de ese personaje. Emma Bovary distrae el tedio de su vida consumiendo novelas sentimentales y se transforma en adúltera y se suicida. Flaubert agotó seis años de su vida escribiendo esa novela y redactando cartas en las que explica cuán ingrato le resultaba describir la peripecia de una provinciana sensual y arribista. *Madame Bovary c'est moi*. El artista, consagrando su tiempo a la elaboración de una obra perdurable, da cumplimiento al mismo anhelo de imposible plenitud que empuja a su personaje. Domingo Zárate Vega, que lee apenas, sostuvo los días de su vida quebrantada por la muerte de la madre, predicando por las calles y acabó por adquirir un nombre dentro del reducido mundo social al que perteneció. Nicanor Parra transformó en obra los discursos del Cristo de Elqui y volvió real, presente cada vez, una realidad caduca. Tan descaminados parecen quienes acusaran a Parra de plagio como quienes veneren su parlamento dramático como despliegue sacerdotal de verdades vernáculas.

V

Y entonces, ¿qué de la vida propia de cada uno cuando, apropiado el lenguaje, expuesto como recurso de uso público, constatamos que la sí mismidad es una convención discursiva disponible, aunque no de la misma manera, para todo el mundo? Si cada vez que me enuncio como el ser que soy o quiero ser no tengo más remedio que repetir las fórmulas aprendidas, palabras de otro, las mismas usadas por cualquiera, antes y después, ¿qué hay del ser “en cada caso mío”? Tomemos por ejemplo el “Sermón XXX”:

Pierden su tiempo miserablemente / los improvisados teólogos de pacotilla / que me llaman Cristo de Elqui / impresionados por mi aspecto exterior / algo que yo no tragaré jamás / tendría que estar malo de la cabeza: / de que arrastro mi cruz no cabe duda / por el hecho de ser un ser humano / más pesada tal vez que las demás / ustedes saben a qué me refiero / sé que lo hacen por reírse de mí / pero no me perturban en absoluto / con igual fundamento / pueden decir que soy Napoleón Bonaparte / Pedro Urdemales o Perico de los Palotes / valga la explicación en todo caso: / de acuerdo a sus pro-

pias palabras / que yo no tengo por qué poner en tela de juicio / —quién soy yo para andar en esos trotes— / el verdadero Cristo es lo que es / en cambio yo qué soy: lo que no soy (2007, p. 61).

Parece claro: la existencia de quien sea (sujeto de la enunciación) reside, antes que nada, en el bienestar o el malestar con que se padece el peso de esa cosa, ahí, que somos. ¿Curioso, no? Lo único “individual”, inexpresable sino es a través de símbolos, es el pesar que cada uno sobrelleva: la cruz que se carga. “... de que arrastro mi cruz no cabe duda / por el hecho de ser un ser humano / más pesada tal vez que las demás / ustedes saben a qué me refiero”.

Fue la muerte de su madre, el origen de la vocación de Zárate Vega. Para sobrevivir al impacto de la pérdida que lo clavó a “su” dolor, consagró veinte años de su vida a predicar: instrucciones prácticas que no sobrepasan una precaria economía doméstica, pintorescas denuncias seculares, delirantes consejos virtuosos. Consigue sobrellevar la quiebra de su presente, representando, actuando como puede, el rol del predicador callejero. Pero lo real —la cosa insostenible cuya exclusión del discurso sustenta el discurso— es el pesar de la madre muerta. Zárate Vega predica, recorre el territorio, no para de predicar durante veintidós años, para no pensar en aquello que sin embargo no deja de tener presente.

Pero no está loco. Sabe que “Cristo de Elqui” es solo un nombre propio, la máscara del penitente para que los demás lo reconozcan; un libreto posible, un Cristo más entre tantos: “pueden decir que soy Napoleón Bonaparte / Pedro Urdemales o Perico de los Palotes”. Sabe que —misterio aprendido en la catequesis—, salvo uno, nadie tiene el privilegio de ser en verdad. El Cristo, “Verbo encarnado”, es el único en quien enunciación y enunciado son uno. El Cristo es aquel que asume el dolor, carga la cruz, de todos los demás. Acontecimiento que sigue ocurriendo a través de la palabra y la dramaturgia que lo repite. La misa, la ceremonia cristiana, vuelve presente una y otra vez la vida, pasión y muerte de N.S.J.

¿Qué hacer, cómo arreglárselas, para sobrellevar el dolor de la pérdida, el horror de la vida, el peso del mundo? Cristiano es quien actúa el libreto de ese imponente personaje de los relatos evangélicos. Quienes —hijos todos— sobrellevan la pesadumbre de su vida sufriente y mortal son redimidos gracias al consuelo que les brinda creer que Uno, alguna vez, Hijo nacido de madre virgen, murió en el más ignominioso patíbulo, y resucitó y regresará. Podemos confiar. Los desesperados que no saben cómo vivir cargando a costas el vacío dejado por una pérdida fundamental, pueden confiar. Pero confiar es siempre confiar en una palabra empeñada: es la exis-

tencia verbal la fuente del prodigio y de la esperanza. La resurrección, la conversión del vacío en presencia plena, de lo menos en más, es un hecho de lenguaje. Quien en la Eucaristía recibe el cuerpo de Cristo mientras se traga una laminilla de harina cocida lo que deglute son las palabras “Cuerpo de Cristo”: la transustanciación —la alquimia por la palabra— convierte la masa en cuerpo sublime y, a la vez, vacía la acción de tragar de toda acepción antropofágica y carnívora. ¿Dónde ocurre el milagro? En el lenguaje. Lo real del deseo de los seres humanos —su verdad de hijos— se abre como herida arcaica por la Palabra y acaba encontrando sutura en la Palabra.

Cabe suponer que la aspiración del modernismo poético (de Baudelaire a Mallarmé, de Robert Browning a T.S. Eliot, de Kafka a Parra) fue conseguir ese efecto metafísico —colmar el vacío de fundamento— a través de la experimentación en el lenguaje: tratar con las palabras como si fueran cosas, a sabiendas de que las cosas le deben su ser a las palabras. Lejos de negar la dimensión trascendental que distingue al ser humano, la modernidad filosófica y poética desarrolla la fenomenología del espíritu: señala la historia de su producción y explica el milagro sin recurso a expediente sobrenatural alguno. Los contenidos que pesan sobre la vida humana y le dan identidad y valor no son atributos sustanciales de la Naturaleza. *Todo va a dar a un libro*, quiere decir: la página impresa es el sostén del mundo, porque el mundo —una totalidad articulada— es un hecho de lenguaje.

VI

La teoría brechtiana del extrañamiento propone un modo, una técnica, un método, para arreglárselas, en el orden de la representación, con esta confusión entre enunciación y lenguaje, entre el orden de lo imaginario (ilusión de realidad) y lo simbólico (el sistema articulador que permite la representación). Me parece recordar (hay registro del evento de 1977) que el actor Vadell (prebrechtiano) representaba su breve papel, encarnando su personaje —animador de carne y hueso— con el que propendía a identificarse.

Parra, en cambio, no actuaba ningún rol, sabía lo que hacía: su *performance* era intelectual. La dicción desafecta, neutra, impersonal era la de un lector que no disimula (como sí lo hace un actor convencional) la letra que lee —la grafía, la métrica, la gramática de su verso—; no quería saturar sentimentalmente el parlamento dramático. Por medio de la voz (*phone*) quería hacer escuchar la letra (*gramma*). No quería llenar con su presencia lo que su trabajo de antipoeta había vaciado de cuerpo enunciante, de contenido emocional. Ni figura de vate ni menos la de

predicador. Su *performance* consistía en ser el locutor de un formulario, de un algoritmo, de un texto que contiene las instrucciones de su propio uso y cuyo mérito consiste en la capacidad para imponer a su locutor un sitio, una identidad, una autoridad, cualquiera sea la facha y la edad de quien lo pronuncia. Un científico exponiendo un axioma matemático; un sacerdote en el presente fundamental de la acción litúrgica; un médium que profiere, como un autómatas, la fórmula ritual. La repite (siempre por vez primera). Hasta el fraile más necio lo sabe: la expresividad del sermón debe ser excluida de la *performance* eucarística. En el instante crucial es Cristo el sujeto del enunciado. Así lo dice el Cristo de Elqui: “no se permite la expresión personal / la voz no debe superar al verbo / puesto que el fin es el contacto con Dios / y no con un artista de la cuerdas vocales”.

Se entiende: si se trata de realzar la potencia performativa de la construcción verbal se debe eliminar, lo más que se pueda, el énfasis sentimental o la gesticulación histérica. Es histérico el discurso que pretende, a través de la efusión y el énfasis, dar expresión singular a un ser único. Es histérico el hablante lírico: la voz dolida de un cuerpo inimitable, de un *pathos* inefable, de un padecimiento primordial anterior al lenguaje. Si se trata de poner a la vista el lenguaje como mecanismo productor de sentido —como exterioridad, como gran Otro— se lo debe descolgar de la voz plena; hay que defraudar la ilusión de inmediatez, de interioridad, de presencia, que esta tiende a fomentar.

¿Cómo confundir al sujeto del enunciado —aquí el alias Cristo de Elqui, predicador popular— con el autor Nicanor Parra? Más aún: ¿cómo confundir a este, el autor, con el hombre de carne y hueso que frente a un micrófono, en esa tarde de 1977, leía ese discurso frente a un grupo en una plaza de Providencia? ¿Quién, en 2014, cumplió cien años: Nicanor Parra sujeto de la enunciación o Nicanor Parra, firma célebre, marca registrada, autor de la antipoesía?

Un cumpleaños conmemora los años que han pasado desde el día de un nacimiento, el día que una madre dio a luz a un hijo. Se trata de un hecho de historia natural. En verdad, quien cumple años es el cadáver virtual que somos. Un autor, en cambio, no es hijo de su madre; lo es de su obra. Por su obra un individuo, hijo de su madre, se erige en padre de sí. Un sujeto autoral —y lo vivo de una obra— no tiene cumpleaños, porque su origen no es biológico, es acontecimiento histórico-social. ¿Por qué? Pues porque una obra es un origen y acontece retroactivamente. Un origen nunca es un mero comienzo cuya fecha podamos fijar dentro de una cronología dada. Lo que un evento tiene de origen es lo que de él hace historia

y sigue ocurriendo al presente. Nadie celebra el tiempo que ha pasado desde que fue publicada, sino es porque la obra continúa obrando, esto es, en la medida en que el universo originado en sus páginas sigue sustentando el presente de sus lectores. Se dice, a diferencia de los que envejecen, que por sus páginas, lo leído en sus páginas, no ha pasado el tiempo. Y se dice precisamente de esas obras que en sus páginas consiguen hacer presente lo real, eso cuya exclusión sostiene la dimensión representacional de la vida. Lo Real no tiene edad. Lo comprobamos cada vez que abrimos un libro —pongamos *Edipo Rey* o *Rey Lear*— cuya lectura nos revela algo entrañable de esa cosa que somos, aun cuando leemos la letra inscrita por alguien que vivió y murió en un mundo remoto y desaparecido, que suponemos tan diferente al nuestro; lo comprobamos cada noche, ya muy lejos de la infancia perdida, cuando en el sueño volvemos a quedarnos dormidos (con suerte) cogidos de la mano de mamá: “Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas” (“El peregrino”, en *Poemas y Antipoemas*).

VII

El cumpleaños número cien fue ocasión para que en la Biblioteca Central de la Universidad Diego Portales, que detenta el nombre del poeta, volvieran a mostrarse los *Trabajos Prácticos* de Parra. El reconocido y reiterado montaje —en el edificio CTC (1999); en Fundación Telefónica de Madrid (2001); en Centro cultural La Moneda (2006) — quedó esta vez bajo el título de una de las obras exhibidas: “Voy y Vuelvo”. Con ocasión del centenario del sujeto de la enunciación —el individuo que nació un día hace cien años atrás— se celebraba el incombustible ir y venir del autor Parra —sujeto de escritura—, la sorprendente vitalidad de una obra “definitivamente inacabada”. Esta, entrecomillada, es una frase de Marcel Duchamp, a quien es imposible dejar de mencionar si se trata de estas sobre expuestas “obras públicas”.

Exponiendo un objeto usual desnudo de función —una rueda de bicicleta sobre un taburete por ejemplo—, Duchamp dejaba a la vista la presencia obtusa y perfecta de una cosa, cuyo diseño no era el fruto de un capricho expresivo, sino que parecía exigido por una inflexible y enigmática necesidad. Y, en efecto, la condición exhibitiva es intrínseca a un *ready-made*, que no es el caso de los trabajos prácticos de Parra. Estos —los frutos de un hombre de letras, no de un artista visual— son la concreción afortunada de un *speech act*, de una acción verbal que recae sobre un objeto cuyo valor de uso es ostensible. Es porque el objeto no fue enajenado de su función convencional y conserva su significado familiar, que la interven-

ción verbal puede provocar el efecto sorprendente. Lo cierto es que no parecen haber sido concebidos por un diseñador para ser expuestos en un espacio público. Su exhibición, a pesar de su exitosa recurrencia, permanece externa y, supongo, la producción del evento que los mostró siempre estuvo a cargo de otros. La mayoría de estas piezas pertenecen al dispositivo lecto-escritural, al mundo de la página impresa, y vieron la luz pública por primera vez en 1996, en forma de fotografías en blanco y negro (tomadas por Paz Errázuriz), junto a un puñado importante de antipoemas, en *Hojas de Parra*, hermoso libro del que quizá jamás debieron haberse desprendido. Las más eficaces siguen en su elaboración el mismo trámite del que resultan los *Artefactos*: es un proceso de escritura que amplía su campo experimental a las cosas que amueblan la vida dentro de una economía de subsistencia precaria. Se trata de experimentos. Un trabajo práctico pone a prueba, realiza, lo que un *Artefacto* proponía como hipótesis: “Crucifiquemos este gato y veamos qué pasa.” Veamos.

Dados (étant donnés) una frase —“voy y vuelvo”— y un objeto usual —una cruz—, ¿qué pasa con su encuentro? La frase cuelga de una modesta cruz de palo (como la que se encuentra en un cementerio rural), no de un crucifijo. Una cruz es el signo mínimo para indicar el sitio donde yace un cadáver. Señala también que los vivos cumplieron con el difunto, cubriendo sus restos. Si de una modesta cruz que indica que un muerto recibió sepultura cuelga un cartel con la frase “voy y vuelvo”, entonces la frase, asociada metonímicamente al anónimo difunto, se lee como su último recado. Es chistoso. El que se fue promete retornar en seguida; que tardará apenas lo que dura un suspiro. Podemos confiar en que está a punto de regresar y aquí no habría pasado nada. Es sublime.

La frase que en el intercambio coloquial de los vivos significa ese aviso trivial —alguien se fue apenas por un rato— asociado a una cruz, y por lo tanto a un muerto, se vuelve sublime porque transforma el lapso de una diligencia en la promesa desmesurada que deja sin efecto a la muerte. Pone de manifiesto lo real, la verdad (sin edad) del deseo: la esperanza de que la muerte sea un trámite y que el ausente, aquel a quien echamos de menos, retorne, vuelva como si nada. Es también lo Real encarnado, que se eleva a fetiche sagrado en el símbolo cristiano: el crucificado ausente queda como sujeto de ese pedestre recado de esperanza. *Voy y vuelvo* funciona así como un talismán melancólico para sobreponerse al pesar de la pérdida y poder contraponer más que no sea una sonrisa al desesperado *never more* del cuervo agorero de E. A. Poe.

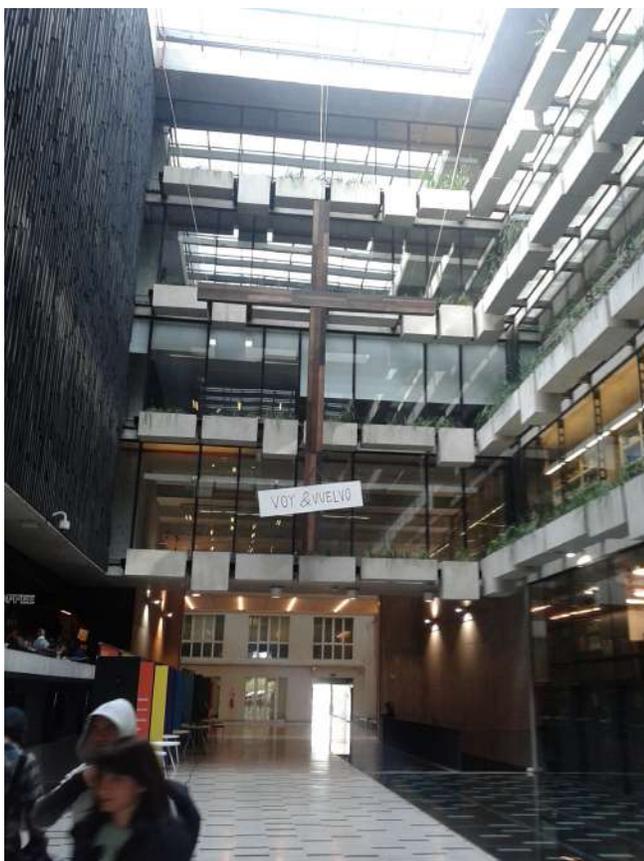


Figura 3. Crucifijo hall central Biblioteca UDP Nicanor Parra.
Fuente: Elaboración propia.

La exposición en el hall central del edificio de la Biblioteca de la UDP adoptó el título de esta obra y estaba presidida por un crucifijo enorme que pasaba por ser un facsímil de ésta. No se trataba de una gigantografía de la pieza de Parra, ni tampoco de su reproducción en una pantalla gigante. Se trataba de otra pieza, de una nueva y enorme pieza recién fabricada en madera finger; nada que fuera asociable a un *objet trouvé*. Dicho literalmente: un error de proporciones. Quien haya ideado ese exceso (creyendo de buena fe que monumentalizaba al antipoeta) desconocía por completo la obra de Parra, cuya alquimia (ecologista) del reciclaje es indisoluble de una economía precaria, enemiga a muerte de todo vano derroche.

¿Cómo no reconocer (incapacidad congénita de los hijos de la poshistoria) la diferencia entre dispositivos? Una rudimentaria cruz de palo, tan potente semióticamente, corresponde al mundo gráfico-libresco-artesanal que languidecía bajo la sombra progresiva de la naciente edad de las “telecomunicaciones” (un Santiago de linotipias y Torre Entel y feria persa, en el cual el valor de uso es aún objeto de transacción e intercambio). El gigantesco crucifijo de madera finger (fabricado a la medida del edificio de cinco pisos en el que fue colgado) corresponde a la edad deshistorizada del espacio (físico) del shopping y (virtual) de la “hiperconectividad”. Su referencia más

conspicua es, como decíamos al comenzar, el edificio Costanera Center, concreción espectacular de un mundo hegemonizado por el valor de cambio. En éste, en la espectacularidad de su ilimitada vitrina de prendas y presas en constante recambio, en su fachada incombustible de titanio y pantallas electrónicas HT, el valor de uso (la historia singular de cuerpos y objetos, caídos de la vitrina-pantalla) desaparece de toda circulación. Al primer asomo de obsolescencia y fatiga de materiales en las cosas que no podemos corregir o sustituir (la cosa que somos, por ejemplo), enloquecemos, hacemos la vista gorda, acabamos resignados como ante una fuente de horror y vergüenza. Si lo que vemos es un crucifijo de tres metros, recién salido de un taller profesional de diseño que elabora a pedido piezas de alto costo, no hay valor de uso, no hay historia, no hay experiencia reconocible, nada que pueda ser asociado al tiempo de la vida y a la muerte y, por lo tanto, nada que tenga que ver con lo que deja escuchar el trabajo del poeta. Como van las cosas, cabe imaginar que el intrascendente crucifijo podría ser bendecido por algún cura párroco con aspiraciones mediáticas para abrir la temporada otoño-invierno de semana santa en alguna de las grandes tiendas del Costanera Center.

El mega crucifijo que perdura instalado en el hall de la Biblioteca de la UDP ni siquiera transforma el recinto que lleva su nombre en el mausoleo pop del antipoeta. Parece más bien un acabado síntoma del olvido total (esto es: del olvido del olvido).



Figura 4. Trabajo práctico *Voy & Vuelvo*, de Nicanor Parra (la cruz no mide más de 40 cm).
Fuente: Parra, 2014.

VIII

La tragedia y la comedia —las dos maneras en que el arte dramático hizo aparecer lo real en la antigüedad— ponen en escena la cosa que uno es a tolerable distancia. Una, haciendo que su acontecimiento haga añicos el mundo de la representación; la otra, disolviendo el peso insoportable en la menudencia insignificante de quienes lo padecen. Es trágico cuando el sujeto del drama, que realiza con plenitud una figura heroica, termina aniquilado por la gradual emergencia de la cosa cuya exclusión hacía posible la representación. Es cómico cuando el libreto deja visible la brecha estructural entre la cosa universal del enunciado y la cosa cuyo padecimiento define al hablante: “Dios ha muerto. Y yo no me siento muy bien que digamos”. Al *pathos* de la tragedia, la comedia opone la disolución disruptiva del universal a fuerza de hacer asomar en el universal mismo la singularidad finita que lo sustenta. Lo que mueve a risa no es lo ridículo de un sujeto (eso es más bien patético); es el hecho de que este, en el instante de su elevación, deje asomar su condición pedestre y dé señales de que es consciente de ello (*Papá, papá, ¿por qué me has abandonado?*). Lo tragicómico reside en saberse desnudo y a la vista de todos y, así y todo, pese a estar expuesto como una cosa *humana, demasiado humana*, al igual que el emperador de Andersen, mantener la dignidad del personaje hasta “que acabe el desfile”. Si el sentimiento de lo sublime, como explicó Kant, considera pesar y placer —el sujeto, ante un espectáculo impresionante, pasa de la desazón al bienestar cuando comprende que es el exceso impreso en su mirada lo que permite el portento—; entonces, mejor que la tragedia, que mantiene separado los términos, es la comedia la que parece brindar una solución de compromiso para arreglárselas con el peso de la cruz. Parra —“el poeta que duerme en una cruz”— así lo enseña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2004) *El autor como productor*. México D.F: Editorial Itaca.
- Parra, N. (1996). *Hojas de Parra y trabajos prácticos*. Santiago de Chile: Ediciones Cesoc.
- Parra, N. (2007). *La vuelta del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Parra, N. (2014). *Catálogo Voy & Vuelvo*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.

UTOPIÍA, TRABAJO Y POSFORDISMO: SOBRE COUNTER-MUSIC DE HARUN FAROCKI¹

UTOPIA, LABOUR, AND POST-FORDISM: ON HARUN FAROCKI'S COUNTER-MUSIC

CLAUDIO CELIS BUENO*

o
Claudio Celis Bueno
Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Resumen

El presente artículo examina la evolución de la noción de utopía durante la transición desde la sociedad industrial a la posindustrial. Esto implica plantear la pregunta acerca de la especificidad histórica de la noción de utopía, lo cual no significa, sin embargo, desarrollar un mero recuento historiográfico de un concepto determinado. El objetivo es examinar la relación interna entre las transformaciones del modo de producción capitalista y los cambios sufridos por la noción de utopía. Para ello, el presente artículo explora la transición desde la idea moderna de una ciudad utópica hacia la concepción de la ciudad como no lugar presentada por Harun Farocki en su video-instalación *Counter-Music* (2004).

La hipótesis central que se busca desarrollar es doble: en primer lugar, se propone que la idea moderna de ciudad utópica concibe la ciudad desde la perspectiva de la organización social del valor de uso del trabajo; en segundo lugar, este artículo busca demostrar que con el pasaje hacia el capitalismo posindustrial, esta noción de ciudad utópica se desvanece y con ello el valor de uso del trabajo es reemplazado por aquello que Hardt y Negri han definido como el no lugar de la explotación. En este nuevo contexto, el eterno presente de la valorización capitalista impide cualquier posibilidad de imaginar un futuro utópico basado en el valor de uso del trabajo. Esta doble hipótesis será ilustrada través del análisis de la instalación de Farocki.

Palabras clave

ciudad; Marx; no lugar; trabajo; utopía

Abstract

This article explores the transformations suffered by the notion of utopia with the passage from an industrial to a post-industrial society. This involves posing the question regarding the historical specificity of the notion of utopia. This does not mean, however, to simply develop a historic account of a specific concept. The aim is to explore the internal relationship between the transformations of the capitalist mode of production and the changes experienced by the idea of utopia. To do so, this article explores the shift from a modern idea of a utopian city towards the city as a non-place as presented by Harun Farocki in his video installation Counter-Music.

The main hypothesis is twofold: firstly, I argue that the modern idea of a utopian city conceives the city from the perspective of the rational organization of the use value of labour; secondly, I suggest that the rise of post-industrial capitalism challenges this idea of the utopian city and the use value of labour is replaced by what Negri and Hardt called the non-place of exploitation. In this new social context, the eternal present of capital's self-valorisation makes it impossible to imagine a utopian future based on the use value of labour. This twofold hypothesis will be illustrated through the analysis of Harun Farocki's video installation Counter-Music.

Keywords

city; Marx; non-place; labour; utopia

I

Según Lewis Mumford, desde la Grecia antigua hasta el siglo XX, la noción de utopía ha sido representada principalmente a través de un modelo de ciudad ideal (1965). Para este autor, la ciudad constituye un territorio privilegiado sobre el cual las diversas sociedades utópicas son imaginadas. Paralelamente, Mumford (1937) define la ciudad no tanto como un espacio físico, sino primordialmente como una institución social: esta constituye el teatro al interior del cual el drama de la interacción humana es actuado e intensificado. Por esta razón, a la hora de imaginar la ciudad utópica, Mumford sostiene que “la organización física de la ciudad, sus industrias y mercados, sus líneas de comunicación y tráfico, deben todas ser subordinadas a los requisitos sociales” (1937, p. 94).

En su sentido original, el término griego *utopía* significaba un fuera de lugar, un no lugar, un lugar que aún no es. Este significado implica la idea de un presente abierto a un futuro por venir. Involucra, además, la existencia de un afuera, un lugar desde donde aquel lugar por venir es posible de ser imaginado. En su actualización moderna, el término utopía fue utilizado para imaginar aquel lugar mejor hacia el cual el desarrollo técnico y social podía conducir. En particular, existieron dos grandes formas de concebir la utopía moderna: por un lado, aquellos autores que vieron en el desarrollo tecnológico una promesa de emancipación que permitiría la satisfacción general de las necesidades sociales y con ello la supresión de todo conflicto social; por el otro, aquellos autores que concebían la utopía como el retorno a un estado preindustrial en el cual el trabajo artesanal produciría una armonía entre el individuo, la naturaleza y la comunidad.² Pese al carácter aparentemente irreconciliable de ambas concepciones de utopía, es posible sostener que en ambas existe un vínculo constitutivo entre utopía y trabajo. Sea considerado como trabajo realizado por máquinas o un trabajo artesanal, pero en los dos casos se postula que la solución al problema de la organización social pasa por la correcta administración del valor de uso del trabajo.³

Si aceptamos que la concepción moderna de utopía se funda principalmente en la organización del valor de uso del trabajo, entonces es posible suponer que la puesta en crisis de la noción de utopía en la era posindustrial debe ser leída desde la perspectiva de las transformaciones sufridas por la noción misma de trabajo. Este modo de proceder exige que nos detengamos brevemente en algunas consideraciones metodológicas.

II

Según Michael Hardt y Antonio Negri (2004; 2008), un verdadero análisis de la sociedad capitalista debe ser capaz de identificar la historicidad propia de las categorías desde las cuales este es llevado a cabo.⁴ En términos generales, esto significa que una crítica a la sociedad capitalista no puede ser desarrollada desde la perspectiva de una noción transhistórica de trabajo, sino que la noción misma de trabajo debe ser considerada en su historicidad específica.⁵ Desde esta perspectiva, Hardt y Negri sostienen que durante el siglo XX el mundo del trabajo ha sido drásticamente transformado por las modificaciones técnicas del aparato productivo, lo cual a su vez exige una redefinición de las categorías necesarias para su crítica (2008). Al mismo tiempo, estos autores sostienen que pese a todas las transformaciones sufridas por la categoría de trabajo, el rasgo fundamental de la sociedad capitalista persiste, a saber, la lucha entre capital y trabajo como rasgo constitutivo de toda producción de valor (Negri, 2008).

Si bien la lucha entre trabajo y capital funciona como una relación constitutiva de la sociedad capitalista, esta debe ser comprendida no como una relación estática sino más bien a la luz de sus propias transformaciones históricas (Hardt y Negri, 2008). Es por ello que estos autores plantean que la lucha entre trabajo y capital en la sociedad capitalista puede ser categorizada en tres etapas: capitalismo preindustrial, capitalismo industrial y capitalismo posindustrial (o posfordismo).

En el capitalismo preindustrial (o dicho de modo más preciso, en la fase de la sociedad capitalista que Marx definió como la etapa de subsunción formal del trabajo al capital), el capital se apodera de las diversas formas de trabajo artesanal y las subsume bajo el régimen de trabajo asalariado (Marx, 1982). Lo importante de esta primera etapa de la relación entre trabajo y capital es que en ella el ingreso al régimen salarial no modifica el proceso mismo del trabajo. Este proceso y el uso de las tecnologías que lo definen permanecen sin modificación alguna. En este sentido, el capitalismo produce plusvalía solo mediante la extracción de una parte de la jornada laboral (y no mediante su modificación).⁶

En el capitalismo industrial (aquello que Marx definió como la subsunción real del trabajo al capital), el capital modifica directamente el proceso de trabajo, integrándolo con el progreso tecnológico y científico (Marx, 1982).

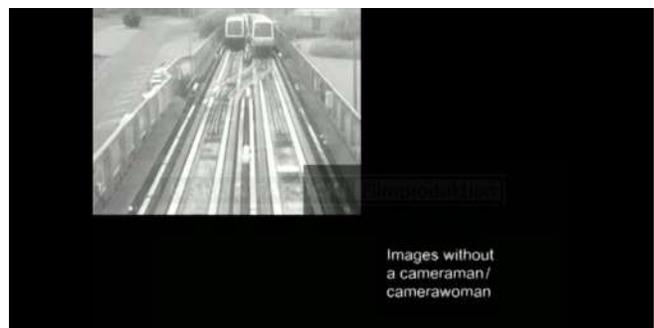
Esta modificación es realizada en vistas a la producción y apropiación de una mayor porción de la plusvalía generada por el proceso de trabajo.⁷ La consecuencia directa es la racionalización del proceso de producción, es decir, la transformación del trabajo en una actividad mecánica, ausente de todo carácter artesanal, en la cual el trabajador aparece como un mero “apéndice de la máquina”.

En la lectura que Hardt y Negri realizan de Marx existiría una tercera etapa en el desarrollo histórico del conflicto entre capital y trabajo que correspondería al capitalismo posindustrial (o posfordista). En este nuevo contexto, que comienza gradualmente en los países desarrollados con el fin de la Segunda Guerra, la totalidad social es subsumida bajo el capital, transformado cada aspecto de la vida humana en una potencial fuente de plusvalía.⁸ En este nuevo contexto, el valor de uso del trabajo pierde su rol constitutivo en la sociedad y la producción de plusvalía es desplazada desde el interior de la fábrica hacia la totalidad social.

La noción moderna de utopía presupone la posibilidad de identificar el valor de uso del trabajo al interior de un determinado régimen de producción. El pasaje hacia el capitalismo posindustrial y el desplazamiento de la producción de plusvalía desde el interior de la fábrica hacia la totalidad social hace que dicho proceso de identificación sea cada vez más irrealizable. En este sentido, el capitalismo posindustrial introduce una perspectiva histórica desde la cual la idea moderna de utopía aparece como el resultado de una concepción obsoleta del trabajo, una concepción restringida históricamente al régimen de producción industrial. La noción moderna de utopía es subvertida por la diseminación del trabajo hacia la totalidad social y por la consecuente imposibilidad de medir y localizar su valor de uso.

III

Counter-Music es una video-instalación de proyección doble realizada por Harun Farocki en el año 2004 (Figuras 1, 2, 3 y 4).⁹ La instalación se propone retratar la vida urbana de la ciudad francesa de Lille. La pregunta que motiva el trabajo de Farocki es la siguiente: ¿Cómo es posible dar representación visual a la ciudad posindustrial, en un contexto en el cual su organización técnica se ha vuelto tan abstracta y compleja (y por ende irrepresentable)? Para responder a esta pregunta, *Counter-Music* se sostiene sobre el montaje de lo que el mismo Farocki ha llamado “imágenes operativas”, es decir, imágenes que no representan un objeto sino que forman parte fundamental de un proceso de producción (Farocki, 2013). De este modo, la ciudad de Lille es representada a través del montaje de las imágenes que componen la red de vigilancia y control que regulan su funcionamiento.



Figuras 1,2,3 y 4.
Fuente: Farocki, 2004.



Figura 5.
Fuente: Vertov, 1929.



Figura 8.
Fuente: Vertov, 1929.

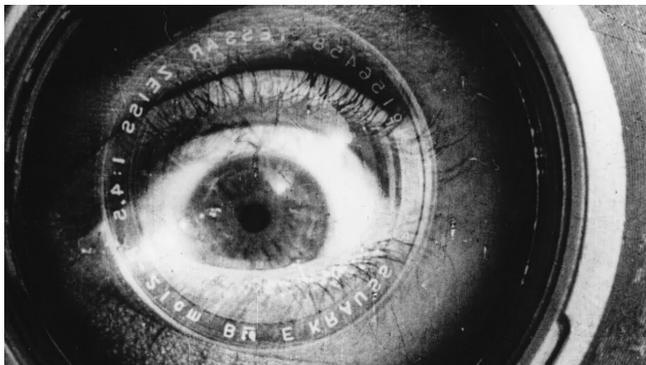


Figura 6.
Fuente: Vertov, 1929.



Figura 7.
Fuente: Vertov, 1929.

En la video-instalación de Farocki, estas imágenes operativas son montadas con fragmentos de una obra ya canónica de la representación de la ciudad: *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov (Figuras 5, 6, 7 y 8). Esta operación introduce una reflexión acerca de la transformación histórica sufrida no solo por la ciudad, sino también por el rol de las imágenes en los procesos de constitución y organización urbana. Por un lado, *Counter-Music* constata el pasaje de una a otra era de la imagen: de la edad cinematográfica a la edad de la imagen digital y de su procesamiento algorítmico. Por el otro, la obra de Farocki argumenta que tal como la producción industrial reemplazó gradualmente el trabajo manual, la producción posindustrial está reemplazando lentamente el trabajo visual: así como la máquina excluye a la mano humana de la producción industrial, de igual modo los nuevos algoritmos de procesamiento de imágenes buscan prescindir del ojo humano para la organización de la ciudad posindustrial (Cowan, 2008).

Para Dziga Vertov, el cine era el medio privilegiado para dar visibilidad y orden a la nueva ciudad industrial. A través de la capacidad de la cámara para capturar el movimiento y del potencial del montaje para construir un punto de vista ubicuo, el cine era considerado como el único medio capaz de representar y dar una organización lógica al aparente caos introducido por la industrialización de

la vida urbana. Vertov (1984) concebía la función política del cine desde su capacidad para adiestrar la percepción humana y así adecuarla al nuevo estado de producción. En este sentido, *El hombre de la cámara* cuenta la historia de cómo el cuerpo humano es integrado en los nuevos procesos industriales y el rol que el cine tiene en dicho proceso de integración (Cowan, 2008).

En *Counter-Music*, Farocki reflexiona acerca de la imposibilidad de representar visualmente el funcionamiento de la ciudad posindustrial. Esto se debe principalmente al carácter abstracto de la organización actual de la ciudad. Pero también se debe a que, en la ciudad posindustrial, el ojo humano tiende a desaparecer del proceso de registro y procesamiento de las imágenes que administran su funcionamiento. Por ello es que una de las diferencias fundamentales entre la representación de la ciudad industrial propuesta por Vertov y la imposibilidad de representación de la ciudad posindustrial explorada por Farocki esté marcada por la oposición entre el carácter protagónico del camarógrafo en la primera y su completa ausencia en la segunda. En Vertov, el camarógrafo constituye un elemento clave a la hora de representar la ciudad moderna. *El hombre de la cámara* es una reflexión sistemática acerca del rol de la cámara en el proceso de representación de la vida urbana moderna. En ella, el camarógrafo es presentado como un acróbata cuyo cuerpo se adecua completamente a las demandas físicas impuestas por el desarrollo técnico de la ciudad moderna (Cowan, 2008).¹⁰

En el caso de *Counter-Music*, una de las características centrales es la ausencia del camarógrafo, el cual ha sido reemplazado por la automatización de la red de cámaras de vigilancia (Figura 3). Como anuncia uno de sus intertítulos, la ciudad contemporánea es representada a través de "imágenes sin camarógrafo" (Farocki, 2004, 13:56). Esta es la contradicción que caracteriza a la imagen en la ciudad posmoderna. Por un lado, la red de cámaras de vigilancia y de control ha realizado efectivamente el sueño de Vertov: ha hecho de la ubicuidad visual una posibilidad técnica real.¹¹ Al mismo tiempo, dicha materialización del sueño de representatividad total de la ciudad ha sido posible solo en la medida en que la mano y el ojo humanos han sido excluidos del proceso de representación, para ser reemplazados por cámaras automáticas y software

de procesamiento de imágenes. Para el ojo humano, la complejidad de la ciudad moderna es inabarcable. Para Vertov, el cine era una herramienta revolucionaria capaz de dar representación a aquella totalidad que escapaba al ojo humano. Por el contrario, la red automatizada de control que caracteriza a la ciudad posindustrial (y que queda retratada en la instalación de Farocki) consigue la visibilidad total de la ciudad solo en la medida en que la mano y el ojo humano son excluidos del proceso.

Este punto nos lleva a una segunda reflexión propuesta por la instalación de Farocki: el paralelo entre el desalojo del trabajo manual de la fábrica industrial y el desalojo del trabajo visual del modo de producción actual. Para ilustrar la gradual exclusión del trabajo humano del proceso de representación de la ciudad contemporánea, Farocki establece una analogía con la industria textil de la ciudad de Lille:

Tal como el trabajo humano, a partir de la industrialización y automatización del trabajo textil, fue transformado en un "apéndice de la máquina", de igual modo el ojo humano ha sido degradado, por vía de la automatización de la red de vigilancia y control visual de la ciudad, a su condición de mero "apéndice del aparato". El trabajo textil, como el trabajo de observar, depende cada vez menos de la participación humana, algo que ha llevado a Paul Virilio a hablar de la gradual emergencia de una "visión maquina" (Blumenthal-Barby, 2015, p. 137).

Esta observación es fundamental para comprender cómo la video-instalación de Farocki nos permite reflexionar acerca de la diferencia entre la noción moderna de utopía y su contraparte en el régimen de producción industrial. En el caso de Vertov, la ciudad utópica gira en torno a la correcta organización del valor de uso del trabajo (y de la integración entre el trabajo humano y el maquina, entre la cámara cinematográfica y el ojo humano). En el caso de Farocki, la ciudad de Lille aparece como el resultado de un nuevo modo de producción posindustrial en el cual el trabajo humano es completamente desplazado fuera de la esfera productiva (e incluso fuera de los procesos de vigilancia y control). La ciudad representada por Farocki ya no incluye ningún lugar de producción. Los lugares que la componen son lugares de circulación y consumo. Toda referencia a la producción industrial en la instalación de

Farocki queda del lado del material de archivo, como un elemento del pasado. La red de vigilancia y control que posibilita el funcionamiento de la ciudad de Lille parece tener como función principal la de hacer circular los cuerpos, las mercancías y el capital. En *Counter-Music*, "la circulación adquiere un carácter negativo: ya no se trata de la circulación como aquella fuerza detrás del sistema productivo, sino de la circulación como mecanismo para regular cuerpos que se han vuelto redundantes para la producción" (Cowan, 2008, pp. 77-78). En este sentido, la ciudad de Lille ha reemplazado la utopía como un ideal por venir por el eterno presente de los no lugares.

IV

Según Hardt y Negri, las tres etapas de la subsunción del trabajo al capital que definen el desarrollo histórico del capitalismo pueden ser representadas espacialmente como una permanente lucha entre un fuera de y un dentro del capital (2004).¹² En la primera etapa, la del capitalismo preindustrial, el capital solo subsume al trabajo formalmente (bajo el régimen de trabajo asalariado), pero no modifica el proceso productivo ni su relación con la técnica (Negri, 1999). En esta etapa, por lo tanto, el trabajo como fuente de valores de uso permanece completamente fuera del capital.

En la segunda etapa, el desarrollo de la industria moderna modifica drásticamente el proceso mismo de trabajo. En esta etapa, el trabajo se torna un elemento interno de la producción capitalista. Sin embargo, pese a la transformación radical del proceso productivo llevada a cabo por el capitalismo industrial y su integración del proceso de trabajo, en este contexto es aún posible presuponer el valor de uso del trabajo como un afuera desde donde imaginar la reapropiación de la tecnología no como fuente de plusvalía sino como fuente de valores de uso puestos al servicio de la satisfacción de necesidades humanas. Esto está presente en la interpretación marxista de la reapropiación de las fuerzas productivas generadas por la industria moderna (Marx, 1973), y está presente también en la imagen de la ciudad revolucionaria de Dizga Vertov.

En la sociedad posindustrial, por el contrario, ya no es posible pensar un afuera del capital (Negri, 2008). El pasaje desde la sociedad fordista a la posfordista transforma la

noción de valor de uso del trabajo en una categoría obsoleta. Esto trae por consecuencia que ya no sea posible imaginar un afuera desde donde examinar el proceso valorativo del capital. Como proponen Hardt y Negri:

En el mundo contemporáneo, esta configuración espacial cambió. Por un lado, las relaciones de explotación capitalista se expanden por todas partes, ya no se limitan a la fábrica sino que tienden a ocupar todo el terreno social. Por otro lado, las relaciones sociales atraviesan completamente las relaciones de producción, con lo cual imposibilitan cualquier externalidad entre la producción social y la producción económica (2004, p. 188).

En esta tercera etapa del desarrollo capitalista, la relación entre un interior y un exterior, y entre un valor de uso y un valor de cambio del trabajo se desvanece. Con ello, cualquier política basada en el valor de uso del trabajo se torna imposible (Hardt y Negri, 2004). Según Hardt y Negri, en este nuevo contexto, la producción de plusvalía comienza a ocurrir en un no lugar de explotación capitalista (2004).

Es posible suponer que Hardt y Negri toman la noción de no lugar de la teoría antropológica de Marc Augé (2008), la cual utilizan para definir el nuevo estado de la relación entre capital y trabajo.¹³ Para Augé, los no lugares refieren a aquellos sitios como aeropuertos, centros comerciales, estaciones de tren y de metro, supermercados, etc., en los cuales las funciones sociales de un espacio son reemplazadas por consideraciones económicas que aceleren el flujo de cuerpos, mercancías y capital. Contraria al concepto moderno de utopía, la noción de no lugar refiere a la subsunción de la función social de una ciudad al proceso valorativo del capital. Pero a diferencia de la metrópolis representada por Vertov, la ciudad contemporánea representada por *Counter-Music* de Harun Farocki ya no posee un afuera desde donde imaginar la reapropiación del valor de uso del trabajo. En la ciudad de Lille, el funcionamiento automático de la red de vigilancia y control está puesto al servicio de la circulación infinita de cuerpos y mercancías en el cual los cuerpos han sido expulsados completamente de la esfera productiva. Como propone Augé, "el no lugar es lo contrario a la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica" (2008, p. 114).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, M. (2008). *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bellamy, E. (2000). *Looking backward: From 2000 to 1887*. Massachusetts: Applewood Books.
- Blumenthal-Barby, M. (2015). Counter-Music: Harun Farocki's theory of a new image type. *October*, 151, 128-150. https://doi.org/10.1162/octo_a_00207
- Cowan, M. (2008). Rethinking the city symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the 'City Film'. *Intermedialités*, 11, 69-86. <https://doi.org/10.7202/037538ar>
- Farocki, H. (Productor) y Farocki H. (Director). (2004). *Counter-Music* [Videoinstalación]. Berlin: HarunFarocki Filmproduktion.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hardt, M. y Negri, A. (2004). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Hardt, M. y Negri, A. (2008). Following in Marx's Footsteps. En A. Negri (Ed.), *Reflections on empire* (pp. 173-196). Cambridge: Polity Press.
- Marx, K. (1973). *Grundrisse*. Nueva York: Random House.
- Marx, K. (1982). *Capital: A critique of political economy. Volume I*. Nueva York: Penguin Books.
- Morris, W. (2007). *News from nowhere or an epoch of rest*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Mumford, L. (1937). What is a city? *Architectural Record*, 93-96.
- Mumford, L. (1965). *Utopia, the city and the machine*. Cambridge: Cambridge University.
- Negri, A. (1999). Value and affect. *Boundary 2*, 2(26), 77-88.
- Negri, A. (2008). *Reflections on empire*. Cambridge: Polity Press.
- Postone, M. (2006). *Tiempo, trabajo y dominación social*. Madrid, Barcelona: Marcial Pons.
- Vertov, D. (Productor) y Vertov, D. (Director). (1929). El hombre de la cámara [Película]. Unión Soviética: VUFKU
- Vertov, D. (1984). *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.

NOTAS

- 1 El presente artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt de postdoctorado "Estética y política del cine de metraje encontrado en la era de la postproducción digital" (N° 3160053).
- 2 Si bien existe una extensa literatura utópica desde el siglo XVIII en adelante, estas dos categorías modernas quedan ejemplarmente ilustradas en el libro *Looking backward* de Edward Bellamy publicado en 1878 y en la respuesta a este libro escrita por William Morris *News from nowhere* del año 1890. En el primero, Bellamy retrata una ciudad ideal fundada esencialmente en el progreso técnico. En la respuesta de Morris, la utopía se alcanza solo en la medida en que el hombre retorna a una forma de trabajo artesanal que lo conecta con la naturaleza y la comunidad.
- 3 Por valor de uso del trabajo debemos comprender: el desgaste de energía para transformar la naturaleza y con ello producir valores de uso en vistas a la satisfacción de necesidades humanas (Marx, 1982).
- 4 Según Hardt y Negri (2008), este es el verdadero aporte metodológico de Marx, el cual se encuentra desarrollado principalmente en el análisis de la categoría de trabajo abstracto desplegado en el cuaderno M de los *Manuscritos de 1857-1859*, también conocido como la *Introducción de 1857*.
- 5 Para un desarrollo exhaustivo de esta hipótesis y de la consecuente crítica al marxismo tradicional, véase el libro *Tiempo, trabajo y dominación social* de Moishe Postone (2006).
- 6 La producción de plusvalía que no modifica el proceso de producción y que se sostiene sobre la mera extensión de la jornada laboral es lo que Marx define como plusvalía absoluta (1982).
- 7 Marx sugiere que cuando la plusvalía es el resultado ya no de la extensión de la jornada laboral sino de la modificación e intensificación del proceso productivo debemos hablar de plusvalía relativa (1982).
- 8 Antonio Negri (2008) introduce la noción de "fábrica social" para definir esta tercera etapa del desarrollo del capitalismo en el cual la totalidad social se convierte en fuente de valorización capitalista.
- 9 Para mayor información sobre esta video-instalación, véase: <http://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2004/counter-music.html>
- 10 Según Cowan (2008), en *El hombre de la cámara*, "el camarógrafo funciona como un héroe acrobático de la vida moderna, cuyo cuerpo ha superado la inercia de la existencia orgánica y ha aprendido a moverse libremente en el ambiente mecanizado de la ciudad" (p. 79) (Figura 7).
- 11 En su manifiesto de 1923, *El consejo de los tres*, Dziga Vertov sueña con que algún día el cine será producido por "Kino-ingenieros" que operarán las cámaras desde la distancia a través de controles remotos (1984).
- 12 Según Hardt y Negri, el desarrollo histórico de la lucha entre el capital y el trabajo puede ser conceptualizado a partir de la relación dialéctica entre lo interior y lo exterior: por un lado, el trabajo "es el elemento más interno, la verdadera fuente del capital"; por el otro, el trabajo "representa al mismo tiempo el exterior del capital, esto es, el lugar donde el proletariado reconoce su propio valor de uso, su propia autonomía y donde basa sus esperanzas de liberación" (2004, p. 188).
- 13 Marc Augé introduce la noción de no lugar en su libro, escrito en 1993, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Augé refiere principalmente a espacios de tránsito y circulación, directamente relacionados con el consumo posindustrial: aeropuertos, centros comerciales, supermercados, hospitales, hoteles, estaciones de servicio, autopistas, etc.

LA ARQUITECTURA DESAPARECE CONJETURAS SOBRE EL REGISTRO ESPACIAL EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO¹

ARCHITECTURE DISAPPEARS: SPECULATIONS ON SPATIAL REGISTRATION IN CONTEMPORARY CHILEAN FILMS

MARCELO VIZCAÍNO* JAVIERA ROBLEDO KARAPAS* FERNANDA MARTIN MARTÍNEZ*

◦
Marcelo Vizcaíno
Universidad Andres Bello, Campus Creativo

Javiera Robledo Karapas
Universidad Diego Portales

Fernanda Martin Martínez
Universidad Diego Portales

Resumen

Este artículo plantea una reflexión acerca de la presencia de los espacios arquitectónicos en el cine chileno y sus estrenos comerciales en los últimos 50 años. Un grupo paradigmático de films del período analizado da testimonio de un proceso donde las referencias de la arquitectura reducen su presencia, dejando de considerarse elementos protagónicos de las ficciones locales. La metodología consistió en estudiar películas estrenadas bajo del gobierno democrático, que incluyen a dos generaciones de realizadores, con el fin de identificar variables y categorías referidas a los elementos arquitectónicos proyectados. Acto seguido, con dichos parámetros ya detectados, se revisó la narrativa cinematográfica de las producciones locales y su relación con la arquitectura, con el objetivo de ofrecer una aproximación interpretativa del papel que tuvieron los elementos que conforman la visión de los espacios arquitectónicos en sus tramas. De esta forma, la investigación revela un proceso de paulatino reduccionismo de esos rastros arquitectónicos, que disminuyen su presencia en favor de una representación atmosférica de ámbitos habitables más difíciles de identificar, según aumentan ciertos estrenos de las producciones locales a partir del año 2000. A su vez, es posible leer este factor como un síntoma de la condición urbana actual, confirmando que el arte cinematográfico mantiene su vigencia como denunciante de las problemáticas urbanas de Chile originadas por sus dinámicas sociales.

Palabras clave

arquitectura; atmósfera; espacio construido; Santiago

Abstract

This article reflects on the presence of architectural spaces in Chilean cinema's commercial releases over the past 50 years. A paradigmatic group of films from the analyzed period witnesses a process where references to architecture reduce, ceasing to be considered as key features within local fictions. The methodology involved the study of a series of films released under democratic governments, which include two generations of filmmakers, in order to identify variables and categories referred to the architectural elements that are shown. After detecting such parameters, these were used to examine the cinematic narrative of local productions and its relationship with architecture, offering an interpretative approach regarding the role played by the elements that shape the vision of architectural spaces within the film's plot. Thus, the study reveals a gradual process where these architectural traces begin to fade. As Chilean productions' releases increase since 2000, instead, we can see an atmospheric representation of habitable spheres that are more difficult to identify. In turn, it is possible to read this factor as a symptom of the current urban condition, confirming that the cinematographic art maintains its validity as a denouncer of Chile's urban problematics and its social dynamics.

Keywords

architecture; atmosphere; built space; Santiago

INTRODUCCIÓN

La arquitectura y el cine mantienen múltiples afinidades a partir de la creación de este último. Desde sus inicios, el arte cinematográfico necesitó de la arquitectura para colaborar en la narración de sus historias. Las escenas estaban determinadas por el encuadre de la cámara y la captura del espacio donde se movían los actores. Por esto, es que “el espacio proyectado resulta de esa motivada relación entre realidad humana de espacio y la ficción del espacio fílmico significativo” (Pérez Raota, 2003, p. 75). En consecuencia, el cine fue conquistando convenciones que se estabilizaron para configurar la representación de un espacio habitable. Para esto, es indispensable considerar que la arquitectura filmada y proyectada constituye un fragmento temporizado del espacio, ya que el observador debe entender un ambiente, sin que necesariamente lo que perciba en la pantalla lo sea realmente. Por lo tanto, es importante establecer que el cine utiliza solo algunos elementos, los necesarios para dar cuenta del espacio a fin de desarrollar la trama. No obstante, el conjunto de estos elementos constituyó el espacio arquitectónico capturado para la pantalla, el que ha mantenido “un rol importante en la visualidad de la arquitectura a lo largo de la historia del cine mundial” (Ramírez, 2010, p. 28)

Para el cine contemporáneo existen categorías que permiten reconocer e interpretar la proyección de la arquitectura teniendo en cuenta su construcción, es decir, cómo y dónde se ha materializado. Bajo esta premisa se puede distinguir a la arquitectura como *imaginada*, aun estando construida (la casa Ennis-Brown ubicada en Los Ángeles parece remitirse al tiempo futuro en varios films de ciencia ficción), *inexistente* (el pueblo de *Dogville*² se circunscribe a un dibujo en planta en un estudio) e incluso *re-descubierta* (reivindicando el valor histórico de la casa Curutchet en La Plata por su difusión en *El hombre de al lado*³) (Gorostiza, 2014).

En estos y otros casos, el marco espacial que ofrecen los elementos que hacen referencia a espacios arquitectónicos —y que aparecen en la pantalla como dispositivos protagónicos— siempre concluyen en otro valor que potencia la trama; en la medida en que se destaca la arquitectura, esta se describe de manera intencionada. Por lo tanto, la función narrativa del film debe gran parte de su singularidad a las condiciones de existencia materiales, de manera que “el espacio contribuye en la elaboración de ese mundo diegético: en ese sentido responde a una de las primeras preguntas de todo relato ¿dónde ocurre esto?” (Gardies, 2014, p. 109).

Difundidas varias investigaciones y publicaciones centradas en especular los vínculos del cine con la arquitectura,

este trabajo persigue ampliar y aportar a dicha discusión en el panorama del cine latinoamericano. En esta investigación, se parte del cruce teórico entre “el imaginario del cine, el desarrollo de la metrópolis y la emergencia del sujeto de la modernidad”⁴ (Minuz, 2011, p.12) con la teoría del “contenedor del espacio arquitectónico” (Gorostiza, 2015, p. 100). Así, planteado como un estudio de continuidad, este trabajo pretende alimentar la reflexión de la creación cinematográfica sobre la propuesta visual de los elementos de la arquitectura registrados con relación a su contexto. Vale decir, leer de la pantalla las posibles claves de la realidad espacial que inspiran o promueven a la ficción proyectada.

Centrándose en la producción cinematográfica chilena, una vez instaurado el gobierno democrático, es especialmente entre los años 2001 y 2013 que se demuestra que los elementos de la arquitectura —como un personaje más de la trama y entendiéndola tanto en su dimensión de objeto habitable como de ciudad— han reducido su presencia y protagonismo hasta casi desaparecer. Dicha hipótesis deriva de constatar la progresiva sustracción de elementos, cualidades y características espaciales vinculadas a los recintos arquitectónicos y al paisaje urbano que, en el escenario de los films precedentes, eran reconocibles como espacios habitables reales. Así lo demuestran etapas previas de la cinematografía chilena sin censura, donde tanto la arquitectura como la ciudad son agentes sociales activos y vinculados con el espacio público, lo que se contrapone a lo que ocurre en el último período de creciente producción.⁵ Al mismo tiempo, aun cuando se considera vigente la observación de que “el cine proporciona material para una recepción colectiva simultánea como siempre ha hecho la arquitectura” (Benjamin, 2004, p. 28), hoy cuesta reconocer elementos compositivos de esta última, como aquel material sustancial en varios films del último período aquí considerado.

LOS ESPACIOS DEL CINE CHILENO

La producción cinematográfica desarrollada con anterioridad al golpe del 11 de septiembre de 1973 mantenía una relación directa con la ciudad, enfatizando la captura de los hitos o paisajes urbanos como datos locales significativos. Los films de ficción de ese período revelaron la transformación de las ciudades y los procesos de urbanización desarrollados durante la modernización que intentaban dar respuesta a los desajustes sociales que traían los modelos económicos instalados.

Un caso fílmico, ampliamente citado por los arquitectos chilenos, es *Largo viaje* (Kaulen, 1967). Este film plantea



Figura 1. *Largo viaje*.

Fuente: Fotogramas extraídos del film.

una bisagra entre el modelo Neorrealista Italiano —en cuanto a la verosimilitud de la visualidad proyectada— y el Nuevo Cine Chileno, “donde la visualidad adquiere un fin argumentativo” (Garrido, 2015, p. 1). Esta cinta conforma un enclave regionalista donde fue primordial proyectar temáticas sociales en la pantalla, objetivando a la ciudad y presentando a la arquitectura tal como estaba construida, a través del registro de sus espacios concretos antes que de construcciones o escenarios simulados. Sin artificios preciosistas, esta propuesta cinematográfica mantiene su trama cohesionada y en dependencia con el espacio arquitectónico, tanto exterior como interior, e identifica ciertos límites periféricos que existían por entonces, privilegiando la realidad como un soporte para la caracterización de los personajes.

Largo viaje retrata una tensión entre la inminente y amenazante planificación de la ciudad de Santiago que desalojará del centro a la masa campesina empobrecida que vive en sus conventillos ubicados en eje Bulnes. La anécdota que empuja al personaje a descubrir la ciudad comienza cuando debe llevar las alas de su hermano recién difunto al cementerio. El trayecto comienza en el centro de la ciudad donde, además de filmar los edificios eclécticos, se reiteran los primeros planos y tiros de cámara en contrapicado a la arquitectura moderna, buscando demostrar el protagonismo de esta nueva forma. También se filman desde la azotea de un edificio las calles del centro de Santiago a través de un plano picado, dimensionando para el espectador el crecimiento de la ciudad mediante una panorámica o *skyline*. Al término del film se describe el Mercado Central, se atraviesa el río Mapocho, se continúa por avenida La Paz para rematar en el acceso al Cementerio General. De este modo, *Largo viaje* plantea una travesía intencionada por la ciudad.

Las problemáticas sociales de aquella época tienen como escenario al espacio público real. “La ciudad y la arquitectura establecen una presencia de contrastes en tensión durante toda la proyección” (Vizcaíno, 2016, p. 107) y resultan imprescindibles para articular la trama, aún si las

acciones de los sujetos no dependen de su contexto. Las técnicas cinematográficas empleadas se comprometen explícitamente con las locaciones y los edificios del lugar, más allá de las precarias condiciones de producción. Lograr denunciar la realidad marginal, la miseria de los personajes sin-lugar, o la pobreza que parece ahogarlos, es la consigna del paisaje cinematográfico enmarcado. Concientizar era parte del discurso que se establecía en el denominado Nuevo Cine Chileno —nombre con el que algunos teóricos definían un período de alta efervescencia política y social— el cual se convertiría en un movimiento fílmico que afirmaba “una conciencia política y la defensa de su conexión cultural con su propio pueblo” (Cavallo y Maza, 2010, p. 13).

En las producciones chilenas posteriores a la década del noventa, el interés por retratar aquella ciudad marginal se mantuvo, presentándola con renovada perspectiva. La ciudad ha cambiado, por ende, ahora es un escenario del intercambio social y se destaca la adaptabilidad de los espacios públicos frente a las problemáticas socioculturales. En sintonía con esta temática, es posible detectar una tensión entre los espacios de uso público y de uso privado. Inicialmente, sirve citar el ejemplo de *Caluga o menta* (Justiniano, 1990) donde el terreno baldío de una comunidad de bajos recursos, alejado del centro santiaguino, parece auspiciar las decisiones de los personajes protagónicos que permanecen en prolongadas escenas de ocio. También es el caso de *Historias de fútbol* (Wood, 1997) y *El chacotero sentimental* (Galaz, 1999) donde este mismo tipo de predio es, a la vez, plaza, cancha deportiva o dormitorio, mientras la arquitectura —block de vivienda social— se limita a convertirse en telón de fondo (Figura 2). Estos descampados están determinados por el alto grado de abandono, y son un recurso insistente para el discurso visual de la ciudad. “Los barrios comenzaron a morir cuando se alzaron las villas impulsadas por la dictadura. Las villas difirieron del concepto de poblar el centro de la ciudad y al contrario fueron ubicadas en los suburbios” (Sepúlveda, 2013, p. 20).



Figura 2. Desde *Caluga o menta* a *El chacotero sentimental* la periferia se forja como el retrato de Santiago a fines del siglo XX. Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos de los films.

UN PERIODO DE CLAUSURA

Como ya se ha mencionado, el cine local de la posdictadura comienza a transitar por distintas fases, en cuanto a la captura y al relato de la arquitectura y la ciudad. Destaca el hecho de que el paisaje urbano en continua transformación es un común denominador a todos los géneros filmados en Chile, y que Santiago es la locación más retratada por las ficciones, de manera que “el cine cumple con esa función reconstructiva a través del registro y visual y la narrativa cinematográfica” (De los Ríos, 2013, p. 116).

La descripción proyectada⁶ de la casa en *Coronación* (Caiozzi, 2000) da inicio a un proceso de *desvanecimiento de la arquitectura en la pantalla* mientras que, al mismo tiempo, parece cerrar un ciclo en el que el espacio es un socio activo de la narración, a partir del momento en que interviene como “una de las fuerzas actuantes del relato” (Gardies, 2014, p. 111). Este film parece retratar un mundo que ya no existe o que dejará de existir tras la modernización de la ciudad, y nada mejor que elegir la locación de calle Bío Bío en la Población Huemul, y su entorno en extensión, para este registro cinematográfico (Figura 3). Con esta película, el cine chileno plantea una señal sobre la conjetura central de este artículo: no vuelve a utilizarse una obra de arquitectura con tanto detalle en ninguna de las producciones locales estrenadas posteriormente.

Aportando a la hipótesis planteada, en el cine chileno de los últimos años (2009-2012) —es decir, la última fase de este proceso de clausura— ocurre un nuevo fenómeno: el espacio proyectado en la pantalla se ve comprimido por características arquitectónicas ausentes. Mientras *Coronación* describe una continuidad espacial con una abundante cantidad de secuencias de planos, evidenciando los ambientes habitados en su totalidad, en contraposición, los films chilenos recientes apelan a una nueva representación mental de la arquitectura ofrecida al espectador. Los espacios se muestran incompletos o simplemente están sugeridos, dejando fuera del encuadre algo que el espectador debe descifrar y completar. Resultaría apropiado incluir estos films dentro de aquel tipo de cine “cuya primera materia sería la (...) ambigüedad, en la que el espacio «real» estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse” (Burch, 2008, p. 23).

De modo que las breves propiedades de la arquitectura reveladas en la pantalla plantean ciertas interrogantes. ¿Se establece como decisiva o superflua la elección del director sobre cuáles locaciones se eligen para filmar? ¿Deja de ser el espacio arquitectónico un elemento que ayuda a potenciar la trama? ¿Se omite en las películas de



Figura 3. La casa de *Coronación* es presentada como un microcosmos que se va derrumbando de a poco por el encierro.
Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos del film.



Figura 4. La centralidad de Santiago registrada por *Taxi para tres*, *Qué pena tu vida* y *Play*.
Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos de los films.

ficción incluir los datos locales de ubicación con objeto de no condicionar el accionar de la trama? ¿O no se incluyen dichos datos locales para no atentar contra el éxito de una comercialización global?

EL FENÓMENO DEL DESVANECIMIENTO

Posterior al estreno de *Taxi para tres* (Lübbert, 2001), la periferia urbana dejó de ser un escenario familiar y los argumentos comenzaron a incluir un Santiago pujante que ofrecía destellos panorámicos alejados del centro histórico, como en el caso de *La buena vida* (Wood, 2008). Altas y espejadas, las torres de flamantes departamentos u oficinas son las siluetas referenciales de una ciudad que crece bajo las consignas de un sistema económico neoliberal instalado, un paisaje común para films como *Play* (Scherson, 2005) o *Qué pena tu vida* (López, 2010). Sin embargo, esos escenarios quedan excluidos de la trama narrativa ya que no abundan las escenas que ocurran perentoriamente en lugares ni edificios reconocibles por el espectador (Figura 4).

A diferencia del cine predictadura, en el período 2001-2010 la representación de la ciudad coincide con la de un paisaje genérico. Más que un hito o una situación urbana específica, la pantalla deja ver una ciudad entendida como conjunto. De modo que, a través de capturas en altura, la pantalla muestra la densidad de los barrios más pujantes de Santiago y omite los bordes marginales de la periferia. Así, el registro de la metrópolis del siglo XXI adquiere el estatus de una postal vista desde la distancia, y “Santiago se reconoce a través de un horizonte continuo respecto de la familiaridad de sus siluetas arquitectónicas ya filmadas” (Vizcaíno y Garrido, 2015).

Pudiendo enunciar que un fenómeno es la causa natural del otro, coincidimos con que a partir del año 2005 (salvo algunas excepciones) nos enfrentamos a un cine local “que parece no creer en nada y que se entrega al despliegue de unas imágenes (movimiento, paisaje, cuerpo, luz) vaciadas de contenido (en tanto discurso y alegoría)”, resultando “expresivamente ambiguas” (Urrutia, 2013, p. 26). Esta mirada también informa acerca de la ausencia



Figura 5. De forma paulatina, los espacios arquitectónicos del cine chileno insisten en una omisión del contexto urbano. Izquierda: *Metro cuadrado*; centro: *Gloria*; derecha: *La vida de los peces*.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas extraídos de los films.

gradual del espacio público de la ciudad, que da paso a un énfasis en el espacio privado. Las historias se confinan a ámbitos domésticos y escenarios comprimidos, destacando que la toma de cámara insiste en el primer plano del personaje. De este modo, el cine de los últimos años propone la lectura de una arquitectura más intimista, una que ya no responde a las temáticas sociales, sino que, al contrario, parece ser denunciada y anunciada como la responsable de la disociación entre individuo y sociedad.

En el caso de *La nana* (Silva, 2009) y otros films estrenados más recientemente —*Gatos viejos* (Silva y Peirano, 2010), *Metro cuadrado* (Ilic, 2010) o *Gloria* (Lelio, 2013)— la ciudad y el espacio público son una referencia cada vez más desdibujada. Aunque todavía se reconoce el espacio urbano, la secuencia fílmica utiliza el espacio privado como locación común. Pareciera que el encuadre de la escena coincide y se superpone al marco propuesto por la arquitectura para construir dichos espacios ficticios (por ejemplo, una puerta coincide con el límite escénico de una toma o sólo se deja ver el plano de fondo de una habitación, ninguna otra superficie). De esta forma, es la pantalla la que actúa como límite del espacio, ya no la arquitectura (Figura 5).

El hecho de no presentar la arquitectura como objeto, de insistir en tomas interiores y omitir tomas de fachadas — con la consecuente implicancia de perder la referencia de los espacios de la ciudad— termina por borrar así una dimensión más del entendimiento y reconocimiento específico de la locación utilizada. Al concentrarse en filmar el espacio contenido por el objeto edificado, se llega incluso a disimular las características físicas que componen los límites interiores de ese espacio, terminando por diluir la relación entre interior y exterior, así como la relación entre el ámbito privado y el ámbito público. Ejemplo de ello, es la descripción de *Metro cuadrado* propuesta por Girardi, film que en su opinión refleja un interés más general por narrar “historias simples, pero con sentido universal (...) pequeñas ecósferas dramáticas que, compartiendo sensibilidades y filiaciones, al tiempo que afirman su particularidad, se vincularían (...) centrípetamente con el afuera” (Girardi, 2010, p. 178).

Bajo esta perspectiva, se observa que algunas producciones recientes del cine chileno narran conflictos personales retratando un espacio arquitectónico comprimido en habitaciones pequeñas, herméticas y genéricas, donde el punto de relación entre arquitectura y ciudad se constriñe a la presencia de ventanas. Este elemento central es preciso para la narración de *Gatos viejos*, *La nana* o *Metro cuadrado*, donde aún se hace posible reconstituir mentalmente la arquitectura del escenario filmado. Sin embargo, la reciprocidad de dichos espacios con la ciudad pone en evidencia un conflicto y/o contradicción. Incluso, se llega a negar completamente el espacio exterior, como sucede en *La vida de los peces* (Bize, 2010), registrando un ámbito interior donde las ventanas permanecen ocultas detrás de las cortinas cerradas. En este caso, la cámara omite cualquier indicio de la obra arquitectónica en la que suceden los hechos, así como de la ciudad. La arquitectura es despojada de sus características físicas para promover y acentuar una atmósfera narrativamente dramática y sensorial.

De este modo, entre la elección de locaciones por parte del realizador y la lectura por parte del espectador, existen variadas interpretaciones, desde aquellas que son colectivas hasta las que apelan a la perspectiva personal. En esta nueva clave (y bajo estos nuevos códigos) del cine chileno, queda demostrado que la arquitectura deja de ser protagonista de los fenómenos y actos colectivos, y su narrativa pasa a caracterizarse por protestas privadas y ahogadas, recurriendo a planos fijos, pulcros y “seguros, que traducen en segundos un aire de herrumbre y decrepitud, un ambiente de drama interior y privado” (Marín, 2013, p. 74).

UNA ARQUITECTURA REDUCIDA

Los espacios arquitectónicos comprimidos se evidencian desde una nueva representación de lo íntimo. Si la función narrativa del film debe gran parte de su singularidad “a las condiciones de existencia materiales” (Gardies, 2014, p. 111), entonces la exteriorización del mundo interno del sujeto da a entender un ámbito de orden psicológico y no material. Los films antes citados declaran paulatinamente

el encierro individual de los personajes con la eliminación de los datos propiamente espaciales y/o arquitectónicos (ya no es evidente dónde ocurre la escena, cómo es ese espacio, ni a qué año o estilo pertenece la edificación). Los espacios retratados se caracterizan por aparecer en primeros planos y mediante tomas cerradas, sin que exista una búsqueda minuciosa con tiros de cámara especiales.

Pese a que sí existen límites físicos que determinan el espacio arquitectónico, estos se presentan de forma parcelada y fragmentada. En efecto, es posible reconocer suelos, muros, ventanas o cielos interiores en la pantalla, pero los reiterados *close-up* evitan que el espectador perciba alguna continuidad entre dichos elementos, e incluso en algunas ocasiones (*La vida de los peces*, 2010) la visibilidad tangible del espacio construido se diluye en una percepción fundamentalmente climática o atmosférica. ¿Qué se puede deducir de la continuidad del campo y fuera de campo en el visionado analizado? Si bien los directores ofrecen imágenes “concretas” del espacio habitado, apenas lo hacen como una indicación incompleta o una imagen total compuesta de fragmentos, un recorte del plano que omite otras condiciones arquitectónicas del espacio proyectado en pantalla que imposibilita al espectador reconstruir la totalidad del espacio de la escena.

En este sentido, y llevando estas observaciones —acerca de la creciente omisión y deconstrucción del espacio construido o reconstruido por la pantalla del cine chileno— hacia una cuestión atingente a la arquitectura, cabe preguntar ¿qué alcances tendría para la disciplina arquitectónica asumir este desvanecimiento de los espacios proyectados en el cine como un argumento que critica el actual diseño de los espacios domésticos? ¿Acaso el cine denota una obsolescencia de la arquitectura y expone su incapacidad para adaptarse a las nuevas problemáticas sociales que le interesan al cine? ¿O acaso esta inconsistencia del espacio arquitectónico en la pantalla refleja un acto voluntario de señalar a la arquitectura como causa del ensimismamiento de los ciudadanos?

LA TRADUCCIÓN DEL ESPACIO ATMOSFÉRICO

En la pantalla, la disolución de los límites construidos habilita la percepción de un vacío contenido por la cámara. En última instancia, el espacio termina siendo revelado por el cine al presentar claves que no son arquitectónicas, sino de índole dramático —y que sucede justamente con “la casa convertida en testigo de este fenómeno” (Bruno, 2007, p. 185).

Si en *Coronación* la arquitectura es una estructura construida, visible y que cualifica el espacio de la narración —a la que se le atribuye el rol de ser un personaje más—, en el otro extremo, *Gatos viejos* o *Gloria* desfiguran las dimensiones constatables del espacio arquitectónico, fundidas detrás de los primeros planos de los personajes y ocultas por una escasa iluminación o la presencia de objetos y decoraciones. La arquitectura ya no es *simulada* sino *emulada*, es decir, se la representa por medio de elementos que no son los propios (tal cual los espectadores la reconocen en la realidad), llegando a ignorar o incluso a exceder la locación elegida al transformarla en una atmósfera intangible.⁷ Las partes que componen una habitación (como los muros, suelos o cielos) no dejan de estar incluidos en las tomas, pero se los presenta de manera parcial, frontal y nunca en perspectiva. Este efecto dificulta reconocer las dimensiones del espacio real.

Así, puede resumirse que el desvanecimiento de la arquitectura en la pantalla se traduce en *la representación de atmósferas más que en la proyección de la arquitectura, vista y construida como tal*.⁸ Muchas de las preguntas acerca de la relación entre cine y arquitectura pueden ser respondidas por medio de las nociones de espacio y tiempo. Por eso, se debe acusar que hay films que se desarrollan, básicamente, en el eje temporal de la narración. El manejo de esa variable le permite al cine radicalizar la representación atmosférica y vivencial (o fenomenológica) de los espacios arquitectónicos y desestimar la utilidad de esta para aportar y soportar a la trama. Los films analizados aquí (desde *Coronación* en adelante) cuestionan este rol de la arquitectura⁹ como motivo del efecto cinematográfico. Entonces, ¿qué papel juega la arquitectura una vez que deja de ser un elemento activo de la narración?

En los films chilenos de esta última década, el individualismo exaltado por la incomunicación de los personajes (como en *Gloria*, *Gatos viejos* o *Metro cuadrado*) se convierte en una idea recurrente y acentuada por el conflicto dramático que, a su vez, parece derivarse de la densidad, proximidad y encierro en espacios santiaguinos privados y comprimidos. Desde la casa de *Coronación* o *La nana*, pasando al departamento de *Gatos viejos* y *Metro cuadrado*, y luego a los recintos genéricos y fragmentados en *Gloria*, la arquitectura de Santiago se reduce y se cierra, acotándose casi exclusivamente al ámbito doméstico, de manera que el “espacio doméstico es el punto de confrontación entre los escenarios sociales y los deseos íntimos, entre las imágenes recibidas y las imágenes proyectadas” (Bourriaud, 2007, p. 67). También en *La vida de los peces* vemos estas constantes exageradas: fragmentos espaciales discontinuos, compresión del interior y negación del

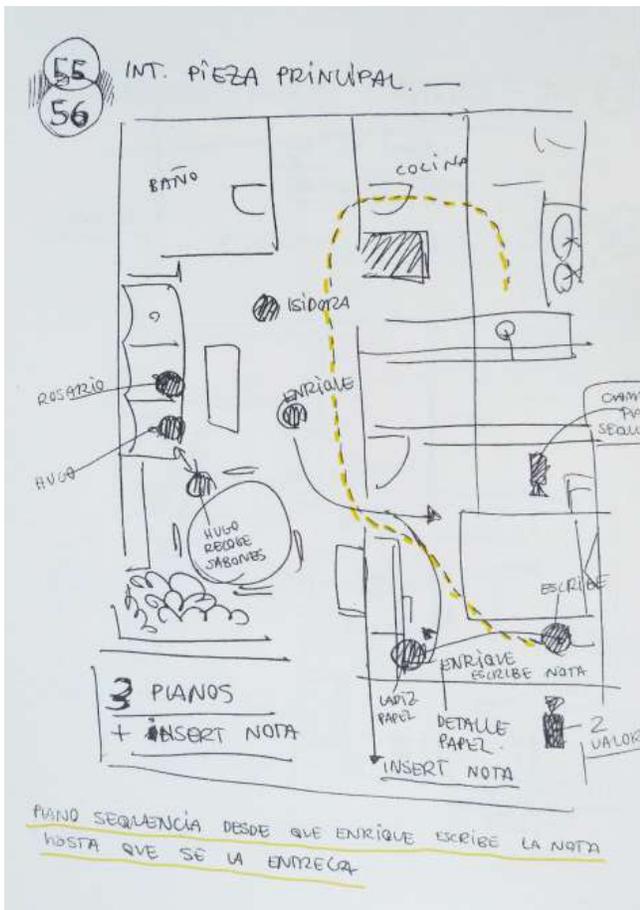


Figura 6. Dibujo (en planta) de Sebastián Silva para los tiros de cámara de *Gatos viejos*.
Fuente: Librillo de *storyboard* e ilustraciones incluido en DVD del film.

exterior. Por lo tanto, si el espacio se entiende como una dimensión, una materialidad, una configuración y una estructura (Camarero, 2001), entonces, el cine chileno de la última década se ha deshecho de aquella dimensión y materialidad, reemplazando la estructura física del escenario real por una representación más simbólica, abstracta y atmosférica del espacio.

En algunas de las últimas creaciones cinematográficas chilenas, se percibe la omisión de los relatos materiales con respecto a locaciones de Santiago (Figura 6). En aquellos casos, se sustrae el peso dramático de los elementos arquitectónicos en aras de un mayor predominio de lo etéreo y la ligereza de los fragmentos habitables, lo que permite obtener una estética y representación fundamentalmente atmosférica. Los factores como el sonido, la iluminación, las texturas y los colores son los responsables de construir espacios cinematográficos inéditos y cambiar la óptica de cierta tradición fílmica. De alguna manera, los matices de aquellas cualidades espaciales obtenidos a partir de los factores provistos por la técnica cinematográfica generan en el espectador una nueva percepción a la hora de interpretar lo que se proyecta en la pantalla.

CONCLUSIONES

Desde una u otra disciplina, durante el siglo XX, la arquitectura y el arte cinematográfico evolucionaban a la par, siendo citados y referenciados para evidenciar las problemáticas humanas trascendentes. Hoy, en cambio, los conflictos actuales revisten otras complejidades, netamente personales y mentales. Esto ocurre porque tanto el cine como la arquitectura ya no repercuten por fines colectivos, si no por decisiones particulares.

En el conjunto de los films analizados, el retrato de los espacios urbanos de Santiago del siglo XXI (ya sean públicos o privados) parece responder a ideales de la globalización, y su captura visual no es ajena a este paradigma. La proyección de estos espacios describe síntomas de una realidad que puede percibirse y reconocerse de manera concreta. Así, es innegable observar la apariencia de la hibridación (donde no se registran sitios ni edificios reconocidos por el espectador), que homologa muchos espacios y paisajes santiaguinos bajo las mismas formas y características.

Los actuales films del cine chileno no revelan ni se hacen cargo de mostrar, ni demostrar, situaciones cotidianas como la inseguridad urbana (la proliferación de rejas, persianas, candados), la creciente construcción de cápsulas habitacionales (condominios, barrios privados), o la excesiva abundancia de umbrales de control (cámaras de vigilancia, puntos de pagos por tránsito callejero, barreras), entre muchos temas propios. Sin embargo, sí es posible interpretar que la reciente producción cinematográfica está dando cuenta de una relación rota y destruida entre individuo y comunidad a partir de una visión utilitarista e inerte de la arquitectura que parece no adaptarse a las demandas, necesidades o intereses de una sociedad contemporánea, retratada a través de personajes ensimismados, psicológicamente estresados, confundidos y desarraigados en sus propios paisajes.

A través de la mirada auspiciada por el cine, asumiendo su vigencia y capacidad para enunciar problemáticas sociales, la arquitectura no puede pasar por alto el más reciente relato y registro visual de una ciudad deshumanizada, fragmentada, genérica, ilegible y cada vez más invisible que contrasta con espacios privados cada vez más densos, comprimidos y herméticos, exponiendo así que algo está en crisis. Como un síntoma, la disolución de los límites físicos del espacio arquitectónico proyectado en el cine acusa la existencia de lugares privados y alienados de todo contexto urbano, interiores caracterizados, ahora, como desiertos inexpressivos, en los que hay objetos, se mueven personas y se trazan historias, pero donde, y de manera singular, no cabe la arquitectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Bourriaud, N. (2007). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bruno, G. (2007). Fashions of living: Intimacy in art and film. En G. Bruno, *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts* (pp. 163-188). Cambridge: The MIT Press.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Camarero, J. (2001). Escribir y leer el espacio. En G. Perec, *Especies de espacios* (pp. 9-19). Barcelona: Montesinos. (Trad. Jesús Camarero).
- Cavallo, A. y Maza, G. (Eds.). (2010). *El novísimo cine chileno*. Santiago de Chile: Ediciones Uqbar.
- De Los Ríos, V. (2013). Ciudades robadas y ojo mecánico. En M. Sepúlveda (Ed.), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine* (pp.113-130). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Estévez, A. (2005). *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago de Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Garrido, C. (2015). *Largo viaje y la transición al nuevo cine en Chile* (Ensayo sin publicar, Magíster de Estudios de la Imagen. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile).
- Guerrero, C. (2012). El novísimo cine chileno. *Revista Lafuga*, 13. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/el-novisimo-cine-chileno/495>
- Girardi, A. (2010). Nayra Illic: Arquitecturas interiores. Indicaciones para (des)dibujar la ciudad. En A. Cavallo y G. Maza (Eds.), *El novísimo cine chileno* (pp. 177-182). Santiago de Chile: Ediciones Uqbar.
- Gorostiza, J. (2014). Tipología constructiva del espacio arquitectónico. *Revista L'Atalante*, 17, 15-22.
- Gorostiza, J. (2015). *La construcción de la ficción: espacio arquitectónico - espacio cinematográfico* (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España). Recuperado de http://oa.upm.es/40340/1/JORGE_GOROSTIZA_LOPEZ.pdf
- Marín, P. (2013). No somos las estrellas del mundo (entrevista a Ascanio Cavallo). *Revista Capital*, 36, 73-78.
- Martin, A. (2014). *Mise en Scène and Film Style. From Classical Hollywood to New Media Art*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Minuz, A. (2011). *L'invenzione del luogo; Spazi dell'immaginario cinematografico*. Pisa: Editizione ETS.
- Pérez Raota, G. (2003). *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Poirier, E. (2011, julio-diciembre). La influencia neorrealista en los nuevos cines latinoamericanos: los límites suplantados. *El ojo que piensa, revista de cine iberoamericano*, 4. Recuperado de <http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/181>
- Quintana, Á. (2010). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Ramírez, J. (2010) *La arquitectura en el cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sepúlveda, M. (Ed.) (2013). *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Urrutia, C. (2013). *Un cine centrifugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Vizcaíno, M. (2016). Ciertas citas en el Santiago proyectado. En R. Mora y M. Vizcaíno (Eds.), *Interiores urbanos* (pp. 101-114). Santiago de Chile: RIL Editores.
- Vizcaíno, M. y Garrido, C. (2015). La construcción imaginaria del Santiago cinematográfico. (Artículo sin publicar). Santiago.

FILMOGRAFÍA

- Asensio, M. (Productor) y López, N. (Director). (2010). *Qué pena tu vida* [Película]. Chile: Sobras Producciones.
- Caiozzi, S., Bornard, G. (Prod. Ejecutivos) y Caiozzi, S. (Director). (2000). *Coronación* [Película]. Chile: Andrea Films.
- Castillo, A. (Productor) y Galaz, C. (Director). (1999). *El chacotero sentimental* [Película]. Chile: Cebra Producciones.
- Díaz, M. (Productor) e Ilic, N. (Directora). (2010). *Metro cuadrado* [Película]. Chile: Trébol Film, L90 Cine Digital.
- Gándara, S., López, M. (Prod. Ejecutivos) y Scherson, A. (Directora). (2005). *Play* [Película]. Chile: Parox S.A., La Ventura, Morocha Films (Argentina).
- González, G. (Productor) y Silva, S. (Director). (2009). *La nana* [Película]. Chile: Forastero, Diroriro, Tiburón Filmes, Puntoguionpunto.
- Wood, A., Hassan, M., Herrero, G., Dubcovsky, D. (Productores) y Wood, A. (Director). (2008). *La buena vida* [Película]. Chile: Wood Producciones S.A., Chilefilms, DB Cine (Argentina), Tornasol (España), UK Films (Reino Unido).
- Honorato, A., Torres, P. (Productores) y Wood, A. (Director). (1997). *Historias de fútbol* [Película]. Chile: Wood Producciones S.A., Ross Films.
- Larraín, P. (Productor) y Lelio, S. (Director). (2013). *Gloria* [Película]. Chile: Fábula.
- Lübbert, O. (Productor y Director). (2001). *Taxi para tres* [Película]. Chile: Orlando Lübbert Producciones Audiovisuales.
- Parrilla, A., Tasselli, A. (Productores) y Kaulen, P. (Director). (1967). *Largo viaje* [Película]. Chile: Naranjo-Campos Menéndez.
- Peraldi, A., Vera, P., Rojas, J. (Productores) y Justiniano, G. (Director). (1990). *Caluga o menta* [Película]. Chile: Arca Ltda.
- Robinson, D., Jose, K., Silva, S. (Productores) y Silva, S., Peirano, P. (Directores). (2010). *Gatos viejos* [Película]. Chile: Elephant Eye Films, Diroriro.
- Solar, A. (Productor) y Bize, M. (Director). (2010). *La vida de los peces* [Película]. Chile: Ceneca Producciones.

NOTAS

- 1 Este artículo recoge resultados iniciales de la investigación financiada por el concurso Jorge Millas 2017 de la Universidad Andres Bello, Chile.
- 2 Lars von Trier (Director), *Dogville*, 2013 (Dinamarca: Zentrop Entertainment).
- 3 Mariano Cohn y Gastón Duprat (Directores), *El hombre de al lado*, 2009 (Argentina: Aleph Media).
- 4 Esta autora categoriza la relación cine y ciudad en cuatro apartados: a) el imaginario del cine, el desarrollo de la metrópoli y la emergencia del sujeto de la modernidad, b) la configuración del paisaje en el cine y la interpretación del nexo visualidad-patrimonio cultural, c) el cruce entre experiencia visual y experiencia de la espacialidad definido desde los dispositivos del museo, shoppings malls, instalaciones artísticas, parques temáticos y numerosas otras formas de intermedialidad contemporánea y d) la relación entre el imaginario del cine y el turismo.
- 5 Desde el año 1990 a 2013 se realizaron un total de 360 producciones nacionales, con un promedio de 23 películas estrenadas por año. Cabe destacar que en el año 2014, los estrenos comerciales alcanzaron los 45 títulos.
- 6 Premio mejor dirección de arte, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2000. Film basado en la novela homónima de José Donoso y que tuvo una primera versión rodada en México, dirigida por Sergio Olhovich y estrenada en 1976.
- 7 El recurso utilizado en *Gloria* es el de presentar a la arquitectura disimulada y desdibujada por los espacios genéricos o difíciles de identificar por el espectador.
- 8 En *Coronación* y *La nana* la arquitectura enmarca y restringe la trama en un solo edificio, mientras que en *Gatos viejos* y *Metro cuadrado* son varias las acciones, simultáneas, que suceden en un mismo ambiente. En el segundo caso, el espacio se presenta como comprimido y se percibe como sinónimo de densidad.
- 9 Los títulos incluidos en el presente artículo conforman un *corpus* que se convirtieron en citas frecuentes en varios encuentros y debates disciplinares de la arquitectura como: ArqFilmFestival (en sus ediciones 2012, 2013 y 2015), Bienales de Arquitectura (organizado por el Colegio de Arquitectos de Chile), ciclo "La Ciudad y las Palabras" (organizado por el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile) y Seminarios de Ciudad y Cine (en sus dos versiones 2014 y 2015, realizados en la FAAD, Universidad Diego Portales) en Chile.

EL TABLERO Y LAS PIEZAS: LA EMERGENCIA DE UNA NUEVA CATEDRAL EN EL SANTIAGO DEL SIGLO XVIII¹

THE PIECES AND THE BOARD: THE EMERGENCY OF A NEW CATHEDRAL IN SANTIAGO DURING THE XVIII CENTURY

FERNANDO PÉREZ OYARZÚN*

o
Fernando Pérez Oyarzún
Escuela de Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

El artículo aborda la construcción de una nueva catedral para la ciudad de Santiago a mediados del siglo XVIII, en reemplazo de la existente hasta entonces. Considerada un episodio significativo en la historia de la arquitectura colonial en Chile, la nueva catedral exhibió condiciones funcionales, técnicas y representativas diversas de aquella que la había precedido. El texto se propone relevar la dimensión y el sentido de esta operación arquitectónica y urbana, evidenciados en el cambio en la orientación, dimensiones y en la organización interna de la nueva catedral. A la vez, aborda la relación del nuevo templo con el contexto urbano. La hipótesis propuesta es que la decisión de construir una nueva catedral respondió, además de razones económicas y eclesíásticas, a las condiciones urbanas del Santiago de mediados del siglo XVIII y a la voluntad de lograr una nueva presencia urbana de la Iglesia. Tanto sus características constructivas como aquellas de orden representativo proponen una nueva relación entre templo y ciudad. Esta fue posibilitada por desarrollo cultural y técnico que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII en Chile y puede ser relacionada con reformas más generales impulsadas por el Imperio Español.

Palabras clave

arquitectura; catedral; ciudad; Santiago de Chile

Abstract

The article focuses on the construction of a new cathedral in Santiago de Chile during the mid-18th century, to replace the one existing until then. Considered a significant episode in the history of Chilean colonial architecture, the new cathedral exhibited functional, technical and representative conditions, which diverge from the one that had preceded it. The article seeks to highlight the dimension and meaning of this urban and architectural operation, made evident in the change of orientation, the dimensions and the internal organization of the new building. At the same time, it refers to the relationship of the new temple with its urban context. The proposed hypothesis is that the decision of building of a new cathedral responded, in addition to economical and ecclesiastical reasons, to the 18th century urban conditions and to the will of getting a new urban presence of the Church. Both its building features, as well as those of a representative character, propose a new relationship between the temple and the city. This was possible due to the cultural, economic and technical development happened during the second half of the 18th century in Chile, and can be related to more general reforms promoted by the Spanish Empire.

Keywords

architecture; cathedral; city; Santiago de Chile

EL CONTEXTO DE LOS CAMBIOS

A mediados del siglo XVIII se inició la construcción de una nueva catedral en Santiago en reemplazo de la que había servido a la ciudad hasta entonces. Se trató de una operación de proporciones significativas, con implicaciones económicas, políticas, culturales y ciertamente urbanas. Las dos sedes de la catedral de Santiago que se presentan y se comparan en este artículo están íntimamente ligadas a los momentos históricos en los que surgieron y se desarrollaron. La vieja catedral que, merced de reparaciones y reconstrucciones, subsistió desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, se insertó en un Santiago que, a partir de su fundación, había ido ocupando la trama fundacional y que fue interactuando dialécticamente con ella. Una ciudad que debió reconstruirse una y otra vez, a causa de diversos desastres naturales, como el trágico terremoto de mayo 1647. La nueva catedral, en tanto, se construyó en una ciudad que además de haber comenzado a crecer, procuraba fomentar el orden y la higiene, a la vez que construir nuevas infraestructuras que la hicieran más estable y más segura. A su manera, ambas catedrales no solo se insertaron en contextos urbanos diversos sino que también los representaron.

El Santiago en el que se levantó la nueva catedral acusaba el impacto de las medidas de diversos gobernadores que —desde Manso de Velasco a Ambrosio O'Higgins, pasando por Amat o Jáuregui— procuraban reformar la ciudad e incluso el territorio de la Capitanía General de Chile. Dichas reformas eran coherentes con las políticas impulsadas por el Imperio Español, tanto en la metrópolis como en las colonias. Estas políticas, que se pueden asimilar a las denominadas reformas borbónicas, adquirieron particular fuerza durante la segunda mitad del siglo XVIII, a partir del reinado de Carlos III (1759 -1788). Ellas buscaban centralizar y afirmar el poder real, a la vez que modernizar la administración del gobierno, afectando los asentamientos urbanos y el territorio. Se trataba maximizar los ingresos de la corona y competir mejor con potencias enemigas como Inglaterra. Tales medidas tenían como trasfondo las ideas de la Ilustración que recorrían por entonces Europa y acabarían cuestionando los mismos poderes que las pusieron en práctica. La liberalización del comercio fue así paralela a la recuperación y profesionalización de la administración y a la creación o reforma de diversos servicios públicos como la policía o el correo. Tanto en España como en las colonias se promovió una mejor ocupación del territorio a través de la fundación de ciudades y villas. Se reforzó también la infraestructura territorial y urbana promoviendo una mejor defensa del imperio y un funcionamiento más eficiente de las ciudades.

La protección contra el enemigo externo se expresó en la construcción de una nueva generación de fortificaciones desde La Habana, en Cuba, hasta Valdivia en Chile (Guarda, 1990). Tal provisión de infraestructuras, de carácter militar o civil, exigió la presencia de técnicos cualificados en América, muy especialmente ingenieros militares. Estos no solamente tuvieron la capacidad de construir puentes y caminos, sino también la de representar el territorio y las ciudades con un oficio y una precisión no conocidas hasta entonces (Guarda, 1997). En Chile, se registró la presencia de José Antonio Birt, John Garland, Mariano Pusterla, Pedro Rico y Leandro Badarán, entre otros. Junto con ellos actuaría el primer arquitecto profesional en territorio chileno: Joaquín Toesca (1745-1799), quien arribó al país en 1780.

Estos procesos de transformación política y territorial tornaron frecuentemente problemáticas las relaciones con la Iglesia. Dichas tensiones alcanzaron un punto culminante con la expulsión de la Compañía de Jesús del Imperio Español, ocurrida en 1767. Un episodio no menor en las complejas relaciones Iglesia-Estado se asocia con la decisión de construir una nueva catedral en Santiago.

LOS SANTIAGOS DEL SIGLO XVIII

La evolución de Santiago durante el siglo XVIII se pone en evidencia claramente en dos planos dibujados a comienzos y finales del siglo respectivamente. El primero es el de Amédée Frézier de 1712² y el segundo es el conocido como del Museo Británico, atribuido a Manuel de Sobreviela, de 1793. Adicionalmente, el plano de Frézier constituye uno de los poquísimos testimonios gráficos de la antigua catedral, que aparece dibujada como un rectángulo que excede la línea de edificación al poniente de la Plaza de Armas.

Si se compara el plano de Amédée François Frézier (Figura 1), con las reconstrucciones realizadas por Tomás Thayer Ojeda del Santiago del siglo XVII (Figura 2), se llegará a la conclusión que, a comienzos del siglo XVIII, la ciudad ha hecho poco más que ocupar y construir la traza inicial de Pedro de Valdivia. Sus límites entre el curso del Mapocho y su brazo seco, actual Alameda Bernardo O'Higgins, se mantienen, habiendo crecido solo alrededor de cuatro cuadras hacia el poniente. A pesar de algunas inexactitudes,³ el plano de Frézier es preciso en la representación de episodios urbanos puntuales, incluido el de la Plaza de Armas y la antigua catedral.⁴ Frézier enfatiza la regularidad en la construcción de los bordes de manzana que

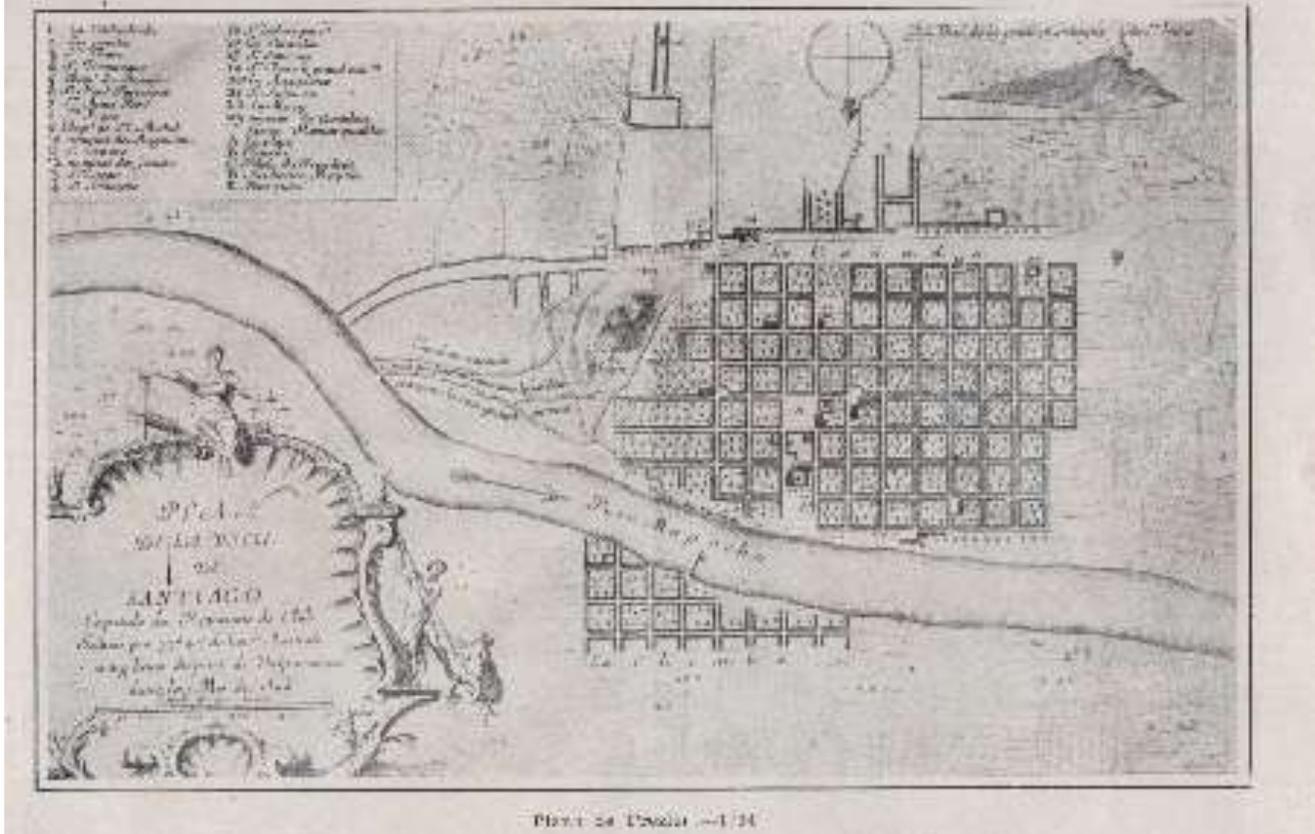


Figura 1. Amédée Frézier, Plano de Santiago, 1714.
Fuente: Vicuña, 1910, p. 21.

separan unos interiores, probablemente arbolados y frecuentemente domésticos, de unos exteriores configurados por calles y plazas. La vieja catedral representaba una de las pocas excepciones a tal regularidad. La división de las manzanas en cuatro solares, característica de la trama inicial, no se muestra de manera explícita, pero se percibe en el curso de las acequias que cruzan por el centro, así como en la posición y forma de las construcciones. El río Mapocho, esquemáticamente dibujado, muestra claramente la división del núcleo central de la ciudad de su incipiente expansión hacia el norte.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se registró un crecimiento de la ciudad de Santiago probablemente como respuesta al aumento de su población.⁵ Las ya mencionadas políticas imperiales de ocupación territorial darían lugar contemporáneamente a una nueva ola de fundaciones, impulsada por gobernadores como José Antonio Manso de Velasco (1737-1744) y Ambrosio O'Higgins (1788-1796)⁶ y al mejoramiento de rutas y caminos, particularmente, el que unía Santiago y Valparaíso. A la ciudad, por su parte, se le dotaría de infraestructuras de una escala inédita como el puente de Calicanto (1767-1780) y los sucesivos tajamares del Mapocho (1700, 1726, 1749 y 1792). En el ámbito urbano se dictarían normas de higiene —incluso se intentó evitar el entierro en las iglesias—, se procuraría la formalización del comercio y la modernización de la policía. Se harían también tímidas pero significativas reformas en la Plaza de Armas, como la construcción de una recova (1760), procurando evitar

el comercio informal. Se establecerían también paseos públicos, como aquellos asociados a los tajamares.

En el plano de la edificación, Santiago vería emerger una generación de nuevos edificios que irían densificando la trama fundacional e introduciendo una nueva escala urbana. Entre ellos varias iglesias: la de Santo Domingo, reconstruida con posterioridad al terremoto de 1730 y La Merced también vuelta a levantar luego del mismo sismo. Entre los edificios públicos pueden mencionarse el Cuartel de Dragones, proyectado por José Antonio Birt y el Hospital San Juan de Dios, de Toesca, asociado al Convento de San Francisco. Pero las dos piezas más significativas de la segunda mitad del siglo dieciocho fueron la nueva Casa de Moneda,⁷ construida en lo que por entonces era el borde sur de la ciudad y la nueva catedral con frente a la Plaza de Armas. En ambas el arquitecto Joaquín Toesca tendría un rol fundamental.

El plano de Santiago atribuido a Fray Manuel de Sobreviela (Figura 3) da una idea de la ciudad que se ha ido articulando hacia fines del siglo XVIII. En él es evidente el crecimiento, especialmente al sur del Convento de San Francisco y hacia el poniente. No se trata solo de un aumento de la superficie, sino también de su complejidad, evidente en las zonas de chacras que son representadas con mayor nitidez y que se encuentran presentes en prácticamente todos los bordes de la ciudad, especialmente hacia el norte y el oriente. Elementos fundamentales de esta expansión son las parroquias periféricas como Santa Ana, San Isidro y San Lázaro.

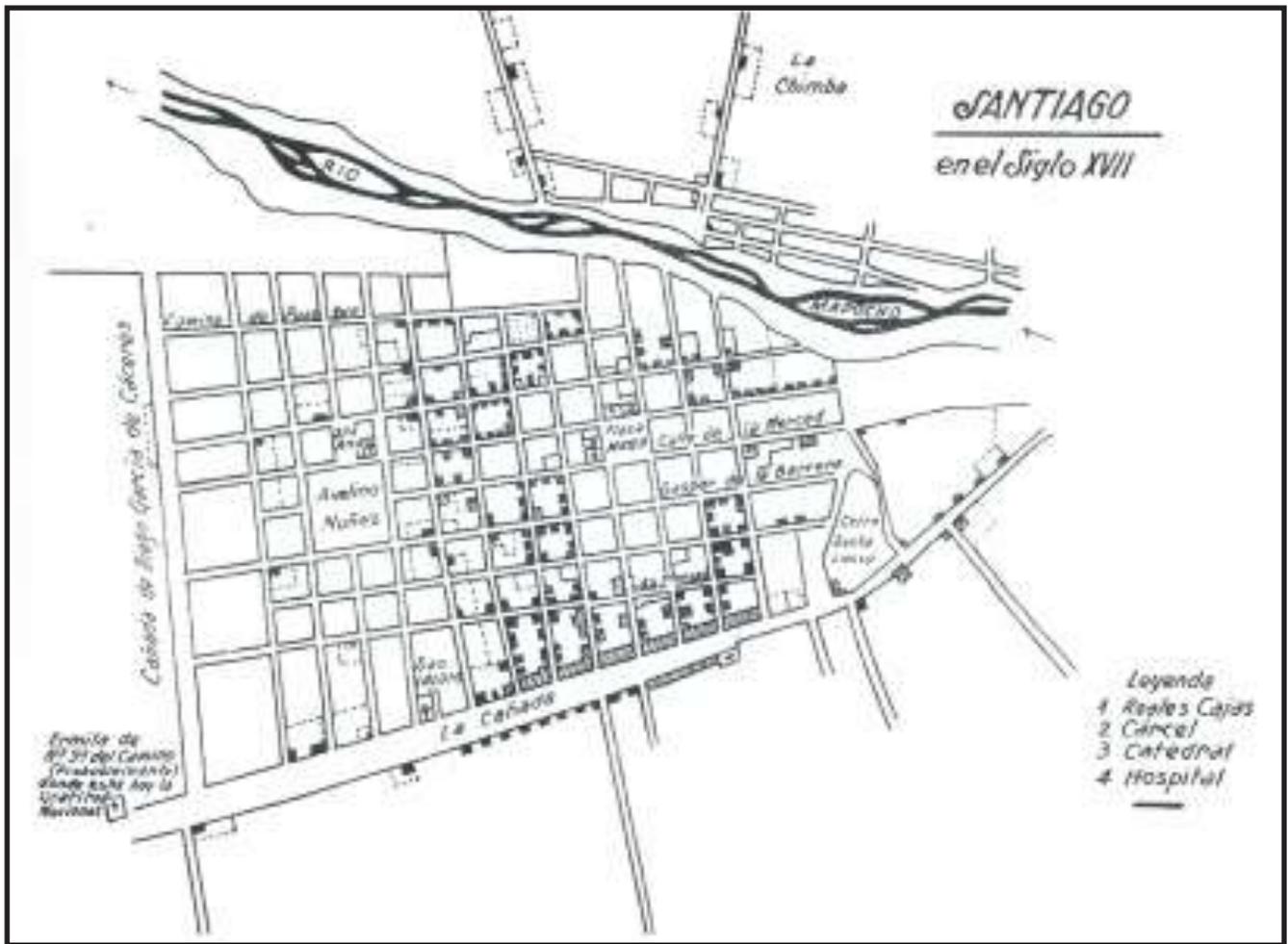


Figura 2. Santiago en el siglo XVII. Mapa atribuido a Tomás Thayer Ojeda.
Fuente: Martínez, 2007, p. 31.

La infraestructura urbana, muy especialmente en las inmediaciones del Mapocho, está claramente representada en el plano: los nuevos tajamares, dibujados con gran precisión y el Puente de Calicanto. Este último construido por el Corregidor Zañartu contó con la asesoría del ingeniero militar José Antonio Birt y dotó a la ciudad de una nueva continuidad entre los márgenes norte y sur del río. Alrededor de los tajamares se insinúan algunos espacios verdes. Al oriente de la Plaza de Armas aparece la recova bajo el nombre de Casa de Abasto. La catedral se dibuja en su nueva posición con la línea de edificación hacia la plaza regularizada, resonando con la presencia de iglesias de las principales órdenes monásticas. Junto con la intención de regular y hermostrar el espacio urbano, se hizo presente una voluntad de protección frente a los desastres naturales —como inundaciones y terremotos— que exigieron grandes inversiones y un dominio técnico inédito en el país. En este contexto urbano, la nueva catedral constituiría una pieza fundamental.

DESENTERRANDO LA CATEDRAL ENTERRADA

Los restos de la vieja catedral, cuya nave se desarrollaba en dirección norte-sur, perpendicularmente a la actual, duermen bajo tierra. Una parte muy significativa de sus características ha permanecido también oculta, a pesar de los esfuerzos realizados por diversos investigadores que han analizado la información documental disponible. Comprender tales características, así como la relación con su contexto urbano inmediato, resulta fundamental para aquilatar mejor su reemplazo por un nuevo templo, así como el sentido de dicho proceso.

La literatura disponible nos informa que su fachada lateral enfrentaba la Plaza de Armas y su acceso principal se realizaba por calle Catedral (Guarda, 1997). Sin embargo, y por razones explicables, su conexión principal con la plaza parece haber sido la Puerta del Perdón (De Ramón, 2000) situada en su fachada lateral. Por ella se accedía a la plaza después de cruzar un cementerio rodeado por

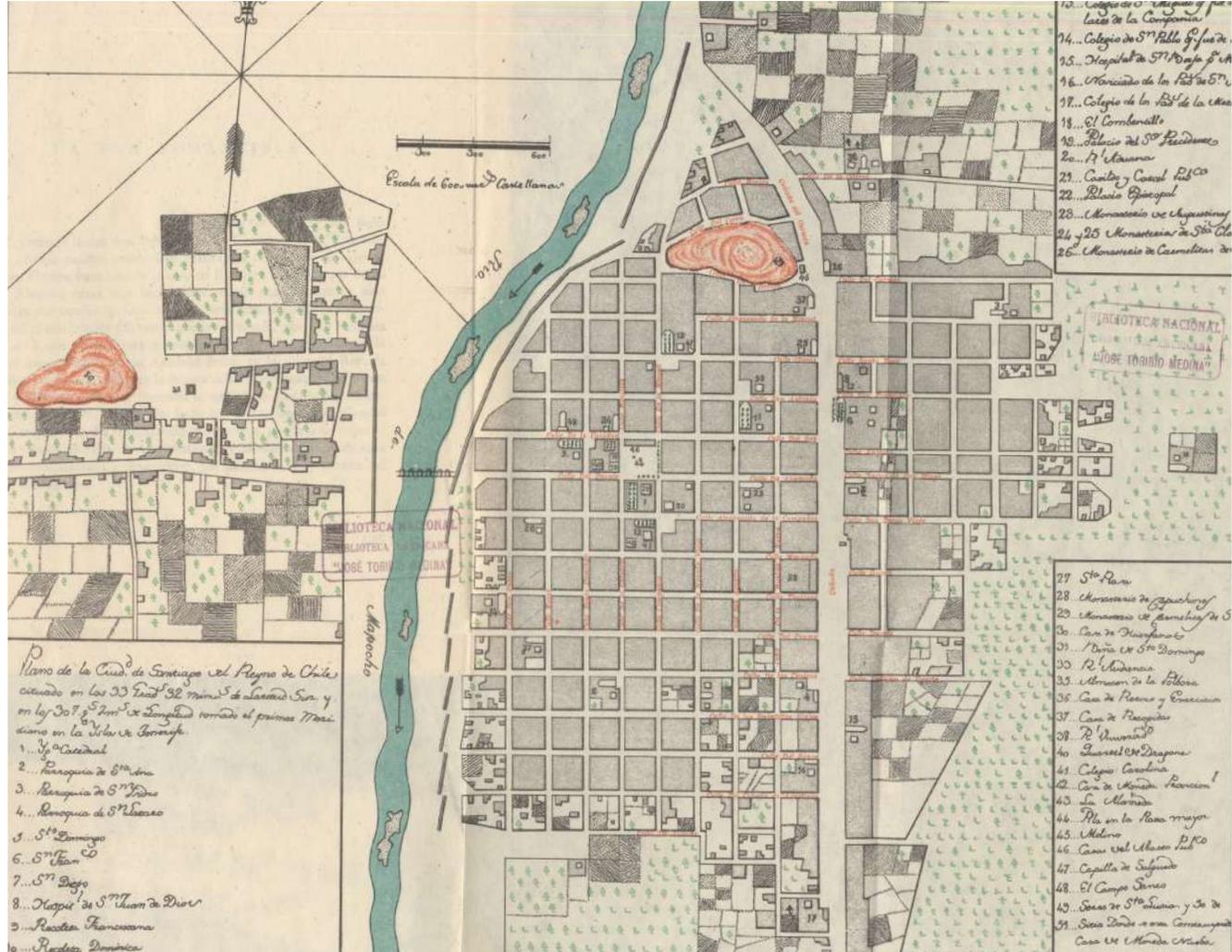


Figura 3. Plano de Santiago 1793. Atribuido a Fray Manuel de Sobreviela. Fuente: Martínez, 2007, p. 45.

un muro. Poseía también una torre situada en su flanco sur, por tanto a mitad de la manzana, de la que hay múltiples referencias.⁸ Gravemente dañada por el terremoto de 1730, su destrucción final, provocada por un incendio en 1769, borró aún más sus huellas. La dificultad para reconstruir su forma de manera más precisa se ha debido, en buena parte, a la casi completa inexistencia de documentación iconográfica. Como se ha mencionado, ella aparece como una silueta rectangular que excede a línea de edificación en el plano de Frézier y parece insinuarse de manera borrosa, casi fantasmal, en una imagen de Santiago que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Figura 4).

La monografía de Iglesias y Porte (1955) menciona el antiguo templo entre sus precedentes. En un seminario dirigido por el autor en 1998 se llevaron a cabo unos primeros intentos de reconstruirlo gráficamente (Barrientos, 1998, Oroz, 1998). Emma de Ramón (2002) ha realizado uno de los esfuerzos más completos por describirlo. Previamente a su erección, se menciona una muy precaria parroquia y una primera catedral que, una vez constituida la diócesis, se arruinó rápidamente. La construcción del templo que nos ocupa —que se utilizó durante todo

el siglo XVII y la primera mitad del XVIII— se inició en 1560 para culminar en 1590. De Ramón ha puesto también de relieve las relaciones entre el templo y la casa del obispo, futuro Palacio Episcopal, con la que compartía los dos solares entregados por Pedro de Valdivia (De Ramón, 2000). El paso del tiempo y la acción de terremotos muy especialmente los de 1647 y 1730 exigirían diversas reparaciones y reconstrucciones. Ellas fueron tan significativas que Guarda (1997) llega a considerar la existencia de varias catedrales. Efectivamente, la vieja catedral sufrió muchos cambios, aunque todos ellos se realizaron sobre las mismas fundaciones y la misma base estructural.

Existiendo dudas significativas sobre su forma precisa, así como acerca de su posición y sus relaciones con el entorno urbano, pareció adecuado complementar las evidencias de carácter documental con nuevas evidencias arqueológicas. De esta manera, se esperaba clarificar el significado de hechos como la silueta fuera de línea dibujada por Frézier, las relaciones que establecía el templo con la plaza o su fachada principal con la calle Catedral. El objetivo fue conseguir una reconstrucción gráfica que nos permitiera imaginar la catedral y su inserción urbana. A partir de ello se podrían bosquejar sus relaciones con la nueva catedral y su proceso de reemplazo.

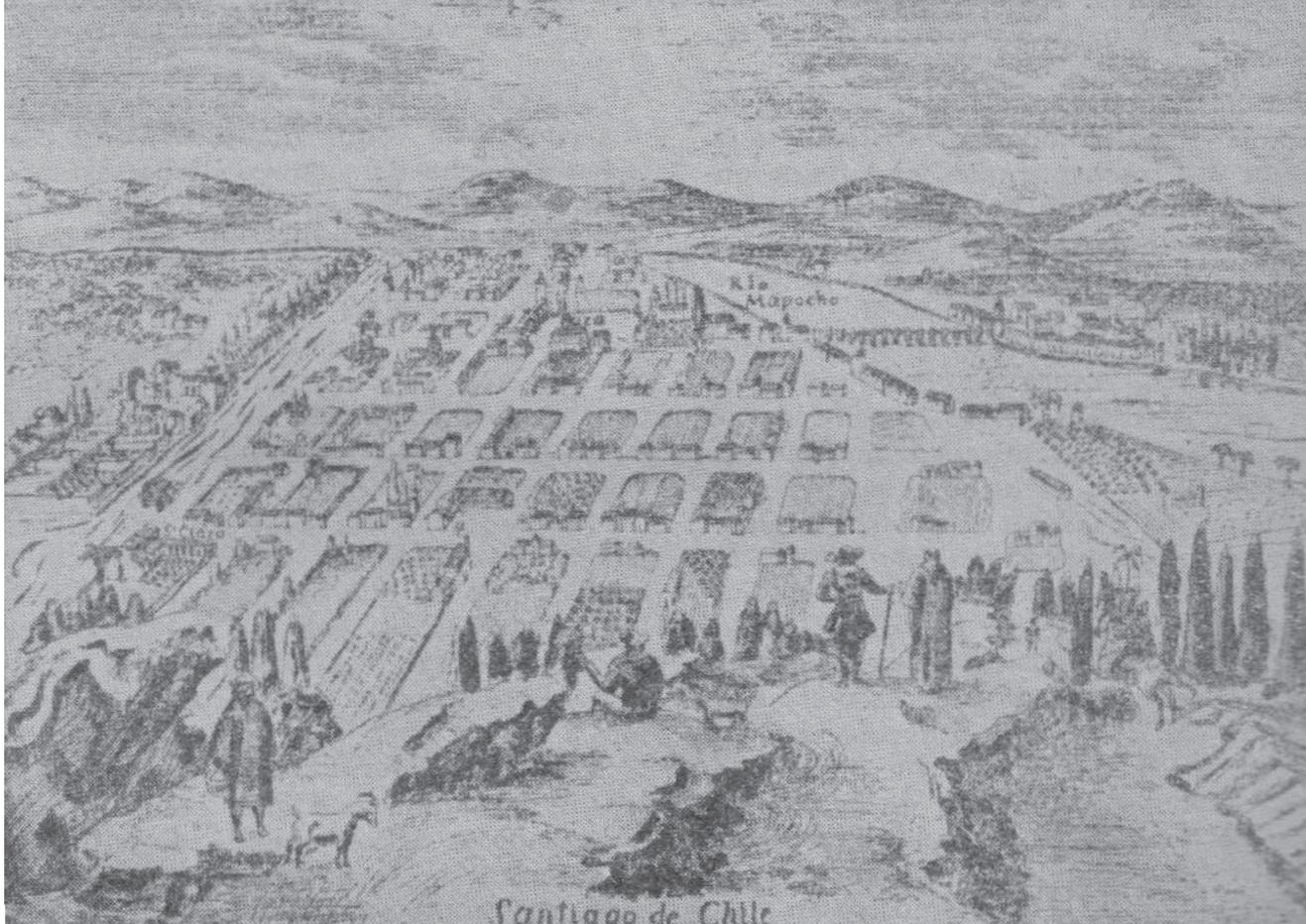


Figura 4. Imagen de Santiago a comienzos del siglo XVIII, Biblioteca Nacional de Madrid.
Fuente: Encina y Castedo, 1961, p. 366.



Figura 5. Base de columna de la arquería oriente de la antigua catedral descubierta durante las labores de restauración de la parroquia del Sagrario dirigidas por Amaya Irarrázaval (2000-2004).
Fuente: Archivo Amaya Irarrázaval.

Dos campañas arqueológicas dirigidas por Claudia Prado⁹ y un amplio equipo de apoyo permitieron resolver algunas de estas dudas. Existía el precedente de una serie de excavaciones realizadas tanto dentro como en las inmediaciones del conjunto catedralicio. Ellas habían comenzado a arrojar nuevas evidencias acerca de la antigua

catedral y su operación de reemplazo¹⁰ (Figura 5). Luego de articular y sistematizar cuidadosamente dichos hallazgos, se planearon prospecciones arqueológicas muy precisas, precedidas de exploraciones mediante georradar, a fin de comprobar las hipótesis que las descripciones documentales e indicios cartográficos habían llevado a plantear (Figura 6). Este conjunto de esfuerzos buscaba concretar una hipótesis de reconstrucción tanto de la vieja catedral como de sus recintos complementarios. Entre otras evidencias las excavaciones mostraron con nitidez las huellas del incendio que marcó el fin de la vieja catedral.

El resultado de combinar aproximaciones históricas, arqueológicas y de reconstrucción arquitectónica permitió fijar la posición de una iglesia de tres naves, de aproximadamente 20 x 55 metros en su interior. Se comprobó que el muro oriente, que enfrentaba la Plaza de Armas, coincidía con la línea de fachada de la actual catedral y la del Sagrario. La fundación del muro poniente, por su parte, resultó coincidente con la fachada de las edificaciones que, posteriormente, se realizaron en el límite occidental del patio de dicha parroquia. Este cuerpo central estaba rodeado al norte y al oriente por un muro. El espacio perimetral así configurado contenía un cementerio en su sector oriente, que debía ser cruzado para ingresar a la Puerta del Perdón. Este correspondía al desfase indicado por Frézier.



Unidad 4, con columna 93 cm de diámetro y restos del incendio.

Figura 6. Excavaciones en el patio de la capilla del Sagrario. Muestran el extremo sur de la catedral antigua y columna perteneciente a la arquería poniente. Fuente: Fotografía equipo investigación.

Interiormente se pudo establecer que el espacio se estructuraba a partir de dos hileras de siete arcos que descansaban sobre columnas circulares construidas en piedra. Tales arcos salvaban una luz de diez varas, poco más de ocho metros. El ancho de la nave central era aproximadamente el doble de las laterales. Se tiene la evidencia documental de la existencia de capillas familiares, sin embargo, hasta ahora es difícil determinar cómo y dónde se localizaban: si ocupaban parte de las naves laterales o excedían el cuerpo de la iglesia. La nave central estaba interrumpida en su porción media por el coro de los canónigos que enfrentaba al presbiterio, disminuyendo considerablemente el espacio destinado al pueblo (Figura 7). Hacia el sur, aproximadamente donde corría la acequia central de la manzana, se conocía la existencia de un callejón que separaba la catedral de las casas episcopales y en el que se localizaba la torre campanario. Las excavaciones permitieron encontrar restos de la puerta sur que comunicaba dichas casas con la catedral.

Los recintos complementarios se situaban en torno a un patio poniente en el que se localizaba otro cementerio, denominado de los Naranjos, al que se accedía desde calle Catedral. La evidencia con que se cuenta respecto de dichos recintos es relativamente incompleta, pero es probable que hacia el norte se situara el baptisterio conectado con el interior de la catedral y la cárcel eclesiástica, abriéndose al exterior. En una disposición en L, al sur del Cementerio de los Naranjos, se encontraría la sala capitular, la sacristía y algunos recintos de servicio. Aparentemente, las tres naves contaban con cubiertas independientes a dos aguas.

En definitiva, la reconstrucción reveló que las características de la catedral del siglo XVII no se apartaban demasiado de las de otras iglesias chilenas del período como la antigua catedral de Concepción, la Iglesia Mayor de Valdivia o aún la propia iglesia de San Francisco en Santiago. La dirección norte-sur que la hacía presentar su fachada lateral a la plaza no constituía un fenómeno único entre las iglesias coloniales. La catedral de Quito, por ejemplo, sigue relacionándose con la plaza a través de una fachada lateral. Tal fenómeno como los casos de cambio de orientación sufridos por algunas iglesias latinoamericanas paralelamente a la de Santiago, ha sido cuidadosamente estudiados por Jaime Salcedo (1996).

La reconstrucción de la vieja catedral permitió comprender mejor su ajuste a los solares entregados al efecto por Pedro de Valdivia. La escasa superficie disponible parece haber llevado a definir su forma y posición con criterios estrictamente pragmáticos, poniendo en un segundo plano la eventual representatividad de la catedral sobre la plaza. Podría afirmarse que no existía una fachada hacia la plaza en sentido estricto, como tampoco una fachada principal, si por ella se entiende un elemento arquitectónico que, a la manera de un rostro, proyecte la representatividad del templo hacia su espacio inmediato. Por otra parte la expansión hacia la plaza, a través del cementerio, que no fue infrecuente en otros edificios religiosos,¹¹ denuncia una actitud a lo menos laxa, en cuanto a respetar los límites originales de la propiedad eclesiástica. Es un hecho conocido que el cabildo hizo ver en múltiples oportunidades la inconveniencia de tales apropiaciones del espacio de la calle.

UNA NUEVA CATEDRAL EMERGE

La radical decisión de Juan González Melgarejo, obispo de Santiago entre 1743 y 1753, de iniciar la construcción de una nueva catedral y hacerlo sin esperar una autorización expresa del Rey (Guarda, 1997), parece haber tenido dos motivaciones fundamentales: los costos asociados a la reparación de los graves daños de la vieja catedral, luego del terremoto de 1730, le parecían excesivos y estimaba inadecuados el tamaño y la posición de la iglesia. Así se deduce de la carta enviada al soberano a fines de 1747¹² cuando ya se habían emprendido los trabajos.

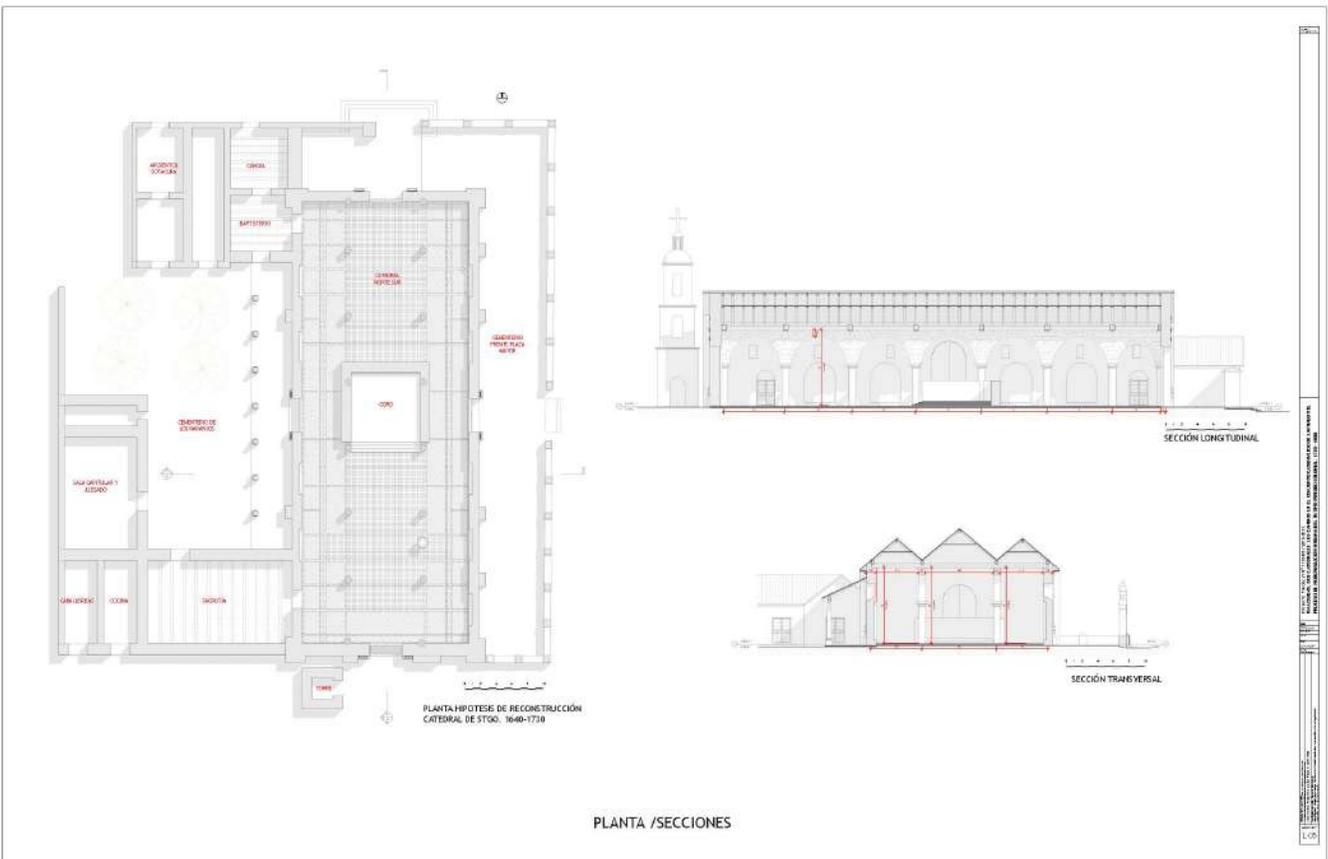
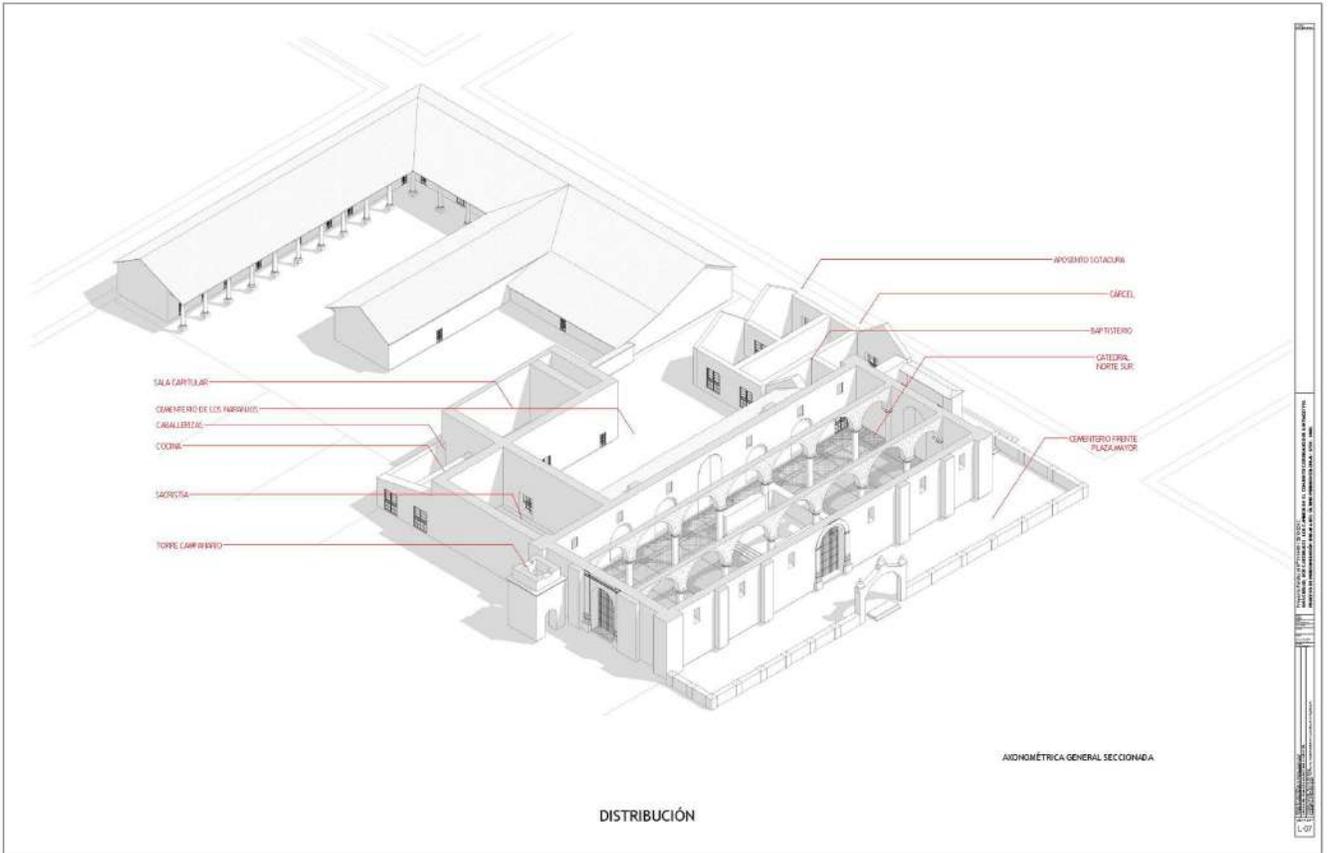


Figura 7. Reconstrucción aproximada de antigua catedral a partir de excavaciones y arqueológicas y documentos históricos. Fuente: Elaboración equipo investigación.

Es un hecho conocido que para hacer realidad el proyecto fue necesario adquirir dos propiedades, que ocupaban el solar norponiente de la manzana frente a la Iglesia de la Compañía.¹³ Se consiguió así disponer de mayores terrenos como había reclamado desde la fundación de la ciudad.¹⁴ El mayordomo encargado de las obras fue Matías Vásquez de Acuña. Se tienen pocos datos biográficos suyos, pero se sabe que había realizado trabajos para la antigua catedral. Es difícil precisar el proceso de diseño del nuevo templo. Los planos utilizados en su construcción no se conservan y Gabriel Guarda (1997) pone en duda que la formación práctica de Vásquez de Acuña fuera suficiente para elaborarlos. Sugiere así la participación de los jesuitas alemanes Pedro Vogl y Juan Hagen,¹⁵ quienes aparecen en diversas instancias durante la construcción de la nueva catedral.¹⁶ Si bien no conocemos los detalles del proyecto, sí podemos reconstruirlo, a partir de la iglesia actual, haciendo abstracción de las transformaciones sufridas por la catedral durante el siglo XIX (Lagos, 2011). De este modo, se hace posible una comparación adecuada con el edificio al que reemplazó.

La más obvia diferencia entre la nueva y la antigua catedral es su tamaño. El nuevo templo ocupa un área tres veces mayor que el antiguo. Ello se manifestaría en sus proporciones, sus demandas estructurales y la magnitud del esfuerzo constructivo. La otra diferencia fundamental es su cambio de orientación de norte-sur a oriente-poniente. Era evidente, en la apreciación del obispo González Melgarejo, en su carta al rey, la mengua que significaba para la presencia urbana de la catedral enfrentar una “calle particular”. Hay que recordar que la catedral no contaba con una plazuela o en la manzana vecina que permitiera la reunión de fieles y la mejor contemplación de la fachada (Figura 8), lo que ocurría en otras iglesias de Santiago.¹⁷

Central también resulta en el nuevo proyecto su concepción estructural, al reemplazar las antiguas columnas de alrededor de 90 centímetros de diámetro por fuertes pilares de alrededor de 2 x 3 metros. Desde estos arrancaban arcos tanto longitudinal como transversalmente hacia las naves laterales. Ellos se conectaban a muros exteriores provistos de robustos contrafuertes. El espesor de dichos muros se fijó en una y media vara, alrededor de 1,20 metros. Siguiendo una tradición de origen mudéjar, frecuente en otras iglesias latinoamericanas, las naves fueron cubiertas por una estructura de madera que exhibía vigas atirantadas cuidadosamente labradas. Esta cubierta

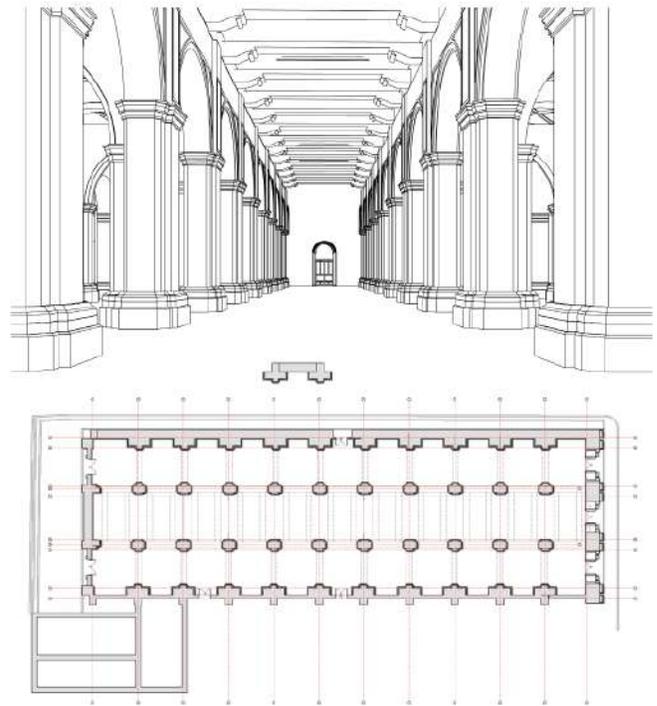


Figura 8. Reconstrucción de planta y espacio interior de la catedral del siglo XVIII.

Fuente: Lagos, 2011.

resultó formalmente compleja y fue, probablemente, responsable de problemas constructivos posteriores.¹⁸ En definitiva se reemplazó la vieja estructura de dos hileras de arcos de piedra rodeados de muros de adobe y ladrillo, cubiertas por un maderamen de par y nudillo, por una estructura muraria de piedra de una solidez notablemente mayor. Una discusión particular tuvo lugar en torno a la altura que deberían alcanzar las naves. La experiencia traumática de los terremotos obligaba a tomar las máximas medidas para evitar daños futuros.¹⁹ Los conflictos entre someterse a los cánones formales vigentes y garantizar la seguridad estructural de la iglesia motivaron un debate acerca de la solicitud de opiniones expertas entre 1758 y 1759 (Barrientos, Ibarra y Pérez, 2011). Las tensiones entre precauciones estructurales y requerimientos formales se extenderían a lo largo de la construcción.

El proyecto previó desde un inicio que la iglesia sería utilizada, en reemplazo de la antigua, antes de su finalización. La vieja catedral ocupaba el sector oriental del terreno y tendría que ser demolida para completar la nueva (Figura 9). Debía garantizarse, por tanto, el acceso por su fachada posterior en calle Bandera. Dada la diferencia de nivel del terreno fue necesario reservar un espacio para una escalera de ingreso. Tal parece ser el origen del nada

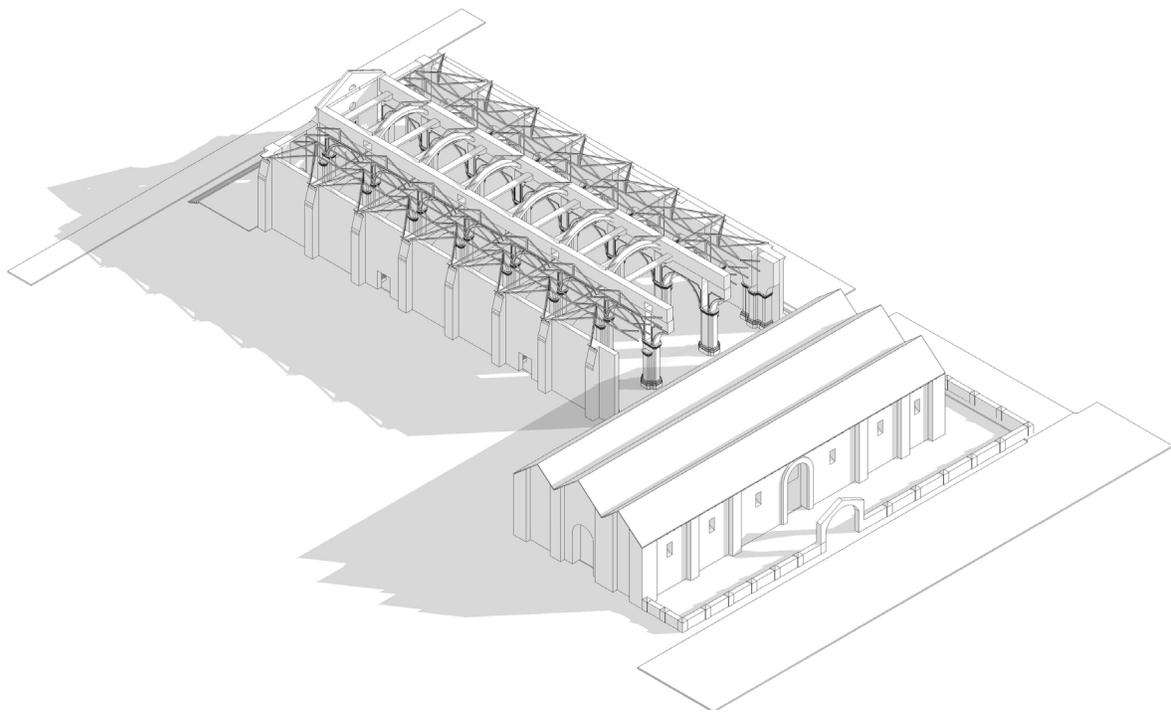


Figura 9. Reconstrucción aproximada del encuentro de las dos catedrales, oriente poniente y norte-sur, en la segunda mitad del siglo XVIII.

Fuente: Elaboración equipo investigación.

frecuente doble ingreso de la catedral, que convierte las naves laterales en pasajes urbanos que permiten cruzar la manzana a través de ella.²⁰

El primer libro de fábrica de la catedral²¹ consigna el esfuerzo y los alcances de la operación impulsada por González Melgarejo: un edificio de proporciones inéditas para el Santiago de entonces. La construcción tuvo un impacto urbano y un alcance territorial: las maderas provenían del sur y debían ser traídas por barco a Valparaíso, para ser luego trasladadas a Santiago. Las piedras provenían del cerro Blanco en el que debieron organizarse las faenas de extracción. La cal venía de Polpaico. Se requirieron ladrillos para obras provisionarias e instalaciones de faenas. Algunas de las herramientas más sofisticadas se adquirieron en Buenos Aires.²²

La muerte de Vásquez de Acuña en 1771²³ afectó la marcha de la catedral al punto de justificar la incorporación de Joaquín Toesca (1745-1799) a la obra, en 1780, con un nuevo estatus profesional.²⁴ Toesca se había educado en Roma, llegando a ser discípulo de Sabatini, el arquitecto de Carlos III en Madrid. Su primer trabajo en Chile fue la continuación de las obras de la catedral, ya bastante avanzadas a su llegada. El encargo de una sede para la parroquia del Sagrario, hasta entonces inexistente, parece haber también formado parte de sus obligaciones contractuales.²⁵ Pronto se haría responsable de trabajos públicos de diversa naturaleza como la nueva Casa de Moneda y el Hospital San Juan de Dios. Asumiría también la dirección de obras de los nuevos tajamares proyectados por el ingeniero Leandro de Badarán. El impacto cultural y urbano de Toesca, que permanecería en Chile hasta su muerte en 1799, sería decisivo. No solo por las obras que realizó, sino también por los discípulos que

formó y por el estándar que estableció en la arquitectura producida en Chile hasta entrado el siglo XIX.

La relación de Toesca con las obras de la nueva catedral fue compleja. El proyecto iniciado con criterios que un arquitecto proveniente de un Madrid ilustrado ciertamente no compartía, no podía ser modificado. Continuó así el tramo oriente de la nave sin mayores modificaciones. Se concentró, por tanto, en lo único que podía diseñar con libertad: la fachada oriente que enfrentaba a la Plaza de Armas. Una fachada como la realizada al poniente, con contrafuertes incorporados y unos débiles elementos clásicos sobrepuestos al muro no debió parecerle adecuada. La relativa autonomía de la fachada oriente le permitía, en cambio, poner su impronta e introducir nuevos criterios formales al proyecto.

La fachada oriente era responsable de la nueva relación de la catedral y la plaza. Toesca planteó dicha relación con una fuerza representativa ausente el Santiago de entonces. La utilización del lenguaje clásico en algunas iglesias y en las portadas domésticas había tenido hasta entonces un sentido más bien decorativo y, frecuentemente, un tratamiento relativamente ingenuo. Toesca, en cambio, propuso una fachada derivada del motivo del arco de triunfo (Guarda, 1997) buscando alcanzar, no sin dificultades, unas proporciones y una utilización de los órdenes clásicos adecuados (Figura 10). Los dibujos realizados por Pedro Dejean, los más próximos a la intervención de Toesca, así lo reflejan, aunque no permite saber de qué manera pretendía el arquitecto completarla con torres campanarios. Queda pendiente comprobar si con las proporciones impuestas a su fachada, que no parecen ajustarse plenamente con las de las naves, Toesca se proponía algún tipo de modificación al proyecto original.

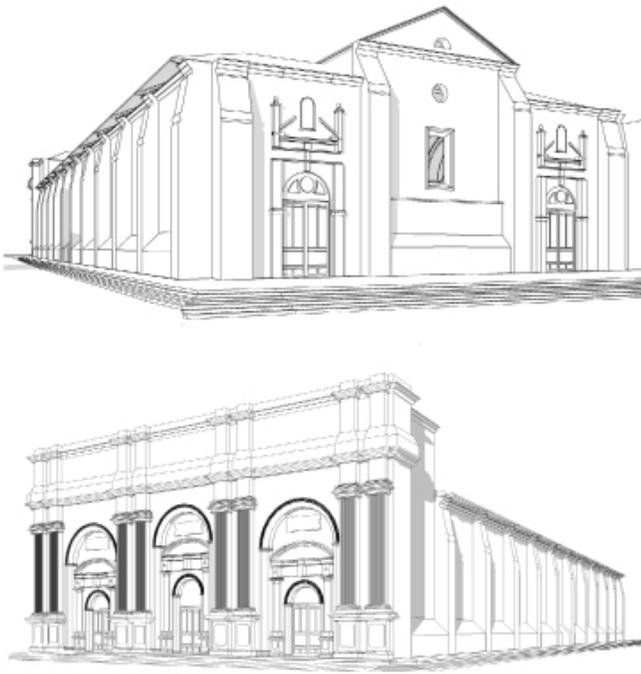


Figura 10. Comparación de las fachadas poniente (Vásquez de Acuña/Jesuitas) y oriente (Toesca) en la catedral del siglo XVIII. Fuente: Lagos, 2011.

CONCLUSIONES: EL SENTIDO DE UN CAMBIO

La nueva catedral oriente-poniente comenzada a construir a mediados del siglo XVIII en reemplazo de la del siglo XVII representó una operación de envergadura arquitectónica y urbana significativa. Las dificultades derivadas de la reparación de la antigua catedral con posterioridad al terremoto de 1730 fueron aprovechadas por el obispo González Melgarejo como una oportunidad estratégica para expandir tanto cualitativa como cuantitativamente la presencia urbana de la iglesia. Su objetivo fue dotar a la ciudad de una catedral de nueva envergadura, nuevas características espaciales y nueva representatividad urbana. Ella respondía por un lado a las condiciones que la ciudad planteaba y, por otro, aprovechaba los nuevos recursos económicos y técnicos que el país disponía. Se concretaba así una aspiración de la Iglesia de una mayor y mejor ocupación de la manzana poniente de la Plaza de Armas, planteada desde los primeros años de la conquista.

La capacidad física de la nueva catedral reconoce el aumento de los fieles, es coherente con el crecimiento de la población urbana durante un siglo y medio y con la necesidad de acomodarla adecuadamente en las funciones litúrgicas. Ella es reforzada por un nuevo concepto de la nave en que se ha excluido el coro de origen medieval, que interfiere con su continuidad, trasladándose la sillería de los canónigos al presbiterio. Todo ello da por resultado una nueva espacialidad continua en la que se pone de manifiesto dramáticamente en el interior la longitud total de la manzana. El contraste tanto formal como dimensional con

la antigua nave debió haber resultado muy significativo para los habitantes del Santiago de 1800.

El cambio de orientación de la nueva nave permitió que la catedral asumiera la disposición más canónica oriente-poniente, en lugar de la menos ortodoxa norte-sur, a que las circunstancias de localización habían obligado al viejo templo. La consecuencia directa de dicho cambio sería la presencia de la fachada principal en el espacio de la Plaza de Armas. El hecho de que este sea un fenómeno que, como ha demostrado Salcedo (1990), ocurre en otras iglesias latinoamericanas, la hace parte de un proceso mayor en el que diversas iglesias establecen nuevas relaciones espaciales y representativas con sus entornos urbanos inmediatos.

El paso de una catedral a otra es expresivo de una mutación a la vez arquitectónica y urbana. Ella pone de manifiesto, en primer lugar, la experiencia adquirida en el siglo XVII y comienzos del XVIII acerca de la construcción en zonas sísmicas. De ello da cuenta la autoridad técnica de un maestro como Vásquez de Acuña y la presencia de profesionales pertenecientes a las órdenes religiosas, en calidad de hermanos coadjutores como los jesuitas Vogel y Hagen. El diseño que hace Joaquín Toesca de la fachada oriente, con un nuevo empleo del orden y un concepto renovado de monumentalidad, manifiesta claramente una sensibilidad urbana distinta de la predominante hasta entonces.

La nueva catedral, aún parcialmente completada a comienzos del siglo XIX, puede relacionarse con otras piezas como el Palacio de la Moneda y el Hospital San Juan de Dios, ambos también de Toesca. En conjunto con obras de infraestructura tan significativas como los tajamares del Mapocho, que dieron lugar a paseos urbanos y el puente de Calicanto, configuran una ciudad muy diversa a la que existía a mediados del siglo XVIII. Ella se ha beneficiado de la obra y el impulso de diversos gobernadores que procuraron llevar adelante las políticas promovidas por la Corona en esos años y que, aún modificadas o debilitadas, llegarían hasta Santiago. Consecuencia directa de todo ello es la presencia de técnicos capacitados que posibilitaron llevar a la práctica dichas políticas. Este conjunto de infraestructuras, acompañadas por nuevas fundaciones y una mejoría en las vías de comunicación interurbana, hablan de una nueva situación territorial, de la cual a su escala, la catedral hace parte.

La presencia de la fachada oriente de la nueva catedral en el espacio de la Plaza de Armas pone en evidencia claramente la voluntad de configurar una ciudad con una nueva dimensión representativa. Ella está en el origen de lo que, hasta hoy, constituye la fachada eclesíástica de la plaza, incluyendo la catedral, la parroquia del Sagrario y el Palacio Arzobispal. La plaza en la que surge la nueva fachada no es aún el espacio ajardinado que iría consolidándose durante el siglo XIX. Sin embargo, ya comienza a ser representativa de otro modo de vida urbana. Como signo de ello, se regularizaría el comercio infor-

mal y se construiría un primitivo mercado. Se suprimiría también el cementerio que, hasta entonces, invadía la calle. La nueva condición de la plaza estaría acompañada por el surgimiento de otros espacios urbanos que apuntarían en una dirección similar, como los paseos asociados a los nuevos tajamares que, a su vez, anticiparon algunos de los parques del borde del Mapocho como el Parque Forestal.

La solidez de la que se dotó al nuevo edificio es una manifestación más del deseo de conquistar una mayor seguridad para la ciudad y una mayor permanencia para sus edificios. La misma que está presente en la sucesión de esfuerzos por protegerse de las inundaciones del río Mapocho y muy especialmente la ciclópea obra de los últimos tajamares. Ordenados construir por Ambrosio O'Higgins con diseño de Leandro Badarán, su obra será dirigida por Joaquín Toesca desde 1792 y hasta su muerte en 1799. El deseo de entornos urbanos más estables y territorios mejor ocupados era indispensable, no solo para el bienestar de la población, sino también para el desarrollo del comercio que buscaba con intensidad el Imperio Español. Una intención similar se expresaba en el traslado de la ciudad de Concepción, en 1765, desde su antigua localización en Penco, a la actual, luego del terremoto y tsunami de 1751. En definitiva, puede decirse que la estabilidad y solidez del edificio se consiguió. En lo fundamental la fábrica de la catedral ha resistido múltiples terremotos y ha prolongado su vida hasta hoy mismo.

En definitiva, la ciudad representada por Sobrevela en el plano de 1793 es la que cierra el siglo XVIII para entrar en el XIX. Esa será la escena urbana de la Independencia. Es en dicha ciudad, construida en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX, en la que se inserta la catedral iniciada por González Melgarejo. Tal entorno urbano es, en algún sentido, el resultado lejano de las reformas borbónicas, estrechamente vinculadas con las ideas de la Ilustración. Son estas mismas ideas las que, paradójicamente, prepararon el terreno de la Independencia e impulsaron la creación de estados nacionales en Latinoamérica. No podía sospechar González Melgarejo, y tampoco Vásquez de Acuña o Toesca, responsables del nuevo templo, que estaban construyendo una catedral y una ciudad para un nuevo Chile.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrientos, M. (1998). La última catedral colonial (1752-1769): cuatro tentativas y una hipótesis de reconstrucción. En F. Pérez y C. Rodríguez, *Vida de la Catedral: un intento de reconstrucción* (Seminario de investigación, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile).
- Barrientos, M., Ibarra, M. y Pérez, F. (2011). Los sismos y su disciplina: La construcción de una catedral. *ARQ*, 77, 16-21. <https://doi.org/10.4067/s0717-69962011000100003>
- De Ramón, E. (2000). La catedral de Santiago como un complejo arquitectónico: un acercamiento al desarrollo de la arquitectura tradicional chilena. En J. Retamal (Coord.), *Estudios Coloniales I* (pp. 129-142). Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello, Ril Editores.
- De Ramón, E. (2002). *Obra y fe: la catedral de Santiago 1541-1769*. Santiago de Chile: Dibam, LOM Ediciones y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Encina, F. y Castedo, L. (1961). *Resumen de la Historia de Chile*, Tomo 1. Santiago de Chile: Zigzag.
- Frézier, A. (1714). Plano de Santiago. *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Pérou*, 1714. *Selecta*, abril 1910.
- Guarda, G. (1990). *El Flandes Indiano: las fortificaciones en el Reino de Chile: 1541-1826*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Guarda, G. (1997). *El arquitecto de La Moneda Joaquín Toesca 1752-1799: una imagen del imperio español en América*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Iglesias, A. y Porte, E. (1955). *La catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Lagos, M. J. (2011). *La catedral al interior de la catedral. Reconstrucción digital de la catedral de Santiago cerca de 1800 como soporte de la catedral actual* (Tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile).
- Martínez, R. (2007). *Santiago de Chile los planos de su historia, siglos XVI a XX: de aldea a metrópolis*. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile.
- Oroz, G. (1998). Nuevas aproximaciones a la antigua catedral: la traza de sus primeras construcciones (1560-1730). En F. Pérez y C. Rodríguez, *Vida de la Catedral: un intento de reconstrucción* (Seminario de investigación, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile).
- Salcedo, J. (1996). *Urbanismo hispano-americano siglos XVI, XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española: su génesis y desarrollo teórico práctico*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Centro Editorial Javeriano.
- Tampe, E. (2008). *Catálogo de Jesuitas de Chile 1593-1767: catálogo de regulares de la Compañía en el Antiguo Reino de Chile y en el destierro*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Vicuña, B. (1910). Crónica del centenario. La ciudad de Santiago. Sus planos y transformaciones. *Revista Selecta*, año II, 19-22.

NOTAS

- 1 El autor agradece el apoyo de Fondecyt que, a través del proyecto Regular n° 1110481 "Una ciudad dos catedrales", permitió el acceso a las evidencias empíricas y documentales que respaldan el presente texto. Agradece también la contribución del equipo de coinvestigadores: Eugenio Garcés, Macarena Ibarra, Claudia Prado y José Rosas. Igualmente el trabajo de tesis y de personal técnico que resultó fundamental para desarrollar dicho proyecto.
- 2 Existen varias ediciones de este plano entre 1712 y 1715. Este formaba parte de la *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chili et du Pérou*, publicado por Frézier.
- 3 Se ha señalado, con razón, que Frézier inventó una cuadrícula en la zona de la Chimba. También que equivocó la posición de algunas iglesias como Santa Ana. Es probable que en el plano se articularan apuntes bastante precisos tomados por el propio Frézier de puntos específicos de Santiago, con un esquema general de la ciudad reconstruido de memoria o con pocos datos.
- 4 La precisión con que aparecen dibujadas las plazuelas y espacios libres frente a templos como los de Santo Domingo, la Merced o la Compañía son buena prueba de ello.
- 5 No hay datos precisos acerca de la población urbana durante el siglo XVIII. Censos como los de Jáuregui u O'Higgins informan sobre 200.000 habitantes para el obispado de Santiago.
- 6 Entre las ciudades fundadas por Manso de Velasco, gobernador de Chile entre 1737 y 1744, inmediatamente antes de iniciarse los trabajos de la nueva catedral, se encuentran Los Ángeles, San Felipe, Cauquenes, San Fernando, Talca, Melipilla, Curicó, Rancagua y Copiapó. Ambrosio O'Higgins, por su parte, gobernador entre 1788 y 1796, fundó Illapel, Combarbalá, Valledor, Los Andes, Constitución, Linares, Parral y Osorno, contemporáneamente con su construcción, durante el período en que participaba Toesca.
- 7 La decisión de construir un edificio destinado a la fabricación de moneda es resultado de la recuperación por la corona de dicha concesión industrial, en 1772, muy coherente con las políticas de centralización puestas en práctica por Carlos III. Comienza a construirse en 1782 y se concluye en 1805 después de la muerte de Toesca.
- 8 En el juicio que tuvo lugar entre el arzobispado y el cabildo catedralicio durante el siglo XIX se consignan testimonios señalando que dicha torre se encontraba sobre la acequia que cruza por el centro de la manzana. Ver Memorial (reservado) de la comisión nombrada por el V. Cabildo Metropolitano de Santiago de Chile: para estudiar las cuestiones pendientes entre el I. S. Arzobispo y la Iglesia sobre el palacio arzobispal, Santiago, Chile 1892.
- 9 Arqueóloga y coinvestigadora del proyecto Fondecyt "Una ciudad dos catedrales".
- 10 Las excavaciones arqueológicas previas a las que se hace referencia son: Plaza de Armas (1999), línea 5 del Metro en calle Catedral (1997-99) y presbiterio de la actual catedral (2001-2005). A ellas habría que agregar las realizadas durante la restauración del Sagrario (2000-2004), que dejaron a la vista algunas bases de columnas de la antigua catedral.
- 11 Es un hecho conocido que varios conventos invadieron el espacio público y tapiaron calles. La apertura de dichas calles aún era planteada como un objetivo urbano por Benjamín Vicuña Mackenna durante su intendencia (1872).
- 12 Cabildo Eclesiástico a Legajos y Expedientes: 5370 Ig. Met. Sobre su fábrica. 1747 Prov. 1051 (trib. ecl.).
- 13 Dichas propiedades pertenecían a Antonio Bascuñán y Juan de Ovalle.
- 14 Las excavaciones realizadas con motivo de la construcción de una nueva cripta permitieron detectar algunas huellas de las casas solariegas que existían en el lugar y que desaparecieron con la construcción de la nueva catedral.
- 15 Vogl había llegado a Chile en 1724 (Tampe, 2008) y ya había participado en algunas evaluaciones de la vieja catedral. Juan Hagen arribaría, en cambio, en 1755 (Tampe, 2008). Para entonces la nueva catedral se encontraba ya diseñada y las obras en plena marcha. Es probable que el proceso de diseño haya sido complejo y resultado de la participación de varios actores.
- 16 Tal es el caso, por ejemplo, de la discusión que se produce en relación con la determinación de la altura de la catedral.
- 17 Así ocurría con casos como La Compañía, La Merced y Santo Domingo.
- 18 La nave central llevaba cubierta a dos aguas perforada por pequeñas ventanas amanzardadas. En las naves laterales cada intercolumnio llevaba una cubierta a tres aguas.
- 19 En algún momento se barajó la posibilidad de igualar la altura de las naves al modo de una iglesia salón, pero esta finalmente se desechó (Guarda, 1997).
- 20 La coordinación del proceso resultó más compleja de lo esperado. En 1769 un incendio inutilizó el viejo templo, antes de que el nuevo pudiera reemplazarlo. Las funciones de la catedral pasan entonces a ser cubiertas por la iglesia de La Compañía, en poder del obispado desde que la orden fuera expulsada en 1767. A partir de 1775, se instaló un muro provisorio que permitió al nuevo templo prestar servicios a pesar de no haber concluido sus obras.
- 21 Como parte de la investigación fueron transcritos los libros de fábrica que se conservan en el archivo de la catedral, en los que constan los gastos hechos y aprobados anualmente. Ellos proporcionan una valiosa información acerca de los procedimientos constructivos, la estructura administrativa y los participantes en la obra.
- 22 El libro de obras consigna también que hizo falta arrendar un terreno para que pastasen los bueyes que se requerían para los traslados. Al mayordomo debió proporcionársele un caballo para recorrer los diversos lugares asociados a la construcción.
- 23 En 1773 la mayordomía se entrega a Joseph Patricio Acuña, hijo de Matías y a Antonio Barainca.
- 24 Los libros de fábrica consignan la presencia de mayordomos con responsabilidades administrativas durante el período en que participó Toesca, lo que permite suponer que él asumió un rol profesional diverso.
- 25 Diversos testimonios gráficos del estado de la catedral a la muerte de Toesca muestran un pequeño volumen que pudo ser el arranque de la parroquia del Sagrario.

LA CIUDAD COMO PROBLEMA DE REPRESENTACIÓN Y CONOCIMIENTO: LA MIRADA URBANA DE LA EXPEDICIÓN NAVAL ASTRONÓMICA NORTEAMERICANA DE J. M. GILLISS, SANTIAGO DE CHILE EN TORNO A 1850¹

THE CITY AS A PROBLEM OF REPRESENTATION AND KNOWLEDGE: THE URBAN LOOK OF THE U.S. NAVAL ASTRONOMICAL EXPEDITION OF J. M. GILLISS, SANTIAGO AROUND 1850

GERMÁN AMÉRICO HIDALGO HERMOSILLA*

o
Germán Américo Hidalgo Hermosilla
Escuela de Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Este artículo analiza tres registros de Santiago de Chile producidos en torno a 1850 por la expedición naval astronómica norteamericana al mando del teniente James Melville Gilliss: una vista panorámica, captada desde el cerro Santa Lucía, un plano de la planta de la ciudad y un texto. El propósito de este análisis es identificar la mirada urbana que —pensamos— subyace en estos registros. Con este fin, se estudia su organización en términos de imágenes y se las pone en relación con otros registros de la época para comprobar sus grados de verosimilitud. Con ello se intenta indagar en la capacidad que tienen ciertas imágenes para penetrar en el conocimiento de aquello que pretenden representar, en este caso, una ciudad específica. Capacidad que puede asociarse con la noción de inteligir, que denota la aprehensión de la estructura subyacente en el espacio. ¿Cómo vieron y comprendieron Santiago de Chile los miembros de la expedición astronómica desde el observatorio que instalaron en lo alto del cerro Santa Lucía? En primer término, guiados por el nuevo *ethos* de la práctica científica: la observación; sumado al estricto rigor metodológico y al soporte instrumental de su propia disciplina, la astronomía. Mas no por ello fueron insensibles a la hora de identificar otras formas de orden, ni menos indiferentes a modos más sutiles de organización, pues también entendieron que el orden que comenzaba a exhibir la capital de la nascente República era consecuencia de aquel que estaban estableciendo las nuevas instituciones en su despliegue sobre el territorio, a través del cual, como sabemos hoy, se daba forma a un nuevo tipo de espacio.

Palabras clave

expedición astronómica; Gilliss; mirada urbana; Santiago de Chile; urbanismo

Abstract

This article analyses three different representations of Santiago of Chile produced around 1850 by the U.S. Naval Astronomical Expedition lead by Lieutenant James Melville Gilliss: a panoramic view from the summit of the Santa Lucia hill, a plan of the city and a written text. The purpose of this analysis is to identify the urban understanding that —we think— underlies. With this aim, we studied their organization, and put them in relation to other representations of the time, in order to observe their levels of verisimilitude. This is an attempt to investigate the ability of certain images to penetrate the knowledge of what they intend to represent, in this case, a specific city. This capacity can be associated with the notion of intelligibility, which denotes the interpretation of the underlying structure in space. How did the crew members of the Astronomical Expedition observe and understand the city of Santiago from the newly installed observatory on the summit of the Santa Lucía hill? In the first place, they were guided by the new ethos of the scientific practice: the observation; a strict methodological rigor and the instrumental support of their own discipline, astronomy. But they were by no means insensitive to identifying other kinds of order, or indifferent to more subtle modes of organization, since they also understood that the new order of the capital city of the nascent Republic was a consequence of the formation of new institutions extending out into the territory, shaping a new kind of space, as it is well understood today.

Keywords

astronomic expedition; Gilliss; Santiago of Chile; urbanism; urban look

Santiago posee una importante cantidad de vistas que lo describen ya desde fines del siglo XVIII (Hidalgo, 2010). Desde entonces, dibujantes, pintores y fotógrafos acometieron la tarea de fijar su imagen, advirtiendo en las cumbres que lo rodean lugares excepcionales para su observación. En un inicio sirvieron para este fin, aquellas más cercanas a la ciudad, como los cerros Blanco y Santa Lucía, sumándose más tarde el cerro San Cristóbal. Entre sus autores, hubo artistas y viajeros que se sintieron cautivados por su fisonomía, su vida urbana y su paisaje: María Graham, Peter Smithmeyer, Mauricio Rugendas, Ernest Charton, John Searle, entre muchos otros (Feliu, 2001). Sin embargo, la imagen más completa y detallada de Santiago, hasta bien entrado el siglo XIX, no fue la obra de un artista, sino de la expedición naval astronómica norteamericana, comandada por el teniente James Melville Gilliss, quien estuvo en Chile entre 1849 y 1852 (Gould, 1866). Es la imagen más completa de Santiago decimonónico, porque lo abarca en su totalidad; y la más exacta, porque se formó a partir de un conjunto de daguerrotipos.

Este artículo analiza y explica los antecedentes de esta imagen, junto con otros materiales gráficos y escritos que nos dejó la expedición. En breve, se trata de explicar su mirada urbana. Una mirada particular, ya que está vinculada a una ciencia en específico cuyo propósito es la observación y el registro de las estrellas, pero su aplicación práctica incumbe a lo que acontece directamente aquí en la Tierra. El análisis de estos registros y sus antecedentes abre un conjunto de tópicos de sobrado interés. Con respecto al ámbito disciplinar nos pone ante el esfuerzo de una época empeñada en comprender el mundo racionalmente, exhibiendo así sus valores, sus métodos y los recursos materiales empleados en alcanzarlo. Con ello se aborda el problema del conocimiento de una ciudad, histórica o actual, a través de representaciones deudoras de una particular *forma de ver* (Cosgrove, 2002; Crary, 2008a).

Distintos autores se ha aproximado a esta problemática. Carla Lois (2009) puso en relieve “la elocuencia que han tenido y tienen los mapas para organizar nuestras ideas sobre un objeto que creemos conocer (la Tierra o porciones de ella) aunque, curiosamente, jamás vimos”. Lucia Nuti (1999) ha reflexionado sobre la capacidad que tienen las representaciones urbanas para comunicar la realidad material: “las relaciones entre lo abstracto y lo concreto, las matemáticas y lo visual, lo exacto y la vida, siguen siendo un problema no resuelto, desde que fuera planteado por Claudio Ptolomeo” (p. 108). A partir de este argumento, Nuti introduce en el debate

el concepto de *corografía*,² que desde su origen no ha sido fácil de precisar, pero que ha permitido visibilizar este problema. El panorama, pensamos, cumple ese papel de articular lo abstracto y lo visual, al reunir cualidades de la representación en planta y del cuadro. Dada su exigencia de un punto de observación elevado, el panorama es capaz de mostrar la organización de la ciudad y junto con ello mostrar su apariencia: su perfil y las fachadas de los edificios. Sobre esta cualidad dual, ha llamado la atención Svetlana Alpers (1987), al relacionar la producción cartográfica holandesa del siglo XVII con las vistas urbanas realizadas en la misma época. Más recientemente, Charlotte Bigg (2007) ha aportado un nuevo punto de vista, al llamar la atención sobre algunos aspectos metodológicos de la ciencia en relación con el panorama: “En la segunda mitad del siglo dieciocho, la observación llegó a ser un tópico explícito para los naturalistas” (p. 76), quienes se vieron en la necesidad de precisarla y definirla como noción. Sin duda, esta forma de aproximación al conocimiento puso de relieve un nuevo tipo de experiencia, fundada en los sentidos, que exigía la actualización de los mecanismos de registro (Crary, 2008a). Ello fue particularmente elocuente en el ámbito de la astronomía y de la geografía y, por extensión, en la topografía y prácticas militares. Detrás de esta elaboración conceptual, se encuentra el propósito de entender los procesos de aprehensión de la estructura de un espacio urbano, más recientemente teorizado por Bill Hillier (1996) a través del concepto de inteligibilidad el que ejemplifica sintomáticamente con la imagen de una “rueda de carreta” (Green y Mora, 2011, p. 42).

Con relación a nuestra historia nacional, este problema nos sitúa en el momento en que, superado el colonialismo, parte importante del continente americano se abre al mundo, impulsando a viajeros y exploradores a desplazarse hasta sus rincones más australes (Pratt, 2010). Lo que a su vez, nos permite asistir a un momento fundamental del desarrollo urbano, social y cultural de Santiago de Chile, el que nos ayuda a comprender mejor cómo asumió su nuevo papel de capital de una República que buscaba definir su identidad institucional y cultural, como Estado y nación.

En términos metodológicos, interesa analizar los registros de la expedición en lo que son. Atendiendo, primero, a lo que nos informan desde su propia constitución como registros (Alpers, 1995). En efecto, antes de preguntarnos por su significado, esperamos develar la estrategia que los ordena, haciendo de la descripción el método de conocimiento; tal como lo propusiera Michel Foucault en su ejemplar análisis de *Las Meninas*: “interrogando

la imagen al mismo nivel de su existencia" (1993, p. 19). Método que fue explícitamente aplicado a la cartografía urbana en el Laboratorio de Urbanismo de Barcelona, como *cultura de la descripción*:

Los planos se inscriben en una cierta voluntad superrealista que busca en la selección y valoración precisa de partes y elementos del conjunto real una nueva interpretación (y también una visión crítica) del territorio. Dibujar es seleccionar, seleccionar es interpretar, interpretar es proponer (Sola-Morales y Parcerisa, 1980, p. 2).

Sistema epistemológico que propone una lectura crítica de las imágenes, con la cual coincide Carla Lois (2009) cuando señala:

Se cree que se mira a través del mapa para ver otra cosa, pero el mapa en sí por momentos parece invisible. Si bien nos interesa más específicamente examinar qué vemos en el mapa y cómo vemos de nuestro mundo en los mapas [sic], tal vez todavía tenemos que empezar un poco más atrás: ¿vemos el mapa? ¿O vemos el mapa y creemos ver el mundo? (p. 2.)

EL ORIGEN Y FINALIDAD DE LA EXPEDICIÓN NAVAL ASTRONÓMICA NORTEAMERICANA

Con el fin de realizar observaciones astronómicas que permitieran establecer con exactitud la distancia de la Tierra al Sol, en 1848 el teniente de la marina norteamericana y astrónomo James Melville Gilliss presentó al Congreso de los Estados Unidos el proyecto de realizar una expedición científica al Hemisferio Sur. La iniciativa no era suya originalmente, se la había propuesto el año anterior C. L. Gerling, astrónomo de la Universidad de Marburgo, quien había ideado un nuevo método para realizar este cálculo y necesitaba someterlo a prueba. Este consistía en observar los planetas Venus y Marte para realizar la paralaje solar, término científico de la operación (Keenan, Pinto y Álvarez, 1985). Sin embargo, era necesario hacerla desde ambos hemisferios simultáneamente y en latitudes y longitudes equivalentes. Con este propósito, y por el reconocimiento que ya había alcanzado Gilliss, Gerling lo contactó para que se hiciera cargo de las observaciones en el Hemisferio Sur. En este contexto, Gilliss consideró la isla de Chiloé como lugar para instalar el observatorio, cuya ubicación le aseguraba observaciones homologables a las que se efectuarían en Washington (Schrimpf, 2014). Sin embargo, sus desfavorables condiciones meteorológicas y su carácter inhóspito, lo llevaron a decidirse finalmente por Santiago; ciudad a donde llegó el 26 de octubre de 1849.

A los pies del cerro Santa Lucía, lugar elegido finalmente para instalar el observatorio, Gilliss pudo reunirse con sus colaboradores, los guardiamarinas Archival MacRae y Henry C. Hunter, además del joven asistente Edmond Reuel Smith, que habían viajado, vía Cabo de Hornos, con parte de los instrumentos. La expedición permaneció en Chile hasta 1852, realizando múltiples observaciones científicas, además de las astronómicas. En los intervalos que le dejaba su tarea principal, Gilliss pudo catalogar también cientos de estrellas australes, nunca antes registradas sistemáticamente. A su partida, tanto las instalaciones como los instrumentos del observatorio astronómico fueron adquiridos por el Gobierno de Chile, a través de la Universidad de Chile, quedando a cargo el joven científico Carlos Moesta, proveniente de la misma Universidad de Marburgo.

Desde entonces Chile no ha dejado de ser un protagonista en este campo de la ciencia, por lo cual, el observatorio instalado por Gilliss en el cerro Santa Lucía puede considerarse el punto de partida de esta historia, que continúa hoy en el Observatorio Astronómico Nacional, todavía dependiente de la Universidad de Chile.

Además de catalogar planetas y estrellas, Gilliss también se detuvo a observar y describir la obra humana que se extendía a los pies del cerro Santa Lucía: Santiago y su paisaje. En efecto, el hombre de ciencia no fue absorbido totalmente por su específica tarea, poseedor de una aguda capacidad de observación, de una amplia cultura y de una no menor sensibilidad, fue atraído por un sinnúmero de estímulos. A través de él, vemos concretarse la ambición de una época: la necesidad de ampliar las fronteras del conocimiento y de explicar, por la vía de la razón, todo aquello que se presentaba a los sentidos. Queriendo ir más allá de lo que le exigía estrictamente su misión, Gilliss se vinculó con los sabios residentes en Chile, que ya se habían iniciado en la tarea de describir el país, cartografiándolo, explorándolo e inventariando sus recursos naturales.

Por otro lado, su visita al país se producía en un momento muy especial, cuando las jóvenes repúblicas de América comenzaban a definir su identidad y a tener conciencia de sí mismas. Y Chile, en el extremo sur del continente, tenía sobrados motivos para llamar la atención, tanto por su fortalecida presencia en el Pacífico, después del triunfo obtenido ante la Confederación Perú-Boliviana, como por su auge minero y temprana estabilidad institucional. Todo lo cual indicaba que esta expedición estuvo motivada también por un indudable interés geopolítico, pues no hay otra manera de explicar la gran variedad y cantidad de información que reunió sobre

el país. Conocer cómo era Chile debió ser de mucho interés para los Estados Unidos, que se encontraba en una etapa de consolidación institucional relativamente equivalente a la de Chile, y que tenía la misma necesidad de establecer su supremacía en el Pacífico, como modo de concretar su proyecto de nación.

LA FUENTE

A su regreso a Washington, Gilliss no tardó en publicar todo cuanto observó y recopiló, en un conjunto de seis volúmenes (Dick, 2003). En el primero (Gilliss, 1855), aborda a Chile como nación, intentando abarcarlo en su integridad. El capítulo VIII, de la primera parte, lo dedica a describir Santiago, como pocos viajeros lo hicieron durante el siglo XIX.

Su obligada residencia en la capital, debido a la necesidad de atender las tareas ineludibles del observatorio, le impidió salir a recorrer el país. Sin embargo, esto le permitió una presencia activa y permanente en la vida social y cultural, transformándose en un agudo observador de esta realidad, lo que ha sido ampliamente reconocido. Carlos Peña Otaegui (1944) señaló: “a Gilliss hay que recurrir para adquirir una visión justa de lo que era la capital de Chile al terminar la primera mitad de la centuria inicial de Chile independiente” (p. 213). Advirtiendo, más adelante que “Gilliss tiene el mérito de proporcionarnos detalles que otros han callado, tanto de la vida social cuanto de las instituciones y aspectos que nos hacen fácilmente revivir la ciudad en esa época de prosperidad general” (p. 216). Pero esta valoración no quedó allí, a pesar de su visión crítica de Chile (Domeyko, 1859) su obra ha sido reconocida como un valioso testimonio histórico (Collier y Sater, 1998; Romero, 2007; Vicuña, 1996).

Gilliss concibió una estructura y un tono bien específico para este capítulo, desde su poética descripción del emplazamiento de la ciudad, hasta muy detalladas observaciones, como las mercancías que se transaban en los mercados o la forma de vida de los reos en la Penitenciaría. Esta aproximación a la capital fue complementada con un conjunto de significativas imágenes, ricas como documentos históricos (Burke, 2001). Ellas son: la vista panorámica que ya hemos referido (Figura 2); el plano de la ciudad (Figura 7); el plano de la Provincia de Santiago (Figura 10); una vista del cerro Santa Lucía, desde el lado sur de la Alameda, valiosa por mostrar la ubicación exacta del observatorio astronómico; y, por último, dos vistas de espacios urbanos relevantes: la plazuela frente a La Moneda; y el frente norte de la Plaza de la Independencia, con los edificios que Gilliss denominaba el “Palacio”.

Lo que sigue, pues, es el análisis de estos documentos gráficos, bajo la hipótesis de que, por sí mismos y sumados a la descripción del capítulo VIII, configuran lo que hemos denominado la mirada urbana de la expedición, que en tanto mirada moderna (Crary, 2008a), más que describir el mundo, lo *produce* (Barthes, 2009).

EL PANORAMA COMO FORMA DE VER

Antes de acometer el análisis de estos materiales es necesario precisar la índole de esta mirada. En primer lugar, es la mirada de un científico; pero no de cualquier científico: Gilliss también era un militar, quien inevitablemente nos vio y evaluó desde la posición que le confería su amplia cultura, pero también sus prejuicios y dogmas.³ Por tanto, cabe preguntarse cómo llegó a la elección de estos precisos medios gráficos para representar la ciudad. Particularmente, nos preguntamos por la elección de ese característico encuadre horizontal, inherente a los panoramas.

Las vistas panorámicas son un modo de representación y como tal expresan una específica forma de ver, inherente a un lugar y a un tiempo. Si bien la vista panorámica urbana surgió a fines del siglo XVIII (Blake, 2011), su mejor momento se vivió durante el siglo XIX, extendiendo su influjo incluso hasta las primeras décadas del siglo XX, traspasando fronteras y cautivando a artistas e intelectuales (Benjamin, 2004). Ello porque expresaba una nueva actitud frente al medioambiente construido, que más allá de su pura percepción y disfrute, exigía un tratamiento intelectual. Fenómeno que fue claramente identificado por Roland Barthes (2009), al señalar que los panoramas le añadieron a la mirada desde la altura “un poder incomparable de *intelección*: la vista de pájaro, dijo, ofrece un mundo *legible*, y no solamente perceptible; por eso corresponde a una sensibilidad nueva de la visión” (p. 62).

Esta observación revaloriza la dimensión cognitiva inherente a los panoramas, opacada a menudo por su interpretación más literal, de respuesta a la cultura de masas que, precisamente, en torno 1850 comenzaba a manifestarse (Oettermann, 1997). No debe sorprender, por tanto, que bajo esta nueva forma de ver, la ciudad deviniera en problema intelectual y motivo recurrente de escrutinio y representación.

No pasó mucho tiempo para que los panoramas asumieran el rol de espectáculo, tomando la forma de enormes pinturas que necesitaron de recintos especiales para su exhibición (Comment, 2002). Lo interesante de esta dimensión “popular” de los panoramas, es

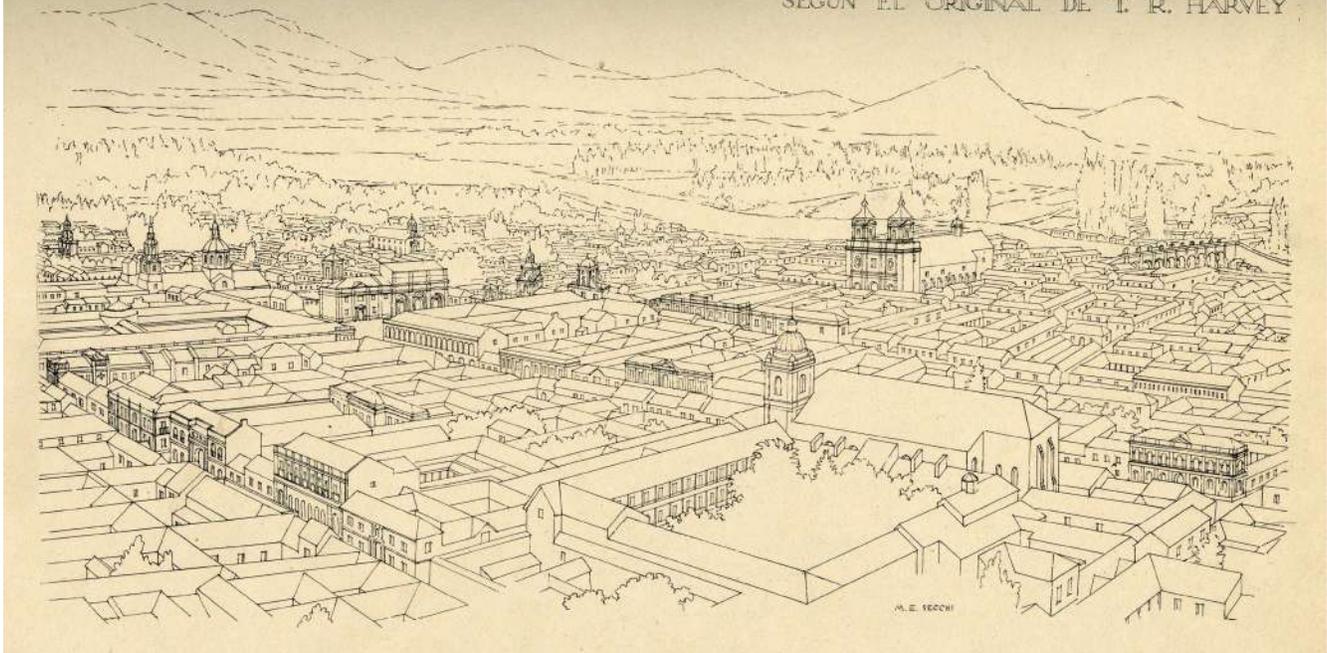


Figura 1. Redibujo parcial del panorama de T. R. Harvey de 1860.
Fuente: Secchi, 1941, p. 23.

que se asemejaron a la experiencia de contemplar un panorama *real*. Como agudamente apuntó Benjamin, “el punto culminante de la difusión de los panoramas, coincide con el surgimiento de los pasajes. Era inagotable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una perfecta imitación de la naturaleza” (2004, p. 111). Y tal como lo exigía la misma naturaleza, los panoramas demandaron la participación activa de los espectadores, quienes impelidos por captar su totalidad, debieron necesariamente desplazarse; motivo por el cual se los ha considerado como parte del origen de la modernidad artística y arquitectónica (Crary, 2008b; Foster, 1983; Hidalgo, 2009).

¿Cuánta de esta nueva sensibilidad fue conocida por Gilliss?

No tenemos una respuesta definitiva a esta pregunta, aunque es posible suponer que debió estar al tanto de sus alcances. Las vistas panorámicas ya estaban bastante difundidas hacia 1850, al punto que la misma ciudad de Santiago contaba con una desde 1821, de la mano del marino inglés William Waldegrave (Hidalgo, 2010).

Con todo, no se pueden ignorar un par de hechos insoslayables. El primero, que antes de partir de Washington, Gilliss designó especialmente a uno de sus asistentes, el joven Edmond Reuel Smith, para realizar los registros gráficos de la expedición, proveyéndolo de una cámara de daguerrotipos: “Of such knowledge [Natural History] there will be many occasions to make most important use. In connection with this, should you be able to manipulate a *daguerreotype apparatus* expertly, one will be obtained to facilitate drawings”.⁴

El segundo hecho, es que Gilliss y sus asistentes habitaban, precisamente, en el cerro Santa Lucía, desde donde era posible observar la ciudad completamente, y donde efectuaban, además, su cotidiana tarea de observar y registrar estrellas. En la base de esta elección se encuen-

tra, pues, la intención de mostrar la ciudad desde su interior, revelando, así, la mirada de quien necesariamente la vive y la habita mientras la contempla. Como imagen, busca replicar y transmitir la experiencia de estar *en* la ciudad, viéndola.⁵ Aunque esto puede parecer obvio, no necesariamente es así, ya que muy distinta fue la forma en que vio y representó Santiago otra expedición, la de Malaspina, cuyas imágenes lo muestran siempre desde fuera; es decir, como objeto (Hidalgo, 2010).

SANTIAGO EN TORNO A 1850

Mucho de lo señalado, no podría aquilatarse, sin antes examinar cuál era la forma de Santiago en 1850.⁶

Hacia 1850, Santiago muestra los signos de un cambio (Jüngersen, 2012). En efecto, a mediados del siglo XIX, la forma de Santiago aún estaba ligada a su pasado colonial, y la mejor prueba de ello es que aún seguía dominada por tres elementales tipos de trazado. En primer lugar, el de las propiedades rurales que lo rodeaban,⁷ hecho que se puede apreciar claramente en el plano de Jean Herbage de 1841 (Martínez, 2007). En segundo lugar, el trazado de caminos y callejones que le conferían orden y carácter (Hidalgo y Vila, 2015). Por último, el trazado de las acequias que abastecían las zonas urbanas y los canales que regaban las zonas rurales. En síntesis, hablamos de un área urbana dependiente de un orden externo: el mundo rural, que la contenía y la apesaba.

Sin embargo, a partir de 1850, esta situación comenzó a cambiar. La proliferación de un sinnúmero de instituciones, políticas, sociales y culturales, demandaron nuevos edificios y espacios públicos, emergiendo así una arquitectura distinta, nunca antes vista en Santiago; y un nuevo tipo de residencias, tal como señalan Collier y Sater: el “signo más visible de cambio fue la fiebre de la



Figura 2. Vista panorámica de Santiago, c.1850. Dibujo de E. R. Smith.
Fuente: Gilliss, 1855, lámina 4.



Figura 3. Reñidero de Gallos.
Fuente: Elaboración propia.

construcción que comenzó después de 1850, cuando las familias ricas se construyeron nuevas mansiones al estilo europeo” (1998, p. 97). El verdadero impacto de todo esto solo se vería una década más tarde, y se consumaría definitivamente dos décadas después, bajo la intendencia de Vicuña Mackenna (1872).

Eduardo Secchi identificó el retrato exacto de esta situación en el panorama de T. R. Harvey de 1860.⁸ Y para hacerlo más explícito, redibujó su parte central dedicándole además un párrafo, eso sí, algo dramático:

A pesar del cambio profundo que se inicia a mediados de 1800, Santiago conserva por varios años su carácter; y cuando, en 1860, Harvey nos hace contemplar la ciudad en una vista panorámica tomada desde el cerro Santa Lucía, advertimos todavía esa unidad que ya había empezado a debilitarse y que había de llegar a un caos arquitectónico (1941, p. 22).

Esa inquebrantable homogeneidad estilística, anhelada por Secchi, es lo que a su vez nos muestra el panorama de Gilliss (1855), y en cierta forma también su texto sobre Santiago. Homogeneidad que la cartografía histórica tuvo dificultades en representar, al igual que la imbricación entre ruralidad y ciudad, ya comentada.⁹ ¿Cómo distinguir,

por cierto, qué era campo y qué era urbano, cuando parte del campo penetraba en la ciudad, y cuando muchas manzanas, aparentemente urbanas, tenían en su interior árboles frutales y huertos?

En esto estriba, precisamente, el valor del panorama de Gilliss, en mostrar cómo la ciudad comenzaba a superar las barreras que la retenían y salía a conquistar el campo. Situación que, en un orden más general, fue definida por Benjamín con gran exactitud:

Los panoramas, que anuncian un vuelco en la relación del arte con la técnica, son al mismo tiempo la expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el campo se manifiesta a menudo a lo largo del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas (2004, p. 112).

LA MIRADA URBANA

La mirada urbana de la expedición astronómica, en sentido estricto, se entenderá como el producto del análisis de tres documentos: la vista panorámica, el plano y el texto que describe la ciudad. Se propone, pues, identificar el orden que los gobierna, el que a su vez sería expresión



Figura 4. Panorama solo con los edificios.
Fuente: Elaboración propia.

de la comprensión de los hechos urbanos que registran, ya sea como imagen, como planimetría, o como relato.

EL ORDEN DEL PANORAMA: O EL LUGAR DE LA MIRADA

Al observar la vista panorámica, surge de inmediato una pregunta muy oportuna que la interroga desde su propia condición de vista panorámica. Pero para formularla, debemos acudir antes a los estatutos teóricos que la fundamentan. Como es sabido, una vista panorámica completa, de 360°, describe lo que vemos de un lugar si desplazamos nuestra mirada barriéndola en toda su amplitud. De lo que se sigue que, en la visión panorámica de una situación real, frente a un paisaje por ejemplo, no existe un lugar jerárquico o privilegiado que la ordene. Todo lo contrario de lo que ocurre con la visión en perspectiva, cuyo orden y jerarquía quedan perfectamente determinados por la elección del punto de vista único que la define, limitándola a un golpe de vista (Panosfky, 1999). La visión panorámica propone, en cambio, una ineludible continuidad, volviendo equivalente todo lo contenido en el campo visual. De allí, siguiendo a Barthes, el imperativo al que las vistas panorámicas nos someten: *inteligir*, descifrar lo singular en el total de lo que vemos. No obstante, una vista panorámica llevada a representación vuelve atrás y nos obliga a optar y ordenar, y con ello a dotar de jerarquía.

La vista panorámica que nos ocupa fue concebida para formar parte de un libro y ser vista desplegada en toda su extensión.¹⁰ Por tanto, la pregunta oportuna es: ¿cuál es el orden que se le dio a la vista panorámica? ¿Cómo se organizó lo visto en la representación?

Inevitablemente, este problema nos conduce al canon que, por antonomasia, rige la composición de una imagen: la noción de centro (Arnheim, 2001), que, dicho sea de paso, tan oportunamente capitalizó la perspectiva renacentista. En efecto, la vista panorámica representada ve alteradas sus cualidades iniciales de visión continua y móvil, reduciéndola a una mirada estática, que nos obliga a reconocer una cierta jerarquía posicional: izquierda, derecha, centro; arriba, abajo. Lo que a su vez plantea el problema de qué o quién ocupará estas respectivas posiciones.

En nuestro caso, el ejercicio de reconocer qué hay en el centro de la vista es, en sí mismo, revelador.

En el centro de la imagen vemos el cerro San Cristóbal que, como elemento geográfico dominante, no tiene

contrapeso, a pesar de que, en aquella época, su presencia sobre la ciudad no era inmediata. Sin embargo, observando con más atención, es posible advertir que el eje de la imagen coincide con una construcción, situada a los pies del cerro Santa Lucía. Se trata del Reñidero de Gallos, un edificio que se levantaba junto al río Mapocho y que se distingue claramente por la forma de su cubierta —a este tipo de ejercicios, precisamente, nos someten los panoramas: reconocer y distinguir lo singular entre lo que aparentemente es un amasijo de información—; pero al recortar todos los edificios del panorama y abstraer el resto, esta distinción se hace aún más notoria y, al mismo tiempo, resulta evidente otra circunstancia, para nada desdeñable: la zona central de la vista luce prácticamente vacía, despoblada de edificios.

Este desconcierto inicial, nos hace acudir a la planta de la ciudad como modo de verificar lo que la vista panorámica *no* muestra. La operación que le sigue, surge espontáneamente: unir con una línea recta, representativa del eje visual, el punto de vista, situado en el cerro y el Reñidero de Gallos. Es decir, trazar en planta, por medio de un abatimiento, el eje que pasa por el centro geométrico de la vista panorámica. No debiera ser motivo de sorpresa el resultado, conocida la actividad que practicaban los autores de la imagen: la línea resultante apunta al norte geográfico.

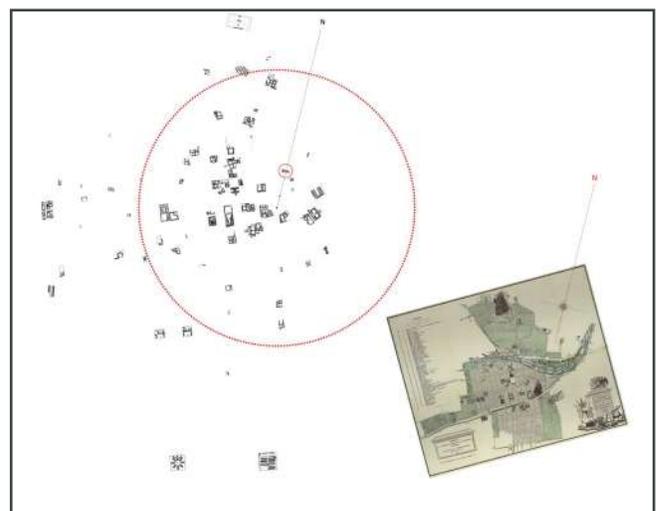


Figura 5. Trazado del vector que une el Observatorio Astronómico con el Reñidero de Gallos.
Fuente: Elaboración propia.

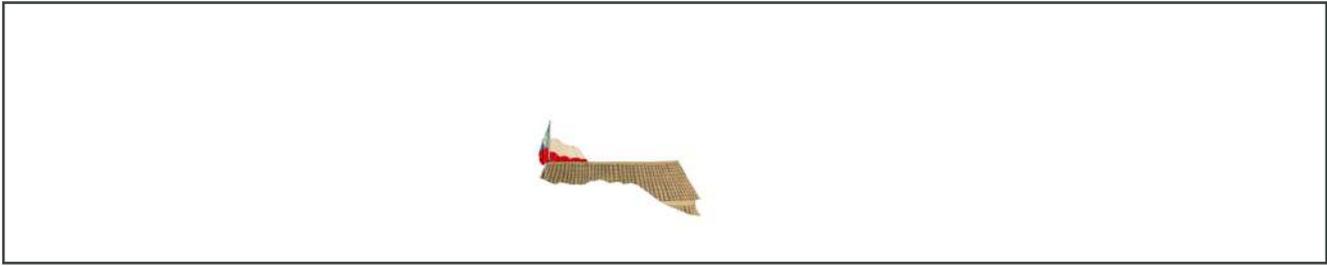


Figura 6. Observatorio astronómico.
Fuente: Elaboración propia.

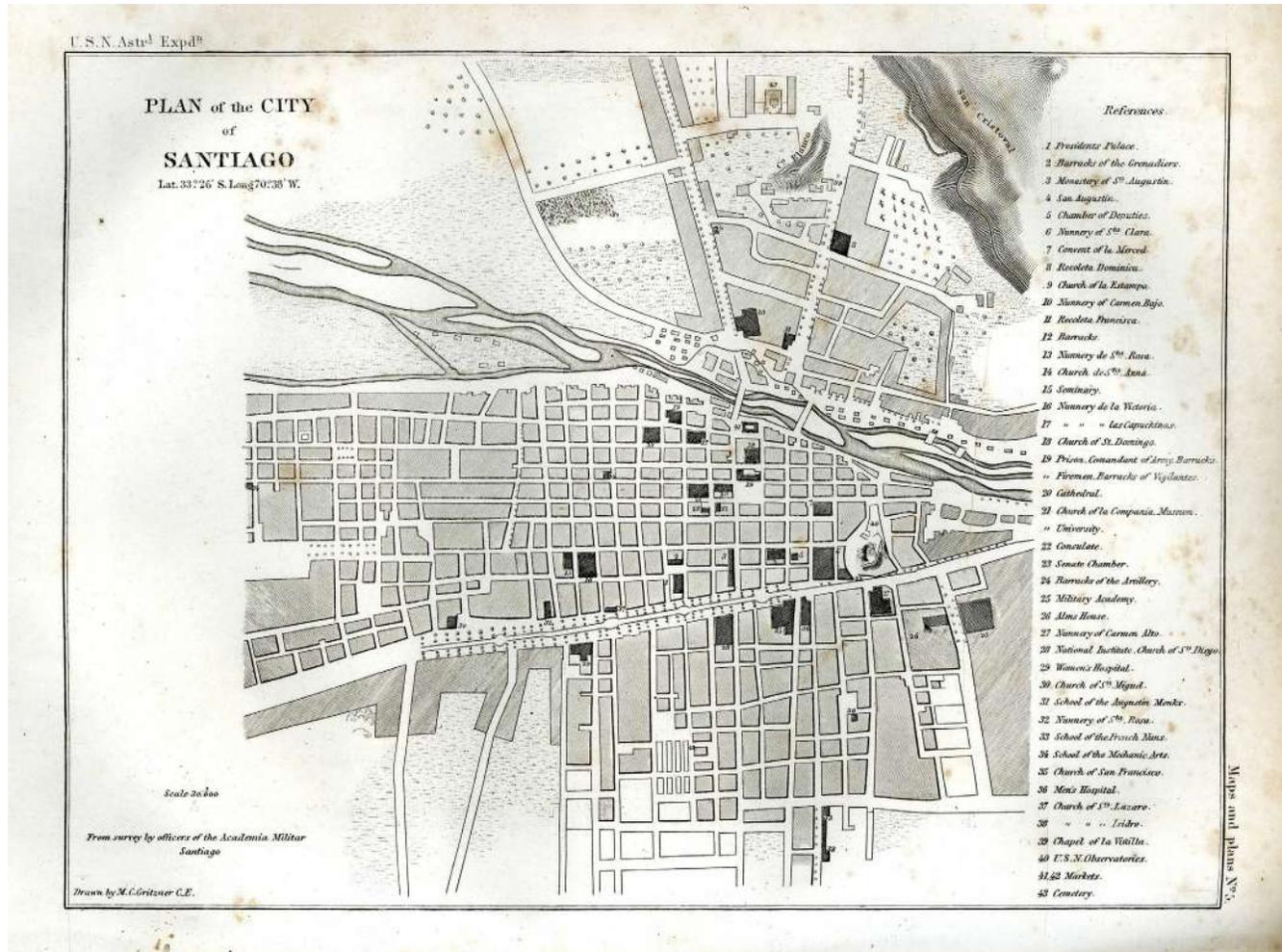


Figura 7. Plano de Santiago, c1850.
Fuente: Gilliss, 1855, lámina 8.

El norte, pues, es lo que está en el centro de la imagen. Dicho en otras palabras, una de las referencias fundamentales que permiten comprender el movimiento de los astros en la esfera celeste fue el factor que permitió ordenar la vista panorámica.

Sin embargo, al radicalizar el ejercicio y abstraer todos los edificios de la ciudad, queda solo uno, que desde ahora reina en el campo visual. Ciertamente, es el edificio que formaba parte de las instalaciones de la expedición, lo sabemos porque lo vemos claramente en la vista del

cerro que nos dejaron. Lo obvio no siempre es inmediato: un edificio representativo de la misma expedición es lo que preside y ordena lo visible.

EL ORDEN DEL PLANO: LISTAR ARQUITECTURAS COMO LISTAR ESTRELLAS

El plano de Santiago elaborado por la expedición se sitúa en un momento bien específico de la historia cartográfica de la capital: cuando aún no había planos construidos con metodologías científicas e imperaban más bien los de carácter fisionómico.¹¹ En este sentido,

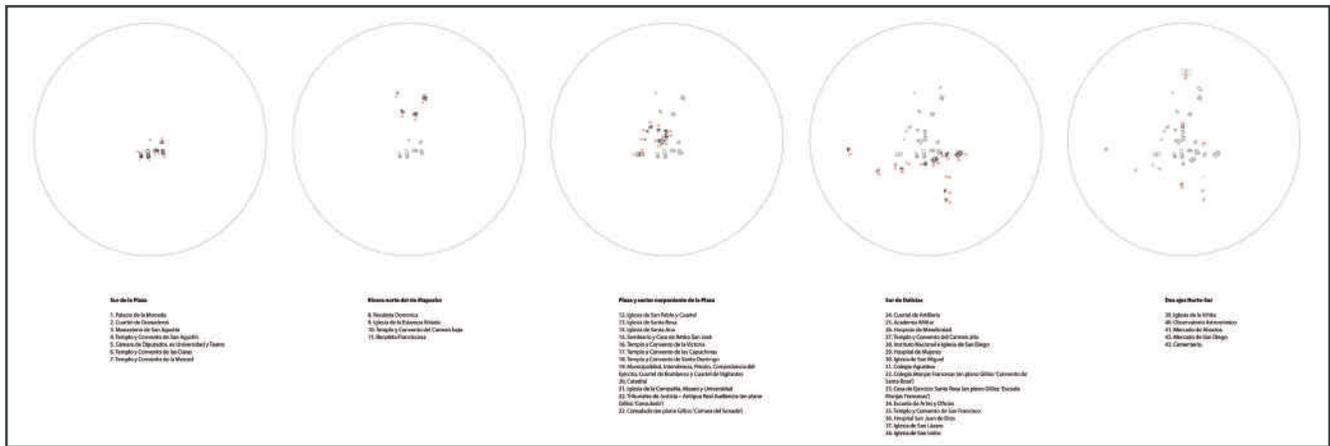


Figura 8. El orden de las instituciones en el plano.
Fuente: Elaboración propia.

el plano es limitado en sus alcances. Sin embargo, después de analizarlo, descubrimos que su propósito parece cumplirse a cabalidad: identificar las instituciones más importantes de la ciudad. Por ello, se destacan con negro y se listan en el margen derecho del plano. A partir de esta simple estrategia, se puede entender su aproximación al orden de la ciudad.

Como el plano no tiene, por definición, un punto de vista específico de observación, y en consecuencia, una referencia que ordene su lectura, propusimos una, arbitrariamente: la plaza de la Independencia. El resultado del análisis es elocuente, primero, porque, ateniéndonos al orden del listado, parece que la plaza efectivamente cumplió ese papel. Lo demuestran las siete primeras instituciones de la lista, todas ellas ubicadas inmediatamente al sur de la plaza, comenzando por el Palacio de Gobierno. En segundo lugar, le siguen cuatro templos, distribuidos al norte de la plaza. A continuación, el listado presenta el conjunto más numeroso y diverso de instituciones, todas ellas caracterizadas por ubicarse al norponiente de la misma: lo que era, propiamente, el centro de la ciudad. Finalmente, quedan dos grupos de instituciones que no se ordenan en relación a esta: el primero, reúne aquellas ubicadas al sur de la Alameda; el otro, y más singular, compuesto de cinco instituciones, dibuja en el plano dos ejes paralelos en dirección norte-sur. El primer eje se compone del cementerio, situado al norte del río; el mercado de Abastos, situado entre el río y la Alameda; y el mercado de San Diego, ubicado al sur de la Alameda. El segundo eje tiene solo dos elementos: la Viñita, al norte del río, y el Observatorio Astronómico, situado en el cerro Santa Lucía.

Curiosa forma de cerrar el listado de instituciones, nombrando aquellas que forman en el plano dos líneas paralelas que apuntan, nuevamente, hacia una específica orientación geográfica: el *norte*. Una que cruza las tres partes en que se dividía la ciudad, y el otro que pasa, justamente, sobre las instalaciones de la expedición.

EL ORDEN DEL TEXTO: EL ARTE DE DESCRIBIR

A nuestros pies yace la ciudad, con sus calles de ángulos rectos, casas bajas y con techos de tejas —de estilo pintoresco, si bien no completamente desprovistas de decoración o pretensión arquitectónica. Un amor universal hacia las flores y los arbustos ha motivado la introducción de plantas en casi cualquier espacio encerrado, y naranjas, acacias, laureles, pinos de Nueva Holanda, magnolios de Norte América, por aquí una graciosa Araucaria, por allá una palmera nativa, surgen por encima de muros y alivian la monotonía, consecuencia inevitable de casas construidas casi sin excepción del mismo material y en el mismo estilo. Pero lo primero que llama la atención a la vista son las largas filas de álamos que dan sombra a una avenida ancha que se extiende de este a oeste casi por el medio de la ciudad. Bulliciosos arroyos de agua-nieve de las montañas pasan a borbotones por los costados de sus raíces y esparcen vapores frescos a su alrededor; y bancos bien hechos, a intervalos parejos, invitan a deleitarse con este paseo público (Gilliss, 1855, p. 176).

Con este texto, muy lírico, Gilliss comenzaba su descripción sobre Santiago. Texto que, como todo relato, presenta un orden secuencial y, por tanto, de desarrollo imprevisible. Sin embargo, desde el índice que le precede es posible advertir una cierta idea de orden, caracterizada por sucesivas escalas de aproximación a la ciudad. Primero, describiendo la situación geográfica y el paisaje que la rodea, para luego ir descendiendo, lentamente, al encuentro de sus más significativas instituciones y, a través de ellas, a los detalles más luminosos u oscuros de su cotidianidad. El rotundo “a nuestros pies yace la ciudad”, deja en evidencia que Gilliss concibió su relato como si estuviera viendo la

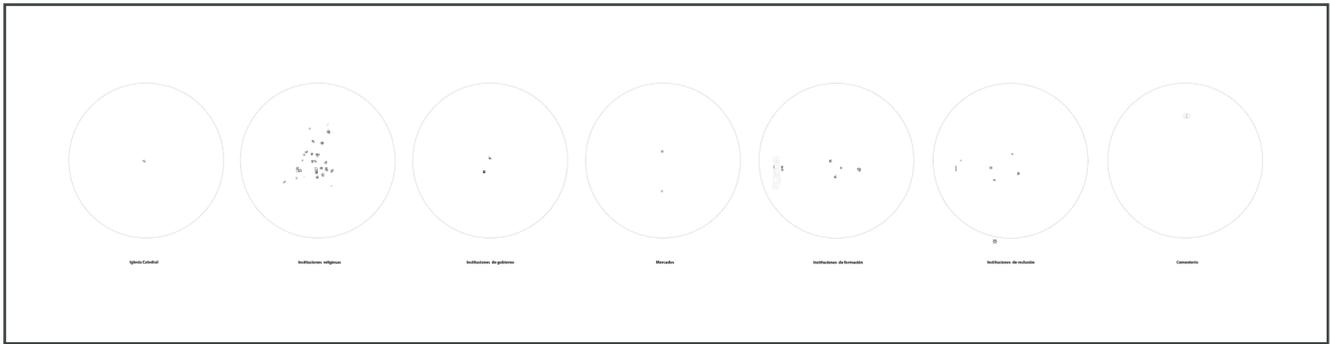


Figura 9. El orden de las instituciones en el texto.
Fuente: Elaboración propia.

ciudad desde lo alto, desde aquella posición privilegiada que ocupaba en el cerro Santa Lucía. Desde el cerro, sin duda, Gilliss también debe haber divisado la Alameda, que en el texto evaluó en su rol estructural, al señalar que dividía la ciudad en dos secciones relativamente equivalentes, constituyéndose además en uno de sus mejores espacios públicos, ya que estaba a la altura de cualquier importante capital.

Sin embargo, y a diferencia del orden que propuso en el plano, nombrando primero las instituciones representativas del poder civil, el texto se inicia especificando y describiendo aquellas del mundo espiritual, partiendo por la catedral y siguiendo con sus templos y conventos. A ellas les siguen dos hitos de la administración política: la Moneda y el conjunto de tres edificios que llamaba el “Palacio”; curiosamente, las únicas dos que Gilliss ilustró en el libro. Con ello, pareciera que el autor quiso montar una estrategia de equilibrio entre poderes, más allá de lo que le dictaban sus más profundas convicciones. A continuación, y como si de otro tipo de equilibrios se tratara, Gilliss se detuvo en los dos mercados, el de Abastos y el de San Diego: uno a cada lado de la Alameda. Les siguen a ellos, las instituciones educativas: la Universidad de Chile, pocos años antes constituida, y que seguramente visitó con frecuencia, debido a las redes científicas en que participaba; el Instituto Nacional, donde probablemente se reunió con su director, Ignacio Doymeko; la Academia Militar, donde también se sintió entre colegas, que le ayudaron con el levantamiento del plano de Santiago, y donde tal vez trabó algún tipo de relación con el joven oficial Alberto Blest Gana; la Escuela de Preceptores; la Escuela de Artes y Oficios; y la Escuela Agrícola de la Quinta Normal, con cuyo director, el agrónomo Alberto Sada di Carlo, mantuvo una relación epistolar debido a su mutuo interés en intercambiar conocimientos y especies vegetales. Ya casi al final de su descripción, Gilliss se detiene en las instituciones de “reclusión”: los hospitales San Borja y San Juan de Dios; la Casa de Huérfanos; de Caridad; de Orates; el Asilo del Salvador; y la Penitenciaría, institución recientemente constituida, junto al zanjón de la Aguada, que ensanchaba la influencia de la ciudad sobre el campo, y que le permitió, una vez más, reflexionar sobre los chilenos:

Los mineros son los que llevan las apuestas a un exceso. Hay individuos que pierden más de \$100.000 en una sola sesión, y uno de estos, aunque tiene costumbres muy austeras, no ha titubeado en apostar mil doblones (\$17.250) en un solo juego. Tales pérdidas, en algunos casos sumando todas sus propiedades, llevarían un hombre al suicidio en otras partes del mundo. No así al chileno. Lloro un poco, tal vez; vive de sus amigos o acreedores por un tiempo; y puede ser que una veta rica aparezca en una mina donde tiene una parte hasta ahora sin valor, y ya está de pie una vez más. Pegarse un tiro en la cabeza o ponerse una soga al cuello para terminar con los pensamientos desagradables jamás se le ocurriría a nadie: llegarán al Panteón bastante a tiempo sin necesidad de la agencia propia, y con el cementerio público cerraré este capítulo sobre Santiago (Gilliss, 1855, p. 220).

Efectivamente, el texto de Gilliss concluye describiendo el cementerio y su turbadora realidad, más turbadora por los vivos que por los difuntos, a juzgar por las múltiples negligencias que observó y que no se contuvo de narrar. No dejan de llamar la atención los puntos de partida y de llegada de este relato: la catedral y el cementerio. Un orden de tipo escatológico, finalmente, parece cubrir la ciudad narrada por Gilliss; más allá de toda lógica y reflexión, el texto expira gobernado por un sentimiento.

CONCLUSIÓN

Las representaciones de Santiago que nos legó la expedición astronómica no son el registro pasivo de una realidad dada que llega incólume hasta nosotros. Por el contrario, son instrumentos intencionados que al momento de describir esa ciudad, la estructuran y le dan forma, reafirmando, con ello, que la mirada desde lo alto, convertida en panorama, adquiere una dimensión intelectual.

Se puede concluir, entonces, que el orden de la ciudad propuesto en la vista panorámica, no emerge ni de valores plásticos ni significativos, sino del valor presente en lo necesario: la sujeción al norte geográfico. En efecto, el encuadre del panorama deriva directamente desde esta coordenada geográfica, prescindiendo de

connotaciones simbólicas, como aquellas a las que se habían atenido, años antes, Rugendas, Searle o Wood, en sus vistas de Santiago, al orientar la mirada hacia el centro de la ciudad para transmitir la carga representativa de sus principales instituciones. Siguiendo a Barthes, el panorama de Gilliss no busca “entrar en contacto con lo sagrado histórico [...], sino más bien con una nueva naturaleza, la del espacio humano” (p. 61). La ciudad vista de este modo, no es, por tanto, “rastros, recuerdo ni, en suma, cultura, sino más bien consumo inmediato de una humanidad que se vuelve natural a través de la mirada que la transforma en espacio” (Barthes, 2009, p. 61).

Aunque Barthes se refiere así a la mirada desplegada desde la Torre Eiffel, pensamos que la referencia es aplicable a la vista panorámica de Gilliss, ya que ambas comparten un origen común: la técnica. Ello nos induce a pensar que la mirada presente en el panorama es una “mirada astronómica”. En efecto, el norte geográfico es una referencia fundamental de mapas, cartas y planos. El sexto volumen del informe de Gilliss (1856), de hecho, está dedicado a informar sus observaciones y registros del norte magnético y sus declinaciones, el cual, como se sabe, es una referencia que siempre acompaña al norte geográfico en las cartografías. Esto nos parece muy indicativo de lo fundamental que era esta cuestión para Gilliss y la importancia que tenía en su trabajo.

En términos prácticos, el norte geográfico fue, con toda probabilidad, el modo de definir la orientación de los sucesivos encuadres de la ciudad captados por la cámara de daguerrotipos que conformaron finalmente la vista panorámica. Para ello se debió utilizar, probablemente, un dispositivo que permitiese fijar la posición de la cámara en cada uno de los encuadres. Seguramente, un disco graduado, con los 360°, dispuesto horizontalmente; una suerte de *limbos*, parte fundamental de todo teodolito. Se puede concluir que un conjunto de determinantes, provenientes del ámbito de la astronomía, estuvieron en el origen de la vista panorámica.

Las representaciones que dejó la expedición, considerando las condiciones en que fueron realizadas, reafirman lo propuesto por Roland Barthes (2009) en el sentido de que, la forma de ver inherente a los panoramas produciría una “nueva naturaleza”, el espacio humano, inteligible desde la altura. Lo interesante es que esta forma de ver, terminó influyendo en la construcción del plano y el texto. En este sentido, el relato de Gilliss puede compararse a dos obras literarias comentadas por Barthes: *Notre Dame de París*, de Hugo, y *Tableau de la France*, de Michelet, las cuales habrían anticipado, según señala este autor, la forma de ver contenida en los panoramas, porque

lo que señalan estas literaturas y estos arquitectos de la vista (nacidos en un mismo siglo y probablemente de la misma historia) es el advenimiento de una percepción nueva, de modo intelectualista: París y Francia se convierten bajo las plumas de Hugo y de Michelet (y bajo la mirada de la Torre) en objetos inteligibles, sin perder por ello —y esto es lo nuevo— un ápice de su materialidad; aparece una nueva categoría, la de la abstracción concreta: éste es además el sentido que podemos darle hoy a la palabra estructura: un cuerpo de formas inteligentes (p. 62).

Conceptualización con la cual ha coincidido, más recientemente, el profesor Bill Hillier, cuando utiliza en el mismo sentido, el concepto de inteligibilidad (Greene y Mora, 2011).

Parafraseando a Barthes, Santiago de Chile, bajo la pluma de Gilliss, sumado a su forma de ordenar el plano y componer el panorama, se convierte en objeto inteligible, sin perder por ello un ápice de su materialidad. Lo que viene a confirmar el carácter cartográfico, y por tanto descriptivo, del panorama, comparable a las vistas urbanas realizadas por los pintores holandeses del siglo XVII, teorizadas por Svetlana Alpers (1987), en las que coexiste la abstracción propia de la planimetría y el registro de lo percibido directamente del mundo material. Y, por cierto, compartirían también un similar modo de originarse: un instrumento óptico. Solo que, en este caso, el panorama de Santiago no habría sido realizado por medio de una cámara oscura, sino gracias a un *daguerreotype apparatus*.

Si bien es cierto que la notoriedad alcanzada, en aquella época, por las instituciones de la República fue lo que permitió que el orden urbano apareciera ante la mirada de la expedición, en esta lectura no primó su rol representativo, sino más bien el modo en que las instituciones se desplegaban en ese nuevo “espacio humano” que fue Santiago en 1850, y que, según Barthes (2009), produce el panorama. En efecto, como las evidencias señalan, las instituciones jugaron un papel central en el nuevo impulso de Santiago hacia su primera transformación, y en ese sentido la lectura no fue equivocada. No obstante, el orden establecido para nombrarlas, en el plano, quedó definido por otro tipo de variables: tres importantes espacios urbanos, la plaza de la Independencia, la Alameda y el río Mapocho. Es decir, tres referencias estructurales que las vinculaban a un territorio de escala mucho mayor. En lo que resta, el plano pretende mostrar una ciudad consolidada, por medio de la representación de una cuadrícula homogénea que, inexplicablemente, se extiende más allá de los límites “reales” de la ciudad. Lo cual también resulta altamente significativo, pues, la ruralidad, tan presente en el orden de *aquella* ciudad, y que el plano



Figura 10. Plano de la Provincia de Santiago c.1850.
Fuente: Gilliss, 1855, lámina 6.

no muestra, solo se hace presente en la amplitud visual que recoge el panorama, el que, a su vez, fija las coordenadas de la ciudad, en el contexto más amplio del territorio y la geografía.

Las nuevas instituciones de la joven República, no solo estaban destinadas a darle viabilidad al proyecto nacional por medio del cumplimiento de su intrínseca función y destino, sino que también tenían la misión de configurar un nuevo orden territorial, más amplio e inclusivo. No en vano, el proyecto del ferrocarril, que estaba en pleno desarrollo al momento de la visita de Gilliss, fue incorporado por el astrónomo en su plano de la Provincia de Santiago, dando cuenta de esta nueva dimensión territorial, a la luz de la cual, se debía entender también la capital.

Estas conclusiones nos permiten comprender de mejor forma que “el discurso humano funda la realidad en vez de fundarse en ella”, y que por tanto,

... no hay propiamente una realidad en sí en la que podamos confrontar nuestros relatos, distinguiendo aquellos que son verdaderos de aquellos que son falsos; aquellos que son claros de aquellos que son confusos. La “realidad tal como es”, lo que “está allí de cualquier manera haya o no sujetos humanos en el entorno” lo que Bernard Williams llama una noción absoluta de realidad, no tiene sentido para decidir cuál de nuestros relatos es correcto y cuál, en cambio, no (Peña, 2015, pp. 228-229).

Hemos hablado, pues, de la descripción y producción de un mundo posible: Santiago en 1850. Un mundo que fue el telón de fondo de la creación del primer Observatorio Nacional en Sudamérica y de los primeros registros sistemáticos de centenares de estrellas australes, pero junto con ello, el escenario que vio surgir a las principales instituciones de la República. Un mundo que, querámoslo o no, ha llegado a ser nuestro propio mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Alpers, S. (1995). Interpretación sin representación. En J. Marías (Ed.), *Otras Meninas* (pp. 153-162). Madrid: Siruela.
- Arnheim, R. (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal, Arte y Estética.
- Barthes, R. (2009). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (2004). *Daguerre o los panoramas. Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bigg, C. (2007). The panorama, or la nature a coup d'Oeil. En E. Fiorentini (Ed.), *Observing nature-representing experience. The osmotic dynamics of Romanticism 1800-1850* (pp. 73-95). Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Blake, D. (2011). *The first panoramas: Visions of British imperialism*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Collier, S. y Sater, W. F. (1998). *Historia de Chile: 1808-1994*. Madrid: Cambridge University Press.
- Comment, B. (2002). *The panorama*. Londres: Reaktion Books.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 63-89
- Crary, J. (2008a). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Crary, J. (2008b). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, Estudios Visuales.
- Dick, S. (2003). *Sky and ocean joined. The U.S. Naval Observatory 1830-2000*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Domeyko, I. (1859). Expedición naval astronómica Norte-Americana al hemisferio austral durante los años 1849, 50, 51, i 52. *Anales de la Universidad de Chile*, XVI, 18-61.
- Faber, M. & Gröning, M. (2008). *Urban panoramas. Photographs of the imperial and government printing establishment 1850-1860*. Vienna: Christian Brandstätter Verlag - Albertina.
- Feliú, G. (2001). *Santiago a comienzos del siglo XIX. Crónicas de los viajeros*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Foster, K.W. (1983). Schinkel's Panoramic Planning of Central Berlin. *Modulos*, 16, 62-77.
- Foucault, M. (1993). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gilliss, J. M. (1855). *U.S. naval astronomical expedition to the Southern Hemisphere during the years 1849-'50-'51-'52. Volume I. Chile*. Washington: A. O. P. Nicholson Printer.
- Gilliss, J. M. (1856). *U.S. naval astronomical expedition to the Southern Hemisphere during the years 1849-'50-'51-'52. Volume VI. Magnetical and meteorological observations*. Washington: A. O. P. Nicholson Printer.
- Gombrich, E. H (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Editorial Debate.
- Gould, B. A. (1866). *Memoir of James Melville Gilliss, 1811-1865. Memorias biográficas de la Academia Nacional de Ciencias*. Recuperado de <http://www.nasonline.org/publications/biographical-memoirs/memoir-pdfs/gilliss-james.pdf>
- Greene, M. y Mora, R. (2011). El proyecto urbano desde una visión sistémica. En M. Greene, J. Rosas y L. Valenzuela (Eds.), *Santiago. Proyecto urbano* (pp. 25-46). Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- Hidalgo, G. (2009). Panoramic view and national identity: two of Santiago de Chile's public spaces in the second half of nineteenth century. *Planning Perspectives*, 3(24), 319-347. <https://doi.org/10.1080/02665430902933978>
- Hidalgo, G. (2010). *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910. Su desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos*. Santiago de Chile: Ediciones Origo, Ediciones UC.
- Hidalgo, G. y Vila, W. (2015). Calles-que fueron-caminos. Intensificación de la trama de calles al sur de la Alameda en Santiago de Chile hasta fines del siglo XIX. *Revista Historia*, 1(48), 195-244. <https://doi.org/10.4067/s0717-71942015000100006>
- Hillier, B. (1996). *Space is the machine: A configurational theory of Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keenan, Ph., Pinto, S. y Álvarez, H. (1985). *El Observatorio Astronómico Nacional de Chile: 1852-1965*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas.
- Jürgensen, F. (2012). *De la capital poscolonial a capital republicana. Transformaciones en la arquitectura cívica de Santiago durante el proceso de consolidación de la República 1840-1879* (Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile).
- Lois, C. (2009). Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 298(XIII). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-298.htm>
- Martínez, R. (2007). *Santiago de Chile. Los planos de su historia. Siglos XVI-XX. De aldea a metrópolis*. Santiago de Chile: Municipalidad de Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Nuti, L. (1999). Mapping places: Chorography and vision in the Renaissance. En D. Cosgrove (Ed.), *Mappings* (pp. 90-108). Londres: Reaktion Books.
- Oettermann, S. (1997). *The panorama: History of a mass medium*. Nueva York: Zone Books.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquet.
- Parcerisa, J. (1986). La forma general de la ciudad. *Revista UR4 Trieste by Laboratori d'Urbanisme de Barcelona*, 10-19.
- Peña, C. (1944). *Santiago de siglo en siglo. Comentario histórico e iconográfico de su formación y evolución en los cuatro siglos de su existencia*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Peña, C. (2015). *Ideas de perfil*. Santiago de Chile: Hueders.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. La literatura de viajes y transculturación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, H. (2001). *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Romero, L. A. (2007). *¿Qué hacer con los pobres? Elites y sectores populares en Santiago de Chile 1840-1895*. Santiago de Chile: Ediciones Ariadna.
- Schrimpf, A. (2014). *An international campaign of the 19th century to determine the solar parallax. The US Naval expedition to the Southern Hemisphere 1849-1852*. Recuperado de <https://arxiv.org/pdf/1402.1945.pdf>
- Secchi, E. (1941). *Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a siglo XIX*. Santiago de Chile: Zigzag, Comisión del IV Centenario de la Ciudad.
- Sola-Morales, M. y Parcerisa, J. (1980). *La identidad del territorio. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Barcelona: Col.legi Oficial d'Arquitectes.
- Vicuña Mackenna, B. (1872). La transformación de Santiago. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0058268.pdf>
- Vicuña, M. (1996). *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.

NOTAS

- 1 Este artículo es un producto del Proyecto Fondecyt N° 1150308: "Santiago 1850. La capital antes de su modernización. La mirada urbana de la expedición naval astronómica de James Melville Gilliss" (2015-2018). Investigador responsable: Germán Hidalgo; coinvestigadores: Rodrigo Booth, Amarí Peliowski, Christian Saavedra, José Rosas, Wren Strabucchi y Catalina Valdés.
- 2 Concepto acuñado precisamente por Ptolomeo en el siglo II d.C.
- 3 Con respecto a su apreciación de Chile, esta fue dura, en particular hacia a su sociedad y sus liturgias.
- 4 "De tal conocimiento [la Historia Natural] habrá muchas ocasiones para hacer un importante uso de él. En relación con esto, si usted es capaz de manipular expertamente un aparato de daguerrotipo, obtendremos uno para facilitar la realización de dibujos" (traducción propia). Carta de James Melville Gilliss a Edmond Reuel Smith, 28 de noviembre de 1848. Washington: National Archives, Records of the United States Naval Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere (documento inédito). Por lo demás, en el borde inferior izquierdo del panorama de Gilliss, podemos leer: "Draw from camera sketches by E. R. Smith". Por otro lado, la lámina N° 7, "Retrato de un jefe araucano", indica algo similar: Painted by J. M. Stanley from a Dague. Sobre fotografía y panoramas urbanos, entre 1850 y 1860, ver el caso de Viena (Faber y Gröning, 2008).
- 5 Gombrich explica (1998, p. 9): "Tan pronto como todos entienden que una imagen no necesita existir por su cuenta, que puede referirse a algo fuera de ella misma y ser, por tanto, el testimonio de una experiencia visual más que la creación de un sustituto, es posible trasgredir sin impunidad las reglas básicas del arte primitivo".
- 6 Forma se debe entender aquí, como *forma urbis*, es decir, como la forma general de la ciudad (Parcerisa, 1986).
- 7 Estas eran: quintas, chacras, haciendas, hijuelas, además de aquellas zonas herederas de antiguos ejidos, en el río Mapocho y la Cañada.
- 8 Esta vista panorámica se encuentra en el Museo Histórico Nacional.
- 9 En aquella época, había una lechería a una cuadra del palacio de La Moneda (Collier y Sater, 1998).
- 10 La vista panorámica, contenida en el libro, es una litografía de 29 x 177,5 cm. También circularon versiones sueltas que hoy forman parte de colecciones públicas y privadas.
- 11 El plano de Claudio Gay, quizás el más preciso de entonces, fue publicado en 1854, aunque se había realizado muchos años antes.