

do,co,mo,mo_cl

PATRIMONIO MODERNO Y SUSTENTABILIDAD:
DE LA CIUDAD AL TERRITORIO

Horacio Torrent, Tirza Barría, Antonio Zumelzu, Virginia Vásquez, Carolina Ihle *Editores*

Comisión organizadora

Tirza Barría

Universidad Austral de Chile

Horacio Torrent

Pontificia Universidad Católica de Chile

Docomomo Chile

Antonio Zumelzu

Universidad Austral de Chile

Virginia Vásquez

Universidad Austral de Chile

Carolina Ilhe

Universidad Austral de Chile

Macarena Cortés

Pontificia Universidad Católica de Chile

Docomomo Chile

Verónica Esparza

Universidad San Sebastián, Concepción

Docomomo Chile

Organizan

Docomomo Chile

Universidad Austral de Chile

Pontificia Universidad Católica de Chile

Programa Taller Sur, UACH

Auspician

Vicerrectoría de Investigación,

Desarrollo y Creación Artística, UACH

Facultad de Arquitectura y Artes, UACH

Instituto de Arquitectura y Urbanismo, UACH

Escuela de Arquitectura, UACH

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Magister en Diseño de Entornos Sostenibles, UACH

Dirección de Investigación y desarrollo, Facultad de

Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, PUC

Escuela de Arquitectura, PUC

do.co.mo.mo.cl

Patrimonio Moderno y Sustentabilidad:
de la ciudad al territorio



Universidad Austral de Chile
Conocimiento y Naturaleza



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE



**Patrimonio Moderno y
Sustentabilidad: de la ciudad
al territorio**

Primera Edición,
Docomomo Chile, 2018.

ISBN 978-956-398-242-8

Editores

Horacio Torrent
Tirza Barría
Antonio Zumelzu
Virginia Vásquez
Carolina Ihle

Corrector de textos

Pedro Araya

Diseño gráfico y diagramación

Eréndira Martínez

Portada

Edificio Ilustre Municipalidad de Valdivia
Fotografía Carolina Ihle

Impresión

América Impresores, Valdivia

Comité Científico Internacional

Ana Tostões

Instituto Superior Técnico - Universidade de Lisboa
Docomomo International

Louise Noelle

Universidad Nacional Autónoma de México
Docomomo México

Horacio Torrent

Pontificia Universidad Católica de Chile
Docomomo Chile

Renato Gama-Rosa Costa

Fundação Oswaldo Cruz
Docomomo Brasil

Raul Monterroso

Universidad de San Carlos de Guatemala
Docomomo Guatemala

Ivan San Martín

Universidad Nacional Autónoma de México
Docomomo México

Andrés Tellez

Colombia
Docomomo Chile

Carlos Eduardo Comas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Docomomo Brasil

Claudia Costa Cabral

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Docomomo Brasil

Ana Carolina Pellegrini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Docomomo Brasil

Ruth Verde Zein

Universidade Presbiteriana Mackenzie
Docomomo Brasil

Marta Peixoto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Docomomo Brasil

Fernando Pérez

Pontificia Universidad Católica de Chile
Docomomo Chile

Ricardo Daza

Universidad Nacional de Colombia

Reynaldo Lesgard

Pontificia Universidad Católica de Perú

Ana Esteban Maluenda

Universidad Politécnica de Madrid

Comité Científico Nacional

Tirza Barría

Universidad Austral de Chile

Umberto Bonomo

Pontificia Universidad Católica de Chile

Docomomo Chile

Gonzalo Cerda

Universidad del Bío Bío

Macarena Cortes

Pontificia Universidad Católica de Chile

Docomomo Chile

Humberto Eliash

Universidad de Chile

Docomomo Chile

Claudio Galeno

Universidad Católica del Norte

Docomomo Chile

Andrés Horn

Universidad Austral de Chile

Iván Ivelic

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Hugo Mondragón

Pontificia Universidad Católica de Chile

Docomomo Chile

María Dolores Muñoz

Universidad de Concepción

Docomomo Chile

José de Nordenflycht

Universidad de Playa Ancha

José Rosas

Pontificia Universidad Católica de Chile

Docomomo Chile

Virginia Vásquez

Universidad Austral de Chile

Antonio Zumelzu

Universidad Austral de Chile

Todos los capítulos fueron sometidos a revisión por pares por los comités científicos internacional y nacional.

Todos los derechos reservados de esta edición, Docomomo Chile. De las imágenes, sus autores, y de los textos, sus autores.

Prohibida su reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso de los autores y titulares de los derechos. Se permite la reproducción parcial del material publicado previa autorización escrita de los autores y de Docomomo Chile.

Los contenidos de los trabajos, pies de fotos y fotografías son de responsabilidad exclusiva de los autores. No obstante, los autores y editores se esforzaron en identificar a los propietarios de los derechos de las imágenes contenidas en el presente volumen.

Índice

Patrimonio Moderno y Sustentabilidad Horacio Torrent	10
Sustentabilidad y Patrimonio Moderno Tirza Barría, Antonio Zumelzu, Virginia Vásquez, Carolina Ihle	15
Perspectivas latinoamericanas	
Lina Bo Bardi y el suburbio Cláudia Costa Cabral	24
Lina Bo Bardi: sus interiores y los cambios producidos por el tiempo Marta Peixoto	29
Territorios en valor: producción y espacio social	
El estado y la rehabilitación del patrimonio industrial moderno en la región del Bío-Bío: los casos de Bellavista-Tomé y Lota Hilda Basoalto, Francisca Valencia, Margaret Fariña	36
Paipote y Huachipato, ciudad industrial y desarrollismo en el norte y sur de Chile Claudio Galeno, Pablo Fuentes	39
Lota y Chuquicamata: industria minera y arquitectura moderna en el norte y sur de Chile, 1940-1970 María Isabel López, Claudio Galeno, Robert Hoyos	44
Del espacio doméstico al espacio comunitario. Transformaciones del habitar de los barrios obreros Linos y Grob de la ciudad de La Unión, Chile Tirza Barría, Laura Rodríguez, Robinson Silva	49
Borrar la memoria, negar el olvido. Conjunto residencial FACELA: desarrollo y desmantelamiento de una experiencia habitacional moderna Pablo Fuentes, Leonel Pérez	55
CAP: Un trabajador, una familia, una vivienda. Reconstrucción de la memoria como estrategia de sustentabilidad Verónica Esparza, Juan Carlos Santa Cruz	60

Memorias en acción: perspectivas para la puesta en valor

Arte como activismo para la puesta en valor del Cine O'Higgins de Chillán Carolina Ihle	66
Turismo y Modernidad en Chile: equipamiento, infraestructura y paisaje Macarena Cortés	72
Imágenes del Ocio. Copacabana y la construcción del paisaje y del patrimonio urbano moderno a través de la imagen mediática Thaise Gambarra	78
Rediseño contemporáneo de un parque público patrimonial: el caso del 'Donaupark' en Viena, Austria Daniela Lehner	83
Ex Estación de Ferrocarriles de Valdivia, Región de los Ríos, Chile Paulina Lobos	86
Las Estaciones de La Memoria. Pasarela Peatonal Interpretativa del Puente Ferroviario sobre el río Chol Chol, Comuna de Nueva Imperial, Región de La Araucanía Andrés Horn, Virginia Vásquez, Juan Carlos Olivares, Javier Arangua, Carolina Parra	89
 Vivir moderno: valores y significados	
El cruce urbano en una ciudad jardín en damero. Edificios residenciales de esquina en la comuna de Providencia. 1930-1970 Hugo Mondragón	98
Edificio "La Francesa" de Mauricio Despouy, 1944 y 1959. Análisis del edificio residencial moderno en la Comuna de Providencia Javiera Rodríguez	103
Entre Composición y Resolución. Un análisis comparado de dos edificios residenciales en la comuna de Providencia (1930-1970) Bárbara Rozas	106
Edificio Lircay, Talca (1970-75): Transiciones y riqueza arquitectónica en la primera torre de la Región del Maule Glenn Deulofeu	109
El Edificio Tribunales como caso emblemático del plan de renovación urbana aplicada por la CORVI en la ciudad de Concepción en 1961 Stéphane Franck	112

Edificio Caliche, la arquitectura de los márgenes urbanos de Ricardo Pulgar Catalina Zúñiga, Gustavo Contreras	114
Casa en Jean Mermoz: la obra a través de maquetas Igor Fracalossi	117
Maco Gutiérrez. Hacia una arquitectura en la casa grande Alexander Bustos, Luis Darmendrail, Patricio Zeiss	120
Proyecto moderno e instituciones: del territorio al edificio	
Arquitecturas para la institucionalización del desarrollo: tres dimensiones en la obra de la Junta de Adelanto de Arica Horacio Torrent, Rodrigo Ruz, Balby Morán	126
Urbanismo y arquitectura moderna en el campus de la Universidad de Concepción. El proceso de construcción de un paisaje emblemático María Dolores Muñoz	131
Colegio Universitario Regional de Antofagasta: patrimonio moderno urbano como forma de habitar el espacio intermedio en el territorio Handy Bravo, Jostan Chaparro	136
Los cine-teatros modernos de la región de Ñuble. Iniciativa estatal de reconstrucción post terremoto 1939 Anabella Benavides, Andrés Saavedra, María Paz Cid	139
Plaza de Armas de Osorno. Valoración del Edificio Consistorial Hugo Weibel	142
El edificio Ecopetrol. Fotografías, adaptaciones y transformaciones urbanas en Bogotá Andrés Téllez	145
Perspectivas al patrimonio moderno: Colegio María Gaete en Arauco Úrsula Exss	151
Proyecto Educativo modernista y las condicionantes de los lineamientos de criterio de diseño de los nuevos espacios educativos, caso ex-Escuela Hogar Grecia n° 35, Antofagasta Valeska Cerda, Francisca Araya	154
Reutilización como proyecto de adaptabilidad del patrimonio moderno. El caso del colegio Inmaculada Concepción de Emilio Duhart y Roberto Goycoolea Verónica Esparza, Pedro Caparrós	157

Recuperar lo común: estrategias patrimoniales en conjuntos habitacionales

El espacio común de la metrópolis moderna Umberto Bonomo	164
Sostenibilidad de la forma urbana en un barrio CORVI: El caso de la Villa Llaima, Temuco Antonio Zumelzu, Mariana Estrada, Constanza Jara, Constanza Peña	170
Cartografías de valorización del patrimonio material. Registro de suelos, pasarelas y memoria social en los conjuntos habitacionales CORMU Aldo Hidalgo, Rodrigo Martín, Ana Ledezma	175
Transformaciones en el uso y percepción del espacio público de un conjunto residencial moderno: Unidad Vecinal Providencia Karen Andersen, Carolina Carrasco, Sofía Balbontín	178
Aspectos difusos de la arquitectura moderna en Punta Arenas: el caso de la Población Obrera SETF Daniela Ambrosetti, Daniel Matus, Boris Cvitanic	183
El TAU y la Población Fitz Roy (1960-1966): contextos, propuesta y ajuste de un conjunto moderno en Punta Arenas Daniel Matus, Boris Cvitanic	189
Conjunto habitacional modernista: transformación de la población del Salar del Carmen, respuesta frente al desierto costero Jostan Chaparro, Handy Bravo	192



do.co.mo.mo.cl

Patrimonio Moderno y Sustentabilidad:
de la ciudad al territorio

Horacio Torrent
Tirza Barría, Antonio Zumelzu, Virginia Vásquez, Carolina Ihle

Patrimonio Moderno y Sustentabilidad

Horacio Torrent
Escuela de Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile
Presidente Docomomo Chile

El patrimonio moderno presenta desafíos mayores en el campo de la sustentabilidad. Por una parte, se trata de mantenerlo, y de hacerlo de manera que pueda ser transferido a las futuras generaciones. Segundo, se trata de mantenerlo cargado de los valores que portó inicialmente y que están aún vigentes. Tercero, preservarlo en condiciones que permitan la aplicación de los criterios más actuales, haciéndose eco de los desafíos a los que estamos sometidos como sociedad, tanto en el campo del medio ambiente y la energía, tanto en las condiciones económicas que permitan prolongar su vida, como, fundamentalmente, en las condiciones sociales de su uso, goce y significación que aseguren también la larga vida del proyecto moderno.

Para que esa condición sustentable se haga realidad, hay algunas dimensiones necesarias: la de su conservación, en situación potencial, junto a la dimensión instrumental de la planificación urbana y territorial; la del re-uso adaptativo y la incorporación de nuevos valores, condiciones materiales y significados para mantener su vida plena; y la de la promoción de conocimiento de base sobre los valores materiales, sociales y políticos de la arquitectura moderna en el país.

La arquitectura moderna parece hoy asociada sólo a su propio tiempo, como si fuese ya del pasado histórico. Pero no cabe duda que no es sólo eso. El siglo XX mostró que la modernidad no era sólo cambio, sino también la capacidad de respuesta al cambio. Una consideración habitual acerca de la idea de evolución, nos ha llevado a entender que los cambios y transformaciones parecen sucederse desde sí mismos y sobre sí mismos, menospreciando cada vez más la capacidad de la voluntad humana, sus riesgos y sus posibilidades, para transformar el medio ambiente. El proyecto

moderno era exactamente lo contrario: un reconocimiento explícito de que las voluntades humanas podrían promover una mayor consideración para la expansión, en la sociedad, de los beneficios que la propia humanidad promueve con cada cambio.

El patrimonio moderno fue parte de esos cambios y lo sigue siendo. Nos muestra, hoy, sus beneficios y sus posibilidades. Está vigente y en transformación, y eso tal vez sea uno de los mayores problemas de su conservación. De los patrimonios que frecuentemente consideramos, es probablemente uno de los que tiene mayores desafíos en el Chile actual. Principalmente, porque está en pleno uso y constituye una parte importantísima del entorno construido en el país. La enorme transformación operada en el país durante el siglo XX, hizo de la arquitectura y el urbanismo modernos su protagonista, al menos entre los años treinta y fines de los setenta. La infraestructuración del territorio y la configuración de un país urbano, tanto en la dimensión metropolitana como en las ciudades intermedias y pequeñas, tuvieron en la arquitectura moderna su desarrollo material. La reconstrucción de ciudades se realizó con amplios despliegues de formas residenciales, desde casas aisladas, pareadas o repetidas, con los grandes edificios públicos centralizando la escena. Los conjuntos de viviendas realizados por la Caja de La Habitación, las apuestas formales de la CORVI de los sesenta, las grandes remodelaciones de la CORMU, las tipologías de la arquitectura moderna, los bloques, superbloques y torres, propusieron nuevas formas de vivir en las ciudades. Escuelas, hospitales, estadios, centros deportivos, hoteles, edificios de servicios públicos, correos, infraestructuras turísticas, balnearios, campus universitarios, y cuántas nuevas construcciones necesarias para el desarrollo de la vida, se desplegaron en forma de arquitectura moderna en el espacio nacional.

Por su cantidad, sería incluso un gran desafío ponerle números. Se trató de extender los beneficios de la vida buena y, por eso, es un patrimonio cuantitativamente difícil de manejar: es mucho y muy variado, constituido no sólo por edificios o conjuntos, sino por entidades territoriales, paisajísticas, de vastas y complejas dimensiones, que representan significados amplios, cuyos tonos inmateriales abundan en sentidos políticos y sociales.

Gran parte de ese patrimonio fue producido por instancias públicas, muchas de ellas desaparecidas ya, como las Sociedades Constructoras de Establecimientos Educativos y Hospitalarios, la ONSA, las Cajas de Previsión, las ya nombradas Caja de La Habitación, CORVI y CORMU, la Junta de Adelanto en Arica, la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, entre otras. Sin embargo, entre todos estas hubo una preponderante: la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, además una de las pocas que permanecen. Su presencia, a lo largo y ancho del territorio, fijó a la arquitectura moderna en el paisaje nacional y llevó las esperanzas de transformación material a los lugares más recónditos. Pero lamentablemente hoy, esa acción señera y cargada de grandeza se ha desvanecido; y no sólo no tiene presencia, sino que pareciera haber optado por destruir su propio pasado, interviniendo en el patrimonio del Estado que ella misma generó con la certidumbre de una gran labor, provocando su alteración definitiva con el argumento de su puesta al día. De ser la principal productora de patrimonio moderno, ha pasado a ser su destructora. Por sus intervenciones recientes, parece ser un servicio público que no cuenta con el debido conocimiento para la transformación y el re-uso adaptativo del patrimonio moderno, creyendo que tienen la capacidad que les falta y utilizando los recursos públicos para hacer desaparecer los valores patrimoniales, que por cierto son económicos y no sólo vagos valores culturales. Basta hacer notar la intervención en el Edificio de los Servicios Públicos de Chillán, o el proyecto elaborado para la Piscina de Arica, para demostrar la ignorancia con que trabajan quienes deberían cuidar y conservar el patrimonio. Pareciera que es necesario recordarles que, si bien es su potestad intervenir en los edificios públicos del Estado, no les son

propios, no pueden hacer lo que quieran, como si tuvieran poder absoluto. Tal vez sea necesario que la institucionalidad cambie y que los mecanismos de participación avancen también en este campo, como lo están haciendo en el ordenamiento urbanístico y se han propuesto para la institucionalidad patrimonial. Tal vez sea necesario que el reconocimiento popular de los valores patrimoniales tenga una cabida en los organismos que proponen las intervenciones, y que sus proyectos sean abiertos, conocidos con anticipación –incluso con poder de rechazo–, como corresponde a las demandas de transparencia que la sociedad viene imponiendo.

La arquitectura moderna fue y es el testimonio pleno del cambio de la sociedad durante el siglo XX, en pos del acceso al progreso y al bienestar, para que no fuera sólo un beneficio de pocos. Y aunque, tal vez, el proyecto moderno quedó corto en muchas de sus ambiciones, puso en la conciencia de la gente la posibilidad misma del bienestar, y aún hoy imprime con fuerza esas ideas, en su condición material. Nos dice de lo que aún nos falta como sociedad, y por eso resulta tan compleja y tan necesaria su preservación.

Desde hace un tiempo, y cada vez con mayor intensidad, los habitantes de barrios, sectores o partes de ciudad, incluyendo conjuntos habitacionales, solicitan la declaratoria de su lugar de vida como patrimonio. La solicitud viene siempre acompañada de una condición reivindicativa, que asigna valores históricos, sociales e incluso económicos a esos conjuntos o sectores urbanos, como defensa ante la amenaza de la expectativa rentable. Se trata, básicamente, del reconocimiento que la población hace de una condición material, porque porta sus memorias de comunidad, pero más que eso, porque importa una serie de significados asociados a la forma de vida cotidiana que no quieren perder.

El instrumental de desarrollo y control de la ciudad fue también una reivindicación y un logro de la arquitectura moderna, para asegurar la buena vida de la mayoría de los ciudadanos. Sin embargo, las ideas iniciales de la ciudad funcional eran todavía demasiado esquemáticas. Hoy, ya sabemos de sus problemas, y superar su simpleza y complejizar su accionar es una necesidad para

integrar en la planificación urbana la dimensión cultural y social de la protección patrimonial. La zona típica no es un instrumento de planificación, y si bien nos ha permitido conservar, en buena medida, los conjuntos patrimoniales, debemos lograr la incorporación en el andamiaje urbanístico algo más que la figura del inmueble de conservación que, si bien es un reconocimiento al valor, no es un instrumento definitivo de conservación sustentable. Está bastante claro que los instrumentos existentes en el nivel de la planificación urbana no son suficientes para lo que la gente quiere de su hábitat. Un esfuerzo de nuevo se hace necesario, tanto en el campo de la teoría como en el de la práctica. La sociedad está reclamando, a quienes podemos aportar con mayor conocimiento, por un nuevo ordenamiento que incorpore la sustentabilidad de los valores de la cultura de la vida moderna y el bienestar, y no ponga constantemente en amenaza la forma de vida que tienen o han elegido.

La sustentabilidad también reclama una atención a los valores que el patrimonio porta en sí mismo. Se trata de una difícil conjunción de mundos, el mundo material y el de los significados que este puede representar. Si bien, tradicionalmente, la tarea de conservación se orientó principalmente a la condición material y objetual, ya tenemos bastante camino recorrido también respecto del patrimonio inmaterial, como para seguir orientando el debate, como si fueran patrimonios antagónicos en lucha. Se trata, hoy, de asumir que, para el caso del patrimonio moderno, una parte importante de valores inherentes a la arquitectura moderna, que se preservan por medio de la materialidad, son de hecho las condiciones de la buena vida de la que esa arquitectura moderna fue portadora cuando se propuso expandir el mundo material, integrando a todos los sectores en una sociedad más inclusiva, y por ende más sustentable. Es decir, que se hace necesario recordar constantemente que ese patrimonio material contiene en sí una de las significaciones más importantes inherentes a un proyecto de emancipación social y cultural en pos de una buena vida para todos.

Es por esto que la valorización patrimonial se ha tornado un problema significativo. Muchos medios de información han asumido la necesidad de promover la conservación del patrimonio moderno, pero sabemos también

que muchos lo hacen en el contexto de un entendimiento estilístico, objetual, como si esa arquitectura formara parte de valores prestigiados, o reconocidos, por diferencia con otros objetos. Es necesario proponer nuevas interpretaciones que superen la consideración meramente objetual y que pongan el eje en la situación de vida promovida por esos edificios, conjuntos, y operaciones mayores a nivel paisajístico o territorial. Para ello, es necesaria una mayor intensidad en la investigación de base, tanto en la reflexión teórica como sobre casos, así como en la práctica.

Es bien sabido que hemos hecho una inmensa tarea desde hace ya 15 años, consolidando un campo de estudios en el seno de las universidades, que hemos implementado algunas acciones demostrativas, con casos ejemplares de intervención, y que hemos propuesto algunas líneas de trabajo a nivel internacional. Hemos también consolidado una comunidad de especialistas que puede apoyar a la sociedad en su acción en pos de la conservación.

Existe, hoy, una mayor difusión del conocimiento que la comunidad de investigadores ha producido. De hecho, hay una difusión en el marco de la política de fomento cultural, pero es necesario alertar que esa política no está basada en la generación de contenidos, sino en la utilización de contenidos ya generados, e incluso en la reproducción de ideas, enfoques y casos contenidos en trabajos ya clásicos. Hay mucha divulgación y poco trabajo con fuentes; muchos trabajos de difusión, planteados con métodos bastante tradicionales y con poca generación de nuevo conocimiento. Hoy, la producción historiográfica del conocimiento necesario para la valorización del patrimonio resulta insuficiente respecto a la intensidad y el ritmo que la comunidad requiere para sustentar sus acciones para la conservación. Las políticas públicas en cultura se han orientado a la reproducción de unos pocos contenidos, muchas veces consagratorios de situaciones diversas, y no recogen la investigación en la dimensión necesaria para hacer sustentable el patrimonio.

No es sólo un problema de reconocimiento y valoración, sino también un problema de conocimiento necesario para la intervención. Se trata de mantener el uso, de prolongar la

vida y de dar nueva vida a ese patrimonio que, surgido de la arquitectura moderna, se carga de sentido en la actualidad. Se trata, muchas veces, de una estrategia de re-uso, que no sólo conserve, sino que también le asigne nuevos valores y que adecúe ese patrimonio a las exigencias actuales; que lo habilite según nuevos estándares, tanto tecnológicos y funcionales, como con significaciones renovadas.

El patrimonio moderno, no sólo desafía la institucionalidad por su número y su calidad, o por la vigencia de su uso. Los conflictos entre conservación y planificación se ampliarán y profundizarán si la figura de las zonas típicas mantiene su tendencia a reemplazar formatos propios del plan regulador. Ello, no sólo desafía el conocimiento tecnológico – poco sabemos de la durabilidad del hormigón armado, uno de sus principales elementos, por ejemplo–, sino que también omite una reflexión sobre la desaparición de las formas de producción de una parte importante de sus componentes, ante una fabricación industrial que ya no existe y la imposibilidad de su realización de modo artesanal, por su escala o su tamaño.

No está en nuestras pretensiones la conservación de la totalidad de la obra moderna, porque incluso sabemos bien que mucha de esa obra necesita ser complementada con las exigencias actuales de la sociedad. Se trata de asumir las demandas de uso y significación actuales, más que la mera conservación material, como si su valor histórico fuese único. Sabemos que, por la condición de reproductibilidad técnica, muchas obras carecen del valor tradicional de autenticidad. Se trata, entonces, de mantenerlas vigentes, en su uso y programa, respecto de su posible obsolescencia funcional, material y constructiva. Las intervenciones se vuelven, entonces, vitales para el patrimonio moderno. En muchos casos, la incorporación de obra nueva puede resignificar configuraciones patrimoniales que han sufrido alteraciones de sus significados, o de sus valores de posición, por los cambios en las dinámicas urbanas inmediatas.

En síntesis, se trata de asociar la preservación del patrimonio moderno a las condiciones de una vida mejor y, por tanto, a las condiciones del desarrollo sustentable. Y es que el patrimonio debe ser cuidado y conservado, tanto tecnológicamente como socialmente,

como parte integral del medio ambiente. Y ello, no tan sólo por su dimensión cultural, sino básicamente por ser manifiesto de una condición de vida.

Sustentable, es en nuestro caso, y antes que nada, dar continuidad a la existencia del patrimonio, ejerciendo su práctica, si es inmaterial, o conservando y adecuando su propia materialidad, si ese es el caso. Material e inmaterial son dos términos para tener en cuenta, incluso en una dimensión particular, así como una condición paradójica: aquella en que la materialidad ha sido vehículo de significaciones y condiciones inmateriales, y que cuando la materialidad es incluso conservada a ultranza, implica la ausencia de conservación de los contenidos inmateriales que portaba.

La labor de Docomomo, en este contexto, asume desafíos en relación con tres puntos de central importancia: uno, relacionado a la labor en torno del conocimiento y a la divulgación de los valores en la población; un segundo, en cuanto a la conceptualización de las intervenciones que mantienen la actualidad del patrimonio; y un tercero, asociado a la vigencia y reivindicación de los valores sociales. En los tres, cuenta el desafío de la sustentabilidad; porque el conocimiento es el que inicia la tarea de la valorización que dará permanencia cultural y social al patrimonio; porque las formas de intervenirlo incluirán, definitivamente, las necesarias alteraciones que atiendan a la vigencia de la obra, en tanto uso en relación con la energía, las tecnologías a usar en la restauración, en relación a la huella de carbono, o la diversidad social y la incorporación de los dispositivos necesarios al uso universal por parte de todos, todas y cualquiera. La gestión deberá incorporar a los usuarios, asumiendo incluso las nuevas y diferentes significaciones que se ponen en juego en la dinámica social y, así, expandir los contenidos del proyecto moderno incluso más allá de cómo fueron inicialmente formulados. No se trata solamente de mantener la materia, sino, principalmente, la vigencia de sus postulados emancipadores.

Se hace necesario afirmar el rol que ya nos es tradicional: el de la generación de conocimiento, y en el que hemos adquirido ya un reconocimiento, por nuestro interés, no sólo

en algunas ciudades, sino en las condiciones regionales y territoriales de la conformación patrimonial moderna. Pero también, se trata de ampliar la divulgación de esos contenidos, de modo de afirmar sus valores y extender su consideración en la población, para que se puedan tomar decisiones informadas.

La declaración de Seoul-Eindhoven (2014) nos propone mantener las misiones que había caracterizado a Docomomo desde su inicio –tal como hacer notar la importancia del patrimonio moderno al público, a las autoridades, a los profesionales y a la comunidad educativa, así como la de oponerse a la destrucción de obras significativas, o la de promover la conservación–, pero agregando a ella la noción de re-uso adaptativo, como aquel capaz de sostener la vigencia de material y significado, de acuerdo a las necesidades de la actualidad. Nos ha convocado, del mismo modo, a “explorar y desarrollar nuevas ideas para el futuro de un entorno construido sostenible basado en las experiencias pasadas del Movimiento Moderno”, tal vez el mayor de los desafíos que tengamos por delante.

Se trata, simplemente, de asumir una idea que, desde hace un tiempo, viene siendo postulada por la gente común como uno de los valores más importantes para la protección de grandes conjuntos de viviendas. Una tarea muy directa, pero no tan simple: la de mantener la asociación plena que tuvo inicialmente la arquitectura moderna a la idea de bienestar. Así, entonces, las demandas de un medio ambiente sustentable inscriben al patrimonio moderno en un marco cuya significación se encuentra, definitivamente, más allá de su propia condición material. Se trata de afirmar la idea de una vida mejor, cuestión central a la arquitectura moderna, que aún hoy permanece vigente.

Sustentabilidad y Patrimonio Moderno

Tirza Barría
Antonio Zumelzu
Virginia Vásquez
Carolina Ihle

Universidad Austral de Chile



En su sexta versión, el seminario nacional de Docomomo Chile tiene como propósito continuar el análisis sobre la arquitectura y el urbanismo moderno –iniciado en los anteriores seminarios realizados en Santiago (2005), Antofagasta (2007), Valparaíso (2009), Concepción (2012) y Santiago (2014)–, y que en esta ocasión tiene como enfoque el análisis y debate sobre la situación y sustentabilidad del patrimonio moderno, de las diversas manifestaciones que ha tenido a nivel regional durante el siglo XX, así como de sus alternativas de preservación.

Con el objetivo de estructurar la discusión del patrimonio sobre arquitectura, espacio urbano y territorio, se ha editado este libro denominado “Patrimonio Moderno y Sustentabilidad: de la ciudad al territorio”, trabajo en conjunto desarrollado por la Universidad Austral de Chile y Docomomo Chile. Este texto compila una serie de artículos que analizan y reflexionan sobre las historias, experiencias y utopías del patrimonio moderno en contextos particulares, tanto en conjuntos como obras relevantes, las cuales han sido materia para buenas prácticas de gestión y nuevos usos bajo el foco de la sustentabilidad. Revisamos y debatimos acerca de los conjuntos habitacionales y los planes de intervención llevados a cabo por Estado y los privados, que no siempre consideran los valores estéticos y espaciales de la obra original e invisibilizan las prácticas sociales de la comunidad. Asimismo, observamos los procesos de la obra arquitectónica, tanto en su concepción espacial como en su componente material, que en algunos casos dan cuenta de una matriz tipológica utilizada en contextos geográficos diferentes y, en otros, se muestran como un proyecto potencial que busca contribuir al desarrollo urbano.

Fundamentalmente, en este libro la idea de sustentabilidad se convierte en un concepto que ancla y genera un amplio debate, en

ocasiones no tan explícito, con diversas ideas de intervención, conservación y/o puesta en valor del patrimonio de la arquitectura moderna. Los diversos trabajos que construyen este libro proponen la idea de patrimonio como recurso activo vinculado al territorio. Creemos que aquella relación se ve volcada a contribuir a que el contexto se dinamice, consolidando su valor y significado, asociando las prácticas sociales que le otorgan vida y singularidad a través de nuevas miradas contemporáneas de producción de intervenciones de puesta en valor.

Esto es, precisamente, lo que se confronta circunstancialmente y subyace a las distintas miradas que nos entregan los autores. El libro avanza en la idea de que la correcta gestión de un patrimonio es, sí y solo sí, sostenible y tributario a la idea de la “perdurabilidad de la arquitectura moderna”, en formatos amplios que van desde lo tangible a lo intangible. Esto, asociado a valores técnicos, estéticos y territoriales, realizando la consideración que lo podemos encontrar decididamente también como proyecto utópico, vaciado dialógicamente en reiteradas oportunidades en un sistema paternalista que se configura como parte importante de la instalación de esa modernidad y que se asocia fuertemente al patrimonio industrial. El interés que podemos compartir por el espacio cotidiano, y las manifestaciones arquitecturales que rodean la concepción de ello, se desarrolla ampliamente en el capítulo “Vivir moderno: valores y significados”, desde el punto de vista de la obra y cómo ella es la que produce la transformación del contexto y recupera su memoria, así como en el capítulo “Territorios en valor: producción y espacio social”, donde la actividad industrial construye una relación de significados jerárquicos.

La vida cotidiana y el potencial de sus relaciones como sociedad industrial, cristalizada en el proyecto de arquitectura moderna, que

observamos en los conjuntos obreros que se presentan desde distintos enfoques, van desde el análisis histórico, estilístico y tipológico a otros trabajos que puntualizan lo expresado por Jameson (2013) y que se deslizan como crítica al modelo de la arquitectura moderna que impera –según el autor, en Occidente–, sin distinción de lugar y de territorio.

Las unidades habitacionales, los complejos industriales, las propuestas de puesta en valor y los diferentes casos de estudio que se exponen en este libro, generan una interesante declaración que se fundamenta en lo planteado por Lefebvre (2013) en sus investigaciones sobre la modernidad y la vida cotidiana, analizando cómo la urbanización se constituye en una fuerza subsidiaria del capitalismo tardío. Los estudios de casos presentados presentan miradas convergentes sobre el valor del objeto en sí. Muchas veces proponen un cambio de paradigma, al observar al patrimonio moderno como un catalizador de las expresiones socio-culturales y económicas de un proceso de transformación global que se instala en un territorio. La relación con la sustentabilidad se construye a través de las diversas estrategias que se presentan al interior de estas páginas, transformando los casos de estudio en oportunidades de desarrollo local.

Como estructura capitular, en su parte denominada “Territorios en valor: producción y espacio social”, el libro viene a retratar las arquitecturas y el espacio comunitario ligados a la industria, tanto en el norte como en el sur de Chile, por medio del levantamientos y comparación de casos, las transformaciones y pérdidas del barrio, y las formas de reconstrucción de la memoria como estrategia de sustentabilidad.

El artículo presentando por Basoalto, Valencia y Fariña reflexiona sobre iniciativas estatales, desarrolladas en la Región del Biobío, cuyo objetivo ha sido la recuperación de edificios ligados al patrimonio industrial, como la recuperación del Sindicato N°1 Industrial Fábrica de Paños Bellavista-Tomé (1949), enmarcado en el Programa de Recuperación de Barrios en la comuna de Tomé, y la intervención del pabellón Agua Potable de Lota (década de 1940), desarrollada por el Programa Reconstrucción Patrimonial. En el caso de la recuperación del edificio sindicato, resulta una iniciativa pionera referida

a la destinación de recursos por parte del MINVU, a la recuperación de edificios con un uso distinto al habitacional y, en el de los pabellones lotinos, a la gestión institucional que frena la desaparición de estos elementos identitarios que albergan y enraizan una cultura única, atendiendo una urgencia habitacional. Por su parte, el trabajo de Galeno y Fuentes da cuenta de dos complejos industriales siderúrgicos con asentamientos urbanos que recogieron ideas de la organización de la ciudad moderna, proponiendo estrategias urbanas que articularon industria, campamento y geografía: la Fundación Nacional de Paipote, al este de Copiapó, y la Planta de Huachipato, Compañía de Acero del Pacífico (CAP), al sur de Talcahuano. Ambos casos encarnan las aspiraciones políticas y urbanas, asociando la industria como polo productivo y la habitación obrera como paradigma de la democratización de las virtudes del urbanismo moderno. Asimismo, su ubicación en el norte y sur del país, señalan la extensión de esos principios a escala nacional y reflejan distintos ideales en torno a la forma urbana. En la misma línea, López, Galeno y Hoyos dan cuenta de dos asentamientos emblemáticos para la minería chilena –Lota, en la cuenca del carbón, y Chuquicamata, en el corazón del Desierto de Atacama–, en los cuales se identifican las principales similitudes y diferencias en la manera en que las ideas modernistas influyeron en la producción de un legado arquitectónico impulsado por la minería. Además, en ambos casos, los edificios de equipamiento surgen como una respuesta a la creciente fuerza de los movimientos sindicales que concebían los antiguos beneficios paternalistas como derechos sociales.

En el caso de Barría, Rodríguez y Silva, los autores abordan la industria textil y de alimentos, centrando su caso en dos conjuntos habitacionales. En ambos enclaves industriales se observa cómo la tipología arquitectónica, junto a determinados programas de esparcimiento, conforman un esquema de conjunto que perduró hasta la década del '80. Tales transformaciones se visibilizan por medio de cartografías participativas, las cuales representan la cotidianeidad de la comunidad. Así también, Fuentes y López dan cuenta del conjunto habitacional Fábrica Celulosa Laja, FACELA, (1954), anexo a la industria y al

tejido urbano de la ciudad de Laja, el cual fue concebido como un enclave autónomo, con infraestructura suficiente para caracterizar un barrio modelo. Ellos presentan su investigación centrada en la morfología arquitectónico-urbana y sus consecuencias sociales, así como el proceso de su desmantelamiento, a partir del 2002. Finalmente, Esparza y Juan Carlos Santa Cruz analizan el diseño urbano de la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP), revisando los principios de diseño que expresan valores sociales y urbanos en sincronía. Los autores evidencian los antecedentes que constituyen al CAP como un patrimonio vivo, social, arquitectónico y urbano, pero en constante amenaza, dado por los fenómenos típicos de transformación urbana en tiempos de urbanización. Los autores proponen la reconstrucción de la memoria a través de antiguos trabajadores, dirigentes sindicales y actores relevantes, como estrategia de sustentabilidad para perdurar, visibilizar y robustecer su herencia cultural en el tiempo.

La segunda parte del libro se adentra en las "Memorias en acción: perspectivas para la puesta en valor", en donde se abordan el valor de la memoria, para poner en práctica iniciativas tanto de intervención como de visibilización no sólo del espacio, sino también de aspectos constructivos inherente a la obra.

En este sentido, Carolina Ihle da cuenta de las posibilidades del activismo y las operaciones de resistencia desde los instrumentos del arte, los cuales permiten la recuperación de la memoria respecto al Ex Teatro O'Higgins de la ciudad de Chillán. Para ello, propone cuatro intervenciones, en diversos formatos, para explorar la acción artística: un taller de micro-documentales, la recuperación de un elemento material en una acción performativa inaugural, el levantamiento crítico del edificio como una exhibición museográfica y una performance de limpieza del edificio. Por otra parte, Cortés indaga en el reconocimiento y puesta en valor del rol que tuvo la arquitectura en la configuración de los destinos turísticos en Chile. Para ello, seleccionó obras de equipamiento hotelero que sirvieron a la consolidación del turismo nacional entre los años '50 y '60, donde la cobertura de infraestructura ferroviaria y carretera fue vital para acceder a los destinos turísticos. En la misma línea, Gambarra propone una reflexión acerca de la construcción del paisaje moderno en Copacabana, Río

de Janeiro, a través de la imagen producida y difundida por las revistas de comunicación masivas, a partir de dos conjuntos de imágenes fotográficas de la playa de Copacabana, difundidas en dos ediciones de la *Revista Manchete* (1968-71). Con todo, identifica que la imagen fotográfica es un dispositivo tecnológico que no solamente representa este paisaje, sino que también participa de la construcción y difusión de las ideas y conceptos que conforman el mismo paisaje.

Bajo la línea de paisaje, Daniela Lehner analiza las diferentes estrategias de la arquitectura del paisaje, en el rediseño del 'Donaupark', uno de los mayores parques públicos de Viena, Austria, el cual fue diseñado para la primera 'Exhibición Internacional de Jardines de Viena', inaugurado en 1964. El estudio busca abrir el debate acerca de la relación entre paisaje, patrimonio y estrategias de diseño. Por otra parte, Lobos presenta el patrimonio, el deterioro y la preservación como conceptos que se conjugan a la hora de pensar en la conservación o destrucción de la ruina. Esta reflexión la pone en acción en el proyecto de recuperación de la estación de trenes de Valdivia, el cual busca dar cuenta del valor patrimonial y el arraigo histórico con la ciudad y con las dinámicas territoriales a las que pertenecía. Finalmente, Horn, Vásquez, Olivares, Arangua y Parra exponen sobre cómo llevar a cabo buenas prácticas de conservación, gestión y proyecto sobre el patrimonio moderno, a través del proyecto de intervención del puente ferroviario sobre el río Chol-chol, en Nueva imperial, por medio de una metodología que valoriza la pertenencia de los habitantes, la expresión de la ingeniería y la sinergia con el territorio, develando un patrimonio local como atributo que genera un cambio paradigmático en la valorización tradicional de este.

La tercera parte da cuenta sobre el "Vivir moderno: valores y significados", abordando el análisis de distintas obras, desde las que se describen documentalmente hasta otras que abordan la problemática de la ciudad desértica fronteriza. Son estos, ejemplos de la singularidad de lo obvio en los conjuntos modernos residenciales y la predilección, en otros casos, por habitar más allá de las fronteras. Se trata de un capítulo que muestra lo material, lo simbólico, y que comparte experiencias sobre el espacio público asociado a conjuntos residenciales colectivos.

Mondragón, nos expone la virtuosa relación entre los cruces urbanos existentes en una ciudad jardín damero, donde lo convexo, lo cóncavo y lo irregular, como características morfológicas del espacio público, se conjugan para denotar su carácter y su relación con el uso. Su exploración, que se centra en 3 modelos teóricos con características sincrónicas, se focaliza en la comuna de Providencia, en la ciudad de Santiago de Chile, evidenciando bajo esta metodología las composiciones existentes, destacando, tal como lo cita el autor en el epílogo, “concavidad y convexidad, regularidad e irregularidad, fluidez y compartimentación; el vacío urbano del cruce como figura regular definida por la forma construida y representación de lo cívico; el vacío urbano del cruce como fondo y representación de la naturaleza”.

Posteriormente, se presenta el análisis del edificio La Francesa, por Rodríguez, quien aborda el caso de estudio centrándolo en su análisis en una base documental, que aborda las características de la obra, su construcción, distribución y la estructura total de cada cuerpo edificado. La obra de Despujol induce a pensar a la autora que algunas de las decisiones tomadas por el arquitecto son experimentales y decidieron privilegiar la relación comercial y arquitectónica, siendo expuesta como una aproximación y estrategia inmobiliaria fallida, dada su complejidad, y que fueron consideradas en desarrollos posteriores.

Siguiendo el desarrollo de los contenidos, Rozas nos acerca al análisis comparativo de 2 edificios residenciales de la comuna de Providencia entre los años 1930 y 1970. La autora señala que lo excepcional de los casos de estudio radica, principalmente, en la poca consideración que han tenido, en el análisis de la arquitectura moderna, los edificios residenciales como obras, dada su escasa singularidad, adscribiéndolos a la categoría de patrimonio “débil”. El artículo explicita la relación entre lo residencial, lo colectivo y el espacio público, ya sea esta una pieza de inserción urbana o que se proyecte como un espacio de ocio y disfrute. Tal como se cita a continuación y como una reflexión compleja, la autora plantea que “los casos de estudio proponen dos vías alternativas de modernidad, demostrando que la arquitectura moderna es un fenómeno intrínsecamente fragmentado, tal como sostuvieron Banham y Tafuri en la década de los ‘60 y ‘70”.

Continuando los análisis de obra, Deulafeu nos introduce al proyecto del edificio Lircay, en la ciudad de Talca, y nos habla de las transiciones y la riqueza arquitectónica de la primera torre habitacional de la región del Maule. Se indaga en la singularidad de la propuesta de sus arquitectos Durán y Molgaard, que en su partido general y diseño desplazan hacia el interior de la manzana la torre habitacional, con un importante retranqueo del volumen asociado. La propuesta aportó y promovió la prolongación del espacio público al interior de la manzana, lo cual se consigna como un valor generador de identidad.

El caso de El Edificio Tribunales (originalmente conocido como edificio Tucapel), en tanto que caso emblemático del plan de renovación urbana aplicada por la CORVI en la ciudad de Concepción en 1961, presentado por Franck, diseñado en 1961 e inaugurado en 1964, sería el primer caso de una nueva orientación dentro de la labor de la Corporación de la Vivienda (CORVI), anticipando la solución y forma de proyectos emblemáticos realizados por la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), desde 1965. Para ello, considera los antecedentes proporcionados por la introducción respecto al déficit ex post evento sísmico del año 1960, que provoca un déficit habitacional importante que es necesario poder cubrir. Así el análisis de la obra en sí misma recoge el importante aporte del Plan Regulador Comunal de 1961, realizado por Emilio Duhart y Roberto Goycoolea, que consideró la franja de emplazamiento del conjunto, en la denominada Zona Especial, permitiendo ocupar el 100% del suelo, lo que permitió un máximo aprovechamiento de la superficie, la luz natural y la apertura del espacio público en dos niveles, lo que generó un importante precedente en la conformación del espacio público asociado a un uso residencial.

Así, el siguiente caso de estudio, “Edificio Caliche, la arquitectura de los márgenes urbanos de Ricardo Pulgar”, analizado por Zúñiga y Contreras, se propone como un ejemplo de arquitectura moderna singular que se explicita en 3 características: primero, en su condición de edificio; luego, porque la ciudad de Antofagasta siempre ha tenido una condición más urbana que rural; y, por último, se plantea como una ciudad de márgenes abruptos. El caso de estudio se fricciona entre lo fronterizo, en tanto que un objeto que se cristaliza en un borde que

separa o bien que logra una apertura entre lo construido y el desierto, tal y como lo definen los autores, como una “operación geográfica”, que se analiza morfológicamente en su composición estética y estructurante.

Luego, el artículo denominado “Casa en Jean Mermoz: la obra a través de maquetas”, de Fracalossi, nos introduce en la experiencia como caso exclusivo, y nos habla que la develación de la obra exige una revelación con ciertas implicancias. Aquí los hechos son, simultáneamente, la insinuación de una cercanía pasada, la imposición de una lejanía presente y la posibilidad de una cercanía futura. El lenguaje insinúa la cercanía; los hechos la posibilitan. Ello nos acerca, metodológicamente, a la investigación a través de dos componentes fundamentales: la maqueta como medio y la obra como fin, considerando que la obra, siendo en un principio fragmentaria, en un momento fue artificial y tuvo que ser construida.

Para finalizar, el capítulo de Bustos, Darmendrail y Zeiss nos propone un interesante caso de análisis que invita a que emerja una valoración de la modernidad más allá del circuito de especialistas, analizando la obra de “Maco Gutiérrez. Hacia una arquitectura en la casa grande”. El artículo presenta el desarrollo histórico de su trayectoria, su paso por varios países y cómo se transforma en un arquitecto integral, dada su experiencia de habitar entre la solución y el problema, metafóricamente hablando, venciendo la precariedad y las fronteras.

La cuarta parte, denominada “Proyecto moderno e instituciones: del territorio al edificio”, expone diversas investigaciones y registros de análisis, de edificios y conjuntos, que examinan distintos ejemplos característicos de la arquitectura moderna del siglo XX y cómo esta ha respondido a los requerimientos frente a las condiciones regionales.

En esta sección, Torrent, Ruz Zagal y Morán centran su discusión en el proyecto público de la Junta de Adelanto de Arica. Los autores ponen en valor no sólo la dimensión cuantitativa y la expansión de la intervención en los diversos temas y problemas urbanos, sino también la cualidad y significación que logró la Junta en las obras, en la cual la arquitectura moderna se convirtió en un sistema capaz de institucionalizar las aspiraciones del desarrollo económico y social de la época.

Por otra parte, Muñoz analiza las distintas obras representativas de la arquitectura moderna en el Campus de la Universidad de Concepción, declarado Monumento Nacional el año 2016. La autora destaca sus distintos estilos y períodos representativos, los cuales integran un paisaje representativo de períodos históricos relevantes de la ciudad y proclama valores patrimoniales estimados por los penquistas. Bravo y Chaparro, por su parte, analizan el Colegio Universitario Regional de Antofagasta como obra relevante de patrimonio moderno. Los autores realizan un registro que explora las características del diseño arquitectónico, centrándose en la luz como eje central. Benavides, Saavedra y Cid centran la discusión en la puesta en valor de un conjunto moderno de cine-teatros de pequeña escala, diseñados y edificados por el Estado chileno en el proceso de reconstrucción post terremoto de 1939. En el estudio, los autores se focalizan en los inmuebles emplazados en las comunidades de Bulnes, Coelemu, Quirihue y San Carlos con el fin de aportar a la discusión en torno al relato patrimonial de la Región de Ñuble.

Weibel presenta el Edificio Consistorial de Osorno y su relación con la Plaza de Armas de la misma ciudad. El estudio aporta antecedentes para la valoración patrimonial del inmueble, así como también del sitio patrimonial del cual forma parte. Por su parte, Téllez nos presenta el edificio Ecopetrol como una obra moderna de adecuada inserción urbana en un sector en transformación en la ciudad de Bogotá, Colombia, revisando su contexto histórico, arquitectónico y contextual. En la misma línea, Exss nos presenta el Colegio María Gaete de Arauco, como una obra que aporta a una ampliación de la concepción arquetípica de arquitectura escolar moderna. La obra, analizada por la autora, pone en valor sus cualidades espaciales, la tipología y la estrategia de emplazamiento, en relación con un colegio previamente existente en un sector céntrico de la localidad urbano-rural de Arauco.

Cerda y Araya analizan, a través de un estudio de caso, los criterios de diseño utilizados por la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos (SCEE), encargada del desarrollo de infraestructura escolar para la población escolarizada durante el siglo XX. El estudio presenta los antecedentes históricos de la SCEE y analiza los primeros criterios modernistas sobre el diseño de espacios educativos,

que incluyen conceptos de tipo constructivo, espacial y funcional, revisando el caso de la ex escuela hogar Grecia N°35 de Antofagasta. Finalmente, Esparza y Chaparro dan cuenta del edificio del Colegio Inmaculada Concepción, proyectado por Duhart y Goycoolea (1964), y del análisis crítico del proyecto original para una reutilización de este, donde lo preexistente y lo nuevo coexistan en armonía.

Por último, en la quinta parte, "Recuperar lo común: estrategias patrimoniales en conjuntos habitacionales", las experiencias investigativas de los autores nos permiten reflexionar, a través de diversos análisis de casos, cómo diversas propuestas metodológicas evalúan el alcance social, espacial, morfológico y normativo que aportan los conjuntos habitacionales y arquitectónicos modernos para establecer su potencial valor como patrimonio material. En este sentido, Bonomo explora la compleja relación entre las obras construidas en Santiago, entre 1940 y 1970, y la forma en que el aparato del Estado ha contribuido a forjar la ciudad de Santiago contemporánea, analizando aspectos legislativos junto a temas de historia urbana y arquitectónica. Por su parte, Zumelzu evalúa el potencial sostenible de la forma urbana de un conjunto moderno en la ciudad de Temuco, la Población Llaima, impulsado por el programa CORVI durante la década de 1950. A través del análisis de tres criterios sostenibles: diversidad, escala y accesibilidad peatonal, el estudio pone en valor los conceptos urbanísticos del programa CORVI que reconocían al individuo, la familia y la colectividad como principios fundamentales para el desarrollo urbano de barrios. El estudio aborda una mirada crítica a las formas de hacer barrios hoy en Chile.

Otro enfoque de gran interés es el entregado por Hidalgo que, a través de una recopilación y registro empírico *in situ* de los conjuntos habitacionales CORMU –Conjunto Túpac Amaru y Torres Antonio Varas–, analiza el estado actual de suelos y pasarelas de estos conjuntos para evaluar el alcance histórico, social y espacial que aportan estos elementos, para de este modo reflexionar sobre su potencialidad como patrimonio material. Karen Andersen aporta a esta reflexión, explorando las mutaciones físicas y sociales que los espacios públicos asociados a los conjuntos CORVI han sufrido en el tiempo, mostrando a través de un estudio de caso (la

Unidad Vecinal Providencia) sus adaptaciones, a partir de la experiencia cotidiana del habitante. El estudio reflexiona sobre la relación entre el espacio vivido y el espacio concebido, evaluando la significación y valoración que los habitantes hacen de los espacios colectivos a partir de la vivencia y la percepción sensorial.

Ambrosetti, Matus y Cvitanic relevan la importancia de la arquitectura moderna en la Región de Magallanes, a través de un estudio que busca demostrar que esta abarca no sólo dimensiones formales, sino también un modo de producción que moviliza una economía de recursos por medio de la estandarización y la modulación. Dentro del mismo contexto, Matus y Cvitanic analizan un conjunto moderno en la ciudad de Punta Arenas, la Población Fritz Roy, evidenciando el valor del conjunto desde su adecuación a las condiciones locales climáticas, tipográficas, urbanas y productivas. Además, relevan la importancia de su adscripción a procesos nacionales de construcción de ciudad, lo que generó espacio para el debate e ideas renovadores que posibilitaron una respuesta que matizó la doctrina de la arquitectura moderna en la región.

Finalmente, Chaparro y Bravo realizan el análisis del Conjunto Habitacional Salar del Carmen, impulsada por la CORVI en 1959, que incorporó criterios adecuados para el contexto desértico de la ciudad. Los autores ponen en valor los ideales del urbanismo moderno a través del análisis arquitectónico y espacial del conjunto.

Bibliografía

- Jameson, Frederic (2013). *Posmodernidad: La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La marca editora.
- Lefebvre, Henri (2013). *La Producción del Espacio*. Madrid: Editorial Capitán Swing.



do.co.mo.mo.cl

Perspectivas Latinoamericanas

Cláudia Costa Cabral
Marta Peixoto

Lina Bo Bardi y el suburbio

Cláudia Costa Cabral

Facultad de Arquitectura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(FAU-UFRGS)

Lina Bo Bardi (1914-1992) no fue la autora de muchos proyectos urbanísticos. De hecho, se cuentan fácilmente el Conjunto Itamambuca (1965), su participación en el concurso para la renovación del centro de Santiago de Chile (1972), la Comunidad Cooperativa de Camurupim (1975), su participación en el concurso para el Valle del Anhangabaú en São Paulo (1981) y el plan de rehabilitación del distrito histórico de Salvador de Bahía (1986). Los estudios para Santiago, São Paulo y Salvador se dirigían a centros metropolitanos, mientras las propuestas para Itamambuca y Camurupim consideraban entornos suburbanos y rurales. El Conjunto Itamambuca es la primera incursión de Lina en la escala de la planificación urbanística. Aunque nunca se construyó, plantea cuestiones todavía relevantes con respecto a la forma del territorio. En la propuesta de Lina encontramos los símbolos emblemáticos de la vida suburbana, como las series de casas aisladas rodeadas de césped y la (implícita) movilidad automovilística.

Un corpus creciente de reflexión sobre el suburbio ha estado mayormente centrado en los efectos adversos de la suburbanización. Sin embargo, los suburbios fueron un campo fructífero de experimentos para la arquitectura moderna. En los años cincuenta, la misma Lina había construido su magistral Casa de Vidrio (1951) y la Casa Valeria Cirell (1958) en el suburbio del Morumbi en São Paulo. Nuestro trabajo busca arrojar luz sobre cómo Lina generó una visión del suburbio moderno en su proyecto para el Conjunto Itamambuca, buscando estructuras de composición capaces de ordenar arquitectura y territorio como un sistema conjunto. Explorando la repetición y la homogeneidad, una de las características más definitorias y también más censuradas de los suburbios, la propuesta recupera lo que puede denominarse como la "cualidad figurativa del

paisaje" –usando la feliz expresión acuñada, años después, por Vittorio Gregotti (1975: 80)–, lograda a partir de la manipulación de la arquitectura y de la naturaleza.

Los lotes circulares

El Conjunto Itamambuca sería una nueva urbanización en Ubatuba, una ciudad turística situada en la costa del estado de São Paulo, Brasil. Atravesada por el Trópico de Capricornio, Ubatuba se extiende entre el Océano Atlántico y la Sierra del Mar, la importante cadena de montañas cubierta por la Mata Atlántica brasileña, uno de los ecosistemas más amenazados del país. Una antigua ciudad portuaria, Ubatuba se enfrentó a la decadencia económica antes de iniciado el siglo XX, hasta que en los años treinta la construcción de una carretera vinculando la ciudad y el valle del Paraíba fortaleció su vocación turística y promovió su recuperación económica.

El sitio correspondía a una franja de tierra situada en la orilla derecha del río Itamambuca, uno de los muchos afluentes que descienden de la sierra y llegan a la ciudad. En un boceto coloreado, Lina retrata el sitio como un pedazo de naturaleza virgen, cubierto por una vegetación exuberante y bordeado por la franja azul del río. Junto a este dibujo, escribe: "La preservación de la configuración "natural" del lugar" (Bo Bardi, 1965a). Sin embargo, la palabra "natural" tiene un significado particular. Se refiere menos a una condición prístina –ya presente– que a una calidad futura, a perseguirse a través del proyecto. En la parte inferior de la página, bajo el título "subdivisión", surgen dos pequeños diagramas que representan dos estrategias opuestas para abordar el problema de la urbanización para la construcción de

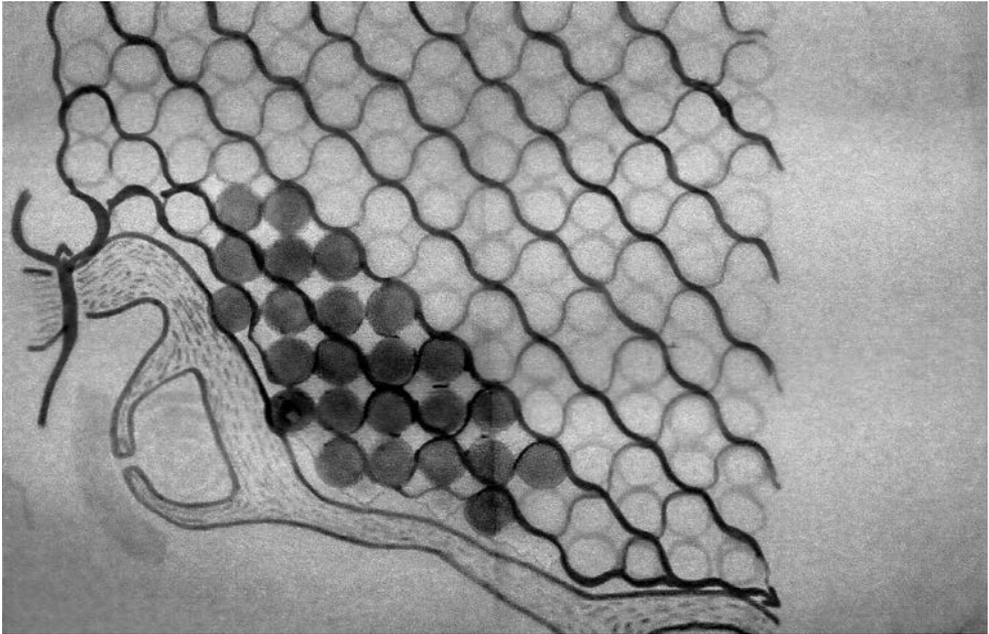


Fig. 1. Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Plan general. Colección del Instituto Lina Bo y P.M. Bardi.

viviendas individuales. Un diagrama, marcado en rojo, indica la solución recusada: el uso de una cuadrícula rectangular, identificada como la forma "geométrica tradicional". El otro diagrama ofrece la muestra de un nuevo tejido suburbano, formado por una serie de solares circulares, vinculados entre sí a través de caminos sinuosos. La palabra "natural", asociada a este diagrama, describe no la ausencia de un plan, sino que una alternativa que contrasta con la cuadrícula rectangular.

La estructura morfológica de este tejido alternativo parece haber evolucionado en paralelo a la forma de las casas. Al ser examinados en conjunto, los diversos bosquejos y planos de Lina para Itamambuca revelan que los solares de forma circular se consideraron desde el principio, aunque las maneras en que se combinaron fueron variadas.

Un dibujo muy inicial muestra un grupo de lotes circulares de diámetros desiguales (sus apuntes se refieren a 18, 22 y 25 metros) dispuestos a lo largo de pistas sinuosas, con casas cuadradas ubicadas en el centro de cada uno de ellos (Bo Bardi, 1965b). Los primeros esquemas de Lina para Itamambuca se asemejan claramente a

los planos originales de Frank Lloyd Wright para las comunidades usonianas (1947), tampoco construidos¹. El plan de Wright para Parkwyn Village, en Kalamazoo, Michigan, introducía cuarenta lotes circulares o semicirculares, ubicados alrededor de un lago y unidos por caminos serpenteados. El proyecto asumía que la propiedad individual de los lotes edificables sería acompañada por la propiedad colectiva de los espacios libres entre los círculos, dejados al natural. El plan de Wright para Pleasantville, cerca de Nueva York, también presentaba los mismos caminos sinuosos, conectando cincuenta lotes circulares para casas unifamiliares con los espacios intersticiales colectivamente compartidos y mantenidos como áreas verdes. Wright trabajó con solares más amplios que los de Lina en Itamambuca, con diámetros aproximados de 60 metros, en Pleasantville, hasta 70 metros, en Parkwyn Village. Contrariamente a la homogeneidad de los solares, los planos de Wright forman organizaciones distendidas, donde los círculos se deslizan libremente unos sobre otros. Incluso la posición de las casas en los lotes es variable, desplazándose desde el centro hacia los bordes de los círculos.

Sin embargo, Lina gradualmente se apartó de las propuestas de Wright, abandonando las configuraciones relajadas presentes en sus primeros estudios y avanzando hacia un patrón estructurado de organización. Los lotes de forma circular se reducen a dos tamaños (con diámetros de 12 y 23 metros, aproximadamente) y su posición relativa pasa a ser dominada por trazados reguladores, una característica más bien ausente en la libre disposición de Wright. Los dibujos siguientes muestran cómo la posición de los lotes circulares pasa a ser controlada por una cuadrícula regular. Cada grupo de cuatro círculos grandes se inscribe virtualmente en un cuadrado con no más de cincuenta metros de lado, más o menos equivalente, en tamaño, a uno de los lotes de Wright (Bo Bardi, 1965c). Lotes circulares más pequeños se insertan en el espacio situado entre los grandes lotes. Esta lógica se reproduce sobre toda la superficie del sitio, generando una malla de círculos grandes y pequeños, traspasada diagonalmente por caminos que rodean los círculos, siguiendo la dirección del río (Bo Bardi, 1965d).

El desplazamiento hacia un patrón estructurado sitúa el trabajo de Lina quizás más cerca de las investigaciones coetáneas del Team10 –sobre grupos visuales y principios estructuradores– que de las experiencias usonianas de Wright. Como ha observado Tom Avermaete, en el contexto de la discusión sobre la reinención del tejido urbano por parte del Team10, Alison Smithson consideraba que es “similitud aparente” podría pensarse como “el orden conductor” (Avermaete, 2005). Podemos encontrar en el Conjunto Itamambuca semejante tipo de búsqueda por un orden subyacente, capaz de estructurar visualmente la arquitectura y el territorio, la naturaleza y la ciudad.

Las casas cuadradas

De acuerdo con los comentarios de Priscilla Henken sobre Pleasantville, las casas debían ser todas diferentes. “Eso deriva naturalmente de los principios de la arquitectura orgánica de Mr. Wright”, explica ella, “que exigen que cada casa esté adaptada a las necesidades y personalidades de los propietarios”, siendo cada una “la única de su clase, una obra de arte con la firma del artista” (Henken, 1985: 8).

Lina hizo exactamente lo contrario. Al igual que tantos otros suburbios, Itamambuca se poblaría con la repetición de casitas casi idénticas, siempre ubicadas en la misma posición fija dentro de los lotes. Ninguna de las casas de Lina sería la única de su tipo, aunque todas podrían considerarse como la obra de un artista.

Considerando el tamaño de las casas y el hecho de ser múltiples, se supone que Itamambuca sería un emprendimiento urbano dirigido probablemente a una clase media interesada en casas de vacaciones relativamente económicas, un sueño fomentado por la expansión de la industria automotriz paulista². A pesar de la forma redonda de los lotes, Lina no usó las Casas Circulares que había desarrollado en 1962, como se podría esperar, ya que esas también eran casas suburbanas, con porches, patios y techos verdes. En su lugar, diseñó dos tipos de casas de planta cuadrada, una para el lote grande, otra para el pequeño, siempre dispuestas sobre el centro geométrico del lote.

Una vida colectiva es lo que se encuentra más o menos implícito en el plano general. Los jardines privados son reemplazados por espacios compartidos, mientras senderos pintorescos se extienden a través de un paisaje pastoral, salpicado de casas frugales y sin cercas. Como muestra la perspectiva, la estructura retorcida del plan provoca las vistas truncadas, oponiendo límites visuales a los paisajes abiertos, y favoreciendo la escala doméstica. Zeuler Lima ha destacado que el Conjunto Itamambuca “confirmó la paleta formal que Bo Bardi había comenzado a desarrollar a fines de los años cincuenta” (Lima, 2013: 119). De hecho, las casas tienen un parecido con la Casa Cirell, construida en el Morumbi. Pero el Morumbi era un suburbio de altos ingresos, con lotes muy generosos. Al considerar lotes mucho más pequeños en Itamambuca, Lina tuvo que desarrollar otras estrategias para garantizar el ideal del verde continuo y de una vida cercana a la naturaleza. En una subdivisión en que se han borrado las distinciones entre frente y fondo, la posición centralizada de la casa en el lote permite emplear la naturaleza como zona de amortiguamiento y a la vez ofrecer una cierta privacidad.

Las casas tienen plantas simétricas, construidas geoméricamente por la rotación de un cuadrado más pequeño dentro de uno más grande. La casa grande tiene cerca de 9 metros de lado. El cuadrado interior circunscribe un espacio de doble altura en torno a una escalera centralizada, introduciendo una configuración centrípeta. Además de la cocina en la planta baja, los cuatro pequeños dormitorios y baños en el segundo piso son empujados hacia las cuatro esquinas. Un porche periférico, sostenido por pilares de madera rústicos, y cubierto por un techo de paja, amplía la zona de estar en la planta baja. La sección revela el entresuelo de madera y la cubierta de tejas cerámicas oculta tras los muros de mampostería. La casa pequeña mide cerca de 6 metros de lado y virtualmente encajaría en el cuadrado interior de la casa grande. Sin embargo, esta casa no se genera a partir de la rotación de una figura cuadrada en su interior, sino de una exterior que forma cuatro porches abiertos en las esquinas, con pilares de madera y techos de paja.

El maravilloso primitivismo

Si los planos aparecen como rigurosamente guiados por unos juegos geométricos y, por lo tanto, intelectuales, el aspecto exterior de las casas parece provenir de una antitética actitud primitivista. Dibujos infantiles representan fachadas modestas, casi tímidas, que guardan un sentido de inocencia en sus ventanas inciertas, sus puertas de celosía y sus muros donde brotan al azar pequeñas plantas no cultivadas.

Otro boceto retrata una canoa y sus ocupantes junto al río, tal vez aludiendo al nombre de la ciudad –Ubatuba significa “lugar de canoas” en Tupi– y la antigua ocupación indígena de la región, o tal vez evocando la memoria de viejas fuerzas telúricas. Las casas recuerdan la casa Caiçara, el refugio típico de los habitantes de la región en el pasado, con techos de paja y estructuras de madera, aunque poco podemos especular sobre el papel que eso podría haber jugado en el proyecto. De hecho, la arquitectura de Lina en Itamambuca

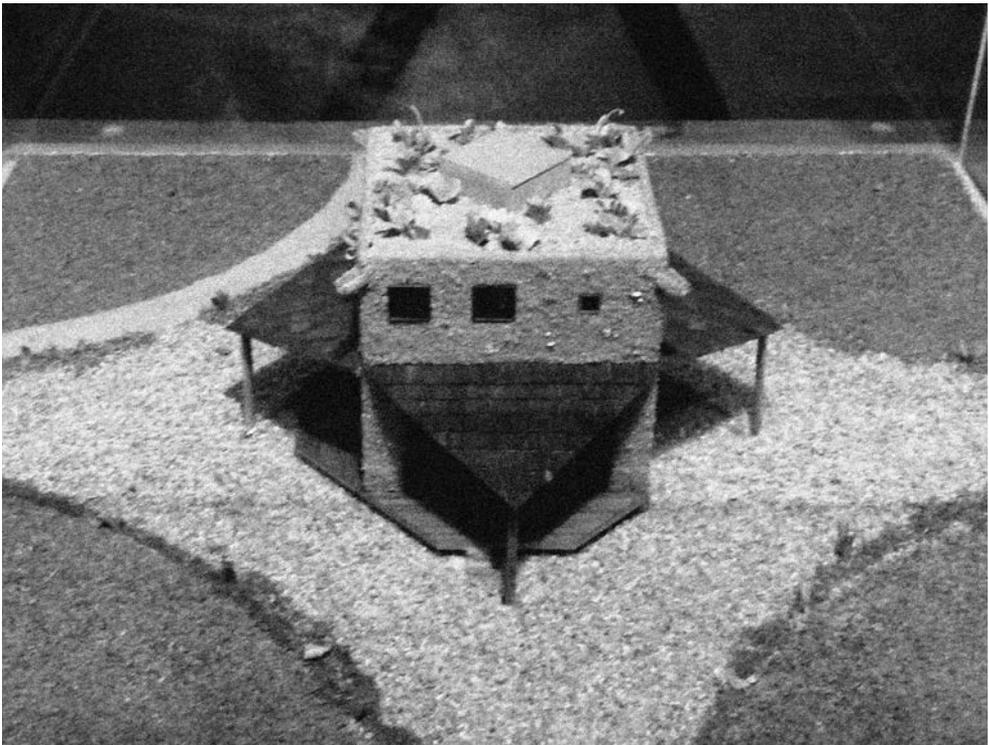


Fig. 2. Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Modelo de la casa pequeña. Colección del Instituto Lina Bo y P.M. Bardi. Foto del autor, 2013.

no requería más que sistemas constructivos de baja tecnología y mano de obra local.

En 1943, Lina Bo opinaba en la revista italiana *Domus* que el mundo moderno “trajo a la arquitectura la relación tierra, clima, medio ambiente”, que con un “maravilloso primitivismo, vemos brotar de la más espontánea de las formas arquitectónicas: la arquitectura rural” (Bo Bardi, 2009: 47). La conciencia de la vulnerabilidad de la naturaleza y las preocupaciones ambientales reaparecen en 1957 en su *Contribuição propedêutica ao ensino da arquitetura*; no obstante, también para condenar abiertamente los “desvíos del tipo Arquitectura orgánica” y la “actitud romántica” en la planificación del territorio (2002: 15-16; 47). Su visión del suburbio en 1965 no es puramente bucólica ni conservadora, sino más bien paradójica. No es una reacción contra la planificación, sino la producción del paisaje desde los instrumentos de la arquitectura: en lugar de reclamar una libertad orgánica incontrolada, propone un patrón geométrico, basado en curvas dóciles, pero recurrentes, que se pueden repetir mecánicamente. Las características genéricas, como la repetición y la homogeneidad (que el suburbio tanto incorpora), encuentran una *figuratividad* particular en el paisaje de solares redondeados y arquitecturas primitivistas.

Bibliografía

- AVERMAETE, Tom (2005). “Matbuiding. Team 10’s reinvention of the critical capacity of the urban tissue”, en: Max Risselada and Dirk van den Heuvel (eds.), *Team 10, 1953-81, in search of a Utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers, p. 309.
- BARDI, Lina Bo (1965a). *Conjunto Itamambuca. Perspectiva* (067ARQd0045), São Paulo: Archivo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- _____. (1965b). *Planta parcial dos lotes com notas* (067ARQd0023). São Paulo: Archivo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- _____. (1965c). *Planta parcial dos lotes/ Perspectiva* (067ARQd0044). São Paulo: Archivo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- _____. (1965d). *Planta de implantação do conjunto*. (067ARQd0042). São Paulo: Archivo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- _____. (2002). *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura [1957]*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
- _____. (2009). “Arquitetura e natureza: a casa na paisagem” [*Domus*, 1943], en: Silvana Rubino and Marina Grinover (eds.), *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 47.
- GREGOTTI, Vittorio (1975). *Território da Arquitetura*. São Paulo, Perspectiva.
- HENKEN, Priscilla (1985). “A ‘Broad-Acre’ Project”, *Realizations of Usonia: Frank Lloyd Wright in Westchester*. New York: The Hudson River Museum, pp. 6-13.
- LIMA, Zeuler (2013). *Lina Bo Bardi*. New Haven, London: Yale University Press.
- TWOMBLY, Robert (1987). *Frank Lloyd Wright. His life and his architecture*. New York: Wiley.
-

¹ Los planes de Wright tuvieron que ser revisados, debido a las dificultades para obtener permisos de construcción para lotes circulares (Ver Henken, 1985; Twombly, 1987: 265-268).

² Según la Asociación Nacional de Fabricantes de Vehículos Automotores, ANFAVEA, las patentes automovilísticas aumentaron de 9.478, en 1957, a 130.435, en 1964.

Lina Bo Bardi: sus interiores y los cambios producidos por el tiempo

Marta Peixoto
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS)

Así como es fundamental reconocer el diseño de interiores como parte del proyecto moderno, es igualmente importante considerar que este es un sistema en esencia abierto, más susceptible al cambio, más afectado por la acción del tiempo. De hecho, el cambio es una de sus características esenciales, que se manifiesta a lo largo del uso, parte de su proceso natural de maduración.

En este contexto, tres obras diferentes de Lina Bo Bardi son ejemplos interesantes para observar y comparar: la Casa de Vidro, el MASP y el SESC Pompéia. Una residencia, un museo y un club, los tres enteramente diseñados por la autora, tanto edificio como interiores, hoy figuran como patrimonio. Sin embargo, la manera en que envejecieron es diferente. La comparación entre estos procesos particulares señala cuestiones generales importantes para la reflexión.

La Casa de Vidro

La Casa de Vidro (1949-51), fue construida en una pendiente muy abrupta, casi desprovista de vegetación en ese momento, en el barrio de Morumbi, en São Paulo. El volumen se apoya en pilares esbeltos, dejando el sitio prácticamente intacto. La llegada se da a través de la parte inferior del edificio, donde una escalera de metal abierta y muy ligera conduce al primer piso, donde se concentra la casa. El edificio tiene dos partes distintas y separadas: el área social, un gran salón acristalado, y la íntima, compuesta por dos barras paralelas de habitaciones, separadas por un patio. El área social es justamente la casa de cristal.

Cuando fue inaugurada, la casa —diseñada para ella y su esposo, el marchand Pietro Maria

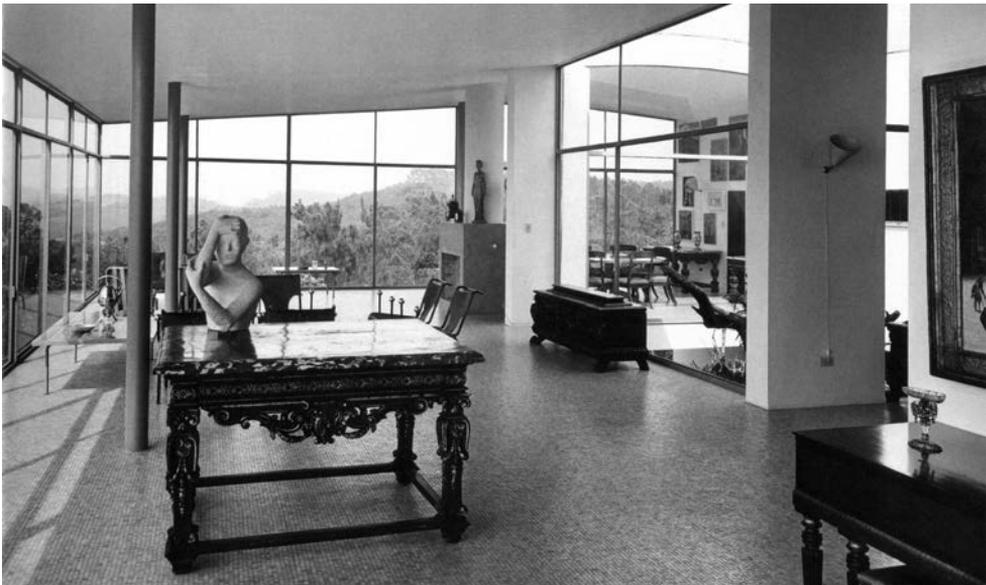


Fig. 1. Interior de la casa en los años 50. Casa de Vidro. Lina Bo Bardi. En: Ferraz, M. (Org.). (1994). *Casa de Vidro. Glass House*. Lisboa e São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Bardi— revelaba una sensibilidad ecléctica, combinando muebles contemporáneos con valiosas antigüedades dentro de la caja de vidrio; presentaba un interior despojado, equilibrado y restringido, aunque algo diverso. Era un ambiente desnudo, con baja densidad de objetos y muebles.

Con el tiempo, se observa que un proceso gradual de acumulación conduce a otra disposición. Las fotografías donde se ve la densificación de muebles y objetos, sin preocupación por la formación de conjuntos de armonía más obvia, son de los años 80. Las estatuas barrocas y los cassoni renacentistas pasaron a convivir con artesanía popular, artefactos coloniales e incluso algunos objetos ordinarios, sin ningún valor. La envolvente sigue siendo la misma, aunque un poco gastada, pero la configuración interna ha cambiado mucho. Hay una densidad de objetos y muebles que es realmente impresionante, especialmente cuando se compara con la versión original.



Fig.2. Interior de la casa en los años 80. Casa de Vidro. Lina Bo Bardi. En: Ferraz, M. (Org.). (1994). *Casa de Vidro. Glass House*. Lisboa e São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

El diseño interior se transforma más fácilmente que el edificio, sea por adición, cambio o eliminación, como pueden atestiguar muchos ejemplos. El interior es, esencialmente, un sistema abierto y el cambio, una de sus características esenciales. El edificio es diferente: permanece más constante, como

una caja perenne con un contenido variable. En este caso, con dos versiones de interiores dentro de la misma casa, indica que tal vez esta transformación refleje los cambios en la propia Lina Bardi, después de años inmersa en la cultura brasileña, especialmente después de conocer y trabajar en el noreste del país.

Actualmente, la Casa de Vidro experimenta una tercera adaptación. Es la Sede del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, que fue creado por la pareja Bardi en 1990 para difundir la cultura brasileña. Pietro María donó la casa a la institución, después de la muerte de Lina. Cuando muere, una buena parte de los muebles y objetos se venden para pagar la herencia requerida por sus herederas, hijas de su primer matrimonio. El Instituto sigue operando en la casa, pero, aunque todavía tenga un acervo significativo, cambió su función; se ha convertido en un edificio cultural, muy diferente de las dos versiones anteriores.

El Museo de Arte de São Paulo

En el edificio del Museo de Arte de São Paulo, MASP (1957-68), obra y exhibición adquieren la misma importancia y son parte de una misma operación intelectual: el proyecto abarca el conjunto, el edificio y su contenido. La solución es un pórtico que soporta un paralelepípedo —un volumen acristalado en sus dos fachadas principales— suspendido. Bajo aquel volumen se creó una generosa plaza cubierta, conectada con la vereda.

En la sala de la colección permanente, a diferencia de las exposiciones tradicionales, las pinturas no estaban colocadas contra la pared, sino que ocupaban todo el lugar y colgaban de un caballete transparente, un panel de vidrio templado, insertado en un cubo de hormigón a través de una cuña de madera. La escala final del conjunto era casi a dimensión humana, dejando la obra de arte a la misma altura que el observador. Cada pieza se apoyaba en un cuadro de madera blanca, recortado a las proporciones exactas del marco, que se atornillaba sobre el vidrio. Cuando no eran auténticos, esos marcos fueron eliminados y reemplazados por un borde neutro. Los textos explicativos se colocaban en la parte trasera del caballete, entre la madera y el vidrio.

Las pinturas se dirigían a la entrada, como si estuvieran esperando al público, dispersas y sin ningún tipo de clasificación. La ausencia de muros divisorios dejaba a las pinturas en contacto directo con el edificio, además de referirse a la situación de su concepción: la imagen suelta en el espacio, en el caballete del artista.



Fig.3. El salón con los caballetes). Museo de Arte de Sao Paulo. Lina bo Bardi. Salón de los Caballetes. En <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/15.085/5311>

En buena parte, el concepto museográfico propuesto deriva del allestimento, un campo experimental de artistas y arquitectos italianos. La idea era que las personas se mezclasen con pinturas y esculturas, realizando una fusión de imágenes que simbolizan la aproximación deseada entre el arte y la vida cotidiana. En el caso del MASP, con el objetivo de ampliar el alcance de la exposición de arte a la ciudad, esta mezcla de imágenes rompía la caja cerrada a través de las fachadas de vidrio. Fachadas y caballetes transparentes son recursos complementarios en un esfuerzo por popularizar el arte y el museo.

Desde su creación, hubo críticas severas relativas al proyecto expositivo del museo. Después de la muerte de Lina y de la jubilación de su esposo, director y curador del museo desde su fundación, las críticas respecto a los caballetes surgieron, lideradas por el nuevo curador. En 1996, el gran salón de exposición se subdividió, así como las galerías convencionales, y los caballetes de vidrio fueron reemplazados por paredes de yeso. La transparencia de las fachadas también se perdió: las persianas se cerraron permanentemente. Estos cambios provocaron

la indignación de la mayoría de los arquitectos brasileños, pero, aun así, se mantuvieron.

En 1999, el Instituto Lina Bo e P.M. Bardi solicitó el registro del museo como patrimonio, incluyendo interiores y museografía. Un mes después, el propio MASP hizo algo parecido, pero sólo referido al edificio. La diferencia entre las dos propuestas involucraba precisamente los caballetes. En 2003, finalmente el MASP fue reconocido por el IPHAN, el órgano nacional de defensa del patrimonio. Como medida estratégica, los muebles fueron protegidos, no sólo los caballetes. De esa forma, se garantizaba la preservación de los caballetes y, al mismo tiempo, se daba al Museo la oportunidad de decidir cuándo usarlos.

En febrero de 2016, los caballetes transparentes regresaron, en una nueva versión proyectada por la oficina Metro Arquitectos. Los caballetes sufrieron adaptaciones para hacerlos principalmente más durables, eficientes y seguros, pero los materiales y el principio de funcionamiento del conjunto se mantuvieron de manera estricta. Los arquitectos fueron elegidos por Adriano Pedrosa, actual director artístico del MASP, quien se encuentra realizando un plan de recuperación institucional del museo. El retorno de algunos de los espacios expositivos a la configuración original de Lina Bo Bardi, como la eliminación de las paredes de la galería de arte, también forma parte de ese mismo plan. Las persianas, sin embargo, fueron preservadas y permanecerán cerradas.

El SESC Pompéia

El SESC – que se traduciría como el Servicio Social del Comercio – es una entidad sin fines de lucro, mantenida por dirigentes comerciales. El SESC Pompéia (1977-86) fue construido en el barrio de clase media del mismo nombre, en la zona oeste de la ciudad de São Paulo. Protegido como patrimonio desde marzo de 2015, el complejo es un centro de ocio, una instalación colectiva semejante a un club de grandes proporciones.

El proyecto arquitectónico suma el reciclaje de una fábrica construida a principios del siglo XX y la construcción de nuevos edificios diseñados por Lina Bo Bardi y su equipo. El lote forma parte de una gran cuadra y tiene la forma de una L.

El lado más largo y ancho era ocupado por los antiguos galpones industriales, agrupados en bloques yuxtapuestos de varios tamaños, dispuestos a lo largo de una calle interior, que los arquitectos decidieron mantener. En el resto del terreno, un área más irregular y escasa, comprometida por un arroyo, se construyeron los nuevos edificios para el complejo deportivo.

La calle interior existente se convirtió en el acceso peatonal al conjunto. El proyecto de renovación convirtió el grupo de galpones a su izquierda en restaurante y sala de mantenimiento. Los más grandes, a la derecha, se convirtieron en una gran plaza cubierta, con un salón y espacio de exposición, una biblioteca, una gran plaza, un teatro y muchos talleres. El proyecto del interior se complementó con el diseño de mobiliario y comunicación visual.

El conjunto de estos espacios sucesivos crea una enorme área cubierta, rica y compleja, para promover la recreación. El espacio de salón y exposición es un lugar para quedarse. Hay sofás y mesas para leer, jugar o simplemente para sentarse. Al lado está la biblioteca, donde la estantería, contigua a la sala de entrada, invita a entrar. El teatro es un galpón aislado; luego, están los talleres, internamente divididos con particiones bajas. El espacio central, entre la biblioteca y el teatro, fue diseñado como un cuadrado, organizado geométricamente por los pilares del galpón original, con la adición de una chimenea y un largo espejo de agua serpenteante, que divide el piso en dos partes. El cambio de las tejas de arcilla originales por las de vidrio crea una luz difusa, responsable de la agradable atmósfera interior. Finalmente, la comunicación visual, que mezcla colores, texturas y una cierta crudeza de los materiales, encaja muy bien con el ambiente del barrio.

En la parte nueva, el arroyo fue cubierto con una plataforma de madera y la escasez de terreno determina la solución del sector deportivo en dos torres de hormigón armado aparente, unidas entre sí por pasarelas desencadenadas. Sus fachadas están marcadas por una serie ordenada de aberturas de forma irregular. Del mismo material, el alto cilindro que contiene el depósito de agua completa el conjunto. El contraste con los galpones vecinos es fuerte y el resultado general, impactante.

El SESC Pompéia es exitoso desde su apertura y, al cabo de treinta años, permanece casi igual. Es un ejemplo de buena gestión, por cierto, pero es igualmente importante la propuesta arquitectónica que ha establecido, desde el principio, una gran conexión con la comunidad.



Fig.4. Interior de los galpones. SESC Pompeia, Lina Bo Bardi. Foto: Marta Peixoto, 2016.

Conclusiones (o preguntas)

De la observación de estos tres casos surgen algunas reflexiones —o preguntas— interesantes sobre interiores modernos, su uso, preservación o reúso. Aunque sean proyectados por la misma arquitecta —alguien tan involucrada con la arquitectura como con el diseño de interiores, el diseño de muebles y la museografía—, aunque todos están protegidos como patrimonio, estos tres ejemplos son diferentes en proporciones, programas, relevancia, mantenimiento e historias con respecto a su envejecimiento.

En su propio mundo privado, Lina Bo Bardi cambió la Casa de Vidro con el transcurso del tiempo. ¿Es eso una falta de respeto hacia ella misma o, al contrario, evidencia su comprensión de que arquitectura, diseño y arte están en constante transformación y son, en

esencia, un work in progress? Por otro lado, es probable que ella quisiera mostrar su nueva visión de la arquitectura, después de tantos años en Brasil. Hoy, la Casa de Vidro que existe y está protegida ya no es una casa.

El MASP fue bastante transformado por el curador que siguió a Pietro Maria Bardi. A pesar de sus argumentos, que pueden ser incluso defendibles, lo que este ejemplo muestra es una especie de distorsión: sin agotar la discusión sobre el tema, para proteger pinturas valiosas, los cambios operados en el edificio violan otra obra de arte: el propio proyecto de Lina Bo Bardi. Quizás este caso resalte una opinión bastante común: la de que los interiores y la museografía no son dignos de preservación. Y tal vez la Arquitectura Moderna tampoco lo sea.

Por otro lado, perdido en el suburbio, gestionado por dirigentes comerciales y frecuentado por gente común, el SESC Pompéia, con sus enormes proporciones, es el ejemplo que se mantuvo más intacto. La enorme capacidad de su arquitectura para comunicarse con la comunidad es fundamental para eso.

Quizás se pueda decir que la preservación y/o reutilización del proyecto de interiores moderno sea casuística y tenga, como cualquier otro proyecto, sus propias especificidades, variables y circunstancias. Quizás, por eso mismo, sea muy difícil establecer reglas genéricas y universales. Por otro lado, discutir la cuestión y destacar su importancia para la comprensión de la arquitectura moderna y del patrimonio moderno debe ser una actitud llevada bastante en serio.



do.co.mo.mo.cl

Territorios en valor
Producción y espacio social

Hilda Basoalto, Francisca Valencia, Margaret Fariña
Claudio Galeno, Pablo Fuentes
María Isabel López, Claudio Galeno, Robert Hoyos
Tirza Barría, Laura Rodríguez, Robinson Silva
Pablo Fuentes, Leonel Pérez
Verónica Esparza, Juan Carlos Santa Cruz

El estado y la rehabilitación del patrimonio industrial moderno en la región del Biobío: los casos de Bellavista-Tomé y Lota

**Hilda Basoalto M.
Francisca Valencia Z
Margaret Fariña W.**

Programa Magister en Patrimonio Arquitectónico y Urbano
Universidad del Biobío

Remitiéndose al Chile de inicios del s. XX, las industrias en la región del Biobío proveyeron de infraestructura a sus zonas de emplazamiento. Así, se construyeron diversos edificios destinados a habitación y equipamiento social; entre estos, el Pabellón Agua Potable y el Sindicato N°1 Industrial Fábrica de Paños Bellavista. Situados en las ciudades de Lota y Tomé, respectivamente, estos fueron concebidos en la década del '40, en el marco de ciertos procesos industriales, volviéndose referentes del patrimonio industrial moderno.

Tanto el Pabellón como el Sindicato reflejan valores de la época industrial moderna: el de ser testimonio del mundo del trabajo y de la vida cotidiana de una época y de ser un instrumento que sirve para entender mejor como se vivía y se trabajaba en esa época, siendo el uso dado la diferencia más pregnante entre ellos: el primero, con destino habitacional; el segundo, como equipamiento social, erigido para acoger la actividad gremial.

Con el paso del tiempo, ambos inmuebles constituyeron una herencia física, pero el cierre industrial y la decadencia devenida los llevaron al deterioro. Frente a esta realidad, la intervención estatal medió para su recuperación

Procesos de intervención estatal

En la región del Biobío, esta mediación estatal tuvo inicialmente como protagonista a Lota. En el caso del Pabellón Agua Potable, el cierre minero en 1997 y dos grandes catástrofes afectaron su integridad. Ante estas adversidades, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo interviene con el fin de restituir su habitabilidad, identificando tres instancias de intervención:

1. "Programa de rehabilitación de pabellones mineros en Lota". Tras la clausura minera, el Pabellón Agua Potable es intervenido en el 2000. Pese a la intención de valoración patrimonial, se cambia su arquitectura original, reorganizando su planta baja.





2. "Plan de Reconstrucción Patrimonial", 2012. Post terremoto 2010, el pabellón es intervenido, manteniendo características arquitectónicas obtenidas en 2000.

3. "Fondo Solidario de Elección de Vivienda, D.S N°49/2011", 2014. El fuego destruye parte del colectivo y deja a sus moradores sin hogar, enfrentando una difícil recuperación. La solución implicaba una obra prácticamente nueva, en el marco de un siniestro aislado sin un programa subsidiario especial de asistencia. Con financiamiento insuficiente para las obras requeridas, se alcanza la recuperación volumétrica, pero espacialidad y composición responderán al estándar de vivienda social actual.

En cuanto al Sindicato, su rehabilitación se liga al programa de recuperación de barrios MINVU. En 2015, esta iniciativa se instala en el barrio Bellavista, Tomé, en donde, tras varias jornadas de participación ciudadana, los vecinos manifiestan la necesidad de salvar el edificio: "Hubo un proceso de articulación con los vecinos del Barrio Bellavista que no fue fácil y que se realizó de forma conjunta con las organizaciones presentes en el barrio. Tras

ello, se dio una participación activa en las asambleas del Quiero Mi Barrio, respondiendo a una necesidad de rescate patrimonial".

El proceso de obtención de recursos para su recuperación se desarrolla en un cuadro complejo, ya que se refiere a un edificio no habitacional privado. La asignación estuvo marcada por acuerdos entre sindicalistas y autorizaciones administrativas del MINVU. Finalmente, a inicios de 2018 comienza el diseño de su rehabilitación.

Conclusiones

Los casos presentados buscan mejorar la calidad de vida de los habitantes a través de la intervención de su medio construido, siendo consecuencia de este objetivo la protección del patrimonio industrial moderno.

Para el Pabellón, los siniestros y la actuación ministerial fueron el común denominador en el marco de acción de sus intervenciones. Dicha gestión frenó la desaparición del bien. Resulta evidente que la atención como urgencia habitacional soslayó la visión fundamentalista, directriz de las intervenciones en patrimonio.

La recuperación del edificio Sindicato, pese a ser un proceso en desarrollo, resulta una iniciativa pionera referida a la destinación de recursos por parte de MINVU al rescate de inmuebles privados no habitacionales. Por otro lado, el rol protagónico de la comunidad resultó trascendente en la salvaguarda de este inmueble.

Bibliografía

MINVU. 2015. Estudio técnico de base, 2015, Barrio Bellavista. Quiero mi Barrio. Concepción, Chile.

PÉREZ, Leonel (2018). El Barrio Puchoco en Schwager. Cuando la industria construye el paisaje cultural. Revista Urbano 11 (18), Ed. U. del Biobío, Concepción. pp. 47-58.

PÉREZ, Leonel; MUÑOZ, María Dolores y SANHUEZA, Rodrigo. 2004. El patrimonio industrial en la estimulación del desarrollo: Intervenciones y revitalización urbana en Lota Alto (1997-2000). Revista Urbano 7 (10), Ed. U. del Biobío, Concepción, pp. 9-18.

SERVIU BIOBÍO. 2012. Pabellón Patrimonial Agua Potable. Proyecto aprobado. EGIS I. Mun. de Lota. Plan de Reconstrucción Patrimonial, Concepción, Chile.

SERVIU BIOBÍO. 2017. Reconstrucción Pabellón Agua Potable. Proyecto aprobado. Entidad Patrocinante Big Gestión Ltda. Fondo Solidario de Elección de Vivienda, Concepción, Chile.

Paipote y Huachipato, ciudad industrial y desarrollismo en el norte y sur de Chile¹

Claudio Galeno
Escuela de Arquitectura
Universidad Católica del Norte

Pablo Fuentes
Departamento de Diseño y
Teoría de la Arquitectura
Universidad del Bío-Bío

Introducción

La producción siderúrgica tiene un historial en Chile que se remonta a las instalaciones del mineral El Tofo, en 1906 (Echeñique y Rodríguez, 1990), y la puesta en marcha de las de Corral, en 1908. Sin embargo, recién con la creación de la Corporación de Fomento (CORFO), en 1939, se dio un notorio impulso a la industrialización chilena. A mediados de los años '40, en el marco de la posguerra, EE.UU. asumió un papel relevante en la economía, a través de la política de "buena vecindad".

En esa década se construyeron dos complejos industriales siderúrgicos, con poblaciones obreras, que propusieron ideas sobre la organización de la ciudad moderna: la Fundición Nacional de Paipote (actual Fundición Hernán Videla Lira), al este de Copiapó, y la Planta de Huachipato, Compañía de Acero del Pacífico (CAP), al sur de Talcahuano. Ambas inversiones proyectaban el desarrollo industrial, contribuyendo al desarrollo de la minería y potenciando la industria siderúrgica.

Una fuente relevante de información sobre estos asentamientos mineros ha sido el *Boletín de la Sociedad Nacional de Minería* (BSNM), que se ha publicado casi ininterrumpidamente desde 1883 hasta la actualidad.

Desarrollismo

Chile, luego de la postguerra y de la frustración del salitre, definió un rumbo hacia la industrialización. Esa voluntad de superación, que se puede visualizar en la minería, coincidió con lo que se ha definido como *desarrollismo* e impulsó, desde 1947, a que se crease la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), la cual inició sus funciones en Santiago de Chile en 1948.

El desarrollismo fue una ideología que patrocinó el desarrollo económico interno, basado en la industrialización como objetivo prioritario, para equiparar el desequilibrio entre países desarrollados y subdesarrollados. Para este caso, aquello debiera entenderse como una actitud, una tendencia e incluso un período favorable a un crecimiento y expansión económica, con influencia concreta en la arquitectura.

Paralelismo

La consolidación de ambos asentamientos industriales, a pesar de sus distintas escalas y fines, se desarrollaron en simultaneidad. Durante el período 1947-1953, se produjo un paralelismo de operaciones, que además coincidieron con una consolidación de las ideas del urbanismo moderno en el contexto chileno.

La planificación y la arquitectura de Paipote estuvo a cargo del arquitecto Svetozar Goic, formado en la Universidad de Chile entre 1928 y 1932, siendo alumno de Rodolfo Oyarzún Philippi, ayudante de las clases de urbanismo de Karl Brunner, que se impartieron en ese mismo período (Cancino, 2008: 12).

La creación de una fundición nacional era una aspiración de la minería desde los años veinte. En 1941, CORFO contrató a la empresa Allis Chalmers para proveer la maquinaria necesaria, pero el proceso quedó interrumpido por la 2ª Guerra Mundial.

El emplazamiento de la Fundición estuvo mediado por varios factores: abastecimiento de minerales, fletes ferroviarios y marítimos, aprovisionamiento de agua, facilidades portuarias y aprovechamiento de fuerza motriz. De este modo, Paipote fue identificado como centro de la producción de la zona norte (BSNM, 1947b).

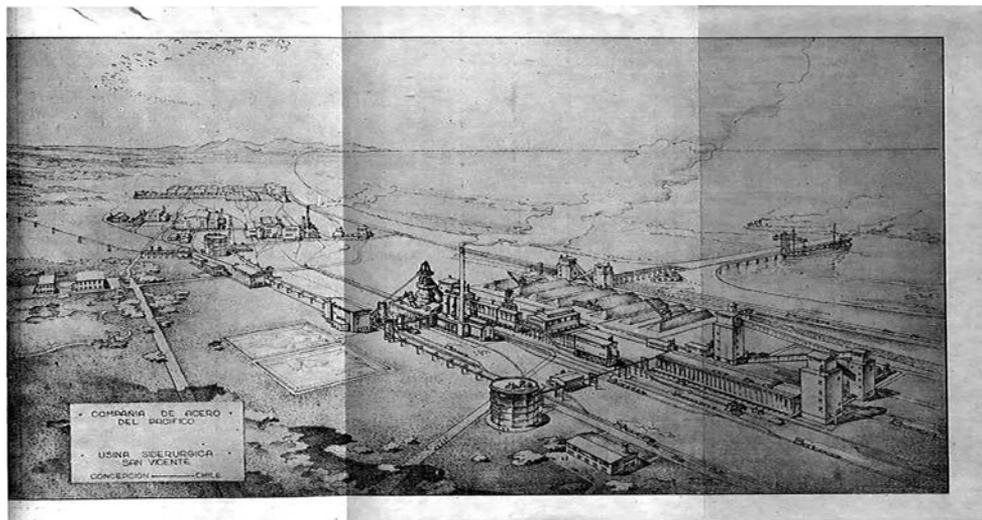


Fig. 1. Compañía de Acero del Pacífico. Publicada en el BSNM, n°569, septiembre de 1947. Publicada originalmente en: CAP (1946). La Compañía de Acero del Pacífico y la Industria Siderúrgica en Chile. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile.

La Caja de Crédito Minero (CCM) tomó la responsabilidad de la obra, en marzo de 1947, la cual se financiaría con fondos provenientes de la Ley de Impuesto Extraordinario al Cobre y del decreto n°957 de noviembre de 1943. El proceso fue impulsado por un clima favorable de postguerra y una voluntad de industrialización. La Fundación estaba orientada a dar solución a los problemas de la pequeña y mediana minería de cobre y oro. Finalmente, en 1947 fue actualizado el contrato con Allis Chalmers (BSNM, 1947a).

Sobre la relación del diseño de Goic con el plan de Allis Chalmers, debemos asumir que debieron vincularse; así, el plan general conjugó los requisitos del área industrial de 10.000 m² con la del campamento de alrededor de 15.000 m², tanto en forma urbana como en los aspectos medioambientales. El sitio tenía una suave pendiente en dirección norte-sur, y el viento predominante, igualmente en dirección norte-sur, fue considerado desde un inicio para determinar la ubicación de las áreas, campamento al oeste e industria al este (Cancino, 2008: 33).

En mayo de 1947, González Videla dio inicio a las obras de Paipote, y en su discurso se refirió también a otra inversiones para industrializar el

país: las "usinas hidroeléctricas, como la de 'Los Molles'", en Ovalle, "el enlace entre la Siderúrgica de Corral y la de Huachipato y la creación de la Universidad Técnica del Estado" (González Videla, 1947: 274).

El proyecto incluía dar solución habitacional a los trabajadores. En marzo de 1948, el ingeniero Gandarillas analizaba el problema de la vivienda. A propósito del historial de destrucciones de los terremotos, se confirmó que era necesario construir con mejores materiales y diseñar construcciones más higiénicas. Además, las viviendas realizadas por las compañías mineras estadounidenses habían sido ejemplares y habían definido una orientación para la vivienda obrera. Agrega que la Ley 7.600, de octubre de 1943, había constituido una Sociedad Constructora dedicada a la construcción de poblaciones obreras y que había contratado la población obrera de Huachipato (Gandarillas, 1948: 124).

A mediados de los años '40, otro protagonista fue la planta siderúrgica de Huachipato, en San Vicente, con varios artículos, portadas de las obras y una perspectiva de la planta. Varios números del BSNM, publicados entre 1947 y 1950, dieron cuenta de las gestiones y vicisitudes económicas para su creación y entrada en producción.



Fig. 2. Maqueta del proyecto de la Fundación Paipote. Fuente: Adolfo Ibáñez Santa María.

En ese marco, en 1944, la CORFO comenzó la coordinación del proyecto con el Export-Import Bank, al final el principal acreedor de CAP, y que recomendó la participación de Koopers Co., quienes realizaron el diseño general e instalaciones anexas. Así, la Compañía de Acero del Pacífico fue constituida el 27 de abril de 1946 con el aporte de instituciones gubernamentales y privadas. Se escogió para su instalación la bahía de San Vicente, por su proximidad a las fuentes productoras de carbón, puertos, etc. Ocupó una extensión de 200 ha. (BSNM, 1950: 705).

Con el antecedente del terremoto de 1939 que había originado un alto déficit habitacional en la provincia de Concepción, sumado a la demanda habitacional de obreros y técnicos de la siderúrgica, la CAP consideró, junto a la planta, la instalación de una gran población obrera, cuyo proyecto se inició en 1946, en manos de los arquitectos Sergio Larraín y Emilio Duhart.

El rol de Duhart en Huachipato es esclarecedor. En 1942, viajó a Estados Unidos, realizando en 1943 un máster en Arquitectura en Harvard. Sus maestros fueron Walter Gropius y John M. Gauss. Trabajó con Konrad Wachsmann, en el General Pannel Corporation Prefabricated Housing y en el Programa de Guerra de San Francisco. Conformemente, Duhart contaba con una sólida formación racionalista en las prácticas industriales y habitacionales propias del desarrollo posbélico (Fuentes y Pérez, 2018: 82).

En abril de 1949, en el BSNM, en la memoria de la CAP del año anterior se explica la ciudad obrera de Huachipato. Allí se especifica que las características de magnitud para 30.000 habitantes, distribuidos en cuatro unidades vecinales de 7.000 a 8.000 cada una en torno

a un centro cívico" (CAP, 1949: 186). Además, se indica que debieron "dar atención especial al problema de la habitación del personal". El proyecto construiría la villa por etapas, los terrenos estaban separados de la planta por una cadena de colinas. La ciudad obrera abandonó la trama urbana de cuadrícula, adaptando una lógica funcional, incorporó las nociones de las unidades vecinales (Clarence Perry) y la aplicación de los preceptos de la ciudad funcional (Carta de Atenas, CIAM), por lo que puede ser mencionada como la "primera ciudad moderna en Chile".

La planta, proyectada con "modernas técnicas", fue inaugurada en noviembre de 1950. La CAP consideraba la construcción de la villa como fundamental, en concordancia con la planificación "moderna" de la industria, entendida como una "población permanente" para obreros y empleados (BSNM, 1950: 705).

En la actualidad se encuentran muy avanzados los estudios de ese proyecto que se encargaron a un escogido grupo de arquitectos, ingenieros y diversos otros especialistas, de cuyo trabajo la Compañía está segura que obtendrá una solución que podrá considerarse como modelo en su género. Para realizar este proyecto se han hecho diversas gestiones, obteniéndose muy buen éxito en ellas, pues la Caja de la Habitación Popular y la de Empleados Particulares han acordado, en principio, construir entre 500 y 200 casas, respectivamente, una vez que puedan adquirir de CAP los terrenos urbanizados necesarios. Igualmente, para hacer los trabajos de urbanización CAP contratará con la ayuda de la Corporación y Auxilio, que ha consultado en su presupuesto las sumas iniciales para otorgar préstamos destinados a esos trabajos, de acuerdo con las disposiciones especiales sobre esta materia, contenida en la nueva ley orgánica de dicha Corporación, promulgada a fines de 1948 (CAP, 1949: 185-186).

En enero de 1952, fue inaugurada la Fundación Nacional de Paipote. El BSNM, entre sus varios artículos, hizo una breve referencia al campamento como una ciudadela con edificios de hermosa sencillez. Su arquitectura fue destacada por sus colores fuertes que contrastaban con el paisaje árido (BSNM, 1952: 1049).

Alrededor de la plaza se emplazaban el Grupo Escolar, el Policlínico, la Capilla, la Pulpería y la Posta de Correos y Telégrafos. En la entrada a la población un Retén de Carabineros y en la principal avenida, el Hogar Social de Obreros y el Hogar Social de Empleados. Las viviendas eran 70 para obreros y 11 para empleados (Beck, 1953: 118-119).

Conclusiones

Paipote y la Villa Presidente Ríos son hitos urbano-arquitectónicos que se enmarcan en un contexto intenso de vicisitudes modernizadoras del siglo XX. En ambos casos, se trata de intervenciones antecesoras de la unidad vecinal, que responden a la implementación del modelo desarrollista como expresión del progreso industrial y la participación activa sobre las políticas de producción de posguerra a escala mundial.

Los proyectos arquitectónicos de Paipote y Villa Presidente Ríos se enmarcan en las circunstancias renovadoras propiciadas por las reformas universitarias de la enseñanza de la arquitectura en la Univ. de Chile (1946) y Univ. Católica (1947). Del mismo modo, responden al interés sobre las unidades vecinales que debatió el VI Congreso Panamericano de Arquitectos de Lima de 1947. En un sentido similar, son correspondientes con el trabajo en Latinoamérica de la firma Town Planning Associates, liderada por Sert y Wiener. En el mismo sentido, la publicación en Chile de *La Carta de Atenas*, en 1946, y la invitación de Neutra, en 1947 (y su gira por Sudamérica, en 1945), son eventos coetáneos.

El desarrollismo impuso la acción organizada del Estado a través de varias instituciones destinadas a la instauración de un modelo económico productivo como mecanismo de progreso. Si bien en el diseño de Paipote, para 700 habitantes, tuvo inicialmente el auspicio de CORFO, particularmente actuó la Caja de Crédito Minero, orientada a la producción de la mediana y pequeña minería; en Huachipato, fue la CAP, con ayuda de la CORFO, a quien se debe la concepción urbana de una nueva ciudad para 30.000 habitantes. En particular, las viviendas de la Villa Presidente Ríos contaron con la participación de varias entidades estatales



Fig. 3. Maqueta de la Villa Presidente Ríos. Fuente: Pablo Fuentes y Leonel Pérez.

dispuestas a apoyar la concreción del proyecto: La Caja de la Habitación Popular, la Caja de Empleados Particulares y la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (CAP, 1949: 186).

Comparativamente, ambas planificaciones, en cuanto a forma urbana, evidencian distintas ideologías derivadas de las formaciones de Goic y Duhart. En una impresión inicial, se puede detectar que en ambos diseños hay ejes organizadores y que fue relevante el aspecto ambiental. Sin embargo, claramente Paipote está organizada entorno a dos grandes avenidas que confluyen como diagonales. Ese punto de intersección es, además, la parte más alta del campamento y una de esas avenidas remata visualmente en la gran chimenea de la fundición, evidenciando una idea de monumentalidad y poder. Además, la disposición de las viviendas responde a un modelo de ciudad jardín y a modelos orgánicos de otros campamentos. Por otro lado, la pequeña plaza rodeada de los principales edificios públicos entra en consonancia con la idea del "corazón de la ciudad", debatida en el CIAM VIII de 1951. Huachipato, por su parte, desarrollado en un terreno plano, bajo una geometría cartesiana, posee sólo un gran eje central que alberga el centro cívico, que remata en un estadio, organizando a un lado una parte de los edificios públicos y, al otro, el área de viviendas. Igualmente, las ideas de unidad vecinal, las distintas escalas de las vías, y sus espacios públicos en el corazón de esas unidades, evidencian un pensamiento abstracto y sistémico.

Bibliografía

BECK, Reinaldo (1953). "Fundición Nacional de Paipote", *Revista Memorial del Ejército de Chile* 46 (255): 105-124.

BSNM (1947a). "Caja de Crédito Minero encara resueltamente el problema de la Fundición", *Boletín de la Sociedad Nacional de Minería* 565: 254-260.

BSNM (1947b). "La Corporación de Fomento de la Producción y la Fundición Nacional de Minerales", *Boletín de la Sociedad Nacional de Minería* 565: 268-269.

BSNM (1950). "Importancia de la Compañía de Acero del Pacífico para el progreso de Chile", *Boletín de la Sociedad Nacional de Minería*. Santiago 606: 704-707.

BSNM (1952). "Una hermosa ciudadela", *Boletín de la Sociedad Nacional de Minería* 616: 1049.

CANCINO, Juan Carlos (2008). "Fundición Paipote 1952. Territorio, asentamiento y arquitectura en el período de la industrialización nacional". Tesis de Magíster. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.

CAP (1949). "La Compañía de Acero del Pacífico S.A. Memoria correspondiente al año 1948", *Boletín Minero* 588: 176-187.

FUENTES, Pablo y PÉREZ, Leonel (2018). "Compañía de Acero del Pacífico CAP. Instauración de un modelo urbano habitacional en la Intercomuna de Concepción", *Revista INVI* 33 (93): 71-96.

ECHENIQUE, Antonia y RODRÍGUEZ, Concepción (1990). *Historia de la Compañía de Acero del Pacífico S. A. Huachipato. Consolidación del proceso siderúrgico chileno 1905-1950*. Santiago de Chile: Impresora y Editora Ograma S.A.

GANDARILLAS, Javier (1948). "Nuestros problemas de postguerra", *Boletín de la Sociedad Nacional de Minería* 575: 122-125.

GONZÁLEZ VIDELA, Gabriel (1947). "Dijo S.E. al inaugurarse trabajos de Paipote: 'Esta planta está llamada a producir la más profunda y útil revolución en el proceso económico chileno'", *Boletín de la Sociedad Nacional de Minería* 565: 271-274.

¹ Resultado del proyecto Conicyt PIA SOC 1403: "Patrimonio Industrial: formas de habitar colectivo en el sur de Chile. Aportes para su puesta en valor y recuperación integrada".

Lota y Chuquicamata: industria minera y arquitectura moderna en el norte y sur de Chile, 1940-1970¹

M. Isabel López

Departamento de Planificación y Diseño Urbano
Universidad del Bío-Bío

Claudio Galeno

Escuela de Arquitectura
Universidad Católica del Norte

Robert Hoyos

Programa Doctorado en Arquitectura y Urbanismo
Universidad del Bío-Bío

Introducción

Concentrada en torno a Lota, en el centro sur de Chile, la industria carbonífera constituye, en 1850, la primera actividad productiva de escala industrial a nivel país². Le sigue, en 1870, la industria salitrera en el norte y, en los primeros años del s. XX, la industria cuprífera en el centro/norte. De esta última, surge Chuquicamata en 1915 y Sewell en 1904 (Rodríguez et al., 2012: 152). Por ello, no es casual que sea la minería carbonífera la que se vincule inicialmente con el paternalismo 'cara a cara', en el cual las relaciones patrón-trabajador quedaban definidas bajo el paradigma de la 'filantropía'. En contraste, la industria cuprífera implementó desde sus inicios un paternalismo institucional, en parte, debido a factores globales, pero también en respuesta al movimiento sindical chileno que ya en 1909 había creado la primera Federación Obrera.

En Chuquicamata, en 1920, el equipamiento y desarrollo de la mina incluía construir caminos y ciudades, para 10 a 15.000 habitantes, a los que –en palabras de H. Guggenheim– había que mantener limpios, saludables y felices. Para ello, en 1915, se crean los Deptos. de Bienestar y de Personal, y en 1916 se inicia el plan de inversiones en vivienda, salud, educación, religión, abastecimiento y recreación del New Camp, incluso antes de lograr los objetivos financieros y de producción³. En Lota, por otra parte, este paternalismo institucionalizado se implementa 7 años más tarde. Probablemente en reacción a la huelga larga de 1920 (Plath, 1991: 13), en 1922, la empresa crea su Servicio de Bienestar Social.

En ambas ciudades el control social fue una importante motivación para las inversiones. Respecto de Chuquicamata, señala A.W. Allen: "Los hombres que están desocupados, (...) son

susceptibles de ser los centros de descontento de una forma u otra; y el descontento debe evitarse a toda costa" (1921: 117). Similarmente, Astorquiza, Director del Depto. de Bienestar en Lota señala que una de las principales motivaciones fue "dar tranquilidad y seguridad a la industria", que a los ojos de sus administradores era "un navío azotado por fuertes oleajes de conmoción social" (1952: 212).

Nuestra hipótesis es que, entre 1940 y 1950, en el contexto de un período de relativo auge económico y de un ideario paternalista adaptado a una sociedad obrera sindicalizada, tanto en la minería del cobre como en la del carbón, los planteamientos del movimiento moderno marcaron el desarrollo de obras paradigmáticas de bienestar social.

Teatros Modernos en Lota y Chuquicamata

Teatros de Lota

En Lota se destacan dos Teatros modernos: el de Lota Alto, desarrollado por la empresa, entre 1941 y 1944; y, 10 años más tarde, el Teatro impulsado –en contraste– por el Sindicato obrero.

La importancia del Teatro de Lota Alto para la compañía y el Estado chileno queda manifiesta en la colocación de la primera piedra por parte del Pde. J.A. Ríos en 1942, para el nonagésimo aniversario de la empresa. Desde la minera se destacó el "moderno edificio de hermosas líneas arquitectónicas (...) como símbolo de la labor de la empresa en pro de la cultura de sus servidores" (Astorquiza, 1952: 138).

El edificio es diseñado por el arquitecto de la Universidad de Chile, Eduardo Knockaert, quien contaba ya con varias obras construidas entre 1920 y 1930, en Santiago. En ellas, lejos de aplicar ideas modernas, utilizó estilos



Fig. 1. Teatro de Lota Alto, perspectiva del proyecto, del Arqto. Eduardo Knockaert, publicado en Astorquiza (1952).

eclecticos y con influencia de las *Beaux Arts*.

El Teatro se proyectó para un total de 2.000 espectadores. Diversas características permiten situar al Teatro como una obra de transición, entre una arquitectura con aún ciertos resabios del eclecticismo e historicismo a una arquitectura rotundamente moderna. Es así como, si bien se aprecia un lenguaje austero, el diseño no renuncia a la aplicación de ciertos motivos decorativos que revelan la influencia Art Decó que penetrara en Chile en los años 20 (Cerde, 2000).

Por otra parte, diversas características acusan el planteamiento moderno. En primer lugar, la claridad geométrica en la cual se distingue manifiestamente el volumen jerárquico de la nave central y otros dos volúmenes menores que configuran el acceso protegido por una marquesina. En segundo lugar, el empleo del hormigón armado, particularmente en la fachada principal, así como en la estructura de la cubierta de la nave central, a partir de 4 cerchas que sostienen también la losa que conforma el cielo de la nave central⁴.

El Teatro del Sindicato N°6 fue una iniciativa impulsada por los trabajadores, y estuvo a cargo de los arquitectos, recién titulados de la Universidad de Chile, Betty Fischmann, Carlos Martner, Sergio Bravo y Javier (Maco) Gutiérrez. En 1954, se inicia su construcción, y en 1960 se deja inconcluso por falta de fondos. El edificio proyectado llegaba a los 3.000 m² aproximadamente y proponía, además

del espacio interior para 4.000 personas, la posibilidad de acoger actos masivos mediante una marquesina volada a modo de escenario abierto hacia la plaza⁵. En 2009, el Teatro obtiene el reconocimiento como Monumento Histórico, siendo considerado "una de las primeras obras significativas del Movimiento Moderno de la Región del Bío-Bío"⁶.

Teatros de Chuquicamata

El ocio tenía un interés especial para la compañía y, en términos arquitectónicos, fue una pieza fundamental. Este eje se consolidó cuando la Anaconda Co. era la propietaria, a partir de 1923. Se levantó un teatro en la primera mitad de la década del '20 y se elaboró, en 1928, un proyecto (no ejecutado) para mejorarlo, diseñado por A. S. Pezzuti.

Finalmente, estas intenciones se materializaron con la construcción de un cine entre 1942-1943, el Teatro Chile y, en 1957-1959, el Teatro Sindical Obrero. Ambos reflejan dos momentos de la arquitectura moderna. El primero, fue más racionalista y el segundo tuvo una expresión más orgánica.

El Teatro Chile ocupó un sitio de elevada pendiente que era recogido por el diseño de las graderías. Se ingresaba por la parte alta del terreno, un sitio que remataba una angosta manzana. Según la descripción de *El Mercurio* de Antofagasta del 30 de julio de 1943, el

costo de construcción fue de 3 millones de pesos, teniendo instalaciones con materiales de primera calidad, y siendo considerado como el mejor de la zona norte. El teatro fue proyectado por los arquitectos Enrique Cooper y Julio Bravo, su capacidad era para 1.840 personas, 400 en platea baja, 240 en platea alta, 300 en anfiteatro y 900 en galería. La inauguración de este moderno teatro fue bien recibida por la comunidad de Chuquicamata, por sus comodidades y porque rompería con el monopolio teatral existente en la zona norte.

Entre 1957 y 1959 fue construido el Teatro Sindical (o Auditorio Sindical), proyectado por Alejandro Crestá Fouyou y Luis Lira. Fue un edificio aislado con capacidad para 2.200 personas, exclusivamente para espectáculos. Lateralmente, posee un cuerpo que alberga las oficinas de los sindicatos, con recintos para sastre, dentista y peluquería, entre otros.

Su arquitectura fue de gran expresividad volumétrica, cuya lectura es la de un cuerpo en expansión, debido al uso de muros ondulados. La cubierta adquirió especial protagonismo, debido al uso de bóvedas-cáscara cilíndrica múltiple que permitieron cubrir una gran superficie con mínimo empleo de material. Fueron cuatro bóvedas transversales de distintas dimensiones, cuyo espesor varía entre 10 y 12 cm. La mayor de ellas cubre 38 metros por

10,72 m. de ancho, cubriendo una superficie total de 1.900 m².

Se accedía a la platea por dos rampas. El interior de la sala del teatro-auditorio era de gran espectacularidad, por la secuencia de bóvedas que descienden hacia el escenario y que cubre el gran vacío. El semanario *Oasis* del 7 de noviembre de 1959 describía:

El espacio interior de la sala es imponente por su grandiosidad. La liviandad de la forma, que determinan las cuatro bóvedas de la losa cáscara de la techumbre, la hermosa boca de escena de 15 metros de ancho y el tratamiento general de muros y cielos, se complementan con cornisas de luz indirecta, ubicadas en quiebres de los muros laterales y cielos de superficies curvas.

Hospitales Modernos en Lota y Chuquicamata

Hospital de Lota

De acuerdo al discurso de la empresa, los tres pilares de la vida humana eran: "la escuela, para el saber, un hospital, para la salud física, y una iglesia para la salud del alma" (Astorquiza, 1952: 121). Esto explica el hecho de que apenas iniciada su empresa, el año 1852, M. Cousiño mandase construir una escuela, un hospital y una



Fig. 2. Teatro Sindical, visto desde la plaza. Fotografía de Emil de Bruyne. Publicado en el libro *Chile, star in ascent*, de Alexander Lipsett de 1962.

iglesia en Lota Alto. De esta manera, el poblado contaba con un hospital casi un siglo antes que la ciudad pública de Lota Bajo.

Un nuevo hospital fue construido entre 1877 y 1888. Entre 1940 y 1944, tuvo obras de mejoramiento (Astorquiza, 1952: 67 y 133), posiblemente a raíz del terremoto de 1939. Entre estas, se contaría un nuevo pabellón moderno que arma el acceso, obra del Arquitecto Hernán Vega⁷. Ciertos detalles de fachada permiten interpretar –al igual que en el caso del teatro de Lota Alto– alguna influencia del Art Decó, dentro de una propuesta sobria y libre de ornamentos.

Para 1952, el Hospital contaba con 5 salas colectivas, 2 salas para cirugía menor y un pabellón para cirugía mayor, otras secciones de especialidades, un laboratorio clínico y un servicio de posta con ambulancia, entre otros. Trabajaban 6 médicos, dos matronas y al menos 19 enfermeras. Al no existir otro en Lota Bajo, este ejercía prácticamente como hospital regional, atendiendo también personas que se desempeñaban en otras actividades (Astorquiza, 1952: 228).

Hospital de Chuquicamata

El Hospital Roy H. Glover fue inaugurado el 21 de agosto de 1960. La construcción había tardado cuatro años y fue destacado como el hospital más moderno de Chile. Era exclusivamente para los empleados de la empresa. Tuvo siete pisos y costó once millones de dólares. La atención estaba organizada en: cirugía, maternidad, medicina general,

pediatría, pensionado, prematuros y recién nacidos. Los autores del diseño fueron la oficina Kiff, Colean, Voss & Souder, quienes se habían integrado a la “Oficina de York & Sawyer”, con sede en Nueva York. El Roy H. Glover fue una obra moderna y orgánica, una composición de volúmenes que se articulaban en la aguzada ladera de la montaña. Eran una versión topográfica de la tipología de placa y torre. A primera vista, era un edificio de cinco plantas, desde su acceso principal, más una sexta de depósito de aguas y servicios. Sin embargo, por el desnivel del terreno, su costado oriente –un brazo que armaba una “L” (residencia de enfermeras)– aumentaba el número de pisos, descendiendo y ocupando el desnivel del terreno. Los cuatro pisos de la torre horizontal tenían quiebra soles verticales que controlaban la radiación (Galeno-Ibaceta y Toro, 2018).

El diseño del área de operaciones fue muy destacado, siendo publicado en septiembre de 1958, en el *Architectural Record* (AR) n°262; en 1960, en el libro “Hospital, Clinics and Health Centers” (síntesis de artículos de AR); y, en 1967, en el libro “Planning the community hospital” de Roy Hudenburg.

El ingeniero estadounidense William Rudolph, en un escrito de 1963, aludía al hospital:

Chuquicamata tiene ahora un hospital de 210 camas, el cual es probablemente incomparable, por sus dimensiones, a cualquiera en Sudamérica. Su administración, por personal chileno, está muy cerca de la eficiencia de las mejores instituciones de los Estados Unidos (Rudolph, 1963: 69).

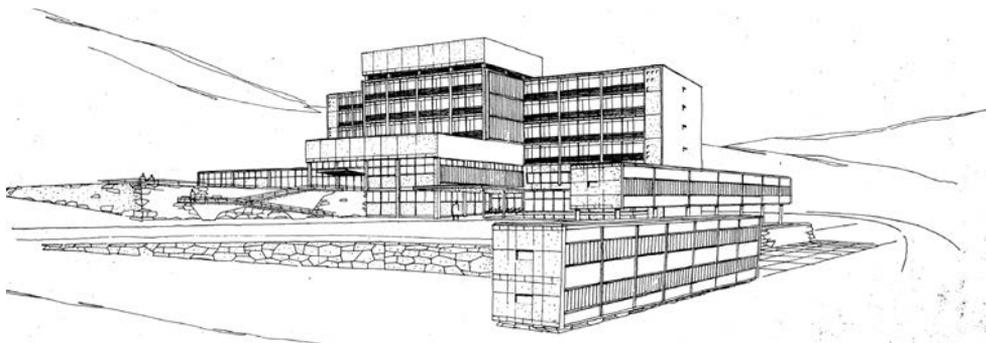


Fig. 3. Perspectiva del proyecto inicial del Hospital Roy Glover, con el bloque lateral de la residencia de enfermeras en primer plano, abril de 1956. Archivo Codelco.

Conclusiones

Cada una de las empresas hizo inversiones iniciales que se mantuvieron en el tiempo. En ambos casos, las inversiones en ocio fueron un importante medio, tanto para propiciar la imagen de empresa moderna modelo como para proveer formas de ocio controlado a los trabajadores.

En relación a los teatros sindicales, en el caso de Chuquicamata es la misma empresa la que lo financia, a diferencia del caso de Lota, donde precisamente la falta de financiamiento impidió terminar la construcción del imponente edificio.

Con respecto a la salud, también ambas empresas se preocuparon tempranamente de proveer este servicio indudablemente considerando el duro y riesgoso trabajo minero.

Por otra parte, en Chuquicamata se aprecia una inversión mucho mayor en el periodo de estudio que probablemente se explica por su situación de aislamiento; lo que no ocurre en el caso de Lota, dada su cercanía con Lota Bajo y Concepción.

Finalmente, cabe señalar que junto a estas obras, los Departamentos de Bienestar de las mineras construyeron una serie de otras obras modernas en educación, abastecimiento, ocio, y deporte, entre otros.

Bibliografía

ASTORQUIZA, Octavio y Galleguillos, Óscar (1952). *Cien Años del Carbón de Lota*. Santiago: Editorial Zigzag.

ALLEN, Arthur W. (1921). "The Chuquicamata Enterprise III", *Mining and Scientific Press*, July 23: 117-121.

CERDA, Gonzalo (2000). "Arquitectura Decó en Concepción 1920-1940", *Arquitecturas del Sur* 16 (28): 1-32.

CHORNIK, Salomón y AEDO, Francisco (1961). "Diseño y construcción de la cubierta del Teatro Sindical de Chuquicamata", *Técnica y Creación* 3: 42-49.

EL MERCURIO DE ANTOFAGASTA (1943). "El amplio y moderno Teatro Chile inaugurado en

Chuquicamata rompió el monopolio teatral", 30 de julio 1943.

GUGGENHEIM, Harry (1920). "Building mining cities in South America", *Engineering and Mining Journal*, 31 de julio de 1920: 204-210.

GUTIÉRREZ, Eulogio (1926). *Chuquicamata, tierras rojas: historia y monografía*. Santiago: Nascimento.

OASIS. "Se efectuará entrega oficial del Auditorio Edificio Sindical", *Revista Oasis*, 7 de noviembre 1959, Chuquicamata.

PLATH, Oreste (1991). *Folclore del Carbón en la Zona de Lota*. Santiago: Ed Grijalbo.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos; MIRANDA, Pablo y MEDINA, Patricio (2012). "Culturas Mineras y Proyectos Vitales en Ciudades del carbón, del Nitrato y del Cobre en Chile", *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 44 (1): 145-162.

RUDOLPH, William E. (1963). *Vanishing trails of Atacama*, New York: American Geographical Society.

¹ Origen del trabajo: CONICYT PIA SOC1403 "Patrimonio Industrial: Formas de Habitar Colectivo en el Sur de Chile. Aportes para su puesta en valor y recuperación integrada".

² Señala Oreste Plath que, en 1965, la minería en Lota aportaba del orden del 80% de la producción de carbón del país, daba trabajo a casi 10.000 personas y sustentaba en ese sentido, si consideramos las familias de cada trabajador, a cerca de 55.000 almas (Plath, 1991: 22).

³ Informe de Arthur W. Allen, editor asociado de *Mining and Scientific Press*, que visitó el mineral en 1920.

⁴ Fuente: Ana María Peña, constructora a cargo de los trabajos de rehabilitación del Teatro de Lota Alto por parte de la empresa KALAM, entrevista 04.09.2018.

⁵ https://web.archive.org/web/20170225131305/http://www.arqchile.cl/publicacion_teatro_lota.htm

⁶ Decreto CMN 0294 del 05.08.2009.

⁷ Fuente: Archivo ENACAR.

⁸ El número de enfermeras, si bien no es señalado expresamente por Astorquiza, se deduce de la foto que presenta en su libro (Astorquiza, 1952: 226).

Del espacio doméstico al espacio comunitario. Transformaciones del habitar de los barrios obreros Linos y Grob de la ciudad de La Unión, Chile¹

**Tirza Barria
Laura Rodríguez**

Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Austral de Chile

Robinson Silva

Instituto de Historia y Ciencias Sociales
Universidad Austral de Chile

La industrialización en el sur de Chile en la década del 50 dio impulsó a diversos rubros industriales que fueron promovidos por un Estado benefactor, promotor y gestor de la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI). Ello implicó la construcción de recintos complementarios a las fábricas como viviendas de obreros y funcionarios, lo que determinó formas de habitar de las familias que prevalecieron hasta la implementación del modelo neoliberal.

Los casos registrados se ubican en el sector industrial en la ciudad de La Unión, los cuales corresponden a dos industrias: la Hilandería La Unión y la Sociedad Teófilo Grob. En ambos enclaves industriales, se busca determinar los elementos arquitectónicos y urbanos que le dan calidad espacial al conjunto y su relación con la arquitectura moderna, aspectos no sólo relativos a la vivienda individual, sino también al esquema de conjunto, incluido el espacio público.

Es así que se propone visibilizar por medio de la cartografía participativa, la dinámica de usos en el recinto industrial y los programas anexos, mediante una metodología que desde la historia oral permita construir la cotidianeidad de la comunidad. Por último, se verificarán las transformaciones del espacio público y privado, en un período que abarca desde 1950 al presente, para entender cómo el nuevo modelo económico implementado en la década del 70 impactó a la comunidad y transformó el espacio que habitaban.

La política de construcción

En Chile, los barrios de vivienda obrera se construyeron producto de las demandas de una población urbana y trabajadora en crecimiento a partir de la tercera década del s. XX². Es en este período en que la industrialización en el sur del país se constituyó como la base



Fig 1: Edificios "Linos La Union", 2017. Fuente: autores.

que cambió la forma de habitar la ciudad. Su alcance incluye las transformaciones no sólo en la morfología urbana, al extenderse el trazado urbano producto de conformación de áreas habitacionales para los obreros y funcionarios, sino también en la consolidación de nuevas fuentes laborales, como la industria, y con ello nuevos requerimientos que implicaban salud, educación y esparcimiento (Rodríguez, 2008; Almonacid, 2000).

Diversos factores influyeron en que la vivienda se volviera un problema difícil de resolver. Por una parte, el Estado, en la década del 30, entendía que la renovación urbana era necesaria para mejorar las condiciones de vida e higiene de las poblaciones, que por aquel entonces habitaban en "ranchos" ubicadas en terrenos bajos e insalubres cercanos a ríos (Hidalgo y Sánchez, 2007: 54). Por otra parte, el crecimiento de conventillos se convirtió en un buen negocio para muchos rentistas y capitalistas, quienes arrendaban sus propiedades y las "adecuaban", dividiendo la casa o el terreno en cuartos pequeños, desprovistos de iluminación y agua potable, los cuales eran arrendados por familias de bajos sueldos que no podían acceder al ahorro para la compra de una vivienda (Almonacid, 1999: 3).

A pesar de ello, la consolidación de diversas industrias, en su mayoría apoyadas por el Estado, impulsó la construcción de viviendas obreras en terrenos aledaños a las fábricas, las cuales eran asignadas en formato de arrendamiento sólo a obreros y empleados que cumplieran los respectivos requisitos exigidos por la empresa. Se debe considerar que este auge industrial se vio favorecido con el ascenso de los gobiernos radicales, los cuales implementaron un modelo de desarrollo en el que el Estado se consolidó como promotor y gestor de la industrialización, el cual a través del modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) fomentó el desarrollo de industrias locales para la producción de bienes, por medio de mecanismos de política económica, tales como los incentivos fiscales y crediticios o la protección comercial.

Esto dio pie a una política de construcciones de conjuntos habitacionales de diversa tipología, como vivienda en bloque, vivienda pareada y vivienda aislada. Estas se emplazaron en zonas

alejadas del centro histórico, las cuales fueron dotadas de agua potable, alcantarillado, tendido eléctrico, puentes, plazas y estadios para el esparcimiento de la comunidad. En gran parte, estas dotaciones se deben a la mentalidad higienista³ de finales del s. XIX y principios del s. XX, cuyo enfoque priorizó la infraestructura sanitaria y la apertura de calles para una buena ventilación. Esta visión de carácter higienista se manifestó en la discusión sobre las leyes sanitarias, basadas en distintas denuncias acerca de la insalubridad que mostraban las calles y vecindades, y sobre los beneficios que traía la incorporación de áreas verdes y de esparcimiento a los habitantes.

La Caja de la Habitación, dependiente del Estado, fue una de las instituciones que canalizó una buena parte del "Plan Nacional de la Vivienda", desde el año 1936 hasta 1952⁴. Tras diferentes iniciativas públicas y privadas, logró generar soluciones ajustadas a las condiciones del contexto local, incorporando la experiencia de arquitectos locales en los proyectos de vivienda. En su mayoría, estos proyectos fueron elaborados en las delegaciones regionales bajo una serie de parámetros económicos y técnicos para viviendas sociales que, después de 1943, quedaron sujetas a la reforma de la Caja de Habitación Popular⁵.

Esta reforma determinó el programa mínimo de la vivienda, el cual consideraba una sala de estar, cocina y dormitorio principal. En el caso de las viviendas unifamiliares, esta podía extenderse en uno o más dormitorios, siendo considerados artefactos como W.C., una ducha, un lavaplatos y un lavatorio (Hidalgo, 2005:169). Con el tiempo, se generaron alteraciones a la tipología original, incorporando ampliaciones y/o subdividiendo los interiores, para dar cabida a nuevos integrantes y allegados, lo cual se tradujo en una serie de modificaciones de conducta social, tanto al interior como al exterior del conjunto.

Dos industrias

El borde industrial de la ciudad de La Unión surge en 1850, cuando se genera la primera migración centro-europea al sur del país. Tras ello, se instalan núcleos industriales en el borde del río Lollehue, los cuales se vieron



Fig 2: Conjunto Barrios Linos, 2017. Fuente: autores.

favorecidos posteriormente con la extensión de la red ferroviaria que conectó longitudinalmente el país, cuya infraestructura estaba próxima a estas instalaciones fabriles.

Una de las primeras fábricas fue la “Sociedad Industrial Teófilo Grob”, dedicada a la fabricación de harina, la elaboración de maderas y la explotación de las propiedades rurales e instalaciones de fuerza y luz eléctrica. En la década del 60, esta sociedad pasó a denominarse Sociedad “Empresas Grob Ltda.”, la cual se hizo cargo de las secciones maestranza, turbina, frutos del país, transportes, sacos y de una nueva fábrica de alimentos concentrados. Su producción, las harinas TG, estuvieron presentes desde Arica a Valparaíso y desde Valdivia a Magallanes (Leal, 1971).

Otra de las instalaciones fue el complejo industrial de la hilandería de la “Sociedad del Lino La Unión”, la cual nació al alero de la CORFO, institución del Estado cuyo objetivo era llevar a cabo un plan de fomento de la producción nacional destinada a elevar el nivel de vida de la población mediante el aprovechamiento de las condiciones naturales del país. El plan de la CORFO fue fomentar diversos rubros de la producción de textiles, considerando aquellos que constituirían elaboraciones que estaban poco desarrolladas tales como la fabricación de paños de lana peinada, de hilados de seda natural y linos e industrialización de otras fibras textiles. La industria del lino pasó a ser un factor de importancia en la producción nacional, no sólo desde el punto de vista de su cultivo sino también de su manufactura, o sea, el hilado y el tejido de sus fibras (Toledo, 1948).

La Sociedad de Lino tuvo establecimientos fabriles para preparar estopa y fibra de lino, en centrales de enriado, en Río Negro, Purranque, Casma, Fresia, Llanquihue, Osorno y Tegalda, además de las instalaciones de La Unión, Río Bueno y Puyehue⁶. Como la capacidad de producción de estas centrales era superior a lo que podía consumir, la hilandería mantuvo la exportación de fibra y estopa de lino, mientras se terminaba la construcción de la segunda planta para la hilandería de La Unión (Toledo, 1948). La Hilandería contó con la maquinaria más moderna y completa de Sudamérica, la cual fue importada de Irlanda en 1941, siendo su capacidad anual de 240 toneladas en hilos e hilados⁷. Si bien la empresa tuvo una época dorada entre la década de los setenta y noventa, posteriormente tuvo dificultades para competir frente a telas importadas que entraban a menores precios⁸. Esto se tradujo, primero, en el cierre temporal de la fábrica entre 1995 y 1997 y, luego, el cierre definitivo el año 2004.

Del barrio a la vivienda obrera

La sociedad industrial en esencia es urbana, en la medida de que los trabajadores viven cerca de los centros de producción, situación que beneficia la creciente actividad económica de la ciudad, cuyas consecuencias son transformaciones de la trama urbana y con ello las redes de movilidad que perfilan la extensión de la ciudad.

Los casos de estudio configuran la zona industrial de La Unión, donde se emplazan

el Barrio Lino y la Población Grob, conjuntos de viviendas obrera construidos entre las décadas de 1940 y 1960. Ambos conjuntos están constituidos no sólo por las instalaciones industriales (fábricas, bodegas, maquinaria y líneas férreas), sino también por áreas verdes (parque, canchas, plazas) y viviendas obreras y de empleados.

Estas viviendas, y las prácticas paternalistas llevadas a cabo por las empresa, dan cuenta de formas de habitar que tejen la historia social del barrio y su industria. En un mismo espacio urbano, al interior del "recinto", conviven los procesos de producción, las relaciones laborales y sociales de obreros, empleados y administradores, y las viviendas, al amparo de reglas de orden y control determinadas por manuales de buena conducta establecidos por la empresa.

La población obrera de la sociedad industrial Teófilo Grob se ubicó en los terrenos de la familia Grob, la cual estaba conformada por dos tipologías construidas y revestidas en madera nativa. La primera corresponde a nueve bloques de vivienda pareadas de dos niveles, sin antejardín y acceso lateral. La vivienda posee tres dormitorios, baño, cocina y living-comedor, además de un extenso patio posterior. La segunda tipología corresponde a

cinco bloques de vivienda pareada de un nivel, con acceso lateral y antejardín. Al igual que la anterior, posee tres dormitorios, baño, cocina y living-comedor, además de un patio posterior. Ambos modelos tipológicos fueron destinados a obreros y administrativos de la empresa, quienes accedían a ella inicialmente a través de un arriendo. Posteriormente, en la década del 70, los empleados y obreros adquirieron los Títulos de Propiedad mediante negociaciones con el Sindicato de Trabajadores.

La Hilandería Linos La Unión construyó, entre 1952 y 1962, un conjunto de viviendas en terrenos adquiridos a la familia Grob, las cuales fueron diseñadas por el arquitecto Carlos Buschmann Zwanger, Premio Nacional de Arquitectura 1981 (Barria, 2014). El conjunto está constituido por cuarenta viviendas agrupadas en siete bloques de viviendas continua. Existen dos tipos de casas: las de esquina y las que están entre estas, y se diferencian sólo en el segundo piso, donde la primera casa posee cuatro habitaciones y la segunda sólo tres. La materialidad de las viviendas está constituida por una base de hormigón armado, correspondiente al subterráneo (utilizado para almacenar la leña entregada por la fábrica), así como de una estructura y revestimientos de madera nativa⁹.



Fig 3: Casas pareadas Población Grob, 2017. Fuente: autores.

Cada bloque de viviendas tiene un antejardín y un patio posterior, lugar donde se cultivaban hortalizas y criaban animales y aves para el consumo familiar.

Espacio urbano, identidad y formas de habitar

La identidad obrera manifestada en el espacio urbano se genera no sólo en las organizaciones de los trabajadores, ya sea de corte social o política, como los sindicatos, sino que también las ligadas al ocio, como los clubes deportivos o agrupaciones culturales, y los espacios físicos donde se desarrollan, como plazas, canchas y parques. Este elemento refiere el sentido que diferencia un barrio obrero de otro expresada en sus organizaciones y en las relaciones de parentesco, de amistad y de compañerismo laboral, relaciones que son consideradas únicas y propias del grupo.

Lo anterior nos lleva a entender una forma de habitar el barrio que considera la ocupación del espacio como un todo integrado con la naturaleza, es decir, el barrio no acaba con las casas, calles y plazas, sino que se extiende a las zonas no ocupadas, al borde río o al bosque circundante, espacio que forma parte de la vida del barrio. Ejemplo de ello, y a diferencia de la Población Grob, es la cartografía participativa elaborada para el Barrio Linos, el cual contó con servicios de guardería, atención médica, cocina, asistencia social, estadio, sede de empleados y cancha de fútbol, todos ellos al interior del "recinto" al cual se accedía por un portón, umbral de límite y control por parte de la empresa. Otro punto que destacar en la distribución del espacio es la segregación y las relaciones verticales de poder, cuya evidencia es la diferenciación del tipo de viviendas y ubicación de estas, al estar más cercanas a la fábrica.

Por último, otro elemento a destacar es la que tiene relación con la familia y la vivienda, en particular la constitución de "familias integradas", al poder optar a una vivienda estable. Ello implicó que se fueron definiendo nuevas relaciones sociales en el núcleo familiar, esto expresado en la nueva distribución de las habitaciones, la higienización del espacio residencial y los claros roles entre padre, madre e hijos.

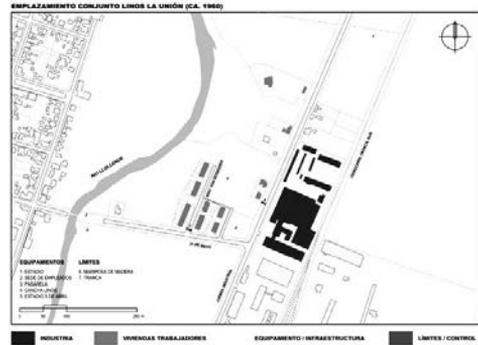


Fig 4: Emplazamiento Barrios Linos y otros programas década del 60. Fuente: autores.

Conclusiones

La acción del Estado, de las industrias y la demanda de los sectores obreros, caracterizaron la situación habitacional hacia la década de 1950. Se construyeron conjuntos de vivienda obrera en base a una arquitectura habitacional funcionalista, los cuales se ubicaron en la periferia elevando la densidad demográfica y transformando la parcelación individual y privada a una subdivisión grupal y pública. Así también, la construcción de la vivienda no sólo tenía como objetivo resguardar un nivel de producción, entregando beneficios a los obreros mejor calificados, sino también construir un espacio donde se desarrolle una comunidad de bienestar que contribuya a la sociedad.

Hemos visto que la propia dinámica urbana de crecimiento ha desplazado los espacios de socialización de las viviendas obreras. Como resultado del cambio de uso de suelo, se dio pie para la construcción de otros edificios como supermercados, estaciones de combustible y terminales de buses, o por el cierre al acceso del borde río, situación que aminoró la actividad social de la comunidad. Sin embargo, se han realizado algunos esfuerzos desde el Municipio, el Estado y grupos culturales, para visibilizar aquellos aspectos y espacios que conforman la identidad industrial del sector, de manera de mantener elementos relevantes del paisaje urbano industrial de esta ciudad.

Bibliografía

ALMONACID, Fabián (2001). "Ideas y Proyectos en Torno a la Vivienda Obrera en la Ciudad de Valdivia, 1900-1941", *Revista Austral de Ciencias Sociales* 4: 81-114.

BARRÍA, Tirza (2014). "Preexistencias y transformaciones de la ciudad. El Hotel Burnier y el plan de Osorno en la década del 30". Tesis de Magister en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.

HIDALGO, Rodrigo (2005). *La Vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en Santiago del siglo XX*. Santiago, Chile: Universidad Católica de Chile / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

HIDALGO, Rodrigo; SÁNCHEZ, Rafael (2007). *Historia de la vida privada en Chile. Del conventillo a la vivienda: casas soñadas, poblaciones odiada. Tomo III*. Santiago, Chile: Editorial Taurus.

LEAL, Osvaldo (1971). *Historia de la ciudad de La Unión en su 150 aniversario. 1821-1971*. La Unión: Talleres impresos Planet.

RODRÍGUEZ, Laura (2008). "La desestructuración de un barrio industrial en la crisis de la modernidad valdiviana, Chile". *Revista Geografía Norte Grande* 40: 59-76.

TOLEDO, Pabla (1948). "La industria textil". Memoria de prueba para optar al grado de Licenciado de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

viviendas económicas debían tener una superficie que fluctuaba entre los 36 y 100 metros cuadrados, dimensiones que intento involucrar la mayor cantidad de tipologías habitacionales (Hidalgo, 2005: 168).

⁶ Con la liquidación de la "Sociedad de Linos de Llanquihue", empresarios de La Unión y Osorno aportaron el capital necesario y constituyeron "La Sociedad de Linos de La Unión", con asiento legal y oficina principal en la ciudad de La Unión.

⁷ En la hilandería y tejeduría se producía hilo zapatero, hilazas, crea para sábanas, cretonas para cortinas y muebles y paños coperos, toallas manteles, carpetas, tapices, géneros para trajes, entre otros

⁸ Fuente: Revista La Unión N°40 consultada en línea en <http://www.impresurhile.com/flips/la-union-octubre-2013/files/assets/downloads/page0023.pdf> Accedido el 08.09.2017

⁹ Los revestimientos son de tejuela de alerce para exteriores y tinglado de maño para interiores, y los pisos son de laurel.

¹ Resultados Proyecto Conicyt PIA SOC 1403. Patrimonio industrial. Formas de habitar colectivo en el sur de Chile. Aportes para una política pública de recuperación integrada

² En 1906, se promulga la Ley de Habitaciones Obreras durante el gobierno de Germán Riesco. Esta ley tomo como referencia la legislación francesa sobre habitaciones baratas, en especial la ley Strauss de 1906 que perfecciona la llamada ley Siegfred de 1894 (Raposo, 2000).

³ "El higienismo aparece en vvel contexto de mejoramiento y especialización de la ciencia médica que establece que el surgimiento de las enfermedades está en la influencia del entorno ambiental y el medio social, y que por tanto la falta de salubridad de las ciudades industriales obedece a las malas condiciones de vida y de trabajo de los obreros" (Hidalgo y Sánchez, 2007:55).

⁴ En 1952, esta institución desaparece para forma la CORVI, Corporación de la Vivienda, la cual desaparece en 1965 para dar paso a MINVU.

⁵ Se formuló una ordenanza especial de urbanización y construcciones económicas, la cual fue aprobada en 1944. Esta ley estableció que las

Borrar la memoria, negar el olvido. Conjunto habitacional FACELA: desarrollo y desmantelamiento de una experiencia residencial moderna¹

Pablo Fuentes
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Universidad del Bío-Bío

Leonel Pérez
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Geografía
Universidad de Concepción

Introducción

La Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC), sociedad de capitales privados, es una industria principal en Chile. Consolidando políticas paternalistas, fomentó en sus comienzos "adquirir mejores viviendas y la esperanza de un trato cordial y humano entre patrones y trabajadores".²

En los años '40, desencadenado el proceso de industrialización en Chile, industrias transcendentales para el desarrollo nacional se ubicaron estratégicamente a orillas del río Biobío, asociando la instalación fabril con colectivos habitacionales para sus trabajadores como un modo mancomunado de asociatividad productiva. Así, el conjunto habitacional Fábrica Celulosa Laja, FACELA (1954), destinado a albergar a unas 1.500 personas, anexo a la industria y al tejido urbano de Laja, fue concebido como un enclave autónomo, con infraestructura suficiente para caracterizar un barrio modelo.

Estrategias de la industria en los territorios del río Biobío

A mediados del s. XX el Estado, a través de la CORFO, apoyó proyectos nacionales industriales de inversión privada. A orillas del Biobío se instalaron industrias propias del desarrollo regional (Aliste, *et al.*, 2012), a saber: Población Obrera Caupolicán-Chiguayante (1946), Villa Presidente Ríos (1949), de la Compañía de Acero del Pacífico, CAP (Echeñique y Rodríguez, 1990); y la Villa Spring Hill (1971), de la Empresa Nacional del Petróleo, ENAP. Ellas asociaron la instalación fabril con colectivos habitacionales para sus trabajadores.

En los años '50, CMPC extendió su producción al sur de Chile, instalando factorías en San Pedro de Coronel, Laja y Valdivia. Nacían

próximas a recursos forestales, hídricos y de transportes ferroviarios, imprescindibles para el proceso productivo. Su estrategia se enmarcaba en el modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI), propio del modelo desarrollista, proceso motivado por el entorno político y económico de posguerra. El modelo político de modernización proponía intensificar la actividad industrial como pilar fundamental del progreso económico y social. En este contexto, la planta Laja se inició en 1954, arrancando en paralelo su programa habitacional. La Comuna de Laja contaba en 1952 con unos 2.000 habitantes. Instalada la industria la población ascendió en pocos años a más de 20.000.

FACELA se instaló en Laja, localidad al sur de San Rosendo, nudo ferroviario fundamental, en la confluencia del río Laja y el Bío-Bío. Se trataba de un cruce de dos sistemas territoriales de impacto regional, catapultados por el Estado y la empresa privada: el nort-sur escenificado por la columna ferroviaria que articulaba las comunicaciones, era acorde con los asentamientos urbanos de la geomorfología lineal del país y concordante con un sistema de forestación conexo a la base productiva de la industria papelera. Asimismo, el sistema oriente-poniente, constituido por el río Biobío, cuenca hidrográfica productiva, indispensable para la actividad industrial y aglutinador de varias industrias estatales, privadas y mixtas, transcendentales para el desarrollo nacional, conformaba un eje sustentado por un tendido eléctrico transversal que resolvía las necesidades del sistema industrial regional.

El recinto y su organización urbana

FACELA fue emplazado en un terreno de 20 ha, aldaño a la industria. Tenía infraestructura suficiente para caracterizar una villa, donde

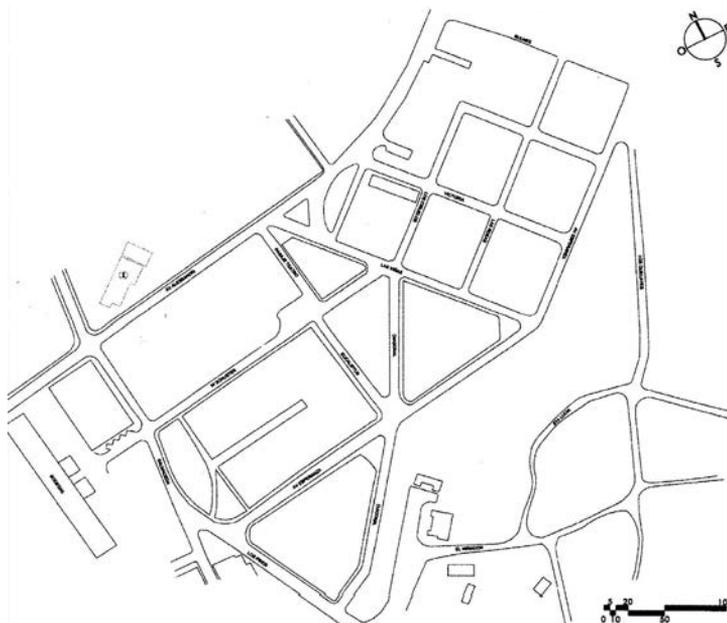


Fig. 1. Trazado del conjunto FACELA, hacia 1954. Fuente: Archivo PFH

los límites espaciales trasvasan unos en otros. El recinto, un polígono controlado, se ubica entre la fábrica al poniente, y sectores urbanos al nororienté; su emplazamiento asegura la interdependencia funcional y la separación ambiental entre la ciudad y la industria. El recinto posee una estructura irregular de sectores diferenciados, en los que aparecen expresados factores funcionales y sociales (Fig. 1). Es un sistema vecinal permeado por áreas verdes y espacios libres, con edificaciones de hasta 2 plantas supeditadas a este concepto urbano.

Este conjunto habitacional estaba conformado por un sistema de manzanas irregulares que, en 1954, recibió por el orienté pabellones de viviendas para operarios y, por el orienté, viviendas pareadas llamadas casas *Kinder*. Desde 1958, hacia el sur, en un trazado orgánico, se ubicaron casas para gerentes, alcanzando en total 186 viviendas. Eran tipos residenciales que remitían a estratos laborales diferentes: viviendas para jefaturas, técnicos, y operadores. Las viviendas convivían con calles, pasajes y plazuelas. Por el norte, se emplazaron equipamientos y servicios: jardín infantil, policlínico, sala dental, club, casino, canchas de tenis, etc., espacios de aglutinación social

que aparentaban mitigar las segregaciones sociales. Por el orienté se emplazó un estadio.

Morfologías y tipos arquitectónicos para tres estratos

Las edificaciones eran variadas (Fig. 2). Los pabellones para operarios respondían a un tipo estandarizado homogéneo y funcional usado en Laja (1954) y San Pedro (1956). Este sistema, de mayor densidad habitacional, estaba alejado del acceso a la industria y ocupó 5 manzanas regulares. Cada pabellón alcanzaba 12 unidades y tenían en su 1er nivel estar-comedor y cocina, y en el 2º, 3 dormitorios. Entre las viviendas no existían divisiones: los accesos enmarcados uno junto al otro, fomentaban distancias mínimas que aseguraban una homogenización social y familiar.

Las viviendas pareadas para los técnicos, llamadas *Kinder*, ocuparon 2 tipos y se desarrollaban en 2 niveles. Tenían antejardines cercados por vallas y patios traseros. Un tipo era de albañilería con balcones; el otro, combinaba albañilería y madera. Se ubican más cercanos al acceso de la fábrica. Sus accesos son próximos entre sí. En el 1er piso

se ubicaba la zona pública y de servicios, y en el 2° los dormitorios. Estaban techados a dos aguas, y flanqueados por la chimenea. El estar era denotado con un *bow window* o ventanal.

Finalmente, las viviendas para jefaturas concentran 5 tipos. En el caso de administrativos, de sus 3 tipos, 1 es pareado; se emplazan en el trazado ortogonal y en el orgánico, y están ubicadas entre los altos mandos y los trabajadores; los de gerentes son 2 tipos aislados y se ubicaban próximas al acceso de la fábrica. El esquema sugiere que la presencia patronal es la encargada de vigilar el acceso al complejo, una forma de paternalismo industrial.

Las viviendas para jefaturas son aisladas, de un piso, rodeadas de jardines y distantes del tráfico peatonal. Sus plantas denotan separación entre zona pública, privada y de servicios, articuladas por un vestíbulo y la cocina. Es un *bungalow* donde las áreas verdes resaltan una tipología de tono hogareño, especialmente cálido, con variaciones que permiten distinguir unos de los otros.

Desmantelamiento

A partir del año 2000, la CMPC comenzó el proceso de desmantelamiento de FACELA. Entre sus argumentos encontramos:

Que, por el paulatino proceso de automatización industrial disminuía la cantidad de trabajadores necesarios al proceso productivo. Ello originó el progresivo despido de personal, abandonándose numerosas viviendas del recinto.

Que las viviendas, después de más de 50 años de erigidas estaban "obsoletas", lo que en términos arquitectónicos es injustificado.

Que las viviendas, por nuevas normativas, no podían estar junto a la fábrica; aunque el plan regulador de 2014 establecía una franja de amortiguación con la industria.

Que había necesidad de crecimiento de la planta; cuestión compleja, dado que ocupar ese terreno con instalaciones industriales atenta contra la sobrevivencia ambiental de Laja, dada su extrema cercanía con la industria.

En 2001, la demolición de la primera manzana de pabellones se llevó a cabo

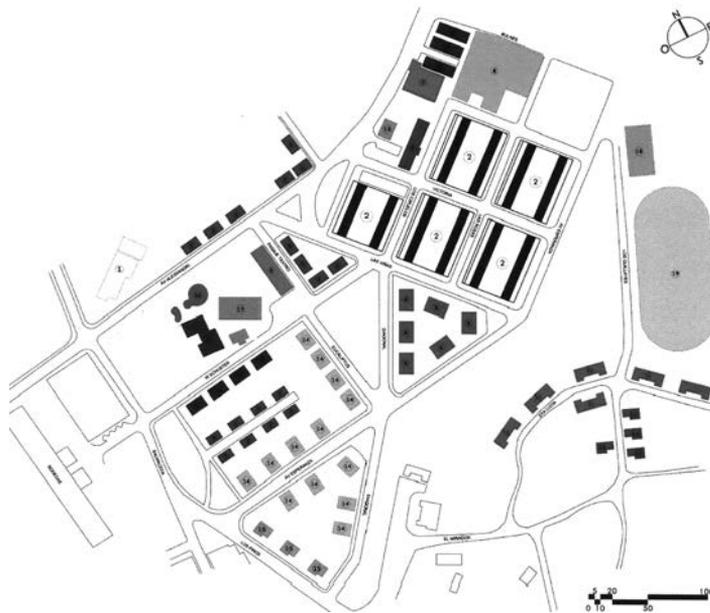


Fig. 2. Tipologías habitacionales y de equipamientos en el recinto FACELA, 1995. Fuente: Archivo PFH

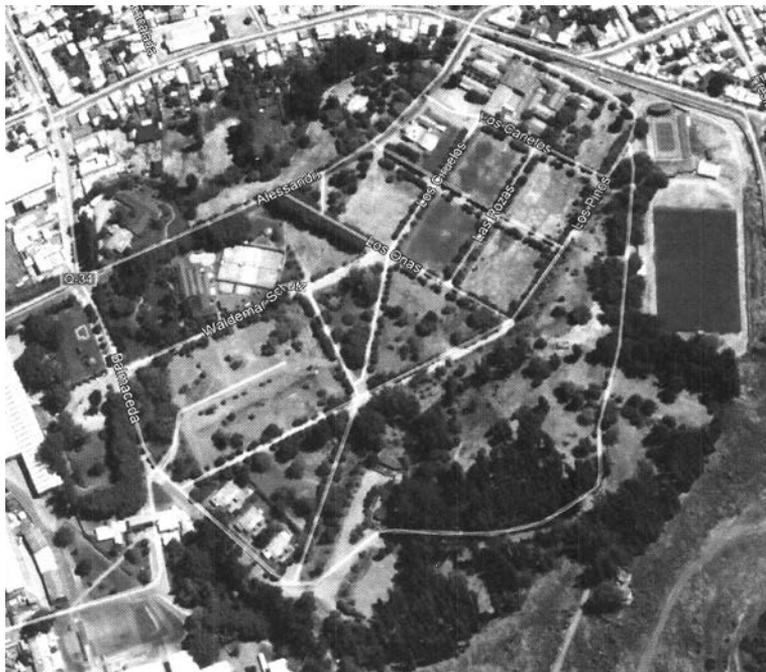


Fig. 3. Imagen del desmantelamiento del conjunto FACELA, 2018. Fuente: Google Earth (5/09/2018)

usando retroexcavadoras. Comienza, así, un proceso que a la fecha ha derribado la mayoría de las viviendas de FACELA, transformando en áreas verdes los terrenos en donde hubo casas, los grupos familiares siendo desplazados a Los Ángeles o a parcelas cercanas (Fig. 3).

Resulta difícil comprender que la ciudadanía de Laja, cuyo poblado registra viviendas modestas, no haya tenido la oportunidad de acceder a casas de buena calidad, únicamente porque la industria ha resuelto su desaparición por decisiones estratégicas.

Las indagaciones sobre este hecho han dado pocos frutos. A la fecha, se desconoce el estatus legal que tuvieron las viviendas de FACELA. Al parecer, concebidas como una instalación industrial, carecieron de regulaciones edilicias que normaran su diseño, construcción, regularización y posterior demolición. Su concepción arquitectónica omitió, en los pabellones, los cortafuegos y las instalaciones sanitarias particulares. Construidas las viviendas al interior del recinto privado FACELA, con plena autonomía de la industria y como parte del mecanismo productivo, todo ello permitió la

inaplicabilidad y autorización de las regulaciones municipales orientadas a salvaguardar su calidad.

Los problemas de CMPC y la regularización de las viviendas era un tema conocido. El 29 de julio de 1969, en la Cámara de Diputados del Congreso Nacional el diputado Luis Tejeda denunciaba que las viviendas construidas por CMPC carecían de permiso municipal. Acusaba que CMPC hacía uso malicioso de la ley 16.742 de 1968, que estipulaba en su artículo 4° "Autorízase a los Directores de Obras Municipales para recibirse de las viviendas y servicios de equipamiento comunitario que se hubieren construido con anterioridad a la promulgación de la presente ley sin los permisos respectivos"³, y agregaba: "La recepción se efectuará siempre que las viviendas y demás obras cumplan los requisitos técnicos mínimos para ella", y que para su recepción bastaría con un croquis de la construcción. El diputado Tejeda aclaraba que esa ley era para construcciones sencillas, de propietarios comunes, y no para las grandes empresas chilenas como la CMPC, acusándola de no pagar derechos y querer entregar únicamente croquis para su regularización. La no entrega de planos detallados, ni de especificaciones técnicas, posiblemente

explica el incumplimiento de las ordenanzas respectivas. Agregaba que las obras estaban sin pagar derechos municipales y que adeudaban unos \$600.000.000 de la época, aunque la norma rebajaba en 80% los montos⁴.

El desmantelamiento de FACELA ha sido omitido por la CMPC. Ninguno de los reportes anuales publicados en la web, desde 2009 a 2017, destinados a las vicisitudes financieras de la empresa, ha mencionado la destrucción de uno de sus principales e históricos recintos habitacionales en Laja⁵.

El diario *La Tribuna*, periódico de la provincia de Bío-Bío, ha cubierto discretamente el tema. El 1 de julio de 2015, un reportaje denunciaba la decepción de la comunidad residente ante el cese de la inversión social que, después de más de 40 años, la CMPC realizaba en la zona. En ese marco, informaba la demolición de las viviendas, el cierre de su colegio y del club de campo (Salcedo, 2017). En el texto, confesando el temeroso anonimato de sus fuentes, se relata el ambiente de desolación que presentaba el lugar: "(...) llegar al sector de las viviendas de los trabajadores, hace recordar una ciudad fantasma. Casi el 90% de las casas ya no tiene moradores. El silencio reina, y solo un par de estufas evidencian que aún quedan unas cuantas familias, que, sin embargo, prontamente deberán dejar sus viviendas." En efecto, el proceso de demolición se extendió hasta 2016. Hoy sobreviven algunas casas de administrativos y gerentes, transformadas en oficinas de la empresa.

Conclusiones

A la postre, el desmantelamiento de FACELA no puede menos que originar perplejidad. La pérdida de un mundo rico, por la desaparición total, parece un acto irracional. FACELA, la villa de trabajadores, ha desaparecido en manos de sus dueños privados. Los medios de información no lo denuncian, aunque la comunidad que residió allí se resiste a olvidar el recinto. ¿Se puede sostener que los derechos privados superan a los del mundo público? Esta cuestión, en un contexto de liberalismo económico, confronta un nuevo problema: ¿de quién es la memoria? Paradójicamente, la tabula rasa de la modernidad ha borrado FACELA para querer olvidarlo todo. La memoria, aún no se borra.

Bibliografía

ALISTE, Enrique; ALMENDRAS, Angie y CONTRERAS, Miguel (2012). "La dinámica del territorio en la conurbación Concepción-Talcahuano: huellas urbanas para una interpretación de las transformaciones ambientales durante la segunda mitad del siglo XX", *Revista de Geografía Norte Grande* 52: 5-18. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022012000200001> (Consultado el 4/08/2018).

ECHENIQUE, Antonia y RODRÍGUEZ, Concepción (1990). *Historia de la Compañía de Aceros del Pacífico S.A. Huachipato: consolidación del proceso siderúrgico chileno 1905-1950*. Santiago, Chile: CAP S.A. de Inversiones.

SALCEDO, Pía. "¿Está la CMPC abandonando a la comunidad de Laja?", diario *La Tribuna*, 1 de julio de 2017. (Consultado 4/09/2018).

¹ Resultados del Proyecto CONICYT-PIA SOC 1403: Patrimonio Industrial: formas de habitar colectivo en el sur de Chile. Aportes para su puesta en valor y recuperación integrada; Grupo de Investigación en Patrimonio de la Universidad del Bío-Bío n° 151701G/VC.

² "El Origen de C.M.P.C.". Recorte. a. III, n° 9, octubre, 1969, s/p.

³ "Nuevo plazo a los propietarios que construyeron sus viviendas sin el permiso municipal, para acogerse a los beneficios de la ley n° 16.742.- Observaciones". Intervención de Luis Enrique Tejada en la Cámara de Diputados del 29 de julio de 1969. Ver <https://www.bcn.cl/laborparlamentaria/wsgi/consulta/verParticipacion.py?idParticipacion=913688&idPersona=2875&idDocumento=593500&idAkn=akn593500-ds67-po1-ds120-ds122&adt=facela%20laja&campoOrden=fecha&tipoOrden=desc&numeroPagina=1&aciertosPozPagina=5&idFuncion=seccionunica1&totalPaginas=0&desde=verLaborParlamentaria&idTipoParticipacion=920>

⁴ La falta de regulación edilicia durante la existencia del recinto FACELA ha sido ratificada por el ex-alcalde José Pinto, en entrevista del 30 de agosto de 2018.

⁵ <https://www.cmpc.com/nosotros/gobierno-corporativo/reporte-integrado/>

CAP: Un trabajador, una familia, una vivienda. Reconstrucción de la memoria como estrategia de sustentabilidad

Verónica Esparza
Universidad San Sebastián, Concepción

Juan Carlos Santa Cruz
Universidad de Concepción

La Compañía de Aceros del Pacífico

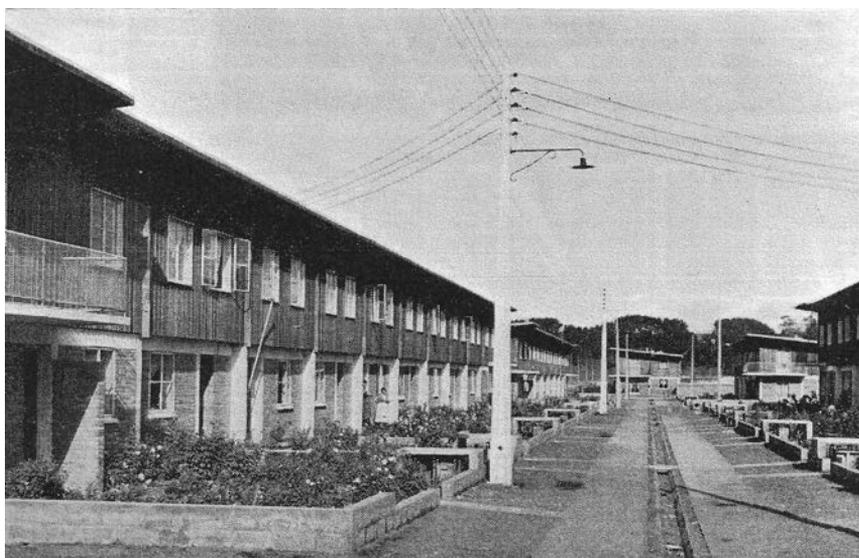
Post terremoto de 1939, se crea CORFO con la misión de promover y planificar la modernización e industrialización del país, convirtiendo en pocos años a la Provincia de Concepción en uno de los principales polos de desarrollo industrial del país. Uno de sus primeros proyectos fue la creación, en 1945, de la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP), con el objeto de instalar una planta siderúrgica (inaugurada en 1950) que permitiera satisfacer las demandas de acero que imponía la industrialización.

El complejo industrial Huachipato tuvo un enorme impacto en la zona, pues impulsó el mejoramiento de la infraestructura vial y ferroviaria, e incluso la construcción de un Hospital. Por ello, fue un importante polo de atracción de población. En un contexto de déficit habitacional, la CAP tuvo un significativo impacto tanto a nivel social y económico como

urbano. Ejemplo de ello es la construcción de diversos conjuntos habitacionales, las villas Presidente Ríos (1949), Los Cóndores (1962) y Acero (1965).

Paternalismo y trabajadores

Al momento de la creación de Huachipato, el paternalismo industrial, plenamente consolidado, había evolucionado hacia un modelo en el que se reconocían tanto los derechos laborales básicos de los trabajadores como la necesidad de proveer barrios con las mejores condiciones posibles para llevar cabo una vida familiar integral. Los trabajadores gozaban de una amplia gama de beneficios, que incluían asignaciones de vivienda, almuerzo, estudios (para los hijos), matrimonio y nacimiento, entre otros. De este modo la noción de "familia acerera" se consolida, labor en





la cual tuvo una destacada participación e influencia el semanario *z*, logrando una rápida identificación de los obreros y sus familias con la siderúrgica.

Tabla 1: Trabajadores de la Siderúrgica Huachipato

Período	1951-59	1960-69	1970-79	1980-87	2000-10
Obreros y empleados	5.333	5.345	5.608	4.122	2.500

Fuente: Errázuriz, et al (1989).

Hacia 1963, el 20% de los obreros de Huachipato y sus familias residía en la Villa Presidente Ríos. Aún hoy, a pesar de las drásticas reducciones de personal que siguieron a la privatización de la compañía en 1987, buena parte de los habitantes de la Villa se identifican con la siderúrgica.

Diseño urbano y bienestar social

Entre 1949 y 1951, la oficina Larraín-Duhart desarrolla la planificación y el diseño de un asentamiento urbano para 30.000 habitantes, para satisfacer las demandas habitacionales que imponía la naciente siderúrgica. La Villa es una de las primeras intervenciones urbanas modernas de importancia en el contexto nacional.

En el proyecto original, el factor social determina la estructura urbana, a través de 4 Unidades Vecinales (UV) interrelacionadas, de 7.500 habitantes cada una y distribuidos en 5 vecindarios. El vecindario constituía

la unidad base de agrupación de familias relacionadas por su proximidad física y el grado de interacción social entre ellas, sin estratificación social o segregación espacial. El vecindario era un espacio peatonal que propiciaba el encuentro, la permanencia y el juego de los niños. Un espacio social generado en torno al jardín infantil y la sala cuna, en tanto que articuladores. La finalidad de la UV era garantizar una vida interna de la población referente a la educación de niños y al abastecimiento de productos para el consumo diario. Por esta razón, cada UV contaba con un centro vecinal, formado por un conjunto educacional (escuela primaria y secundaria) y equipamiento comercial, formado por un mercado, oficinas y pequeños locales comerciales.

Esta forma de organizar la ciudad, priorizando consideraciones sociales más que estrictamente funcionales, representa una determinada escala y forma de sociabilización, hoy fácilmente reconocible en la UV 2 que cuenta con 596 viviendas construidas por CAP.

Re-construir memoria, Re-significar lugares, visibilizar identidad

El diseño urbano cuantifica distancias, priorizando al peatón, estratifica circulaciones vehiculares en pasajes, calles y avenidas, propicia áreas verdes y espacios de interacción social (deportiva, religiosa o comunitaria), generando una escala medida de los vecindarios y unas dinámicas sociales en su interior, varias tipologías de vivienda o la relación de m²



de áreas verdes por habitante. Cualidades que expresan valores sociales y urbanos en sincronía. Sin embargo, el conjunto no cuenta con la valoración necesaria para su protección.

La Villa constituye un patrimonio vivo, social, arquitectónico y urbano, pero en riesgo. Amenazada por la renovación de sus habitantes y la falta de conocimiento y apego a la historia del lugar, su configuración también puede ser motivo de interés para las inmobiliarias. Un ejemplo de lo anterior lo representa la densificación en altura, con el impacto vehicular que conlleva, que destruiría el equilibrio hoy existente.

Para la sustentabilidad en el tiempo del conjunto y su comunidad, es prioritario reconstruir la memoria a través de antiguos trabajadores, dirigentes sindicales, J.J.VV. y actores relevantes, pues permitiría visibilizar y robustecer su herencia cultural, no sólo para sus residentes (originales y nuevos), sino para la comuna y para la propia industria.



do.co.mo.mo.cl

Memorias en acción
Perspectivas para la puesta en valor

Carolina Ihle
Macarena Cortés
Thaise Gambarra
Daniela Lehner
Paulina Lobos
Andrés Horn, Virginia Vásquez, Juan Carlos Olivares,
Javier Arangua, Carolina Parra

Arte como activismo para la puesta en valor del Cine O'Higgins de Chillán

Carolina Ihle

Investigadora Asociada Núcleo Milenio Artes,
Performatividad y Activismo
Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Austral de Chile

Why should governments, and for that matter corporations which are not themselves in the communications industry, pay attention to such seeming trivia ('Arts and Leisure')? I think they do so for good reason. They have understood, sometimes better than the people who work in the leisure suits of culture, that the term 'culture' camouflages the social and political consequences resulting from the industrial distribution of consciousness.

Hans Haacke

En la preservación del patrimonio se han implementado estrategias de protección y puesta en valor operadas por agentes públicos, privados, institucionales y ciudadanos, incluyendo el activismo de resistencia. Estos mecanismos, muchas veces han operado de manera simultánea pero escasamente coordinada. Reconocer el rol estratégico de cada instrumento permite observar el potencial de una estrategia multi-instrumental. En ese sentido, reconocer el valor de iniciativas como el activismo artístico en el rescate de conciencia para la construcción de valor del patrimonio moderno abre un espacio para la experimentación y práctica.

En la contemporaneidad, en el discurso de la protección del patrimonio y de la identidad local se ha comenzado a reconocer conscientemente el poder del activismo artístico como instrumento político (Wilcox, 2009). Desde el arte público (murales e intervenciones performáticas) a proyectos basados en la comunidad, surgen ejemplos de este tipo de puesta en valor del patrimonio que permiten personalizar la experiencia del debate público. Construyendo relatos desde las microhistorias, los cuerpos no institucionales y activistas, hasta entonces limitados a discursos dicotómicos, se han validado metodologías abiertas de investigación y comunicación en función de su proselitismo.

Esto es posible gracias a la redefinición del arte a partir de los años 70, con las vanguardias contra la cultura institucional, y

a partir de prácticas artísticas críticas. Con la suprasubjetividad instalada en las artes, se han generado vínculos estratégicos para el desarrollo de conciencia activista en este proceso de protección patrimonial.

El componente estético/ético del activismo artístico ha posibilitado la transformación empática de las comunidades, detonando cambios de percepción y modificaciones culturales a partir del potencial crítico del arte para la visibilización del patrimonio y la apropiación del sistema de valores de la resistencia.

El arte permite construir valor al hacerlo aprehensible por un colectivo en un formato que trasciende el comunicacional o educativo en torno a la información. El activismo artístico establece un formato de apropiación empática para el traspaso de un sistema de valores a través de la experiencia consciente para la representatividad de un colectivo (Wilcox, 2009). En ese sentido, el activismo artístico tiene la responsabilidad de dar cuenta de los valores que transmiten y reconocer a quienes representa (Haacke, 1996).

Desde esta perspectiva se propone aplicar dicha lógica significativa a la Investigación Basada en las Artes para la distribución de conciencia sobre el valor arquitectónico, urbano y social del Ex Teatro / Cine O'Higgins de Chillán, poniendo a prueba sus marcos sociales y políticos desde la intervención artística.

Caso de estudio

Chillán cuenta con un patrimonio moderno sobresaliente, desarrollado posterior al terremoto del 24 de enero de 1939. Luego de sus 3 reconstrucciones previas, todas forzosamente definidas por catástrofes, Chillán se reconstruye



por cuarta vez en base a un plan de carácter moderno, diseñado por Guillermo Ulricksen en 1943. Su centro histórico está compuesto por un cuadrante de 12 x 12 cuadras de retícula ortogonal, con 5 plazas simétricamente dispuestas. Actualmente, destaca la Avenida Libertad, que atraviesa el cuadrante completo, conectando la Estación de Ferrocarriles con la Plaza de Armas y que remata en el Hospital. Esta avenida, además, cuenta con alturas homogéneas, fachada continua y amplias veredas, lo que actualmente le otorga una continuidad excepcional. En el cruce de O'Higgins con Libertad, encabezando el segmento más emblemático del eje principal, se encuentra el Teatro O'Higgins. Su mayor altura construye un umbral urbano que en su original programa le otorgaba un carácter simbólico que cargaba de memoria y sentido a la avenida.

El patrimonio moderno en la ciudad de Chillán se encuentra en un particular estado de vulnerabilidad debido a las presiones inmobiliarias, luego de la constitución de la nueva Región de Ñuble, el 2018. El ex-Teatro O'Higgins es una pieza comprometida

en este proceso, especialmente debido a su obsolescencia programática y a su gran tamaño predial. Anticipándose a estas presiones, se ha realizado un esfuerzo institucional por parte de la Unidad Patrimonial de Chillán por protegerlo, otorgándole la condición de edificio de interés patrimonial el año 2016, poniéndole freno momentáneamente a las ansias de sus propietarios por desarrollar un proyecto inmobiliario. Aun así, esta categorización sólo logra protegerlo a nivel de recomendación, ya que el inmueble aún se encuentra a la venta por sus propietarios.

El Cine O'Higgins corresponde a un edificio construido el año 1952, luego de que un incendio ocurrido en los años '40 consumiera la estructura de madera existente en el lugar. Los arquitectos Leonardo Parma y Rodrigo Hinojosa diseñaron sobre el predio ubicado en la esquina sureste de la intersección Avenida Libertad con Avenida O'Higgins, en un lote de 21,9 m por 35,1 m, en una superficie de 768,69 m², un volumen de 3 pisos. La construcción es generosa, tanto en proporciones como en calidad. Probablemente, por las aprensiones

adquiridas posterior al terremoto y el incendio, se construyen muros particularmente gruesos en Ladrillo y Hormigón Armado.

El volumen ocupa el 85% del terreno y contiene una primera planta con 6 locales comerciales, dos accesos a 6 departamentos de los pisos superiores y una gran sala de teatro en pendiente, con acceso principal hacia Avenida Libertad y acceso secundario hacia Avenida O'Higgins. La sala del teatro tiene capacidad para 520 personas en el primer piso, cuenta con espacio tras bambalinas y una bóveda elipsoidal de triple altura, construida con estructura liviana de madera y cielo de volcánita estucada sobre las butacas. En el segundo piso están ubicados 2 departamentos con 3 habitaciones abiertas hacia la calle sobre balcones, por Avenida O'Higgins. Por un acceso separado se accede a una mezzanina para 300 personas. En el tercer piso se encuentran 4 departamentos con 8 habitaciones conectados a un mismo sistema de circulación.

La fachada continua en curva es de estilo Art Decó, se modula con machones atravesados por losetas y simula una composición por estratos con líneas horizontales entre las ventanas. La fachada es simétrica y combina ventanas redondas y rectangulares, pequeñas en comparación con la masa del teatro, para contrastar con el primer piso que, en sombra y con los amplios vanos comerciales, hace levitar el resto de la masa construida. La apertura de la entrada principal replica la curva por ambos costados, produciendo una profundidad mayor en la fachada.

Cabe rescatar que el Cine O'Higgins despliega principios de arquitectura moderna, tales como: fachada continua curva hacia la esquina, una marquesina al interior de la sala del teatro, haciendo alarde de las propiedades técnicas del hormigón, una loza en volado sobre la vereda, reemplazando sintéticamente la icónica galería colonial, y una torre sobre el escenario del teatro. Estos elementos arquitectónicos son recurrentes en la arquitectura moderna de Chillán y Concepción, y dan cuenta de la particular manera en la que se incorporaron localmente los principios modernos en ambas ciudades.

Tanto la armónica fachada, el rotundo volumen interior, como la inteligente mezcla de programas, transforma el edificio en un ejemplar significativo para su época, único respecto a los otros 3 teatros que alcanzaron a existir

simultáneamente, dado su permanencia en el tiempo y su presencia en el espacio público en un eje tan significativo para la ciudad.

El teatro fue uno de los cines populares más significativos de los años '80 en Chillán. Una vez que el teatro dejó de funcionar, en 1990, por un decaimiento significativo en la demanda, el Cine O'Higgins comenzó a ser arrendado como sala de eventos, espacio de conciertos, discoteca y como cine erótico en rotativo. La obsolescencia programática produjo una sucesión de administraciones que eran incapaces de sostener económicamente los costos de mantención del edificio, generando un lento deterioro del inmueble. A pesar de sus cualidades arquitectónicas, actualmente se encuentra en estado de abandono.

Hoy en día, el Cine O'Higgins se percibe como un fantasma de 1.244,59 m² construidos en un terreno altamente cotizado con capacidad de 3.074,76 m², de acuerdo a las escasas restricciones del plan regulador actual. Independiente de su valor como patrimonio arquitectónico moderno, su valor tipológico y su innovador despliegue programático, el mercado inmobiliario tomará su curso a menos que se ponga en valor su dimensión material, arquitectónica y social en una apropiación colectiva social y cultural.

La invitación

En enero del 2018, UPA, CECAL y CCE Santiago convocan a 4 arquitectos y artistas a intervenir y promover la protección del patrimonio moderno en el encuentro Chillán *Paisaje Moderno Territorios en Transformación*.

En este escenario se decide realizar una serie de intervenciones artísticas para la puesta en valor del Cine O'Higgins como patrimonio moderno de la ciudad. A través del activismo artístico como operación de resistencia, se decide actuar desde los instrumentos del arte para la puesta en valor del espacio social de la memoria chillaneja (1), el valor como hito urbano del edificio (2) y la relevancia como patrimonio arquitectónico moderno del Cine O'Higgins (3), a partir de la apropiación colectiva. Comprendiendo que el valor se construye en la medida en que se abre la mirada crítica a lo propio, desde la empatía,



se plantea el proyecto de una Investigación Basada en las Artes que opere como instrumento de acción pública en torno a estos tres planos.

Para esto se proponen 3 intervenciones en diversos formatos, para explorar la acción artística como herramienta para la construcción de valor: primero, para la puesta en valor del espacio social en la memoria de los chillanejos (1) se propuso un taller audiovisual de carácter documental. Para la puesta en valor del edificio como hito urbano (2), se propone la recuperación del cartel luminoso en una acción performática y la reinauguración ficcionada con una réplica y, finalmente, para la puesta en valor la arquitectura moderna (3), se propone exhibir el levantamiento crítico del edificio como una muestra museográfica de documentos y residuos.

Taller audiovisual

Se hizo una convocatoria abierta a la comunidad y, durante un día, utilizando las cámaras disponibles, se organizó el grupo de 30 personas en 5 equipos de rodaje. Se discutió

sobre los recuerdos que los participantes tenían en relación al teatro y qué aspectos del lugar los conectaba con sus historias personales. A partir de esto, los participantes decidieron recoger la memoria del Cine O'Higgins entrevistando a aquellos chillanejos que serían capaces de dar cuenta de los micro-relatos sobre el espacio, la programación, el público y la relación con la ciudad que ellos habían develado en la conversación. Se escogieron en las propuestas, de manera separada, 5 tipos de personas a entrevistar: los vecinos directos del edificio de la calle O'Higgins y Libertad, para capturar las historias del barrio; expertos del cine y la cultura, para comentar sobre la presencia del cine en la ciudad y el rol de la industria a nivel regional; vecinos de la tercera edad, para recuperar historias personales a nivel de usuarios lo más antiguas posibles; y antiguos operadores o asiduos de las otras salas de cines de Chillán. Los cortometrajes fueron exhibidos en una pequeña sala de cine local de barrio.

Recuperación y Reinauguración

Sobre la loseta en voladizo de la fachada se encontraba el cartel luminoso original que indicaba *Cine O'Higgins*, con letras de 45 cm de alto sobre caja de lata y frente de acrílico rojo, componiendo un cuerpo de 3 metros de largo. Descolgado del muro, sin funcionar y en claro estado de deterioro, se encontró el cartel olvidado, oculto bajo unos escombros y a punto de caer sobre la vereda. Se decide poner en valor el letrero luminoso, que en los años '80 iluminaba el cine y acentuaba el remate de la avenida, dotando de un hito urbano a la ciudad y que actualmente pasaba completamente desapercibido para los chillanejos.

La recuperación del cartel luminoso del Cine O'Higgins se convierte en una acción performática mediante la participación de ó voluntarios, que lentamente trasladan una escalera, cuerda y guantes hacia el cine, caminando por el eje de Libertad. Una vez puesta la escalera frente a la fachada, levantado el cartel desde los escombros y amarrados ambos extremos de la estructura metálica, se bajó el cartel paralelo al suelo. Una vez estabilizado, se trasladó por el eje de la ciudad haciendo 2 paradas: una frente

al municipio y otra frente al actual gobierno regional. Todo el proceso fue registrado y documentado. Posteriormente, el cartel fue guardado para su restauración y cuidado.

Actualmente se trabaja en la reconstrucción de una réplica, utilizando las técnicas originales de construcción del letrero luminoso, con hojalateros locales. La réplica tiene una alteración en el texto, con la misma tipografía y color se escribe *Archivo Regional Cine O'Higgins*, reinaugurando el edificio de manera imaginaria, instalando en el ideario colectivo una posibilidad de nuevo uso (comprador) en el contexto de la nueva institucionalidad regional. La réplica se instalará en la fachada del edificio, probablemente a finales de este año, en un acto inaugural ficcionado.

Muestra Museográfica

Como parte del proceso de la puesta en valor de las propiedades arquitectónicas del cine O'Higgins, la verificación del estado actual del edificio, la actualización de los planos y el rescate de objetos encontrados y ocultos tras la fachada herméticamente sellada, se decide aprovechar todo aquello como una oportunidad



de re significación colectiva. Para esto se solicitará permiso al propietario para exhibir en la primera planta del inmueble, como galería comunitaria, aquellos documentos levantados en una exhibición pública. Asimismo, se ofrece mostrar el potencial urbano de abrir el primer piso del edificio a la ciudad y de transformar el edificio en un objeto valioso para la comunidad, desde el edificio mismo.

En estas tres acciones, lo que se pone a prueba es cómo mediante una acción artística en el espacio público, y con participación abierta a la comunidad, se puede consolidar el valor del cine O'Higgins. De este modo, se propone abrir posibilidades de transformación o reutilización para inspirar a otros agentes institucionales de protección y puesta en valor patrimonial para su resguardo. Finalmente, se propone una metodología de investigación y de creación que, de manera conjunta, es capaz de tener un impacto político efectivo y necesario en el proceso de la protección del patrimonio moderno.

Bibliografía

GABLIK, Suzi (1995). *The Reenchantment of Art*. New York: Thames & Hudson.

HAACKE, Hans (1996). "Museum, Managers of Consciousness." En: Peter Howard Selz y Kristine Stiles (Eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley: University of California Press, pp. 872-873.

JORDAAN, Jan (2008). "Art, Advocacy, and Social Development." En: Kagan, Sacha y Kirchberg, Volker (Eds.). *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*. Frankfurt am Main: VAS Verlag, pp. 290-319.

MACPHEE, Josh y RODRIGUEZ, Favianna (2008). *Reproduce and Revolt*. New York: Soft Skull Press.

WILCOX, Emily (2009). *An Investigation of the Intersection between Art and Activism*. Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. Paper 275.



Turismo y modernidad en Chile: equipamiento, infraestructura y paisaje

Macarena Cortés
Facultad de Arquitectura, Diseño
y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

El trabajo que aquí se presenta propone poner en valor la experiencia moderna de la arquitectura chilena, que encontró en el turismo un fundamento de renovación formal, espacial y material en función de nuevas condiciones sociales y culturales en torno al ocio, las vacaciones y el viaje. Con ello, se propone reconocer el rol que tuvo la arquitectura en la configuración de una red de destinos turísticos en Chile.

Nuestra problemática gira en torno a las maneras en que la arquitectura dio respuesta a los cambios culturales propuestos por el turismo, transformándose ella misma en un elemento de modernización. Para abordar el problema se proponen tres escalas representativas de componentes fundamentales de la red turística de Chile.

1. Escala del edificio o conjunto arquitectónico: la construcción de obras de equipamiento turístico

En esta componente la configuran preferentemente los hoteles, hosterías y termas, que permitieron la permanencia de turistas y veraneantes en los destinos. Este equipamiento respondió programáticamente a las actividades sociales, deportivas y de ocio que conllevan las vacaciones, lo cual se tradujo también en concepciones formales y espaciales que adhirieron con un sesgo moderno a las nuevas corrientes arquitectónicas. Algunas de estas obras de equipamiento se ubicaron en el centro de las ciudades, articulando condiciones urbanas, mientras otras se instalaron alejadas de la urbe, inmersos en el paisaje natural.

2. Escala urbana: la red de infraestructura de accesibilidad y conectividad

La diversidad del contexto de ubicación de los nuevos equipamientos, requirió de la utilización de distintos medios de transporte, tren, automóvil, barco o avión, para llegar a los destinos. De esta forma, la infraestructura de accesibilidad al equipamiento y la

conectividad de éste con los enclaves turísticos circundantes, resultará fundamental en la relación de los edificios con su entorno natural y urbano. Finalmente, esta infraestructura de accesibilidad y conectividad se configuró como soporte de la actividad turística, uniendo los enclaves, centros urbanos y el equipamiento disponible.

3. Escala de paisaje: la composición de iconografías paisajísticas

Las iconografías representaron los destinos turísticos en base a la utilización de los relatos de viajeros, fotografías, ilustraciones, la publicidad y también la pintura. En las revistas, guías y en diversas publicaciones de difusión turística del país se utilizaron las imágenes y los relatos para dar cuenta de los paisajes que serían la escenografía del viaje. En su conjunto, estos materiales pasaron a conformar un imaginario y relato turístico que vinculó el sistema de infraestructura con el equipamiento y los atractivos, fueran estos urbanos o naturales.

Estos tres componentes permiten analizar las modificaciones arquitectónicas, urbanas, territoriales y paisajísticas, implicadas en la conformación de la red turística que sustentó las actividades sociales, de ocio y de viaje. El período se ha definido entre 1930 y 1973, arco temporal marcado por la construcción de dos obras emblemáticas de equipamiento turístico, representativas del cambio en el modelo de administración y gestión por parte del Estado. En los primeros años de la época de los 30', se inicia el proyecto del Hotel Pucón, inaugurado posteriormente en 1935 (Booth y Lavín, 2013: 56-51). Este se configura como el primer hotel promocionado por la empresa de Ferrocarriles del Estado (FFEE), con el fin de apostar por la actividad turística como complemento de sus servicios de transporte. En 1965, por su parte,



Fig 1: Hotel Pucón.

se inaugura la Hostería de San Felipe (Eliash y Moreno, 1989), representativa del cambio de administración, que pasa de manos de FFEE a la HONSA, Hotelería Nacional S.A., con financiamiento de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO, 1962). El funcionamiento de la HONSA como empresa estatal data hasta 1979, cuando es privatizada, pero cambia fundamentalmente su esquema de funcionamiento a partir de 1973, siendo el fin de este sistema de incursión hotelera, y con esto el periodo de interés de este estudio.

En dicho arco temporal se puede reconocer el rol que tuvo la arquitectura en la configuración de los destinos turísticos en Chile. Se considera el análisis de una selección acotada de obras de equipamiento hotelero que sirvieron a la consolidación del turismo nacional donde se combina una cobertura de infraestructura ferroviaria y carretera, que permite acceder a los destinos, con una consolidación del imaginario turístico a partir de diversos medios de difusión de dicha actividad (magazines, guías de viaje y documentales).

Los casos analizados serán: el Hotel Antofagasta (Martín Lira, 1953), Hostería de Chañaral (Besciani, Valdés, Castillo y

Huidobro, 1961) el Yacht Club de la Herradura (Martín Lira, 1950), el Hotel Portillo (Martín Lira, 1949), el Hotel Pedro de Valdivia (Martín Lira), el Hotel Antumalal (Jorge Elton, 1952), y las Hosterías de Ancud y Castro (Emilio Duhart, 1962). Estos casos fueron parte de las políticas estatales de fortalecimiento del turismo de instituciones públicas como Ferrocarriles del Estado y, posteriormente, CORFO, que crearon y financiaron la creación de organismos de carácter público-privados como la Organización Hotelera Nacional S.A., el Consorcio Hotelero de Chile S.A. y la Hotelera Nacional S.A. Así, las operaciones de proyecto que llevan a cabo dichas obras se insertan en una planificación turística integral que decanta en obras con una profunda búsqueda de una estética moderna.

Turismo: nuevas posibilidades de investigación disciplinar para la arquitectura

Como se ha explicado, interesa relevar las condiciones particulares de la modernidad chilena, sustentadas en las modificaciones culturales impuestas por el turismo que contribuyeron a la consolidación de la red



Fig 2: Hotel Pedro de Valdivia.

turística de Chile a través del fortalecimiento del equipamiento turístico, su sistema de infraestructura y la representación paisajística.

El surgimiento del turismo como una nueva actividad, principalmente difundida desde finales del siglo XIX, adquiere mayor fuerza a lo largo del siglo XX y se expande en Europa y América como parte de la renovación de los hábitos de ocio, suscitada gracias a la regulación de los tiempos de trabajo y descanso (Cortés, 2010: 47-79). A pesar de ello, desde las disciplinas histórica y arquitectónica, el fenómeno del turismo aún no ha tenido suficiente atención. Siguiendo al antropólogo Davydd Greenwood, "el turismo, el mayor desplazamiento de seres humanos en tiempos de paz en la historia universal y actividad en tiempo de ocio para la gran mayoría de estudiosos, no ha recibido hasta hace poco demasiada atención analítica" (Lasansky, 2006: 27).

Esta desatención se puede explicar, al menos en parte, por considerarse este tipo de arquitectura como estando al servicio de una de las industrias especulativas más importantes del siglo XX, especialmente banal y carente de

coherencia teórica. Esto es precisamente lo que explica Richard Pié, al mencionar que

(...) la arquitectura del turismo, una práctica con fórmulas administrativas normalmente más ortodoxas, no ha estado en las revistas especializadas, en los debates culturales de los arquitectos ni en su formación universitaria... considerada un producto de la sociedad de la opulencia... y una actividad superflua que no podría sustentarse en el futuro (Pié, 2002: 26).

A pesar de esta condición, la influencia del turismo sobre el entorno construido ha motivado estudios aislados que han instalado ideas sobre la tematización y el valor del patrimonio al servicio del turismo. Esto ha generado un persistente conflicto entre la identidad y la homogenización de los lugares turísticos en la cultura contemporánea (Urry y Larsen, 2011: 119-154), agudizando así la problemática planteada referida a la superficialidad de la arquitectura al servicio del turismo.

Por otro lado, podríamos decir que la arquitectura misma ha asumido una condición de valor en el desarrollo de la industria turística. Como escribe

MacCannell, “el valor de esas cosas como la arquitectura... no están determinadas por la cantidad de trabajo que requieren para ser producidas. Su valor es una función derivada entre la calidad y cantidad de la experiencia prometida” (MacCannell, 1999: 23). Así, la arquitectura ha contribuido decisivamente a crear una experiencia de viaje o de turismo que otorga valor a las condiciones de los lugares, de sus atractivos patrimoniales, culturales y naturales.

Otra área de estudios desarrollada en torno al turismo se refiere a las condiciones que posibilitan el surgimiento de esta actividad a través de trabajos de interés disciplinar, como los expuestos en el Docomomo Ibérico titulado “Arquitectura Moderna y Turismo”. Allí, se expusieron las particulares condiciones en la configuración arquitectónica como también la red de intereses que se articularon para consolidar el turismo en el ámbito urbano y territorial.

De esta forma, es posible afirmar que actualmente se ha valorizado la experiencia moderna en torno al turismo, específicamente a partir de las expresiones arquitectónicas de la modernidad y las resoluciones urbanas de casos, como los ya paradigmáticos de Miami (Lejeune y Shulman, 2000) o Río de Janeiro, y otros menos conocidos como el balneario urbano de João Pessoa en Brasil (Gambarra, 2015). Es entonces en este contexto de valorización disciplinar, que constituyen en parte los trabajos nombrados, donde se sitúa la presente investigación.

En relación a la realidad chilena, los escasos estudios actuales se han planteado también desde una revisión histórica de las particularidades que asumió el proceso de consolidación del turismo, el que contó desde un inicio con una fuerte promoción estatal a través del desarrollo del ferrocarril. Esto garantizó una condición articulada entre las distintas escalas y componentes de la actividad turística como lo fueron el transporte, la permanencia en el destino y la difusión del viaje.

En torno a estas cuestiones, Casals y Sandoval explican que:

hasta la aparición del ferrocarril, gran parte de los chilenos desconocían lo que eran los viajes y las excursiones de turismo. Esta situación cambió radicalmente con la

creación de la Empresa de Ferrocarriles del Estado que dispuso de una completa organización para el desarrollo del turismo en Chile a través de la construcción de equipamiento hotelero, el diseño de publicidad turística y la creación de un sistema de comercialización para mercados turísticos nacionales e internacionales (Casals y Sandoval, 2013: 69).

Como se puede deducir de esta cita, Casals y Sandoval han profundizado en el caso chileno desde la historiografía del desarrollo de la actividad turística al amparo de la empresa de Ferrocarriles del Estado, realizando un aporte fundamental en dicho ámbito.

Por su parte, Rodrigo Booth ha profundizado en el ámbito del paisaje y, particularmente, en el ámbito de la infraestructura vial y ferroviaria en varios de sus estudios, apuntando su aporte en la construcción de una identidad nacional basada precisamente en las características paisajísticas de nuestro país:

el papel que el Estado cumplió en la puesta en valor de espacios comúnmente reconocidos como contenedores de atributos estéticos convirtió a estos paisajes en un objeto de consumo turístico que se ha proyectado en el tiempo. En este ámbito se juega parte importante de la fuerte identidad territorial de los chilenos (Booth, 2008: s/n).

En este contexto, se detecta la carencia de una visión integrada de las respuestas arquitectónicas y sus consecuencias territoriales, urbanas y paisajísticas en torno a la actividad turística. En este ámbito, se ha propuesto, tal como se expresa en el libro “Turismo y Arquitectura Moderna en Chile”, que

en particular, interesa profundizar aquí, la consolidación de la arquitectura especializada en acoger los programas de turismo, que en una parte sustancial se originaron como primeras aproximaciones a la arquitectura ligada al ocio y al viaje. Si bien los programas tenían una tradición ya desde el siglo XIX, en la configuración de tipologías clásicas como el hotel, el casino y las termas, estas son reconfiguradas a partir de las nuevas concepciones espaciales y formales propiciadas por la modernidad y en sintonía con las nuevas

necesidades culturales en torno al ocio (Cortés, 2014: 38).

En el libro citado se expusieron algunos casos de interés, pero el objeto de estudio fueron las revistas y guías de turismo publicadas por Ferrocarriles del Estado, lo cual permitió analizar la presencia de la arquitectura y la ciudad en dicho tipo de publicaciones, configurando un argumento gráfico en torno al cual se construyó un imaginario turístico del país.

Por ello se hace necesario avanzar en una visión articulada de las tres escalas y componentes de la actividad turística: desde el paisaje, el sistema de infraestructura y el equipamiento turístico. Los efectos del cambio de administración de los Hoteles estatales, desde FFEE a CORFO, ha sido esbozado en los trabajos de Casals y Cortés, ya antes mencionados.

En 1953, la Corporación de Fomento de la Producción a través del decreto ley N° 370, pasó a explotar centralizadamente los hoteles estatales de las sociedades nombradas: Organización Hotelera Nacional S.A. y el Consorcio Hotelero de Chile S.A., a través de lo que sería conocido como HONSA; Hotelera Nacional S.A. (CORFO, 1962). De esta manera se puso fin a la participación de Ferrocarriles, monopolizando la industria hotelera estatal (Cortés, 2014: 29).

Han existido valiosos trabajos que han puesto atención en obras de arquitectura específicas, surgidas como resultado de las operaciones desarrolladas por los Consorcios Hoteleros en Chile. Tal es el caso de los trabajos de Fernando Pérez y Miguel Eyquem sobre el Hotel Antumalal o la Hostería de Chañaral

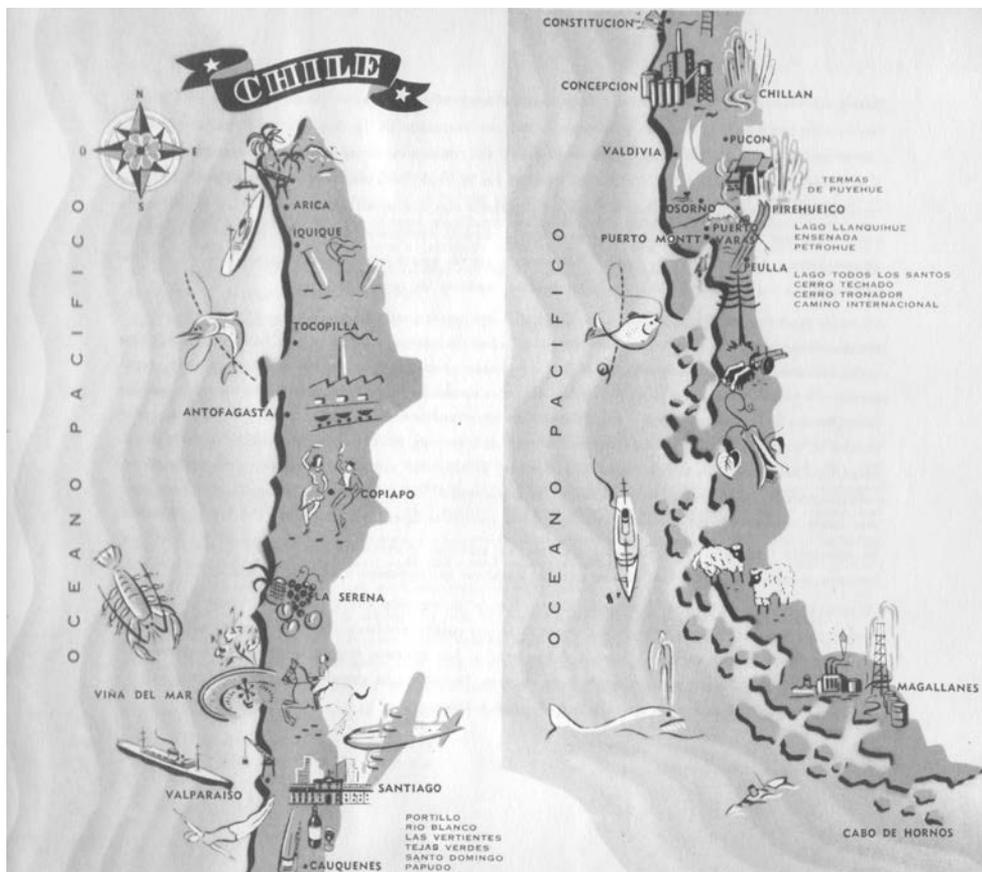


Fig 3: Cori, Jacques. "Albúm Chile". Programa Oficial de la XVI Asamblea de la Federación Interamericana de Automóvil Clubs. Viña del Mar, 1956. P. S/N.

(Pérez y Eyquem, 2014); los estudios de Claudio Galeno sobre el Hotel Antofagasta (Galeno, 2008); aquellos de Pablo Saric sobre el Hotel Portillo (Saric, 2008), de Verónica Esparza sobre la Hostería de Ancud (Esparza, 2012) y del investigador Horacio Torrent sobre el Yacht Club La Herradura (Torrent, 2008). Si bien estas investigaciones son fundamentales, se debe considerar que han apreciado las obras de forma aislada y no necesariamente articuladas con unidades turísticas de mayor envergadura, ni como parte de una red de infraestructura y paisaje.

Bibliografía

BOOTH, Rodrigo (2008). Turismo y representación del paisaje. La invención del sur de Chile en la mirada de la Guía del Veraneante (1932-1962). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index25052.html>

BOOTH, Rodrigo y LAVÍN, Cynthia (2013). Un Hotel para contener el sur. La arquitectura de Ferrocarriles del Estado en Pucón. *Revista ARQ* (83), pp. 56-61.

CASALS, María Carolina y SANDOVAL, Marco (2013). Viajar en Tren, turismo chileno con una visión ferroviaria. En Casals, María Carolina y Errázuriz, María Eugenia. *Plan Maestro Turístico Ramal Talca Constitución* (pp. 69). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Central de Chile.

CORFO (1962). *Veinte años de labor: 1939-1959. Corporación de Fomento a la Producción*. Santiago: Zig-Zag.

CORTÉS Darrigrande, Macarena (2010). "El balneario y la conquista formalizada del borde costero: continuidades y fragmentos en Viña del Mar, 1928 - 1963" (Tesis doctoral). Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

CORTÉS, Macarena; BASAURI, Luciano; BERC, Dafne; GALENO, Claudio y WEIBEL, Hugo (2014). "Turismo y Arquitectura Moderna en Chile; guías y revistas en la construcción de destinos turísticos, 1933-1962". Santiago, Chile: Ediciones ARQ.

ELIASH, Humberto y MORENO, Manuel (1989). *Arquitectura y modernidad en Chile / 1925-1965: una realidad múltiple*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

ESPARZA, Verónica (2012). "Hostería de Ancud en Chiloé de Emilio Duhart. Modernidad adaptada de una tradición vernácula". En Muñoz, María Dolores, Atria, Maximiano, Pérez Leonel y Torrent, Horacio (editores). *Trayectorias de la ciudad moderna*

(pp. 93-94). Concepción, Chile: Universidad de Concepción.

GALENO, Claudio (2008) "Hotel Turismo Antofagasta, 1950-1953". *Revista AOA* (7), pp. 38-43.

GAMBARRA, Thaise y CORTÉS, María Macarena (2014, noviembre). "Praias, usos, memoria: ocupações e transformações nascidas de João Pessoa, Brasil e Viña del Mar, Chile durante a modernidade". Ponencia presentada en V Seminario DOCOMOMO Norte/Nordeste, Fortaleza, Brasil. Recuperado de https://www.academia.edu/11645196/Praias_Uso_e_Memória._Ocupações_e_transformações_na_cidade_de_João_Pessoa_Brasil_e_Viña_del_Mar_Chile_durante_a_modernidade

LASANSKY, D. Medina y MC LAREN, Brian (2006). *Arquitectura y Turismo: percepción, representación y lugar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

LEJEUNE, Jean-François y SHULMAN, Allan (2000). *The Making of Miami Beach*. Nueva York, Estados Unidos: Rizzoli International Publications.

MACCANNELL, Dean (1999) *The Tourist, a new theory of the leisure class*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

PÉREZ, Fernando y EYQUEM, Miguel (2014). "Antumalal: Atrapando el sol en el lago Villarrica". *Cercle Architectural Review* 8-9, pp. 12-21.

PIÉ, Ricardo (2002). "La Arquitectura Vergonzante". En AA.VV., *La arquitectura del sol* (pp. 26). Barcelona, España: COAs. de Cataluña, Comunidad Valenciana, Baleares, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias.

SARIC, Pablo (2008). "Hotel Portillo, 1941-1949". *Revista AOA* 7, pp. 31-37.

TORRENT, Horacio (2008) "Yacht Club La Herradura". *Revista AOA* 7, pp. 44-46.

URRY, John y LARSEN, Jonas (2011). "Places, buildings and design". En Urry, John y Larsen, Jonas, *The Tourist Gaze* (pp. 119-154). Londres, Reino Unido: SAGE Publications.

¹ MacCannell utiliza otros conceptos que no incluyen a la arquitectura, pero que sería equivalentes para nuestro desarrollo argumental, como: programas, viajes, reportes, artículos, espectáculos, conferencias, eventos, situaciones etc.

Imágenes del Ocio. Copacabana y la construcción del paisaje y del patrimonio urbano moderno a través de la imagen mediática¹

Thaise Gambarra

Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción

En 1968 y 1971, la revista *Manchete*² publica dos ediciones especiales dedicadas a varias ciudades brasileñas, entre ellas, Río de Janeiro. En estas publicaciones, la ciudad de Río es elegida como la representación máxima del país (Fig. 1). Las fotografías presentadas en ambas portadas mezclan el paisaje natural y la ciudad urbanizada, el mar y la densa construcción de edificios, el paseo peatonal por la playa y la fascinación por la era del automóvil, y, finalmente, el Cristo, que desde lo alto mira hacia la Bahía de Guanabara. A través de una profusa utilización de imágenes fotográficas, la ciudad de Río de Janeiro es mostrada como ejemplo del dominio del hombre sobre la naturaleza (Bodei, 2011),

de progreso, modernidad y desarrollo. Se trata de una ciudad que se emplaza y se funde con su condición geográfica, fuertemente vinculada con su playa (resultado de un largo proceso de (re)significación), una playa fundamentalmente urbana (condición que se inserta, en el inicio del siglo XX, en la cultura moderna carioca), el principal destino turístico del país.

Este artículo se basa en lo propuesto por Baczko (1985) y Joly (2002), sobre el carácter representativo existente en las imágenes y su capacidad de producir conceptos, expectativas, discursos y símbolos sobre el paisaje. El trabajo analiza dos conjuntos de imágenes, difundidas entre los años de 1968 y 1971 por la revista *Manchete*. Desde ese horizonte, se busca



Fig 1. Fotografías del Cristo Redentor. Fuente: Portadas de la revista *Manchete*, edición especial de 1968 y 1971

identificar, en los mencionados dos conjuntos de imágenes, los elementos arquitectónicos, urbanos y las condiciones geográficas, que, articulados con los eventos políticos, sociales e históricos, atribuyeron a Copacabana un carácter de símbolo (representación del fenómeno) de la modernidad brasileña e ícono (imagen que imita a lo que es signado) del ocio turístico. Se entiende, en este sentido, que las imágenes producidas y difundidas por este tipo de revistas invitan a pensar una serie de cuestiones relacionadas con las transformaciones territoriales y paisajísticas asumidas por la ciudad, construyendo ideas de ciudad que son fundamentales en la construcción material y simbólica de los paisajes y de nuestro patrimonio urbano.

Describiendo imágenes: Copacabana en 2 cuadros

Entre la diversidad de imágenes mostradas por las dos ediciones de la revista *Manchete*, dos conjuntos de imágenes llaman la atención (fig. 2 y 3). Presentan elementos individualizados repletos de significaciones, muestran el cotidiano, la arquitectura, la forma, el proyecto urbano; representaciones que dan pie a reflexionar sobre el paisaje, el patrimonio urbano, la cultura, en fin, sobre la ciudad.

El primer conjunto de imágenes (fig. 2) presenta el intenso uso de la playa. Por un lado, muestra la vastedad del mar, que, al tocar la costa, se enfrenta a la densa ocupación urbana. Al medio, la franja de arena blanca, también densamente ocupada. Los miles de puntos oscuros que se distribuyen sobre todo el perímetro de la playa son aglomeraciones de gente que disfruta de un día asoleado. Por otro lado, se evocan elementos de lo cotidiano: imágenes de personas en trajes de baño y caminando por el paseo marítimo, una serie de autos de colores vibrantes alineados en su costado y, en el lado opuesto, en la arena de la playa, varios quitasoles de colores, que se contraponen al blanco y negro del diseño gráfico de la vereda. Las siguientes palabras acompañan las imágenes: "Río es una costa azul con sol y mar todo el año".

El segundo conjunto de fotos (fig. 3) trata de dos vistas panorámicas, a vuelo de pájaro, de la playa de Copacabana. En la primera imagen vemos, en un primer plano, la imponente

Avenida Atlántica, un bulevar de doble calzada. Su trazado, bordeado por un conjunto denso de bloques de edificios altos, direcciona la mirada hacia los cerros al fondo de la imagen, que se emplazan enfrentando la horizontalidad de la extensa franja de arena y el azul del océano. Muestra, asimismo, la magnitud de las obras de intervención en la costa de Copacabana, que se ve acompañada de la siguiente frase en inglés: "*Copacabana contributes a surprising landscape to the new look of Rio*".

La representación del paisaje y la creación de símbolos de modernidad

Siguiendo la distinción que propone Flusser (1990: 13) y Burke (2005: 43), las imágenes fotográficas son superficies que pretenden representar algo, donde ideas, atributos u objetos son utilizados para transmitir mensajes. Según Merleau-Ponty (1975), no representan simplemente una realidad anterior, son agentes de peso a la hora de configurar esa realidad, porque atienden a la intencionalidad del observador/fotógrafo/medio de transmisión, inherente al proceso. Estos mensajes, cargados de intencionalidad, adquieren una connotación más potente cuando son producidos y difundidos en los medios masivos de comunicación, transformándose en herramientas responsables de dar representatividad a las ideologías, culturas, tradiciones, y a las relaciones entre el hombre, la naturaleza y la ciudad.

Los fragmentos representados en las imágenes (figs. 2 y 3) son capaces de sugerirnos la modernidad involucrada en estas representaciones. Una modernidad que puede ser entendida como las distintas formas de experimentar la tensión dialéctica entre *modernización* y *modernismo*. Es decir, la dialéctica entre los distintos procesos sociales que dan origen al remolino de transformaciones que configuran la vida moderna, y los valores y visiones que se constituyen en herramientas de transformación del mundo (Berman, 2000: 2).

En este sentido, los elementos descritos anteriormente en la fig. 2 (imágenes del ocio) hacen pensar en el proceso de consolidación de la cultura de la playa (Corbin, 1993) y en cómo este ha sido importante para la construcción, la ocupación y el desarrollo de Copacabana. Además, el desarrollo

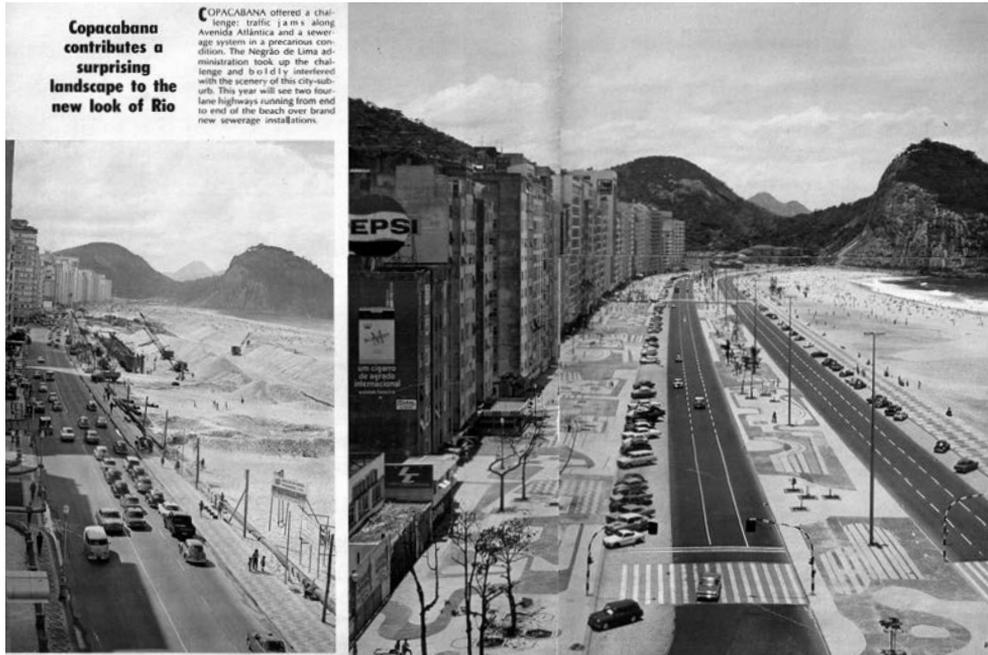


Fig 2 y 3. Serie de imágenes de la playa de Copacabana: vista en vuelo de pájaro de la playa y la densa ocupación urbana, personas en trajes de baño bajo el sol, y el paseo marítimo con una serie de autos en su costado y quitasoles de colores; y vista en vuelo de pájaro de la playa de Copacabana, destaque para el proyecto del nuevo paseo marítimo y la densa fachada marítima. Fuente: Revista Manchete, Edición Especial de 1968 pp. 8-9 y 1971, pp. 10-11.

de Copacabana promovió un nuevo estilo de vida relacionado con el deporte y la valorización del contacto con la naturaleza, como sanadora y reparadora del hombre moderno (exigido por el trabajo), siendo parte de un plan más amplio de modernización de la ciudad, transformando este espacio en el principal lugar para la recreación y ocio en la ciudad de Río de Janeiro, su principal espacio público y la natural “extensión” de la vivienda burguesa.

Todavía en relación con la fig. 2, es posible advertir cómo resalta el paseo público a lo largo de la costa en la Avenida Atlántica, construido durante el gobierno del alcalde Pereira Passos en 1906. Este elemento funciona como enclave destacado de la trama urbana, lugar de encuentro, de exhibición, de socialización (Núñez, 2007). Se configura como el lugar más importante de representación y de ocio. La costanera de Copacabana se ha tornado símbolo de este lugar y de su estilo de vida, y componente fundamental en la configuración del paisaje –producto de una construcción cultural (Maderuelo, 2005)–, patrimonio urbano “carioca”.

La presencia de los automóviles en la figura también es un factor a destacar. Durante los años de 1968-73, principalmente en el contexto del llamado “milagro económico brasileño”³, el Estado promovía el consumo de bienes durables, en especial el automóvil. Su presencia en la imagen indica el tipo de urbanización promocionado para este lugar: una distribución espacial donde el auto es el elemento articulador.

El segundo conjunto de imágenes (fig. 3), exhibe los proyectos ahí construidos: la gran avenida, la densa fachada marítima y su intrínseca relación con la condición geográfica. La vista total, integradora, de estas imágenes es la vista de la representación de la relación existente entre ciudad y geografía. La condición geográfica de Río de Janeiro, y la manera en que naturaleza y urbe se relacionan, generan en este paisaje un carácter excepcional. Entre el mar, la bahía de Guanabara, las altas montañas y las enormes lagunas y gigantescas extensiones de bosque tropical, la ciudad –durante los últimos 4 siglos– desarrolla una forma especial de articularse con la naturaleza (UNESCO, 2012).

Copacabana, emplazada entre el fuerte del Leme y el de Copacabana, se ve circundada por una serie de cerros, extendiéndose por

4,1 km por la línea de la costa. Su fachada marítima, tal como es presentada en la imagen, es una construcción desarrollada a partir de los años 1920, y de manera más contundente en los años 40 y 50, cuando la voracidad inmobiliaria densificó el barrio de Copacabana, volviéndolo una de las zonas de mayor densidad demográfica del mundo (Velho, 1982). Se trata, entonces, de una representación del ideal de modernidad y progreso, defendido por el Estado y, en este caso, reforzado por la revista *Manchete*. Esta representación es simbolizada por la verticalización y la potencialidad proporcionada por el hormigón armado. La arquitectura de estos edificios simboliza la materialización del espíritu moderno, a partir de la construcción de lo nuevo y de la adopción de otros argumentos modernizadores, políticos, sociales y económicos (Mondragón, 2010: 29).

En la misma dirección se halla el naciente proyecto de la Avenida Atlántica: un bulevar de doble calzada, de 80 metros de anchura, construido para facilitar el intenso movimiento vehicular generado por la creciente densidad demográfica enfrentada por la playa, a partir de los años 40, y el gran flujo de turistas que cada año buscaban este lugar. Tal construcción, realizada 10 años después de la fundación de Brasilia y de que dejara de ser la capital del país, fue posibilitada a través de una compleja operación de terraplén hidráulico, que, a partir de este espacio ganado al mar, triplicó el área de arena dedicada a los bañistas de la playa de Copacabana, haciendo posible, además, la construcción de una importante solución de aguas residuales (Iwata y Del Rio, 2002: 177). El proyecto de la Avenida quedó a cargo del arquitecto y paisajista Burle Max, que intervino en la icónica imagen de la costanera, componiendo un nuevo diseño del paisaje de la calle. La intervención utiliza el empedrado de mosaico portugués, mantiene el dibujo en forma de olas del mar en la vereda más próxima a la playa y crea un diseño distinto en las otras dos veredas (Kaz, 2010). La nueva composición enmarcará el paisaje y el patrimonio urbano de la playa de Copacabana y se tornará el nuevo símbolo de la cultura de la playa.

Conclusiones

Las imágenes del ocio, analizadas en este estudio, son documentos históricos que nos ayudan a levantar hipótesis y responder cuestiones que tengan que ver con los deseos de cada época y de cada grupo social, a través de la mirada cotidiana (Burke, 2005). Estas imágenes, representaciones estéticas del modernismo (Frisby, 2007: 14), presentan la idea de ciudad promovida por el Estado. Refuerzan, asimismo, el discurso hegemónico de “desarrollo y progreso” implantado en los años de dictadura y en los cuales la arquitectura moderna asume un rol fundamental. La representación y difusión de estos elementos de la modernidad, a partir de las imágenes mediáticas, ayudaron al gobierno brasileño a conquistar consenso alrededor de su proyecto de desarrollo económico y así justificar el autoritarismo político o la represión social (ausente en estas imágenes). Ambos conjuntos fotográficos exponen –en el ámbito de la representación– los valores de consumo asociados a un modelo de sociedad desarrollada e ideal: indumentarias, ambientes, composiciones, de la misma manera que, dialogando entre sí, construyen los significados y los sentidos de las imágenes, se tornan indicadores de los contenidos que las propias imágenes quieren difundir. En este caso: Copacabana, símbolo de modernidad e icono del ocio.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1986). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- BERMAN, Marshall (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- BODEI, Remo (2011). *Paisajes Sublimos: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Editorial Siruela.
- BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CORBIN, Alain (1993). *El territorio vacío, occidente y la invención de la Playa (1750-1840)*. Barcelona: Biblioteca Mondadori.
- FLUSSER, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas-Sigma.

FRISBY, David (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad: Exploraciones críticas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

IWATA, Nara y DEL RIO, Vicente (2004). “The image of the waterfront in Rio de Janeiro: Urbanism and social representation of reality”, *Journal of Planning Education and Research* 2 (24): 171-183.

JOLY, Martine (2002). *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70.

KAZ, Stela (2010). “Um jeito copacabana de ser: o discurso do mito em O Cruzeiro e Sombra”. Tese (Doctorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MADERUELO, Javier (2005). *El Paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). “El Espacio”. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península, pp. 258-312.

MONDRAGÓN L., Hugo (2010). “El discurso de la Arquitectura Moderna. Chile 1930-1950. Una construcción desde las publicaciones periódicas”. Tesis (Doctorado). Pontifícia Universidad Católica de Chile.

NÚÑEZ Roldán, Francisco (2007). *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

UNESCO (2012). *Dossier: Carioca Landscapes between the mountain and the sea* [en línea]. [Consultado en octubre de 2012]. Disponible en <http://whc.unesco.org/en/list/1100/documents>

VELHO, Gilberto (1982). *A utopia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.

¹ El artículo forma parte de los resultados de investigación desarrollados en el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Pontifícia Universidad Católica de Chile, financiado por CONICYT-PCHA/Doctorado Nacional/2015 – folio N° 21151456. Ha sido publicado en una versión parcial en la Revista Arquitecturas del Sur, Vol. 34, N° 50.

² Revista ilustrada brasileña de carácter informativo, publicada en Brasil por la Editora Bloch entre 1952 y 2000. Fue considerada la segunda revista más popular del país (superada sólo por O Cruzeiro).

³ Término utilizado para referirse a una época de crecimiento elevado durante la Dictadura Militar en Brasil, entre 1968 y 1973. Sin embargo, tal crecimiento también representó un aumento en la desigualdad y concentración de la renta.

Rediseño contemporáneo de un parque público patrimonial: el caso del 'Donaupark' en Viena, Austria

Daniela Lehner
Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Austral de Chile



Introducción

El paisaje es una entidad en desarrollo, que conecta el presente con el pasado y el futuro. Así, el paisaje puede comunicar memorias personales, aspectos culturales e históricos, y por lo tanto puede tener un valor patrimonial. A diferencia de la arquitectura estática, el paisaje está sujeto a cambios constantes, ya que su material de construcción más importante es vegetal, y consecuentemente, vivo. En los procesos de diseño del paisaje, surge la pregunta de cómo responder a esta controversia de, por un lado, proteger el patrimonio de un paisaje y, por otro, la comprensión del paisaje como un proceso dinámico.

El objetivo de este artículo es analizar estrategias de protección patrimonial y de arquitectura del paisaje contemporánea, investigando en un caso de estudio la factibilidad de las estrategias de diseño en relación a su patrimonio y su componente vivo.

La protección del paisaje patrimonial: preservación de jardines históricos

El *Comité Internacional de Jardines Históricos* elaboró la *Carta de Florencia* con recomendaciones para la protección de jardines históricos, reconociendo el material vegetal como material perecedero y renovable. Según esta, "un jardín histórico es una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público" (ICOMOS, 1982), completando así la *Carta de Venecia*, que proporciona un marco internacional para la protección de construcciones y monumentos históricos (ICOMOS, 1965). La *Carta de Florencia* recomienda que la vegetación debe replantarse periódicamente para mantener la

imagen histórica del jardín. Se señala, además, que el acceso debe ser restringido, para preservar el monumento paisajístico (ICOMOS, 1982). No obstante, estas recomendaciones significan usar una gran suma de recursos, lo que muchas veces no es factible, mientras algunas de las restricciones son contrarias a la función de un parque público como lugar de apropiación ciudadana.

Por lo tanto, surge la pregunta de cómo transmitir el significado de un lugar y, a la vez, comprender el paisaje como proceso dinámico.

Estrategia del diseño paisajístico contemporáneo: La intervención mínima

Una estrategia que se discutirá aquí es la *intervención mínima*, "L'intervention minimale" (Lassus, 2010) propuesta por el arquitecto paisajista Bernard Lassus. Según Lassus, las posibilidades inherentes al lugar pueden ser preservadas y expandidas a través de las siguientes acciones: eliminar, exponer y agregar. No es necesario que haya una gran transformación física del lugar. De hecho, algunos cambios innovadores pero mínimos pueden tener un impacto importante en el uso y las necesidades actuales (Lassus, 2010). La *intervención mínima* no significa la preservación del lugar en su estado original y la repetición de las formas culturales perceptibles, sino que agrega nuevas dimensiones a lo existente (Conan, 2010), permitiendo la coexistencia de la memoria y la libertad creadora.

Intervención mínima aplicada al rediseño de un parque patrimonial

Durante el siglo XX, los arquitectos del paisaje promovieron sus ideas modernistas usando

exhibiciones de jardines. Tal fue el caso de la "Exhibición Internacional de Jardines de Viena", de 1964 (WIG64). Un año después de la exhibición, el área se convirtió en un parque público: el *Donaupark*. A lo largo de los años, el parque se transformó en un lugar de gran importancia cultural y patrimonial, ya que se generaron memorias conectadas con el parque, pues representa la superación de la posguerra y el desarrollo urbano moderno de Viena.

Uno de los cambios más importantes que sufrió el parque fue la transformación de la vegetación. Al momento de la construcción de la exhibición

WIG64, existían sólo algunos árboles que se mantuvieron, a los que se sumaron las coloridas camas de flores de la exhibición. Luego del término de la feria, muchas de las flores desaparecieron porque necesitaban una gran mantención, mientras los árboles alcanzaron su altura máxima, cambiando la atmósfera del parque. La figura 1 muestra este cambio del estrato arbóreo del parque. En 1964, los cuerpos vegetales no eran de gran volumen, pero sus bordes eran definidos. Al año 2007, las áreas de vegetación parecen quebradas y los bordes no son reconocibles.

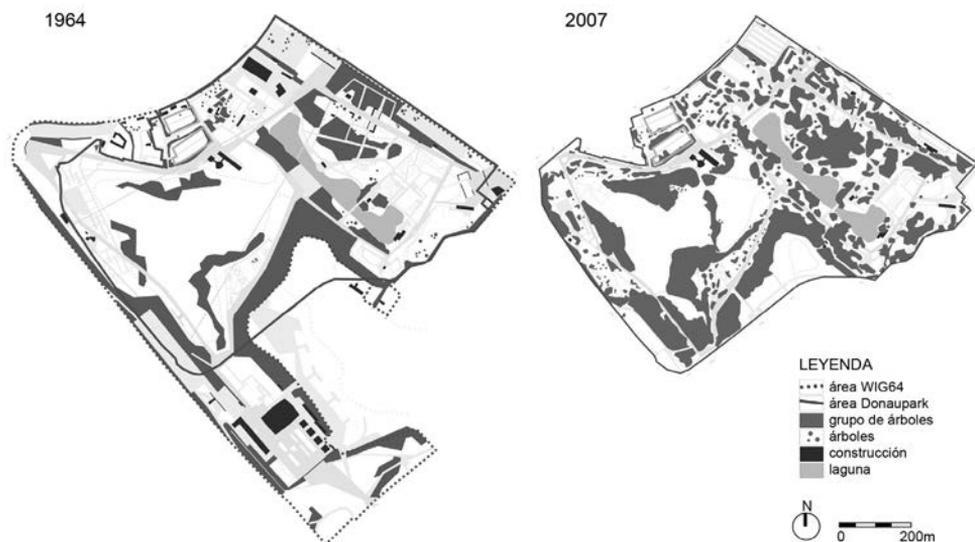


Fig 1: Estrato arbóreo del Donaupark, Viena (Austria) en 1964 (izq.) y en 2007 (der.). Fuente: Daniela Lehner.

Tanto la apariencia del parque y su uso, como su ambiente urbano cambiaron a lo largo del tiempo, motivando un concurso de diseño para renovar el parque en 2008. En el diseño ganador, el patrimonio del parque fue interpretado y expresado a través de una *intervención mínima* (figura 2). El diseño fortaleció las cualidades espaciales existentes del parque, como el gran centro abierto, mientras

la legibilidad de los bordes vegetales definidos fue un homenaje al diseño de la WIG64. El contraste entre espacios abiertos y densos fue reforzado por una remoción de algunos árboles y la instalación de plantaciones más densas. Esta estructura espacial vegetal legible funciona como cohesión del parque, enmarcando los elementos de la WIG64 aún existentes y de los objetos añadidos con el tiempo.

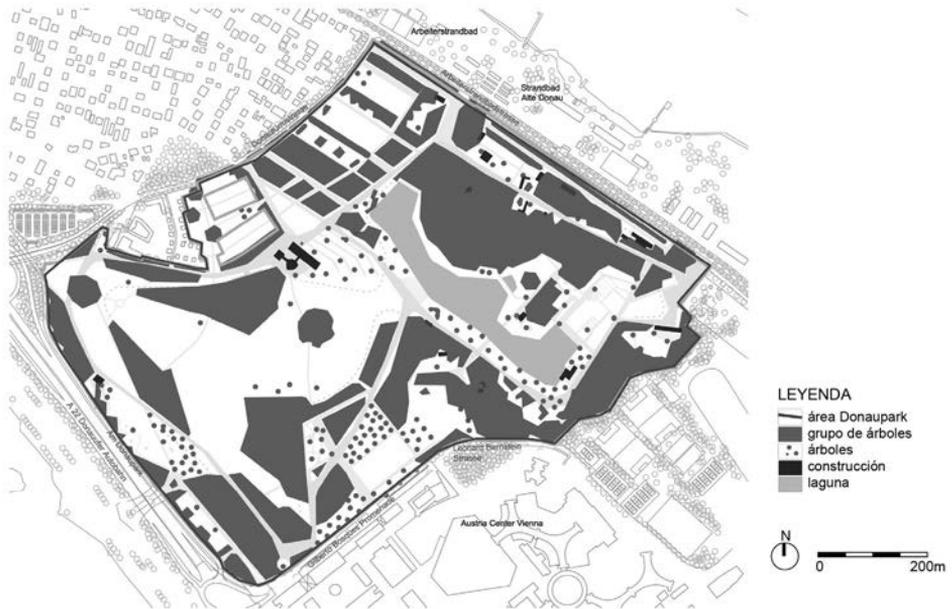


Fig 2: Proyecto ganador del rediseño del Donaupark, Viena (Lohrer Hochrein Landschaftsarchitekten BDLA).
Fuente: Daniela Lehner.

Conclusiones

La transformación espacial-estructural de la vegetación, así como los cambios sociales y de usos, hacen que los parques públicos se modifiquen constantemente. Una respuesta a este desafío son nuevas interpretaciones del paisaje a través de intervenciones mínimas, como las descritas en este artículo. El diseño con intervención mínima puede contribuir a una mejor legibilidad del paisaje dinámico, manteniendo su patrimonio y considerando recursos limitados.

Bibliografía

CONAN, Michel (2010): "The Construction of a Landscape Theory by Bernard Lassus". *Die Kunst, Landschaft neu zu erfinden: Werk und Wirken von Bernard Lassus*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 19-40.

ICOMOS (1965). "Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia 1964)". Disponible en: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf (10 de septiembre 2018)

ICOMOS (1982). "Jardines históricos (Carta de Florencia 1981)". Disponible en: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/gardens_sp.pdf (10 de septiembre 2018)

LASSUS, Bernard (2010): "Zwischen Schichtung und Tiefe". *Die Kunst, Landschaft neu zu erfinden: Werk und Wirken von Bernard Lassus*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 203-228.

Ex-Estación de Ferrocarriles de Valdivia, Región de los Ríos, Chile

Paulina Lobos
Programa Magíster en Patrimonio Cultural
Pontificia Universidad Católica de Chile

El patrimonio ferroviario se considera tanto en su legado material (la obra civil, la arquitectura, los espacios funcionales, el material rodante, la documentación) como en su legado inmaterial (la memoria del trabajo, la identidad). Para Ferrari (2013), este patrimonio tiene que ser entendido como un sistema: se trata de un conjunto de componentes relacionados entre sí.

La Ex-Estación de Ferrocarriles de la ciudad de Valdivia actuaba como un elemento estructurante del territorio. Sin embargo, hoy su condición de ruina moderna mantiene paralizado el predio ligado al borde río, viéndose reflejado en cuatro capas de obsolescencia.

Obsolescencia Funcional

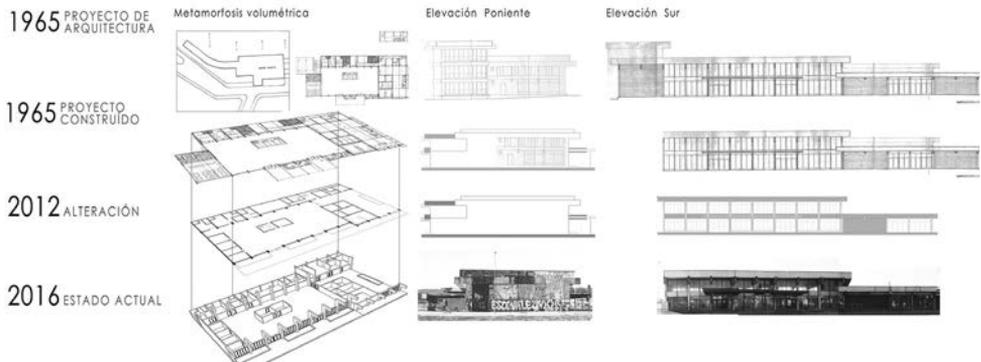
Proyectado en el contexto de la reconstrucción post terremoto de 1960 entre Valdivia y Chiloé, el edificio venía a reemplazar a la Ex-Estación de madera existente. A menos de tres décadas de ser puesta en funcionamiento, el programa dejó de ser necesario, siendo reemplazado por el transporte de buses privados, cayendo la terminal en abandono. Posteriormente, el edificio ha mutado tres veces, encontrándose hoy nuevamente en proceso de cambio.

Momentos formales del edificio

En 1965, se realiza el proyecto de arquitectura que desde la Nave Central, proponía un pabellón curvo de hormigón que sobresalía desde la fachada poniente hacia el río. Incluía variados programas destinados al ocio: peluquería, Telégrafos del Estado, buffet y mirador, eran algunos de ellos. El proyecto de arquitectura no fructificó y nunca fue construido como fue pensado por el arquitecto, probablemente por no ser de extrema prioridad para su funcionamiento. El hecho de que esta fachada no se haya construido es el motivo por el cual nunca se proyectó un cierre adecuado y fue lo que dio paso a un deterioro fulminante del material.

En 1967, se construye el edificio que actualmente se encuentra en estado de ruina con las tres Naves. Desde 1986 hasta 1992, fue la etapa de decadencia del ferrocarril. Para este entonces, sólo se mantenían los servicios básicos y las oficinas administrativas. Del 2012 al 2013, en un intento de salvaguardia, se impulsa el proyecto turístico del tren "El Valdiviano", un tren que salía con destino a Antilhue todos los domingos y que tenía un





público exclusivamente turístico. Entre 2013 y 2016, el edificio de la Ex-Estación de ferrocarriles alcanza la obsolescencia absoluta.

Obsolescencia Conceptual

En base a “Los cinco puntos de la nueva arquitectura” (LeCorbusier, 1926), el movimiento moderno se compone de cinco lineamientos y el edificio adopta dos de ellos: la ventana corrida en las dos fachadas principales, en donde las dimensiones y proporciones tienen un papel protagonista en la Nave Central, siendo la modulación constante hacia la calle Ecuador (fachada sur) y hacia el río (fachada norte). Ligeramente esmaltadas, cobijan el hall principal, reflejando casi fantasmalmente, hacia el norte, la horizontalidad del paisaje y, hacia el sur, las viviendas y movimiento de la ciudad. Esta Nave Central, además, es de planta libre, a diferencia de las dos naves menores, en donde las ventanas laterales (oriente) tienen vidrio espejo, no permitiendo ver el interior privado (la administración), reflejando además la profundidad de los andenes.

Obsolescencia afectiva

La ciudad no reconoce la importancia cultural de ciertos elementos que no son de carácter constructivo, pero que forman parte del imaginario programático. Estos objetos mantienen atributos de valor significativos para los vecinos, ya que son elementos icónicos del sistema ferroviario. La infraestructura de acero de los andenes, las puertas de acero y vidrio en todas las fachadas perimetrales de la

Nave Central, los amplificadores de voz que anunciaban la salida del tren y las señaléticas son algunos de ellos.

El recuerdo es intangible, fuera de contexto, pero capaz de reconstruir su propia historia mediante la ausencia de elementos.

La ausencia de ciertos elementos permite comprender la naturaleza de un lugar del mismo modo que su presencia, evocando de este modo la remembranza del pasado situado en el imaginario colectivo de la ruina, en la historia constructiva de la ciudad.

La Ruina en el paisaje urbano

El paisaje como concepto permite entender la infraestructura del ferrocarril como configurador inmerso en dinámicas socioterritoriales complejas y, sobretodo, como configurador del paisaje. Dicho esto, la propuesta al respecto consta de mantener ejes principales que no rompan con esta coherencia:

Se propone mantener la modulación fija de la infraestructura del edificio y de los andenes, presente en las vigas de hormigón de las tres naves. Los elementos verticales, en conjunto, logran una lectura de horizontalidad y liviandad. El ritmo que genera la modulación es propia del sistema ferroviario que se impone en el territorio, una manera de medir mediante el ritmo, el paisaje.

El edificio se completaba cuando llegaba el tren. En ese momento, se volvía un volumen completo capaz de ser apreciado en el paisaje de forma simple y lineal.

OBSOLESCENCIA CONCEPTUAL

Ventana Horizontal



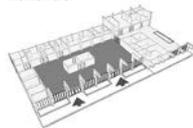
Muro cortina Semi translucido
Ventana ligeramente elevada sobre el hall principal, desde arriba se ve también el interior.



Ventanas lateral oriente
No guarda relación lineal ni que el programa ni privado (dentro) ni público. De cuenta de la espacialidad interior.



Planta libre



OBSOLESCENCIA FUNCIONAL

1965 _PROYECTO DE ARQUITECTURA



1967 _PROYECTO CONSTRUIDO



1986-1992 _ETAPA DECADENTE Y CIERRE



2012-2013 _TREN "EL VALDIVIANO"



2013_2016 _OBSOLESCENCIA ABSOLUTA

OBSOLESCENCIA TÉCNICA

HORMIGÓN



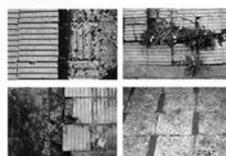
ACERO



MOSAICOS CERÁMICOS



BALDOSINES



OBSOLESCENCIA AFECTIVA

INFRAESTRUCTURA



SEÑALÉTICAS



Daba vida al lugar el movimiento de las personas que venían en el tren, y el tren mismo, cuando estas se bajaban y se desplazaban en las plataformas del andén hacia el edificio.

El paisaje es lineal y actúa como eje articulador del Barrio Estación, en donde la ruina es un intermediario entre dos extremos. Autor-espectador, materia-imagen, pasado-presente. El eje principal Av. Ecuador se posiciona en forma lineal sobre lo urbano adaptando la direccionalidad del eje ferroviario y del terreno. El andén se percibe como un elemento rígido, tenso e impenetrable, al igual que los vagones en movimiento. Sin embargo, es flexible y permeable; al romper meticulosamente y atravesar la linealidad del andén, se encuentra su más preciado tesoro, el encuentro con el río.

Bibliografía

BRINCKERHOFF, John (1980). *La necesidad de ruinas y otros ensayos*. Santiago: Ediciones ARQ.

LALANA SOTO, José Luis (2012). "Los ferrocarriles y el patrimonio mundial. Del monumento al paisaje cultural". VI Congreso de Historia Ferroviaria, Vitoria-Gazteiz, 5-7 de septiembre de 2012. http://www.docutren.com/congreso_vitoria/presentacion.html

FERRARI, Mónica (2013). "Patrimonio Ferroviario y desarrollo sostenible en el noroeste argentino". *Líneas de intervención*, Instituto de Historia y Patrimonio de la Facultad de Urbanismo y Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán- Eria, 73-90.

Las Estaciones de La Memoria. Pasarela Peatonal Interpretativa del Puente Ferroviario sobre el río Chol Chol, Comuna de Nueva Imperial, Región de La Araucanía

**Andrés Horn
Virginia Vásquez**

Núcleo de Investigación en Riesgos Naturales y
Antropogénicos en Chile (RINA)
Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Austral de Chile

Juan Carlos Olivares

Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Austral de Chile

Javier Arangua

Escuela de Arquitectura
Universidad Mayor, Temuco

Carolina Parra

DDUI, Secretaria Regional Ministerial
de Vivienda y Urbanismo
Región de Los Ríos

Introducción

En los territorios de La Araucanía, en función de la construcción del proyecto de Estado/Nación (Bengoa, 1987; Ortega, 2005; Pinto, 2000; Pinto *et al.*, 2001; Salazar, 2015, 2009; Salazar *et al.*, 2002), las ciudades se constituyen en núcleos civilizatorios, cuya funcionalidad fue llevada a cabo mediante un particular tipo de comercio —entre grupos étnicos diferenciados y en relación asimétrica—, provocando el surgimiento de una burguesía mercantil y liberal local, no indígena (Bello, 1995; Grez, 1997; León, 2007; Pinto, 1996 y 1992). La ocupación militar del territorio y su incorporación a la República de Chile, la reducción de los indígenas y la transformación de su estilo de vida, son elementos fundantes en la acción civilizatoria del territorio.

En la ciudad de Nueva Imperial todavía es posible observar ese carácter. Esto, no sólo está expresado en la arquitectura con valor patrimonial, sino también en la presencia de manzanas ochavadas, la preliminar ubicación excéntrica de la Plaza de Armas y la relación con el río Chol Chol, antaño, magnífica vía de transporte y de acceso al territorio aledaño que concentraba las tierras productivas.

La ciudad de Nueva Imperial es la Modernidad. Es una consecuencia, como lo son también, el ferrocarril, la introducción de las maquinarias con motores a vapor (junto a sus diversas aplicaciones), el molino de cilindros y las

embotelladoras, entre otros. Pero también lo es el desarrollo de una economía capitalista de producción intensiva orientada a los mercados externos, una arquitectura y una nueva organización social basada en la distinción, la diferencia y la asimetría de los grupos sociales.

Lo anterior no resulta irrelevante, motivo por el cual creemos que el sustrato sobre el cual se argumenta toda acción conducente a una puesta en valor debe implicar una comprensión amplia y múltiple de los procesos asociados a las ocupaciones territoriales, desde las iniciales hasta las más recientes, dilucidando así las causas y variables detonadoras del universo patrimonial existente.

Bajo el escenario descrito, el elemento esencial en este proceso de modernidad — justificando el interés para desarrollar una idea de proyecto asociada a intervención en el espacio público—, es el *Puente Ferroviario sobre el río Chol Chol* (Monumento Histórico, Ministerio de Educación, 2008), concebido para comunicar los territorios productivos y facilitar el intercambio de mercancías y productos agrícolas con destino nacional e internacional. Las dimensiones de valoración de esta infraestructura no sólo remiten a lo bibliográfico, sino también a la identificación y pertenencia que los habitantes reconocen en ella; a saber, la manifestación de una época de auge comercial, la apertura al “Mundo” y una notable expresión de ingeniería.



Fig 1: Vista exterior de propuesta. Elaboración propia.

En lo sucesivo, se expondrán los antecedentes más relevantes que modelan una idea de propuesta de intervención sobre el puente ferroviario, entendido como un exponente del *patrimonio industrial* (Rix, 1955; Aguilar Civera, 1998; Álvarez-Areces, 2008), proponiendo un flujo metodológico del proceso de puesta en valor. Esto se realizará considerando criterios y grados de intervención, junto con una idea de proyecto compuesta por dos instancias: a) pasarela peatonal, y b) estaciones interpretativas; aventurándonos en la posibilidad de actualizar y resignificar un MH a través de atributos culturales, históricos, arqueológicos, sociales y urbanos, identificados en el contexto de la ciudad de Nueva Imperial.

La Ciudad

Por la acción político-administrativa del Estado de Chile, la ciudad de Nueva Imperial fue fundada en 1882, cerca de la confluencia de los ríos Chol Chol y Cautín, en terrenos mapuches¹. El plan urbano inicial estuvo compuesto por cuarenta y siete manzanas; de estas, nueve fueron manzanas adaptadas a los elementos naturales propios de la ciudad, persistiendo aún como testigos relativos a la configuración original.

En sus inicios, a pesar de la experiencia y deseos del Ingeniero Geomensor Teodoro Schmidt Weichsel (1834-1924), la ciudad carece de

plaza central y edificios cívicos relevantes. Ello se acrecienta en función de los intereses de José Bunster Bunster (1838-1903), quien consiguió emplazar el Molino El Globo y sus instalaciones en un lugar de privilegio cerca del borde río y a un costado del balseo, configurando así un núcleo fundacional que colaboró activamente en la vocación mercantil de Nueva Imperial. Reparamos que, posteriormente, hubo un desplazamiento del centro urbano, retomando años después el diseño fundacional propuesto por Teodoro Schmidt Weichsel.

Los primeros años fueron el escenario propicio para la formación de una "oligarquía" local —la clase de los comerciantes—, integrada fundamentalmente por habilitadores y emprendedores capitalistas, quienes, en una relación asimétrica, dominaron comercialmente al colectivo de productores asentados en los territorios aledaños a la ciudad. Un segmento considerable de productores fue la sociedad Mapuche, reducida, invisibilizada y obligada a ceder sus territorios ancestrales (Almonacid, 2006, 2009; Pinto *et al.*, 2011; Herrera Lara, 2017). Drástico fue también el cambio de sus modos adaptativos y sistema de subsistencia, según el mandato de la construcción del Estado/Nación y la imposición de la voluntad "civilizadora". La "habilitación" y/o la "medianería", comprendida como una relación política-étnica-económica, se convirtió en la de mayor recurrencia entre los comerciantes

ciudadinos y los productores-consumidores de las zonas rurales.

A fines del siglo XIX, los cambios en el régimen de propiedad de la tierra y la transformación del estilo de vida del pueblo originario, junto con la presencia de un menor volumen de migración extranjera en la zona, solidifican y consolidan un cinturón de comunidades y comuneros mapuche –asentados en pequeñas propiedades–, rodeando la ciudad y transformándose en productores-clientes de los habilitadores y del comercio en la ciudad.

En la actualidad, en la ciudad de Nueva Imperial, los objetos arquitecturales probables de ser adscritos a un universo de valorización patrimonial disciplinar corresponden a un repertorio acotado –con diversos estados de conservación y vulnerabilidad–, representativos de esa oligarquía local, casi completamente extinta, que permite evidenciar tanto sus funciones programáticas como las expresiones de distinción (Bourdieu, 1998) y ascenso social.

Considerando el escaso volumen de información disponible y la ausencia de narrativas históricas efectivas, el desarrollo urbano-arquitectural de Nueva Imperial sólo puede ser desagregado en función de procesos económico-políticos de espectro amplio y general, relacionados a la actividad agrícola e industrial del territorio

bajo su control e influencia.

Por lo anterior, y con el propósito de estructurar una evolución urbana en función de períodos históricos locales, hemos inferido una secuencia que posibilita comprender y sustentar las transformaciones urbanas acontecidas en la ciudad, los cuales se han desagregado de la siguiente manera: primer período, *Fundación y administración militar* (1882-1887); segundo período, *Modernización y auge triguero* (1888-1930), tercer período, *Crisis y decaimiento cultivo del trigo* (1931-1970); y, cuarto período, *Recambio forestal y mercados globales* (1971 a la fecha)².

El Puente

El Puente Ferroviario sobre el río Chol Chol, “pertenece al Ramal Temuco-Carahue, que fue concebido para comunicar la capital regional con la costa. Su construcción permitió un gran auge económico y comercial debido al traslado de mercaderías y productos agrícolas, destacando, además, por facilitar la conexión fluvial a través de la estación de Carahue, cuando el Río Imperial era navegable” (Ministerio de Educación, 2008).

La construcción del Ramal Ferroviario de Temuco-Bajo Imperial (Puerto Saavedra)



Fig 2: Vista interior de pasarela peatonal interpretativa. Elaboración propia.

demandó la instalación de un puente sobre el río Chol Chol, en la ciudad de Nueva Imperial, “gran puente de madera [...] adjudicado a suma alzada al contratista particular don Juan Miguel De La Fuente Arrate, con Jorge (George) Howard como constructor de la obra, de vasta experiencia en la construcción obras ferroviarias en el territorio de Araucanía. A momentos de su inauguración, el 5 de agosto de 1902, el puente colapsó y su estructura junto con el ferrocarril, se desplomó a las aguas del río” (Ministerio de Educación, 2008).

Luego, a inicios del s. XX, José Bunster Bunster conseguirá modificar el trazado ferroviario, logrando situar su recorrido junto a su establecimiento. Así, la Estación, los patios y vías ferrocarrileras, el puente, el molino y sus bodegas, conformarán un conjunto sólidamente integrado. Hoy, a pesar de la ausencia de muchos de los componentes materiales de este conjunto industrial, todavía se puede percibir su jerarquía urbana.

Años después de la tragedia, “en 1906 comenzó la construcción del nuevo puente, esta vez, en metal” (Ministerio de Educación, 2008). Este nuevo puente, “fue encargado a la destacada empresa francesa de fama mundial Schneider y Creusot, la cual construyó –entre otros– la Estación Central de Santiago y el Viaducto del Malleco. Que, el puente fue traído a Chile prearmado, se desembarcó en el puerto de Talcahuano y luego se trasladado por tierra. Cuenta con un sistema constructivo de excepcional complejidad: una estructura metálica reticulada con uniones por medio de placas (Gusset) remachadas. El uso de este sistema implicó una innovación tecnológica en nuestro país. Los perfiles reticulados están conformados por un conjunto armónico de piezas como cabezales, montantes, cuerdas, travesaños, longuerinas, diagonales y contravientos, todo lo cual le otorga una gran valor estético” (*Ibidem*).

Ahora, enfrentados al proceso de valoración de los atributos con los cuales sería posible formular una idea de proyecto, hemos estimado relevante la información recopilada por el Consejo de Monumentos Nacionales en la declaratoria de Monumento Histórico (*Ibidem*), sintetizada en los siguientes valores: a) elemento esencial del proceso de modernidad, b) la tragedia del Chol Chol, c) prestigio

ingenieril, d) infraestructura con valor estético sobresaliente, e) uso centenario de la estructura, f) reconocimiento y significado por parte de la comunidad de Nueva Imperial.

Idea de Intervención en el Espacio Público

En el transcurso del tiempo, los cambios y transformaciones experimentados en Nueva Imperial han modelado un sistemático deterioro y desaparición de los inmuebles, donde se articulaban los componentes del dispositivo civilizador. Inmuebles vacíos, en abandono o en estado de ruina manifiestan este hecho, quedando supeditados a la acción de riesgos naturales y antropogénicos. Estas evidencias limitan la efectividad de formular ideas de intervención en el espacio público, vinculadas directamente a zonas e inmuebles de conservación histórica. Del mismo modo, a pesar de su participación permanente y activa en la economía de la ciudad, comunidades y comuneros Mapuches fueron invisibilizados de la esfera urbanística/arquitectural y, todavía hoy, no existe un universo significativo de inmuebles y/o espacios públicos en donde se exprese su presencia e inclusión.

En definitiva, consideramos que sólo una locación es capaz de sintetizar de manera virtuosa una acción de puesta en valor del patrimonio como resultante de la operatoria civilizatoria, la ausencia de un discurso o narrativa histórica, una permanente invisibilización de la sociedad Mapuche, la segregación de los grupos sociales urbanos/rurales, el proceso de resignificación de la sociedad Mapuche, la ausencia de un espacio público de escala urbana y los deseos de los habitantes de Nueva Imperial, para, de este modo, propiciar intervenciones de efectiva pertenencia e identidad. Es el “Puente ferroviario sobre el Río Chol Chol”, espacio donde se propone su rehabilitación, considerando su condición de Monumento Histórico, y su conversión en espacio público, consolidando su rol urbano histórico y su posición entratégica entre el casco histórico y el sector de Ultra Chol Chol. Lo anterior será acompañado con un relato museográfico que potencie “El Puente” como testigo material de la historia –presente y ausente– de Nueva Imperial.



Fig 3: Vista acceso de pasarela peatonal interpretativa. Elaboración propia.

Criterios de preservación, conservación, intervención y mantención

Los criterios de intervención para la puesta en valor corresponden al conjunto de medidas y decisiones orientadoras en el momento de actuar, convirtiéndose así en una herramienta fundamental para decidir las acciones a desarrollar sobre el patrimonio industrial.

En el caso particular, se han considerado de manera preliminar los principios declarados en la Carta de Nizhny Tagil (ICOMOS, 2003) sobre el patrimonio industrial, específicamente en lo referente al mantenimiento y conservación de las intervenciones, las que deben ser reversibles y de impacto mínimo. Esto sugiere la opción de eliminar las obras de intervención si se requiere, o incluso, en un futuro, ser reemplazadas por otras más adecuadas. Aunque la aplicación de este principio signifique acciones complejas, la integridad del bien lo justifica, garantizando en todo momento esas acciones sobre la intervención. Todo cambio inevitable deberá ser documentado y los elementos significativos que se eliminen deberán ser registrados y almacenados de forma segura.

Adicionalmente, se han considerado las recomendaciones expuestas en la Carta de Cracovia, donde “la intervención consiste en referir siempre a la ciudad en su conjunto morfológico, funcional y estructural, como parte del territorio, del medio ambiente, y del paisaje circundante” (ICOMOS, 2000).

La idea de intervención se entiende desde la perspectiva planteada en la Carta de Nara (ICOMOS, 1994), que recomienda que para lograr la comprensión integral de la obra se debe conocer su historia y su significado, asegurando la perdurabilidad de los materiales y su eventual restauración. Así, se postula que la idea de proyecto es el resultado de la comprensión de cada uno de los elementos conformantes del Monumento Histórico y su paisaje, reconociendo que su valor relevante radica en su condición de tipología singular respecto al patrimonio ferroviario nacional y el patrimonio cultural.

En base a las recomendaciones y criterios expuestos en las Cartas Internacionales señaladas, también hemos estimado relevante mencionar las estrategias tendientes a establecer las acciones concretas sobre los grados de intervención³ (Preservación, Conservación, Restauración y

Mantenimiento) y tipos de intervención (Liberación, Consolidación, Reestructuración, Reintegración, Integración y Reconstrucción), que han sido expuestos por Terán (2004) y son un insumo relevante para la fundamentación de cualquier restauración arquitectónica, enfatizados en la investigación y conocimiento del inmueble a favor de una intervención pertinente, reestableciendo la unidad formal y la lectura del bien cultural en su totalidad, respetando su historicidad. Además, la intervención no se limita sólo a la conservación de lo existente, sino también a la aportación e integración con “elementos nuevos”, los cuales deben ser notorios y visibles, propiciando la estabilidad y/o unidad visual de la intervención, sin pretender engañar (“falso histórico”).

Idea de Proyecto: Las Estaciones de la Memoria

En respuesta a la situación expuesta y la demanda existente, la intervención propuesta para la puesta en valor del Monumento Histórico, se denomina: *Las Estaciones de La Memoria: Pasarela Peatonal Interpretativa del Puente Ferroviario sobre el Río Chol Chol, Comuna de Nueva Imperial, Región de La Araucanía.*

La propuesta de intervención sobre el MH, considerando la información proporcionada por los actores vinculados al “Estudio Diagnóstico de Zonas de Interés Patrimonial para la Comuna de Nueva Imperial”⁴, está compuesta por dos instancias –complementarias y subsidiarias–, insertas en un inmueble patrimonial con vocación de espacio público. Estas serán:

Pasarela Peatonal: Se constituirá como un nuevo espacio público, disponible para la comunicación y conexión entre Nueva Imperial y Ultra Chol Chol, consolidando el actual uso informal de circulación peatonal, otorgando seguridad y por sobre todo una nueva experiencia de vivenciar el entorno desde un punto de observación privilegiado del espacio urbano.

Estaciones Interpretativas: A la traza e itinerario de la pasarela peatonal [principio/final] el dispositivo museográfico se despliega a todo el largo del puente y se instala segmentado en cinco (5) estaciones interpretativas y/o escenas secuenciales, orientadas en dirección nororiente [el pasado] a sur-poniente [el presente]. Cada una de estas estaciones estarán compuestas por un texto de encabezamiento y textos de bajada referidos a la temática junto a una imagen de época (fotografía y/o plano original). De forma preliminar, las estaciones y sus respectivas unidades temáticas serán:

Estación de los Cielos Azules. Temática: El pueblo originario Mapuche.

Estación Fundación. Temática: Fundación y administración militar (1882/1887).

Estación del Susurro de las Espigas. Temática: Modernización y auge triguero (1888/1930).

Estación de los Crepúsculos. Temática: Crisis y decaimiento cultivo del trigo (1931/1970).

Estación de los Nuevos Paisajes. Temática: Recambio forestal y mercados globales (1971 al presente).



Fig 4: Vista exterior de propuesta. Elaboración propia.

Así, “Las Estaciones de la Memoria” será el lugar donde transitan los recuerdos, la ciudad, las personas y su paisaje, un espacio longitudinal interpretativo, permitiendo reconstruir una historia plural; un dispositivo museográfico a cielo abierto, austero y minimalista, donde su potencia radicaré en la significancia del relato que construya.

Bibliografía

AGUILAR CIVERA, Inmaculada (1998). *Arquitectura industrial: concepto, método, fuentes*. Valencia: Diputación de Valencia.

ALMONACID, Fabián (2009). “El problema de la propiedad de la tierra en el sur de Chile (1850-1930)”. *Revista Historia* 1 (42): 5-56.

ALMONACID, Fabián (2006). *La agricultura chilena discriminada. (1910-1960)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

ÁLVAREZ-ARECES, Miguel Ángel (2008). “Patrimonio industrial. Un futuro para el pasado desde la visión europea”, *Revista Apuntes*, Vol.21, Nº1, 6-25.

BENGOA, José (1987). *Historia del Pueblo Mapuche*. Santiago: Sur.

BELLO, Álvaro (1995). “La familia mapuche durante la radicación”. *Revista Proposiciones* 26: 194-205.

BOURDIEU, Pierre (1998). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, Gobierno de Chile (2008). Decreto Exento N°2832, Artículo Único. Santiago. 24.09.2008.

GREZ, Sergio (1997). *La cuestión social en Chile: Ideas y debates precursos (1804-1902)*. Santiago: Dibam.

HERRERA LARA, Ricardo (2017). “La construcción histórica de la araucanía: de la historiografía oficial a las imágenes culturales y dominación política”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 7: 29-40.

TERÁN, José Antonio (2004). “Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica”. *Revista Conserva* 8: 101-122.

ICOMOS (2003). “Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial”.

ICOMOS (2000). “Carta de Cracovia: Principios para la Conservación y restauración del patrimonio cultural”.

ICOMOS (1994). “Carta de Nara sobre Autenticidad”.

LEÓN, Leonardo (2007). “Tradición y modernidad: vida cotidiana en la Araucanía (1900-1935)”. *Revista Historia* 2 (40): 333-378.

ORTEGA, Luis (2005). *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880*. Santiago: DIBAM/LOM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

PINTO, Jorge (2000). *La formación del estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados, USACH.

PINTO, Jorge (1996). “Del Antiindigenismo al proindigenismo en Chile en el siglo XIX”. En: Pinto, Jorge (ed.). *Del discurso colonial al proindigenismo: Ensayos de historia latinoamericana*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, pp. 83-116.

PINTO, Jorge (1992). “Crisis económica y expansión territorial: la ocupación de la Araucanía en la segunda mitad del siglo XIX”. *Estudios Sociales* 72: 85-126.

PINTO, Jorge et al. (2011). *Araucanía siglos XIX y XX: economía, migraciones y marginalidad*. Osorno: Universidad de Los Lagos.

RIX, Michael (1955). “Industrial Archaeology”. *The Amateur Historian* 2 (8): 225-229.

SALAZAR, Gabriel (2015). *Construcción de Estado en Chile 1800-1837: democracia de los pueblos, militarismo ciudadano, golpismo oligárquico*. Santiago: Sudamericana.

SALAZAR, Gabriel (2009). *Mercaderes, Empresarios y Capitalistas (Chile, siglo XIX)*. Santiago: Sudamericana.

SALAZAR, Gabriel et al. (2002). *Historia contemporánea de Chile*. Santiago: LOM.

¹ Entre ellos Silvia Arango, Carlos Niño y Germán Téllez.

² Téllez realizó las fotografías del edificio Colgas, PALIC y la Embajada de USA para las publicaciones asociadas a la bienal de arquitectura en Colombia.

³ Uno de los factores que dieron valor a la fotografía de arquitectura en los años de posguerra del 45, según Robert Elwall, fue que “con las hostilidades, objetos de arte se podían despachar a lugares seguros, pero ello era imposible de hacer con los edificios, y por lo tanto fotografíarlos era la mejor opción”. Esto sigue teniendo vigencia para la actual situación del patrimonio construido (Elwall, 2004: 156).

⁴ El Sagrado Corazón no es un “área de interés cultural”, por lo tanto no tiene la condición de los barrios residenciales vecinos.



do.co.mo.mo.cl

Vivir moderno
Valores y significados

Hugo Mondragón
Javiera Rodríguez
Bárbara Rozas
Glenn Deulofeu
Stéphane Franck
Catalina Zúñiga, Gustavo Contreras
Igor Fracalossi
Alexander Bustos, Luis Darmendrail, Patricio Zeiss

El cruce urbano en una ciudad jardín en damero. Edificios residenciales de esquina en la comuna de Providencia 1930-1970

Hugo Mondragón
Escuela de Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Creo que se puede decir que la esquina constituye sin duda el momento principal del damero. A tal punto que mientras algunos entienden que su unidad elemental es la manzana o block, muchos sostienen que este rol es desempeñado por el cruce. Lo urbano, argumentan estos últimos, no está dado por el pleno representado por la manzana, lugar de lo privado, sino por el vacío del cruce, lugar de lo público (...) la esquina es el lugar del área residencial en que se materializa el espacio al aparecer la tercera dimensión, el escorzo.

Francisco Liernur

Describir la comuna de Providencia simplemente como una ciudad jardín significa desconocer la complejidad que subyace en su forma urbana. Más que adscribir, sin más, al modelo de la *Garden City*, su forma urbana pareciera ser el resultado de la yuxtaposición de al menos dos modelos urbanos: la ciudad de fundación española y la ciudad jardín.

Grandes porciones del territorio construido de la comuna están formalmente ordenadas por una cuadrícula de calles rectilíneas que se cruzan en ángulo recto, dando lugar a la aparición de manzanas con formas cuadrangulares y/o rectangulares. El perfil amplio de las calles de Providencia previó la disposición de hileras de árboles en sus veredas. Las manzanas fueron subdivididas en predios de tamaños generosos que promovieron su ocupación con edificios aislados rodeados por jardines arbolados. El material vegetal participa decididamente en la configuración del espacio urbano.

Mientras en una ciudad construida con edificios aislados—como la ciudad jardín—, la configuración del espacio urbano tiende a recaer en los jardines arbolados, en la ciudad de edificación continua—como la de fundación española— el espacio urbano es configurado por los edificios. La tensión entre estas dos maneras diversas de concebir la configuración del espacio urbano aparece de manera particularmente potente en el cruce.

Apoyándose en una base documental original¹, esta ponencia construye el debate proyectual generado por un oxímoron: proyectar un edificio de esquina que configure el espacio urbano del cruce, en un modelo de ciudad que al mismo tiempo tiende a asignar al material vegetal un papel clave en la definición y configuración del espacio urbano.

Partiendo de edificios residenciales efectivamente construidos en la Comuna de Providencia entre 1930-1970, a continuación, se presentan tres modelos teóricos de cruce urbano que han sido inferidos a partir de los datos empíricos. Se trata de hacer *zoom* sobre estos cruces para mostrar la manera como se tejen las relaciones entre forma construida, vacío urbano y material vegetal.

Modelo teórico 1

En el primer modelo de cruce urbano, los edificios residenciales ubicados en las cuatro esquinas participan decididamente en su configuración espacial. Aquí el vacío del cruce es configurado por las masas arquitectónicas ubicadas en las cuatro esquinas, de manera que la relación entre vacío urbano y forma construida es una oposición dialéctica. Al no existir material vegetal participando en la configuración del vacío urbano del cruce, los edificios residenciales son los únicos protagonistas de la escena urbana.

No existen retrocesos ni antejardines. Los edificios se disponen en sus predios, haciendo coincidir el límite predial con la línea de la edificación, por lo que el plano de la fachada se levanta justamente allí donde termina la vereda que sirve para el tránsito peatonal. Esta era, desde la fundación de las ciudades de colonización española, una de las formas tradicionales de disponer las edificaciones en

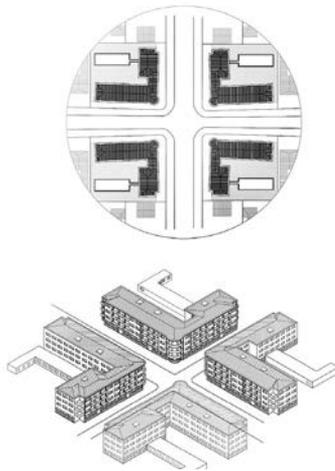


Fig 1. Cruce urbano con espacialidad convexa. Las aristas de los edificios residenciales de las esquinas transformadas en 4 "torres", son un recurso escultórico que busca señalar la singularidad y jerarquía del cruce en el trazado en damero.

la planta urbana. Una variación consistió en retroceder la edificación hacia el centro de la manzana para dar lugar a un jardín privado, generando coronas y centros de manzana no edificados, con las edificaciones ocupando una posición mediterránea. En estos casos, un muro ciego y continuo, construido sobre la línea de edificación, establecía claramente el límite entre el espacio público y el privado.

La estrategia de trazar el plano de la fachada coincidiendo con el límite predial se siguió utilizando en algunos edificios residenciales de esquina construidos en la comuna de Providencia entre 1930-1970. En muchos de ellos, es posible verificar una voluntad proyectual de acentuar la arista que dio lugar a edificios esquineros con forma de cubos o paralelepípedos. Pero en otros casos, se observa una voluntad de disolución de la arista que se resolvió ubicando en la esquina un volumen cilíndrico que articulaba los dos planos de fachada. Se introdujo, así, una solución de orden escultórico, que transformaba las cuatro aristas del cruce en cuatro "torres" que señalarían su singularidad y jerarquía.

Otra operación proyectual consistió en suprimir la arista, eliminando la individualidad de los dos planos de fachada, al transformarlos en un único plano curvado. Aunque es usual referir esta operación al programa formal de algunos

movimientos de la vanguardia —como el futurismo italiano o el expresionismo alemán—, lo cierto es que fue usada en edificios barrocos, Beaux Arts, Art Decó y modernistas catalanes, con el propósito de otorgar dinamismo, fluidez, organicismo o todas las anteriores.

La construcción en las cuatro esquinas de edificios sin aristas y un único plano de fachada curvado habría introducido un contrapunto, una singularidad en el tejido en damero: un vacío urbano de espacialidad convexa que más que invitar a la detención habría incitado al movimiento y la aceleración.

Modelo teórico 2

En el segundo modelo de cruce urbano, los edificios residenciales ubicados en las cuatro esquinas le dan forma a un vacío urbano ajardinado de uso público o privado. Aquí, el espacio del cruce no sólo es configurado por las masas edilicias, sino también por una pieza de paisaje —un pequeño parque o un gran jardín—, cuya figura en planta resulta claramente configurada. La escena urbana del cruce está dominada tanto por la presencia de los edificios residenciales de las esquinas como por el material vegetal presente en la pieza de paisaje que contienen.

Aparecen retrocesos y antejardines. El plano de fachada de los edificios esquineros se retranquea y dibuja en planta una figura cóncava –no convexa, como en el caso anterior– con forma de letra L o C, de manera que, al llegar al cruce, las veredas, aquí más anchas y arboladas, se ensanchan aun más y el cruce urbano se transforma en una nueva, ordenada y regular pieza de paisaje que resulta de la suma de los vacíos que cada edificio dejó en su ocupación del predio de esquina. Este tipo de cruce no lo conoció la ciudad histórica.

El movimiento cóncavo del plano de la fachada significaba ceder al vacío urbano una parte de la superficie del predio, al menos a la vista del público –cuando no a su uso–, una operación que tal vez era retribuida con algún tipo de compensación por la norma urbana vigente en la época. En este tipo de cruce, la presencia de los edificios residenciales de esquina, en tanto masas o volúmenes, tiende a subordinarse a la configuración regular del vacío urbano. Aquí, el material vegetal, presente tanto en el vacío urbano del cruce como en las veredas, aparece disputando el protagonismo a los edificios residenciales en la escena urbana.

La estrategia proyectual de dotar de vacíos urbanos de figura regular a la planta urbana de una ciudad se puede rastrear hasta las plazas construidas en París, entre los siglos XVII y XVIII –como la *Place des Vogues* (un cuadrado), la *Place Dauphiné* (un triángulo), la *Place des Victoires* (un círculo), la *Place Vendôme* (un octógono), la *Place de la Concorde* (un rectángulo)–, o a los vacíos urbanos regulares de un proyecto como *Die Groszstadt*, que Otto Wagner concibió para Viena hacia 1911. Se trata de una estrategia que pertenece a una tradición que confía en la capacidad de la arquitectura y la geometría para dar orden a la ciudad y en la que, además, la disposición de la forma construida sobre la planta urbana está subordinada a la configuración de un vacío urbano de figura regular.

El cruce urbano concebido como un vacío cóncavo que invita a la detención, con un trazado geométrico regular en su planta –rectángulo, octógono, cuadrado–, definido por el trabajo colaborativo de los edificios de las cuatro esquinas y con vegetación, habría sido un contrapunto en el trazado en damero que en este caso se encontraría muy cerca, conceptualmente y formalmente, de las tipologías de cruce que Idelfonso Cerdá proyectó para el *Ensanche* de Barcelona hacia 1860.

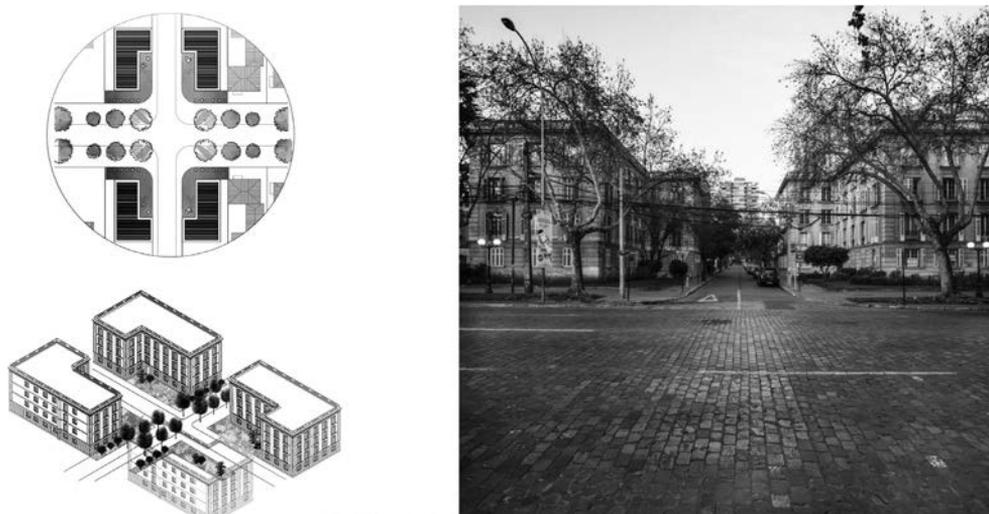


Fig 2. Cruce urbano con espacialidad cóncava que invita a la detención. Los edificios residenciales de las esquinas contienen una pieza de paisaje –un parque o un jardín– con una figura regular.

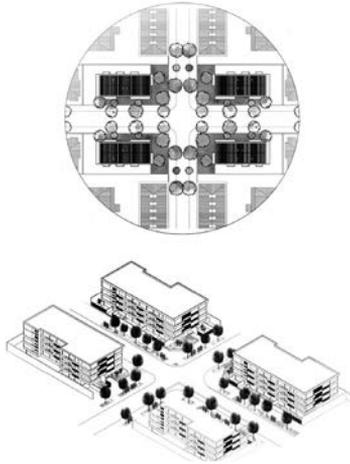


Fig 3. Cruce urbano con espacialidad *fluida*. La configuración del espacio urbano recae en el material vegetal –el verde– que combina praderas, arboledas y arbustos. Forma construida y vacío urbano se han escindido y han perdido la capacidad de ordenarse mutuamente.

Sin embargo, donde las veredas son más anchas y arboladas, y los retranqueos y antejardines aumentan de superficie, el vacío urbano y la forma construida comienzan a escindirse y a perder la capacidad de ordenarse mutuamente. Entre ellos se interpone el *verde*.

Modelo teórico 3

En el tercer modelo de cruce urbano, la distancia entre edificios es tal que ya no consiguen modelar un vacío urbano, el que ha dejado de ser *figura* para transformarse en *fondo*. El espacio del cruce es un vacío de figura irregular. La escena urbana está dominada por la presencia del material vegetal plantado, tanto en las veredas como en los jardines que circundan los edificios. Transformada en *figura* la forma construida resulta parcial e irregularmente borroneada por la vegetación. El cruce urbano se ha transformado en una representación de la naturaleza en la que se mezclan arboledas, praderas, arbustos y el ocasional fragmento de un edificio.

Los retrocesos y antejardines se extienden por la planta urbana como una mancha continua. La forma construida ya no tiene la capacidad de dar forma a un vacío urbano, cuya condición espacial ya no es ni cóncava ni convexa sino

fluida. Cualquier intento de trabajo colaborativo entre los edificios para configurar una unidad urbana se abandona. El límite predial se transforma en *mundo* para cada edificio. Al interior de cada predio, la libertad individual es una máxima incontestable. La capacidad de dar unidad al conjunto urbano recae ahora sobre ese vacío continuo que *fluye* entre los edificios. El verde domina en las veredas y los antejardines, y es el motivo fundamental del acuerdo intersubjetivo.

La transformación del vacío urbano en un fondo, sobre el que la forma construida se recorta como figuras que puntúan el espacio, es una estrategia empleada por todas las tendencias *desurbanizantes* que han visto a la ciudad como el epítome de la maldad y a la naturaleza como fuente de restauración física y moral. A esta tradición pertenece tanto la *Garden City* como el *Campus*, que dominó la construcción de las universidades norteamericanas en el siglo XIX, la *Broadacre City* de Frank Lloyd Wright, pero también la *Ville Contemporaine* de Le Corbusier. Se trata de una estrategia que pertenece a una tradición que confía en la capacidad del vacío urbano, concebido como una representación de la naturaleza, para dar orden a la ciudad, asumiendo que, si se considera la velocidad con que cambia

la forma construida, es precisamente el vacío la dimensión urbana más estable en el tiempo.

El cruce urbano concebido como un vacío continuo, fluido e informe, definido por una mezcla de arboleda, pradera y arbustos – aunque, en la práctica, atravesado por todo tipo de rejas y cercos–, no pretende singularidad en el trazado en damero. Es un momento más de ese fondo continuo y verde que *fluye* entre los edificios, que en estricto rigor se niega a sí mismo y, al hacerlo, niega al damero que, sin embargo, sigue existiendo.

Epílogo

Los tres modelos teóricos describen fenómenos que ocurren de manera sincrónica en el espacio de la comuna de Providencia en el período 1930-1970 y sirven para mostrar las complejas relaciones que se tejen entre forma construida, vacío urbano y material vegetal en una ciudad jardín en damero.

En el primer modelo teórico, el material vegetal no participa en la definición espacial del vacío urbano, tarea que recae de manera exclusiva sobre los edificios residenciales de esquina, produciendo una espacialidad caracterizada por su convexidad. En el segundo modelo teórico, edificios de esquina y material vegetal trabajan de manera colaborativa en la definición espacial de un vacío urbano que adopta una figura geométrica regular y una espacialidad cóncava que invita a la detención. En el tercer modelo teórico, el material vegetal le sustrae a la forma construida el protagonismo en la definición espacial del cruce, el cual adopta figuras irregulares y una espacialidad de continua fluidez. El cruce no es más un lugar singular dentro del damero y, con esta renuncia, desafía la existencia del mismo.

En el primer modelo teórico, el paramento se emplea para definir el límite que separa el espacio público del privado. En el segundo modelo, los paramentos retroceden y el espacio resultante deviene, en ciertos casos, ambiguo en su definición de uso, una ambigüedad que es contestada con una rotunda definición espacial. En el tercer modelo, ni el uso ni la figura espacial quedan definidos, lo que en la práctica conducirá a la multiplicación de los límites en forma de rejas, cercos, muros, etc.

Esta mirada en detalle sobre el cruce urbano intenta hacer entrar en crisis la rápida remisión de la comuna al modelo teórico de la ciudad jardín. He intentado mostrar que la complejidad de la estructura formal de este fragmento de ciudad, tal vez obliga a ampliar las referencias hasta su inutilidad.

Concavidad y convexidad, regularidad e irregularidad, fluidez y compartimentación; el vacío urbano del cruce como figura regular definida por la forma construida y representación de lo cívico; el vacío urbano del cruce como fondo y representación de la naturaleza. Tales son algunas de las tensiones que hace emerger un examen atento a los cruces urbanos en una ciudad jardín en damero.

Bibliografía

CAÑAS, Nicolás y MONDRAGÓN, Hugo (2016). *Arquitectura moderna residencial en Providencia*. Santiago de Chile: Ilustre Municipalidad de Providencia.

MOLINA, Cristóbal y TÉLLEZ, Andrés (2009). *Residencias modernas: habitar colectivo en el centro de Santiago. 1930-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

MONDRAGÓN, Hugo (2010). "El discurso de la Arquitectura Moderna. Chile 1930-1950. Una construcción desde las publicaciones periódicas". Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

PALMER, Montserrat (1984) "La comuna de Providencia y la ciudad jardín", *Revista EURE* 11 (31): 75-91.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo (2012). *Domicilio urbano*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.

¹ Esta base documental está constituida por planos y fotografías históricas, fotografías actuales y redibujos. Es un producto de dos talleres de investigación realizados en la Escuela de Arquitectura UC en 2014 y 2016.

Edificio “La Francesa” de Mauricio Despouy, 1944 y 1959. Análisis del edificio residencial moderno en la comuna de Providencia

Javiera Rodríguez
Estudiante Magíster en Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Desde la Colonia, la zona al oriente de la Plaza Italia fue el lugar de conventos, chacras y agrado. Pero a partir de 1920, como consecuencia del crecimiento de la ciudad de Santiago, la expansión de la ciudad permitió que una gran cantidad de arquitectos se dedicaran a proyectar obras residenciales en la comuna de Providencia (Palmer, 1984: 59).

Aquí, trataremos uno de estos casos en específico: el Edificio La Francesa¹ o Providencia 309, obra del arquitecto Mauricio Despouy². Construido en dos etapas, desde 1944 hasta 1959, es sin duda un caso de arquitectura moderna en Chile.

El edificio, encargo de la Compañía de Seguros “La Francesa y La Libertad”, se ubica frente al Parque Balmaceda y al Río Mapocho, delante de la Iglesia de Los Santos Ángeles Custodios. El Barrio, conocido como “Vaticano Chico” o “de los Obispos”, es uno de los primeros formados hacia el oriente, luego del Santiago fundacional. Es una zona densa, en términos de construcciones, principalmente de fachadas continuas y manzanas amorfas que no se rigen por la grilla fundacional de Santiago. Lo que en un principio eran conventos e industrias, se vio transformado, luego de la creación del parque, que transformó esa franja de terrenos y volvió atractiva la zona para la vivienda.



Fig 1. Planimetría Cubiertas, dibujo a partir de planimetría obtenida del Departamento de Catastro, Municipalidad de Providencia, Agosto 2016.

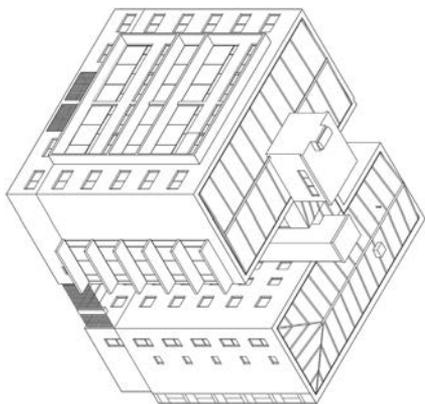


Fig 2. Axonómica Edificio La Francesa, dibujo a partir de planimetría obtenida del Departamento de Catastro, Municipalidad de Providencia, Agosto 2016.

Apoyándose en la base documental recopilada del mismo caso, el argumento se enfoca en el análisis profundo de las características distintivas de cada etapa y su construcción, desde la distribución interna dentro de los departamentos hasta la estructura total de cada cuerpo. Quedan, así, en evidencia las decisiones innovadoras y la disposición en pos de la evolución de la Arquitectura Chilena por parte del arquitecto Mauricio Despouy, en una obra donde, a primera vista, su construcción fraccionada en dos etapas pareciera ser imperceptible. Al mismo tiempo, deja en evidencia que al hablar de Arquitectura Moderna, ciertas decisiones de diseño no son las que determinan si una obra puede o no ser catalogada como moderna, ya que pueden ser tan diversas como le sea posible.

Crear que la Arquitectura Moderna es ese conjunto estilísticamente homogéneo de edificios que se nos presenta en los relatos históricos, sería semejante a creer que una silla equivale a todo el mobiliario, o una casa a toda la arquitectura (Mondragón, 2010: 23).

La obra, a pesar de que se proyectó en un principio como una sola construcción que contemplaba todo el predio, terminó por construirse con una diferencia de 15 años, tiempo en el cual el arquitecto cambió los primeros diseños sobre su etapa aún no construida.

En la primera etapa, de 1944, se construyó el "Bloque A". En este se encuentra el acceso principal, la caja de escaleras y ascensores, y el primer cuerpo de departamentos. De estos últimos, existen siete tipos: en el primer nivel, encontramos tres de menor tamaño; en el cuarto piso existen departamentos de un solo nivel; y en los pisos dos, tres, cinco y seis, encontramos unos de los primeros dúplex en Chile (Altikes, 2014: 24). Por otro lado, la segunda etapa, o "Bloque B", construida en 1959, se constituye de un cuerpo adosado a la caja de circulación, con departamentos que dan hacia el sur y enfrentan la Iglesia, fachada la cual dio inicio a la aplicación del muro cortina en Chile (Altikes, 2014: 32).

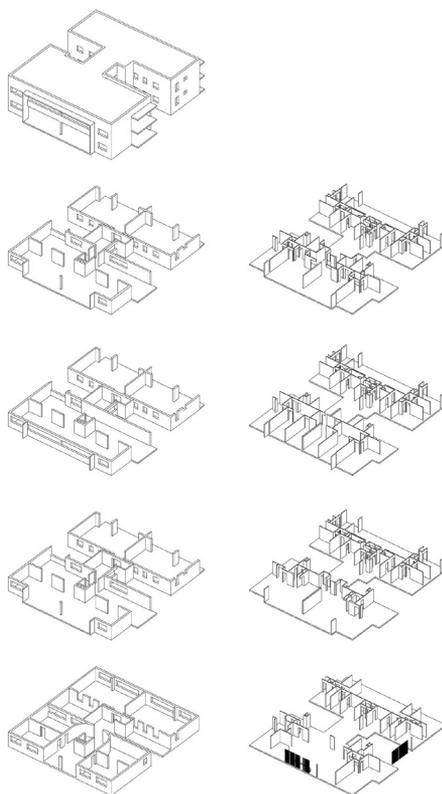


Fig 3. Axonómica Explorada de Estructura, dibujo a partir de planimetría obtenida del Departamento de Catastro, Municipalidad de Providencia, Agosto 2016

En cuanto a la configuración interna de cada departamento, la gran diferencia entre ambas etapas radica en que la primera trataba las zonas de dormitorios y servicio como áreas totalmente independientes, una con respecto a la otra, mientras en el segundo bloque esta zonificación desaparece, e incluso es posible acceder a la habitación de servicio desde el mismo hall al que se ingresa a los demás dormitorios.

No obstante, ambos cuerpos tienen en común de que su gran mayoría de muros estructurales se encuentran en el perímetro del volumen. Incluso, en su segunda etapa, esta decisión es aún más radical, lo que habría permitido al arquitecto configurar aún más tipo de departamentos dentro de él. Sin embargo, en este bloque, sólo los departamentos del primer nivel son diferentes, el resto se repiten desde el segundo al sexto piso, dejando como resultado un edificio con once variaciones de departamentos dentro de él.

Por lo tanto, a pesar de que el edificio es obra del mismo arquitecto y para un mismo mandante, su construcción, mediante dos etapas y con una gran diferencia en años, hace especular que algunas de las decisiones tomadas por Mauricio Despouy son el resultado de un experimento comercial y arquitectónico, donde la propuesta de una gran cantidad de departamentos fue una estrategia inmobiliaria fallida. Luego, 15 años más tarde, estas experimentaciones fueron reemplazadas por soluciones menos complejas y ya comprobadas por él.

Bibliografía

ALTIKES, Pablo (2014). "Mauricio Despouy Recart (1907-1979), Búsquedas de una modernidad", *Revista AOA* 27: 21-44.

MONDRAGÓN, Hugo (2010). "El discurso de la Arquitectura Moderna. Chile 1930-1950: Una construcción desde las publicaciones periódicas". Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

PALMER, Montserrat (1984). "La Comuna de Providencia y la ciudad jardín", *Revista EURE* 11 (31): 75-95.

PÉREZ, Fernando (2017). *Arquitectura en el Chile del siglo XX. Volumen 2: Modernización y Vanguardia 1930-1950*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.

¹ Nombrado así por Fernando Perez (2017: 66).

² Mauricio Despouy nace el 23 de julio de 1907 en Santiago de Chile, hijo de Eugenio Despouy y Marta Recart. A los 18 años ingresa a la Universidad de Chile, donde recibió el título de arquitecto en 1930. De 1932 hasta 1934, trabajó junto a Juan Martínez como su ayudante en el taller de Composición, clase en la cual llegó a ser profesor. Cinco años más tarde, Despouy construyó su primer proyecto: el Edificio Oliveras, ubicado en la calle Huelén. Catorce años después, se construyó el primer bloque del edificio La Francesa, y quince más tarde, su segundo bloque. Se casó con Luz Adriana Yávar, a la edad de 62 años, con quien nunca tuvo hijos. En 1978, se lo nombró Profesor Emérito de la Universidad de Chile y sólo un año después, a la edad de 72 años, murió de cáncer el 10 de marzo de 1979.

La ponencia se basa en una investigación personal realizada durante el Taller de Investigación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica del año 2016, a cargo de los profesores Hugo Mondragón López y Fabiola Solari Iribarra. Cuenta con material original como planos, redibujos y fotografías actuales del caso.

Entre composición y resolución. Un análisis comparado de dos edificios residenciales en la comuna de Providencia (1930-1970)

Bárbara Rozas

Estudiante Magíster en Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Por un asunto de cantidad, el paisaje urbano de la mayoría de las ciudades del mundo occidental ha sido configurado por una sumatoria de edificaciones residenciales, que dibujan un telón de fondo contra el cual se recortan las figuras excepcionales de sus edificios singulares (Mondragón 2016).

Esta ponencia se enfoca en el edificio residencial moderno, por considerarse *patrimonio débil*. Es decir, un elemento rara vez reconocido por su falta de singularidad. Frente a esto, se propone que el valor del edificio de viviendas radica, justamente, en que actúa desde el anonimato y la colectividad.

El argumento se construirá a la luz de dos obras que se ubican en la comuna de Providencia: el Edificio Marconi (Leonello Bottacci, 1954) y el edificio Bustamante 124 (Juan M. Oehninger, 1943), considerándolos una muestra concreta de que *lo moderno* es un concepto cuya semiótica se mantiene difusa hasta la actualidad.

Ambos casos se alinearon a las teorías imperantes en cuanto a inserción urbana, que subrayaban la importancia del esparcimiento, el tiempo libre y el turismo, prácticas inminentemente modernas (Mondragón y Téllez, 2006). El primero, por ser una pieza anexa del Teatro Marconi, encargado por la familia Ghivarello a Bottacci sólo pocos años antes, en 1949. El segundo, por estar directamente ligado al Parque Bustamante, cuya construcción –iniciada en 1943– fue detonante de la revitalización del sector, reformulado como barrio habitacional para una creciente clase media.

Sin embargo, quizás intensificado por el hecho de que ambos ejemplos mantienen la fachada continua del contexto en el que se insertan, se denominan híbridos. Es decir, edificios que aún cuando pertenecen al período moderno desde un punto de vista cronológico, en una primera

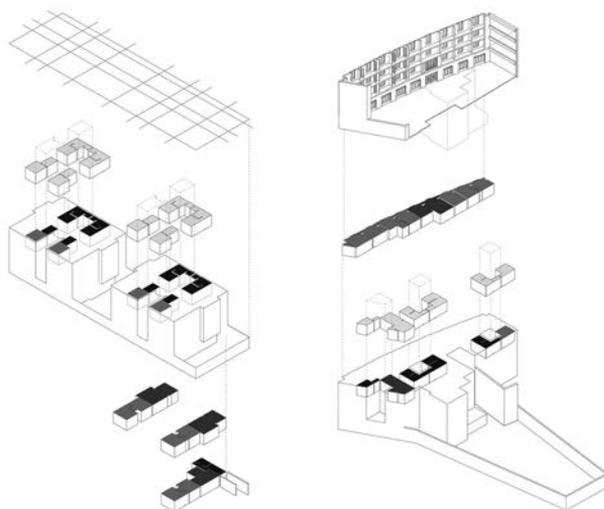


Fig 1. Análisis comparativo de los casos de estudio. Dibujo del autor realizado en base a plano original. Departamento de Catastro Municipalidad de Providencia.

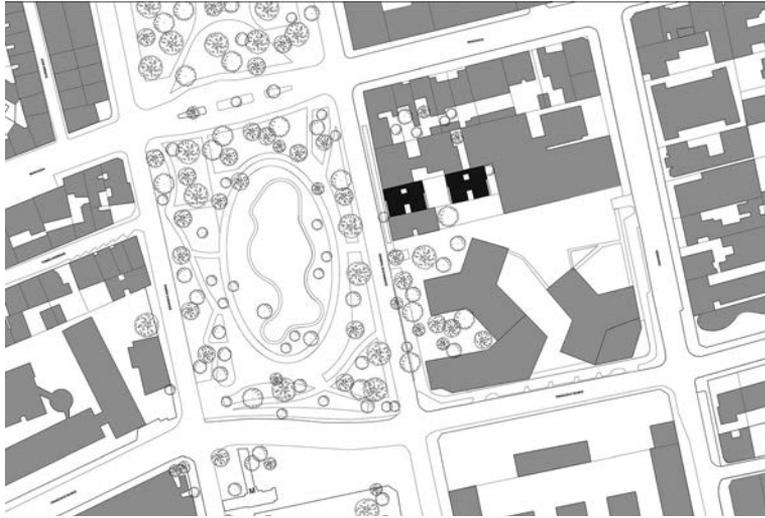


Fig 2. Plano de Emplazamiento Edificio Bustamante 124. Dibujo del el autor.

lectura no encajan con el paradigma formal asociado al concepto. Paradigma, que debido a una dramática simplificación conceptual –y, tal vez, apoyado por su amplia y brutalmente exitosa difusión– suele homologarse al *estilo internacional*, acuñado por Hitchcock y Johnson e institucionalizado con su exposición en el MoMa en 1932: *Modern Architecture: International Exhibition*.

Frente a esto, los casos de estudio proponen dos vías alternativas de modernidad, demostrando que la arquitectura moderna es un fenómeno intrínsecamente fragmentado, tal como sostuvieron Banham y Tafuri en la década de los '60 y '70.

Por un lado, el Edificio Marconi propone una estética protorracionalista, anacrónica, si se considera que su año de construcción es 1954. Por el otro, el edificio de Oehninger construye una estética naval en base a ojos de buey, terrazas curvas y barandas tubulares.

Ahora bien, por su condición híbrida, los casos hablan de una práctica proyectual en la que la composición de la fachada y la resolución de la planta se encuentran en relación dialéctica, en una disputa por ser el método de síntesis de proyecto. Es aquí donde radica la diametral distancia entre los casos: mientras el Edificio Marconi se gesta en el plano vertical, el Edificio Bustamante 124 se idea en la horizontal

Caso 01

El edificio de Bottacci se emplaza en el borde noreste de la manzana, enfrentado a Manuel Montt. Ocupa menos de la mitad del predio al tiempo que se desliga de la parte trasera, usada como estacionamiento¹. El hecho de que la calidad espacial disminuya proporcionalmente con la distancia a la calle demuestra que evidentemente se trató de una operatoria de proyección iniciada desde la elevación.

En cambio, el interior se resolvió en forma lineal, en una secuencia de decisiones puntuales que poco tienen que ver con la noción de total de la fachada. Por ende, su orden se perdió paulatinamente a lo largo del proceso. Mientras los recintos ubicados hacia Manuel Montt son cúbicos y de dimensiones similares, hacia el interior responden a lo que la estructura permite y el uso requiere².

Sin embargo, en este edificio colisionan dos lógicas formales: vacío sobre lleno y lleno sobre vacío. La primera corresponde al método tradicional de composición de poché, se emplaza en el borde del predio y rige los tres departamentos que enfrentan Manuel Montt³. (Casi) todos los dormitorios se proyectan hacia la calle y los servicios están ubicados en torno a patios de luz. La segunda, tiene una lógica moderna: es un volumen cerrado que contiene el departamento orientado hacia el interior del predio, de menor tamaño y una lógica distributiva distinta.



Fig 3. Plano de Emplazamiento Edificio Marconi. Dibujo del autor.

Caso 02

La obra de Juan Oehninger se basa en una lógica de sistematización y repetición. Se compone de dos volúmenes, simétricos y (casi) idénticos, que enmarcan un patio común. Se diferencian solamente en la existencia de un subterráneo de servicio debajo del volumen que enfrenta el parque y la deformación del departamento en el nivel calle del volumen interior, que genera un patio privado. Si bien es posible que esta maniobra *copy-paste* haya respondido a una lógica de mercado, patenta un cambio en la manera de concebir el proyecto arquitectónico, liberado de la composición de la fachada. Además, la claridad con que se estructura la planta en base a una grilla ordenadora permite establecer que las decisiones de proyecto primarias se tomaron en el plano horizontal.

Se declara que el abatimiento del plano de representación planimétrica constituye una alternativa para la comprensión del esquivo concepto de modernidad. Frente a esto, cabe destacar que ninguno de los casos estudiados es un purasangre: mientras el Edificio Marconi patenta un atisbo de resolución en planta

hacia el interior de la manzana, la obra de Oehninger no logra liberarse de la construcción de un lenguaje estilístico en la vertical.

Además, se desprende un segundo anacronismo: la obra de Oehninger le resta protagonismo a la composición de la fachada –ergo, es *más moderna*–, aún cuando es anterior a la de Bottacci. Con esto se demuestra una vez más, que lo moderno es un concepto altamente fragmentado y vago cuyo interés radica en las complejidades e incoherencia internas que contiene.

Bibliografía

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo y DAL CO, Francesco (1972). *De la Vanguardia a la Metrópoli*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

HITCHCOCK, Henry R. y JOHNSON, Philip (1932). *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

MONDRAGÓN L., Hugo y TÉLLEZ T., Andrés (2006). *Arquitectura y Construcción Chile 1945-1960*. Santiago: Universidad Central de Chile.

MONDRAGÓN L., Hugo (2016). *Arquitectura Moderna Residencial en Providencia*. Santiago: Municipalidad de Providencia.

PALMER T., Montserrat (1984). *La Comuna de Providencia y la Ciudad Jardín*. Santiago: Facultad de Arquitectura PUC.

¹ Alteración realizada en 1965: cubierta de estacionamiento.

² Por ejemplo, los servicios que circundan el patio de luz central, pertenecientes a dos departamentos distintos, tienen misma distribución, pero dimensiones diferentes, para coincidir con el entramado estructural.

³ De 119m² (sur), 110m² (centro) y 108m² (norte).

⁴ 67m².

Edificio Lircay, Talca (1971-75): Transiciones y riqueza arquitectónica en la primera torre de la Región del Maule

Glenn Deulofeu
Escuela de Arquitectura
Universidad de Talca

El proyecto del Edificio Lircay de Talca surge en el período de nacionalización de la banca llevada a cabo por la Unidad Popular. Arnoldo Sánchez, por entonces miembro de la junta directiva del Banco de Talca, plantea la idea de realizar la primera torre habitacional en la Región del Maule, la que se destinaría a acoger a los operarios del banco y sus familias (Centro de Documentación Patrimonial, 2018).

Las obras comienzan en el convulsionado 1972, cuando a la escasez de materiales habría que agregar las dificultades técnicas existentes en la ciudad para sacar adelante una construcción de hormigón armado de quince plantas de altura (Centro de Documentación Patrimonial, 2018).

Sin embargo, las dificultades fueron superadas gracias al trabajo de mucha mano de obra local y compensadas por una obra de arquitectura que aspiraba a algo más que la simple consecución de altura: esta no es lograda de forma directa, sino a través de una superposición de transiciones que enriquecen la obra en sí misma y el contexto inmediato con el que se relaciona.

Los autores del proyecto de arquitectura, Patricio Duran y Astrid Mølgaard, tomaron como partido general la aplicación de la tipología de placatorre, llegando a una singular versión de ella: la torre habitacional se desplaza hacia el interior de la manzana, de manera tal que sobrepasa con la mitad de su planta a la placa comercial. Este énfasis en el retranqueo del volumen

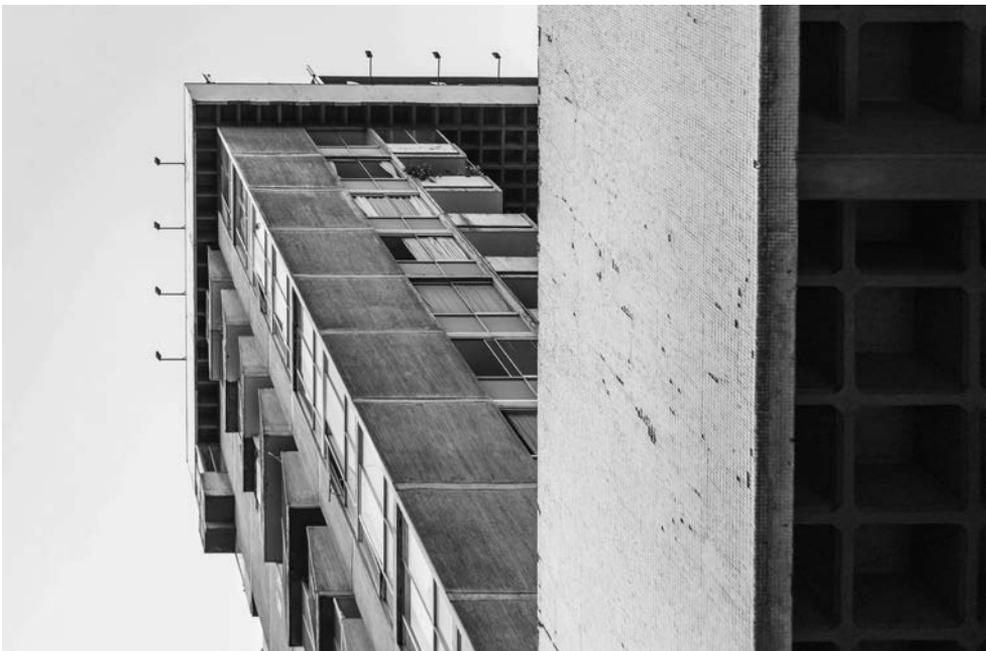


Fig 1. Edificio Lircay en la actualidad visto desde la vía pública © Diego Carvallo.

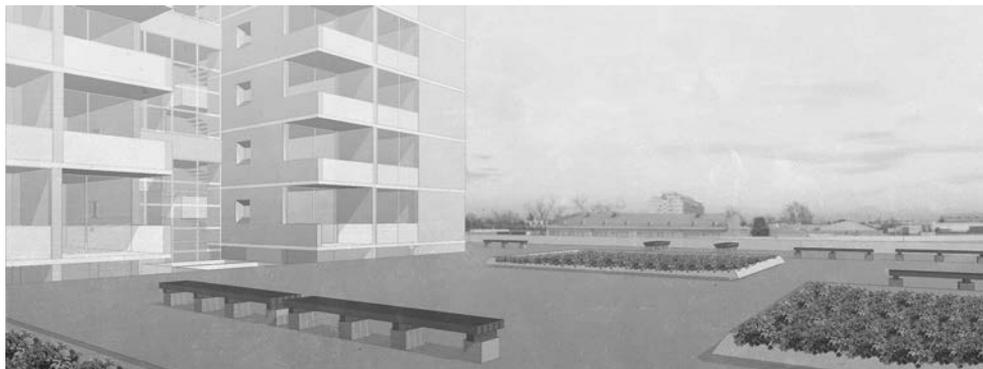


Fig 2. Reconstrucción digital de la plaza comunitaria © Katherine Valenzuela.

vertical no sólo se explica como una medida de amortiguación de su impacto sobre la escala menor de las edificaciones existentes, sino que además se entiende como una acción que lleva aparejada la prolongación del espacio público peatonal por el interior de la manzana, proponiendo así un sistema alternativo en la ciudad (Pérez de Arce, 2016: 62).

Haciéndose eco del desarrollo de la calle Uno Sur hacia su extremo oriente (González, 1992: 61), y respondiendo con densidad ante la descontrolada expansión que sufría Talca por esos años (González, 1992: 63), el Edificio Lircay se convirtió pronto en un referente, iniciándose incluso una campaña de los arquitectos locales para instaurar este tipo de intervenciones (Centro de Documentación Patrimonial, 2018).

La placa comercial, en tanto, participa directamente de la conformación de la fachada urbana, aportando continuidad a las dos plantas de altura de las edificaciones vecinas, además de un generoso alero que se extiende sobre la vereda a lo largo de los 45 metros de frente. Allí se abren dos accesos hacia una galería comercial compuesta por veinte locales, los que incluían inicialmente a la "Sucursal Estación" del Banco de Talca. Una vez en el interior de esta galería, era posible ingresar directamente al vestíbulo de la torre habitacional.

Desde la tercera planta del edificio se podía acceder a la parte superior de la placa comercial, una plataforma de cerca de 1.200 m² que originalmente fuera habilitada como plaza comunitaria. Ella permitía también

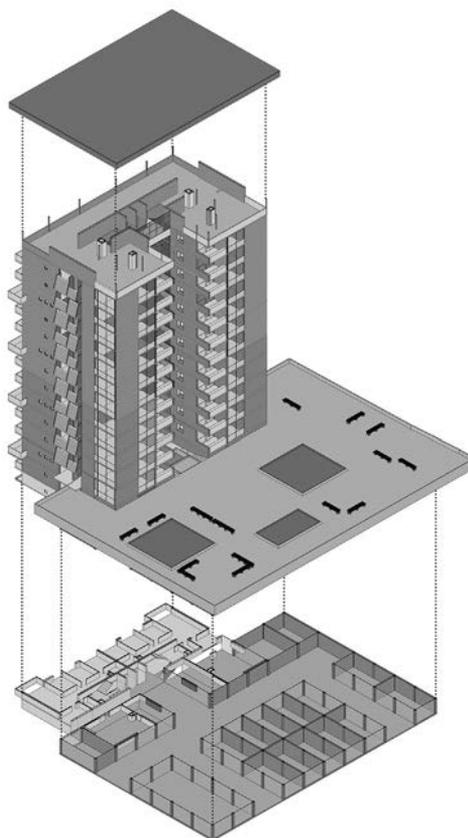


Fig 3. Isométrica explotada © Katherine Valenzuela.

asomarse y apreciar desde unos seis metros de altura la actividad urbana cotidiana, episodio de un grado de tridimensionalidad inédito en Talca, más en sintonía con los espacios urbanos y redes de recorrido aéreos realizados en Santiago, en la década del sesenta, en obras como la Unidad Vecinal Portales y la Remodelación San Borja (Pérez de Arce, 2016: 63).

En los niveles superiores, la torre emerge libre pero espacialmente ligada a la plaza antes mencionada: la fachada, en contacto con la plataforma, se vacía en su parte central permitiendo la relación directa entre la horizontalidad del espacio comunitario exterior con la verticalidad del espacio comunitario interior.

Este último se compone por la sucesión de espacios de doble altura, los que culminaban originalmente, en la quinceava planta, con un restaurant-mirador accesible a todos los talquinos, iniciativa que sólo fue descartada durante el proceso de ejecución de las obras.

Si bien espacios como la plaza comunitaria o el acceso por la galería comercial se encuentran actualmente clausurados, el Edificio Lircay conserva intacta su configuración y mantiene aún latentes y vigentes las aspiraciones arquitectónicas que le dieron origen.

Hoy un tanto olvidada, esta torre habitacional representó en sus primeros días de vida el principal símbolo de progreso y modernidad en la Región del Maule y "un gran aporte arquitectónico a Talca" (Diario La Mañana, 1976), realizado por una de sus instituciones más emblemáticas.

Bibliografía

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN PATRIMONIAL, Universidad de Talca. "Edificio Lircay".

<https://www.facebook.com/1573029409636085/videos/2107674679504886/UzpfSTExNDQ0ODIxODE6MTAyMTY0Mzc5OTc0Nzk1Mzk/?q=centro%20de%20documentaci%C3%B3n%20patrimonial>. 11 de julio de 2018.

Diario *La Mañana*. "El edificio Lircay es una excelente solución habitacional en altura" (29/02/1976).

GONZÁLEZ, Isabel y COLOM, Jaime. (1992). *Talca, la muy noble y muy leal*. Talca: Ediciones Universidad Católica del Maule.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo (2016). "El jardín de los senderos entrecruzados. La remodelación San Borja y las Escuelas de arquitectura", *ARQ* 92: 50-67.

El Edificio Tribunales como caso emblemático del plan de renovación urbana aplicada por la CORVI en la ciudad de Concepción en 1961

Stéphane Franck

Escuela de Arquitectura
Universidad San Sebastián, Concepción

Como es sabido, el terremoto de la ciudad de Valdivia de 1960 provocó la demolición de un gran número de edificaciones en Concepción, complejizando aún más el estado del déficit habitacional preexistente. Sin embargo, el edificio Tribunales será mucho más que una mera respuesta a una necesidad habitacional urgente. Diferentes aspectos contextuales particulares, como el Plan Regulador Comunal recién implementado, el Plan Habitacional de la CORVI o la particularidad del sector donde se iba a construir, pudieron haber llevado a implementar una propuesta incidental dentro de una labor que ya había marcado la arquitectura de varios sectores urbanos a través de la rígida aplicación de una arquitectura institucional a nivel nacional (Franck, 2010).

Desde 1953 la Corporación de la Vivienda continuó la labor de la Caja, con diferente impacto... A partir de 1959 se convirtió en un intenso laboratorio de soluciones arquitectónicas... La labor de la CORVI fue trascendental para el desarrollo de los principales conjuntos habitacionales entre 1953 y 1973, extendiéndose a lo largo de todo el país, con una enorme variación de tipos y situaciones urbanas, y promoviendo algunos de los ejemplos más interesantes de integración urbana, como el edificio Tucapel, en el centro de Concepción (Torrent, Moreno y Galaretto, 2013:7).

El nombrado edificio Tucapel, originalmente conocido como Edificio Tribunales, diseñado en 1961 e inaugurado tres años después, sería el primer caso de una nueva orientación dentro de la labor de la Corporación de la Vivienda (CORVI), anticipando la solución y forma de proyectos emblemáticos realizados por la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), desde 1965.

La presentación del proyecto, junto con otros 58 de la labor directa de la CORVI en el libro sobre el Plan Habitacional, tiene un valor representativo ya que el arquitecto del edificio, Francisco Schlotfeldt, también estuvo a cargo de dicha publicación. Schlotfeldt, arquitecto de la Universidad de Chile, participó durante ese período en los proyectos para la Población Empart de Iquique, el Conjunto Habitacional Ambrosio O'Higgins de Vallenar (ambos junto a Alberto Sartori, Sergio Seguel, Jaime Silva y Sergio Arias), el conjunto habitacional Remodelación Los Ángeles (junto a German Wijnant) y la Población San Antonio de Ancud (Eduardo Cuevas, Ricardo Farrú y Jaime Silva)

Sobre el edificio, se menciona que

se pidió crear un edificio en un terreno anexo a la Plaza de los Tribunales que, por su categoría, belleza y aprovechamiento, diera auge comercial a una zona actualmente de bajo rendimiento, carácter habitacional a la misma y sirviera de lógica e importante unión entre el centro tradicional y el núcleo educacional – cada vez más importante– de la Universidad (Corporación de la Vivienda, 1963: s/n).

En ese sentido, cabe destacar que el proyecto ocupa una franja de 17,83 metros de ancho y la casi totalidad de la cuadra, con un largo de 83,90 metros, al oriente de la Plaza Schneider (Tribunales), considerado entonces como el límite del centro histórico de Concepción. La Diagonal Pedro Aguirre Cerda, que comunica el campus de la Universidad de Concepción con el centro, convierte la plaza en un nodo y punto de quiebre en el eje Bicentenario, destacando aún más la relevancia del edificio (Fig.1)

Este importante proyecto contempla: un cuerpo de Departamentos de 12 pisos de altura, en un punto de visibilidad y perspectiva única. Los departamentos proyectados en Duplex,



Fig. 1: Fotografía del edificio Tucapel desde la calle O'Higgins, 1965. Fuente: Archivo CChC

con ascensores estudiados de tal manera de obtener solo tres paradas en el total de los doce pisos. Planificado con espacios amplios, concentración de servicios y gran rendimiento de densidad. Dos pisos de locales comerciales con un total de 35 unidades, con amplias galerías comerciales y una posible unión de ellas a futuros edificios contiguos (*Ibidem.*).

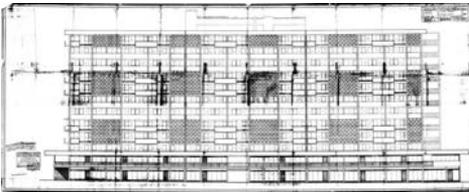


Fig. 2: Elevación poniente.
Fuente: Archivo Rubén Muñoz

El Plan Regulador Comunal de 1961, realizado por Emilio Duhart y Roberto Goycoolea, incluía la mencionada franja en la denominada Zona Especial, permitiendo ocupar el 100% del suelo, a condición de incluir el sistema de placa-torre, con los dos primeros pisos destinados a una actividad comercial y, de esta forma, definir la cualidad espacial de la plaza. Los departamentos de dos pisos atravesaban transversalmente el bloque, pudiendo responder a tres aspectos: aprovechamiento de la superficie construida, de la luz del sol durante todo el día junto con una mejor ventilación y, finalmente, una mayor privacidad al separar los dormitorios de lo social. (Fig. 3)

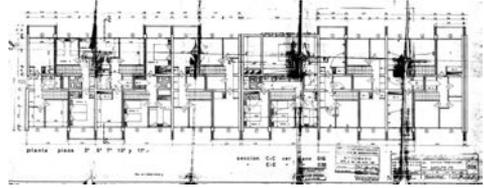


Fig. 3: Planta piso tipo A y B.
Fuente: Archivo Rubén Muñoz

Bibliografía

- CORPORACION DE LA VIVIENDA (1963). *Plan Habitacional: Chile*. Santiago: s/e.
- FRANCK, Stéphane (2010). "Arquitectura institucional, propuesta incidental y definición de la forma de la vivienda obrera. La población Presidente Juan Antonio Ríos, Santiago de Chile, 1945 y 1962". Tesis para optar al grado de Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- GAMEZ PASTEN, Vicente (1999). "Algunos antecedentes para el estudio de la doctrina habitacional de la Corporación de la Vivienda", *Boletín INVI* 14 (38): 27-58.
- GOYCOOLEA, Roberto y LAGOS VERGARA, Rodrigo (2004). "Patrimonio moderno y proyecto de ciudad: Plan Regulador de Concepción (PRC-1960), de Emilio Duhart", *Urbano* 7 (10): 24-27.
- SHERWOOD, Roger (2001). *Modern Housing Prototypes*. Séptima edición, Cambridge, EEUU: Harvard University Press.
- TORRENT, Horacio, MORENO, Natalia y GALARETTO, Lucía (2013). "La arquitectura moderna en la producción de la gran ciudad: Chile 1930-1970", *Anales de Investigación en Arquitectura* 3: 7-25.



Edificio Caliche, la arquitectura de los márgenes urbanos de Ricardo Pulgar

Catalina Zúñiga
Estudiante de Magíster en Arquitectura
en Zonas Áridas
Universidad Católica del Norte

Gustavo Contreras
Universidad Católica del Norte

El Edificio Caliche, edificado entre 1970 y 1974, se construyó en el marco de la planificación de una nueva área de expansión de Antofagasta: el Conjunto Gran Vía, construyendo un nuevo margen de una ciudad singular situada en el desierto de Atacama.

La singularidad se define por 3 características: (1) su condición de "artificio" debido a que se emplazó por su cercanía a minerales y no por la proximidad a fuentes de agua o terrenos fértiles, lo cual sólo fue posible por los avances tecnológicos de la Revolución Industrial (Galeno, 2016). Además, (2) la ciudad siempre ha sido más urbana que rural; la ruralidad entendida como zonas agrícolas no existe, sino que son elementos aislados insertos en el desierto, generando una (3) ciudad de márgenes abruptos, donde el margen hacia el poniente se define por el Pacífico y hacia el oriente se abre al encuentro directo con la vastedad de la Cordillera de la Costa.

Antofagasta, a principios del siglo XX, se vio afectada por una crisis de necesidad habitacional, siendo la clase obrera la más desfavorecida. De allí que el semanario *La Ilustración* pone este tema en discusión, planteando la importancia de mejorar la calidad de la vivienda del proletariado (Muñoz, 1924).

La Caja de Seguro Obrero Obligatorio fue la primera entidad en dar respuesta al problema, con 92 viviendas en la Población 21 de mayo (1937). En apoyo de la Caja de Habitación Popular, se construyó el conjunto de Colectivos Obreros (1939). Para la segunda mitad del siglo XX, entidades públicas y privadas actuaron fuertemente, logrando reconocidas obras que aportaron a la construcción de la ciudad, como lo fue Aprenor o la CORVI (1953-1978), que construyó la población Paraguay, Salar del

Carmen y Villa Florida. Además, la Caja de Previsión de Empleados Particulares, en unión a la reconocida Constructora Edmundo Pérez Zujovic, desarrollaron uno de los proyectos más visionarios de la ciudad: el Conjunto Gran Vía, proyectado por el arquitecto Ricardo Pulgar San Martín, quien bajo las ideas del urbanismo moderno incorporó aspectos geográficos, generando una arquitectura urbana, territorial y orgánica, que fue plasmada en el serpenteante Edificio Caliche.

"Este edificio permitirá cambiar la fisonomía urbanística de la ciudad" (*El Mercurio de Antofagasta, 1970*), es así como el Intendente Joaquín Vial manifestaba las expectativas que generaba el nuevo proyecto del Conjunto Gran Vía diseñado por los arquitectos Ricardo Pulgar San Martín y Sergio Gaete.

Su decisión de emplazamiento, paralelo a la línea férrea, y la simultánea construcción a su otro lado de la Av. Argentina, construyen el nuevo margen sur-oriente de la ciudad, idea que subyace fuertemente al concepto de Lynch sobre borde como "límites entre dos fases" (Lynch, 2008), emplazándose como un elemento fronterizo que intermedia entre lo artificial y lo natural, permitiendo en su operación geográfica contener el conjunto habitacional Gran Vía y, a la vez, la ciudad. La contención también es generada por la extensión y linealidad del conjunto: 720 m de largo y 12,75 m de ancho total, formado por dos volúmenes-zócalos (Fig. 1) y 7 bloques que varían entre 6 y 4 pisos.

Es indudable que esta arquitectura de márgenes logró sintetizar las mejores ideas del urbanismo moderno, como la ciudad lineal planteada por Le Corbusier, con el edificio alargado que fue propuesto para Argel (1930-1933), o la idea de "aprovechar la topografía" (Le Corbusier, 1971).

generando a su vez la orientación visual hacia el mar; una condición de abalconamiento que también se tiene desde el exterior, por medio de las terrazas continuas, creando espacios donde se articula el paisaje de mar y cerro por medio de vacíos de 27 m entre torres que permiten el traspaso visual y reconoce la posición de borde como un muro abierto.

La última lección de urbanismo moderno a analizar es la estratificación: separación de vías y elevación de la circulación peatonal de Ludwig Hilberseimer, por la cual el edificio borde genera diversas capas lineales entre desierto y ciudad.

Mientras que al lado Este se encuentra la vía férrea, el proyecto plantea una vía vehicular secundaria de 10 m, desde la que se accede a las circulaciones verticales de los departamentos, ubicados en las torres. Al mismo nivel de la calle secundaria Luis Undurraga, umbrales permiten el traspaso a las terrazas, que son las circulaciones peatonales elevadas, separadas de la vía para el automóvil principal, siendo esta Av. Argentina, desde la cual se llega a las circulaciones verticales que acceden a los departamentos de

los volúmenes continuos, donde se percibe la imagen desde el interior de la ciudad, viendo al Caliche como un edificio borde que cobija a la ciudad del árido desierto.

Bibliografía

- GALENO, Claudio (2016). "Conceptos urbanos e históricos de Antofagasta, La ciudad adversa". *Tercer Milenio* 29: 1-13.
- GALENO, Claudio (2012). "Ricardo Pulgar San Martín, el conjunto habitacional Gran Vía y el edificio Huanchaca". En: *Docomomo: trayectorias de la ciudad moderna, IV Seminario Nacional Docomomo Chile*. Concepción: Universidad de Concepción, pp. 145-149.
- MUÑOZ, Eduardo (1924). "Problema de las habitaciones para obreros". *La Ilustración* 22: 14.
- LYNCH, Kevin (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LE CORBUSIER (1971). *Principios del urbanismo*. Barcelona: Ariel.
- HILBERSEIMER, Ludwig (1979). *La arquitectura de la gran ciudad*. 2da edición. Barcelona: Gustavo Gili.



Fig. 3: Parte final sur: Edificio Caliche. Destaca la separación de vías vehiculares y entre ellas, el edificio con la elevación de la vía peatonal: terrazas. Archivo El Mercurio Antofagasta. 1975

Casa en Jean Mermoz: la obra a través de maquetas

Igor Fracalossi
Escuela de Arquitectura
Universidad Finis Terrae

I No es posible acercarse a la obra a través de una experiencia ajena: el acercarse, el entrever, el asimilar, se dan en la intimidad del sujeto activo. Obligado irremediabilmente a poner en marcha sus propias acciones, el individuo no puede sino volver a velar la obra: en esto consiste su revelación. Se crea un nuevo velo a través del cual otros podrán emprender nuevos caminos de acercamiento. Este velo, sin embargo, no es de otro orden sino del mismo al que pertenece el edificio y su proyecto. Si hecho con cuidado, poco importa que sea un velo posterior. La develación de la obra exige la revelación que implica cuidarla. He aquí que

toda la faena de acercamiento al *persistir-en-seguir-siendo* (Spinoza) de la obra no es más que el esfuerzo por cuidarla, que acontece cuando “realbergamos algo en su esencia; cuando (...) lo rodeamos de una protección” (Heidegger, 1994: 140).

Cada acercamiento se plasma en un hecho que refuerza la lejanía de la obra: la vuelve a proteger en su propio lugar. Los hechos producidos se constituyen en medios del acercarse que cuida la obra. Son, simultáneamente, la insinuación de una cercanía pasada, la imposición de una lejanía presente y la posibilidad de una cercanía futura. El lenguaje insinúa la cercanía; los hechos la posibilitan.

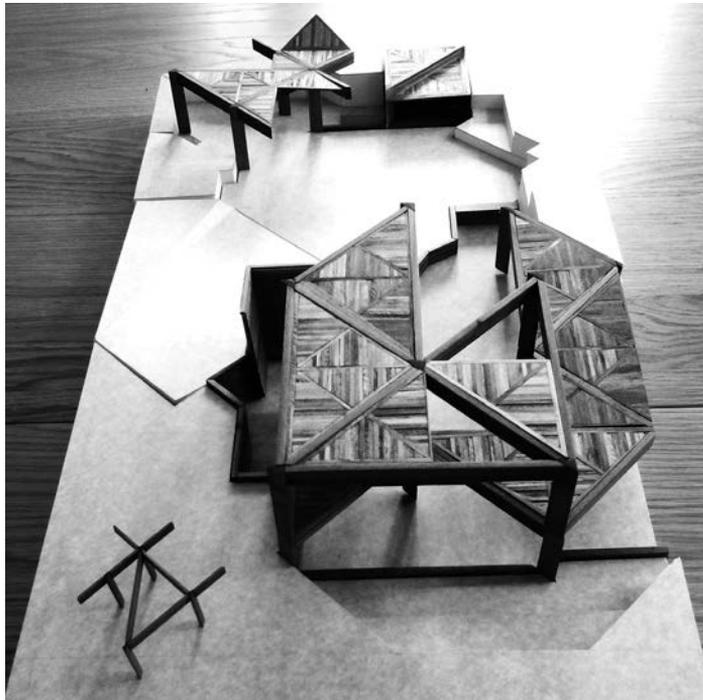


Fig 1. Acervo del Autor.

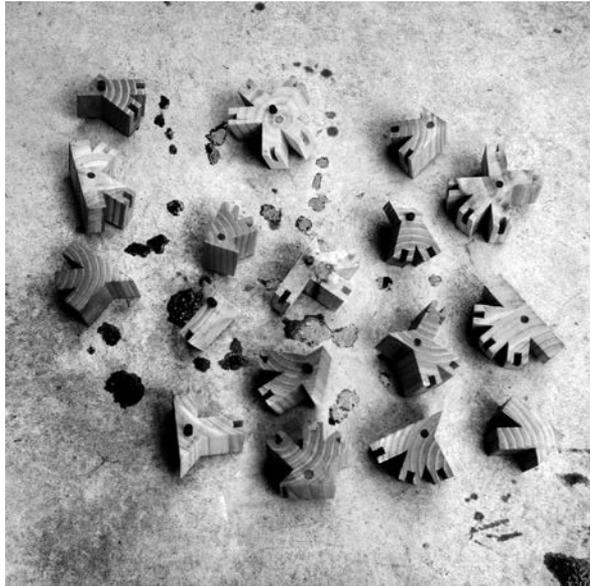


Fig 2. Acervo del Autor.

II

Se definieron cinco acotaciones para su desarrollo: 1) la Casa en Jean Mermoz como caso exclusivo; 2) los documentos del Archivo Histórico José Vial Armstrong como fuentes exclusivas; 3) la Carta a Godo, Pancho y Miguel como documento fundamental; 4) la forma como principal aspecto arquitectónico; y 5) las maquetas como medio predominante.

La investigación posee dos componentes fundamentales: la maqueta como medio y la obra como fin. Se busca entender y luego hacer aparecer la obra en su constitución y condición particulares a través de maquetas físicas, volviendo finalmente su propio uso un método de investigación. La tesis que se defiende es que cualquier investigación casuística en arquitectura, que se centre y se realice a través de la construcción de un tipo específico de maquetas, llegará a un entendimiento concreto sobre la obra de arquitectura que no podría ser alcanzado de otro modo. Las maquetas, como proceso y producto singulares, utilizadas como método, son un aporte al entendimiento pleno de la obra de arquitectura. Para el colegio que ocupaba aproximadamente la mitad de una manzana céntrica. Las dependencias de residencia de las religiosas, a modo de claustro, ocupaban la esquina próxima a la plaza de

Arauco. Otro pabellón con recintos destinados al internado para estudiantes y salas de clase, se disponía en la esquina opuesta, con uno de sus frentes a la calle. El nuevo edificio, se emplazó entre estos dos preexistentes obras modernas debieron asumir tareas de costura con su entorno inmediato que abren miradas analíticas alternativas a la obra autónoma.

III

No se trata de cualquier maqueta, sino de un tipo específico, que se define por las siguientes características:

Las maquetas proyectivas se dirigen hacia la obra. Se trata de una búsqueda por encontrarla a través del edificio y su proyecto, explorándolos, deconstruyéndolos, subvirtiéndolos, transfigurándolos, con cuidado y persistencia.

Dirigiéndose hacia la obra, concentran la atención en su *persistir-en-seguir-siendo* (Spinoza). Buscan entender "el modo con que una cosa se produce (...) [o] la apariencia del nacimiento de las cosas" (Vico, 1816: 3). Esa búsqueda se da mediante la simulación de su edificar y proyectar, que se pueden deducir exploratoriamente desde el edificio y el proyecto.



Fig 3. Acervo del Autor.

Concentrando su atención en las acciones y partiendo de sus productos, abordan aspectos parciales del edificio y su proyecto. Son fragmentos, partes, componentes, etapas o momentos de ellos, con la conciencia de que la unidad de la obra es reafirmada por cada una de sus cualidades, que cada cualidad es la obra entera (Merleau-Ponty, 2002: 30). Con ellas, la obra no es vista como una volumetría externa o como un todo acabado, sino como un objeto artificial que tuvo que ser construido.

Siendo fragmentarias, emprenden una operación de anatomía del edificio y su proyecto. Buscan ver, entender y mostrar una obra como conjunto de partes que se vinculan entre sí en el tiempo y el espacio. Se trata de una acción de explicitar *qué* es cada parte que constituye la obra y *cómo* se relacionan.

Poniendo en marcha una anatomía de la obra, son múltiples y variadas. Su factura implica un trabajo atento sobre la escala, el material y la técnica. Se busca la variación y la repetición: construyendo un mismo fragmento de distintas maneras dentro de las innúmeras posibilidades de combinación entre escala, material y técnica, hasta ganar propiedad sobre él. Se busca la redundancia y, con ella, la comparación: explorando los diversos *podría-haber-sido* de la obra y poniendo en valor cada uno de ellos por comparación.

IV

Las maquetas que se hicieron durante la investigación son un aporte al entendimiento pleno de la obra. Con la experiencia del trabajo práctico manual, llevado a cabo a lo largo de la investigación, se puede afirmar que las maquetas poseen el potencial de apertura hacia ciertos aspectos de una obra que no lo poseen, o lo poseen en menor grado, otros medios como la representación o el lenguaje. Las maquetas, en su condición múltiple y variable, permiten entrever las mismas acciones generativas, los mismos temas y los mismos problemas de arquitectura plasmados en el edificio y abren a observaciones sobre sus aspectos formales y materiales.

Bibliografía

- HEIDEGGER, Martin (1944). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2002). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires: FCE.
- VICO, Giambattista (1816). *Della antichissima sapienza degli italiani*. Milán: Tipografi di Giovanni Silvestri.

Maco Gutiérrez. Hacia una arquitectura en la casa grande

Alexander Bustos
Programa Magíster en Arte y Patrimonio
Universidad de Concepción

Luis Darmendrail
Universidad del Bío Bío

Patricio Zeiss
Editorial Audiovisual Dostercios, Concepción

Al relatar el desarrollo de la modernidad arquitectónica en América Latina, caemos frecuentemente en la tentación de dar preeminencia a los vínculos formales con referentes europeos o estadounidenses hacia los cuales tributa su diseño. Sin embargo, en la adopción de esta nueva manera de proyectar, el quiebre con la tradición de los estilos contribuyó a dar forma tangible a procesos sociales y políticos compartidos por distintos países de la región, siendo posible identificar influencias mutuas. En esta lectura puede emerger una valoración de la modernidad arquitectónica más allá de circuitos de especialistas, fomentando su conservación en

tanto materia que puede sustentar debates sobre la identidad colectiva de las comunidades, de su memoria y su historia reciente.

En la vida y obra del arquitecto Javier Lisímaco Gutiérrez, el *Maco*, podemos ver esta clase de conexiones. Nace en 1930 en La Paz, Bolivia, siendo hijo de un general caído en la Guerra del Chaco. Su madre contrajo segundas nupcias con un diplomático chileno, trasladándose a Santiago, donde estudia en la Universidad de Chile. La militancia en las JJ. CC. lo lleva en 1955 a vivir a Lota, al aceptar el encargo de diseñar y construir la sede del Sindicato N° 6 de los mineros del carbón. Pocos años

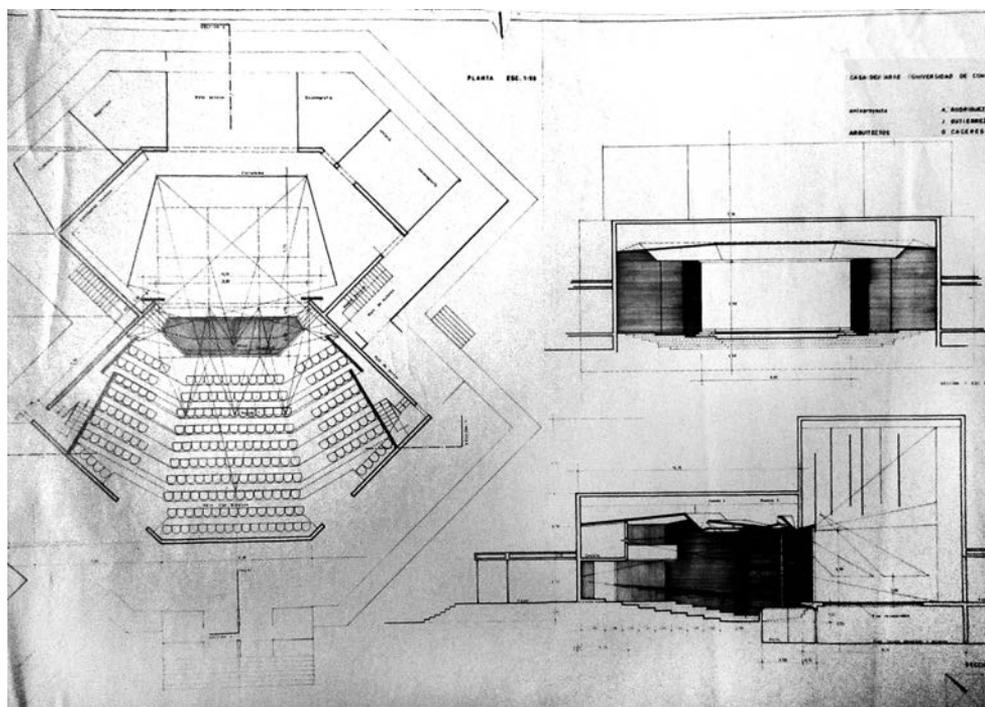


Fig. 1. Casa del Arte, Concepción.



Fig. 2. Proyecto en Cuba.

permanece trabajando en la provincia de Concepción, emigrando a Cuba en 1962 para suplir la huida de profesionales tras el triunfo de la Revolución. Cuando en su natal Bolivia un levantamiento popular lleva a la izquierda al poder, allí se traslada Maco a colaborar. Sin embargo, cuando se establece la dictadura de Banzer en 1972 e intenta atravesar la frontera hacia un Chile que aún vive la época de la Unidad Popular, es sorprendido por una patrulla del Ejército Boliviano. Fallece en el desierto.

En esta comprimida reseña vemos a Gutiérrez en 3 países a lo largo de 17 años, sumándose desde su quehacer profesional a procesos de transformación social, donde esgrime, antes que las armas, una enérgica voluntad creativa. Su recorrido se inicia en el Teatro del Sindicato N° 6 en Lota, un territorio caracterizado por la lucha reivindicatoria. Aún con la modestia de sus habitaciones y salarios, los mineros tuvieron una visión integral de lo que debía ser una vida digna, al promover la construcción de un edificio público que cobijase el ejercicio de su humanidad: reuniones políticas, actos artísticos,

encuentros. Gutiérrez, junto a sus asociados Betty Fischman, Sergio Bravo y Carlos Martner, concebían también su trabajo más allá de la correcta resolución de la funcionalidad básica. La obra de arquitectura debía dar lugar a manifestaciones creativas que significaran los espacios, desarrollando una exploración plástica que expresara individualidad. Así, comprendemos el desarrollo de su volumetría y la integración plástica de un mural de Julio Escámez en su fachada de acceso, como esfuerzos por buscar un arraigo en la cultura local y huir de la solución ubicua del Estilo Internacional.

En Concepción, asociado a Alejandro Rodríguez, explora búsquedas audaces para la época y contexto. Las retículas ortogonales se rompen, con planos triangulares configurando cerramientos verticales y cielos, con hexágonos distribuyendo las plantas y exoestructuras de acero añadidas a las carpinterías metálicas de los ventanales. En la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, proyectada junto a Rodríguez y Osvaldo Cáceres, destaca el volumen del Teatro de Cámara (Fig. 1), recinto que formó parte del encargo original

durante la rectoría de David Stitckin Branover y que su sucesor, el Dr. Ignacio González Ginouvés, decidió suprimir. Algunas lógicas de la distribución del aforo, como también los pliegues del cielo, sí podemos verlos construidos en el auditorio del Colegio Médico Regional Concepción, obra también en sociedad con Rodríguez.

En Cuba, recibe encargos de mayor escala: junto con el desarrollo de soluciones modulares para paliar la falta de infraestructura y vivienda, proyecta y construye una ciudad para 15.000 habitantes (Fig. 2). Vemos allí la aplicación de principios de diseño modernos, como la separación de circulaciones vehiculares y peatonales, con macromanzanas verdes donde se disponen edificios de viviendas en bloques alternados, unidos por veredas. No ha sido posible aún encontrar antecedentes respecto al diseño de los departamentos, y de qué modo el espacio público responde a la experiencia peatonal.

También participó de concursos públicos, como el del monumento de la Victoria de Playa Girón (Fig. 3), asociado a Betty Fischman y los colaboradores Raimundo González, Reinaldo

Sánchez, Orlando Martorell y Manuel Fuster, recibiendo una Mención Honrosa. A diferencia de otros de los ganadores, quienes recurren a elementos escultóricos que apuestan por elevarse, el equipo liderado por Maco trabaja en extensión el terreno que baja hacia la playa, con grandes plataformas que absorben la pendiente y desembocan en plazas donde sitúan hitos.

Finalmente, su experiencia como proyectista pudo volcarla en la enseñanza de la arquitectura, primero en la Universidad de La Habana y luego en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz. Formado con el plan de estudios de la Reforma del 46, Gutiérrez tuvo la oportunidad de ser *arquitecto integral* habitando en realidades que compartían desafíos y problemas, con paralelismos mayores que lo que las fronteras nacionales pudiesen hacernos creer: vencer radicalmente la precariedad. Podemos suponer que como docente pudo hablar del sentir colectivo que cruzaba el continente, buscando, con aciertos y errores, una identidad regional. Su búsqueda quedó truncada.

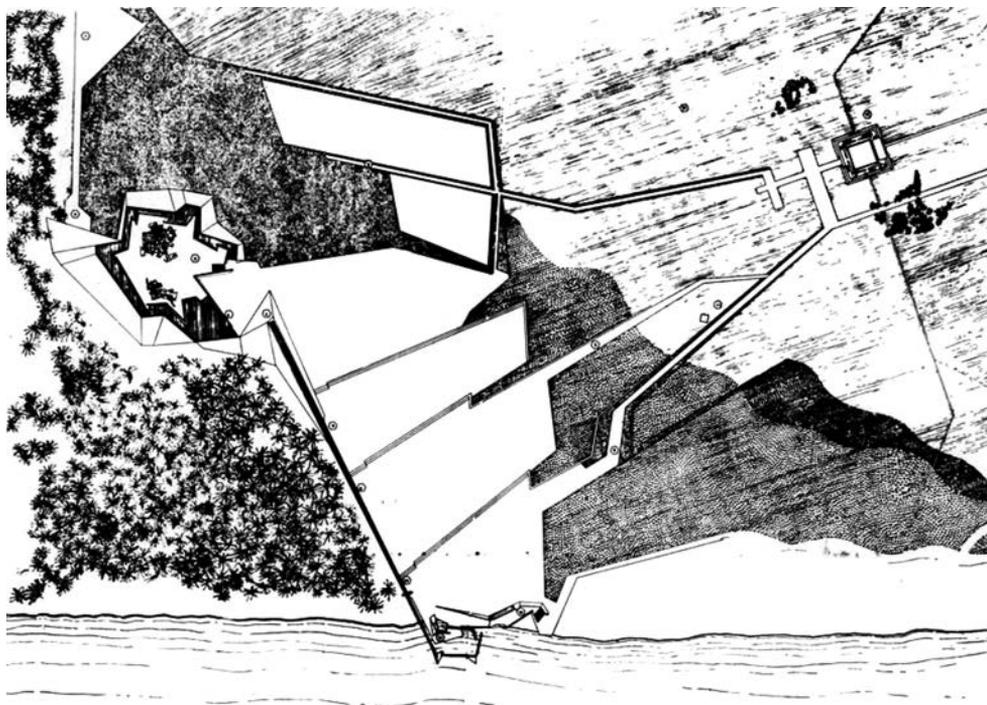


Fig. 3. Proyecto Monumento de la Victoria de Playa Girón, Cuba.

Bibliografía

BUSTOS, Alexander; DARMENDRAIL, Luis; ZEISS, Patricio (2016). *Alejandro Presente: Memoria desde la Arquitectura*. Concepción, Editorial Dostercios.

DARMENDRAIL, Luis (2014). "MACO". *Historia Arquitectónica de Concepción (blog)*. <http://concehistorico.blogspot.com/2014/12/maco.html>, fecha de acceso 20 de agosto 2018

LAWNER, Miguel (1972). "Maco Gutiérrez", *Revista AUCA* 23: 68-70.

LAWNER, Miguel (2014). *Memorias de un Arquitecto Obstinado*. Concepción: Ediciones UBB.

BARRÍA, Hernán y MÉNDEZ, Patricia (2016). *Enseñanza de la Arquitectura en América del Sur*. Concepción: Editorial Dostercios.

PRUDENCIO, Jorge (1972). "Discurso en memoria de Maco Gutiérrez", *Revista AUCA* 23: 67-68.

VIDAL, Virginia (1972). "Maco Gutiérrez, arquitecto de América Latina", *Revista AUCA* 23: 67.

VV.AA. (1964). "Monumento Playa Girón. Resultado Concurso Internacional", *Revista Arquitectura Cuba*, enero-marzo: 64.

S/A (1966). "Éxito de un arquitecto chileno en el extranjero", *Revista AUCA* 3: 25.



do.co.mo.mo.cl

Proyecto moderno e instituciones
Del territorio al edificio

Horacio Torrent, Rodrigo Ruz, Balby Morán
María Dolores Muñoz
Handy Bravo, Jostan Chaparro
Anabella Benavides, Andrés Saavedra, María Paz Cid
Hugo Weibel
Andrés Téllez
Úrsula Exss
Valeska Cerda, Francisca Araya
Verónica Esparza, Pedro Caparrós

Arquitecturas para la institucionalización del desarrollo: tres dimensiones en la obra de la Junta de Adelanto de Arica¹

Horacio Torrent
Escuela de Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Rodrigo Ruz
Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas
Universidad de Tarapacá

Balby Morán
Fundación Arica Activa

Introducción: Arica como laboratorio

La transformación operada en Arica entre 1953 y 1978, resulta excepcional para comprender el nivel de coherencia y relación que las diferentes dimensiones, escalas y niveles de la disciplina lograron ante la institucionalización de la noción de desarrollo. Si bien durante la década del sesenta la expansión de la labor profesional a campos más lejanos de la obra de arquitectura y más cercanos a la noción del desarrollo económico, social y territorial, parece haber sido la tónica, la experiencia desarrollada en Arica, articulada fundamentalmente por la Junta de Adelanto y su Departamento Técnico, expone una clara y rotunda excepción.

Arica muestra un accionar bastante homogéneo en la búsqueda de la reunión de diferentes niveles operativos en una estrategia común: desde el territorial, con la descentralización y la aplicación de la noción de polos de desarrollo; el urbano, con el instrumento del plan regulador, incluyendo las propuestas de vivienda pública y una estructura de legibilidad y significación en el tejido; hasta el nivel propiamente arquitectónico, tanto por el proyecto y la construcción de edificios públicos y privados, como principalmente por la asignación de una identidad formal basada en los criterios de la arquitectura moderna.

Desarrollo y territorio: la ciudad como polo regional

Arica y su región inmediata habían permanecido relegadas del desarrollo nacional, en principio por su estatus provisional, hasta el Tratado de 1929 que la incorporó definitivamente al territorio chileno. Desde esos años, los

ciudadanos reclamaron la atención del gobierno central, pero pese a su importancia como región de frontera, no hubo orientaciones políticas y económicas claras y efectivas. Desde julio de 1953, el régimen especial del puerto libre inició un proceso paulatino, fomentado por las franquicias aduaneras que fue, sin embargo, fuertemente discutido y que, si bien logró la instalación de algunas industrias, no consiguió sus objetivos de promover el desarrollo industrial en la zona.

En septiembre de 1958 se produjo un cambio fundamental, con la creación de una institución de derecho público que se encargaría de promover la realización de las obras necesarias para el progreso del departamento de Arica, el fomento de la producción y el comercio, y el bienestar general de los habitantes.

El establecimiento de un organismo descentralizado, como la Junta de Adelanto de Arica (JAA), financiado con los fondos provenientes de los gravámenes de los tratamientos aduaneros especiales del puerto de la ciudad, marcó un avance en la consideración del territorio y una mayor definición en el ámbito de incumbencia institucional sobre la región. Fueron varios los estudios encargados por la Junta sobre el marco regional y, durante esos años, Arica se convirtió en un caso emblemático de la aplicación –aunque parcial– de las teorías de los polos de crecimiento.

En enero de 1968, la Junta acompañó la organización de un seminario para revisar la experiencia europea y el proceso latinoamericano de integración económica y política. Entre los expositores se encontraba Francois Perroux, quien era ya conocido por su teoría de los polos de crecimiento y su



Fig. 1 Casino de Arica. Arquitectos Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro. 1960-61. Foto c.1970. Arica. Colección Balby Morán.

derivación en polos de desarrollo. El mismo año, la Junta firmó un Convenio con la CORMU para la realización de los estudios pre-inversionales destinados a analizar, diagnosticar y establecer estrategias de desarrollo y proposiciones de inversión en el territorio del departamento. El Pre-Inversional de Arica –desarrollado por Helio Suarez y Emilio Duhart– abarcó la región y, en mayor profundidad, la ciudad; desarrolló un ajustado diagnóstico y una serie de propuestas sectoriales para la conversión de la ciudad en un polo de desarrollo, asumiendo la trascendencia que la ciudad tenía por su excepcional situación geográfica y su rol en el Plan de Integración económica multinacional de la Región Andina.

A inicios de los años setenta, la Oficina Nacional de Planificación (ODEPLAN) consideraba a Arica como el primero de los polos de crecimiento a nivel nacional y algunos estudios revisaban insistentemente su participación de una estrategia internacional, que reunía en una estructura espacial en torno a las fronteras una constelación de pueblos y ciudades –comprendiendo a Iquique, Arequipa, Ilo, Puno, La Paz y Oruro, entre otros– con centro en Arica.

Una parte importante del trabajo de la Junta estuvo destinado a: promover y desarrollar la actividad portuaria y el transporte; construir el aeropuerto; alentar una industria local, sobre la base de las importaciones con aranceles

diferenciales; desarrollar el turismo, teniendo en cuenta las condiciones diferenciales del clima y los atractivos de la geografía; así como, considerar los aspectos culturales y científicos, con la incorporación de universidades y centros de conocimiento avanzado e investigación. Su finalidad era alentar el posicionamiento de la ciudad en el territorio nacional y en su contexto internacional, para lograr un crecimiento económico sostenido y el desarrollo social de su comunidad. Las modalidades para la acción se darían en la generación de obras que permitieran la concreción de esas políticas. La apariencia visible de estas orientaciones se asumiría con mucha fuerza en la ciudad y la arquitectura.

Crecimiento y plan: la concreción de una estructura de significación urbana

Si desde su fundación, el crecimiento poblacional había sido muy lento y paulatino, las expectativas del puerto libre generaron una ola de inmigración que hizo que la ciudad tuviera un salto cuantitativo. En sólo ocho años duplicó su población –pasando de 23.033, en 1952, a 46.686 en 1960–, lo que volvió a ocurrir en la década siguiente, llegando en 1970 a los 87.726 habitantes. Este proceso acelerado puso en vilo a la ciudad y a la institucionalidad encargada de velar por su futuro.

Los diferentes estudios para el Plan Regulador se centraron fuertemente en la definición de las áreas industriales y en la incorporación de suelo urbano para asumir la demanda creciente de vivienda. También se definieron zonas más específicas, como las del puerto y las bodegas de la aduana, las de balneario, entre otras. El primer esbozo de plan –Poblete, 1955– definió también una zona especial en torno a la plaza, el sector comercial y una zona residencial de bloques aislados. El segundo –Hufe, 1957–, estableció un cinturón verde en torno a la ciudad hasta ese momento construida y la expansión prevista para vivienda económica, alejando la zona industrial hacia el norte; en él se definió también el centro histórico –en torno a la plaza– y los espacios verdes centrales, que se establecían en manzanas a liberar. En el tercero –Ventura González, 1959–, se zonificó siguiendo criterios más elementales de destino, donde el centro se dividió por usos predominantes, las áreas a incorporar para vivienda según destino socio-económico y restringiendo las áreas de parque a unas pocas, con usos específicamente comerciales e institucionales en sus entornos. En 1969, ya en la órbita del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, y más específicamente encargado por la CORMU, se encargó un plan a Emilio Duhart, que asumía la expansión de la ciudad

hacia el norte y la consolidación de los espacios públicos más significativos como el del Centro Cívico, que sería objeto de un plan seccional.

En la división entre superficies amplias para crecimiento en vivienda y las relaciones con la estructura urbana existente, se fueron definiendo algunas zonas especiales y puntos en que la estructura urbana iba, además, asumiendo las obras planeadas por el departamento técnico de la Junta. Así, se configuró una estructura de significación urbana que establecía las nuevas edificaciones en relación con espacios verdes o con algún rol particular en la trama urbana. Los edificios principales se organizaron para mejorar la expresión de la estructura de soporte, de modo que orientaran el crecimiento urbano siguiendo las recomendaciones de los sucesivos planes urbanos.

Algunos de estos puntos coincidieron con los preexistentes en el centro consolidado, con algunos edificios institucionales frente a la plaza principal, entre ellos, la sede central de LAN Chile y la propia JAA. En el área cívica, se construyeron también el Edificio de Servicios Públicos (DA, MOP, 1968) y la sede de la Autoridad Portuaria (MOP, 1970). La Plaza Arauco se consolidó con los edificios del Registro Civil y la Comisaría de Carabineros.

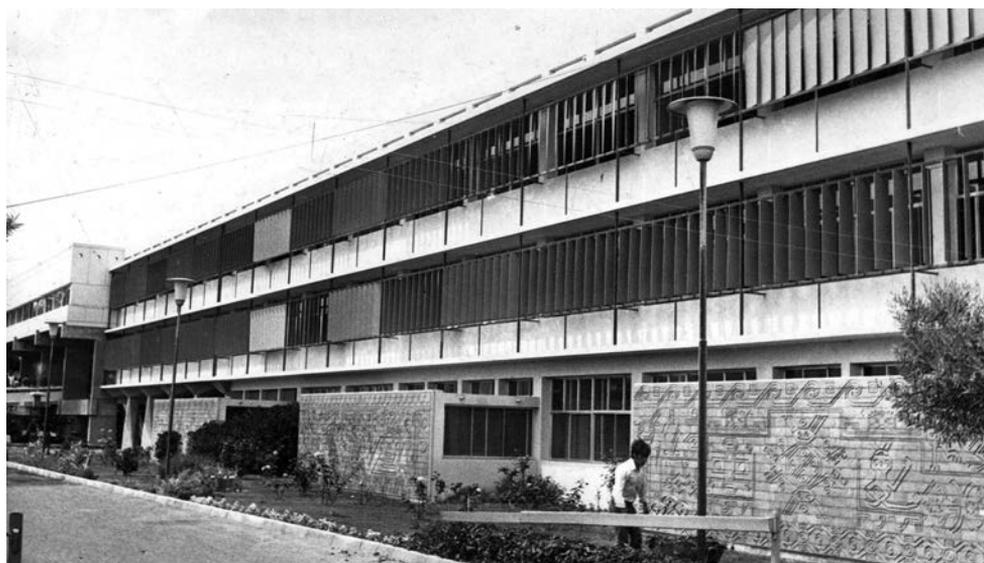


Fig. 2 Campus Velásquez de la Universidad de Chile. Arquitecto Mauricio Despouy. 1966-67. Foto c.1970. Arica. Archivo Histórico Vicente Dagnino, Universidad de Tarapacá.



Fig. 3 Campus Saucache de la Universidad del Norte. Arquitectos Eduardo Garretón y Hernán Calvo. 1966-67. Foto c.1970. Arica. Archivo Histórico Vicente Dagnino, Universidad de Tarapacá.

En los ejes viales más importantes, se establecieron varios edificios públicos, como el Hospital Regional, y el nuevo Estadio. Otro polo comprendía la nueva sede de la Universidad del Norte junto a otros edificios educacionales.

A lo largo de la costa hacia el sur se formó una zona turística, que incluía el Albergue Regional (Martín Lira, 1959) y el balneario de la playa La Lisera (Saint Jean, 1964), con un interesante diseño paisajístico que incluía una isla de concreto. Años más tarde, se inauguró un espacio para parques y playas públicas en el norte, con la estructura visible y la Piscina Olímpica (Mesa, Bertelohn, Román, 1969-72).

Los múltiples edificios construidos por la JAA constituyen un legado patrimonial de excelencia que actúa sobre la dimensión urbana a través de puntos estratégicos, caracterizando la trama urbana como un sistema que otorga legibilidad e identidad a la ciudad actual.

Obras y legibilidad: La arquitectura moderna como identidad urbana

El laboratorio de arquitectura dejó su impronta en una ciudad que, a la vez que crecía por extensión, renovaba gran parte de su ambiente edificado. Los proyectos arquitectónicos hicieron uso de las características de la arquitectura

moderna, sus posibilidades y dimensiones, desde las condiciones propias de la estructura a la materialización. El clima permitió una interacción entre interior y exterior, tanto en los proyectos residenciales como en los de equipamiento público. Una breve revisión de algunas obras de equipamiento público permite acercar la dimensión de excelencia, para confirmar cómo las investigaciones formales y arquitectónicas que la Junta permitió y promovió marcaron el avance de la disciplina, tanto a nivel local como nacional.

El Casino, obra de Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro (1960-61) fue diseñado originalmente para servir como centro cultural (Fig. 1). Es un edificio magnífico, concebido como una interacción entre dos cajas grandes yuxtapuestas, que dejan espacios intermedios que orientan las vistas hacia el mar. Las cajas dominan la escena, presentando su fuerte condición geométrica, a la vez que se abren sólo por uno de sus lados, relacionándose con el espacio abierto intermedio. La composición de volúmenes puros se muestra claramente hacia el mar; en cambio, hacia la ciudad se asientan sobre una plataforma de recorridos que se eleva sobre el terreno y se une con la avenida, por medio de un largo puente de acceso. Una obra magnífica, que en muchos aspectos se adelanta a los procesos de transformación que la arquitectura tendría décadas más tarde.

El campus universitario de la Universidad Católica del Norte (1966-67), en el sector Saucache, tuvo su inicio con el proyecto de Hernán Calvo y Eduardo Garretón. Este comprendió los edificios que definieron su presencia en la ciudad. El conjunto estaba constituido por un cuerpo de acceso y un bloque lateral, el que se completaría hacia 1973 con un nuevo bloque longitudinal levemente curvado de cuatro pisos, por el otro lado. El cuerpo de acceso aloja el hall principal y las oficinas principales, y está compuesto por un volumen compacto, con una ventana horizontal en su extensión, sobre un pórtico que expone sus vigas y columnas, y establece una relación entre interior y exterior en continuidad con la explanada de ingreso. El bloque longitudinal contiene una serie de aulas y se dispuso asumiendo la pendiente del terreno hacia el interior del campus. El piso zócalo contiene auditorios cuyos muros salientes soportan altorrelieves como forma de integración del arte. Este, inicialmente, tenía asimismo una entrada pública abierta en el piso zócalo, permitiendo el paso y la visión transversal, en la que destacaban una serie de jardines contenidos en formas abstractas en correspondencia con la escalinata que, con forma de anfiteatro invertido, armaba la explanada exterior.

El campus de la sede local de la Universidad de Chile (1966) fue proyectado por Mauricio Despouy, asumiendo las características del sitio, su pendiente hacia el mar y su relación con el trazado urbano. Propuso, entonces, un edificio tapiz horizontal de un piso, con salas y patios intercalados que, en relación con la pendiente del terreno, conformó una base, sobre la cual una amplia terraza se puso en relación con la avenida, por medio de un sistema de puentes y escaleras. Entre la avenida y el edificio tapiz, se creó un amplio patio protagonizado por un bloque de tres pisos soportado sobre columnas circulares y definido en su parte superior por un sistema de *brises-soleil* en hormigón visto.

La arquitectura moderna fue la protagonista de la transformación urbana, tanto por la novedad que sus condiciones formales proponían en relación a la intencionalidad de cambiar las circunstancias sociales como por las posibilidades que la arquitectura moderna tenía para desarrollarse en el entorno tropical de la ciudad. Así, la planta libre, la forma abierta, la relación especial entre interiores y exteriores, su porosidad y libertad en cuanto a la configuración estructural, fueron estrategias

de diseño que acercaron la arquitectura a las condiciones de la "ciudad de la eterna primavera".

Conclusiones: las dimensiones articuladas de la arquitectura

La existencia de un proyecto público como el de la Junta de Adelanto de Arica, caracterizado por la autonomía del poder central y por la participación de los más diversos agentes de los sectores económicos, sociales y políticos de la ciudad y la región, ha quedado registrado tanto en los discursos teóricos como en la implementación de políticas y acciones, y en la construcción de obras.

La integración de los diferentes niveles –territorial, urbano y arquitectónico– fue clave en la estrategia de la Junta. La arquitectura protagonizó esa transformación y hoy configura un patrimonio de excepción, no sólo por la dimensión cuantitativa y la expansión de la intervención en los más diversos temas y problemas urbanos, sino también por la cualidad y la significación que logró en las obras.

La dimensión territorial del desarrollo fue un tema persistente respecto a la acción proyectual sobre el territorio. En el nivel urbano, una concepción integradora en la figura del plan regulador permitió cualificar el tejido, constituido en gran parte por viviendas, por medio de una estructura de edificios públicos y equipamientos, configurando un sistema de significación en la forma urbana. La arquitectura se asumió como un instrumento capaz de generar una noción de identidad, a través del uso de un sistema formal como el de la arquitectura moderna. La ideología progresista y desarrollista del organismo estaba claramente asociada a las posibilidades que representaba la arquitectura en la vida moderna que se aspiraba.

La obra de la Junta de Adelanto de Arica no puede, entonces, ser leída como un conjunto de casos aislados, sino como un inmenso laboratorio en el que la arquitectura moderna se convirtió en el sistema expresivo capaz de institucionalizar las aspiraciones del desarrollo económico y social.

¹ El presente trabajo constituye un avance parcial del proyecto FONDECYT N° 1181290 "Arquitectura Moderna y Ciudad: obras, planes y proyectos en el laboratorio del desarrollo. Chile 1930-1980". Se agradece a Fondecyt por el apoyo otorgado.

Urbanismo y arquitectura moderna en el campus de la Universidad de Concepción. El proceso de construcción de un paisaje emblemático

María Dolores Muñoz
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Geografía
Universidad de Concepción



Introducción

El campus de la Universidad de Concepción concentra un conjunto de edificios representativos de la arquitectura del siglo XX. Se destacan construcciones modernas con rasgos neoclásicos, arquitectura Art Decó, obras alusivas a la fase de implantación de la arquitectura moderna con trazas bauhausianas y edificios de marcado carácter racionalista. A partir del lugar señalado por el Foro y el Campanil se desarrolla un segundo sector, con ejemplos característicos de la arquitectura moderna de la segunda mitad del siglo pasado.

El Foro A es un espacio de encuentro social y un lugar donde se integran ambas realidades arquitectónicas. Desde su explanada superior, se tiene una doble perspectiva del paisaje urbano del campus: hacia el norte, se observan edificios modernos que albergan a las facultades matrices, inmersas en los jardines diseñados por el urbanista Kart Brunner; hacia el sur, la visión alcanza hasta la Biblioteca Central, un edificio del segundo período del modernismo, que se destaca como remate visual del espacio.

El elenco de edificios modernos, junto con los jardines del campus, integra un paisaje representativo de períodos históricos relevantes de la ciudad y proclama valores patrimoniales apreciados por los penquistas. Por su importancia urbana y arquitectónica, el campus de la Universidad de Concepción fue declarado Monumento Nacional (2016). Cuatro arquitectos, destacados con el Premio Nacional de Arquitectura, han participado en su construcción: Emilio Duhart (Foro y Facultad de Ingeniería), Roberto Goycoolea (Biblioteca Central, junto con Emilio Duhart), Mario Recordón y Edwin Weil (Hogar Universitario).

El paisaje urbano del campus en la primera mitad del siglo XX

Desde el 17 de marzo de 1919, cuando se inauguran las clases del primer año académico de la Universidad de Concepción, se entrelazan las historias de la ciudad y el campus. La relación simbiótica entre complejos universitarios y ciudades se estableció en la Edad Media, cuando la vida universitaria y la vida ciudadana se fueron mezclando y plasmando en la estructura, morfología, funciones y significado de ciudades como Oxford, Salamanca y Heidelberg. Las universidades se desplegaban por el espacio central de las ciudades originando paisajes urbanos reconocibles por los monumentales edificios que competían con construcciones que simbolizaban el poder eclesiástico y civil (Campesino y Salcedo, 2014: 103). Esta relación se desdibuja con el tiempo y, al comienzo del siglo XX, surgen los primeros campus en Estados Unidos, cuya consolidación se basó en la zonificación urbana y el modelo generado en el concurso del año 1899 para definir el conjunto de la Universidad de Berkeley, fundada en 1868.

Al inicio del siglo XX, en Latinoamérica se crearon universidades en el marco de las transformaciones culturales que reflejan la transición desde una sociedad preindustrial, agraria y rural a una sociedad urbana y en proceso de industrialización (Adler, 2006: 111). La Universidad de Concepción se fundó en un contexto similar, cuando la actividad industrial de la ciudad se pronunciaba en la creación de talleres y fábricas, que complementaban la actividad productiva de la minería del carbón, en el golfo de Arauco, y de la industria textil, en Tomé. La modernización urbana avanzaba con la ampliación de redes de agua potable,

alcantarillado, electricidad, teléfono, gas, tranvía y construcción de cines y bancos. La creación de la universidad respondía al objetivo de instaurar un centro de educación superior independiente de la capital y representó un cambio en la estructura educacional del país. También fue decisiva para apoyar el desarrollo de Concepción, reforzando su función educativa y generando un campus con carácter de espacio público de alta significación.

El diseño urbano de la Universidad de Concepción está inspirado en el campus de la Universidad de California en Berkeley, que Enrique Molina, primer rector, había visitado en 1918. En San Francisco tuvo una impresión inolvidable, al divisar desde la bahía, su blanco y altísimo campanil, alzándose como “un faro espiritual, como un emblema del benévolo señorío de la cultura universitaria” (García, 1994: 12).

La primera sección del campus, estructurada según el plan diseñado en 1931 por el urbanista austriaco Karl Brunner, relacionaba edificios y lugares de encuentro mediante calles, senderos y jardines. De este modo, en el campus emerge un

paisaje urbano moderno dominado por el verde, que se vincula con el parque Ecuador, el mayor parque urbano de la ciudad. Según explica García (1995: 35), la decisión de contratar a Brunner fue acertada porque era capaz de organizar un plan urbanístico hermoso y coherente que, además de reflejar un concepto de universidad, comprendía instrucciones sobre movimientos de tierra y obras de saneamiento para aprovechar de mejor forma las condiciones del terreno. El plan de Brunner, combinando criterios funcionales, estéticos y técnicos, fue el sustrato esencial para conformar un paisaje vinculado a la identidad urbana. Por otra parte, el prestigio de Brunner fue estratégico para asegurar la continuidad de su propuesta (García, 1995: 35).

En este sector se ubican edificios levantados entre 1931 y 1956, aislados y circundados por cerros y bosques que remiten a la geografía de Concepción.

El edificio de Biología (actual edificio Ottmar Wilhelm) fue diseñado por Ramón y Guillermo Infante, en 1932. Se construyó en 1933 y comienza a funcionar en 1934. Fue el primero de una serie de edificaciones levantadas para



Fig 1. Área central campus Universidad de Concepción. Fuente: Archivo María Dolores Muñoz.



Fig 2. Fachada lateral de la escuela de leyes. Fuente: Archivo María Dolores Muñoz.

materializar el Plan de Brunner. El volumen ortogonal y escasa ornamentación muestran afinidad con los principios de la arquitectura moderna. La solución estética, en base a líneas rectas y series de ventanas, fue vista como expresión de modernidad acorde con las tendencias más innovadoras. No obstante, García (1995: 40), indica que la prensa local también consignó opiniones que lo descalificaban por su excesiva simplicidad y la desnudez del volumen, aislado en un páramo. De este modo, el edificio abre el debate público sobre la arquitectura moderna en Concepción y se transforma en un referente de la historia urbana de la ciudad.

Una construcción singular es el edificio de Anatomía, que se terminó de construir en 1934, casi al mismo tiempo que el edificio de Biología. De morfología compleja, se distingue por la incorporación de ornamentos Art Decó que contribuyen a la identidad individual del edificio.

El edificio de Ciencias Jurídicas y Sociales fue diseñado en 1933 por Enrique San Martín, arquitecto que ese año fue contratado para

encargarse de los edificios de la Universidad. Se destaca por su cuerpo central de proporciones cúbicas, dos volúmenes cilíndricos en las fachadas laterales, que contienen las escaleras y los detalles de estilo Art Decó que se concentran en los remates superiores y acceso principal. Estas innovaciones remiten al edificio de Biología, generando una continuidad que da sentido de conjunto a la incipiente estructuración constructiva del campus.

El edificio de Farmacia, diseñado por Enrique San Martín en 1936, se adapta perfectamente al de Biología, ubicado enfrente. Su acceso reitera la solución de la construcción preexistente y las proporciones idénticas generan un conjunto potente, al punto que pareciera que ambos edificios son obras del mismo autor. Con la definición de las fachadas se respeta la idea de simetría definida en el Plan de Brunner.

La división espacial entre edificios antiguos y nuevos se denota en el espacio que marca el área central del campus, donde se levanta el campanil, de 45 m. de altura. El año 1941, el Directorio de

la Universidad encarga su construcción a Enrique San Martín, tras analizar cuatro propuestas; dos eran diseños de San Martín y se seleccionaron por su forma clásica y acorde con la imagen del campanil, que Enrique Molina había conocido en 1918. El Campanil se perfila en el paisaje urbano como una presencia singular que se identifica con la universidad y la ciudad de Concepción.

La Casa del Deporte, diseñada por Enrique San Martín, se construye entre 1941-1942. El edificio evoca la arquitectura ortogonal de la Bauhaus y se destaca por sus proporciones cúbicas y ventanas circulares.

El edificio más característico de este sector es el Arco de Medicina (actual Arco de la Universidad). Construido entre 1948 y 1951, fue concebido para albergar a la Facultad de Medicina, según el proyecto de los arquitectos Edmundo Buddemberg Martínez y Gabriela González de Léniz, ganadores de un concurso realizado a sugerencia del Colegio de Arquitectos. Desde su construcción, fue considerado un edificio emblemático de la Universidad de Concepción y de la región del Bío Bío. Por su volumen, de dos cuerpos monumentales con altas columnas cuadrangulares que enmarcan el gran portal, cumple las funciones de encuadrar el eje central del campus y de acoger la prolongación espacial de la calle Janequeo.

El paisaje urbano del campus en la segunda mitad del siglo XX

Cuando el arquitecto Emilio Duhart recibe el encargo de planificar el crecimiento de la Universidad de Concepción, se había construido gran parte del Plan elaborado por Brunner, que incluía una plaza antecediendo a un edificio de Aulas y Administración, que no se materializó. En el lugar de la plaza convergían los ejes que determinaban la estructura urbana del campus y accesos desde la ciudad. Así, desde su origen, la plaza del campus era un espacio organizador y una referencia. Esta última cualidad se reforzaba con la ubicación exenta del Campanil, que por su altura y forma es un hito del paisaje.

El primer plano de la Universidad de Concepción que se ha podido documentar, del 9 de agosto de 1957, realizado por Duhart, corresponde a

un Esquema Básico donde se propone ampliar la plaza, dándole una proporción rectangular y un trazado que define dos ámbitos. El primero se identifica con la forma rectangular del Foro Abierto y el segundo, coincide con su plaza hundida (Berrios, 2017: 211-212).

El Foro se caracteriza por su cualidad de espacio que concentra a las principales referencias urbanas del campus. Fue esencial para consolidar la identidad universitaria, porque era y es el lugar central de la trama del campus donde se establecen relaciones visuales y espaciales con los ejes ordenadores del espacio, los edificios más emblemáticos de la universidad, los jardines y el paisaje.

El Foro con su anfiteatro, sus gradas y el respaldo del monumento levantado en homenaje a los fundadores de la Universidad de Concepción, funciona como plaza cívica que realza el carácter del campus como ciudad universitaria. El Foro es un espacio colmado de valores culturales, porque sus funciones y significado reflejan las presencias simbólicas del urbanismo clásico –reiterando la noción del forum como espacio dilecto de las ciudades latinas y en la presencia del campanil– y las nuevas concepciones urbanas de la década de los cincuenta.

Flanqueando el Foro se ubica la Facultad de Química, ocupando el terreno donde se levantaba el edificio metálico destruido por el terremoto del año 2010. El par de edificios metálicos, construidos en 1958, se destacaban por su estructura de acero y modulación ortogonal. Un atributo del edificio de Química y las instalaciones de la Facultad de Ingeniería es configurar el espacio público del campus por su emplazamiento lateral al eje verde que se desarrolla desde el Foro a la Biblioteca y la incorporación de una circulación cubierta que integra los recorridos del campus.

El eje del campus culmina en la Biblioteca Central, diseñada por Emilio Duhart y Roberto Goycoolea en 1967. El edificio se impone como remate del eje principal, en el tramo que nace en el Foro. Ejemplo de arquitectura racionalista, contiene elementos propios de la arquitectura internacional: muro cortina, estructura retirada del plano de fachada, quebrasoles, hormigón a la vista y la racionalidad que se expresa a través de la modulación y el planteamiento de las circulaciones.



Fig 3. Biblioteca y remate del eje central. Fuente: Archivo María Dolores Muñoz.

La Casa del Arte, diseñada por los arquitectos Alejandro Rodríguez y Osvaldo Cáceres, ganadores del concurso realizado en 1961. Tras recibir una donación del gobierno mexicano, el proyecto fue reacondicionado para recibir el Mural Presencia de América Latina. Se destaca por su volumen principal que alude a la arquitectura mexicana con sus pendientes pétreas.

con concepciones más vanguardistas, vinculadas al urbanismo moderno. El paisaje urbano del campus contiene a la arquitectura más representativa de la ciudad y reconoce al contexto geográfico en los cerros que integran el cerro Caracol, principal envolvente natural de Concepción y el campus.

Conclusiones

La estructura física del campus respondió a una concepción urbanística que se apartó de la cuadrícula dominante en la ciudad como base del diseño, porque la ocupación del espacio fue organizada a partir de ejes funcionales y visuales que resaltan a los edificios como formas independientes y privilegian la condición de espectador de quien recorre el lugar.

El campus ha ido consolidando su carácter de polifonía urbanística que admite la coexistencia de soluciones arquitectónicas diversas y la mixtura generada por la convergencia de innovaciones urbanas y formas tradicionales. El Foro, el Campanil y el Arco de Medicina son reinterpretaciones inspiradas en el urbanismo clásico que se combinan

Bibliografía

ADLER, Larissa (2006). "Cambio social, universidad y clases medias urbanas: el caso de la UNAM". En: Carme Bellet Sanfeliu y Joan Ganau i Casas, *Ciudad y universidad: Ciudades universitarias y campus urbanos*. Lleida: Editorial Milenio, 103-120.

BERRIOS, Cristián (2017). *Emilio Duhart. Elaboración de un espacio urbano. Ciudad Universitaria de Concepción*. Santiago: Editorial LOM.

CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio y SALCEDO, José (2014). "Campus universitarios en ciudades patrimoniales: contrastes entre Cáceres y Toledo", *CIAN-Revista de Historia de las Universidades* 17: 101-137.

GARCIA, Jaime (1995). *El Campus de la Universidad de Concepción. Su Desarrollo Urbanístico y Arquitectónico*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

Colegio Universitario Regional de Antofagasta: patrimonio moderno urbano como forma de habitar el espacio intermedio en el territorio

Handy Bravo
Jostan Chaparro

Programa de Magíster en Arquitectura
en Zonas Áridas
Universidad Católica del Norte

La arquitectura moderna configuró durante el siglo XX parte de la cultura nacional, tanto respecto a la forma de habitar como a las estrategias del Estado y la sociedad civil, donde una de las responsabilidades fundamentales de los estados modernos consistía en asegurar la educación. Por ello, la Universidad de Chile resolvió crear los Colegios Universitarios Regionales, ubicándolos en las provincias chilenas de mayor población. En el caso de la ciudad de Antofagasta, este fue inaugurado en el año 1962¹.

El diseño de este proyecto surgió en el año 1952, seleccionado de un concurso de anteproyectos realizado por la misma Universidad, que destacó en ese entonces por una adecuada respuesta formal y funcional a

las cualidades de un contexto de borde costero abrupto y rocoso, situado en una estrecha planicie del desierto costero del norte de Chile, muy próximo al Trópico de Capricornio, y que posee condiciones climáticas y lumínicas excepcionales, con alta humedad relativa e intensa radiación lumínica.

El equipo de arquitectos que participaron en el diseño de este conjunto fueron Iván Godoy, Kurt Konrad, Alberto Sartori, Guillermo Shenke, German Wignant y Vicente Bruna. Enmarcados en los procesos de la arquitectura moderna chilena, se plantearon como estrategia la búsqueda de la esencia del contexto, manifestando un diseño con características regionalistas, donde llegaron a concebir la luz como el motivo central.



Fig 1: Ex Pabellón Bienestar, Colegio Regional Universitario de Antofagasta. Fuente: Ex alumnos Universidad de Chile Sede Antofagasta. (2017, marzo, 9). Recuperado de <https://www.facebook.com>



Fig 2: Ex Casino, Colegio Universitario Regional de Antofagasta. Fuente: Ex alumnos Universidad de Chile Sede Antofagasta. (2017, marzo, 9). Recuperado de <https://www.facebook.com>

En este sentido, resulta estimulante, hablar de luz sin dejar de lado la sombra, como elementos intangibles, más aún cuando lo abordamos desde la percepción y las emociones que estas pueden generar. Es así como a partir de ellas se van construyendo los contrastes que delimitan y dan forma a los espacios de circulaciones y traspasos. Estas expresiones permitieron adaptar los distintos niveles naturales del terreno existente, de modo funcional, para el ascenso y descenso a las aulas, que por otro lado se utilizaron como una oportunidad para habitar el desnivel.

A causa de la inmensidad del desierto, es indiscutible la pérdida de la escala humana del territorio. No obstante, esta se reestablece gracias a la propuesta del uso de uno o dos niveles de pisos y su forma de agrupamiento. El edificio principal longitudinal de los volúmenes hace un interesante gesto hacia el exterior, generando un portal e invitando al estudiante a involucrarse en estos recorridos de sombra que van proporcionando diversos

espacios intermedios. Igualmente, los elementos arquitectónicos presentes cumplen, por un lado, con la proyección de sombra y, por otro, ayudan al edificio a integrarse al entorno. Los pasillos semi-cubiertos que sirven de acceso a las aulas o la extensa viga visera que recorre los pabellones longitudinales permiten, desde los interiores, una visión dinámica del mar. Del mismo modo, se van generando espacios, como el salón traslúcido y permeable que rodea un imponente patio, en el cual desembocan dos escaleras que llevan al balcón que se conecta con los pabellones y recorridos, donde la pendiente es imperceptible, por las cualidades compositivas que se le concede a cada forma y espacio de sombra.

Todas estas configuraciones las fundamenta el arquitecto Alberto Sartori H, en el artículo "Colegio Universitario Regional de Antofagasta" (Godoy et al., 1966), donde afirma que: "El hombre se sentirá en un oasis bajo los edificios, cortando violentamente la luz con la sombra".



Fig 3: Situación Actual, Ex Colegio Universitario Regional de Antofagasta. Fuente: <http://www.uantof.cl>

Actualmente, se mantiene parcialmente la configuración inicial del conjunto, conforme a una concepción espacial de un núcleo central que congrega las funciones jerárquicas y simbólicas de encuentro público². El uso de este espacio central permitió que se ordenara parte de un fragmento de su distribución, y posterior crecimiento, de forma coherente y equilibrada, con aparente intención de incorporar elementos de control de luminosidad, como la búsqueda del confort en el habitar. Sin embargo, una de las decisiones posteriores fue reemplazar el edificio de la biblioteca por otro, sin leer los criterios aplicados por la arquitectura moderna del conjunto, tomando consideraciones poco sensibles con el contexto y las trazas fundacionales. De igual manera, el resto de edificios se expandieron de forma dispersa y con un lenguaje que no responde a las condiciones del clima de la ciudad, perdiendo la imagen armónica que se confeccionó en un comienzo frente al desierto.

Bibliografía

- FUENTES, Pablo (2007). "Campus universitarios en Chile: nuevas formas análogas a la ciudad tradicional", *Atenea* (Concepción) 496: 117-144.
- GODOY, Iván, et al. (1966). "Colegio Universitario Regional de Antofagasta", *Revista Auca* 5: 40-44.
-

¹ Como método descentralizador de la Educación Superior del país, se creó el primer Colegio Universitario Regional dependiente de la Universidad de Chile inaugurado el año 1960 en Temuco. A este, le siguieron los de Antofagasta, La Serena, Valparaíso, Talca y Santiago.

² Se trataron los campus universitarios chilenos como formas análogas de la ciudad funcional adaptadas al concepto urbano del corazón de la ciudad (Fuentes, 2007).

Los cine-teatros modernos de la región de Ñuble. Iniciativa estatal de reconstrucción post terremoto 1939

Anabella Benavides
Andrés Saavedra
María Paz Cid
 Programa de Magister PAU
 Universidad del Bío-Bío



Con posterioridad al terremoto de 1939, Chillán y los poblados aledaños constituyeron un laboratorio para la exploración y el desarrollo de obras arquitectónicas y urbanas representativas del movimiento moderno. En este contexto de emergencia, el Estado de Chile creó la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (CRA) y la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO), entidades gubernamentales que tenían dentro de sus objetivos la ejecución de obras públicas y la formulación de planes reguladores de ciudades y pueblos que debían ser reconstruidos.

Dentro de este proceso, los cine-teatro formaron, en conjunto con otras infraestructuras públicas, uno de los ejes principales, a través de los cuales se buscó restituir en cada poblado la vida cotidiana, social y cívica que habían perdido por efecto de la catástrofe.

El también llamado cinematógrafo constituyó, según Gonzalo Cerda, una de las principales expresiones características de la modernidad, conformando un elemento fundamental en la historia de la cultura visual, el arte, la tecnología, la recreación y el ocio, fomentando el encuentro social, convirtiéndose en una pieza clave de los poblados.

El objetivo de la investigación en curso es reconocer y poner en valor un conjunto moderno de cine-teatros de pequeña escala, diseñados y edificados por el estado chileno, en el proceso de reconstrucción post terremoto de 1939, enfatizando en los inmuebles emplazados en los contextos locales de Bulnes, Coelemu, Quirihue y San Carlos, con el fin de aportar al relato patrimonial de la recién formada Región de Ñuble.

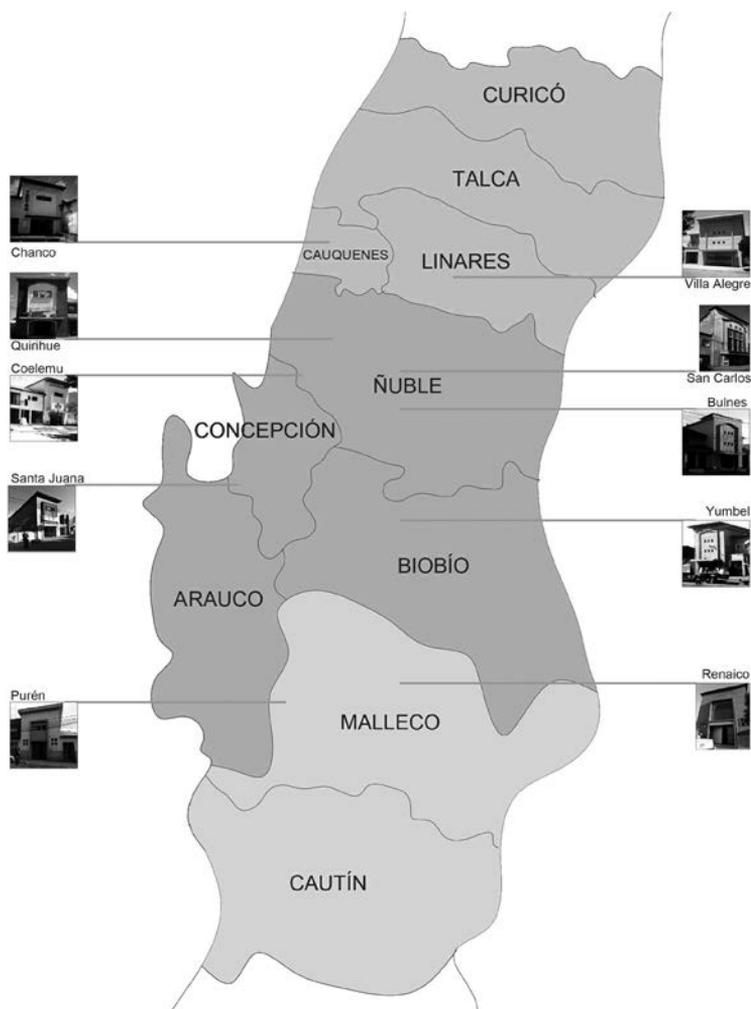
La CRA y la creación de los cines-teatros

Como describe Carvajal, “pocos días después de haber sido promulgada la Ley que daba origen a la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, se inició una inmediata puesta en marcha de parte del Gobierno central como también desde los locales” (Carvajal, 2011: 171). En esta relación directa entre la CRA y las autoridades locales se comenzaron a gestar considerables proyectos de cine-teatros en las capitales provinciales del territorio que correspondía a las regiones del Maule, Biobío y Araucanía. A la fecha, se han catastrado diez inmuebles de similares características, distribuidos desde la provincia de Linares, Región del Maule, hasta la provincia de Malleco, en la Región de la Araucanía (FIG. 1).

Aproximándonos a los casos de estudio de cine-teatros edificados dentro de la división territorial que actualmente corresponde a la Región de Ñuble –Bulnes, Quirihue, Coelemu, San Carlos–, podemos distinguir valores históricos, urbanos, arquitectónicos y sociales, compartidos por el conjunto tipológico (FIG. 2).

En el ámbito histórico, los cine-teatros, construidos por el gobierno del Frente Popular durante la década de 1950-60, fueron emplazados frente a la Plaza de Armas adosados al Edificio Municipal o bien en cuadras contiguas, constituyendo un hito en el centro cívico de las ciudades, asociados a la cultura, el ocio y al encuentro social.

A nivel arquitectónico, estas cuatro obras de baja escala, comparten el carácter moderno de su uso y programa. Construidos en albañilería armada, poseen fachadas de líneas y planos puros, componiendo un lenguaje moderno a través de la modulación de ventanas simétricas y el uso de marquesina, que logra aproximarse a la calle y dar la bienvenida al foyer de acceso, núcleo del encuentro social.



Interiormente, el primer nivel se compone por la platea en doble altura y el escenario; en el segundo nivel, se encuentra la galería, a la cual se accede de forma independiente a través de una escalera, aquí también se encuentra la sala de proyección. La ubicación de camarines y servicios higiénicos, varía según las particularidades de cada proyecto y requerimientos que en ese entonces pudiera presentar cada localidad. Su disposición en la planta varía, formando parte del subterráneo, en un costado del volumen o como volumen adosado.

Conclusiones

A mediados del siglo XX, los cine-teatro en ciudades de pequeña escala fueron un símbolo de recuperación de la vida urbana y referente de la reconstrucción post terremoto. El conjunto tipológico es un ejemplo de la arquitectura moderna desarrollada por programas estatales, conformando hitos urbanos en contextos locales.

La polifuncionalidad de estos edificios permitió el encuentro social, cultural y de ocio en estas ciudades, ya que no sólo funcionaron como cine y teatro, sino también como sitios de presentaciones musicales, ceremonias y actos cívicos, fortaleciendo así la identidad de los centros urbanos reconstruidos.

ÑUBLE



Teatro Municipal de San Carlos
Comuna: San Carlos



Teatro Municipal de Quirihue
Comuna: Quirihue



Teatro Municipal de Coelemu
Comuna: Coelemu



Teatro Municipal de Buñes
Comuna: Buñes



Bibliografía

CARVAJAL, David (2011). "Institucionalidad nacional y la catástrofe de Chillán. La Corporación de Reconstrucción y Auxilio en la reconstrucción de Chillán (1939)". Tesis para obtener el grado de Magíster en Desarrollo Urbano. Santiago, Universidad Católica de Chile.

CERDA, Gonzalo (2018). "Cine y modernidad en el sur de Chile", *Arquitectura y modernidad en el sur de Chile. Memoria, territorio y proyecto*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío/STOQ editorial, p. 112-118.

MATTONE, Manuela (2016) "Lugares del Cine", *Arquitectura para el cine, conocimiento y puesta en valor*. Gijón: Los autores y CIEES editorial, p. 21-31.



Plaza de Armas de Osorno. Valoración del edificio Consistorial

Hugo Weibel
Departamento de Arquitectura
Centro de Estudios del Desarrollo Regional
y Políticas Públicas (CEDER)
Universidad de Los Lagos

Tras una dilatada presencia, el legado arquitectónico moderno de Osorno –que reflejó las nuevas formas de vida posibilitadas por su desarrollo técnico, económico y social– forma aún parte importante de su escena urbana. De dicha permanencia, la de la Plaza de Armas es fundamental (Weibel, 2014; Weibel et al., 2017 y 2018). Así lo consignó DOCOMOMO Chile el año 2013, al detectar 22 casos de urgente conservación de arquitectura moderna en Chile, uno de ellos el centro histórico de Osorno, cuyo núcleo fundacional lo constituye la Plaza de Armas (Mercurio de Santiago, 2014).

Hacia mediados de siglo XX, momento en que se gesta el diseño del Edificio Consistorial de Osorno, la Plaza de Armas y su entorno construido constituían un sitio de perfil unitario, de carácter marcado por la relación de edificaciones y paisajismo modernos, vínculo originado en la propuesta de transformación de la Plaza realizada hacia 1930 por el arquitecto paisajista Oscar Prager quien, observando la edificación moderna que hacia fines de los años 20 se había comenzado a erigir en el lugar, propuso un diseño paisajístico conceptualmente fundado en el Arte Cívico, que consideró “poner de relieve la relación esencial de ensamble entre grupos de edificios y su entorno”¹.

Respecto de tal entorno de indudable importancia histórico arquitectónica, los arquitectos del Edificio Consistorial Edwin Weil y Mario Recordón, establecieron un trato cuidadoso, que resolviera los propios requerimientos de uso público del edificio, aportando a la construcción en proceso de un sitio moderno reflejo de las aspiraciones y la pujanza local de la época.

El diseño, ganado por concurso, tuvo lugar durante el año 1957, iniciándose su construcción en agosto de ese mismo año, prolongándose

hasta 1959. La inauguración oficial fue en marzo de 1963. Su moderna concepción de placa y torre en consonancia con el entorno y sus materialidades predominantes, hormigón armado, vidrio y acero, colaboraron a que prontamente fuera considerado como un nuevo símbolo de Osorno, “un edificio de acuerdo a la magnitud física y espiritual alcanzada por la ciudad” (López, 2008: 67).

Para la valoración, se utilizó el “Instructivo para la realización de inventarios de patrimonio arquitectónico urbano y rural”, herramienta que considera diferentes períodos históricos en un mismo plano de valoración relativa sin privilegiar, necesariamente, las construcciones más antiguas. Valora 3 áreas de interés patrimonial: paisajístico ambiental, artístico arquitectónico e histórico cultural.

La puntuación emanada del proceso de valoración (12 puntos de 15 totales), sitúa al Edificio Consistorial como una obra de categoría “A”, que “comprende edificios, sitios, etc..., que por sus cualidades intrínsecas constituyen ejemplos sobresalientes en relación a su estilo, su época y ambiente local, o testimonio único de su tipología”. A esta categoría “A” se asocia un grado de protección 1, que comprende “edificaciones que deben ser conservadas íntegramente, manteniendo sus características, tanto exteriores como interiores, puntualizando que “en los casos que nuevos requerimientos programáticos lo exijan, podrá efectuarse –con la supervisión directa de expertos reconocidos intervenciones que no afecten las cualidades intrínsecas de la obra, ni la unidad de la lectura original”.

El resultado de la valoración define claramente el valor patrimonial local del Edificio Consistorial de Osorno. No obstante, debido fundamentalmente a la carga de usos a la que ha sido sometida, esta obra ha sido objeto de



Fig 1. Fachada norte Edificio.
Consistorial circa años 1970, 2000, 2015.

diversas intervenciones que han desvirtuado su integridad, mermando sus valores.

Una intervención notoria, dado que alteró la volumetría original de la torre, clausuró la terraza de uso público situada en la coronación del edificio en favor de aumentar el espacio para dependencias municipales. Por semejante razón, espacios interiores también han sido modificados.

Otra intervención, del año 2010, afectó seriamente la imagen del edificio. Se trata de la renovación de la pintura de la fachada principal del inmueble, en la que, sin considerar sus valores patrimoniales, se repintó uniformemente de color "crema". Dicha uniformidad vulneró la concepción original característica, que persiguió la expresión formal independiente de elementos y materialidades que componen la fachada, concepción que los arquitectos materializaron mediante la disposición relacionada de muros de hormigón pintados de blanco, antepechos revestidos con pastillas de muriglass azul, perfilería metálica pintada de negro y cristales transparentes, elementos que, reunidos, habían dotado históricamente a la fachada principal del Edificio Consistorial de una particular imagen institucional reconocida por la comunidad. Esta modificación municipal², además de afectar los valores arquitectónicos del inmueble, contribuyó

a desvalorizar la imagen urbana del sitio patrimonial de la Plaza de Armas. El Edificio Consistorial y la Plaza de Armas Osorno pueden ser entendidos como una unidad plástica y funcional, y, por tanto, las conmociones de uno han afectado al otro.

La conjunción de la valoración patrimonial del inmueble en su estado actual, y de su entendimiento como parte de un sitio también de importancia e interés patrimonial, aportan antecedentes referentes a la urgente necesidad de la puesta en valor del edificio Consistorial, así como también la del sitio patrimonial del cual forma parte.

Bibliografía

LÓPEZ, Patricio (2008). *Osorno entre Julio Buschmann y René Soriano*. Osorno: Editorial Dokumenta.

Weibel, Hugo; Yaitul, Jorge; Cherubini, Gian Piero y Angulo, Andrés (2018). "Patrimonio moderno y sentido de pertenencia. El caso de la Plaza de Armas de Osorno", *Revista Arquitectura y urbanismo* 39 (2): 5-19.

Weibel, Hugo; Cherubini, Gian Piero y Angulo, Andrés (2017). "La Plaza de Armas. Centro del Plan de Transformación de Osorno", *Revista Contexto* 11 (14): 11-21.

Weibel, Hugo (2014). *Plaza de armas de Osorno: territorio, espacio y arquitectura*. Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos.

¹ Según Werner Hegemann, citado en sitio web <http://www.urbandesign.org/civicart.html>. Capturado junio 2016.

² En crónica del *Diario Austral de Osorno* del 19 de agosto de 2010, se contrastan las razones municipales para esta intervención y el punto de vista de resguardo patrimonial.

El edificio Ecopetrol. Fotografías, adaptaciones y transformaciones urbanas en Bogotá

Contexto general

El edificio diseñado por la firma Cuéllar Serrano Gómez (en adelante *Cusego*) para la Empresa Colombiana de Petróleos S.A., inaugurado en 1957, representa, como lo han expresado varios autores¹, uno de los puntos más altos en la producción de la firma y un ejemplo de adecuada inserción urbana en un sector en rápida transformación.

El edificio de Ecopetrol fue una de las primeras construcciones que aparecieron en la urbanización Sagrado Corazón, trazada en el predio del antiguo colegio de la congregación religiosa en 1954. Situado al norte del centro tradicional de Bogotá, frente al Parque Nacional y rodeado de barrios residenciales desarrollados durante las primeras tres décadas del siglo XX, el predio fue dividido en cinco manzanas, con lotes de aproximadamente 400 m², con la intención de ser ocupado por casas y pequeños edificios de hasta cinco pisos.

La manzana localizada al norte de la urbanización se desarrolló inicialmente de ese modo. En las manzanas restantes se hicieron englobes de terrenos, al ser adquiridos por empresas que encontraron en el barrio recién creado una oportunidad de situarse estratégicamente respecto del centro histórico, y a poca distancia del también reciente complejo conocido como "Centro Internacional".

Las dos primeras empresas que se instalaron fueron la Esso Petroleum Co. y Ecopetrol, completando sus sedes en 1956 y 1957 respectivamente. Durante la década siguiente, se sumó a estas la Pan American Life Insurance Co. (PALIC) y la Compañía Colombiana de Gas y, a principios de los setenta, la embajada de los Estados Unidos de América. A fines de esa década, se terminaron otros dos edificios. A diferencia de la manzana norte, el conjunto

formado mantuvo una tipología de barras y plataformas aisladas, y una predominancia de oficinas, pequeños comercios y servicios, con apenas uno de estos edificios parcialmente destinado a vivienda. La altura fue de 12 a 17 pisos y los índices de ocupación promediaron el 0,4, menos de la mitad de la superficie total del terreno.

La firma de ingeniería y arquitectura Cuéllar Serrano Gómez era, hacia fines de los años cincuenta, una de las más prestigiosas del país. Su obra arquitectónica realizada para empresas de seguros, bancos, clínicas y hospitales, colegios y viviendas, estuvo marcada por el cruce de referencias internacionales de muy variado tono y una apreciable habilidad de sus arquitectos por resolver situaciones urbanas nuevas que contribuyeron a configurar y luego instalar en la cultura urbana de la ciudad.

El caso del edificio Ecopetrol representa con claridad estos aspectos y a ello debe sumarse el oficio técnico de la empresa, tanto en el diseño de estructuras de hormigón armado como en el desarrollo de detalles constructivos que fueron fundamentales en la definición del carácter de su obra (Téllez, 1988).

La tipología centralizada y la circulación

La obra del Instituto consistía en una ampliación para el colegio que ocupaba aproximadamente la mitad de una manzana céntrica. Las dependencias de residencia de las religiosas, a modo de claustro, ocupaban la esquina próxima a la plaza de Arauco. Otro pabellón con recintos destinados al internado para estudiantes y salas de clase, se disponía en la esquina opuesta, con uno de sus frentes a la calle. El nuevo edificio, se emplazó entre estos dos preexistentes, conectándolos; sin fachada



Fig 1. Edificio Ecopetrol, fachada principal. Paul Beer, 1958. Archivo fotográfico Cuéllar Serrano Gómez, Bogotá.

a la calle, más que la puerta de acceso. Un amplio comedor se ubicó en el centro y a continuación, salas de clase, cocina, baños y un circuito de circulaciones fundidos a ellos y conectados a los otros ya existentes. La intervención recomponía el conjunto de edificios otorgando centralidad al comedor. Aunque completaba la porción del claustro ya existente, la estrategia de emplazamiento se alejaba tanto de esta tipología tradicional como de la más frecuente de pabellones en peine, aproximando al conjunto a una planta centralizada.

Las fotografías destacaban el protagonismo del volumen interior del comedor, y su cubierta-galpón, como también las singularidades de varios rincones menores que se integraban a las circulaciones. La obra nueva hilvanaba el conjunto por medio de estos espacios de transición, recuperando elementos tradicionales: una obra que fuera como las casas antiguas, llena de rincones y galerías, llena de pequeños lugares de uso múltiple. Los rincones se enlazaban a ideas profundamente modernas, como la de la escuela a escala del niño, que

se entrecruzaron con aspectos tradicionales de la configuración del aula, para enfrentar una "pedagogía de transición" (Arancibia, 1965).

Más allá de las circulaciones, una serie de recursos formales integrados otorgaban continuidad al conjunto: la transparencia entre recintos y la disociación entre elementos estructurales, cerramientos y otros revestimientos. El comedor, por ejemplo, era un espacio amplio, semi-cerrado por muros y muretes, que lo contenían sin abstraerlo totalmente de los espacios de transición. El aula, por su parte, definió un espacio que, aunque era autónomo, estaba conectado visualmente con la circulación por medio de vanos-ventana. Se avistaban unos espacios sobre otros, pensando en "las monjas y las niñas, cuya vida se esta mirando permanentemente". Esta transparencia, se compensaba por una disposición poco predecible de los espacios, que la distancian de la concepción panóptica. Por último, el cuidado de las texturas materiales, especialmente en pavimentos y cielos, vinculaba a unos y otros espacios.



Fig 2. Edificio Ecopetrol, fachada occidental y casa del barrio Santa Teresita. Germán Téllez, 1966. Archivo Fotográfico Germán Téllez, Bogotá.

Los nuevos edificios acogían con una diversidad de espacios interconectados, una cierta vida urbana en su interior. En este sentido, la construcción de la fluidez y la continuidad del conjunto definieron una característica fundamental de esta obra. Una continuidad que no estaba dada por la homogeneidad, sino por la superposición y la transparencia. En el contexto de pequeñas ciudades, en parte urbanas y en parte rurales, además en franca construcción, las obras modernas debieron asumir tareas de costura con su entorno inmediato que abren miradas analíticas alternativas a la obra autónoma.

Fotografías y la construcción del legado moderno

Los años de la posguerra de 1945 fueron claves en la definición de las relaciones entre fotógrafos, arquitectos y medios de difusión. La fotografía, que ya era reconocida como

un factor fundamental en la construcción de la imagen de los arquitectos, adquirió un lugar central en la cadena de producción y difusión de la arquitectura (Elwall, 2004.) En Colombia, quien mejor representa este momento es el fotógrafo de origen alemán Paul Beer. Llegado a Colombia en 1928, inicia su trabajo como fotógrafo de arquitectura hacia 1946 (Rueda, 2009). Coincide este momento con la fundación de la revista *Proa*, en la cual sus fotografías tendrán un lugar muy relevante, como también lo tuvieron en otras publicaciones en esos años.

Beer fue el fotógrafo más demandado por Cusego, entre los años cuarenta y sesenta. Beer fue quien construyó la imagen de eficiencia técnica y rigor formal de la firma. Las transformaciones urbanas operadas por ésta, en cambio, fueron objeto de fotografías tanto de Beer como de otros fotógrafos, tales como Saúl Orduz y Leo Matiz. El edificio Ecopetrol es un caso arquetípico del cruce de caminos entre el fotógrafo, los arquitectos y su difusión en varias revistas y libros.

Fotografiado por Beer en el momento de su inauguración, el edificio adquirió notoriedad por la cuidada proporción de sus volúmenes y la calidad de los detalles constructivos, asociada a la buena factura de su construcción. Sus fotografías describieron el edificio en términos urbanos: situado en medio de un parque al modo de los *campus* empresariales norteamericanos, y al mismo tiempo, pieza clave de una esquina formada por grandes casas en ladrillo de inspiración inglesa.

La fotografía más conocida del edificio es aquella tomada a media altura desde un edificio vecino en la que es posible inferir el contexto urbano: casas, una avenida y los Cerros Orientales como fondo. La rigurosa aplicación de las convenciones formales de la fotografía de arquitectura –líneas verticales paralelas, equilibrio lumínico, poca o total ausencia de personas y vehículos– definieron visualmente las cualidades arquitectónicas del edificio. Es posible que el registro fotográfico de Beer haya sido fundamental en la selección de esta obra para el primer Premio Nacional de arquitectura, otorgado en 1962.

Entre los años sesenta y ochenta el fotógrafo Germán Téllez, destacó las cualidades urbanas

y materiales del edificio Ecopetrol, situándolo en el contexto cambiante de su entorno y haciendo el registro de los edificios que completaron el *campus* empresarial².

Si bien es notoria la diferencia en las aproximaciones fotográficas de uno y otro, entre Beer y Téllez es posible situar la construcción del legado visual de la arquitectura producida por Cusego. Una parte importante de su obra ha sido transformada o ha desaparecido y, como es sabido, la fotografía se ha consolidado como el medio más eficaz de transportar la arquitectura más allá de su lugar y su tiempo³.

Adaptaciones en un entorno cambiante

El sector del Sagrado Corazón se consolidó como un prestigioso lugar, en gran medida por la presencia de Ecopetrol y sus vecinos. Los espacios abiertos, con una calle semi-peatonal y generosa en árboles, marcó desde sus inicios una transición entre el parque urbano más importante de la ciudad y los barrios residenciales situados al occidente.

Con el tiempo, los locatarios de los edificios cambiaron: la Esso vendió su edificio a una entidad del Estado, la embajada se trasladó a otro sector de la ciudad y su edificio fue ocupado por un ministerio. Ecopetrol compró los edificios PALIC y Colgas para albergar a su creciente base de operaciones. A principios de los noventa, se inició en Colombia un proceso de reconocimiento de los valores de la arquitectura moderna y, de la mano de algunas investigaciones y publicaciones, fueron incluidas varias obras de Cusego en los registros del patrimonio colombiano, entre ellos el edificio Ecopetrol.

A la declaratoria de Bien de Interés Cultural del orden nacional en 1994, máximo grado de protección patrimonial, le sucedieron dos intervenciones: una, para ampliar la plataforma de telecomunicaciones (1995) y otra, para actualizar la estructura a nuevas normas sísmicas (2004). La primera, alteró notoriamente el equilibrio formal y la limpieza volumétrica del diseño original, en especial por la construcción de una enorme antena parabólica. La segunda, tuvo un impacto moderado en su volumetría y espacios interiores. El proyecto de reforzamiento fue aprovechado para actualizar

la configuración de los espacios interiores. Se construyó una escalera de emergencia exterior y se cerró un espacio intermedio que daba al patio oriental del predio.

Entretanto, el entorno comenzó a sufrir un inexorable proceso de obsolescencia. Tres de los edificios del sector, cuyo reforzamiento estructural se estimó demasiado costoso, fueron desalojados. Al no estar protegidos por ninguna norma patrimonial⁴, se los percibe hoy como “elefantes blancos”, susceptibles de ser reemplazados por nuevos edificios que aprovechen de manera más eficiente el suelo que ocupan.

A ello contribuye un contexto político y socio-económico muy diferente del que le dio origen al barrio y favoreció su configuración urbana. El moderado, pero constante, crecimiento económico del país, la estabilización producto del reciente Acuerdo de Paz y el mayor flujo de capitales ha estimulado la actividad constructora, impulsada por un ambiente de especulación inmobiliaria y de consolidación de Ecopetrol con un acelerado crecimiento operacional.

En 2013, Ecopetrol evaluó la posibilidad de crear un centro empresarial de mayor escala en los predios vecinos. Surgió la necesidad de construir una nueva sede energéticamente sostenible que, conservando el actual edificio, funcione como una unidad con este, multiplicando varias veces la constructibilidad del sector. La paradoja que enfrenta hoy el edificio Ecopetrol es la de su renovada existencia, al precio de ver radicalmente transformado su entorno en un contexto de economías en expansión y de fuertes presiones inmobiliarias.

Transformaciones urbanas y patrimonio, problemas de escala y significado

La empresa Ecopetrol decidió emprender el desarrollo de una nueva sede en los terrenos contiguos al edificio actual, promoviendo un radical cambio normativo para el sector y, de común acuerdo con otras entidades presentes en el lugar, realizar uno de los proyectos de renovación urbana más ambiciosos de la ciudad.

Esta decisión trajo consigo la modificación, vía decreto de la ciudad, del régimen de alturas, índices de ocupación y de construcción, configuración de espacios públicos y definición



Fig 3. Barrio Sagrado Corazón, vista aérea. Andrés Téllez / Arquigráfica Ltda., 2018, Bogotá.

del sistema vial local. A ello, se suman distintas variables patrimoniales a tener en cuenta para los futuros desarrollos: los antiguos barrios residenciales vecinos, el Parque Nacional y el edificio Ecopetrol. Ello hace parte del significado cultural que el sector tiene para la ciudadanía. Sin embargo, su renovación urbana traerá consigo transformaciones que cambiarán fundamentalmente el aspecto que por más de cincuenta años ha prevalecido.

El impacto más notorio será el de la escala y la morfología urbana de lo que allí se podrá construir. Las fotografías tomadas durante las décadas de los ochenta y noventa, casi siempre aéreas, ponen en relación el barrio con su entorno urbano, de modo que es posible ver cómo durante años el sector mantuvo su carácter intermedio, entre barrios de baja altura y los mayores desarrollos aparecidos en la ciudad. A diferencia de estos, el Sagrado Corazón presenta un alto potencial para la renovación: conectividad, servicios e instituciones educativas, cercanía al centro de la ciudad y el valor que le da el hecho de tener al Parque Nacional y los Cerros Orientales como escenario paisajístico en primera línea.

Entre los problemas que se presentan, interesa aquí poner en evidencia el delicado equilibrio que habrá que establecer entre los nuevos desarrollos y lo que deberá conservarse. La notoria fragilidad que suelen presentar edificios modernos frente a las transformaciones de su entorno tiene, en este caso, varios aspectos. El edificio Ecopetrol presenta una muy positiva relación con el espacio público. La solución de la esquina, mediante la continuidad de un paramento de doble altura retrocedido respecto de la calle y el avance de la torre sobre este, mediante columnas en sentido perpendicular, sigue siendo hoy un hecho urbano relevante. Sin embargo, el edificio se diseñó para que tuviera una medianería con el predio vecino a nivel de su primer piso, un "patio trasero" arrinconado contra un patio y un estacionamiento en superficie.

La eventual desaparición del edificio bajo vecino y su reemplazo por una construcción de mayor tamaño se suma a la necesidad de vincular funcionalmente a todo el conjunto resultante. La eliminación del "patio trasero", junto con la medianería, y la integración del entorno inmediato del edificio al sistema de

espacios públicos aparece como una solución positiva. La limitación de la altura para los edificios contiguos, un aislamiento de 10 o 15 metros, o la preservación del generoso espacio frente a la avenida principal, en cambio, no parecen suficientes.

De acuerdo con la normativa que se ha propuesto, será posible construir torres de hasta 50 pisos, con plataformas de entre 5 y 12 pisos, acompañadas de plazas abiertas, pasajes internos y galerías cubiertas perimetrales. Esto implica la aparición de un escenario urbano muy diferente al fotografiado en los años sesenta. Si bien el edificio Ecopetrol no perderá su relación con la esquina, así como tampoco quedará rodeado por edificios dentro de su predio actual, tendrá un nuevo vecino que ocupará la totalidad de su lote y cuya plataforma tendrá una altura equivalente a la suya, sobre la cual podrán emerger una o dos torres, a unos 40 m de distancia. Esta situación hará que el actual edificio aparezca como un apéndice de otro volumen mayor, si se atiende a las posibles cabidas volumétricas que se deducen del marco normativo propuesto.

Epílogo

El Sagrado Corazón hoy presenta un aspecto que se ha hecho frecuente en barrios empresariales: intensa actividad durante los días y horas laborales, soledad y oscuridad el resto del tiempo. La segregación por funciones, asumida como un valor de la modernidad tiene, en el momento actual, un alto costo en sostenibilidad ambiental y económica, hace que sectores centrales de las ciudades se presenten como vacíos y sub-utilizados, desarticulados de su entorno y desactivados socialmente. El proyecto promovido por Ecopetrol y las entidades que la acompañan pretende revertir este escenario. Tendrá que sumar a los aportes urbanísticos las consideraciones respecto del patrimonio moderno, por ser propietaria de un edificio que es parte de la historia de barrios y de la cultura material de Bogotá. Esta situación es inédita en el contexto local y será una oportunidad para poner a prueba la capacidad de renovar un sector valioso pero atrapado en medio de las fuerzas del crecimiento económico y las imágenes de su pasado.

Bibliografía

ELWALL, Robert (2004). *Building with Light. The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrell Publishers Ltd.

RUEDA, Santiago (2009). *Imágenes del futuro, Paul Beer*. Bogotá: La silueta ediciones.

TÉLLEZ, Germán (1988). *Cuéllar Serrano Gómez. Arquitectura 1933-1983*. Bogotá: Fondo Editorial Escala.

¹ Entre ellos Silvia Arango, Carlos Niño y Germán Téllez.

² Téllez realizó las fotografías del edificio Colgas, PALIC y la Embajada de USA para las publicaciones asociadas a la bienal de arquitectura en Colombia.

³ Uno de los factores que dieron valor a la fotografía de arquitectura en los años de posguerra del 45, según Robert Elwall, fue que "con las hostilidades, objetos de arte se podían despachar a lugares seguros, pero ello era imposible de hacer con los edificios, y por lo tanto fotografiarlos era la mejor opción". Esto sigue teniendo vigencia para la actual situación del patrimonio construido (Elwall, 2004: 156).

⁴ El Sagrado Corazón no es un "área de interés cultural", por lo tanto no tiene la condición de los barrios residenciales vecinos.

Perspectivas al patrimonio moderno: Colegio María Gaete en Arauco¹

Ursula Exss
Escuela de Arquitectura y Diseño
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Una escuela moderna para Arauco

El proyecto para el Colegio María Gaete del Instituto de Arquitectura UCV se llevó en paralelo a la reconstrucción de iglesias del sur, luego del terremoto de 1960. Las iglesias han sido revisitadas en publicaciones de sus autores (Instituto UC Valpo., 1982) y, posteriormente, documentadas (Reyes, 2013) y analizadas por otros que le han otorgado a este episodio un lugar en la arquitectura moderna latinoamericana (Pérez O., Bannen, Riesco y Urrejola, 1997). No obstante, el colegio proyectado a la par de la iglesia en Arauco no ha sido revisado con posterioridad. Aunque esta obra forma parte del conjunto descrito, analizado desde otra perspectiva, el Colegio de Arauco aporta a una ampliación de la concepción arquetípica de arquitectura escolar moderna por sus cualidades espaciales (tamaño, luz y materialidad), la tipología y, para interés de este trabajo, por

la estrategia de emplazamiento en relación al colegio previamente existente en un sector céntrico de la localidad urbano-rural.

El Colegio de la Congregación de Hermanas Terceras Franciscanas Misioneras de la Inmaculada se estableció en 1934, en una casa donada por la benefactora que da nombre al colegio. En 1956, se agregó un pabellón de internado y otro para aulas. Parte de los edificios resultaron dañados luego del terremoto de 1960. Con préstamos de CORVI, se reconstruyó lo necesario y se hizo “una hermosa construcción con comedores, baños, cocina y salas de clase” (MINEDUC, s/f: 7). Esta fue obra del Instituto de Arquitectura en que participaron arquitectos y estudiantes. Entre ellos, Alberto Cruz C., en Valparaíso; en Arauco, Arturo Baeza y, posteriormente, Jorge Sánchez. Las planimetrías evidencian la contribución del ingeniero Sergio Rojo².

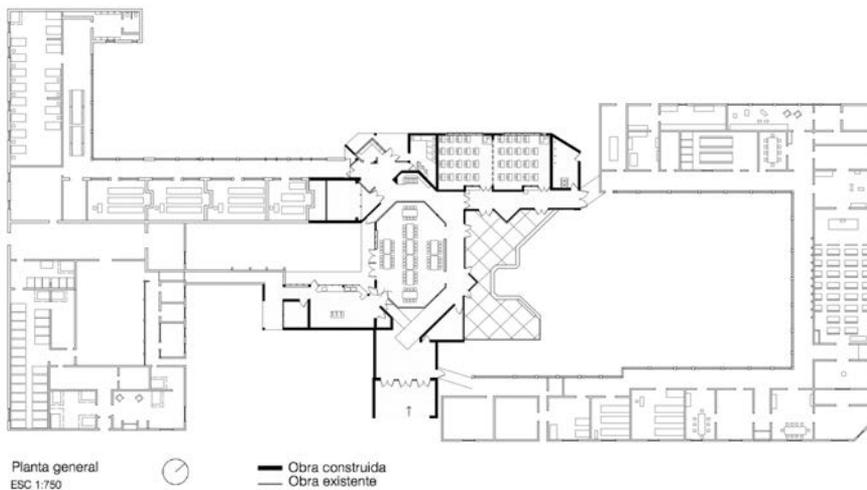


Fig 1: Planta de la obra construida entre los edificios existentes. Fuente: Elaboración propia en base a reducción de planos originales, Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV. Colaboran: J. Ramírez, J. Johnson.



Fig 2: Comedores en la Escuela María Gaete de Arauco. Fuente: AHJA e[ad] PUCV.

Además, entre los estudiantes que realizaron talleres en las obras de Arauco, Patricio Arancibia Beaumont tuvo una participación en el colegio (Arancibia, 1965).

La tipología centralizada y la circulación

La obra del Instituto consistía en una ampliación para el colegio que ocupaba aproximadamente la mitad de una manzana céntrica. Las dependencias de residencia de las religiosas, a modo de claustro, ocupaban la esquina próxima a la plaza de Arauco. Otro pabellón con recintos destinados al internado para estudiantes y salas de clase, se disponía en la esquina opuesta, con uno de sus frentes a la calle. El nuevo edificio, se emplazó entre estos dos preexistentes, conectándolos; sin fachada a la calle, más que la puerta de acceso. Un amplio comedor se ubicó en el centro y a continuación, salas de clase, cocina, baños y un circuito de circulaciones fundidos a ellos y conectados a los otros ya existentes. La intervención recomponía el conjunto de edificios otorgando centralidad al comedor. Aunque completaba la porción del claustro ya existente, la estrategia de emplazamiento se alejaba tanto de esta tipología tradicional como de la más frecuente de pabellones en peine, aproximando al conjunto a una planta centralizada.

Las fotografías destacaban el protagonismo del volumen interior del comedor, y su cubierta-galpón, como también las singularidades de varios rincones menores que se integraban a las circulaciones. La obra nueva hilvanaba el conjunto por medio de estos espacios de transición, recuperando elementos tradicionales: una obra que fuera como las casas antiguas, llena de rincones y galerías, llena de pequeños lugares de uso múltiple. Los rincones se enlazaban a ideas profundamente modernas, como la de la escuela a escala del niño, que se entrecruzaron con aspectos tradicionales de la configuración del aula, para enfrentar una "pedagogía de transición" (Arancibia, 1965).

Más allá de las circulaciones, una serie de recursos formales integrados otorgaban continuidad al conjunto: la transparencia entre recintos y la disociación entre elementos estructurales, cerramientos y otros revestimientos. El comedor, por ejemplo, era un espacio amplio, semi-cerrado por muros y muretes, que lo contenían sin abstraerlo totalmente de los espacios de transición. El aula, por su parte, definió un espacio que, aunque era autónomo, estaba conectado visualmente con la circulación por medio de vanos-ventana. Se avistaban unos espacios sobre otros, pensando en "las monjas y las niñas, cuya



Fig 3: Un rincón en el Colegio María Gaete de Arauco. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e(ad) PUCV.

vida se esta mirando permanentemente". Esta transparencia, se compensaba por una disposición poco predecible de los espacios, que la distancian de la concepción panóptica. Por último, el cuidado de las texturas materiales, especialmente en pavimentos y cielos, vinculaba a unos y otros espacios.

Los nuevos edificios acogían con una diversidad de espacios interconectados, una cierta vida urbana en su interior. En este sentido, la construcción de la fluidez y la continuidad del conjunto definieron una característica fundamental de esta obra. Una continuidad que no estaba dada por la homogeneidad, sino por la superposición y la transparencia. En el contexto de pequeñas ciudades, en parte urbanas y en parte rurales, además en franca construcción, las obras modernas debieron asumir tareas de costura con su entorno inmediato que abren miradas analíticas alternativas a la obra autónoma.

Bibliografía

ARANCIBIA, Patricio (1965). *Reconstrucción iglesias del sur: Colegio María Gaete de Arauco*. Tesis de grado, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

INSTITUTO UC VALPO (1982). *Parroquia Corral, CA* (Santiago de Chile) 32, pp. 28-33.

MINEDUC (s/f), *Síntesis del Proyecto Educativo Institucional, Liceo San Francisco de Asís* (Documento). <http://www.fs.mineduc.cl/Archivos/infoescuelas/documentos/5082/ProyectoEducativo5082.pdf>

PÉREZ O., Fernando; BANNEN, Pedro; RIESCO, Hernán y URREJOLA, Pilar (1997). *La experiencia del Instituto de Arquitectura de la UCV. Iglesias de la Modernidad en Chile. Precedentes europeos y americanos*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 140-175.

REYES, Jaime (2012). *Nueva reconstrucción Parroquia de Corral*. https://wiki.ead.pucv.cl/Nueva_reconstrucci%C3%B3n_Parroquia_de_Corral

VIAL AMSTRONG, José (s/n). *Bitácora del Instituto y la Ciudad Abierta*. <http://www.josevial.cl/escuela/bitacora-del-instituto-y-la-ciudad-abierta>

¹ Este trabajo presenta resultados preliminares de la investigación en curso: "Cualidades espaciales del edificio escolar: Colegio María Gaete de Arauco" proyecto interno e(ad) PUCV 2018.

² Fuentes primarias: Bitacora José Vial s/f, 1965; Planimetrías AHJVA, Entrevista Arq. Juan Purcell con la autora.

Proyecto Educativo modernista y las condicionantes de los lineamientos de criterio de diseño de los nuevos espacios educativos, caso ex-Escuela Hogar Grecia n° 35, Antofagasta

**Valeska Cerda
Francisca Araya**
Escuela de Arquitectura
Universidad Católica del Norte

Introducción

Desde el caso de la ex-Escuela Hogar Grecia n°35 (1950), se identifican los criterios utilizados por la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos (SCEE, 1937-1987). Institución dependiente del Ministerio de Educación Pública, encargada del desarrollo de infraestructura escolar para la población escolarizada, tiene por objetivo resolver a corto y mediano plazo dentro de un contexto nacional la fuerte falencia y déficit en la infraestructura educativa, la que iba en aumento luego de la Ley de Instrucción Primaria (1920). Bajo estas condiciones, la SCEE, en un período de 50 años, construye y gestiona una importante cantidad de Establecimientos Educativos en todo Chile, nivelando las condiciones de los establecimientos educativos por medio de los "Cánones de SCEE", determinando estos la calidad y condiciones básicas de los complejos educativos: seguridad, ante eventos de sismos e incendios; construcciones definitivas, que buscan consolidar construcciones que perduren en el tiempo; capacidad, con locales que no supere los 700 alumnos; arquitectura zonal, que el edificio se adapte al clima y se utilicen materiales de la zona; deporte e higiene, que contengan dentro de sus espacios de recreación cancha de básquetbol reglamentaria y patios cubiertos; agrado y confort, proyección de aulas con buena iluminación y ventilación, corredores amplios y patios cubiertos, entre otros. Desde estos alcances se fue desarrollando la labor de

la SCEE. Sin embargo, pasados 10 años en este proceso, el aumento de la infraestructura educativa aún se mantenía en déficit. Esto resuelve que la SCEE cambie su estrategia en la gestión y construcción de este tipo de proyectos. Con ello, surgen los primeros criterios sobre el diseño de espacios educativos, criterios modernistas que incluyen conceptos del tipo constructivo, espacial y funcional.

Reconocimiento de Criterios Modernistas en el Diseño de la Arquitectura Escolar Pública, SCEE

Desde los años treinta, ya en algunas edificaciones se hacen presentes los principios modernistas en cuanto a condiciones de habitabilidad, higienismo y racionalidad constructiva. En este sentido, es en los proyectos de edificios escolares públicos desarrollados por la SCEE en donde estos finalmente se formalizan bajo lo que serían los primeros criterios para la proyección de establecimientos educativos, criterios que aún perduran en la actualidad. Desde la búsqueda de una construcción que involucre menos recursos en tiempo y materiales, se trabaja con nuevas tecnologías de racionalidad y comienzan a implementarse sistemas de "prefabricación", considerando una tipificación en la construcción, haciendo más eficientes los procesos constructivos, resolviendo el déficit educativo a corto y mediano plazo.



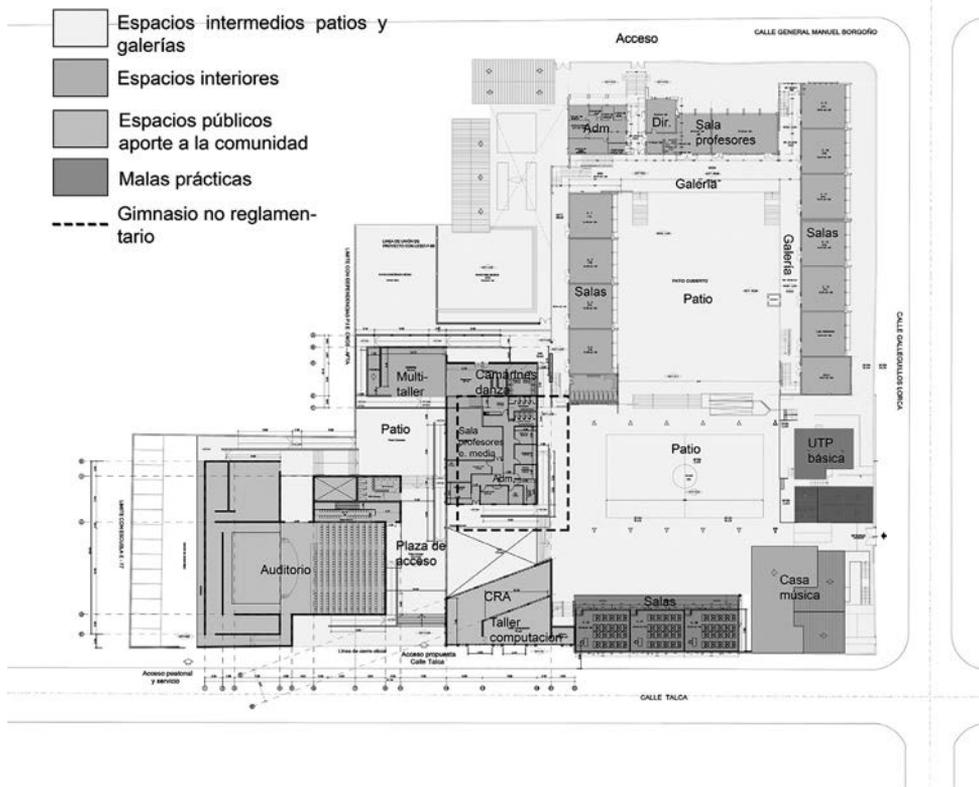


Debido a la evolución pedagógica, se trabaja con la idea de "Flexibilidad espacial": que los espacios educativos que se diseñen sean modificables, en caso de cambios en las dinámicas educativas, evitando su inutilidad. Se plantean, entonces, las ideas de "versatilidad y fluidez": ante las modificaciones que se deban desarrollar en la edificación, por posibles cambios de funcionamiento o necesidad por aumento de matrículas; "convertibilidad y crecimiento", que el diseño proponga cierta proyección y posibilidad de crecimiento desde las líneas del edificio original y su emplazamiento, para que puedan acoger cambios sin mayores gastos e inversión. Teniendo como referencias los primeros criterios de diseño de la arquitectura escolar pública desarrollada por la SCEE, se presenta como ejemplo la Escuela Armando Carrera González F-60, ex-Escuela Hogar Grecia n° 35 (1959 y 1961), obra que para los habitantes del sector era motivo de orgullo, ya que fueron testigos

del deterioro del edificio original de madera. Lo realizado por la SCEE concretaba una nueva imagen y esperanza ante el déficit que no daba tregua en la ciudad.

Consolidación de los nuevos Criterios de Diseño de Espacios Educativos, Ex-Escuela Hogar Grecia n° 35

La UNESCO, en conjunto con el Ministerio de Educación (2000), definen la Guía de Diseño de Espacios Educativos. Luego, en el año 2015, un segundo documento guía, denominado "Criterios de Diseño para los Nuevos Espacios Educativos", ve la luz. En estos se definen lineamientos que deben ser considerados al momento de diseñar espacios educativos, cumpliendo y potenciando con estas operatorias el Plan estratégico de infraestructura escolar para el fortalecimiento de la educación pública de la actual Reforma Educativa (2015). Es analizado desde estos



parámetros el caso de la ex-Escuela Grecia, que se presenta desde el año 2006 con un nuevo Proyecto Educativo –como establecimiento “Experimental Artístico”–, lo que ha generado una condición de insostenibilidad en cuanto a sus requerimientos de nuevos espacios educativos especializados, develando un claro déficit cuantitativo y cualitativo e improvisación para la resolución de estas necesidades con intervenciones en su infraestructura original. Sin embargo, tal situación se presenta como una oportunidad para diseñar una nueva zona de ampliación. Considerando, en su proyección, estos nuevos criterios y los criterios modernistas originales de la obra, se establece por medio de la configuración de los Espacios Intermedios, la manera arquitectónica que hará posible vincular ambos tiempos.

Bibliografía

- MINEDUC (2015). Criterio de diseño para los nuevos espacios educativos, Santiago de Chile.
- MINEDUC-UNESCO (1999). Guía de Diseño De Espacios Educativos. Santiago de Chile.
- SCEE (1987). 50 años de labor 1937-1988. Santiago de Chile.

Reutilización como proyecto de adaptabilidad del patrimonio moderno. El caso del colegio Inmaculada Concepción de Emilio Duhart y Roberto Goycoolea

**Verónica Esparza
Pedro Caparrós**
Universidad San Sebastián, Concepción



La realidad de nuestro patrimonio moderno

Gran parte de nuestro patrimonio moderno no se encuentra protegido por las instituciones e instrumentos que velan por su salvaguarda. En muchos casos es de propiedad privada, y ni sus dueños ni sus usuarios, es decir ni la sociedad que lo acoge, reconoce el valor de sus cualidades. Se convierte, de este modo, en un patrimonio en riesgo, ya que se ve expuesto a la obsolescencia, al cambio de uso, a la transformación, la degradación, o incluso a desaparecer por el alto valor comercial que sus privilegiadas ubicaciones tienen, todo esto como consecuencia de las transformaciones de la vertiginosa sociedad actual.

En nuestro país, son escasos los ejemplos exitosos de rehabilitación, reutilización o adaptación de Arquitectura Moderna a nuevos usos, aunque hay cada vez mayor interés por investigar, catastrar y documentar sus ejemplos. En la mayoría de los casos, esta Arquitectura es maquillada, ampliada, intervenida, demolida o ignorada, sin que realmente suceda algo más que quejas y lamentaciones que enmudecen rápidamente. Son muchas las razones que propician este complejo escenario. Algunas de ellas son de tipo económicas o los vacíos legales existentes, pero fundamentalmente ellas refieren a la falta de conciencia respecto del valor de esta arquitectura, su significado, lo que consecuentemente genera una falta de apego, de sentido de pertenencia.

Con mayor frecuencia nos veremos enfrentados a esta realidad, en tanto buena parte de nuestras ciudades posee un alto porcentaje de Arquitectura Moderna en sus calles, como consecuencia de auges económicos, procesos de crecimiento y densificación urbana, entre otros. En el caso de Concepción, la ciudad

se levanta, tras el terremoto de 1939 y 1960, bajo las premisas de la modernidad, desde la planificación de la ciudad hasta el diseño de un sinnúmero de viviendas unifamiliares, pasando por edificios públicos, educacionales, comerciales, o grandes conjuntos habitacionales. Se trata de un patrimonio en uso, cotidiano y, por tal motivo, inadvertido en su calidad por la ciudadanía; una arquitectura que, si bien es joven, tiene ya más de 50 años y, como fiel expresión de un desarrollo económico, técnico, material y social, se verá enfrentada al cambio de dichas circunstancias y contexto.

Génesis de la iniciativa

En 2014, la Congregación de las Hermanas de la Caridad Cristiana permuta a Inmobiliaria Madesal las instalaciones de 5.500 m² del colegio Inmaculada Concepción, ubicadas entre Aníbal Pinto, San Martín y Colo-Colo, por una nueva infraestructura emplazada en una emergente zona residencial en el sector de Valle Escondido Sur de Paicavi.

Al hacerse pública la noticia, desde la academia se manifiestan las primeras voces de alerta. Docomomo Chile hace eco de la inquietud y redacta una carta para llamar la atención de la ciudadanía sobre el valor arquitectónico de un edificio sin protección legal, la trascendencia de sus autores y lo grave que sería su alteración o pérdida. También en ella se solicitaba a las autoridades y a los nuevos propietarios consideren el futuro del edificio y garanticen la preservación de las cualidades de su configuración arquitectónica y urbana. Días más tarde, se publica una alerta sobre el edificio de Duhart y Goycoolea en la web de Docomomo Internacional. Simultáneamente, y siempre desde la academia, se solicita una reunión



con los nuevos propietarios para conocer en profundidad la envergadura del proyecto inmobiliario y, por otro lado, destacar las cualidades del edificio, así como la relevancia de protección como una importante pieza de nuestro patrimonio local. Madésal acoge la solicitud y se concreta una primera reunión con académicos e investigadores de las Escuelas de Arquitectura de la Universidad del Desarrollo, la Universidad del Bío-Bío, la Universidad de Concepción y la Universidad San Sebastián.

Cuatro años después, Madésal retoma el compromiso adquirido en esa primera instancia y reanuda una serie de reuniones para sociabilizar los avances del proyecto inmobiliario propuesto con actores relevantes a distintos niveles, con el objeto de recoger opiniones y sugerencias. Madésal, representada por su Gerente General Fernando Sáenz Poch, visibiliza su interés por preservar el edificio de Duhart y Goycoolea a través de un proyecto de reutilización que equilibre sus cualidades arquitectónicas con la adaptación a nuevos usos y las exigencias

normativas actuales que le afectan. Los arquitectos a cargo del proyecto son Swett Arquitectos y Varas_Otero Arquitectos, desde Santiago, y Pedro Caparrós, en Concepción, a quienes se suma la colaboración de un asesor técnico que defina/oriente sobre qué es lo que se debe salvaguardar del edificio original de Duhart Goycoolea.

Fernando Sáenz P. plantea que asume el proyecto de reutilización como una estrategia de capitalización de rentabilidad social o, dicho de otra manera, asumir su responsabilidad social empresarial. Esta actitud receptiva y abierta de una inmobiliaria es inédita en el contexto local, en tanto acoge la preocupación inicial y reorienta su inversión considerando esta nueva variable y condición. Además, se entiende el hecho de rehabilitar un edificio existente como un beneficio, ya que hay un significativo menor daño al medio ambiente al evitarse la huella de carbono que genera todo proceso de demolición y construcción.

Análisis crítico del proyecto original de Duhart Goycoolea

Es vital, para un proyecto de reutilización, el conocimiento profundo del edificio a intervenir como punto de partida para un proceso de diseño arquitectónico que lo adapte a las exigencias actuales. Resultaba, por lo tanto, perentorio identificar y visibilizar las cualidades por las cuales el Colegio Inmaculada Concepción, proyectado por Duhart y Goycoolea en 1964, tiene valor y es necesario salvaguardar. El análisis crítico del proyecto original estableció valores arquitectónicos en tres niveles: cualidades espaciales, compositivas y constructivo-estructurales.

Cualidades Espaciales

1.- Espacialidad del acceso principal al colegio: grado de transparencia, proporciones, grado iluminación, relación interior-externo, retranqueo de la fachada y elevación respecto del nivel de la calle.

2.- Plano horizontal elevado: definición interior del hall y cielo de la circulación del primer piso escalando y tensionando dicho espacio. Además, dicho plano al prolongarse hacia la calle se transforma en la distintiva amplia marquesina que acoge la espera y acompaña el paso del peatón.

3.- Volumen caja de escala y baños. Este volumen, configura dos cualidades espaciales relevantes: por un lado, en todos los niveles posee un amplio espacio de circulación en torno a él que lo asila y resalta; por otro lado, en su interior contiene dos sub-espacios, de los cuales el más protagónico es la caja de escala con remate superior que baña de luz cenital dicho espacio.

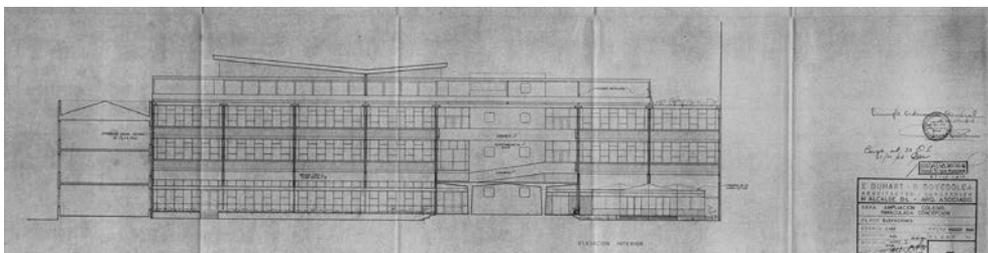
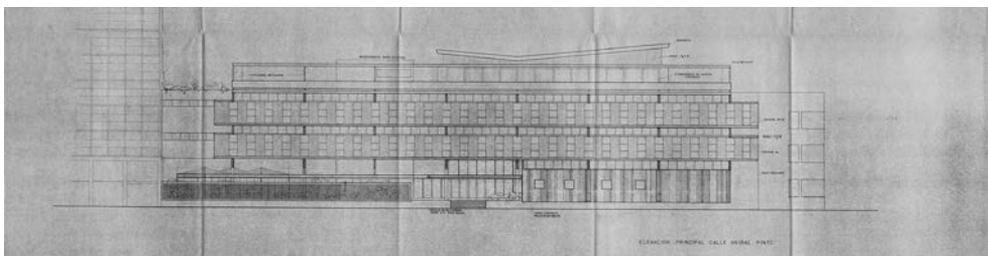
4.- Espacialidad de las circulaciones de 2° y 3° piso: alto y ancho de su desarrollo, su clara linealidad y principalmente la lectura de la solución estructural del proyecto que ritma y tensiona su recorrido.

5.- El Patio al interior de la manzana representa un vacío relevante para el proyecto, en la medida en que, por su configuración y altura, asegura la calidad de la iluminación natural interior.

Cualidades Compositivas

1.- Fachada principal. Composición marcadamente horizontal con clara lectura diferenciada de 1° nivel, 2°-3° nivel y 4° nivel de terraza:

1° nivel: es aquel de lectura y reconocimiento peatonal por excelencia, la composición está definida por tres grados de permeabilidad que contraponen opacidad, transparencia y un tamiz o entramado muy característico. En el centro de la composición la marquesina que sobresale jerarquiza el acceso principal.



2º-3º nivel: la composición de la fachada está ritmada por los cabezales de las vigas de la estructura. La presencia de la viga se ve exaltado por una ventana horizontal corrida, retraída levemente del plano de la fachada. En estos niveles, hay equilibrio en la composición de llenos y vacíos.

4º nivel de terraza. El proyecto original poseía un volumen liviano asilado, con cubierta "mariposa", que se constituía como el remate superior del edificio y que era perceptible desde el nivel de la calle.

2.- Volumen macizo de escala y baños. Este volumen tiene una clara lectura en la composición de la fachada y equilibra su horizontalidad. En términos plásticos, el uso del color en el revestimiento utilizado agrega valor al elemento.

3.- Encuentro con edificio colindante. Se reconoce como una cualidad singular del proyecto original la composición del volumen, que al llegar al encuentro del edificio contiguo se retraquea para asumir el mismo plomo, pero a través de un volumen macizo que "flota" para adosarse. A nivel de la terraza, proponía un jardín elevado muy innovador para su época, que incluso se planteaba vertical para trepar y cubrir el tramo superior de la fachada Sur del vecino edificio. Este aspecto del diseño original nunca se llevó a cabo.

Cualidades Constructivo-Estructurales

1.- Sistema estructural. Vigas y pilares que, dispuestos modularmente en sentido transversal junto a la losa, definen un sistema que no posee más arriostramiento en sentido longitudinal que el volumen macizo que contiene caja de escala y baños. Esta solución estructural es siempre visible en el espacio interior o exterior.

2.- Solución constructiva en acero para "colgar" la marquesina. Hay un especial cuidado en el diseño del detalle constructivo de este elemento, que se puede apreciar ya desde el Hall de acceso principal al edificio.

3.- Planta Libre. El sistema estructural del edificio define plantas libres con pilares de hormigón armado, de sección circulares en el 1º nivel y de sección rectangular en los niveles superiores.

Re-uso adaptativo

La mejor forma de preservar un edificio es encontrarle un uso.

ViolleHe-Duc, 1854

La reutilización del patrimonio es de vital importancia y una respuesta para dar sustentabilidad en el tiempo a un patrimonio frágil en un contexto y circunstancias como el local. Un proyecto de reutilización intencional, en el que lo preexistente y lo nuevo coexistan en armonía, significa prolongar la vida útil del edificio. En este sentido, Soria y Guerrero (2016) plantean que el desafío para el proyecto arquitectónico que quiere adaptar de manera efectiva un edificio de valor patrimonial es ser una herramienta que logre, por un lado, mantener los valores que permiten conservar la memoria de aquello que se interviene y, por otro, generar espacios contemporáneos que respondan a las necesidades actuales aportando un valor agregado, es decir, poniendo en valor el pasado, interpretando los cambios y necesidades del presente, y salvaguardando el futuro.

La revisión bibliográfica plantea que actuar y proyectar de manera consciente sobre edificios preexistentes puede ser un medio de preservación patrimonial. El diseño arquitectónico contemporáneo tiene, por lo tanto, campo para aportar ya que se hace evidente la amplia gama de posibilidades de uso para una amplia gama de lugares de distintas cualidades, que se hacen necesarios dentro de la dinámica de la sociedad actual, reconociendo el valor de la preexistencia y la no sustitución. Esto, necesariamente implica un grado de modificación para una adaptación eficaz. En el caso del Colegio, implica rehabilitar para albergar usos mixtos que incluyan retail, cafeterías, restaurantes, oficinas. Operadores de este tipo podrían considerar atractivo instalarse en un edificio de valor patrimonial como este, porque conlleva una clara diferenciación respecto de la competencia, siempre y cuando tenga en cuenta las características y cualidades del espacio del cual está haciendo uso y sea consecuente con él.

Desde el punto de vista comercial, la reutilización de un edificio arquitectónicamente significativo para usos comerciales puede reconocerse como un valor agregado a la inversión, una herramienta de distinción al carácter de los nuevos usos o



servicios, ofreciendo una experiencia distinta y atractiva, al enlazarse con la historia precedente y la carga simbólica que el edificio tuvo y que se ven revitalizados por los usuarios.

A nivel urbano, si el proyecto de reutilización es exitoso, puede estimular la regeneración comercial de su entorno cercano. En este sentido, un paso importante será que el proyecto se verá además complementado con la ejecución, como medida de mitigación, del primer tramo de un paseo peatonal que conectará la Plaza de Armas y el Parque Ecuador, potenciando el fuerte flujo peatonal presente en calle Aníbal Pinto, aportando a la construcción del espacio público. La Rehabilitación del edificio de Duhart y Goycoolea pasará a ser el umbral de acceso a un desarrollo inmobiliario de mayor envergadura al interior de la manzana, que incluye comercio, oficinas, departamentos, y que además pretende conectarse a la red de galerías existente que, como bien es sabido, es otro espacio característico enraizado en su memoria colectiva.

Consideraciones finales

El caso aquí examinado representa, sin duda, un caso sui géneris, no sólo por los autores de la obra, sus cualidades o el desafío que implica, sino también por la postura y actitud asumida por sus propietarios, ya que ella

determina a través de un equipo profesional la puesta en valor del edificio. Si el resultado es exitoso, ello determinará un punto de inflexión en la forma de afrontar y llevar adelante proyectos inmobiliarios que integren Patrimonio Moderno. En este sentido, ello puede aportar a su puesta en valor, a motivar buenas prácticas desde la arquitectura contemporánea y la gestión inmobiliaria en pro de la preservación de nuestro patrimonio construido.

Bibliografía

- SORIA, Francisco y GUERRERO, Luis (2016). "El proyecto de reutilización arquitectónica: hacia una valoración ampliada del patrimonio edificado". *Academia XXII* 7 (13), pp. 127-143.
- MAYORGA, Víctor y SORIA, Francisco (2015). "La reutilización urbano-arquitectónica como alternativa de diseño sustentable". *En Conservación y Reutilización del Patrimonio Edificado* (México D.F.), pp. 211-232.
- SORIA, Francisco; MERAZ Leonardo y GUERRERO Luis (2007). "En torno al concepto de reutilización arquitectónica", *Bitácora Arquitectura* 17, pp. 32-39.
- MANSERGAS, Óscar (2013). "El uso del patrimonio arquitectónico", *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona), vol. XVIII, n° 1049 (11) <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1049/b3w-1049-11.htm>>. 14.06.2018.



do.co.mo.mo.cl

Recuperar lo común

Estrategias patrimoniales en conjuntos habitacionales

Umberto Bonomo

Antonio Zumelzu, Mariana Estrada, Constanza Jara, Constanza Peña

Aldo Hidalgo, Rodrigo Martín, Ana Ledezma

Karen Andersen, Carolina Carrasco, Sofía Balbontín

Daniela Ambrosetti, Daniel Matus, Boris Cvitanic

Daniel Matus, Boris Cvitanic

Jostan Chaparro, Handy Bravo

El espacio común de la metrópolis moderna

Umberto Bonomo
Escuela de Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción

¿Cuál es la relación entre la arquitectura y las políticas de vivienda? Este trabajo explora la compleja relación entre las obras construidas en Santiago, entre 1940 y 1970, y la forma en que el aparato del Estado, con sus instituciones y sus leyes, ha contribuido a forjar la ciudad de Santiago en la que vivimos hoy en día.

Este trabajo interdisciplinario¹ se lleva a cabo cruzando aspectos legislativos con temas de historia urbana y arquitectónica. En él, se analizan proyectos en los que el espacio común, que se afirma legalmente en las primeras décadas del siglo XX, se consolida a mediados del siglo pasado y forma nuevos modelos urbanos, capaces de transformar una gran parte de la ciudad de Santiago dándole una imagen metropolitana.

Las transformaciones institucionales del período, las aspiraciones del gobierno y los lineamientos de la política de vivienda no sólo propusieron estándares y parámetros definidos, sino que también contribuyeron a generar un tipo específico de ciudad y de sociedad. Las intervenciones de Santiago de EMPART, las grandes urbanizaciones de CORVI o los ambiciosos proyectos construidos por CORMU se pueden leer como una configuración de la metrópolis moderna.

Primeros pasos

La Ley 1838 de 1906,² llamada Ley de Habitaciones Obreras, marcó para Chile el inicio de la legislación en materia habitacional. A pesar de que se enfocaba en la dimensión colectiva de las viviendas, pues intervenía casas colectivas o conventillos, su texto no hace mención específica a los espacios comunes.

El proyecto de la Población Huemul 1, de Ricardo Larraín Bravo, puede considerarse como uno de los primeros proyectos de viviendas construidos para obreros en respuesta a la aprobación de la Ley de 1906 (fig. 1). Esta población fue experimental, por incorporar estándares urbanos e ingenieriles de vanguardia para la época (por ejemplo, el alumbrado público, el alcantarillado o el uso de bloques de hormigón como sistema constructivo) y por estructurarse en torno a dos plazas públicas alrededor de las cuales se disponía el equipamiento comunitario: la Gota de Leche,³ un teatro, una capilla, un consultorio, una sala de madres y una lavandería. La relación entre el espacio público de la calle y el privado de las viviendas se estructura, de esta manera, en una relación binaria.

En 1931, el Decreto con Fuerza de Ley (DFL) 33,⁴ sobre fomento de la habitación obrera, creó la Junta Central de Habitación Popular, dependiente del Ministerio de Bienestar Social, con el objetivo de proporcionar viviendas higiénicas y de bajo precio a personas de bajos ingresos. Con los recursos de esta ley se podían construir edificios colectivos destinados a la vivienda de diez familias a lo menos, y en los cuales podrían construirse locales destinados a la explotación comercial y para el recreo de la población infantil. Por primera vez, las leyes de fomento a la construcción hacen referencia explícita a la dimensión colectiva de los conjuntos.

La condición multifamiliar, definida en el número mínimo de diez familias, era determinante en el momento de pensar y planear los espacios comunes ubicados fuera de los límites de los hogares, en los cuales pudieran fortalecerse los lazos sociales de los habitantes y desarrollarse actividades de recreo.

Adaptaciones en un entorno cambiante

El sector del Sagrado Corazón se consolidó como un prestigioso lugar, en gran medida por la presencia de Ecopetrol y sus vecinos. Los espacios abiertos, con una calle semi-peatonal y generosa en árboles, marcó desde sus inicios una transición entre el parque urbano más importante de la ciudad y los barrios residenciales situados al occidente.

Con el tiempo, los locatarios de los edificios cambiaron: la Esso vendió su edificio a una entidad del Estado, la embajada se trasladó a otro sector de la ciudad y su edificio fue ocupado por un ministerio. Ecopetrol compró los edificios PALIC y Colgas para albergar a su creciente base de operaciones. A principios de los noventa, se inició en Colombia un proceso de reconocimiento de los valores de la arquitectura moderna y, de la mano de algunas investigaciones y publicaciones, fueron incluidas varias obras de Cusego en los registros del patrimonio colombiano, entre ellos el edificio Ecopetrol.

A la declaratoria de Bien de Interés Cultural del orden nacional en 1994, máximo grado de protección patrimonial, le sucedieron dos intervenciones: una, para ampliar la plataforma de telecomunicaciones (1995) y otra, para actualizar la estructura a nuevas normas sísmicas (2004). La primera, alteró notoriamente el equilibrio formal y la limpieza volumétrica del diseño original, en especial por la construcción de una enorme antena parabólica. La segunda, tuvo un impacto moderado en su volumetría y espacios interiores. El proyecto de reforzamiento fue aprovechado para actualizar la configuración de los espacios interiores. Se construyó una escalera de emergencia exterior y se cerró un espacio intermedio que daba al patio oriental del predio.

Entretanto, el entorno comenzó a sufrir un inexorable proceso de obsolescencia. Tres de los edificios del sector, cuyo reforzamiento estructural se estimó demasiado costoso, fueron desalojados. Al no estar protegidos por ninguna norma patrimonial⁴, se los percibe hoy como “elefantes blancos”, susceptibles de ser reemplazados por nuevos edificios que aprovechen de manera más eficiente el suelo que ocupan.

A ello contribuye un contexto político y socio-económico muy diferente del que le dio origen al barrio y favoreció su configuración urbana. El moderado, pero constante, crecimiento económico del país, la estabilización producto del reciente Acuerdo de Paz y el mayor flujo de capitales ha estimulado la actividad constructora, impulsada por un ambiente de especulación inmobiliaria y de consolidación de Ecopetrol con un acelerado crecimiento operacional.

En 2013, Ecopetrol evaluó la posibilidad de crear un centro empresarial de mayor escala en los predios vecinos. Surgió la necesidad de construir una nueva sede energéticamente sostenible que, conservando el actual edificio, funcione como una unidad con este, multiplicando varias veces la constructibilidad del sector. La paradoja que enfrenta hoy el edificio Ecopetrol es la de su renovada existencia, al precio de ver radicalmente transformado su entorno en un contexto de economías en expansión y de fuertes presiones inmobiliarias.

La Caja de la Habitación y la creación legal del espacio colectivo

La Ley 5950, de 1936, creó la Caja de Habitación Popular, destinada al fomento de la edificación de viviendas salubres de bajo precio y de huertos obreros y familiares. La Caja de la Habitación fue una institución clave en el proceso de modernización de la vivienda y de los problemas asociados a esta. Ese mismo año entró en vigencia la Ley y Ordenanza General sobre Construcciones y Urbanización,⁵ que hacía referencia específica tanto al barrio obrero como al edificio de viviendas colectivas, respectivamente: “Barrio obrero: el destinado esencialmente para casas de habitación de obreros” y “Edificio de habitación colectiva: el de departamentos separados, cada uno destinado a una familia y que posee salidas comunes a una calle o a un pasaje”⁶. Estas definiciones dan cuenta de cómo se estaba afinando en el aparato institucional del Estado la necesidad de crear el marco legal para proyectar y construir los barrios y conjuntos obreros mediante el uso del bloque con espacios colectivos como tejido conector entre los departamentos.



Fig 1: Bloque de la Población Central de Leche en Santiago. Fuente: Umberto Bonomo. 2008.

La Ley de Venta por Piso o Ley de Propiedad Horizontal, número 6071, de 1937,⁷ dispuso que los pisos o departamentos en que se dividía un edificio pudieran pertenecer a distintos propietarios y que cada propietario fuera dueño exclusivo de su piso o de su departamento. Esta ley definió, además, el “espacio común”, que correspondía a los espacios necesarios para la “existencia, seguridad y conservación del edificio”⁸ y los espacios “que permitan a todos y cada uno de los propietarios el uso y goce del piso o departamento de su exclusivo dominio”.⁹ Al reforzar su condición

de “comunes”, la ley detalla que “los bienes a que se refiere el inciso precedente en ningún caso podrán dejar de ser comunes”.¹⁰ A pesar de nombrarlos —patios, corredores, vestíbulos, etc.—, la ley no hace referencia a las características morfológicas que estos debían tener. Sin embargo, se comienzan a normar los derechos y deberes de los copropietarios para con ellos. Los reglamentos de copropiedad se volvieron indispensables para coordinar la armonía de los espacios comunes en los edificios de renta o en los conjuntos de vivienda económica colectiva.

Lo expuesto hasta este momento da cuenta de cómo los bloques de departamentos se estaban afianzando entre las posibilidades de desarrollo residencial. Los beneficios de economía y rapidez en la construcción quedaron reflejados también en los debates parlamentarios que llevaron a la aprobación de la ley:

“(...) d) La construcción de edificios colectivos, que son verdaderas casas superpuestas sobre un mismo solar, significa una apreciable economía con relación al edificio unifamiliar, tanto en el costo de la obra como en la adquisición del terreno. (...) ‘Es indudable que la arquitectura moderna (...) ha impuesto los grandes edificios de muchos pisos, divididos en departamentos, como los que mayores ventajas y confort pueden proporcionar, y que esta forma de edificación ha de extenderse mucho en el futuro” (Undurraga, 1936: s/n).

Es en el marco regulatorio de esta ley y al alero de estas discusiones que se construye el Colectivo San Eugenio. La propuesta tipológica y la estructura urbana explota incipientemente la Ley de propiedad horizontal. El conjunto se construye en base a dos pares de bloques separados por una plaza comunitaria que

alberga un área deportiva y de esparcimiento. Cada uno de los pabellones residenciales alberga 12 departamentos por piso, a los cuales se accede por medio de unos pasillos que se constituyen como verdaderos espacios colectivos en los cuales la comunidad se reúne hasta el día de hoy. Otros aspectos significativos del conjunto son la terraza superior de uso colectivo, en la cual se ubicaba un lavadero comunitario junto con un sistema de tendedores para secar la ropa, y el suelo del primer piso de la manzana, completamente interconectado. Las dos plazas internas, contenidas entre los bloques, cumplen la función de jardín comunitario para cada bloque, mientras que la plaza central acoge usos y funciones de escala urbana.

Conclusiones: la CORVI y el DFL N° 2 como epílogo

Los proyectos presentados hasta aquí tienen dimensiones reducidas y, por lo tanto, el espacio común en ellos tiene una significación modesta. Un cambio significativo se tuvo con la Corporación de la Vivienda (CORVI),¹¹ en 1953, que propuso nuevos estándares edilicios.



Fig 2: Jardines entre bloques en la Población San Eugenio. Fuente: Umberto Bonomo. 2011.



Fig 3: Áreas comunes de la Unidad Vecinal Portales, hoy declaradas bienes nacionales de uso público.
Fuente: Umberto Bonomo. 2018.

La aprobación del DFL 2 constituye un punto clave en el proceso de transformación del aparato legislativo e institucional del Estado chileno vinculado a la vivienda colectiva. La liberación de la altura en la vivienda económica, junto con el desarrollo de proyectos cada vez más ambiciosos, donde el espacio colectivo fuera el protagonista, aportó una nueva escala y uso a la ciudad de la época.

Las experiencias radicales de los grandes conjuntos construidos en los años cincuenta y sesenta de Santiago, Valparaíso, Concepción, Antofagasta, Arica, entre muchas otras ciudades de Chile, son el resultado de un proceso profundo y complejo de modernización del Estado y sus instituciones.

El espacio colectivo se considera aquí como el espesor que se encuentra entre dos líneas de propiedad: la propiedad privada de la vivienda y la propiedad pública de la calle; un espacio común a todas las casas y apartamentos que componen un complejo residencial. Por lo tanto, es un espacio de copropiedad y coexistencia.

El espacio común ha desempeñado un papel cada vez más importante para convertirse, en los años 60, en el verdadero protagonista de la ciudad que se estaba construyendo. El espacio común es, y fue, el silencio entre los edificios, bloques y departamentos. Es el lugar de la vida metropolitana, ese espacio indeterminado, cuya propiedad y dominio no se ha estudiado con precisión.

El espacio colectivo, cuya definición legal se ha expuesto en este artículo, ha tenido un rol cada vez más relevante, hasta transformarse, en la década de los sesenta, en el verdadero protagonista de la metrópolis que se estaba construyendo. Pues bien, tal como dice Cacciari, el espacio colectivo es y fue el silencio entre las partituras de edificios, bloques y departamentos. Es el lugar del habitar metropolitano, ese espacio indeterminado, cuya propiedad y dominio – por lo menos en Chile – no se ha logrado definir con precisión. El espacio colectivo se tensiona entre la vida privada de los departamentos

y la vida pública de la ciudad. Estos barrios conforman hoy parte importante de nuestras ciudades y son el producto construido de las voluntades políticas y legislativas audaces que –quizás con demasiada ingenuidad o utopía– pensaron una ciudad en la cual la colectividad tuviera su espacio propio en el cual desarrollarse.

Bibliografía

- BONOMO, Umberto; FEUERHAKE, Shakti (2017). "Entre público y privado. El espacio colectivo en la vivienda moderna chilena: arquitectura y legislación", *Dearq*, 20 (Jan - June): 130-137.
- CASTILLO, María José y HIDALGO, Rodrigo (2007). *1906/2006: cien años de política de vivienda en Chile*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Diseño de la UNAB y del Instituto de Geografía de la Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política de la PUC Chile,
- Gobierno de Chile, Ministerio del Interior. Ley 1838, de 20 de febrero de 1906. Santiago de Chile, <https://www.leychile.cl/N?i=22950&f=1912-12-13&p=>.
- Gobierno de Chile, Ministerio de Justicia. Ley 6071 de 1937, dispone que los diversos pisos de un edificio y los departamentos en que se divida cada piso podrán pertenecer a distintos propietarios. Santiago de Chile, <http://www.leychile.cl/N?i=256753&f=1997-12-16&p=>.
- Gobierno de Chile, Ministerio de Hacienda. Ley 9135 de 1948, dispone que las habitaciones económicas que se construyan, de acuerdo con los requisitos que establece. Santiago de Chile, <https://www.leychile.cl/N?i=25937&f=1968-02-09&p=>
- Gobierno de Chile, Corporación de la Vivienda. Plan habitacional Chile. Santiago de Chile, 1963.
- Gobierno de Chile. Ley y Ordenanza General sobre Construcciones y Urbanización (1936). Diario Oficial 17.386 del 6 de febrero de 1936. Santiago, Chile: Imprenta Cultura, 1938.
- UNDURRAGA, Sergio (1936). "Pisos y departamentos". *Anales de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales* II, n.º 5 (enero-marzo de 1936), <http://www.analesderecho.uchile.cl/index.php/ACJYS/article/viewArticle/4043/3939> 15. "Unidad Vecinal Portales". *Chile Construye* n.º 1 (octubre de 1961): 12-18.

¹ Este trabajo es una revisión de la discusión planteada en Bonomo y Feuerhake (2017).

² Gobierno de Chile, Ministerio del Interior, Ley 1838.

³ Una institución de orden social que distribuía leche entre la población.

⁴ Los DFL en Chile son decretos con fuerza de ley emitidos por el presidente de la República como medida extraordinaria para agilizar la actuación del Gobierno frente a temas de alto interés público.

⁵ Gobierno de Chile, Ley y Ordenanza General sobre Construcciones y Urbanización (1936).

⁶ *Ibid.*, 15.

⁷ Gobierno de Chile, Ministerio de Justicia, Ley 6071.

⁸ *Ibid.*, 1.

⁹ *Ibid.*, 1.

¹⁰ *Ibid.*, 2.

¹¹ La Corvi se creó en 1953, por medio de la fusión entre la Corporación de Auxilio y Reconstrucción y la Caja de la Habitación Popular.

Sostenibilidad de la forma urbana en un barrio CORVI: El caso de la Villa Llaima, Temuco¹

Antonio Zumelzu
Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Austral de Chile

Mariana Estrada
Fakultät Raumplanung
Technische Universität Dortmund, Alemania

Constanza Jara
Constanza Peña
Ayudante de Investigación
Universidad Austral de Chile

Introducción

El objetivo de este artículo es evaluar el potencial sostenible de un barrio moderno en el sur de Chile: La Villa Llaima, diseñada a través del programa CORVI durante la década de 1950, en la ciudad de Temuco. La CORVI generó una nueva forma de crear ciudad en Chile, utilizando criterios que reconocían al individuo, la familia y la colectividad como principios fundamentales para el desarrollo urbano de barrios. La metodología evalúa tres dimensiones de sostenibilidad asociadas al entorno construido: diversidad, escala y accesibilidad peatonal. Los resultados muestran que la Villa Llaima tiene un alto grado de sostenibilidad en su forma urbana, mostrando una gran adaptabilidad en su morfología para generar diversidad de usos. Además, se reconocen cinco principios que promueven hacia una mayor sostenibilidad: diversidad de tamaños de vivienda, mixtura de uso de suelo, tamaño de bloque de manzanas y mixtura de tamaño de lotes. Finalmente, se proponen recomendaciones sobre los futuros desafíos para orientar la planificación de barrios hacia un camino más sostenible de acuerdo con nuestros resultados.

Antecedentes: La vivienda social de la CORVI

El 25 de julio de 1953, durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, se dictó el Decreto Ley N° 285 a través del cual se creó la Corporación de la Vivienda (CORVI), institución gubernamental que se definió como el resultado de la fusión de dos entidades preexistentes:

La Caja de Habitación y la Corporación de Reconstrucción y Auxilio. Uno de los objetivos centrales de la CORVI fue promover la investigación en vivienda y política habitacional, junto con fomentar “la construcción de viviendas económicas, así como de la ejecución, de la urbanización, de la reestructuración, de la remodelación y de la reconstrucción de barrios y sectores comprendidos en el Plan de la Vivienda y de los Planos Reguladores elaborados por el MOP” (Raposo, 1999).

Una de las principales características de la CORVI fue que muchos de sus conjuntos fueron creados en el marco de concepciones que se ajustaban a las primeras teorías de la “Unidad Vecinal”, concepto propuesto por el estadounidense Clarence Perry, en 1928, que proponía patrones de diseño heredados del urbanismo moderno en los Estados Unidos (Hidalgo y Castillo, 2007; Lawhon, 2009). El VI congreso Panamericano de Arquitectos, organizado en la ciudad de Lima, en 1947, introdujo formalmente las ideas de la unidad vecinal en Latinoamérica. Las conclusiones de la comisión demostraban un claro interés en los principios urbanísticos que reconocían al individuo, la familia y la colectividad como principios fundamentales (Demiddel y Pérez, 2010).

Los principios urbanísticos se resumen en la organización de funciones sociales con necesidades para la vida cotidiana familiar, como escuelas primarias, áreas verdes, provisión de bienes y servicios a escala caminable, la presencia de calles mayores al perímetro en el conjunto, espacios libres y centros deportivos o equipamientos a distancias de 400 a 800 metros de las viviendas más lejanas, permitiendo



Fig 1. Tipología de vivienda pareada. Fuente: Autores.

un fácil acceso peatonal (Demiddel y Pérez, 2010). Se consideraba la escala humana como principio fundamental, buscando una nueva vida comunal con contactos sociales que, sin embargo, no perjudicaban las actividades individuales. Cada unidad tiene un centro formado por un conjunto escolar –con escuela primaria y/o secundaria– y un área comercial de abastecimiento.

Otro rasgo distintivo de la labor CORVI es la presencia reiterativa de cierta edificatoria característica, consistente en bloques de vivienda colectivas o pareadas, además de otros aspectos morfológicos del conjunto habitacional: las formas de agrupamiento predial, la organización y jerarquización del espacio público, la definición de funciones básicas y la disposición de los cuerpos edificatorios representan características que reiteran patrones y prácticas proyectuales atribuibles a la unidad doctrinaria de una “escuela” CORVI (Raposo, 1999). Esta experiencia constituye una de las principales decisiones del diseño urbano, en cuanto a que cada conjunto habitacional queda

establecido en torno a un “corazón” particular ubicado con toda claridad en el centro. En este sentido, la organización urbana le reconoce un valor al individuo, la familia y la colectividad y, en consecuencia, organiza la vivienda individual, familiar y colectiva.

Desde esta perspectiva, la CORVI generó una nueva forma de hacer barrios en Chile, utilizando criterios que reconocían al individuo, la familia y la colectividad como principios fundamentales para el desarrollo urbano.

Metodología

Se construye un “marco conceptual” para medir y evaluar los niveles de sostenibilidad. Este marco aborda tres dimensiones claves, amplias e interrelacionadas, que han sido ampliamente identificadas en la literatura científica, y que pueden ser medidas y evaluadas: Escala, Accesibilidad y Diversidad (Hosni y Zumelzu, 2018). Su aplicación apunta a obtener valores sobre qué lugares pueden ser potencialmente

más sostenibles que otros en términos de forma urbana. Para efectos de este estudio, y utilizando distintas fuentes de datos (Gubernamentales, Censales, Ministeriales, Municipales, de campo), se operacionalizan las siguientes dimensiones:

Accesibilidad: Para evaluar la accesibilidad peatonal, se utiliza el método Movement traces (Al Sayed et al., 2014) para explorar dos aspectos: la relación entre una ruta de movimiento y otra dentro del sistema; y la distancia que una persona camina entre sus puntos de interés y su elección de ruta.

Escala: La escala es evaluada mediante la aplicación de tres criterios morfológicos, definidos por Oliveira (2016) y otros autores (Rodríguez et al., 2018), para analizar los patrones escalares del entorno construido y su influencia sobre la actividad humana: dimensión de fachada de calle, uso edificatorio y tamaño de lote/proporción edificada.

Diversidad: Con el fin de explorar que áreas tienen una mayor mezcla de unidades de vivienda y diversidad de usos, se utilizarán tramos que califiquen una alta puntuación en el índice Simpson (Simpson's Diversity Index), utilizado por Talen (2008) para medir diversidad en comunidades, tomando en cuenta el número de unidades presentes, así como también la abundancia de cada unidad en el territorio.

Estudio de caso: La Villa Llaima

La Población Llaima → Villa Llaima surge en 1968, como un barrio de quince hectáreas para una clase social media y media baja. Se destaca el importante equilibrio en sus usos de suelo, con 70% para uso residencial y 30% de no residencial. Su estructura general se distingue en tipologías de vivienda pareada, colectiva y bloque, agrupando un total de 376 viviendas (Figura 1). La Villa posee un centro cívico como núcleo central que agrupa un área verde comunitaria, una escuela primaria, una iglesia e instalaciones de comercio local en una zona mixta con vivienda colectiva. El conjunto propone dos espacios comunes de estacionamientos para autos, liberando calles y pasajes para la actividad peatonal. La estructura es claramente reconocible por el orden y claridad de la aplicación de los principios de diseño de la Unidad Vecinal.

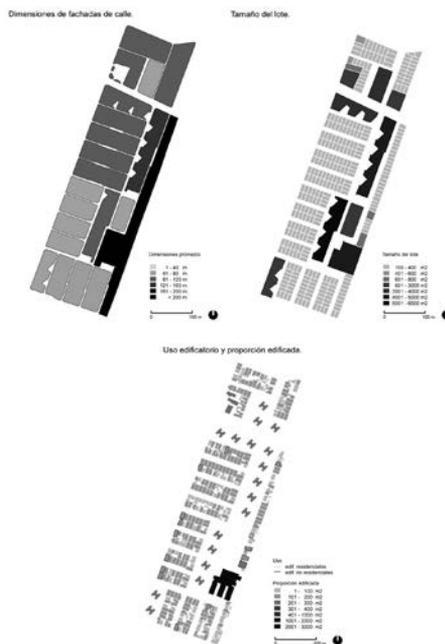


Fig 2. Cálculo de dimensiones de fachada de calles, uso edificatorio, tamaño de lotes y proporción edificada en Villa Llaima. Fuente: Autores.

La Unidad Vecinal no rechazaba utópicamente el automóvil, pero, según Lawhon (2009), consideraba la necesidad de separar ambos tipos de circulación: el peatón no podía estar sometido a las condiciones impuestas por el vehículo motorizado.

Análisis de resultados

Los resultados muestran que la Villa Llaima tiene un alto grado de sostenibilidad en su forma urbana, mostrando una gran adaptabilidad en su morfología para adaptar nuevos usos, mostrando un 73% edificios adaptados a nuevos usos no residenciales. Con lotes tipo de 9,5 m de frente con 19 m de fondo, se generan las manzanas tipo que se ordenan en ambos sentidos, manteniendo siempre el ancho de dos viviendas, pero variando su largo con más o menos viviendas por lado (Figura 2). Esto ha generado la aparición de economías locales, que han cambiado el uso edificatorio de la vivienda sin transformar la



Fig 3. Tipología de vivienda colectiva adaptada en su primera planta para usos comerciales. Fuente: Autores.

tipología original, manteniendo la legibilidad y la escala del barrio (Figura 3). Esto se observa principalmente en espacios abiertos (plaza Llaima) y de mayor visibilidad, lo que permite aumentar las oportunidades de interacción social entre personas.

El índice Simpson muestra un alto valor de diversidad en categorías de tipologías de vivienda y grupo socioeconómico. La diversidad socioeconómica está asociada a la aparición de economías locales, siendo un factor fundamental de la adaptabilidad morfológica observada. Estas economías, asociadas al comercio retail, fruterías y tiendas de abarrotes, fortalecen y promueven la interacción social con una mayor temporalidad en los espacios públicos.

Se observa también una alta accesibilidad en lugares de mayor densidad, mixtura de usos y de tamaño de manzanas. Estos lugares, de alta visibilidad, se asocian a elección de rutas que poseen dimensiones de fachada de calle más cortas y de mayor calidad espacial. Por ese motivo, se genera un efecto en el espacio

público asociado a la baja carga peatonal, lo que explica el factor de elección de un trayecto, que no se asocia a la menor distancia entre sus puntos de interés.

Conclusiones

La Villa Llaima posee una alta sostenibilidad de su forma urbana en varias de sus categorías. Las características apuntan a una propia estructura e integridad funcional, una alta diversidad de funciones y actividades, y una mayor adaptabilidad de uso en su grano urbano. La adaptabilidad está dada por la proporción edificada en relación con el espacio del lote. Otro aspecto relevante es que poseen un centro geográfico definido espacialmente como un espacio abierto –sea plaza o área verde–, compuesto por diversos usos y, finalmente, no muestran encerramiento espacial generado por cambios bruscos de escala de sus manzanas y distanciamientos con rutas de mayor conectividad.

En este sentido, la imagen de barrio generada por el programa CORVI es absolutamente contrastante con las formas de las poblaciones en Chile construidas en las últimas décadas, basadas únicamente en una suma de viviendas, sin incorporar principios que reconocen al individuo, la familia y la colectividad como criterios fundamentales para el desarrollo de barrios.

La sostenibilidad implica, básicamente, la capacidad de perdurar. El alcance del diseño urbano sostenible es particularmente amplio porque incluye no sólo la capacidad del entorno natural para perdurar, sino también la del entorno construido: el lugar, su comunidad y su economía. Este artículo recomienda que las iniciativas asociadas al diseño urbano de barrios en Chile deben orientarse, por una parte, a mejorar las condiciones morfológicas, entendiendo sus potenciales y debilidades en términos de sostenibilidad, y, por otra, que éstas impulsen al desarrollo humano y a la generación de condiciones necesarias para el desarrollo social y económico sostenible.

RAPOSO, Alfonso (1999). "La vivienda social de la CORVI. Otro patrimonio", *Revista INVI* 37 (14): 19-40.

RODRIGUEZ, Laura; ZUMELZU, Antonio y ANDERSEN, Karen (2018). "Versatilidad en la morfología urbana de un barrio bohemio de la ciudad de Valdivia", *Revista 180* 41(2): 78-85.

TALLEN, Emily (2008). *Design for Diversity: Exploring Socially Mixed Neighborhoods*. Londres: Architectural Press.

¹ Nuestros agradecimientos al proyecto FONDECYT N°11160096, CONICYT Chile, por financiar y apoyar esta investigación.

Bibliografía

AL_SAYED, Kinda; TURNER, Alan; HILLIER, Bill; LIDA, Sichini y PENN, Alan (2014). *Space Syntax Methodology*. 4th Edition. Londres: Bartlett School of Architecture, UCL.

DEMIDDEL, Franck y PÉREZ BUSTAMANTE, Leonel (2010). "Más que una suma de casas. La unidad vecinal Villa San Pedro de Coronel", *Revista INVI* 24 (67): 127-152.

HIDALGO, Rodrigo y CASTILLO, María José (2007). *1906-2006: 100 años de vivienda y barrio*. Santiago: Universidad Católica de Chile, Universidad Andrés Bello y Universidad Central de Venezuela.

HOSNI, Jilan y ZUMELZU, Antonio (2018). "Assessing nodality in neighborhoods in transformation as a concept of sustainable urban form: a case study of Rahue Bajo, Osorno, Chile", *Sustainable Development*, S/1: 1-13. (En prensa).

LAWHON, L (2009). "The Neighborhood Unit: Physical Design or Physical Determinism?", *Journal of Planning History* 8 (2): 111-132.

OLIVEIRA, Vítor (2016). *Urban Morphology: An Introduction to the Study of the Physical Form of Cities*. Dordrecht: Springer.

Cartografías de valorización del patrimonio material. Registro de suelos, pasarelas y memoria social en los conjuntos habitacionales CORMU

**Aldo Hidalgo
Rodrigo Martín**
Escuela de Arquitectura
Universidad de Santiago

Ana Ledezma
Universidad Metropolitana
de Ciencias de la Educación

Premisa

Este escrito expone las primeras reflexiones teóricas surgidas de una investigación en desarrollo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago, financiada por el Departamento de Investigación Ciencia y Tecnología (DICYT). Primeras, pues la tarea de estos seis meses inaugurales ha sido la redefinición de las premisas del proyecto tras efectuar una recopilación empírica in situ en los conjuntos habitacionales CORMU: Conjunto Túpac Amaru (Recoleta) y conjunto Torres Antonio Varas (Providencia), ambos de 1971.

La metodología del estudio consiste en la elaboración de un elenco de cartografías en donde se registre, describa, analice e interprete el estado actual de suelos y pasarelas de estos conjuntos habitacionales, con el objetivo de evaluar el alcance histórico, social y espacial que portan esos elementos físicos, para establecer su potencialidad como *patrimonio material*.

Fruto del imaginario de la arquitectura moderna, de sus principios técnicos y de la relación dialogante entre Estado y sociedad en torno a las urbes y su potencialidad comunitaria, surgen estos dispositivos aéreos para comunicar edificios entre sí y posibilitar el acceso a las viviendas diseñadas en altura. Tales elementos, van a transformar el modo de habitar el espacio de sus usuarios, reconfigurando la división público-privado, incidiendo en su vida cotidiana y contribuyendo a la nueva imagen del paisaje urbano.

A medio siglo de la instauración de estas comunidades, cabe preguntarse cuál es la percepción que de ella tienen sus habitantes, cuál es el estado de los elementos físicos y qué significan para los modos de vida actual.

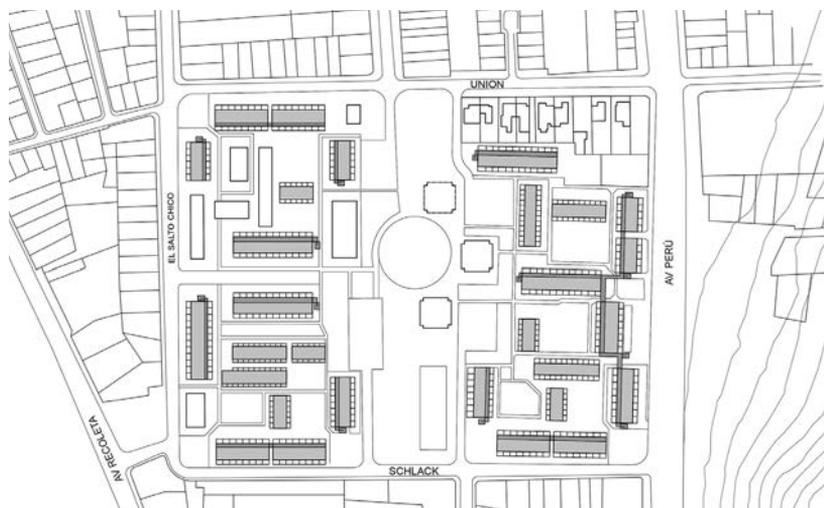


Fig 1. Túpac Amaru, Planimetría. Fuente: Elaboración propia.



Fig 2. Pasarela. Fotografía: R. Martín.

El Conjunto Túpac Amaru

Túpac Amaru o Villa San Cristóbal (Fig.1), se ordena ortogonalmente siguiendo un trazado exterior cuadrangular preexistente. Al interior, bloques de dos y cuatro pisos, con departamentos en dúplex y 2 torres de 17 pisos (una tercera se construyó con posterioridad), generan patios comunes y espacios semi-públicos. Los bloques ubicados en el perímetro crean el límite con el entorno inmediato. En el centro del sitio se localizan las torres y, en el amplio eje norte-sur, el área verde, el comercio, los estacionamientos y la apertura hacia las manzanas vecinas. La accesibilidad se produce recorriendo la trama de patios y vías ortogonales. A los pisos superiores se llega por escaleras ubicadas en las esquinas de los bloques y se transita horizontalmente por pasarelas y puentes ubicados en el tercer nivel de los edificios (Fig.2). Junto a estos elementos constructivos, predominan materiales como el hormigón y el ladrillo a la vista, propios de la gramática moderna. La construcción previa de las torres y la programación por etapas, facilitaron radicar a las mismas familias que habitaban el área.

En este conjunto, nuevas interrogantes nos han inducido a replantear el sentido de las hipótesis iniciales. En efecto, si bien en la formulación del estudio hemos puesto el énfasis en la recuperación patrimonial de suelos y pasarelas valorando su rol social inicial y examinando su pobre estado actual, el análisis *in situ* nos ha forzado a indagar por su efecto en la comunidad, por la recepción de estas estructuras en el tejido social-territorial actual, deduciéndose que los propósitos fundacionales se han desdibujado visiblemente, lo que problematiza el modo de habitar moderno. De este examen nacen variantes prioritarias respecto al patrimonio a salvaguardar. Los conceptos que siguen marcan esta nueva ruta.

Restablecer el sentido de comunidad

Los propósitos sociales giraban en torno a la construcción de comunidad. Se reinstalaron los mismos habitantes que antes ocupaban el área, para sumarlos a un proceso de modernización, brindando mejores estándares de habitabilidad y nuevos modos de convivencia. No obstante, quedan pocos usuarios originales, la población ha ido cambiando, los lazos sociales previos se han desarticulado y, en el contexto actual, prima la individualidad y la autodeterminación. Es necesario actuar sobre la memoria local para su reintegración.

Restituir la continuidad espacial

Concordante con los principios del movimiento moderno, y con la técnica ligada a la separación del edificio del terreno y al alejamiento del tránsito peatonal del paso de vehículos, aparecieron las calles aéreas como vínculo de la calle con la vivienda en altura.

Esta ruta debía ser lugar de reunión y zona de confluencia de personas. Por motivos de seguridad, esta separación de niveles se ha agudizado creando dos ámbitos separados, inhibiendo interactuar y comunicarse. Se requiere restituir el carácter unificador de las pasarelas y su continuidad con el suelo (Fig.3).

Regenerar el sentido de lugar

Definido por el marco geográfico de las laderas de los cerros Blanco y San Cristóbal, junto a los límites perimetrales, el conjunto se ha desarrollado, favorecido por una natural interioridad. La escala de los edificios y su mesurada expresión favorecen un clima y un paisaje urbano distanciado de calles ruidosas. Así, las personas se desenvuelven en una atmósfera quieta, construida por el tiempo, amalgamando su acción con los espacios que habitan. En la Declaración de ICOMOS, Quebec 2008, se explicita esta necesidad de "preservar el espíritu del lugar", lo cual da otro norte a esta investigación sobre suelos y pasarelas.



Fig 3. Pasarela. Fotografía: R. Martín.

Transformaciones en el uso y percepción del espacio público de un conjunto residencial moderno: Unidad Vecinal Providencia

Karen Andersen
Instituto de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Austral de Chile

Carolina Carrasco
Universidad Viña del Mar

Sofía Balbontín
Universidad de las Américas

Los espacios “públicos” asociados a los conjuntos residenciales concebidos por la Corporación de la Vivienda en Chile (CORVI), fueron creados en una coyuntura social y política particular que obedecían a una necesidad pública de construcción masiva de vivienda y a un ideal de democratización del espacio. Esta presentación busca comprender las mutaciones físicas y sociales que estos espacios han tenido en el tiempo, mostrando las adaptaciones en el conjunto Unidad Vecinal Providencia (UVP), a partir de la experiencia cotidiana del habitante. El objetivo de la investigación es confrontar el espacio vivido con el espacio concebido, evaluando la significación y valoración que los habitantes hacen de los espacios colectivos a partir de la vivencia y de la percepción sensorial. Para esto, el estudio se enfocará en el área central del conjunto, llamado “Parque Carlos Antúnez”. Este resulta de los jardines interiores del terreno de mayor envergadura, dejado luego de las secciones realizadas por los trazados y aperturas de calles, quedando entre edificios un área verde de mayor extensión que en otros sectores. Este espacio se define como un espacio privado con características de espacio público, cumpliendo desde sus inicios un rol relevante en la dinámica urbana recreacional de la ciudad y un rol significativo en las memorias de los habitantes del conjunto.

La morfología de los conjuntos residenciales de la CORVI corresponden a una traducción nacional de los principios de la arquitectura moderna, materializada por arquitectos chilenos que realizaron vivienda social en el contexto institucional del país entre 1953 y 1973. Los espacios abiertos de estos conjuntos también reflejan estos principios, como es el destierro de las calles y su reemplazo por espacios abiertos o el énfasis puesto en la higiene a través de la búsqueda de sol, espacio y vegetación. La idea de la “supermanzana” residencial obedecía,

además, a un ideal de democratización de las áreas verdes recreativas, en el cual sus beneficios serían compartidos por la diversidad de habitantes, así como por la sociedad en su totalidad.

Las “unidades vecinales”, tipología a la cual pertenece el conjunto residencial estudiado, se ejecutaron principalmente en intersticios urbanos de áreas intermedias de extensión urbana en Santiago. El enfoque en la decisión de su implantación corresponde a la idea de generar una instancia territorial de comunidad local que media la inserción de la vida familiar con la vida de la ciudad. La morfología de estos conjuntos residenciales responde a un criterio de racionalización constructiva y estructural de la vivienda, agrupada colectivamente en bloques, y en la planificación de un conjunto con un cierto nivel de autonomía, incorporando diversidad de viviendas y equipamientos básicos complementarios. Los espacios exteriores se piensan colectivamente y se configuran en función de los criterios de disposición de la vivienda. Los conjuntos pertenecientes a instituciones semifiscales de ahorro y previsión, como la Caja de Empleados Particulares (como fue el caso de la UVP) contaban con asesoría estatal para resolver diferentes temas de convivencia y mantención de bienes comunes. La UVP se comienza a diseñar el año 1953 y a construir el año 1956, finalizando las últimas torres el año 1968. Se ubica entre las calles Marchant Pereira, Antonio Varas, Avenida Providencia y Carlos Antúnez, en un terreno que es adquirido por la Caja de Empleados Particulares para la construcción de un conjunto habitacional para aproximadamente 2.000 personas, que incluía la vivienda cercana a servicios, en contacto con la naturaleza a partir del diseño de un parque interior, dentro de 12,7 hectáreas.

Los espacios colectivos abiertos de la UVP, han sufrido mutaciones desde la concepción inicial de su diseño en función de las nuevas necesidades urbanas del sector, como es el caso de la expropiación de Av. Carlos Antúnez y Av. Nueva Providencia y el sector del metro Pedro de Valdivia; otros, como la apertura de la Calle Luis Middleton, Dr. Ducci y Luis de Ovando que no dejan claramente establecidos los límites entre propiedad privada, propiedad pública y espacios colectivos. Si consideramos que, en sus orígenes, la UVP se situaba en la periferia de la ciudad vinculada a paisajes precordilleranos y baja población, las transformaciones de su contexto inmediato, con alta densidad habitacional, peatonal y vehicular, propia de un centro urbano de metrópolis, han afectado también los espacios colectivos del conjunto con una mayor demanda. El lugar de mayor vitalidad es el "Parque Carlos Antúnez", el cual cruza de oriente a poniente la manzana, conectando además con Av. Providencia y la estación de Metro Pedro de Valdivia. La ubicación céntrica del parque, sumada a su calidad como espacio verde recreativo, hace de éste un activo para el barrio y la ciudad, siendo intensamente utilizado por diversidad de usuarios. El intensivo uso del parque, unido a la falta de seguridad y mantenimiento del mismo, llevó a que algunos de los residentes decidieran cerrarlo para evitar el uso de personas externas al conjunto habitacional. Sin embargo, este cerco nunca se concretó en

la totalidad del perímetro. En el transcurso de los últimos 20 años, el paisajismo también ha sufrido transformaciones: se decide el desuso de las piletas de agua, la pavimentación de nuevos senderos, la incorporación de nuevas especies vegetales y de nuevos mobiliarios urbanos, así como de juegos infantiles y máquinas deportivas. La sectorización de la administración de las áreas comunes, por bloques, también ha traído como consecuencia cambios en el paisajismo y diferencias en la mantención de las diversas áreas del mismo. La apreciación de los vecinos entrevistados a estas transformaciones es variada, siendo la antigüedad de residencia en el barrio un factor determinante, siendo, en general, son los primeros residentes los más reticentes a estos cambios.

1996	Transformación de canchas deportivas en Plaza Jacarandá
1998	Inicio gestiones de vecinos para cierre del parque central.
2000.	Mejoras en iluminación y pavimentación
2003	Secan la pileta por filtraciones / Reparación juegos infantiles madera parque central
2013	Instalación juegos infantiles y máquinas deportivas / Poda árboles
2013	Instalación de rejas perimetrales y chapas de seguridad parque central

Tabla 1. Principales modificaciones del "Parque Carlos Antúnez" Fuente: Entrevistas habitantes.



Fig. 1. Vista panorámica del conjunto UVP. Año: 1962-1963. Fuente: Álbum fotográfico Empresa Constructora Neut Latour. Fondo de Diapositivas, Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García- Moreno. Escuela de Arquitectura PUC.

Metodología

Estos conjuntos residenciales se crearon antes de las investigaciones sobre aspectos conductuales y de interacción en los espacios públicos. Estos aspectos se desarrollaron a partir de los años 60, al alero de las ciencias de la conducta, con las investigaciones de autores como Christopher Alexander, Kevin Lynch o Amos Rapoport (Raposo, 1999). A partir de la idea de que la percepción es una función directa del estímulo, la percepción del espacio se organiza en la experiencia, y el caminar o el deambular como modo de vivenciar y de comprender la vida urbana. La percepción se sitúa en el centro de nuestra metodología de investigación, con el objetivo de recoger la experiencia sensorial y afectiva de los espacios (Augoyard, 1979; Thibaud, 2001; Petiteau y Pasquier, 2001; Kusenbach, 2003; Andersen y Balbontín, 2019).

A partir de este enfoque, se analizará la situación particular de los espacios colectivos de la UVP con el fin de evaluar las cualidades de legibilidad, diversidad y accesibilidad del parque, así como de los conflictos o virtudes de las prácticas y percepciones de sus habitantes de hoy. Para esto, se realizó una metodología híbrida, donde el desafío metodológico consistió en analizar el espacio como vivencia, ya que este sólo puede ser estudiado desde la perspectiva del sujeto que lo experimenta. La primera metodología apunta

a un análisis de la percepción en función de la morfología, paisaje, usos y accesibilidad peatonal del parque. El espacio se analiza desde su integración con el resto de la ciudad, evaluando la accesibilidad peatonal desde y hacia el resto del barrio. Para esto se utilizará un *Visibility Graph Analysis* (Turner et al., 2001), basado en la teoría *Space Syntax* (Hillier and Hanson, 1984). La segunda metodología utilizada, consiste en la realización de ocho itinerarios con habitantes de edades y género diferente, lo que nos permite comprender el espacio desde las perspectivas de los sujetos que modelan el mismo. La metodología de itinerarios consiste en la experiencia de caminar por el lugar acompañando el recorrido del entrevistado, entendiendo el lugar desde la perspectiva de los sujetos que modelan ese espacio en el cotidiano. El itinerario implica desplazarse por el territorio del otro y por su universo de referencias.

Resultados

Según la teoría *Space Syntax*, el efecto de permeabilidad visual es clave para la accesibilidad y movimiento peatonal. A partir de esto se realiza un análisis de accesibilidad en el cual se puede observar que el conjunto posee una baja visibilidad con respecto a la trama urbana del barrio, lo que, sumado a la presencia de accesos controlados por puertas hacia el norte y oriente, limita naturalmente

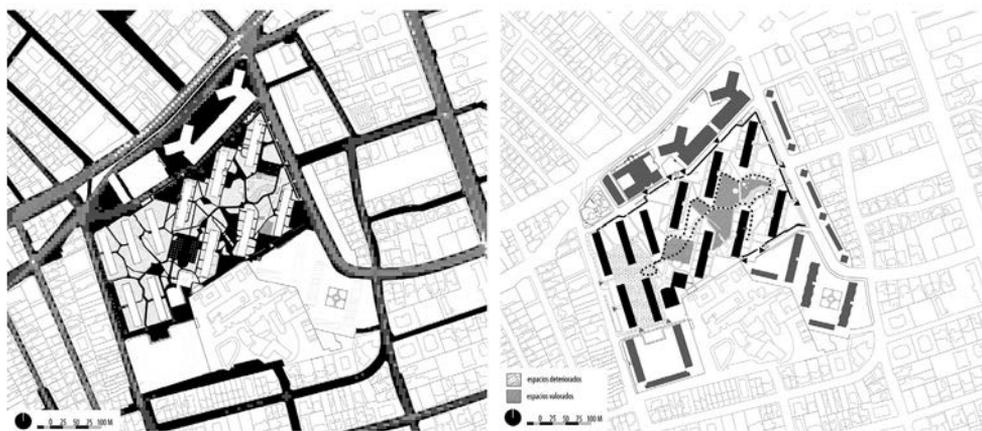


Fig.2. Cartografía de accesibilidad peatonal y Cartografía itinerario habitante, mujer 35 años. Fuente: Elaboración propia.

su accesibilidad. Sin embargo, el diseño de múltiples opciones de senderos hace que todos los espacios dentro del parque tengan una buena accesibilidad peatonal.

La morfología del conjunto obedece a factores de racionalización de la vivienda, de asoleamiento y de ventilación de la misma, siendo el espacio exterior consecuencia de este esquema de implantación de los edificios. Esta morfología deja espacios residuales, de baja visibilidad, legibilidad y vitalidad, los cuales son percibidos como inseguros por los habitantes entrevistados. Se observa cómo, en algunos edificios, los departamentos de primer piso han creado espacios semi-privados, a partir de elementos vegetales para resguardar la privacidad, e instalado rejas para seguridad.

Contrariamente, la diversidad de tipologías de edificios en los bordes aporta a la legibilidad de los límites del conjunto. Lo mismo ocurre con el edificio 31, tipológicamente único y actual gimnasio dentro del parque, los cuales entregan espacios exteriores legibles dentro del conjunto. En los recorridos realizados, la plaza Jacarandá marca un punto de inflexión en el uso y en la percepción de los usuarios, separando dos áreas morfológicamente diferentes. El área poniente del parque posee dos accesos públicos sin control de puertas. Esta área es menos utilizada por los residentes entrevistados, posee menos equipamientos y tiene menos visibilidad, siendo la percepción general manifestada en los itinerarios una de inseguridad. Esta área comparte su uso con el público del Hospital Calvo Mackenna, lo que es visto de forma negativa por algunos residentes, por el mal uso que dan del lugar. Se identifica como un lugar conflictivo, tanto por el uso de visitantes del hospital como por la suciedad. En oposición, el área ubicada al oriente de la plaza Jacarandá es el área considerada, durante los itinerarios realizados, más utilizada y vital, donde las personas guardan recuerdos. El diseño del paisaje, junto con la forma de las áreas entre los edificios centrales, si bien son idénticos, se posicionan en una cuadrícula diagonal, aportando riqueza a la complejidad de los espacios que quedan. Esta complejidad, junto con la diversidad de espacios del diseño de paisaje del parque, permite que diversidad de prácticas y usuarios puedan apropiarse de los espacios. En esta

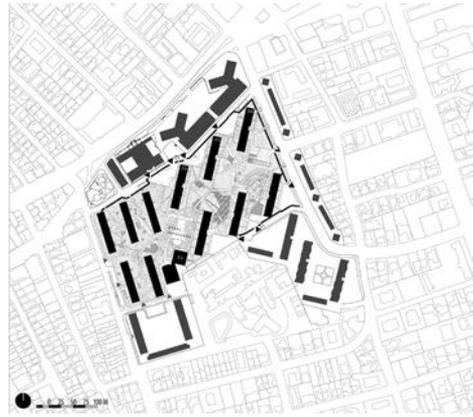


Fig.3. Cartografía situación actual del Parque Carlos Antunez, UVP. Fuente: Elaboración propia.

zona, los usuarios distinguen y nombran múltiples espacios en función de sus usos. Citando algunas entrevistas, podemos ver que conviven en el parque “el lugar de las personas con perros”, “el lugar de las familias con niños”, “donde juegan los niños más grandes”, “donde hacen deporte, incluso clases de yoga”, “la plaza dura donde aprenden a andar en bici los más chicos”, etc. Estas distintas prácticas crean distintas comunidades de intereses, siendo una de las más consolidadas la de los dueños de perros, que se organizan para reunirse en el parque a las mismas horas.

Para los residentes más antiguos, los cambios más significativos tienen relación con el tipo de usuario y la seguridad del parque, que se ha visto deteriorada, y por otro lado con la desaparición del diseño paisajístico original, el cual era muy valorado y forma parte importante de las memorias: el agua de las piletas, los peces y pajareras, las esculturas, las multicanchas, entre otros.

Conclusiones

Dentro de los relatos que arrojan los itinerarios, se desprende una vivencia histórica que da a entender que los cambios que tuvo el conjunto fueron acompañados de cambios que tuvo la ciudad de Santiago y el contexto social del periodo. Si bien en los años 60 y 70, la UVP se recuerda como un lugar abierto, pero tranquilo, donde los niños jugaban solos en el parque, en los 80 esta situación cambió:

“En los 80, los niños crecieron encerrados, no los dejaban bajar porque era peligroso”. La reja que cierra el espacio colectivo de la UVP fue, posteriormente, la solución al problema de seguridad de esa época. A partir de las transformaciones del contexto, se desprende una crítica hacia los discursos modernistas, que, si bien abordan el diseño desde una concepción más holística de la vida urbana, no fueron capaces de concebir las proyecciones sociales con las que se enfrentarían estos espacios: “La ciudad donde se diseñó la UVP ya no existe, desapareció”. Con el cierre del conjunto mejoró la situación interna de la comunidad, pero se mantuvo una cierta paranoia sobre la idea de una reapertura al exterior.

Los residentes del conjunto están, en su mayoría, a favor del cierre del conjunto, pero muchos valoran también la vitalidad que le confiere su relación con la ciudad. La discusión acerca de la propiedad de las áreas verdes del conjunto genera un debate ciudadano y, producto de este, hoy algunas de estas rejas se están desmontando. La situación actual de la UVP, con un cerramiento parcial, dado que se encuentra abierto hacia dos de sus cuatro caras, se ubica en un lugar intermedio entre lo público/privado. Si el problema es cómo abordar el conflicto espacial de los espacios colectivos de los conjuntos modernos, la solución podría aparecer en la creación de una nueva categoría de espacio. El *Privately owned public space* es una legislación que comenzó en la ciudad de Nueva York como incentivo para que las inmobiliarias desarrollarán edificios y construcciones que contemplaran un espacio privado, pero de uso público. Esta postura busca solucionar el conflicto del espacio público/privado bajo una normativa que implica la apertura del espacio privado de carácter colectivo al público.

Los relatos reflejan una serie de conflictos en relación al uso que se les da a los espacios públicos respecto a su carácter privado. En ese sentido, la UVP no es sólo un proyecto urbano y de arquitectura, sino que también es un experimento social, un lugar donde el espacio tiene una condición de usos múltiples y que su evolución siempre sorprenderá con nuevas repercusiones sociales que están ligadas a la historia. Para concluir, a pesar de los conflictos, la inseguridad que soporta el

cierre y el desgaste del conjunto a través del tiempo, existe un sentimiento entre los vecinos respecto a la riqueza del espacio colectivo. La calidad de vida que entrega el conjunto difiere del estándar de los conjuntos habitacionales de hoy y los vecinos reconocen este valor.

Bibliografía

- ALEXANDER, C. (1980). *Un lenguaje de Patrones*. Editorial G.G. Barcelona
- ANDERSEN, K., BALBONTÍN, S. (2019). “Una experiencia de participación ciudadana en movimiento: La metodología de recorridos comentados por el campus de la Universidad de Magallanes, Punta Arenas”. en *Revista AUS*. (Artículo aceptado 05/2018)
- AUGOYARD, J.F. (1979). *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris: Ediciones du Seuil.
- HILLIER, B., HANSON, J. (1984). *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUSENBACH M., (2003). “Street phenomenology. The go-along as ethnographic research tool”, *Ethnography*, SAGE Publications, Vol. 4(3), pp. 455-485.
- LYNCH, K. (1959). *La imagen de la Ciudad*, Buenos Aires: Editorial Infinito.
- PETITEAU J.Y., PASQUIER E. (2001). “La méthode des itinéraires : récits et parcours”. En Grosjean, M., Thibaud, J.P., *L'espace urbain en méthodes*. Marsella: Ediciones Parenthèses, pp. 63-78.
- RAPAPORT, A., (1978) *Aspectos humanos de la forma urbana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- RAPOSO, A. (2009). “La vivienda social de la CORVI. Un otro patrimonio”. *Revista INVI*, 14(37), pp. 41-73.
- THIBAUD J.P. (2001). “La méthode des parcours commentés”. En Grosjean, M., Thibaud, J.P., *L'espace urbain en méthodes*. Marsella: Ediciones Parenthèses, pp. 79-100.
- TURNER, A. et al. (2001), Depthmap: “A program to perform visibility graph analysis”. En J. Peponis, J. Wineman & S. Bafna (Eds.), *Proceedings of the Third International Space Syntax Symposium*. Atlanta, U.S.A: Georgia Institute of Technology.
- WHYTE, W.H. (2001). *The social life of small urban spaces*. Nueva York: Project.

Aspectos difusos de la arquitectura moderna en Punta Arenas: el caso de la Población Obrera SETF

Daniela Ambrosetti
Daniel Matus
Boris Cvitanic
Departamento de Arquitectura
Universidad de Magallanes



La arquitectura moderna en Chile provocó un cambio, tanto en el modo de pensar la disciplina y su ejercicio como en su ejecución y alcances esencialmente culturales. La historiografía local se ha enriquecido de líneas argumentales que pretenden explicar el fenómeno (Eliash y Moreno, 1989; Fuentes, 2009; Aguirre, 2012; Torrent, 2012; Pérez, 2017), en ocasiones sobrevalorando vectores y, como ha señalado Aguirre, “sin dejar lugar para reconocer la independencia y propiedad cultural de la gestión local” (Aguirre, 2017: 12). Con ello, se ha reducido el margen para dimensionar que en el territorio nacional el desarrollo de la arquitectura moderna no constituyó un fenómeno uniforme, monolítico, ni claro (Aguirre 2017), y que las regiones siguieron un camino desigual, lleno de matices y singularidades. En la Región de Magallanes, en particular, las experiencias y casos presentes en torno a la arquitectura moderna, específicamente en la ciudad de Punta Arenas, han gozado de escasa atención; más aún, se han centrado en dimensiones estéticas y formales (Baeriswyl, 1999; Martinic, 2013), o en aspectos espaciales relacionados a una “modernidad emergente” (Aguirre, 2007 y 2017). En ambos casos se trata de interpretaciones de la modernidad enfocadas en la arquitectura doméstica desarrollada por privados, tanto de segmentos medios como acomodados.

En general, subyace en ellos la hipótesis, aún por demostrar, que el desarrollo de la arquitectura en la Región de Magallanes, principalmente residencial, se vio particularmente influida entre las décadas de 1930 y 1940 por inmigrantes, mayoritariamente europeos, que introdujeron aspectos de la modernidad en las expresiones arquitectónicas del territorio austral.

En Punta Arenas, justamente, el parque inmobiliario residencial existente hasta mediados del siglo XX fue realizado esencialmente por privados, con el objeto de disponer de una

vivienda unifamiliar donde vivir y con el fin de subdividir los predios urbanos e hijuelas que se extendían por el Sur y el Norte de la ciudad. Hubo que esperar hasta la década de 1940 para que se desarrollaran, por cuenta del Estado y de la gestión municipal, los primeros conjuntos habitacionales en aplicación de la legislación de promoción y construcción de vivienda. De la misma manera, hubo que esperar hasta la década de 1950 para que una empresa privada, la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego (SETF), se interesara en desarrollar una población por cuenta propia y, en particular, en beneficio de sus trabajadores, y que denominó Población Obrera SETF.

Se ha partido de la idea que en la materialización de la Población Obrera de la SETF se movilizaron nuevos modos de producción industrial y se pusieron en evidencia elementos de la modernidad, que es posible vincular de manera estrecha al contexto nacional, al concurrir un modo de producción y dimensiones espaciales y funcionales específicas y singulares en el diseño de las viviendas.

Más aún, se pretende, a partir del análisis del conjunto habitacional, demostrar en primer lugar, que la arquitectura moderna en la Región de Magallanes debe inscribirse en un fenómeno más amplio y complejo, que abarca no sólo dimensiones formales, sino también un modo de producción que moviliza una economía de recursos por medio de la estandarización y la modulación. Y, en segundo lugar, establecer que en Punta Arenas, la emergencia de la modernidad en arquitectura se definió tanto por la construcción de viviendas unifamiliares localizadas preferentemente en el área central de ciudad, como por la construcción de viviendas masivas situadas exclusivamente en su periferia. Metodológicamente, se recurrió a documentos de la Dirección de Obras

Municipales (DOM) de la I. Municipalidad de Punta Arenas, archivos universitarios y prensa local con el objeto de reunir, sistematizar e interpretar diferentes dimensiones de la Población Obrera SETF y explorar su valor como elemento que ayuda a entender su inscripción a nivel regional y nacional.

A nivel nacional, la preocupación por la solución al problema de la vivienda había cobrado un interés y una dinámica particulares desde principios del siglo XX. Desde 1906, se habían sucedido cambios institucionales y normativos que detonaron la construcción de viviendas masivas para los grupos menos favorecidos e instrumentos para no dejar excluidos a los grupos medios. Hidalgo (2005) ha destacado en este sentido, la ley de Habitaciones Obreras (1906) y la ley de Habitaciones Baratas (1925), así como las Leyes de Fomento de la Habitación (1931) y de la Edificación Obrera (1931) que permitieron reorganizar una administración pública cada vez más tecnificada (Hidalgo, 2005: 145), mientras que Valenzuela (2007) ha enfatizado que, con la creación y acción de la Caja de Habitación Popular (1936), la sociedad se modernizó y la industria de la vivienda se reforzó, puesto que se continuó el perfeccionamiento de la labor administrativa y se incentivó la inversión de capital privado. Además, a la Caja se sumó la creación de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (1939), que al fusionarse en 1953, institucionalizaron, operacionalizaron y centralizaron a través de la Corporación de la Vivienda (CORVI) funciones y técnicos otrora dispersos (Hidalgo, 2005: 211-212). Ahora bien, el proceso que llevó a la consolidación de la vivienda como centro de las políticas públicas no obedeció sólo al interés por mejorar las deficitarias condiciones de vida (Hidalgo, 2005: 17). Tal como plantea Aguirre, este fue un "signo de modernización cultural", constituyendo la base de las transformaciones a nivel del proyecto de la arquitectura moderna (Aguirre, 2012: 72), que tiene en el surgimiento de la vivienda en serie en reemplazo de la casa "hecha a medida" una repercusión mayor (Aguirre, 2012: 73).

Efectivamente, para la disciplina, la modernidad conllevó un cambio y unas transformaciones que implicaron la incorporación de la racionalidad, la tecnología y la ciencia (Fuentes, 2009: 173).

Una discusión que involucró "la confortabilidad, el funcionamiento, la higiene, la edificación económica" como temáticas a enfrentar y resolver. Aguirre agrega que la arquitectura moderna produjo un "nuevo sistema de pensamiento arquitectónico" (2012: 81), que se evidenciaría en "la aplicación tecnológica del avance científico de los nuevos materiales, los procedimientos de cálculo de estructuras, la incorporación de equipos tecnológicos de regulación térmica de los ambientes, la rapidez de la construcción, la disminución de los costos, la estandarización y la producción industrial de materiales de construcción, que se vincularon a los efectos formales, estructurales y espaciales" (Aguirre, 2012: 251).

En Punta Arenas, la situación respecto a la vivienda se agudizó a partir de la década de 1940, al punto que la prensa local acusó al Estado respecto a la falta de soluciones, tanto por la incapacidad de la Caja de Habitación Popular para abordar el problema, como también por resultar ineficaces las políticas de promoción destinadas a incentivar la construcción por parte de privados (La Prensa Austral, 1948). Hasta ese momento, el proceso de poblamiento de la región de Magallanes, y en particular de la ciudad de Punta Arenas, se había visto fuertemente determinado por su condición de paso obligado para la navegación interoceánica, así como por su desconexión con los mayores centros poblados del país, además había adquirido dinamismo a partir de la introducción de la ganadería ovina en extensión.

Junto con ser causa principal del crecimiento de la población, la ganadería, desarrollada principalmente en base a grandes latifundios pertenecientes a sociedades anónimas, determinó un modo de producción y el surgimiento de las primeras expresiones arquitectónicas del territorio asociadas a la industria, con referentes europeos (Bascopé, 2008). Como actividad industrial, la explotación ganadera, vigente desde la década de 1880 hasta la introducción de la Reforma Agraria a partir de 1962, tendió a la concentración de grandes capitales privados extranjeros y nacionales, destacando entre ellos la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego (SETF), que desarrolló un sistema de producción que requirió de tecnología, de infraestructura, y, principalmente, de mano de obra calificada.

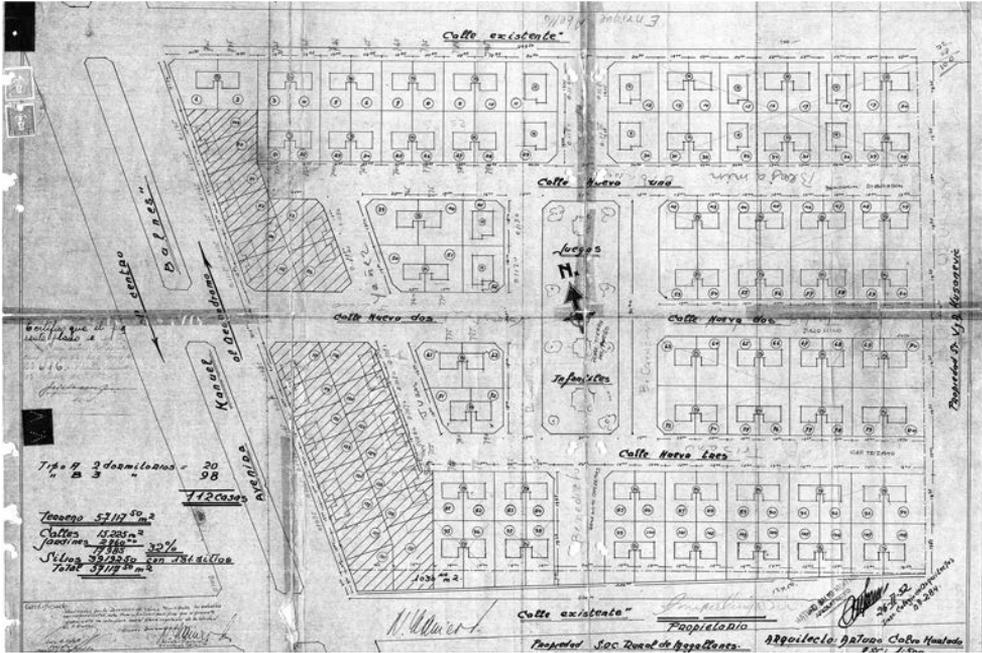


Fig 1: Proyecto Población Obrera SETF, 1952. Fuente: Planimetría original de la Dirección de Obras Municipales I. Municipalidad de Punta Arenas.

La necesidad de disponer de obreros con conocimientos llevó a la empresa, en un primer momento, a construir alojamientos para sus trabajadores en los mismos centros de producción: estancias, secciones y frigoríficos; y, en un segundo momento, a la construcción de un conjunto habitacional en la ciudad de Punta Arenas destinado preferentemente a sus obreros. En este sentido, la propia empresa declaró como objetivo "llenar las necesidades de vivienda para sus Obreros que trabajan en las estancias de Tierra del Fuego y de la Costa" (DOM, 1952), estimando que así podía cumplir fines sociales, toda vez que mejoraba las condiciones tanto de los obreros como de sus familias.

Para ello, la SETF adquirió un terreno en la periferia de la ciudad, encargó el diseño al arquitecto Arturo Calvo Hurtado y contrató a la empresa constructora Salinas, Fabres y Avilés Ltda. para la ejecución de las obras de urbanización y edificación. Entre 1951 y 1952 se realizaron diferentes proyectos, siempre en el mismo tejido urbano. Una primera versión de la población contempló 138 viviendas en 3 modelos de dos pisos, dos de ellos pareados y uno aislado, que contrasta con la obra ejecutada, que se redujo

a 56 viviendas, en sólo dos modelos: 6 del tipo A (aisladas) y 50 del tipo B (pareadas), 36 de las cuales se acogieron a los beneficios de la Ley Pereira, según los estándares fijados por la Caja de la Habitación para las "habitaciones económicas" (Ambrosetti et al., 2016: 123).

El conjunto habitacional destacó por su localización periférica, inusual al momento de su construcción, pero se inscribió en la continuidad de una ciudad con sectores residenciales definidos espacialmente (Zamora, 1975) y caracterizados por una densidad baja. La existencia de una plaza central, de calles amplias, de antejardines, de una ocupación discreta del predio, contribuyeron a resaltar la unidad y homogeneidad del tejido urbano donde se implantaron las viviendas.

En términos de su arquitectura, la estandarización y la modulación fueron la base del diseño que permitió una solución que logró, en función de pequeños ajustes, generar alternativas en las viviendas construidas. Los modelos A, B y C correspondieron a un diseño matriz, con variaciones de superficie para generar el modelo A, y con el intercambio de dos unidades del programa, para el modelo B, como lo fueron

el baño y la esclusa de acceso, con el objetivo de obtener un funcionamiento adecuado de las viviendas, indistintamente de la orientación este-oeste o norte-sur en el conjunto. Estas estrategias de proyecto, sumadas a la estandarización de componentes como puertas, ventanas, closets, artefactos y mobiliario incorporado, permitieron, junto con la optimización del ordenamiento y de la utilización de los espacios interiores, racionalizar el resultado del proyecto.

A su vez, el espacio de la unidad habitacional se vio trastocado por la racionalidad en el

dimensionamiento de recintos. Estos, en base al mobiliario o a su equipamiento, permitieron especificar y particularizar sus usos las relaciones funcionales fueron reducidas a mínimos, mientras se replicaron dormitorios para dotar de privacidad a los integrantes de la familia standard; a su vez, se dividió el recinto de baño, en w.c. y toilet, dotándole de versatilidad en la economía de recursos y respondiendo a uno de los reclamos del higienismo. Finalmente, la vivienda también sufrió los embates de la tecnificación con la incorporación de sistemas pasivos y activos de calefacción por aire y agua.

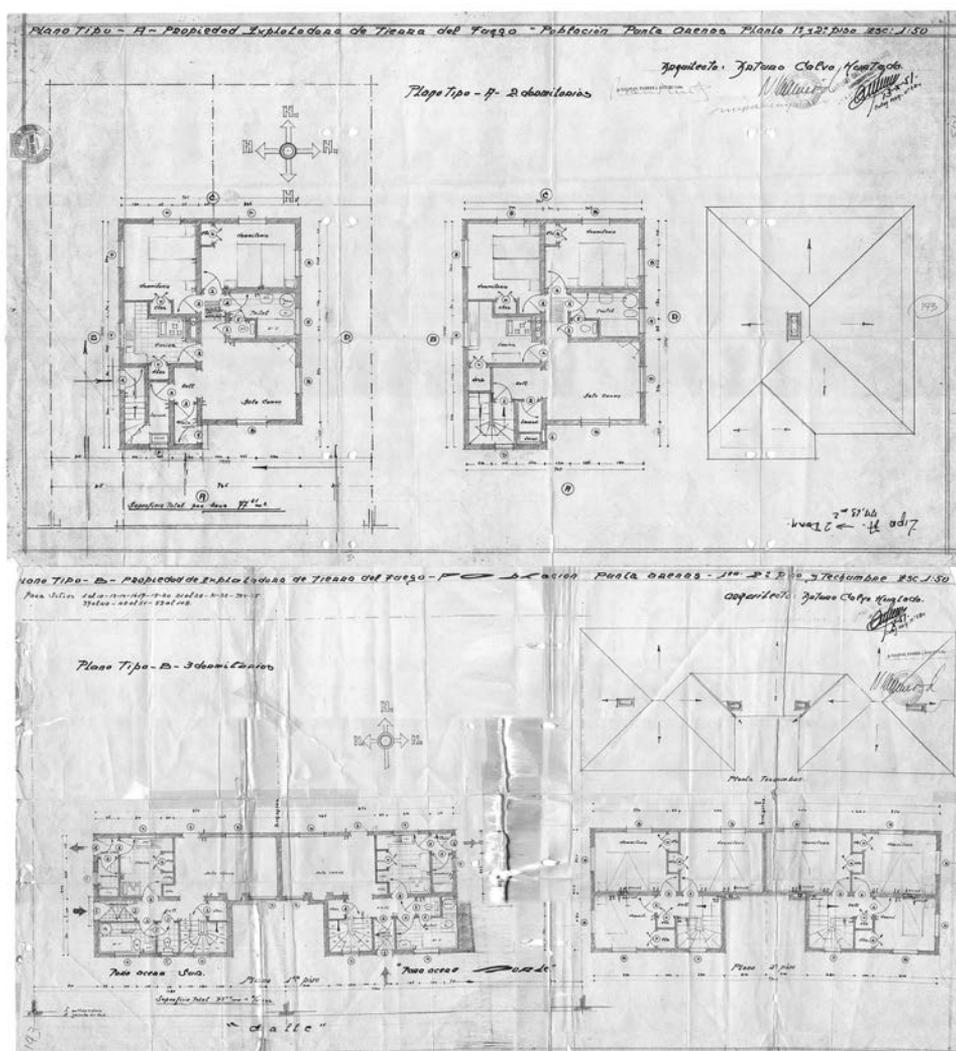


Fig 2: Viviendas "Tipo A" y "Tipo B". Fuente: Planimetría original de la Dirección de Obras Municipales I. Municipalidad de Punta Arenas.



Fig 3: Población Obrera SETF. Patio de acceso. Fuente: gentileza de María Angélica Santana.

Conclusiones

A partir de un caso particular de producción de vivienda, como es el de la Población Obrera de la SETF, se abre una nueva arista en torno a la arquitectura moderna en Punta Arenas, cuya presencia hasta hoy ha sido relevada con premisas aún por demostrar y en torno a una escala habitacional individual pero que, desde esta interpretación, se hace aún más difusa. Y es que lo que aún no ha precisado su origen, evidencia su repercusión desde un nuevo modo de producción, a través de la vivienda seriada que posee, implícitamente, parámetros asociados a la arquitectura moderna.

Este modo moderno de pensar propugnó mejoras en las condiciones de vida, primero desde la racionalidad espacial, tanto urbana como interior, que dio paso a mayor conformidad y confort ante distintas situaciones de habitabilidad; segundo, y de la mano con lo anterior, la funcionalidad que adecuó lo más ajustadamente posible las necesidades básicas y estandarizadas del habitar de cada familia; tercero, la construcción y la técnica, que desde su carácter industrial, lograron mejoras en la economía de tiempos, traslados y uso de materialidad para el montaje, sin perder de vista las condiciones térmicas y de mantención de cada vivienda. Destacan como mejoras y aportes

a la idea de singularidad del territorio en que se emplaza la vivienda moderna, la incorporación de una chiflonera y una lavandería, además de la preocupación por la regulación térmica, adecuadas a un clima extremo.

Por otro lado, este modo de producción espacial masivo incidió en nuevos modos de habitar la ciudad, que más allá de los fines higienistas y de ordenamiento, influyó en el tipo de relación social mandado por el habitar colectivo y que se reforzó por la particularidad de ubicarse en la periferia de ese entonces, desligado del área central urbana de los modelos de vivienda modernos estudiados hasta hoy.

Así, se abre la posibilidad de indagar en casos similares que preliminarmente operarían a partir de este modo particular de producción moderno asociado a un momento en que el territorio, aislado, logra inscribirse con más fuerza a las políticas públicas del país en materia de vivienda. Y no sólo apelando a la acción privada con incentivos públicos como el caso estudiado, sino también a la acción pública plena. Allí, la conformación de conjuntos habitacionales, que replican el patrón de ocupación en la periferia, y alcanza a los grupos más desfavorecidos, establece una producción consciente del espacio doméstico, profesionalizado y racionalizado.

Bibliografía

- AGUIRRE, Max (2017). "Arquitectura Moderna en Punta Arenas (1900-1950)", *Arquitectura y ciudad moderna en el sur de Chile. Memoria, territorio y proyecto*. Concepción, Ediciones Universidad del Bío Bío, 55-61.
- AGUIRRE, Max (2012). *La Arquitectura moderna en Chile (1907-1942). Revistas de Arquitectura y estrategia gremial*. Primera edición, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- AMBROSETTI, Daniela; Cvitanic, Boris; MATUS, Daniel (2016). "Población Obrera Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego: expresión espacial de paternalismo industrial en Punta Arenas", en: *Sophia Austral*. Punta Arenas, N°18, 111-135.
- BASCOPE, Joaquín (2008). "Pasajeros del poder proletario: La Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego y la biopolítica estanciera (1890-1920)", en: *Magallania*. Punta Arenas, vol.36 n.2, 19-44.
- DIRECCIÓN DE OBRAS MUNICIPALES [DOM], I. Municipalidad de Punta Arenas (1952). Expediente N° 200 Población Explotadora.
- ELIASH, Humberto y MORENO, Manuel (1989). *Arquitectura y modernidad en Chile, 1925-1965. Una realidad múltiple*. Primera edición, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- FUENTES, Pablo (2009). *Antecedentes de la Arquitectura moderna en Chile 1894-1929*. Primera edición, Concepción, Ediciones Universidad del Bío Bío.
- HIDALGO, Rodrigo (2005). *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo XX*. Primera edición, Santiago de Chile: DIBAM.
- LA PRENSA AUSTRAL (1948). "Problema de la vivienda", 6 de abril de 1948.
- MARTINIC, Mateo (2013). *Punta Arenas Siglo XX*. Primer edición, Punta Arenas: Ediciones La Prensa Austral.
- PÉREZ, Fernando (2017). *Arquitectura en el Chile del siglo XX. Modernización y Vanguardia 1930-1950*. Primera edición, Vol. 2. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- TORRENT, Horacio (2012). "Historiografía y Arquitectura moderna en Chile: notas sobre sus paradigmas y desafíos." <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/72/61>. 20/05/2018
- VALENZUELA, Luis (2007). "La Caja de Habitación Popular: El rostro de la vivienda en Chile, 1936-1952", *1906/2006 Cien años de política de vivienda en Chile*. Santiago de Chile, Ediciones UNAB, 65-84.

El TAU y la Población Fitz Roy (1960-1966): contextos, propuesta y ajuste de un conjunto moderno en Punta Arenas

Daniel Matus
Boris Cvitanic

Investigadores asociados al proyecto
Conicyt Anillos Soc1403
Departamento de Arquitectura
Universidad de Magallanes

En septiembre de 1960 se dio por finalizado el Concurso de Anteproyectos de Arquitectura para construir en Punta Arenas el conjunto habitacional Población Fitz Roy, impulsado por la Corporación de la Vivienda (CORVI) y resultando ganadora, entre 39 propuestas, la presentada por el Taller de Arquitectura y Urbanismo (TAU).

Formado, en 1954, por los arquitectos Sergio González, Gonzalo Mardones, Julio Mardones y Jorge Poblete, además del estudiante Pedro Iribarne, el TAU se constituyó en uno de los grupos más relevantes del período, esenciales para comprender los derroteros de la arquitectura moderna en Chile (Silva, 2013). Previo al concurso, los arquitectos del TAU gozaban de amplia experiencia en planificación urbana¹, en obras de arquitectura² (DOM, 1961) y en ejecución de obras³ (Ibíd.). Además, el TAU se enfrentaba frecuentemente

a oficinas y arquitectos de su generación en los concursos públicos de la CORVI, inscritos en una política institucionalizada para enfrentar la crisis de la vivienda. La Corporación, creada en 1953, y el DFL N°2 de 1959 constituyeron vectores esenciales que buscaron paliar el déficit y mejorar el estándar del espacio urbano y doméstico de los grupos menos favorecidos.

Punta Arenas no fue ajena a la necesidad de aumentar el parque inmobiliario de viviendas construidas por el Estado, más aún, considerando el fuerte aumento de su población durante la década de 1950, detonado por una recuperación económica basada en el estímulo de la actividad agropecuaria, la explotación de hidrocarburos y la declaratoria de Puerto Libre en 1956 (Martinic, 2006: 1332 y 1365). El paso de 35.136 a 49.504 habitantes, entre 1952 y 1960, incidió en el crecimiento de la ciudad por densificación y por extensión.

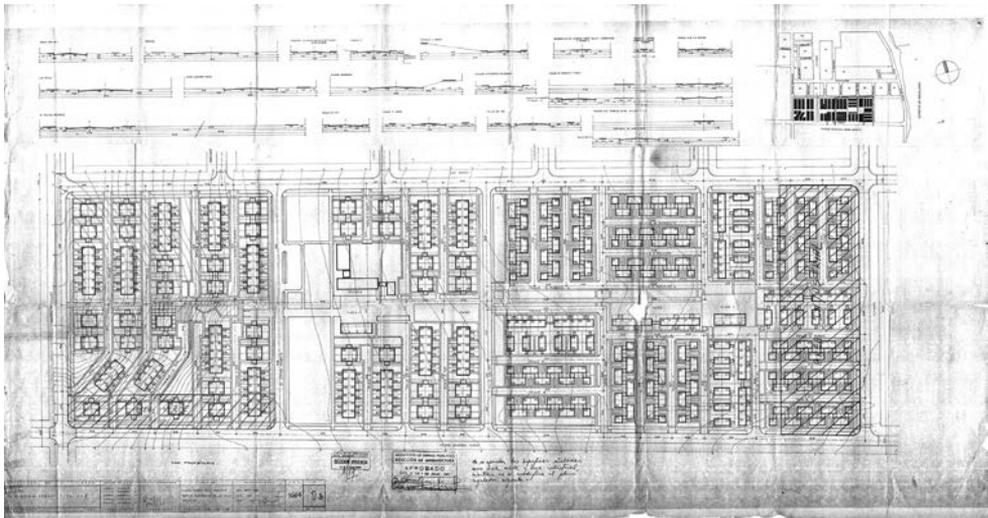


Fig 1: Plano de conjunto (DOM, 1961).

El límite urbano fijado por el Plan Regulador de 1948 se desbordó por “poblaciones al margen de la ley (...) [habitadas] por familias modestas, llegadas de la zona sur del país en busca de medios de vida, sin tener donde albergarse” (DOM, 1961). La CORVI intervino con fuerza, a partir de 1954, a través de la ejecución directa de la tercera etapa de la Población Mauricio Braun y de la Población Juan Williams, y por medio de un llamado a concurso para un tercer conjunto habitacional de grandes dimensiones, la Población Fitz Roy.

El Concurso de Anteproyectos se inscribió en experiencias realizadas en el país producto de la nueva institucionalidad que dieron a “las oficinas privadas (...) la oportunidad de participar en grandes proyectos de inversión pública y de interés social” (Eliash y Moreno, 1989: 120), entre los que se encontraron las villas Exequiel González⁴ (Santiago, 1960), Italia⁵ (Valparaíso, 1966), Remodelación Concepción (Concepción, 1965) o Parque Koke⁶ (Rancagua, 1966), que permitieron, a su vez, incorporar perspectivas y experiencias de la doctrina de la modernidad en la construcción de la ciudad.

Entre 1961 y 1966, el TAU desarrolló las ideas plasmadas en el concurso y se ejecutó el conjunto, que se localizó en el barrio Miraflores, en la periferia de la ciudad, a

un costado del parque María Behety. Como unidad vecinal, consideró inicialmente 10 locales comerciales y el área para una escuela (La Prensa Austral, 10 de mayo de 1966), se conformó con 652 viviendas unifamiliares en base a cuatro modelos (A, B, C y D), y variaciones en función de su disposición (B1, C1, D1 y D2). Se trató de viviendas mínimas (89,25, 78,73, 40,5 y 41,4m²) de dos dormitorios, estar, cocina y baño, en un nivel y en dos niveles más buhardilla, las que fueron dispuestas en bandas, pareadas y agrupadas en doble pareo.

La propuesta de arquitectura se caracterizó por alejarse de los referentes formales de la arquitectura moderna, recurriendo a expresiones arraigadas en el territorio. Así, las pendientes pronunciadas, los volúmenes compactos y herméticos, y los revestimientos locales fueron utilizados como estrategias proyectuales que otorgaron una respuesta apropiada al contexto. En términos constructivos, se trató de unidades en base a componentes seriados y estandarizados, permitiendo cambios en los modelos que otorgaron variabilidad al conjunto, a la vez que un sentido de unidad.

Si la Población Fitz Roy se insinuaba preliminarmente en la confluencia entre el desarrollo de la arquitectura moderna en Chile y los ajustes de estas a los diferentes contextos, su

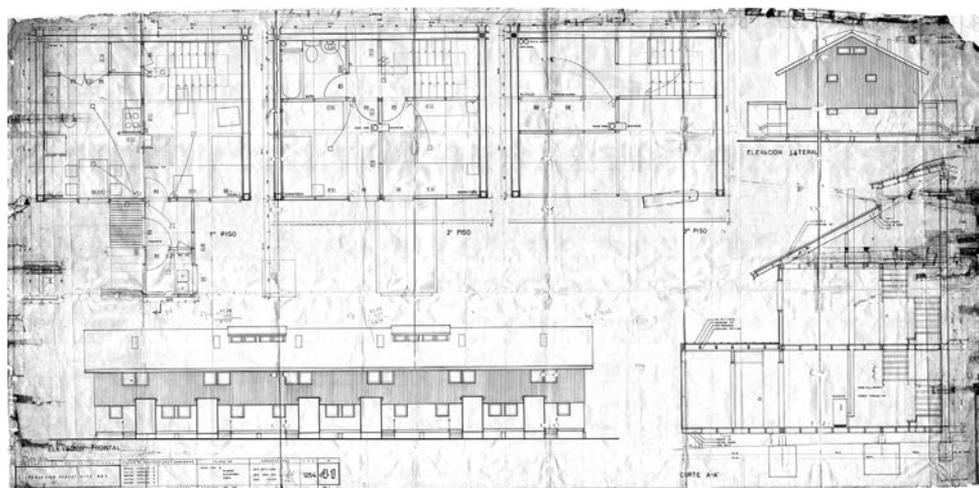


Fig 2: Planimetría de arquitectura Vivienda Tipo B 2 (DOM, 1961).

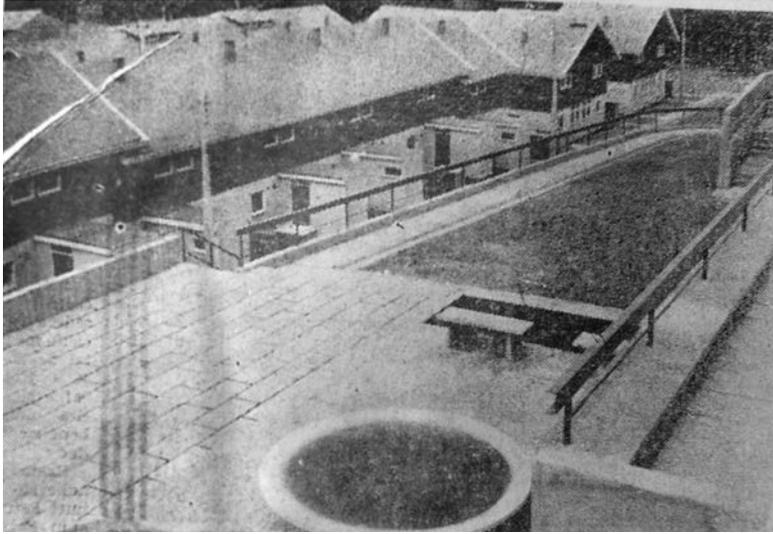


Fig 3: Imagen viviendas Tipo B 2 (6 de julio 1966, *Diario La Prensa Austral*).

estudio evidencia respuestas singulares: el sistema de composición abstracto para el conjunto; la complejidad en la combinación y geometría de manzanas, calles y pasajes; un espacio público central peatonal con equipamientos; o las viviendas unifamiliares de producción industrial.

La inscripción del conjunto en dos contextos relevantes, como la dinámica de crecimiento de la ciudad y la progresiva acción estatal de la CORVI, permitieron que tanto el proyecto como su ejecución destacaran por su adecuación a las condiciones locales (climáticas, topográficas, urbanas y productivas). Su adscripción a procesos nacionales de construcción de ciudad, particularmente por la modalidad de concurso, generaron espacio para el debate e ideas nuevas y renovadoras, que posibilitaron una respuesta intermedia que matizó, según los requerimientos locales, la doctrina de la arquitectura moderna en la región.

Bibliografía

ELIASH, Humberto y MORENO, Manuel (1989). *Arquitectura y modernidad en Chile, 1925-1965. Una realidad múltiple*. Santiago: Ediciones ARQ.

DIRECCIÓN DE OBRAS MUNICIPALES, I. Municipalidad de Punta Arenas (1961), Expediente N° 37. *Población Fitz Roy*.

LA PRENSA AUSTRAL (1966). "Modernos locales comerciales ha construido la CORVI en 'Fitz Roy'", 10 de mayo de 1966.

MARTINIC, Mateo (2006). *Historia de la Región Magallánica*. Punta Arenas: Ediciones de la Universidad de Magallanes.

SILVA, Luis (2013). "Arquitectura moderna en Chile a través de la obra de TAU Arquitectos. 1954-1971". Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

¹ Planes Reguladores de San Francisco de Mostazal, Iquique y Antofagasta, Planes Seccionales Costanera de Iquique, y Cavancha.

² Edificio EMPART N° 2, The Grange School, Textil Franco-Chilena, Textil Jacard y Pérez, Industria Fulget en Santiago, Centro de Investigaciones Agropecuarias de Chillan.

³ Villa Olímpica en Santiago, Población Trocadero en Antofagasta, edificio San Cristóbal en Santiago y Nielol en Temuco.

⁴ Concurso ganado por las oficinas TAU y Pablo Hegedus, Ricardo Carballo y Rodolfo Bravo.

⁵ Concurso ganado por los arquitectos Eduardo San Martín y Pedro Pascal.

⁶ Ambos concursos fueron ganados por el TAU.

Conjunto habitacional modernista: transformación de la población del Salar del Carmen, respuesta frente al desierto costero

**Jostan Chaparro
Handy Bravo**

Programa de Magíster
en Arquitectura en Zonas Áridas
Universidad Católica del Norte

La primera mitad del siglo XX estuvo marcada por las grandes migraciones hacia las ciudades en Chile. En el año 1907, sólo un 38% de las personas vivían en ciudades y, en 1970, este porcentaje se había incrementado a un 71,6% (Geisse, 1983). El aumento se generó, en gran medida, por la migración del campo a la ciudad. Sin embargo, en el norte del país, la crisis salitrera y el cierre masivo de los yacimientos mineros, a mediados del año 1914, tuvo un impacto profundo, generando problemas de higiene y salud.

Como consecuencia de lo anterior, en 1959, la Corporación de la Vivienda (CORVI) realizó en la ciudad de Antofagasta una licitación pública y sin restricciones, para la nueva población del Salar del Carmen (Corvallis), en búsqueda de un modelo para la realidad habitacional del país. Para ello, solicitó incorporar criterios adecuados para el contexto desértico de la

ciudad. Asimismo, el programa sólo precisaba la condición socioeconómica de los usuarios, calificada como media baja, estimándose una composición familiar media de 6 personas.

La licitación fue adjudicada por los arquitectos Mario Pérez de Arce y Jaime Besa, y fue construida para los años 1961, creando un conjunto habitacional desarrollado en dos etapas, teniendo un total de 20 Ha. (Guerra, 2003: 238). En el conjunto se pueden apreciar los ideales del urbanismo moderno, donde el Arquitecto Pérez de Arce, describe: "Buscábamos las formas puras y netas, brillando bajo la luz".

Asimismo, en el diseño se apreciaban las relaciones espaciales con su contexto a través de tipologías de viviendas compactas, áreas de esparcimiento, circulación peatonal y equipamientos. Diseñado con capacidad para

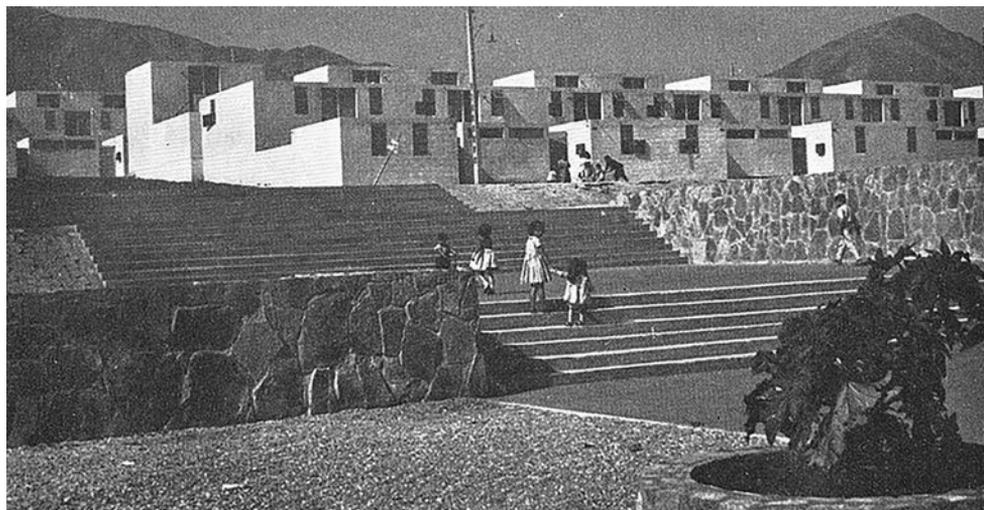


Fig 1. Vista desde el este de casas sobre el camino vehicular. Las entradas a las casas tipo E en primer plano. Fuente: revista, 4 Architectural design, abril 1964. Pág 88.



Fig 2. Transformación de la forma (2018). Fuente: Autoría propia.

845 viviendas, se emplazó en una zona que mantiene una pendiente predominante donde se incorporaron terrazas y escalonamientos. Estos lugares fueron aprovechados por sus locatarios como espacios de esparcimiento, contemplación y conexión visual con el mar. Además, se hizo el esfuerzo por mantener el equilibrio con el medio natural, pintando las viviendas de color blanco.

Sin embargo, posteriormente sus trazos originales se fueron desdibujando, debido a factores socioeconómicos, culturales y ambientales. Allí el desierto condicionó cuatro procesos de cambio y transformación, relacionados con la forma de la vivienda, la envolvente, el cambio de color y la orientación.

La transformación observada en gran parte de las viviendas se produjo a partir de los primeros años, desarrollándose progresivamente de la mano de la autoconstrucción, donde se modificó su estructura, ampliando ventanas, cubriendo patios, obteniendo espacios interiores de semipenumbra, evitando la fatiga visual.

En relación a la envolvente, la carencia de esta generó el desarrollo, por parte de los locatarios y de manera intuitiva, de un espacio intermedio de relación social entre lo público y lo privado, que funciona como filtro lumínico, control ambiental y control de seguridad. Los residentes inconscientemente transformaron la luz directa en luz difusa, la que ingresa en su totalidad en la vivienda en suave penumbra gracias a la creación de esta doble fachada. Además, en sus espacios públicos e interiores, aparecieron elementos vegetales como protección y atenuación climática.

Respecto a la transformación del color, podemos advertir que es una forma de comunicarse con el exterior que adoptaron los habitantes, entendiendo el color como un atributo, que convierte un simple volumen blanco, de mayor luminosidad y deslumbramiento, a otro con un carácter singular de diversidad, con el fin de entregar vitalidad cromática a la escena urbana y al contexto desértico costero.

En este proceso Pérez de Arce, 20 años después de visitar la obra, describe:



Fig 3. Transformación de la forma (2018). Fuente: Autoría propia.

No reconocía nuestro proyecto en el abigarrado paisaje que me rodeaba. Los volúmenes edificados se destacaban unos sobre otros con diferentes colores contrastes: ocre, rojos oscuros, verdes brillantes, amarillos y algún violeta.

Por último, la planificación de las viviendas se desarrolló en dos etapas: una dispuesta de forma lineal, de oriente a poniente, y la otra con una estructura configurada por patios comunitarios, generando orientaciones diversas. Estas decisiones de diseño obligaron pronto a la transformación, principalmente de los vanos, como respuesta a una mejor adaptación ambiental.

Del mismo modo, surgieron otras situaciones, como la incorporación de sistemas de terraza patio y la incorporación de vehículos en zonas interiores. Por ello, se puede concluir que, casi 60 años después, las necesidades de los habitantes fueron adaptando y configurando las viviendas a su forma de habitar en el desierto, manifestando cómo debería ser el planteamiento de diseño, sensible al clima en la zona árida costera de Antofagasta.

Bibliografía

QUINTANA, Francisco (2014). "Urbanizando con tiza". *Revista Arq 86*, pp. 30-43.

GUERRA, José (2004). "Aplicación de criterios ambientales en la arquitectura del desierto de atacama". *I Conferência latino-americana de construção sustentável X encontro nacional de tecnologia do ambiente construído*. (São Paulo).

GEISSE, Guillermo (1983). *Economía y política de la concentración urbana en Chile*. México D.F.: pispal.

GUERRA, José. (2003). "Habitar el Desierto: Transición energética y transformación del proyecto habitacional colectivo en la ecología del desierto de Atacama, Chile". Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña.

Grupo chileno de trabajo para la documentación
y conservación de edificios, sitios y conjuntos del
movimiento moderno

Docomomo Internacional
International Committee for Documentation and
Conservation of buildings, sites and neighborhoods of
the modern movement

Ana Tostões, Chair

Zara Ferreira, Secretary general

Instituto Superior Técnico, Lisbon University

Av. Rovisco Pais 1, 10439-001 Lisboa

p:351 21 8418101/02/03

docomomo@tecnico.ulisboa.pt

<http://www.docomomo.com/>

Docomomo Chile

Horacio Torrent, Presidente

Maximiliano Atria, Secretario

Fernando Perez Oyarzún, Andrés Téllez, Directores

Sede: Programa Magíster en Arquitectura

Escuela de Arquitectura,

Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos

Pontificia Universidad Católica de Chile

El Comendador 1916, Providencia, Santiago, Chile

F: 02 2354 5659

info@docomomo.cl

www.docomomo.cl

ISBN: 978-956-398-242-8



9 789563 982428


Universidad Austral de Chile
Conocimiento y Naturaleza



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

