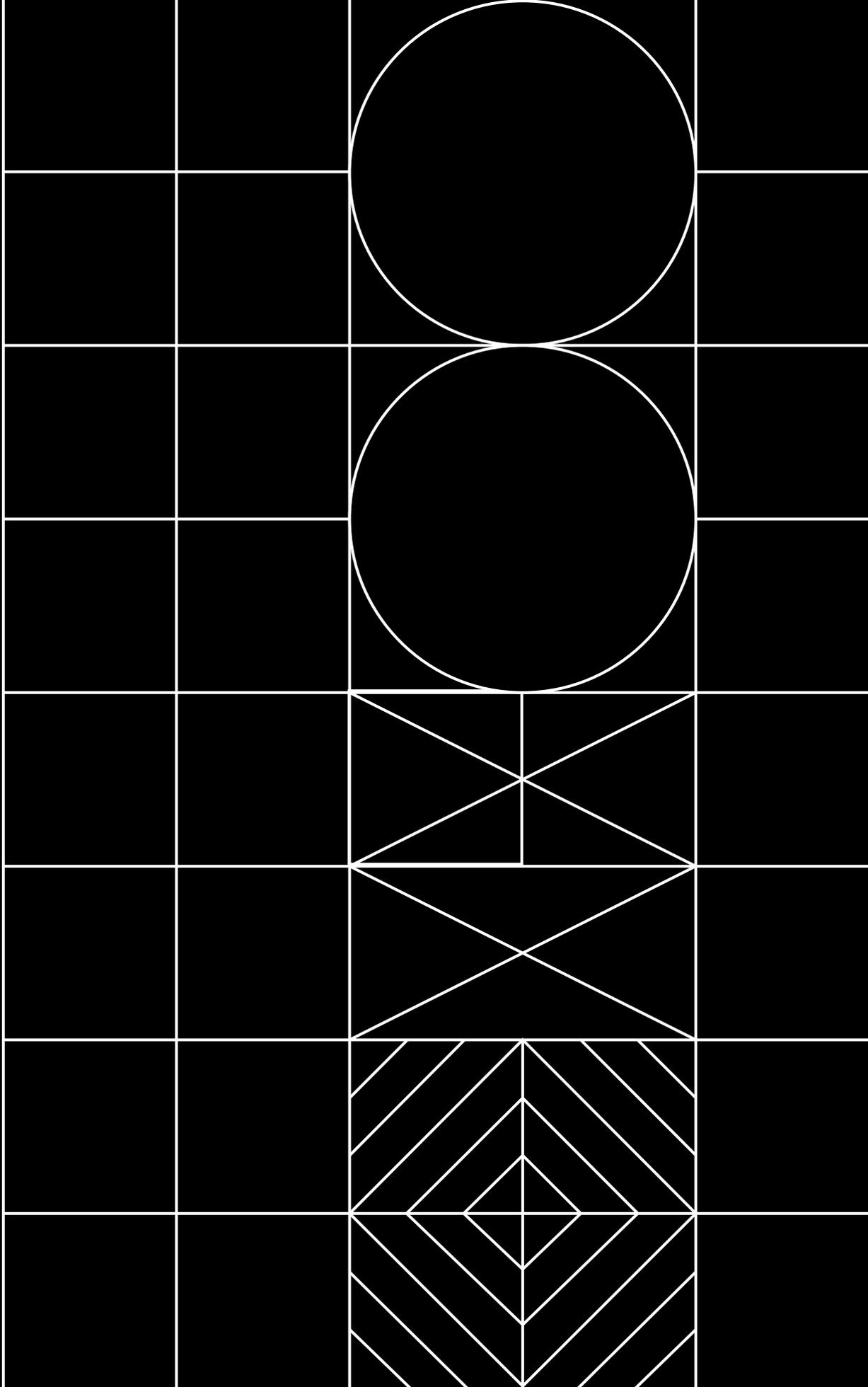




Chillán. Paisaje moderno. Territorios en transformación



△□○

Chillán
Paisaje moderno
Territorios en transformación

Esta es una publicación del Centro Cultural de España en Santiago de Chile, desarrollada en el marco del proyecto de investigación *Chillán. Paisaje moderno. Territorios en transformación*, durante los años 2017-2018 en la Ciudad de Chillán, Región de Ñuble.

El proyecto *Chillán. Paisaje moderno. Territorios en transformación* nació fruto de una colaboración entre el Centro Cultural de España (CCESantiago), el Centro de Extensión Alfonso Lagos del Campus Chillán de la Universidad de Concepción (CECAL UdeC) y la Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán (UPA) durante 2017.

NIPO en línea: 109-19-027-X

NIPO papel: 109-19-026-4

ISBN: 978-956-8519-08-7

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

Se prohíbe su comercialización y/o reproducción total o parcial sin la debida autorización de los propietarios del Copyright.

© Todos los derechos reservados. Los derechos de todas las obras publicadas (portadas, ilustraciones, textos y fotografías) son propiedad de sus respectivos autores y/o editores.

Directora CCESantiago
Rebeca Guinea Stal

Coordinación del Área de Artes Visuales CCESantiago
Natasha Pons Majmut

Distribución
Centro Cultural de España

Santiago de Chile, abril 2019

Coordinación de Foro ciudadano enero 2018
María Soledad Castro
Amara Ávila
Rebeca Guinea Stal
Natasha Pons Majmut
Carla Muñoz
María Larramendi
Pedro Aguado
Erwin Brevis
Pamela Conejeros

Intervención espacio público
Colectivo República Portátil

Equipo comisariado
Pablo Brugnoli
Paul Birke

Coordinación residencias, exposiciones, intervenciones noviembre 2018
Aiskoa Pérez
Natasha Pons
Amara Ávila

Colaboran
María Soledad Castro
Erwin Brevis
Karin Cárdenas
Pamela Conejeros
Fundación Nemesio Antúnez

Diseño imagen proyecto
Estudio Real

Instituciones / sedes
Fundación COPELEC
Escuela México
Diario La Discusión
Teatro Municipal de Chillán
Municipalidad de Chillán
Ex Cine O'Higgins
The Oz

Organizan Proyecto
CCESantiago
CECAL UdeC
UPA Chillán

Media Partner
Empresas La Discusión
Plataforma Arquitectura
Chillán Activo

Textos

© Rebeca Guinea
© María Soledad Castro
© Pablo Brugnoli
© Paul Birke
© Martí Perán
© Verónica Troncoso
© Kathrin Golda-Pongratz
© Julia Fawaz
© Paula Soto
© Patricia Troncoso
© Erwin Brevis
© Pamela Conejeros
© Karin Cárdenas
© David Carvajal
© Fernando Pérez Oyarzun
© Horacio Torrent
© Rodrigo Vera
© Isabel García
© Osvaldo Cáceres
© Ada Vilaró
© Pedro Aguado
© Carolina Ihle
© Leonardo Portus
© Catalina Bauer
© Fundación Projecta Memoria

Imágenes

© Rodrigo Vera Manríquez
© Joaquín Jiménez

Publicación

© Edición AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General del Estado; <https://publicacionesoficiales.boe.es>

Dirección

Martí Peran

Coordinación edición

Natasha Pons Majmut

Diseño Gráfico

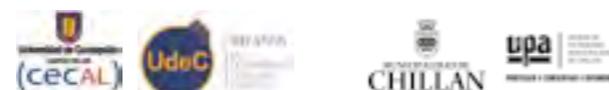
Estudio Real

Corrección de textos

Valeria Villalobos Fauré

Chillán Paisaje moderno Territorios en transformación

Organizan



Media Partner



Colaboran



La ciudad de Chillán se ha convertido en la capital regional más joven de Chile. El gran salto adelante que supone pasar de ser una tranquila ciudad de provincia a convertirse en flamante capital regional, plantea enormes desafíos que sitúan, tanto a la urbe como a sus habitantes, ante un momento crucial en el cual las decisiones que se adopten marcarán un antes y un después en la historia chillaneja.

Las opciones son múltiples y, en este sentido, Chillán tiene hoy una oportunidad única para recapacitar sobre su pasado, presente y futuro, apoyándose en el reconocimiento y valorización de su fuerte identidad y particular naturaleza.

Subrayar la necesidad de dar cabida a estos procesos reflexivos y acompañar durante los mismos, ha sido la razón de la promoción del proyecto *Chillán: Paisaje Moderno. Territorios en Transformación*, que durante dos años ha llevado al Centro Cultural de España a trabajar conjuntamente con las instituciones y comunidades regionales en el intento de buscar respuestas a preguntas locales con transcendencia global. No es casualidad, por tanto, que uno de los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030 sea, efectivamente, mejorar la planificación y la gestión de las ciudades, para que los espacios urbanos del mundo sean más inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles (ODS 11).

En aras a la consecución de estas premisas y, haciendo frente al enorme desafío de una probable transformación urbana de Chillán, hemos creído necesario apoyar el diseño y la implementación de un proceso abierto y democrático, en el que se pudieran identificar los elementos que constituyen su memoria para, de esta forma, establecer los anclajes que faciliten la visualización de su futuro.

Este complejo pero enormemente fructífero proceso se asentó en tres pilares fundamentales. En un primer término se organizó un seminario internacional que, durante dos días, congregó a diferentes investigadores, arquitectos y autoridades a reflexionar en abierto sobre el modelo de ciudad que podría implementarse de cara a la nueva situación administrativa Chillán, sacando a relucir sus maravillosas peculiaridades arquitectónicas, su rico patrimonio inmaterial y los posibles peligros que podrían acecharla durante el proceso. Durante estas fecundas jornadas se le pidió a la ciudadanía que participara activamente en estas sesiones, así como en talleres e intervenciones urbanas organizadas al efecto.

Posteriormente se decidió trabajar desde la orilla artística con el fin de poner en valor tres elementos fundamentales que identifican la complejidad chillaneja dentro y fuera de su demarcación. De esta manera, el edificio que albergaba al afamado cine O'Higgins fue transformado –de la mano de la artista Carolina Ihle y estudiantes del Diplomado de Patrimonio– en sede del nuevo Archivo Regional. El paradigmático edificio de la COPELEC, considerado uno de los grandes exponentes nacionales de la arquitectura moderna y declarado Monumento Histórico en 2008, fue recreado por el artista Leo Portus, al mismo tiempo que se ponía sobre la mesa la necesidad de transformarlo en el centro cultural de la nueva capital regional. Finalmente, el trabajo de las mujeres de Quinchamalí fue revalorizado por la artista Catalina Bauer, quien investigó el proceso de creación en cerámica junto a la artesana local Gabriela García, impulsando a la alfarería de esta pequeña población a ser presentada ante la UNESCO para integrar la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Como último eslabón, esta publicación, documento que pretende mostrar el camino recorrido, enfatizando la idea de que las pequeñas acciones son capaces de generar grandes cambios, a modo de *efecto mariposa*, siempre y cuando se unan virtuosamente la voluntad pública y la privada. •

El 6 de septiembre de 2018 comenzó a funcionar la nueva Región de Ñuble y con ello, se detonó una serie de proyectos de desarrollo cultural, social y económico ansiados por gran parte de la población local. Sin embargo, y como históricamente ha sido, el arte fue uno de los primeros en entregar las alertas frente a los procesos de cambio que vendrían. Fue así como nace, antes de la Región de Ñuble, el foro *Chillán: Paisaje Moderno. Territorios en Transformación*, para visibilizar los cambios a los que se vería afectado el patrimonio arquitectónico de Chillán, la nueva capital regional. Ello sin hacer juicio de valor, sino que levantando interrogantes e invitando a la reflexión del ciudadano.

Para comprender el foco de este trabajo, es necesario retroceder hasta 1939. Hay hitos que son capaces de marcar nuestra vida personal y, a la vez, cambiar el rumbo de nuestra historia como país. Uno de ellos fue el terremoto del 24 de enero de ese año. Por una parte, miles de familias perdieron a sus seres queridos y sus viviendas, y muchas de ellas se vieron obligadas a cambiar de ciudad. Por otra, luego de prestar el auxilio urgente y necesario, el Estado y las autoridades de la época, encabezadas por el Presidente Pedro Aguirre Cerda, vieron la oportunidad de crear y mejorar políticas públicas que hasta el día de hoy guían nuestro desarrollo como país. Ejemplo de ello son las normas constructivas que hoy rigen nuestras edificaciones y la creación de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, antepasada de la CORFO y el SERVIU. El sismo del 24 de enero merece un lugar en nuestra memoria histórica como Región de Ñuble. En primer lugar, para homenajear a los caídos, y también para agradecer a quienes reconstruyeron y siguieron adelante con un espíritu optimista y perseverante. Pero, sobre todo, para entender desde dónde se ha construido nuestra identidad regional.

Ésta se forjó resiliente y robusta, de la misma manera que la arquitectura moderna se instaló en Chillán, dando cuenta de una reconstrucción que no escatimó en recursos para demostrar una solidez material y espiritual. Así, el Edificio de los Servicios Públicos, los edificios municipales, la Catedral, el edificio COPELEC, la Escuela México y decenas de viviendas, entre otros, se construyeron bajo los ideales modernos. El terremoto fue la oportunidad para jóvenes arquitectos y el hormigón armado la solución para una sociedad que había sufrido bajo los escombros del adobe que se derrumbó con el terremoto del verano de 1939. Así, Chillán se volvió a levantar y, con ello, se transformó en una ciudad icónica de la arquitectura moderna que con los años llegó a ser objeto de estudio tanto en Chile como en el resto del mundo.

Chillán estuvo en la vanguardia; a la arquitectura se sumaron grandes referentes nacidos en Ñuble. Marta Colvin, la familia Parra Sandoval -con Violeta y Nicanor a la cabeza-, Baltazar Hernandez, Tomás Lago y tantos otros, fueron testigos y embajadores de una ciudad rica en tradiciones donde pudo converger de manera perfecta lo moderno con lo rural, siendo el Mercado de Chillán el mejor ejemplo de ello.

Las decisiones que se tomaron hace 80 años hoy constituyen gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico. La Catedral, el edificio COPELEC y los murales de la Escuela México tienen declaratorias de monumentos nacionales y veinte edificaciones modernas más son Inmuebles de Conservación Histórica. Esta herencia se ve cuestionada con los nuevos procesos asociados al interés de lo público y lo privado por querer invertir en la nueva capital regional.

El desafío, entonces, no tiene que ver con detener el natural cambio que nuestra nueva condición de región significa, sino que debemos intentar conciliar la protección del patrimonio con la instalación de nuevos lenguajes arquitectónicos, invitando a estos últimos a tener una mirada de futuro para que lo que hoy se construya tenga el mérito de ser nuestro próximo patrimonio. Seguimos avanzando y, ahora más que nunca, debemos tener la lucidez que tuvieron autoridades y vecinos chillanejos hace 80 años.

Chillán es referente cultural y debemos procurar que siga siendo así, alejándonos de una mirada romántica, y entendiendo que nuestra identidad es un capital social y económico que debemos gestionar con responsabilidad. *Chillán: Paisaje Moderno. Territorios en Transformación* nos invita a revisar ese capital y a valorarlo como el elemento diferenciador que nos hace sentir orgullosos de ser chillanejos, de ser ñublensinos. •

Introducción

- 13 Paisaje moderno.
Territorios en transformación
[Paul Birke / Pablo Brugnoli](#)

Sección 01

Memorias y territorios

- 20 Políticas del tiempo
y producción de sentido
[Martí Peran](#)
- 27 Cuerpo archivado. Acumulaciones,
orden y adiestramiento
[Verónica Troncoso](#)
- 33 Hacia un urbanismo de memoria
(de la mano de las artes)
[Kathrin Golda-Pongratz](#)

Sección 02

El patrimonio moderno de Chillán

- 48 Chillán y la Región de Ñuble.
Paisaje, territorio e identidad en espacios
en transformación
[Julia Fawaz Yissi / Paula Soto Villagrán /
Patricia Troncoso Pérez](#)
- 55 Chillán: tierra de reconstrucciones
[Erwin Brevis / Pamela Conejeros /
Karin Cárdenas / UPA](#)
- 66 El desastre de Chillán: hacia una nueva era
de desarrollo nacional
[David Carvajal](#)
- 80 Polarizaciones del terremoto y la resiliencia
sobre la planificación moderna en Chile
[Fernando Pérez Oyarzun](#)
- 890 Chillán, la esperanza del patrimonio moderno
[Horacio Torrent](#)
- 102 Detalles de la arquitectura moderna de Chillán
insertos en su contexto histórico
[Rodrigo Vera Manríquez](#)
- 114 De lo de Chillán. Notas del Fondo Documental
Juan Borchers
[Isabel García](#)
- 124 Entrevista con Osvaldo Cáceres
[Paul Birke / Pablo Brugnoli](#)
- 128 Chillán, entre lo moderno y lo rural.
Estrategia de difusión del patrimonio moderno
en la comunidad
[Erwin Brevis / Pamela Conejeros /
Karin Cárdenas / UPA](#)
- 138 Cartografía
[Rodrigo Vera Manríquez / Erwin Brevis](#)
- 146 El Plan Regulador de Chillán: políticas
patrimoniales, tareas realizadas
y tareas pendientes
[Erwin Brevis / Horacio Torrent /
Rodrigo Vera Manríquez](#)

Sección 03

Chillán: comunidad, memoria y territorio

- 162 Público presente 24 horas
[Ada Vilaró](#)
- 164 Chillán + Ada Vilaró:
comunidad, memoria y territorio
[Pedro Aguado](#)
- 178 Cine contra el tiempo
[Carolina Ihle](#)
- 180 Patrimonio, memoria colectiva
y activismo artístico
[Carolina Ihle](#)
- 202 (De)construcción de la COPELEC
[Leonardo Portus](#)
- 216 La reinterpretación de un viaje
[Catalina Bauer](#)
- 234 Fin y principio
[Fundación Proyecta Memoria](#)

Foro ciudadano

Chillán, Chile Arquitectura arte y patrimonio

- 246 Chillán capital, memoria y futuro
[Paul Birke / Pablo Brugnoli](#)
- 270 Biografías

Introducción

Paisaje moderno. Territorios en transformación

PAUL BIRKE / PABLO BRUGNOLI

Paisaje moderno. Territorios en transformación es una propuesta curatorial que plantea una reflexión interdisciplinar sobre los procesos de transformación de la ciudad de Chillán y de la recientemente creada Región de Ñuble. La propuesta busca vincular e integrar artistas, arquitectos, pensadores, profesionales de diferentes países y disciplinas con las comunidades de Ñuble, en un diálogo abierto sobre arte, arquitectura y ciudad. Buscamos especialmente contribuir a la comprensión de la interrelación entre las dinámicas culturales y territoriales, y cómo desde ésta emergen diferentes manifestaciones artísticas y culturales que dan pertinencia e identidad a la nueva región.

La propuesta curatorial se divide en tres momentos, los cuales se llevaron a cabo durante 2018: un foro internacional, intervenciones artísticas y la presente publicación, que reúne las reflexiones y experiencias desarrolladas. El encuentro busca activar, a través de diferentes medios sensibles y expresiones artísticas, la emergencia y reconocimiento de memorias, identidades, valores culturales y patrimoniales del paisaje urbano y rural por parte de las comunidades que lo habitan. Las acciones del encuentro se desarrollan en diferentes barrios y espacios culturales de la ciudad de Chillán y la Provincia de Ñuble, un campo expandido en el que acontecen exhibiciones, intervenciones, recorridos, conferencias, mesas redondas, conciertos y proyecciones audiovisuales. En el primer momento de la propuesta, el foro internacional consideró la participación de invitados de Chillán, Concepción, Valdivia, Santiago, Montevideo y Barcelona.

En 1939, Chillán quedó totalmente destruida por un violento terremoto y, en ese mismo año, asumió la presidencia de Chile Pedro Aguirre Cerda, representante del Frente Popular. Estos dos hechos son claves para entender el proceso de reconstrucción de la ciudad, considerado hasta hoy como paradigmático, pues el terremoto se convirtió en una importante oportunidad en dos ámbitos: a nivel político condujo a la creación de nuevas políticas públicas estatales, como la fundación de la Corporación Nacional de Fomento (CORFO) y de la Oficina Nacional de Emergencias (ONEMI); y a nivel disciplinar implicó el diseño de una ciudad según las ideas del movimiento moderno representadas especialmente por Le Corbusier.

Frente a la enorme destrucción surgió el interés de proyectar la ciudad moderna que ya se había anticipado en Chile con las propuestas menos radicales que Brunner realizó para Santiago en los años anteriores. En esos tiempos se desarrolló una disputa entre dos visiones de urbanismo: la radical o refundacional, impulsada por los seguidores de Le Corbusier, y la reformista, impulsada por los discípulos de Brunner. Chillán fue, en ese sentido, un campo de batalla de diferentes modernidades, tanto políticas como disciplinares, que fue decantando hacia la idea reformista, tal como lo expresa Fernando Pérez: “En Chile, como en otros países de América Latina, cuando los principios más radicales se volvieron dominantes, se aplicaron en las ciudades fragmentos y raramente a una ciudad entera.”

Asimismo, debemos considerar el largo proceso de negociación que significó la pérdida de la ciudad tradicional del siglo XIX y el proceso de reconstrucción. La sociedad chillaneja de la época, especialmente los dueños de las tierras, se opuso con fuerza a la pérdida de sus propiedades, tal como lo describe Horacio Torrent: “Es muy probable que, tanto las ideas de nuevas ciudades en otros sitios como el temor a la omnipotente figura de la expropiación que la CRA podía implementar, motivaran el surgimiento de una organización local que rechazó con fuerza toda posibilidad de planificación.”

Resulta interesante explorar, tanto en las disputas disciplinares como en los procesos de negociación con la comunidad de Chillán, ciertos acuerdos que fueron claves para la instalación del proyecto moderno y la posterior apropiación de los habitantes de la nueva ciudad reconstruida.

Hoy reconocemos en Chillán y en la Región de Ñuble un territorio dinámico donde confluyen tres tipos de imaginarios que hoy se disputan un mismo espacio geográfico: el popular y rural, que se expresa en manifestaciones culturales tradicionales; el moderno, que se instala luego de la reconstrucción de 1939; y el contemporáneo, un imaginario homogeneizador propio de la globalización, que tiende a reproducir gestos, espacios y costumbres provenientes de otras ciudades del mundo. Nos interesa indagar las tensiones, fricciones y fisuras que surgen de este conflicto.

Territorios en transformación da cuenta de cómo el paisaje adopta un carácter determinado al ser redefinido por la figura de una nueva región. Desde ahora, en él se debe identificar su valor, para lo cual recurriremos a la cultura popular, a su adhesión al movimiento moderno y a la condición contemporánea de la realidad actual de Chillán.

La suma y superposición de los momentos históricos originan una variada producción de obras singulares como también de artistas que, sin lugar a dudas, dan pie para especular sobre una cierta condición natural de la zona para la producción cultural.

Quizás, producto de un acontecimiento natural que origina una tragedia –obligando a tomar la decisión de implantar un modelo completamente nuevo para, en cierta medida, refundar la ciudad–, en este encuentro traumático pero esperanzador se libere la energía creativa de su gente.

Es por ello que uno de los objetivos del encuentro está dado por la decisión de generar acciones artísticas desde y para Chillán, y que además queden en la ciudad, intentando actuar solo como detonantes del contenido cultural existente en la región, vinculando el carácter reflexivo del evento con la materialización de obras e intervenciones en la localidad.

De este modo, y utilizando el imaginario local como hilo conductor de las acciones artísticas, las cuales representarán desde la tradición popular al modelo de la arquitectura moderna, buscaremos en la memoria colectiva los ejemplos representativos para ser desarrollados y discutidos como lo podrían ser la cerámica, el muralismo y el género en la cultura popular.

Más allá de poner en valor y de hacer notar aspectos que posiblemente sean reconocidos como propios por la sociedad, en *Paisaje moderno. Territorios en transformación* nos interesa reflexionar sobre el sentido de la cultura ligada al arte, la arquitectura y la ciudad, junto con dejar instalada la inquietud de fortalecer lo existente, de pensar en nuevos proyectos y de identificar a la Región de Ñuble, en cómo reconocerse dentro del paisaje cultural del país. •

Memorias y territorios

sección

01





Políticas del tiempo y producción de sentido **Martí**
Peran – Los archivos y el uso de las imágenes
Verónica Troncoso – Hacia un urbanismo de memoria
(de la mano de las artes) **Kathrin Golda-Pongratz**

1. Hay un tácito consenso según el cual, en nuestros días, es imprescindible recordar. Sin embargo, de un modo paradójico también hay indicios claros de que recordamos demasiado y mal. Parece que nadie acierta a calibrar con precisión el perímetro adecuado de nuestra mirada retrospectiva ni los objetos de su atención. El pasado permanece ahí, dispuesto a ser revisado de algún modo efectivo; pero solo somos capaces de gestionar una aproximación de carácter acumulativo con tanta estrechez de miras como exceso de carga. Todo lo anterior parece susceptible de conservación y se acumula sobre nuestra espalda de un modo bruto e impreciso. La memoria se ha convertido en la mera obligación de cargar con el mundo auestas. Para acertar a explicar las causas de esta situación hay que considerar muchos ingredientes distintos y en combinación compleja; sin embargo, el núcleo del problema puede resumirse en una simple constatación: la pérdida de historicidad.

– 1
Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo.*, México. Fondo de Cultura Económica.

– 2
Sloterdijk, P. (2010). *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico.* Madrid: Siruela editorial

– 3
Aunque Clément Rosset no puede inscribirse, ni mucho menos, en la ortodoxia del pensamiento postmoderno, su diagnóstico sobre el mundo idiota, en tanto que no responde a ninguna lógica, ha de ser interpretada en el contexto de todos los derrumbes promovidos por la postmodernidad. (Rosset, C. (2004). *Lo real. Tratado de la idiotéz.* Valencia, España: Pre-Textos).

– 4
La inminente “historia del mañana”, según parece, garantiza el advenimiento de la felicidad, la inmortalidad y la divinidad (Noah Harari, Y. (2016). *Homo Deus. Breve historia del mañana.* Barcelona, España: Debate).

La historicidad consiste en una manera de articular las relaciones entre pasado, presente y futuro, de tal modo que el tiempo quede ordenado y así se le permita al presente reconocerse en el interior de una trama de sentido¹. La historicidad puede trazar distintas formas del tiempo, ya sea un diseño circular, lineal o zigzagueante. En cualquiera de estas geometrías el presente no está aislado, sino que es un punto que pertenece a una forma que lo sobrepasa. A pesar de esta pluralidad de soluciones formales, donde mejor se comprende lo que ahora llamamos historicidad es en el marco de la convencional concepción lineal del tiempo. En efecto, en la misma medida que el tiempo lineal es insensato por su naturaleza edípica –cada presente nace como homicida que condena al presente anterior a convertirse en mero pasado– también conserva por ello mismo un carácter prometedor –cada presente será a su vez reemplazado por el destello de un presente nuevo y, ocasionalmente, vigoroso.

La modernidad consistió en la más explícita celebración de esta lógica, ya fuera proclamando las excelencias de la idea de progreso cuando confiaba en un proceso continuado o expresando su furia contra la tradición cuando apostaba por las disrupciones violentas². En cualquier caso, la modernidad se aventuró a imaginar el porvenir gracias a su historicidad; es decir, gracias a su autoconfianza como agente activo capaz de dejar atrás al pasado y avanzar hacia algún horizonte adelante.

No es éste el lugar para hacer balance de las osadías con las que distintos relatos modernos imaginaron dispares y disparatados futuros; lo bello y lo siniestro avanzaron a menudo de la mano. Lo que nos interesa ahora es apelar a ese enorme margen de maniobra con el que operaba la modernidad para acentuar el contraste con nuestros días. Hoy ya no queda rastro de aquella historicidad, puesto que nadie sabe si esa línea del tiempo histórica jamás existió y solo era una ficción ilustrada (la ilusión de un progreso interminable) o, por el contrario, y sin ponerla en duda, solo ha ocurrido que alcanzó ya su extremo definitivo con el advenimiento del capitalismo totalizante y, en consecuencia, se detuvo para siempre. La primera perspectiva, propia de la denominada postmodernidad, nos dejó abandonados, fuera de cualquier tiempo lineal que, hasta entonces, sostenía al sujeto en el interior de un relato determinado, ya fuera de orden ideológico, teológico o materialista. La historia, dijeron los postmodernos, no avanza bajo ninguno de estos códigos, sino que, por el contrario, no es más que una sucesión de tentativas fallidas para dar con el sentido de un mundo que, en última instancia, se ha revelado totalmente idiota³. En consecuencia, continuaban argumentando, la única experiencia temporal posible consiste en aplicarse en distraer al presente de su intrínseca idiotéz.

La segunda perspectiva, más tajante y triunfante, y hoy en pleno auge, asegura que la historia culminó su tarea gracias al despliegue del capital; así que el resto de tiempo disponible ha de concentrarse exclusivamente en dos propósitos: idear las estrategias necesarias para hacer sostenible este final –perpetuar el presente– y desarrollar los avances necesarios para incrementar el placer de haberlo alcanzado⁴.

En cualquier caso, mediante la narración postmoderna o la narración neoliberal, se impone por igual una conclusión taxativa: la historia ha finiquitado y lo que queda por hacer es nada o, para quien no quiera quedar definitivamente excluido, desarrollar la mejoría infinita de lo mismo gracias a la biología y la informática. El presente se impone con absoluta soberanía puesto que no es necesario mirar atrás para tomar el empuje hacia un adelante desconocido ni tampoco rumiar un futuro ajeno a la mera eternización mejorada del presente.

La consecuencia de la suspensión crónica de la historicidad es un *presentismo* que se demuestra incapaz de gestionar tanto su relación con el futuro como con el pasado.

Pero, así como al futuro ya nadie lo espera –como no sea en estado de *criogénesis* para que en él vuelva a encarnarse el presente–, con el pasado sucede lo contrario: al no saber qué hacer con él, aparece como pasado puro, como una enorme magnitud de tiempo frente a la que, incapaces de establecer una relación determinada de sentido, solo podemos acumularla entera y de forma insensata sobre las espaldas hercúleas del presente. El *presentismo* comporta esta paradoja, puesto que la orfandad de historicidad conlleva un exceso de pasado convertido en una suerte de almacén heterogéneo en el que la historia se amontona. Así es como recordamos tanto y tan mal.

La acumulación de pasado que padece nuestro tiempo se traduce de los modos más disparatados. Si optamos por expresarlo del modo más banal e inmediato, solo es necesario apelar a los cuantiosos archivos de imágenes que se acumulan en nuestros celulares y ordenadores, a la espera de una hermenéutica que nunca llega. Cualquier acontecimiento, paisaje o encuentro es objeto de un registro sin fin que se acumula en el interior de una mera capacidad de memoria reducida a su condición de prestación tecnológica. Desde una perspectiva más elaborada, el exceso de pasado ha derivado, al menos, en tres aristas distintas: la eclosión estética de una pulsión museográfica, el despliegue confuso de legislaciones sobre la memoria y el patrimonio y, finalmente, en una clave de epistemología heterodoxa, mediante lo que se ha denominado “saber de archivo”. Cada una de estas derivas merece un breve comentario.

La fiebre museográfica se desarrolla por doquier. En cualquier parte aparecen nuevos museos dedicados a cualquier cosa que padezca el síndrome de la in-actualidad. No importa ni hay distinción real entre el hallazgo de un yacimiento arqueológico, la evidente extinción de un oficio tradicional o la colección de botijos que un vecino de la comunidad atesoró con ahínco durante una vida. Todo puede ser sometido a una gestión museográfica siempre que responda a una inequívoca condición de pasado. Esta pulsión es la prueba más aplastante de la pobreza y desorientación del presente que, absolutamente atemorizado de su banalidad, acumula lo inactual a la espera de que pueda ofrecerle alguna orientación sin percatarse de que el acopio ingente de pasado solo puede acrecentar el colapso del sentido que ya padece el presente.

La proliferación planetaria de museos no garantiza una relación meditada y selectiva con el pasado en función de los intereses del presente que, a su vez, aseguraría una función proyectiva hacia el futuro. Por el contrario, el museo expandido de todo y por todas partes, por su misma envergadura y *a-criticidad*, solo expone la soledad del presente.

En paralelo a la deriva estética que convierte en museo el pasado entero, desde la esfera del derecho y la actuación legislativa también pueden detectarse evidencias claras de la comprensión del pasado como carga. Por un lado, se vienen desarrollando actualizaciones de la noción de patrimonio que no pueden esconder el bucle al que está sometida la definición de cualquier conjunto de bienes. En efecto, antes de que cada ley de patrimonio en cuestión pueda ser revisada en los tiempos que exige la burocracia política y los protocolos administrativos, ya han surgido nuevas demandas conservacionistas que esperan la siguiente actualización reglamentaria para ingresar en el mismo catálogo patrimonial.

El valor histórico y artístico son nociones de origen ilustrado que obedecían a un determinado e interesado uso del pasado; a medida que se ha pretendido otorgar cientificidad a estos mismos valores, ocultando que siempre responden a parámetros ideológicos, no hay más remedio que aceptar que cualquier anterioridad es susceptible de ser conservada. Mientras la legislación sobre el patrimonio no acepte como

– 5
“En el proceso de mundo tras el hiato [antigenealógico] se liberan continuamente más energías de las que podrían acoplarse bajo formas de civilización capaz de transmitirse”. (Sloterdijk, P. (2015). *Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid, España: Ediciones Siruela).

– 6
Groys, B. (2008). *Obra de arte total. Stalin*. Valencia, España: Pre-Textos.

estructural esta condición de estrés que imposibilita su cierre, siempre padecerá la acusación de un retraso.

Junto a las periódicas exigencias de actualización de los regímenes patrimoniales, en estas últimas décadas también hemos asistido a la proliferación de distintas variantes del epígrafe “ley de memoria”. Es evidente que en la mayoría de casos el gesto obedece a la necesidad de reparar heridas que se mantienen abiertas sobre el cuerpo social de la comunidad, pero hay que reconocer que responden a un mero deber de memoria con carácter profiláctico. La memoria histórica, en sus gestiones legislativas, siempre es un pacto mediante el cual se intenta garantizar la capacidad de cargar con el pasado distribuyendo su peso sobre distintos portadores. En esta perspectiva, las leyes de memoria no garantizan tanto historicidad –construir una determinada comprensión del pasado capaz de orientar al presente– como distribuyen una responsabilidad indigesta.

La tradición es una entrega (*tradere*), una transmisión de los ecos del pasado que aspiran a transferirse para conducirnos en el tiempo, de tal manera que cualquier presente disfrute, al menos, de un sentido garantizado: atesorar lo recibido y asumir la decisión de resolver qué tipo de gestión merece esa dote en relación al futuro. En la lógica de la transmisión, en consecuencia, caben todas las posibilidades para experimentar un presente cargado de historicidad: concebirlo como mera continuidad de lo transmitido, como la tarea de actualizar lo recibido o, naturalmente, bajo el imperativo de zanjar cualquier tipo de vínculo con esa misma herencia para fundar algo absolutamente nuevo. El mandamiento moderno considera que cuanto más radical sea el gesto de abandono de la tradición, más efectivas serán las fuerzas creativas que se liberen⁵; es decir, la creatividad moderna no surge *ex nihilo*, sino de su fuerza de renuncia.

Hay distintos ejemplos. Así como las vanguardias artísticas aspiraban a dinamitar el retrovisor, ese mismo espíritu moderno ya se venía atizando en el pensamiento político desde las revoluciones del siglo XVIII y hasta el estalinismo y su obra de arte total(itaria)⁶. En el interior de ambas dinámicas domina la fuerza de negación de la descendencia como auténtica garantía de novedad estética o política: instaurar una suerte de punto cero erigido como corte de la transmisión; en otras palabras, sin pasado a refutar no hay línea de flotación para lo verdaderamente moderno.

La prueba definitiva de que la modernidad conserva historicidad a pesar de lidiar negativamente con la transmisión, es su encantamiento con la idea de lo nuevo. Lo nuevo moderno es aquello que queda abierto en el reconocimiento de la no verdad de lo viejo. Es decir, la ley de la revolución permanente, ya sea en clave dadaísta o trotskista, ha de ser interpretada ya no como una mera negación del tiempo histórico, sino como el borrado constante de su misma linealidad. El resultado de esta lógica es que la magnitud de la quema de lo que queda atrás es simétrica respecto a la magnitud del espacio novedoso que se abre por delante. Hay línea del tiempo en la medida que esa misma línea es objeto de un borrado; más llanamente, hay futuro gracias a la aniquilación del pasado y ese futuro es en propiedad la región de lo nuevo. Lo nuevo es entonces aquel presente que siempre comienza, el punto de negación de la transmisión que incluso puede hacerse extrema: renegar de cualquier herencia, así como obstaculizar la posibilidad de cualquier descendencia. Lo nuevo es así un agujero negro, capaz de perfilar una provincia solitaria que en verdad inscribe una anomalía, pero sobre las cenizas de los mapas de la transmisión.

Boris Groys ha explicado con precisión las paradojas que atraviesan esta apuesta radical por lo nuevo: surge en la medida que rompe la continuidad, pero esta misma

ruptura conforma el último episodio de todo aquello que la propia conciencia de historicidad aspira a catalogar y almacenar⁷. La consecuencia de este límite es la cultura de archivo. En efecto, cuando la novedad es reconocida como tal y catalogada por esta misma condición, el pasado entero (lo viejo) pierde sentido propio y se convierte en el mero archivo que ahora engulle lo nuevo para mezclarlo con todo lo anterior. La consecuencia de esta declinación de la historicidad en archivo es el punto cero en la producción de conocimiento: frente al archivo ya no hay reglas de transmisión que decidan ningún determinado grado de relación con el pasado y, en su lugar, se impone la lógica manierista de la simple variación. El archivo es el pasado amontonado cual stock de fragmentos dispersos y heterogéneos del que se toman determinados préstamos con el objetivo de producir un simple grado de variación que permita ser reconocido como interesante por el propio archivo. La economía del sentido queda así encerrada en un círculo ensimismado que convierte a lo nuevo en post-utópico e inútil. Bajo la apología del archivo llevamos mucho tiempo conformándonos en decir siempre lo mismo, solo que de distintas maneras.

En definitiva, recordamos tanto y tan mal. Un exceso de pasado nos atraviesa y no disponemos de protocolos para discernir qué pasados nos interesan y por qué razón. Según lo planteado hasta aquí, lidiar con esta situación obliga a restablecer algún régimen de historicidad que permita filtrar nuestra atención al pasado en función de su capacidad de alentar futuros. La potencia de futuro viene de atrás, así que es imperativo elegir el pasado que nos concierne en lugar de aplicarnos en una mera excavación en bruto que lo colecciona y amontona todo.

Al decir de Andreas Huyssen, se impone ejercitarnos en una arqueología de futuro⁸, una selectiva aproximación al pasado que nos permita una vinculación con aquella in-actualidad que, a pesar de ello, todavía prometa un adelante. En esta perspectiva, cargada con la potencia del anacronismo, pueden formularse dos alternativas distintas: atender al pasado para dar con aquello que todavía no ha sucedido o, en su lugar, para reconocer entre todo lo anterior aquello que todavía sucede. No se trata de fórmulas retóricas, sino de filtros que nos ayuden a ponderar nuestra aproximación al pasado sin necesidad de cargar con su totalidad. En efecto, el pasado está repleto de ensoñaciones no cumplidas, huellas anticipatorias⁹ que, aunque aparezcan como pasadas, todavía no han sido consumadas.

Es fácil comprender que esta suerte de futuros abandonados configuran siempre, aunque con distintas tonalidades, el eco de todas las narraciones vencidas. A su vez, bajo la estela de Walter Benjamin¹⁰, por esa misma vigencia del todavía no hay una fuerza en el pasado que todavía sucede en la medida que aún late en el horizonte del presente a la espera de ser redimido. Mediante este tipo de herramientas, no solo se hace factible rehabilitar un determinado régimen de historicidad, sino que incluso podría permitirnos retomar la atrevida idea que interpreta la modernidad como un proyecto inacabado.

2.

Un patrimonio arquitectónico moderno como el que representan los conjuntos habitacionales de Chillán puede someterse a las consecuencias del *presentismo* en una doble dirección. Por una parte –y ésta es la dinámica más plausible– las exigencias de un rédito inmediato desde la lógica del capital especulativo impondrían una estrategia mediada por la demolición. Los intereses a corto plazo no van a perder demasiado tiempo en evaluar los intangibles de un patrimonio material envejecido que ocupa demasiado valor suelo. Por otra –y como consecuencia de aquel exceso de pasado que ya hemos señalado que acompaña al *presentismo*–, ese mismo pa-

– 7
Groys, B. (2008). *Obra de arte total. Stalin*. Valencia, España: Pre-Textos.

– 8
Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y Memoria en tiempos de Globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

– 9
Bloch, E. (2007). *El principio esperanza (I)*. Madrid, España: Trotta.

– 10
La controvertida interpretación de la historia de Benjamin, a pesar de estar diseminada en numerosos textos, queda perfectamente expresada en sus célebres *Tesis de filosofía de la historia*. (Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid, España: Taurus.

– 11
Nora, P. (1984-1992). *Les lieux de mémoire*. París, Francia: Gallimard.

– 12
Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, España: Gedisa.

– 13
Foster, H. (1998). *La posmodernidad*. Madrid, España: Kairós.

trimonio de arquitectura moderna, en el mejor de los casos, podría ser objeto de una política conservacionista que, aunque pudiera agradar a historiadores y autoridades académicas, lo más probable es que se resolviera de forma torpe, apuntando hacia una mera *museización*.

En esta última perspectiva cabe recordar que la célebre noción de *Lugares de memoria* que acuñó Pierre Nora¹¹, más allá de los problemas derivados de la intrínseca *turistización* del pasado que pueda favorecer, en realidad es un concepto coetáneo al de “no-lugar” con el que Marc Augé describía la pérdida de carácter identitario de los espacios contemporáneos¹². En otras palabras, un lugar de memoria pudiera no representar otra cosa que la más explícita conciencia de la aceleración con la que la memoria desaparece con la consiguiente urgencia de localizarla como última alternativa.

En definitiva, aunque estamos lejos de sugerir que no haya diferencia alguna entre demoler o levantar un parque temático, ambas estrategias padecen la misma miopía: cancelan el pasado, ya sea mediante un borrado o por acumulación. En su lugar, el verdadero reto consiste en comprender ese patrimonio no como vestigio, sino como un pasado presente, un legado susceptible de facilitar una determinada operación de transmisión capaz de aunar las expectativas del pasado con las exigencias del presente.

Esta reconstrucción de historicidad, en un sentido pleno, es perfectamente factible en contextos como Chillán, en la medida que los conjuntos habitacionales modernos, lejos de ser una ruina abandonada, son complejos en uso y sujetos a la vitalidad de las dinámicas de la cotidianidad. En Chillán el programa de la arquitectura moderna no es un objeto del pasado que ha de ser borrado o conservado, sino que subsiste como un pasado que todavía permanece anclado sobre el horizonte del presente, a la espera de que aquel futuro que prometía pudiera consumarse.

En 1980 Jürgen Habermas pronunció la conferencia *La Modernidad*, un proyecto inacabado¹³, por entonces muy discutida, pero que hoy parece irreversiblemente olvidada. El argumento de Habermas puede sintetizarse de la siguiente manera: el proyecto moderno cumplió con su primera fase, aquella en la que el conocimiento se especializó y se encerró en las estructuras institucionales específicas para cada uno de los saberes con el objetivo de custodiarlos; sin embargo, queda por cumplir la segunda fase del programa, aquella en la que la esfera institucional administre el retorno del conocimiento a la esfera pública para que, en el interior de los mundos de vida, se supere aquella especialización y los saberes trasciendan su autonomía para orientar el sentido y fundar una eficaz acción comunicativa. La reflexión cayó muy rápidamente en saco roto a pesar de lo pertinente de su planteamiento. La función de la esfera institucional –ya se trate de instituciones políticas, jurídicas, científicas o culturales– no puede consistir en un acopio segmentado y estático de saberes y de valores –qué definición damos a lo bueno, lo justo, lo verdadero y lo bello– si esta operación no va acompañada de una gestión adecuada para el retorno de este cuerpo de conocimientos al espacio público donde deberán contrastarse, mezclarse y actualizarse permanentemente.

El no cumplimiento de esta segunda fase del ideario moderno es una de las causas de la actual y generalizada crisis institucional (condensada en la proclama *No nos representan*); así como el trasfondo que ha reducido la cultura actual a una crítica de la cultura, sectaria, autorreferencial y solo capaz de desplazar información de una plataforma cultural a otra, sin la potencia de producir nada nuevo ni de afectar a la vida real. En otras palabras, persiste la posibilidad de articular una crítica de la modernidad que no consista en negar sus conquistas ni en momificar su producción como patrimonio *museizado*.

Allá donde el pasado moderno todavía cobija mundos de vida, siguiendo la fórmula *habermasiana*, la misma modernidad podría completarse. No estamos sugiriendo que en Chillán deban imaginarse los mecanismos para que la vida pública se adecue a los ideales del urbanismo racionalista. No se trata de plegarse en una suerte de retrotopía que idealiza ciegamente un programa del pasado, sino de desarrollar, acorde con las exigencias del presente, todo aquello que todavía sucede de aquel programa pasado. Desarrollar ese futuro pasado consiste en activar procesos de deliberación y participación colectiva en la toma de decisiones, que permitan convertir el patrimonio habitacional de Chillán no en un objeto patrimonial acallado, sino en un efectivo marco social de memoria.

Las instituciones políticas y académicas han de limitarse a acompañar a la comunidad y administrar el retorno del valor en ese complejo proceso mediante el cual ha de discernirse todo lo que le concierne frente a ese patrimonio común. Un marco social de memoria es aquel en el que un patrimonio del pasado es identificado por la comunidad como propio en la medida que ayuda a sustentar las condiciones que definen su presente y, por ende, legan esa misma convicción a la generación futura. Lo único que es imperativo conservar es esta premisa como garante de historicidad. ■

Cuerpo archivado. Acumulaciones, orden y adiestramiento

VERÓNICA TRONCOSO

“Los archivos no registran tanto la experiencia como su ausencia; marcan el punto donde falta una experiencia en su lugar apropiado, y lo que se nos devuelve en un archivo puede ser algo que nunca tuvimos en primer lugar”.¹

Swen Spieker

La descripción más genérica sobre qué es un archivo es la de un lugar en que se depositan sistemáticamente materiales que se consideran verídicos. En un inicio fueron esencialmente documentos escritos que debían haber sido previamente certificados por una institución considerada respetable², una entidad legal que decidía qué y cómo se archivaba, y quién accedía al acervo.

Esta cualidad legal es definida por Derrida como un mandato, una ley manejada por la figura del arconte³, quien posee la llave de acceso al lenguaje del archivo y por tanto a su *corpus*. Siguiendo a Derrida, éste sería quien maneja la ley del archivo y administra su sistema de ordenamiento. De este modo, su poder reside en la forma de consignar el acceso al acervo al poseer la facultad para que el lenguaje acontezca, entendiéndolo como lo que posibilita leer, traducir, conectar, relacionar y acceder el contenido del archivo mediante la posible restitución escrita del vínculo con un origen que no se encuentra disponible.

Derrida señala también que el archivo debe tener un lugar de consignación (*consignatio*), una casa o una dirección donde las cosas serán custodiadas, almacenadas y puestas a resguardo para el futuro. Este poder de consignación no solo remite a un lugar de residencia, sino a la construcción de un sistema de ordenamiento que dispone de los documentos bajo órdenes y lógicas: “No sólo es la *consignatio* tradicional [...]. La consignación tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal.”⁴

En el presente, los sistemas de administración institucionales de la ley del archivo han devenido en normas⁵ para la construcción de convenciones, generando así un lenguaje común que opera de manera transterritorial –produciéndose un nuevo paradigma del archivo. su diseminación. A su vez, hoy sabemos que un archivo ya no solo se remite a documentos certificados, sino que un acervo puede poseer diferentes tipos de materiales que en la actualidad son considerados archivables, y que no necesariamente deben pertenecer o haber sido certificados por una institución⁶. Esto ha producido un cambio en estos niveles que articulan lo que es un archivo desde la mirada de Derrida: arconte, *consignatio* y sistema, haciendo que sean en la actualidad bastante difusos de definir, en el sentido de la heterogeneidad de los nuevos materiales archivables, los sujetos que archivan y el desarrollo de nuevos sistemas de archivación.

Archivo y acumulaciones

Este sistema de ordenamiento llamado archivo tiene varios matices y lecturas que tienden a confundir las diferentes formas de organizar lo considerado verdad y el origen de la necesidad de guardar, depositar y proteger materiales para el futuro. Diremos primeramente que el archivo no es la única forma de organizar información, ya que tanto dentro como fuera de éste existen diferentes formas de orden, por ejemplo, mapas y atlas, instituciones de archivación, bibliotecas, museos, etcétera. A su vez, hay sistemas de puesta en relación de la información (caos, rizoma, constelación, cuerpo/sujeto y red) y estructuras internas que dibujan o trazan estas relaciones: índice, enumeración, datos, secuencia, serie y sucesión. Georges Perec se pregunta por las formas de organizar y su aparente similitud: “¿Cómo clasificar los siguientes verbos: acomodar, agrupar, catalogar, clasificar, disponer, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, jerarquizar, ordenar reagrupar, repartir? [...] Todos estos verbos no pueden ser sinónimos, ¿por qué necesitaríamos catorce palabras para describir la misma acción? Por ende son diferentes. Pero, ¿cómo diferenciarlos a todos?”⁷.

– 1
Spieker, S. (2008). *The big archive*. Massachusetts, Estados Unidos: MIT Press.

– 2
Estas instituciones eran la iglesia, las universidades y el Estado con sus instituciones judiciales, bibliotecas, Congreso, etcétera.

– 3
“Los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósitos a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley”. Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta.

– 4
Derrida, Jacques. *Idem*

– 5
Hay diferentes tipos de normas internacionales que se aplican a distintos tipos de fondos documentales. Éstas permiten generar un lenguaje común y de uso nacional y/o internacional para generar descripciones archivísticas que permitan generar redes de información que muchas veces funcionan en línea. Esta condición de puesta en relación permite desarrollar un sistema de flujo de información. Más información en <http://www.ica.org/10207/standards/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition.html>

– 6
Archivos personales, sonoros, virtuales, personas

como archivos y álbumes fotográficos, son solo algunos ejemplos de cómo se amplía este concepto.

– 7
Perec, G. (1986). *Pensar / Clasificar*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

– 8
Nora, P. (1996). *General Introduction: Between Memory and History*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.

– 9
Spieker, S. (2008). *The big archive*. Massachusetts, Estados Unidos: MIT Press.

– 10
Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Por una parte, Perec se refiere a estas estructuras de ordenamiento como acciones que parecen ser similares y que, por otro lado, al haber sido puestas en conjunto, es posible percibir sus diferencias. En el archivo hay un conjunto de variadas acciones de organización que, si bien, tal como señala Perec, son diferentes, al estar subordinadas a un sistema de relaciones que pertenecen a políticas y estructuras de organización que operan bajo un solo mandato –La ley del archivo (Derrida)–, quedan supeditadas a una estructura de ordenamiento superior: el archivo. Así, en ellos se agrupa, cataloga, ordena, describe, jerarquiza, enumera y descarta. A su vez, se estructura como mapas, se *performa* en base a redes, se lee por constelaciones, etcétera.

En el archivo hay implícita también una necesidad, una urgencia de registrar que Pierre Nora define como una obsesión y miedo a desaparecer: “De ahí la obsesión con el archivo [...] en el que intentamos preservar no solo todo el pasado, sino también todo el presente. El miedo a que todo esté a punto de desaparecer, junto con la ansiedad sobre el significado preciso del presente y la incertidumbre sobre el futuro, invierte incluso el testimonio más humilde, el modesto vestigio, con la dignidad de ser potencialmente memorable”⁸.

Este miedo inicial hace de la archivación una urgencia de la cual no podemos delinear un final, ya que esta imposibilidad de limitar el acceso a nuevos materiales al acervo, se traduce en una paradoja que abarca varias capas: la capacidad de guardar que tienen los sistemas actuales, de acceder a todo debido a su envergadura, de conservar los materiales tanto físicamente como en su sentido, la de traducirlos en el presente y, finalmente, generar lenguajes que los describan. Una falta de límites que, según indica Spieker, “cuando un archivo tiene que recopilar todo, porque todo objeto puede volverse útil en el futuro, pronto sucumbirá a la entropía y el caos”⁹.

Los materiales depositados en el archivo nos enfrentan a su vez con la certeza de estar asistiendo a una restitución que implica un tiempo no presente de algo a lo cual “nunca tuvimos en primer lugar”, según consigna Spieker, pues el archivo es una restitución que no busca el retorno a ese momento original: “No pretende volver, por encima de un tiempo que no sería sino caída, latencia, olvido, recuperación o vagabundeo, al momento fundador en que la palabra no estaba comprometida en ninguna materialidad, no estaba destinada a ninguna persistencia, y en que se retenía en la dimensión no determinada de la apertura. No trata de construir para lo ya dicho el instante paradójico del segundo nacimiento; no invoca una aurora a punto de tornar”¹⁰, sostiene Michel Foucault.

Pues el momento original ya no está disponible y éste ha sido sustituido por un lenguaje que lo inserta en un tiempo que es particular del archivo, condición por la cual estamos imposibilitados de vivenciar ese tiempo presente y por la cual Spieker define al archivo como una experiencia de lo que falta, al no estar más en su lugar de origen. En este sentido, podemos decir que los materiales que pertenecen a un archivo han sido sustraídos de un tiempo presente e insertados en una nueva línea temporal que no pertenece ni al pasado ni al presente, sino que constituye una promesa de eternidad a la espera –latente– de ser reinsertada en la actualidad.

Cómo podemos entonces dilucidar por una parte cuándo, cómo y por qué se aplican órdenes sobre una cantidad de materiales, cuál es su urgencia, sus políticas y leyes para que una cantidad de cosas puedan convertirse en un archivo, cómo podemos definir cuáles son las fronteras que se cruzan que hacen que un archivo pueda tornar en caos.

Con el fin de dilucidar estas preguntas, es menester definir las diferencias, fronteras, lenguajes y territorios entre lo que es una acumulación y un archivo. Diremos primeramente que una acumulación es la acción de reunir consciente o inconscientemente una gran cantidad de cosas sin un orden previo ni posterior. Si reflexionamos sobre este significado, diremos que acumular tendría como característica la envergadura, el exceso y/o lo incontable, así como también la ausencia de una estructura que permita distinguir su contenido, siendo algo similar a un montón de cosas apiladas.

El archivo, por su parte, parece ser todo lo contrario, ya que si bien en un acervo se acumulan cosas, éstas quedan sujetas a un ordenamiento que dispone de los materiales bajo una estructura, constituyendo este orden la posibilidad de identificar, apartar y sustraer dentro de esa cantidad de cosas, unidades individuales o grupales.

Sin embargo, y a pesar de esta diferencia primaria, ambos conceptos parecen estar interrelacionados en el sentido de que archivar y acumular son una consecución y transformación especular en relación a que una acumulación puede organizarse y transformarse en archivo o, a la inversa, un archivo puede tornarse caduco y transformarse en una acumulación al quedar sin organización que permita separar e identificar elementos. En este sentido, por un lado, las dos son proclives al exceso y, por ende, al desborde. Por otra parte, ambas están sujetas tanto a la presencia como a la ausencia, al recuerdo y al olvido.

A pesar de que archivo y acumulación pudiesen tener una cualidad intercambiable, existe una especie de consecución inicial, en el sentido de una preexistencia de algo que luego debiese o quisiese ser organizado, condición por la cual se delata una presencia de algo que estuvo ahí. Spieker analiza esta particularidad de presencia de los materiales que luego serán guardados en el archivo de cajas de Andy Warhol llamado *Time Capsules*¹¹: “Los documentos entraron en la caja no porque fueran importantes, valiosos o memorables, sino porque estaban allí, en el escritorio”¹².

Este caso es interesante de pensar en el sentido limítrofe entre la acumulación y el archivo que hay en la operación de Warhol, pues esta cantidad de cosas que se iban apilando sobre el escritorio diariamente eran, una vez que la caja se llenaba, nuevamente organizadas mediante su acumulación dentro de un contenedor cúbico de cartón, la caja, que conformaría una nueva envergadura, 569 cajas de cartón que, por tener características seriales, sistemáticas y un mismo lugar de consignación, son consideradas un archivo. Así, *Time Capsules* tiene tres características que mencionaba en un comienzo por la cual la podemos pensar como obra y como archivo: posee un arconte encarnado en la figura de Warhol; tiene un lugar de consignación como lo es su casa; y hay un sistema que ha sido aplicado a la forma en que serán guardados los materiales y cómo se accederá a ellos, que implica al tiempo como factor primordial al ser un corte del espacio temporal de la acumulación, un corte que delimita e interfiere que las cosas se amontonen eternamente. En este punto quiero insistir que todo esto ha tenido lugar porque las cosas estuvieron ahí y ellas han pertenecido a un espacio-tiempo singular al cual no hemos asistido en primera instancia.

Esta condición de preexistencia que conlleva los materiales que componen el archivo es vista por Foucault en la figura de los enunciados, sobre la cual Giorgio Agamben señala: “La novedad incomparable de la Arqueología consiste, precisamente, en haber tomado como objeto de forma explícita no las frases ni las proposiciones, sino los enunciados, no el texto del discurso, sino el hecho de que éste tenga lugar.”¹³

– 11
Este archivo está compuesto por 569 cajas de cartón de igual tamaño que, por cerca de 40 años, Warhol fue llenado con materiales de su vida diaria que iban pasando por su escritorio. Fotografías, ilustraciones, cartas, invitaciones a comer, anuncios, revistas, etcétera, iban quedando dentro de estas cajas que una vez que se llenaban, eran guardadas en un depósito.

– 12
Spieker, S. (2008). *The big archive*. Massachusetts, Estados Unidos: MIT Press.

– 13
Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III. XX, España: Pre-textos Editores.

– 14
Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

– 15
Ibid.

– 16
Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization*. Cambridge, Estados Unidos: Cambridge University Press.

Entendiendo al enunciado como una manifestación concreta de una acción verbal, Foucault se refiere a él como “las cosas dichas”, lo que redundaremos como lo que ha sido dicho, otorgándole a este acto de decir una cualidad de pasado, algo que fue, algo que por haber sido dicho connota una existencia y presencia previa, que Foucault lo ve encarnado en la figura del enunciado. Y al archivo como “esos sistemas de enunciados (acontecimientos, por una parte, y cosas, por otra) los que propongo llamar archivo”¹⁴.

Para Foucault el archivo es, a su vez, un sistema de relaciones que hace de un montón de cosas apiladas, preexistentes –pues han sido dichas– un orden, una estructura vinculante que denota un resguardo: “El archivo es también lo que hace que esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa ni se inscriban tampoco es un una literalidad sin ruptura, y no desaparezca al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples”¹⁵.

Este resguardo implica proteger a las cosas dichas de convertirse o de continuar como una multitud amorfa, que al igual que las cosas amontonadas sobre la mesa de Warhol, la aplicación de un sistema que los organice le otorga la posibilidad de una forma, un orden. Quiero recalcar también en la cita de Foucault la siguiente frase: “Se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples”. Esta condición es esencial para comprender el archivo como un sistema de administración de materiales, de cuerpos, en un conjunto de relaciones textuales y físicas compuesta por varios tipos de estructuras de ordenamiento que operan como un conjunto de acciones aplicadas sobre el corpus del archivo.

De este modo, y siguiendo esta idea de la consecución de acciones para la transformación de una acumulación en un archivo, es que quiero tomar una cita de Aleida Assmann, en la cual retomamos la idea de acumulación. Assmann se refiere a este concepto como *piled*, siendo para ella una pila, fragmentos que han perdido la conexión con las palabras, situación que define como catastrófica: “Desde entonces, el lenguaje ha dejado de presentar una imagen transparente del mundo y, en su lugar, se ha dibujado un velo entre las palabras y los objetos, distorsionando la relación del hombre con el mundo y dejándolo con nada más que una pila de fragmentos no relacionados. Solo un lenguaje verdadero que pueda restablecer la correspondencia entre las palabras y las cosas podrá superar esta situación catastrófica”¹⁶.

El imaginario de la pila, de lo amontonado, lo acumulado sin aparente sentido, el caos, etcétera, es una palabra que evoca un sinfín de imágenes de montones de cosas, o cosas por montones, y sí, así como dice Assmann, hay algo catastrófico en esa acumulación desmesurada e incontable. Continuando su idea, ella dice a su vez que un lenguaje verdadero sería capaz de restaurar esa ruptura entre las cosas y las palabras. Y cuando pienso en la palabra restauración, imagino que habría algo anterior que debe ser puesto en valor en el presente, algo que se quebró por la falta de un lenguaje que lo pudiese quizás descifrar, y que precisa de un orden para salir a la luz, un ordenamiento que permita desentramar, poder volver a contar, restaurar, organizar una pila de cosas. Eso podría quizás ser un archivo, pero ¿quién dice que lo acumulado es archivable o digno de archivar?

Podemos pensar que acumular sin una estructura puede corresponder a un accidente, un error, una compulsión o una interrupción. Podría ser asimismo un proceso intermedio o algo que quedó inconcluso; podrían ser incluso ambos un acto de *borramiento*. Esta operación, que permite nombrar lo que ya fue dicho e insertarlo en una estructura

de ordenamiento que permite restituirla, es también algo que al dotar a un cuerpo amorfo de lenguaje podría hacer posible aparecer un tesoro o un horror, como cuando Perec se refiere a lo “exultante y aterrador a la vez en la que la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no entrar en una lista”¹⁷. Y quizás para ese horror no haya palabras que puedan restituirlas y superen incluso el lenguaje o, a su contrario, el poder nombrar cubra y enmascare el horror bajo nomenclaturas que no logran dar cuenta de su envergadura: “No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”¹⁸. Funes, personaje principal de un cuento de Borges, no puede comprender que un sujeto perro, con todas las diferencias que hay entre uno y otros, sea nombrado de la misma forma.

En este punto, en el cual he venido desarrollando la idea entre archivo y acumulación, hay una línea que constituye un borde entre ambas, una línea divisoria que es peligrosamente traspasable, la línea que existe entre develar un tesoro o el horror de algo que sea capaz de ingresar en una lista. Pues en las políticas que se involucran tanto en generar un archivo, así como en su desactivación, hay decisiones de poder que operan sobre los cuerpos archivados o apilados, pues la información es peligrosa y, a su vez, poderosa. Las cosas dichas, depositadas en el archivo poseen “esas marcas que, una vez descifradas, pueden liberar por medio de una especie de memoria que atraviesa los tiempos, significaciones, pensamientos, deseos, fantasmas sepultados”¹⁹, un repositorio de fantasmas que solo pueden ser despertados, primero, si se les permite y, segundo, si se les reinserta en el presente. En este sentido, para Nora “un archivo es un objeto puramente funcional que se convierte en un lieu de memoire solo cuando se convierte en parte de un ritual”²⁰. Para Foucault, la forma de despertar a estos fantasmas y de restituir su energía vital es un sistema que abarca acciones: “Lectura-rastro-desciframiento-memoria, [...] que permite, con el hábito, arrancar el discurso pasado a su inercia y volver a encontrar, por un instante, algo de su vivacidad perdida”²¹.

Hemos definido que una acumulación es cuerpo, pero no forma, es un cuerpo que no puede ser contabilizado porque es un montón de cosas que no pueden ser fácilmente identificadas. Y, por otro lado, hemos establecido que el archivo también es cuerpo y lenguaje, pero sí tiene forma, pues posee una estructura y un lenguaje que nos permite nombrar las cosas que contiene. Éste implica dar el poder de hacer desaparecer un cuerpo, sustituirlo por otro y/u organizar los restos bajo lógicas que quieren restituir el vínculo perdido entre las palabras y las cosas. Un lenguaje que al describir organiza a un sinfín de cuerpos que estuvieron y de cosas que fueron dichas en un solo conjunto de relaciones, un acervo que a su vez posee una frontera que es frágilmente franqueable en que este vínculo puede ser nuevamente roto. ■

– 17
Perec, G. (1986). *Pensar / Clasificar*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

– 18
Borges, J. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editoriales.

– 19
Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

– 20
Nora, P. (1996). *General Introduction: Between Memory and History*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.

– 21
Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Hacia un urbanismo de memoria (de la mano de las artes)

KATHRIN GOLDA-PONGRATZ

“—¿Qué crees tú que es esto? – dijo Julia.

—No creo que sea nada particular...

Es decir, no creo que haya servido nunca para nada concreto. Eso es lo que me gusta precisamente de este objeto.

Es un pedacito de historia que se han olvidado de cambiar; un mensaje que nos llega de hace un siglo y que nos diría muchas cosas si supiéramos leerlo.”

George Orwell¹

“Yo no creo que el espacio sea neutral.

La historia de las guerras, y posiblemente incluso la historia en general, no es otra cosa que una lucha infinita por la conquista del espacio.

El espacio no es simplemente un asentamiento; es el espacio el que hace posibles los encuentros.

Es el sitio de proximidad, donde todo se cruza.”

Doris Salcedo²

¿Memoria urbana? ¿Para qué nos sirve? ¿Y dónde la encontramos? El aprender a leer los pedacitos de historia, las huellas, los restos de una inscripción en una fachada, el retroceso de un edificio en una calle o la presencia de un solar vacío, en el sentido de la cita de George Orwell, podrá ayudarnos a responder estas preguntas. También podríamos partir de la noción del espacio que nos ofrece la artista plástica colombiana Doris Salcedo. Visibilizar, hacer accesibles e incorporar en el espacio urbano las huellas y los ecos, tanto de la violencia como de las vivencias colectivas, identificar el significado de ciertos lugares urbanos y, finalmente, crear lugar en este sentido, son actos de suma importancia a la hora de reflexionar en qué podría consistir un “urbanismo de memoria”.

Al aproximarnos a interpretar espacios urbanos en varias escalas y entender su cualidades y significados memoriales en contextos tanto europeos como latinoamericanos, partimos desde tres principales enfoques: primero, desde el concepto de espacio público como uno donde, dentro de un contexto urbano y nacional, se transmiten las memorias oficiales de un pueblo o de una sociedad urbana; segundo, desde la perspectiva del espacio público impregnado por memorias tanto compartidas como colectivas e individuales; y, tercero, desde distintas acciones colectivas o individuales, artísticas en su mayoría, que se forman para decodificar o recuperar memorias que se escapan de la voluntad política.

Entender el espacio público como palimpsesto³ nos sirve para comprender que debajo de las superficies en las que nos movemos hay capas del uso humano, inscripciones en el territorio de las más distintas épocas, y huellas visibles e invisibles de usos colectivos e individuales que se están superponiendo, borrando, reinscribiendo y transformando constantemente. El concepto de palimpsesto nos ayuda a entender que estas capas físicas y simbólicas se solapan y que no todas pueden estar a la vista en cualquier momento. Sin embargo, su interpretación no es nunca neutral y así los actos de borrar, eliminar, reactivar, visibilizar o conmemorar siempre son sujetos de las diferentes fases ideológicas del momento, de gestiones políticas y urbanísticas. Sobrescribir y lograr hacer visible nuevamente constituyen la esencia de la urbanización, del diseño de paisajes y de la historia cultural en sí⁴.



Rito del lavado de la bandera en la Plaza de Armas de Lima. Autor: Kathrin Golda-Pongratz.

– 1
Orwell, G. (1949). *Nineteen Eighty-Four*. Citado en: Iniesta, M. (2009). *Patriotismo, Ágora, Ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas*; Vinyes, R. (2009). *El estado y la memoria*.

– 2
Doris Salcedo (2000). *En entrevista con Carlos Basualdo*. Londres, Phaidon Press, p. 12.

– 3
El concepto de palimpsesto proviene del griego antiguo *παλίψηστον* y describe un pergamino cuyas inscripciones han sido borradas para dar lugar a otras inscripciones que se superponen en una misma superficie. Con cada capa nueva el documento adquiere una densidad más profunda y compleja de huellas recuperables, y así, de significados.

– 4
Golda-Pongratz, K. (2018). *Lugares de Memoria*. Citado en: Vinyes, R. (2018). *Diccionario de la Memoria Colectiva*. Barcelona, España: Gedisa.

– 5
El lavado de la bandera tiene rasgos comunes con el movimiento de las madres de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, que se reunían cada semana en dicho espacio público para mantener vivo el recuerdo de los miembros de sus familiares desaparecidos en la dictadura. Este movimiento contribuyó a la caída de la dictadura y abrió los ojos del mundo al destino de las víctimas de su régimen.

– 6
El 22 de octubre de 2000 concluyó definitivamente el mandato del expresidente Fujimori y un presidente de transición condujo a la nación hacia unas elecciones libres.

– 7
La intervención recibió el Premio Europeo del Espacio Público Urbano ex aequo en 2012 y está ampliamente documentada en <http://www.publicspace.org/es/obras/g320-arranjament-dels-cims-del-turo-de-la-rovira>.

– 8
El video *La ciutat suplantada* del colectivo *Repensar Barcelona* formó parte de la participación de *Sitesize* en la 53ª Bienal Arte de Venecia (2009). Link: <https://vimeo.com/108912473>.

El espacio público como palimpsesto de memorias colectivas

Un lugar como la Plaza de Armas de Lima, la capital de Perú, es un espacio urbano ejemplar y a la vez clásico en cierto sentido de un palimpsesto de memorias colectivas. Como cualquier otra plaza mayor de una capital iberoamericana centro del poder eclesial, comunal y estatal, ha sido desde siempre lugar clave de la confrontación de autoridad y pueblo, por lo que obligadamente es el lugar donde se desarrolla la protesta y la lucha por el poder. Es el sitio donde se define una simbología oficial del país, como alrededor de la estatua del conquistador Francisco Pizarro, cuya reubicación en distintos puntos de la plaza a lo largo del siglo XX ha conducido siempre a momentos de discusión de la identidad nacional. La estatua está cargada de simbolismo, tanto de la conquista como del mestizaje que le siguió. También lo es la instalación de una piedra dedicada al último curaca indígena Taulichusco durante el gobierno municipal socialista de Alfonso Barrantes en 1985. Es un símbolo de reivindicación de una identidad territorial que no hubiese sido posible en todo momento histórico y así se inscribe en el espacio urbano como huella política.

En 2000 se inscribió un ritual efímero, colectivo y de alta carga política y emocional en la misma plaza y en la memoria colectiva de los peruanos: el rito público del lavado de la bandera⁵. Tras la reelección del expresidente Alberto Fujimori basada en un fraude electoral, el descontento de la población fue en aumento. Así, desde finales de mayo de 2000, y cada viernes al mediodía, ciudadanos se reunieron a lavar la bandera –un ritual para la purificación simbólica de la bandera “ensuciada”– hasta que en el Perú se restaurase la democracia⁶.

En la ciudad de Barcelona cabe mencionar el Turò de la Rovira, un cerro que –situado en el barrio del Carmel, cuya ubicación y altura desde siempre le han otorgado una posición estratégica dentro del tejido urbano, y cuyas capas han literalmente sido expuestas al descubierto por una reciente intervención paisajística– es ahora, entre muchos otros, un palimpsesto de capas abiertas: todas las fases de su ocupación, que se inició con un temprano asentamiento ibérico, pero sobre todo la de las baterías antiaéreas durante la Guerra Civil y la instalación de viviendas autoconstruidas después de la guerra y hasta en los años 80, cuando fueron reubicados en el marco de un programa municipal de “erradicación de barracas”. De la ciudad autoconstruida, a cuya memoria nos referiremos más adelante, queda poco más que recuerdos y una dignificación en forma de una exposición integrada en un antiguo edificio de defensa aérea, administrado por el Museo de la Historia de la ciudad. En poco tiempo, el premiado proyecto⁷ ha pasado de ser un lugar abandonado y olvidado a un imán turístico. Su monumentalización, sin embargo, conlleva el peligro de una nueva forma de suplantación⁸ de la memoria, si sirve de punto de partida para otras intervenciones urbanísticas en la zona y un posible desalojo de los restantes habitantes de la zona.

Espacios amnésicos, espacios de memoria efímera

Los años anteriores a la crisis de 2008 eran más bien marcados por la suplantación de conceptos urbanos y fuerzas cívicas bajo un urbanismo borrador de huellas. En Barcelona encontró su máxima expresión en el proyecto del Fòrum de 2004, cuando el artista Francesc Abad presentó la documentación del Camp de la Bota y aclaró que este nuevo centro de convenciones y de ocio con explanadas frente al mar fue un lugar de ejecuciones durante el franquismo. Más de 1.700 personas perdieron la vida en ese sitio cuya existencia es sistemáticamente negada por la actual plataforma de asfalto que



Un espacio amnésico: piezas arquitectónicas llenan el espacio donde se encontraba el Camp de la Bota. Autor: Kathrin Golda-Pongratz.

le cubre, rodeada de arquitecturas siguiendo la tendencia global de la festivalización. Abad lo formula así: “Este no es un lugar plácido, sino de muerte. ¿Por qué? El individuo de la segunda modernidad no puede tomar suficiente distancia reflexiva. ¿Por qué? No es tiempo hoy de hablar de comportamientos y lenguajes que contengan el concepto ético del espacio público. ¿Por qué esta desconfianza hacia la reconversión del valor cultural y social del territorio como identidad?”⁹.

Cabe destacar el rol clave que juegan los artistas y la sociedad civil en influenciar tales procesos y, al final, contribuir a plasmar y configurar la memoria. En el caso del Camp de la Bota, la movilización de los familiares de las víctimas y la creación de una plataforma cívica han contribuido a que el nombre vuelva a ser visible en el espacio urbano. A largo plazo, y bajo las esperanzadoras políticas conmemorativas del gobierno municipal actual, ojalá pueda pensarse una visibilización simbólica en el mismo lugar, reconstruyendo su identidad e integrándola en una nueva capa urbana que lo saque de su actual imagen homogeneizadora y vacía de contenido producto de un urbanismo especulativo sin memoria.

Trabajar los vacíos de la historia

El artista americano Gordon Matta-Clark ha tratado en muchas ocasiones, mediante acciones provocadoras, los procesos de especulación urbanística y los estados intermedios que preceden al derribo de lo antiguo y la construcción de lo nuevo. Su intervención *Conical Intersect* trata de uno de los proyectos de renovación urbanística más discutidos en Europa durante los años 70: la destrucción de varios bloques en Beaubourg, en el centro histórico de París, para construir el centro comercial Les Halles y el espacio cultural Centre Pompidou. El vacío temporal, puesto en la ciudad antigua

– 9

El proyecto está ampliamente documentado en <http://www.francescabad.com/campdelabota/>. Un resumen está publicado en: Golda-Pongratz, K. y Teschner, K. (2016). *Spaces of Memory - Lugares de Memoria*. Berlín, Alemania: Trialog.

– 10

Lee, P. (2000). *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Massachusetts, Estados Unidos.

dos decenios antes de que se construyera el nuevo centro cultural, una especie de *void* o vacío de la historia, se convierte en campo de experimentación para el artista, que lo reinterpreta como metáfora del lugar¹⁰.



Una pequeña placa conmemorativa se encuentra desde 2010 debajo de un enorme poste de anuncios. Autor: Kathrin Golda-Pongratz.

Un edificio, cuyo derribo ya estuvo autorizado, se convirtió en un telescopio temporal dirigido hacia aquello que está pasando en esos momentos con la ciudad: Matta-Clark recortó una apertura en forma de cono en la fachada para abrir la vista a la progresiva construcción nueva de un cuerpo urbano extraño. La apertura sacada de las estructuras ruinosas del antiguo edificio de viviendas también era la metáfora de la bola de demolición, pues el derribo del edificio cortado formó parte del proyecto. *Conical Intersect* quiso dirigir la mirada hacia un proceso transformador y comunicar la pérdida causada de esta manera en el contexto urbano. Representa además un tema clave en la discusión de cualquier memoria urbana y el rol de los espacios públicos para conservarla: la modernización, la renovación y el desarrollo urbano juegan en muchas ocasiones en contra de la conservación de la memoria o, quizás, no buscan formas de recuperarla o integrarla en las obras de innovación.

Rearticular la memoria colectiva

La escultura *El lucero herido* de la artista alemana Rebecca Horn juega con la nostalgia y la convierte en parte constitutiva palpable del paisaje urbano de la ciudad postolímpica de Barcelona. La artista articula precisamente la pérdida del espacio urbano y la destrucción de la memoria colectiva. Una torre de acero de 12 metros de altura se erige en la playa de La Barceloneta, en un sitio donde se encontraban en fila múltiples chiringuitos hasta que se reestructuró el lugar en el curso de los Juegos Olímpicos de 1992. Estas barracas construidas de madera, en las que se preparaban mariscos frescos, habían sido hasta ese momento un punto de referencia culinaria y parte constitutiva tanto de la vida urbana entera como de la del barrio de La Barceloneta. Frente a las medidas de embellecimiento para las Olimpiadas, los chiringuitos y otros objetos informales de la playa tuvieron que ceder ante nuevas palmeras y el terraplén de fresca arena blanca.



Articular la memoria colectiva: la escultura *El lucero herido* de Rebecca Horn en la playa de Barcelona.
Autor: Kathrin Golda-Pongratz.

El paisaje urbano contemporáneo de Barcelona es inconcebible sin la escultura *El lucero herido*. Hoy por hoy se incorpora en una silueta de crecientes torres de pisos, hoteles y oficinas, entre las que cada día se precisa más el diálogo sobre la pérdida de espacios urbanos libres y lugares no predeterminados por el dictado del diseño y un proceso incesante de gentrificación. Es, además, un nuevo punto de encuentro, un punto de atracción en el litoral y también el centro de la lucha por la conservación de la memoria y la resistencia contra los complejos proyectos de intervenciones urbanísticas en el antiguo barrio pesquero de La Barceloneta. Así, la torre de la nostalgia se ha convertido en una especie de símbolo político.

En la ciudad de Bogotá, a través de acciones e instalaciones como *Ecos del Dolor* –un monumento efímero realizado en noviembre de 2002, en el cual durante dos días se colgaron 280 sillas en la fachada del Palacio de Justicia, conmemorando el 17º aniversario de la violenta toma del Palacio de Gobierno¹¹–, la artista Doris Salcedo ha visualizado y condensado de manera ejemplar la memoria de acontecimientos políticos en el espacio público y los ha representado como memoria colectiva e individual a la vez.

– 12
Son preguntas que se tratan en los primeros *Triálogos Ciudad y Memoria* bajo la curaduría de la autora, en Barcelona en noviembre 2018. Link: <http://elbornculturalaimemoria.barcelona.cat/activitat/monument-poder-comunitat/>

– 13
Beck, U. (1998). *Was ist Globalisierung?* Frankfurt am Main, Alemania.

– 11
Aunque se desconoce la cifra exacta de las víctimas mortales, probablemente fallecieron 115 personas. La cifra 280 se entiende como cantidad que encuentra el efecto estético y simbólico para llenar la fachada y para hacer entender lo absurdo y lo grave de las dimensiones de cada muerte violenta.

Batallas por la memoria

Entre los memoriales contemporáneos y contestados en Lima, la obra *El Ojo que llora* de la escultora holandesa Lika Mutal, ubicado en el Campo de Marte, representa una nueva era a varios niveles y, al mismo tiempo, una batalla continua por la memoria. Es, en primer lugar, una intervención de radical reinterpretación de un espacio monumental relacionado tradicionalmente con las guerras ‘clásicas’, como la defensa del Perú en la guerra con Ecuador o la batalla de Ayacucho, y con los héroes del país; es una obra escultórica que invita a acercarse y entrar en ella. Además, es el primer espacio monumental en la ciudad de Lima que actúa como espacio de memoria de la violencia interna que sufrió el país entre 1980 y 2000, y de homenaje a las víctimas del terrorismo del Sendero Luminoso.

El centro de la obra consiste en una enorme piedra encontrada por la artista cerca de un cementerio prehispánico en el norte del país, seguramente tirado en su momento por saqueadores de tumbas. Como tal, es también un símbolo de la falta de respeto hacia las culturas prehispánicas en el Perú. Alrededor de la piedra se han colocado en forma de laberinto unos 40.000 cantos rodados en los cuales están inscritos los nombres de todas las víctimas. Un espacio escultórico que, no obstante, está en permanente peligro mientras no ocurra una reconciliación capaz de transformar la memoria en actos, acciones, encuentros y homenajes que permitan superar el dolor y hacer justicia. En distintos momentos ha sido atacado y parcialmente destruido por personas cercanas o pertenecientes al fujimorismo. La obra ha tenido un duro camino hasta realizarse e, incluso, en ese transcurso, un fallo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos que condenó al Estado peruano por la matanza de 41 terroristas en una cárcel, dio la orden de desagrar a las víctimas e inscribir sus nombres en las piedras del monumento. Esta decisión generó polémicas muy graves y mostró nuevamente la brecha que sigue habiendo en la sociedad peruana.

El tiempo demostrará si persiste voluntad política para cuidar el espacio conmemorativo y si en sí mismo será capaz de contribuir a la reconciliación. Sin duda alguna, el tiempo es un factor fundamental en la relación entre el espacio físico y la memoria, como también en las batallas de la memoria que se expresan en lugares públicos donde, según el tiempo transcurrido y el clima político, ocurren distintos retos, movimientos, situaciones y formas de actuación.

Hacia nuevas culturas conmemorativas

¿Cuáles son y cómo se utilizan los monumentos y los memoriales hoy en día? ¿Qué debemos conmemorar hoy? ¿Cómo generamos, canalizamos y guiamos discursos y debates, especialmente en sociedades fragmentadas? En cuanto a los sujetos y promotores de la conmemoración, ¿hemos de pensar en nuevos formatos y comunidades dentro de sociedades cambiantes y migratorias?¹².

Si partimos de la tesis de Maurice Halbwachs –que sostiene que la memoria otorga sentido dentro de un marco social (cadre social) y que, al cambiar este marco, los recuerdos sin referencia se pierden y al mismo tiempo se agregan nuevos–, entonces en los espacios de la memoria en las sociedades migratorias deben crearse nuevos patrones de referencia. Por un lado, también se producen despliegues o desplazamientos de recuerdos o espacios de identificación; y, por otro, las personas tienen varios espacios de referencia o viven una “poligamia de lugares”¹³, por lo que su sentimiento de pertenencia es ambivalente. Ello se refiere tanto a los trabajadores transfronterizos globales como a los inmigrantes



Articular una batalla por la memoria: *El Ojo que llora* de Lika Mutal en el Campo de Marte de Lima.
Autor: Kathrin Golda-Pongratz.

de las regiones rurales a las metrópolis que crecen rápidamente. Sobre todo en la América Latina urbanizada, donde durante el último medio siglo la urbanización tuvo lugar principalmente en las periferias de las grandes ciudades en forma de asentamientos informales y la cuestión de la definición de identidades de estas ciudades autoconstruidas y de la conformación y otorgamiento de valor de los lugares de la memoria migratorios no descritos ni inscritos en el propio territorio se ha descuidado por completo¹⁴.

La memoria de la ciudad emergente

La ciudad emergente y los pueblos jóvenes de Lima ejemplarmente –como tantos asentamientos autoconstruidos en muchas otras ciudades de otra forma– están en estos años enfrentando un cambio radical donde la comercialización y el consumismo

– 14
Golda-Pongratz, Kathrin
(2018), op. cit., p. 262f.

– 15
En el libro *Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo*, de José Luis Oyon, Volker Zimmermann y Kathrin Golda-Pongratz, esta última revisita la ciudad barrial de Lima estudiada por Turner en los años 60 y construye una nueva visión desde el presente. Su documental *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño* (2018) reactiva la memoria de los orígenes de un barrio autoconstruido y de sus identidades múltiples de origen migratorio.

se sobreponen como capas duras. En los así llamados conos de Lima –extensiones de la urbe que surgieron a raíz de invasiones de terrenos– ser ciudad empezó sin gestión política, alcaldes ni apoyo estatal. Mientras que el empuje económico y su consolidación fortalecen la identificación de una nueva clase media de procedencia andina o provinciana, existe cada vez más una fuerte necesidad de recordar las fuerzas colectivas de los orígenes de estos barrios originalmente autoconstruidos¹⁵.

Es ahora el momento de recuperar su memoria, de trabajar con la población y de integrar sus conocimientos e ideas en el diseño del futuro. Tanto las huellas de los inicios, que en el fondo componen el orgullo y la identidad de la población, como la memoria de la resistencia contra la violencia en los años 80 y 90, deberán hacerse más visibles para construir ciudadanía a largo plazo. Debe además fortalecerse la conciencia de la convivencia con un pasado prehispánico en largas zonas de la periferia desértica limeña y trasladarse en lógicas del uso territorial. Una vez más nos ayuda el concepto del palimpsesto a pensar en nuevas formas de convivencia. El rescate de las huellas



Los cantos rodados con los nombres de las víctimas inscritas en ellos de forma alfabética. Autor: Kathrin Golda-Pongratz.

de los diferentes pasados resulta fundamental para hacer de la ciudad emergente un espacio urbano con un sólido futuro ciudadano, más allá del crecimiento económico que, al final, está sujeto a las dinámicas globales y desacoplado de los ciudadanos y su relación con su ambiente vital.

Articular la memoria del propio territorio

¿Quién escucha, quién mira al territorio mismo? ¿Quién entiende sus necesidades, lo vigila y lo cuida? ¿Quién le responde con medidas planificadoras apropiadas? Esas son otras preguntas que nos podrían conducir a encontrar herramientas para un urbanismo de memoria. Las imágenes fotográficas o filmicas dentro de su "documentalismo subjetivo"¹⁶, pueden ser una herramienta potente para activar e incluso constituir memoria, convertirse en metáforas y cuestionar aquellas que forman parte del imaginario colectivo recurrente. Son capaces de registrar micro acciones colectivas que, en tantos lugares del mundo, surgen para hacer frente a la degradación ecológica, la pérdida de integralidad territorial y de herencia cultural e industrial frente a una explotación unilateral de sus recursos. Las imágenes, al final, forman parte del territorio, de su registro y de su historia, y constituyen una especie de archivo territorial activado que nos ayuda a comprenderlo y vigilarlo.¹⁷

Si avanzamos un paso más y partimos de la base que el espacio urbano cotidiano representa una superposición permanente de imaginarios y recuerdos vernáculos, podemos definir el presente como un espacio de la memoria inmediato. Eventualmente, y mediante medios mnemotécnicos tales como el filme o la fotografía, se convierten en parte de un paisaje ampliado de la memoria. O sea que no se trata de recordar lo vivido, sino del presente y de su interacción con el pasado, de crear condiciones



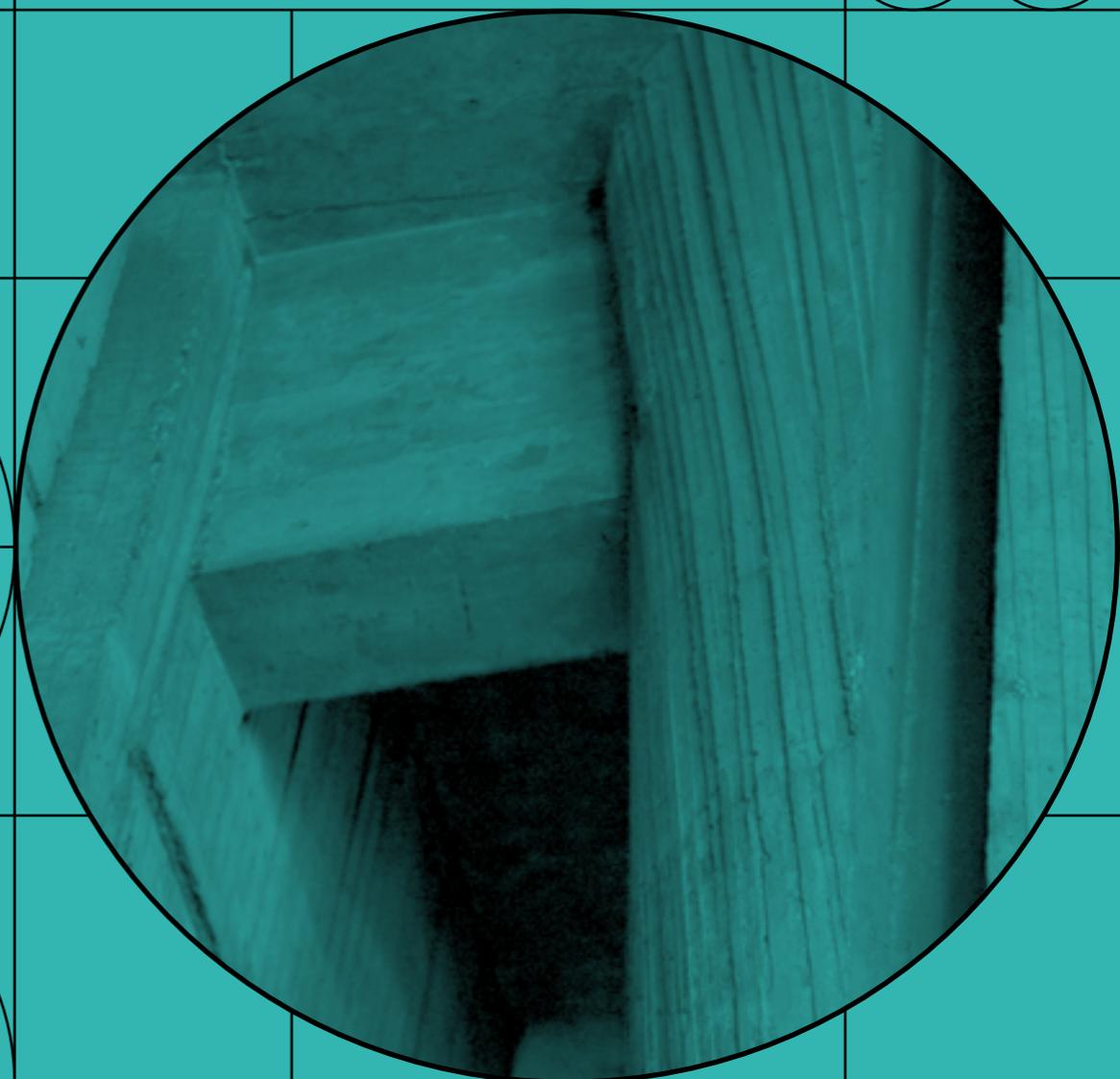
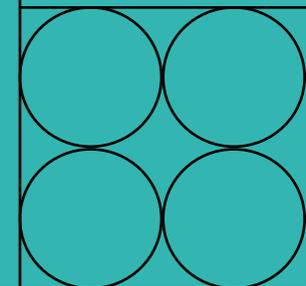
Un lugar de memorias desarticuladas: la huaca prehispánica Pampa de Cueva, un antiguo territorio sagrado, hoy cercado por construcciones informales y con unas torres de alta tensión impuestas en él. Autor: Kathrin Golda-Pongratz.

marco espaciales para la cotidianidad de la vida en experiencias espaciales que se superponen permanentemente con los recuerdos. En este sentido, una especie de urbanismo de memoria, orientado en un urbanismo sostenible geddesiano¹⁸, podría lograr un equilibrio entre permanencia y cambio permanente, y facilitar múltiples usos y atribuciones, articular heridas abiertas, así como hacer visibles los estratos de memoria y vida en el paisaje urbano. ■

- 16
Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid, España.
- 17
En esta línea se desarrolló el proyecto Geopresencias de Kathrin Golda-Pongratz, Ignasi López y Bernat Lladó en 2017. Link http://rocaumbert.com/wp-content/uploads/2017/03/Maqueta-A3-Geopresencias_v11.pdf

- 18
El pensamiento del biólogo y pensador urbano Patrick Geddes (1854-1932) influyó muchos urbanistas. Él creyó en la estrecha interrelación de estructuras espaciales y procesos sociales, en la importancia de vigilar y comprender el territorio, y en la posibilidad de poder cambiar la sociedad a través del diseño cauteloso del medio ambiente y de los espacios vitales.

El patrimonio moderno de Chillán





Chillán y la Región de Ñuble. Paisaje, territorio e identidad en espacios en transformación **Julia Fawaz/ Paula Soto Villagrán/Patricia Troncoso** – Chillán. Tierra de reconstrucciones **Erwin Brevis/Pamela Conejeros/Karin Cárdenas /UPA** – El desastre de Chillán: hacia una nueva era de desarrollo nacional **David Carvajal** – Polarizaciones del terremoto y la resiliencia sobre la planificación moderna en Chile **Fernando Pérez Oyarzun** – Chillán, la esperanza del patrimonio moderno **Horacio Torrent** – Detalles de la arquitectura moderna de Chillán insertos en su contexto histórico **Rodrigo Vera** – "De lo de Chillán". Notas del Fondo Documental Juan Borchers **Isabel García** – Conversatorio Osvaldo Cáceres **Pablo Brugnoli/Paul Birke** – Chillán, entre lo moderno y lo rural. Estrategia de difusión del patrimonio moderno en la comunidad **Erwin Brevis/Pamela Conejeros/ Karin Cárdenas/UPA** – Cartografía **Rodrigo Vera** – El Plan Regulador de Chillán. Políticas patrimoniales. Tareas realizadas y tareas pendientes. **Conversatorio Erwin Brevis/Horacio Torrent/Rodrigo Vera**

Chillán, ciudad fundada por primera vez hace más de 400 años y refundada en tres ocasiones más, es hoy la capital de la recientemente creada Región de Ñuble, localizada en la zona centro-sur de Chile. Su creación implica una transformación de su estructura administrativa, de la organización y proyección de su territorio, y de la funcionalidad de sus comunas y ciudades, entre ellas Chillán. Representa también la concreción de una aspiración reivindicada durante veinte años desde la ciudadanía, las organizaciones y las autoridades locales, lo que fundamentaría las muy positivas expectativas generadas en la mayor parte de los habitantes de la región.

– 1
Sepúlveda, C. (1962). *Chillán Capital de provincia. Contribución a su conocimiento y progreso*. Santiago, Chile: Imprenta Linares.

– 2
Parada, M. (2016). *Tradición y modernidad: Espacios de sociabilidad en la ciudad de Chillán (1835-1900)*. Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores, p. 48.

– 3
Reyes, M. (1999). *Breve historia de Chillán: 1835-1939*. Concepción, Chile: Universidad de Concepción.

– 4
Leaman, F. (1982) *Historia urbana de Chillán (1835-1900)*. Chillán, Chile: taller del Instituto Profesional Chillán.

– 5
Henríquez, C., Arenas, F., Romero, H. & Azócar, G. (2009) *Justicia socio-ambiental y sostenibilidad en el crecimiento de las ciudades medias de Chillán y Los Ángeles, Chile*. En Bellet, C. y Beltrao, E. (2009) *Las ciudades medias o intermedias en un mundo globalizado*. Lérida, España: Edicions Universitat de Lleida.

– 6
Ibidem.

En este artículo se hace una reflexión y análisis de los principios de identidad históricamente construidos y reconstruidos en Chillán, buscando establecer la vinculación entre prácticas, referentes culturales, discursos y significaciones que configuran lo chillanejo, a partir de las formas de apropiación del espacio y de elementos culturales y patrimoniales relevantes, en el marco del contexto sociodemográfico y económico-productivo de la Región de Ñuble, de la cual tales principios son inseparables.

Desde su fundación por Martín Ruiz de Gamboa en 1580, adquiere importancia como centro comercial y de abastecimiento agrícola, vigorizado por varios procesos históricos posteriores. En los últimos años, las políticas de desarrollo del país y las tendencias de crecimiento urbano asociadas a los procesos económicos, sociales y políticos más globales, han contribuido a modelar una ciudad con fuertes contrastes sociales, dando un giro en la concepción de territorio y revelando un particular discurso identitario, que evidencia una dicotomía moderno-tradicional que se va transformando a la par con las reconfiguraciones territoriales, urbanas y rurales que la sustentan.

Tres ejes organizan esta reflexión: paisaje, territorio e identidad, tríada que se muestra como indisoluble y estrechamente articulada. Nos aproximamos a estas temáticas a través de estadísticas disponibles, bibliografía especializada y un conjunto de estudios que incorporan tanto las cifras como las voces de los habitantes de Chillán. Los principales hallazgos informan de una ciudad percibida, imaginada y deseada con un trasfondo que transita de lo telúrico a lo sociopolítico, en que lo rural y lo agrario constituye un eje identitario transversalmente muy relevante, apareciendo también el arte y la cultura como elementos centrales de la ciudad y lo moderno como algo que se incorpora a ella, aunque no con la prontitud que se desea.

Chillán y la Región de Ñuble. Tendencias históricas y características socio-demográficas

La ciudad de Chillán, capital de la recientemente creada Región de Ñuble, es una de las urbes más antiguas del país, constituyendo desde su primera fundación una ciudad de servicios que nace como una forma de asegurar desde una zona agrícola el suministro alimentario de Concepción, centro militar de las luchas de la época¹.

Destruída en varias ocasiones por enfrentamientos con indígenas y catástrofes naturales, ha sido reconstruida o refundada en cuatro ocasiones, situándose en su actual emplazamiento desde 1835, cuando la destrucción resultante del terremoto de ese año condicionó su cuarta fundación, que llevó a la instalación de dos ciudades: Chillán Viejo y Chillán Nuevo. Esta última adquiere en este proceso de reconstrucción su forma de damero, las amplias avenidas que la cruzan y un proceso de modernización creciente, apoyado por políticas que incentivan su desarrollo; no obstante, una parte de la población original se mantiene en Chillán Viejo, negándose a desplazarse hacia la nueva ciudad^{2 3 4}.

Un hito importante en la memoria de Chillán actual es el terremoto de 1939, que no sólo transformó su fisonomía, sino que constituyó una tragedia mayor en términos de pérdidas de vida humana, las que se elevaron a 2.717 víctimas fatales oficialmente, con estimaciones que superan las cinco mil⁵. Su nueva reconstrucción la dota de un estilo arquitectónico modernista característico, sólido y simple a la vez, que ha devenido en patrimonio de la ciudad.

El desarrollo que ha experimentado la ciudad, considerada una ciudad intermedia⁶, se muestra en el crecimiento de su población, en la expansión de su territorio y en la

calidad de vida de sus habitantes. En efecto, la comuna de Chillán tiene una población de 184.739 habitantes, con una alta concentración de población urbana (91,3%), muy por encima del promedio regional, un crecimiento de la población más cercano al total del país y menores indicadores de pobreza que la región.

En efecto, la Región de Ñuble –cuya población alcanza 408.609 habitantes distribuidos en 13.188,94 kilómetros cuadrados que se extienden desde la cordillera de Los Andes al mar– crece más lentamente en su población y exhibe indicadores de pobreza inquietantes, lo que se profundiza en sus sectores rurales; además, constituye la región de mayor ruralidad del país, superando el 30%. Administrativamente, Ñuble está constituida por 21 comunas agrupadas en tres provincias: Diguillín, Punilla e Itata.

Características sociodemográficas de la Región de Ñuble

	Chillán	Ñuble	País
Población total 2017	184.739	480.609	17.574.003
Población urbana (%)	91,3	69,4	87,78
Tasa de crecimiento inter-censal (2002-2017) (%)	14,1	9,7	16,3
Pobreza por ingreso (CASEN 2017)	11,5	16,1	8,6
Pobreza Multidimensional (CASEN 2017)	17,1	24,6	20,7
Promedio años Escolaridad (CASEN 2017)	11,2	10,0	11,2

Tabla realizada en base a los datos del Censo de 2002 y 2017, y a la Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional 2017 (CASEN). Autoras: Julia Fawaz, Paula Soto y Patricia Troncoso.

En Ñuble la rama silvo-agropecuaria se ha mantenido históricamente como la actividad económica más importante en la generación de empleos y de ingresos para una significativa proporción de la población y, a la vez, constituye un referente significativo en la construcción identitaria de su población, tanto rural como urbana⁷ e. No obstante, el sector rural regional exhibe rezagos en relación al mundo urbano y más aún frente a Chillán, que está experimentando reestructuraciones importantes que expresan cambios en la ruralidad tradicional tanto en sus dimensiones productivas como sociales y culturales. Se aprecia así una “nueva ruralidad”, heterogénea, compleja y multidimensional, que construye un contexto rural en transformación que se vincula de nuevas maneras con las ciudades que cobija, en particular con su capital regional, en tanto aquí se concentran los servicios más importantes que se ofrecen en la región.

En contraposición a lo anterior, se aprecia un aumento en la vulnerabilidad natural y social urbana, por la creciente segmentación de la ciudad en su proceso de expansión

– 7
Fawaz, M. & Soto, P. (Agosto de 2017). *Paisaje, territorio e identidad. Reflexiones desde Ñuble*. En Conferencia inaugural del programa de Diplomado Gestión del Patrimonio Cultural Regional de la Universidad del Bío-Bío. Chillán, Chile.

– 8
FLACSO Chile. (2018).

– 9
Henríquez, C., Arenas, F., Romero, H. & Azócar, G. (2009) *Justicia socio-ambiental y sostenibilidad en el crecimiento de las ciudades medias de Chillán y Los Ángeles, Chile*. En Bellet, C. y Beltrao, E. (2009) *Las ciudades medias o intermedias en un mundo globalizado*. Lérida, España: Edicions Universitat de Lleida.

– 10
Facultad de Ciencias Empresariales. (2018). *El pulso de la economía desde Ñuble*. Resultados encuesta junio 2018. Recuperado de URL.

– 11
Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales. (2018). *Índice de Calidad de Vida Urbana Comunas y Ciudades de Chile*. Recuperado de http://estudiosurbanos.uc.cl/images/investigaciones/Arturo_Orellana/ICVU_2018/20180508_ICVU_2018_-_Version_Definitiva.pdf.

– 12
Los discursos utilizados en este apartado son retomados de estudios empíricos realizados por las autoras en la ciudad de Chillán entre 2008 y 2017.

– 13
Centro de Estudios Urbano Regionales (2012). *Identidad e identidades en la Región del Biobío*.

– 14
Centro de Estudios Públicos (2000).

– 15
Lefebvre, H. (1972). *De la ciudad a la sociedad urbana, 1970*. En *La revolución urbana*. Madrid, España: Alianza.

– 16
Lezama, J. (2005). *Teoría social, espacio y ciudad*. Ciudad de México, México: El Colegio de México.

– 17
Fawaz, M. & Troncoso, P. (2007). *Memorias del Chillán del siglo XX. Pugna entre la tradición y la modernidad*. En nombre del presidente del congreso, I Congreso Chileno de Antropología. Congreso llevado a cabo en Valdivia, Chile.

y pérdida del núcleo arquitectónico tradicional⁹, emergiendo una segregación social y espacial que de alguna manera se vincula a indicadores deficientes en la calidad de vida urbana. La contaminación ambiental, la conectividad, la salud y la movilidad, además del mejoramiento del empleo, son desafíos importantes que como capital regional se deberá enfrentar y respecto de los cuales existen grandes expectativas por parte de la población de Chillán¹⁰ ¹¹.

El proceso de transformación territorial que implica la instalación de la nueva región persistentemente apoyada por la ciudadanía, su devenir y características, nos ofrece la oportunidad de relevar los principios de identidad de los habitantes de su capital, la que históricamente ha estado marcada por el contexto del territorio que hoy constituye la región.

Chillán: paisaje, territorio e identidad¹²

Para quienes viven en Chillán, transitan sus avenidas y reciben la sombra de sus arboledas, la ciudad se alza como un espacio íntimo, atávico, propio y acogedor; pero a la vez modernista, transformador, urbe de paso, ciudad intermedia y antiguo nodo económico y cultural, lo que nos obliga a observar con detención sus particularidades, principalmente las vinculaciones entre su historia y entorno. Los elementos que configuran la identidad de Chillán y el ethos chillanejo convergen en una ciudad intermedia de raigambre tradicional que experimenta la vorágine de la globalización y modernización, con elementos que irradian identidad, generando certezas, como también contradicciones.

De esta forma, el territorio se articula como límite e impulsor de manifestaciones culturales e identitarias múltiples, particularmente al hacer referencia a la idea de región, en tanto la historia y pasado vividos por una comunidad definen sus límites, extensión y proyección¹³. El paisaje de Chillán –entendido como un territorio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, tanto materiales como simbólicas, y cuyo carácter es el resultado de la acción e interacción de factores naturales y humanos¹⁴– destaca por la diversidad de atractivos culturales arquitectónicos, históricos y culinarios, y por la misma identidad de la ciudad y de los barrios que la componen. Ello materializa la idea de que el paisaje urbano no sólo está conformado por grandes edificios y monumentos, sino también por la antigua casa, los espacios verdes, determinados tipos de comercio, objetos o lugares que tienen un valor de identidad para esta ciudad en particular¹⁵ ¹⁶.

En relación a la percepción de la ciudad de acuerdo a los discursos de los habitantes, una parte de la población –en particular los adultos– declara tener una lectura positiva de la ciudad, describiéndola principalmente como tranquila, segura y, en menor grado, como un atractivo turístico. En oposición, la población joven la dibuja como una urbe monótona y casi aburrida, destacando el clima como un aspecto negativo por sus variaciones extremas, y otorgándole el cariz de poco moderna y dinámica, y con falta de espacios culturales para gente de su edad. En el rango etario medio el discurso se suaviza, para destacar que la tranquilidad es un bien típico de las ciudades medias, lo que permite una buena relación entre lo laboral y lo familiar. Finalmente, en la voz de la población de más edad, la ciudad siempre ha sido tranquila, característica que ha hecho de Chillán un lugar familiar y comunitario¹⁷ ¹⁸.

A partir de lo anterior, la identidad de Chillán se puede reconstruir desde de tres elementos: los referentes sociales compartidos, culturalmente determinados; los

elementos materiales y no materiales que expresan esa identidad y autoimagen; y la definición de los otros significativos, tanto de identificación como de diferenciación u oposición¹⁹.

Los referentes sociales compartidos que hacen transversales los discursos de los diferentes grupos según edad, procedencia, nivel educacional o estrato social, aluden a lo rural y lo agrícola, tanto en función de elementos de la cultura campesina como hacendal o “corralera”²⁰. Así también se refieren al arte y la cultura expresadas en las manifestaciones de un conjunto de artistas reconocidos nacional e internacionalmente, como Violeta Parra y Víctor Jara en el folklore, Marta Colvin, Marta Brunet, Claudio Arrau, Pacheco Altamirano y Gonzalo Rojas en la música, pintura, escultura y literatura, entre otros. Son elementos comunes asimilados por la concepción identitaria de la ciudad como propios, pero que difieren en el énfasis que los distintos grupos de la población les otorgan.

Asimismo, los elementos materiales –que comprenden construcciones y espacios urbanos que proyectan identidad en la población, también con intensidad distinta según grupos diferenciados de la población– son la Catedral católica de Chillán, el mercado y la feria, el Monumento al Padre de la Patria (en Chillán Viejo), la iglesia San Juan de Dios, la iglesia San Francisco, los murales de Alfaro Siqueiros en la Escuela México, los locales de mote con huesillo²¹ y la estación de ferrocarriles, casi todas ellas localizadas en el damero central de la ciudad. También son citadas las Termas de Chillán, ubicadas en la pre cordillera andina de la comuna de Pinto.

A su vez, también objetos o cosas son mencionados como referentes de identidad territorial: las longanizas²², en el ámbito culinario, y los cacharros de Quinchamalí, las monturas de cuero, las espuelas y los sombreros de paja, en lo artesanal. Chillán ha incorporado en su imaginario e identidad lugares y objetos que no están localizados o no tienen su origen en la ciudad, en una especie de sincretismo cultural que ilustra cómo el contexto rural y la región en su totalidad no son ajenos a la identidad de su población.

Respecto a formas culturales intangibles, se pueden distinguir categorías socioculturales y simbólicas: el huaso²³ como elemento arraigado presente aún en una ciudad fuertemente urbana; la tendencia a la distinción en el *habitus* de los estratos altos tradicionales, junto a un alto espíritu democrático en lo político y la imitación de estos en los estratos menores; el cariz de porfiado o tenaz presente en la fortaleza de reconstruir la ciudad desde los cimientos tras sus consecutivas destrucciones y habitar el territorio con la incertidumbre de una posible catástrofe; la mentalidad laica, liberal y republicana, plasmada en el nombre de sus calles centrales; y un asumido liderazgo empresarial, hoy estimado como insuficiente, en el área del comercio y los servicios. Así también ocurre en el ámbito educacional, su trayectoria y oferta, en relación a otras ciudades de la región, que aspira hoy a tener sus propios espacios de desarrollo, alertando desde ya sobre el riesgo de la concentración intrarregional que criticaron en otras regiones y que, de forma consensuada, se esgrimió durante veinte años como argumento central para la formación de la Región de Ñuble.

Estas lecturas del espacio por parte de la población pueden sintetizarse en oposiciones simbólicas, refrendadas en esta oportunidad a través de las narrativas de los habitantes.

– 18
Fawaz, M. & Soto, P. (Agosto de 2017). *Paisaje, territorio e Identidad. Reflexiones desde Ñuble*. En Conferencia inaugural del programa de Diplomado Gestión del Patrimonio Cultural Regional de la Universidad del Bío-Bío. Chillán, Chile.

– 19
Larraín, J. (1997). *Identidad Chilena*. Santiago, Chile: Lom Ediciones.

– 20
FLACSO Chile. (2018).

– 21
Postre chileno que combina jugo acaramelado con mote de trigo y duraznos deshidratados, utilizado también como bebida refrescante.

– 22
La longaniza es un embutido relleno de carne de cerdo ampliamente consumido en Chile. Las que provienen de Chillán son reconocidas en el país por su calidad, considerándose un producto emblemático de la región.

– 23
Figura típica de la zona campestre del centro-sur de Chile, tanto en su expresión popular como hacendal.

Oposiciones simbólicas

Ciudad antigua / Ciudad moderna	Memorias de antes y después del terremoto, ya sea el de 1930 o el de 1960. Manifiesto en la arquitectura y la percepción de la población, con diferencias según edad y tiempo de permanencia en la ciudad.
Chillán urbano / Chillán rural	El discurso identitario recoge formas de habitar propias del espacio rural y lo agrega a la ciudad: busca la periferia para vivir (expansión) y además se resignifica en espacios de la ciudad (mercado, universidades, servicios públicos, mall, etcétera), mezclándose la tradición rural con la urbana.
Católico / Laico	La Catedral es un punto de identidad muy requerido, respondiendo a su llamativa arquitectura y tradición. En las calles predominan nombres republicanos de héroes y connotados miembros del radicalismo masón, fuertemente ligados a la educación.
Chillanejo / Afuerino	En relación a los elementos que confieren identidad a la ciudad, el chillanejo usa los espacios urbanos revalorizándolos cotidianamente; en cambio, el afuerino se asombra y los descubre. Esto les proporciona conocimientos específicos a cada uno.
Popular / Intelectual	Distintos saberes ponen énfasis en diferentes componentes del patrimonio arquitectónico, literario y artístico. Así, por ejemplo, la cultura popular asocia la ciudad rápidamente con lo culinario y lo rural, mientras que la intelectual lo hace con su patrimonio histórico y/o artístico.
Ciudad vivida / Ciudad imaginada	Chillán es percibida como una urbe fraccionada, especialmente por los jóvenes. Como ciudad intermedia, tiende a la segmentación, existiendo una integración relativa en los espacios sociales: colegios, feria y centros comerciales.
Seguridad / Temor	Sentir emergente que acompaña el crecimiento de la ciudad.
Antes / Ahora	Identidad más hegemónica y homogénea es la asociada al pasado, incluso la sentida y la atribuida tienden a coincidir al respecto.

Oposiciones simbólicas. Autoras: Julia Fawaz, Paula Soto y Patricia Troncoso Pérez.

Reflexiones para el cierre

Tenemos la certeza de que quienes han habitado más largamente la ciudad entienden que ésta es vivida colectivamente, lo que ha posibilitado la configuración y urdiembre de una identidad cultural con mucho sentido y raigambre en la historia, lo rural y la pertenencia al territorio.

Los estudios realizados y consultados evidencian una diversidad de perspectivas de la ciudad que son disímiles por edad y origen social, territorial y educacional, si bien hay un discurso compartido enraizado en lo rural, lo agrícola (no lo forestal), la historia y la cultura considerada propia, que en gran medida puede hacerse extensiva a toda la región actual, porque proviene de ella, de lo que fue Región de Ñuble desde su creación como provincia en 1848. Chillán es un territorio construido desde un discurso identitario moderno/tradicional, que se ha adaptado a las transformaciones que el territorio le ha dictaminado, transitando desde lo telúrico hasta lo sociopolítico, desde lo rural a lo urbano, desde la cordillera al mar.

La gastronomía aparece como un elemento a destacar en este discurso. En Chile el turismo de carácter urbano se vincula a las ciudades grandes; sin embargo, la gastronomía puede llegar a ser característica de una ciudad media, como ocurre con el mercado de Chillán, las longanizas o algunos productos del área litoral de la región. Una pieza clave de las ciudades son los cascos históricos, que por su valor patrimonial tienen un gran interés para el afuerino. En el caso de Chillán es valorado tanto por sus habitantes como por la institucionalidad pública, reflejado en proyectos en curso de recuperación del casco histórico y el barrio cívico de la ciudad, de aumento de la seguridad y la reciente solicitud de declararlo zona típica.

Hemos de notar a su vez, gracias a los aportes de los habitantes, que la legítima aspiración de acceder a bienes y a una mejor calidad de vida –que implica modernización de los espacios públicos y privados– puede entrar en contradicción con el sustento de la identidad en la tradición, o más bien en lo tradicional. Así, los deseos de modernidad se entrecruzan y a veces se enfrentan con visiones más conservadoras o patrimonialistas, generando representaciones conflictuales²⁴ y mostrando que las diversas prácticas y manifestaciones culturales de la ciudad no son necesariamente complementarias ni homogéneas, lo que por lo demás ocurre en territorios que se transforman rápidamente o en momentos de muy rápidos cambios.

Relacionado con lo anterior, distinguimos que la acción de los distintos grupos de actores modifica, a través de sus prácticas cotidianas, los sentidos no solo de la materialidad patrimonial, sino que al representar diversos *habitus* e identidades re-significan los espacios en los cuales cuajan las identidades en función de múltiples dinámicas, confirmando que la identidad no es algo construido de una vez para siempre, sino que cambia a lo largo de la historia y los procesos sociales que otorgan al espacio su forma, función y significación social.

Percibimos a Chillán como una ciudad que vive y asume sus cuatro fundaciones, su pasado agrario y proveedor, receptor de producción agrícola de la zona, mercado y distribuidor de alimentos y otros enseres propios de la naturaleza y cariz de ésta; su riqueza cultural, no solo en relación al patrimonio identitario relacionado con el campo y lo rural, sino también en la construcción y reconstrucción de una ciudad escolar, formadora de profesores y otros oficios y profesiones, a la que migran los habitantes del territorio regional desde antaño; de amplia riqueza artística y estirpe de independentistas, como lo mencionan los mismos habitantes: “*Cuna de héroes y artistas*”.

Las identidades convergen en un paisaje en transformación configurando una ciudad percibida, vivida y deseada, que desde sus rasgos presentes no exentos de contradicciones y conflictos, es proyectada al futuro desde lo que se es y se quiere ser como territorio y ciudad, en el marco de los nuevos escenarios que plantea la construcción de una región. ●

– 24
Hiernaux, D. (2006). *Repensar la ciudad: La dimensión ontológica de lo urbano*.
Ciudad, País: Liminar.

Chillán: tierra de reconstrucciones

ERWIN BREVIS / PAMELA CONEJEROS / KARIN CÁRDENAS / UPA

Desde su fundación en 1580, el devenir de Chillán ha estado marcado por sublevaciones indígenas, inundaciones y terremotos. Este destino obligó a la ciudad a levantarse prácticamente desde cero en cinco oportunidades¹. En el siglo XX, el terremoto de 1939 fue el hito que marcó un antes y un después en la forma de habitarla.

A las 23:32 horas del 24 de enero de 1939, un fuerte sismo despertó a la ciudad. Las cifras oficiales hablaron de cinco mil víctimas fatales; sin embargo, considerando la gran cantidad de desaparecidos, la prensa de la época los estimó en 30 mil². Los 8,3 grados en la escala de Richter posicionaron a este terremoto como uno de los más destructivos en la historia de la humanidad.

Desde aquella noche, la ciudad no volvió a ser la misma. Sólo un 3% de las edificaciones quedó en buen estado³; las viviendas, la imponente Catedral, el comercio y los edificios públicos quedaron reducidos a escombros. El prometedor Chillán que florecía a comienzos del siglo XX desapareció.

Los damnificados, sin distinción de clases sociales, levantaron precarios campamentos de emergencia en las plazas de la ciudad. Algunos buscaron refugio en albergues, como el del Convento de la Iglesia de los Padres Carmelitas, y cientos de familias ocuparon los vagones de la destruida Estación de Ferrocarriles como viviendas provisorias.

La ciudad no lograba levantarse moralmente, pero ya comenzaban las primeras gestiones para su reconstrucción, tarea difícil que demandó el esfuerzo del Estado, a lo que se sumó la visionaria participación de privados.

Fue clave el liderazgo del presidente Pedro Aguirre Cerda, quien priorizó la reconstrucción y auxilio como materia urgente. De este modo, y en paralelo a la remoción de escombros, se construyeron pabellones de emergencia para viviendas, escuelas y un hospital, cuyo objetivo fue entregar soluciones provisorias a los damnificados.

El terremoto de 1939 abrió la inusual posibilidad de reconstruir totalmente la ciudad, oportunidad que coincidió con la primera generación de arquitectos titulados bajo la reforma de la enseñanza de la arquitectura en Chile⁴. Este nuevo contexto permitió que en Chillán se desarrollara una versión moderna de esta disciplina, situación que luego se repitió en el resto del país. Producto de esto, hoy gran parte de la identidad arquitectónica de la capital regional –como la Catedral, el Edificio de los Servicios Públicos, el Edificio COPELEC, algunos conjuntos habitacionales y numerosas viviendas privadas– son parte del patrimonio de Chile.

Por lo anterior, es una importante tarea recordar y conmemorar el terremoto de 1939, pero no sólo desde el desastre y las víctimas, sino también como el hecho que permitió refundar una ciudad que hoy se sostiene sobre fuertes cimientos y que además se caracteriza por su espíritu social, en el que la resiliencia alcanza un valor común. ●

– 1
Episodios ocurridos en
1751, 1835 y 1939.

– 2
Torrent, H. (2016). *El suelo en
la disputa por la reconstruc-
ción urbana: Chillán, 1939*.
Revista ARQ. Volumen 93.

– 3
Ibídem

– 4
Aguirre, M. (2012). *La arqui-
tectura moderna en Chile
(1907-1942)*. Santiago, Chile:
Editorial Universitaria.



Regimiento.
Fuente: Archivo de
Arquitectura de la
Universidad del Bío-Bío



Iglesia La Merced.
Fuente: Archivo de
Arquitectura de la
Universidad del Bío-Bío



Escuela Normal.
Fuente: Colección Museo
Histórico Nacional



Catedral de Chillán.
Fuente: Archivo Unidad
de Patrimonio de la
Municipalidad de Chillán.



Acopio de escombros
en localización no
identificada.
Fuente: Archivo Unidad
de Patrimonio de la
Municipalidad de Chillán.



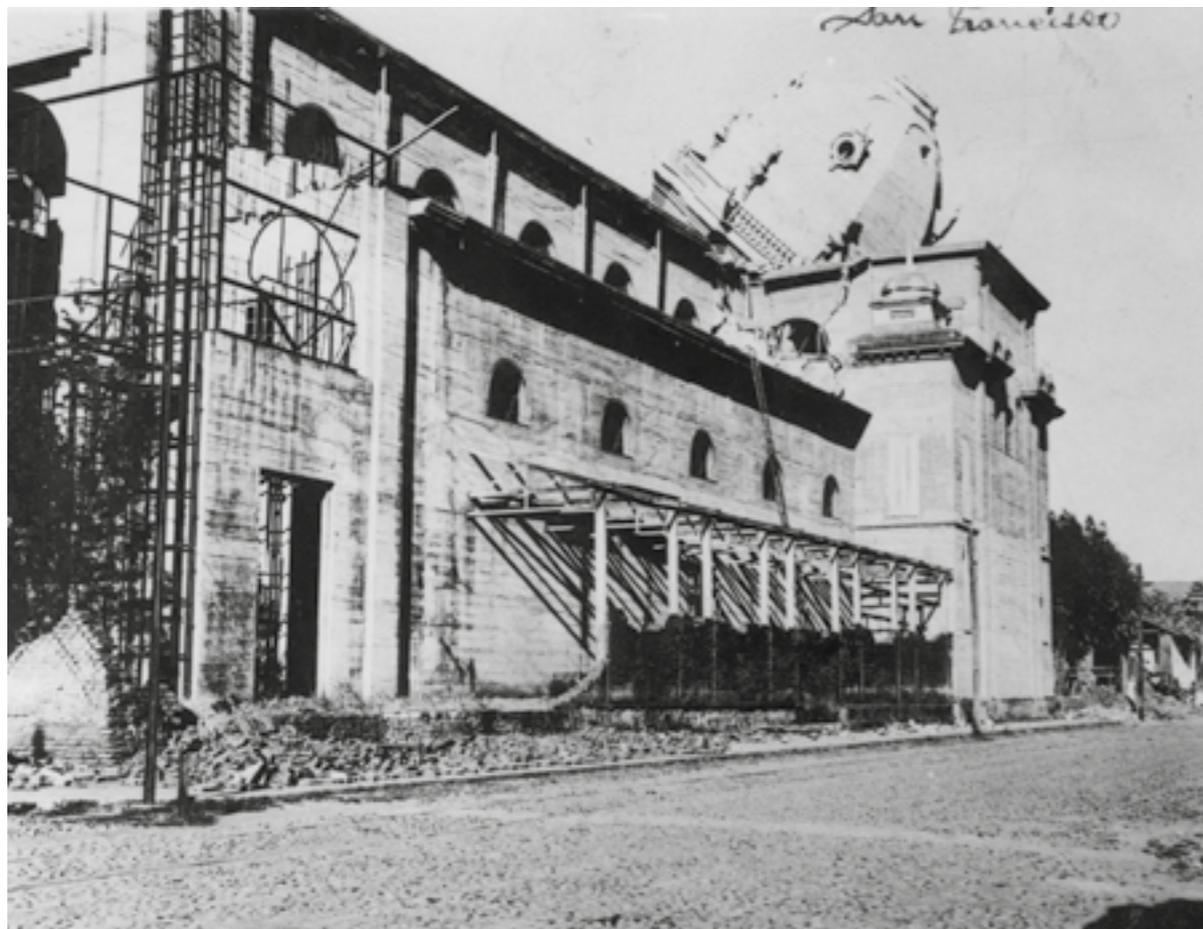
Estación de Ferrocarriles.
Fuente: Colección Museo
Histórico Nacional



Plaza de Armas por calle Arauco. Fuente: Archivo Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán.



Teatro Municipal de Chillán. Fuente: Archivo Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán.



Iglesia San Francisco.
Fuente: Archivo de
Arquitectura de la
Universidad del Bío-Bío



Escombros en localización
no identificada.
Fuente: Archivo Unidad de
Patrimonio de la Municipalidad
de Chillán.

“Si Europa no estuviera tan preocupada en preparativos para matarse, la tragedia de Chile hubiera tenido más repercusión”. Así titulaba una columna el periódico inglés The Guardian un par de días tras el terremoto de Chillán de 1939. En el extracto reproducido por el diario El Mercurio se daba cuenta del enorme impacto destructivo y de cómo aquella tragedia no había calado más profundo en Europa a raíz de la tensión y los preparativos que encaminaban a las distintas naciones de ese continente a una guerra.

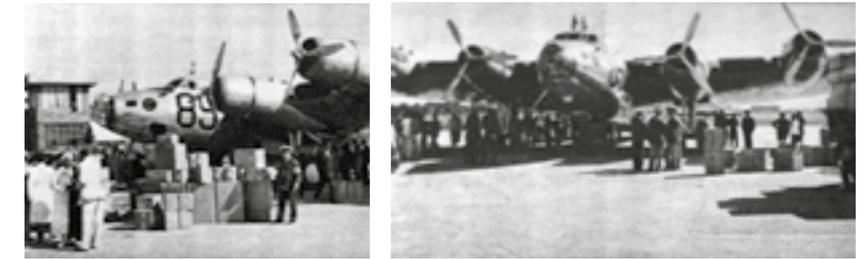
— 1
El Mercurio, Sábado 28 de Enero de 1939, *Si Europa no estuviera tan preocupada en preparativos para matarse, tragedia de Chile hubiera tenido más repercusión.*

— 2
Avión de Guerra más potente del Mundo llegó ayer procedente de los E.E.U.U. (1939). El Mercurio.

— 3
Continúa la cooperación de la Luftwaffe. (1939). El Mercurio.

“Esa tierra es fértil y rica en minerales; pero desgraciadamente hay un precio que pagar por ella. Esta cáscara sobre las profundidades específicas está en línea directa con una de las fajas más grandes de temblores de tierra en el mundo. Los habitantes de Chile, por tanto, esperan terremotos ocasionales, así como nosotros esperamos guerras ocasionales. Es una sensible catástrofe que habría recibido más publicidad y simpatía en Europa si no estuviéramos más preocupados matándonos y preparándonos para matarnos mutuamente en una escala aún mucho mayor.”¹

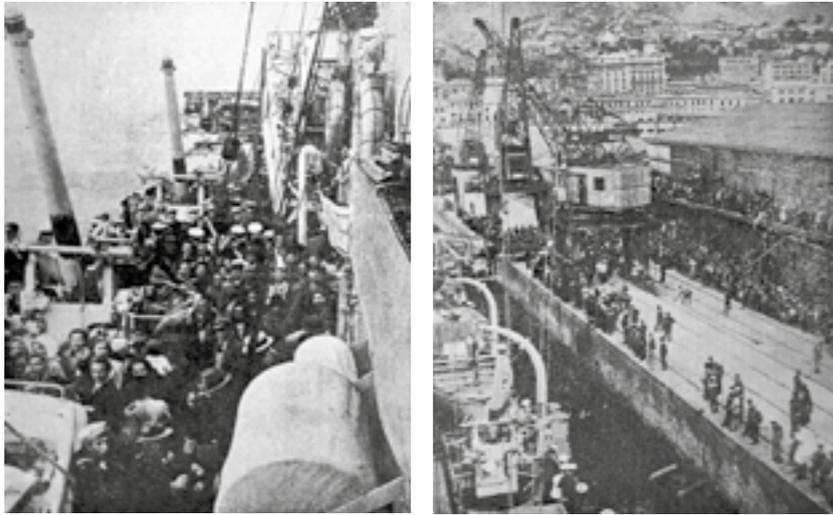
Pese a estar en un contexto con instrumentos de comunicación más limitados y menos instantáneos, el desastre en Chile logró ser noticia mundial y no pasó mucho tiempo para que buques de la marina británica y aviones de guerra de última generación de Estados Unidos y de la Alemania Nazi arribaran a Chile para brindar asistencia y hacer gala de su poderío^{2 3}.



Transporte aéreo estadounidense puesto al servicio de Chile. Fuente: Revista Zig-Zag.

Transporte aéreo alemán, cooperando en el transporte de asistencias y profesionales a la zona devastada. Fuente: El Mercurio.





El buque Exeter de la Marina Real Británica transportando refugiados hacia Valparaíso, y su arribo a dicha ciudad. Fuente: Grossi.

Las ciudades en Chile y el mundo a lo largo de la historia han sufrido todo tipo de desastres. Incluso, previo a este terremoto, Chillán ya había padecido cuatro destrucciones totales, siendo la última en 1835, que implicó el traslado de dicha urbe. Sin embargo, el terremoto de 1939 se transformó en un verdadero punto de inflexión, una presión para justificar transformaciones estructurales en el desarrollo del país.

De la destrucción y muerte surgió una oportunidad, desembocando en la construcción de una nueva institucionalidad pública para la generación del desarrollo económico y social del país. El Estado debía estar a la vanguardia del progreso a través de la intervención planificada. Como veremos en los siguientes acápite, pensar la reconstrucción de Chillán terminó siendo una instancia para repensar la nación, con el fin de llevar a Chile a la modernización y el bienestar de su población.

La noche del desastre

Minutos después de las 23:30 horas del martes 24 de enero de 1939, un sismo de fuerte intensidad se sintió en gran parte de Chile. No habiéndose detectado daños materiales directos y tampoco fallecidos en la capital, las personas entraron a preguntarse sobre la realidad del resto del país, ya que muchas de las comunicaciones, como el teléfono, funcionaban débilmente. La gente se dirigió a las oficinas de radio, diarios y telégrafos con el fin de informarse más allá de Santiago. Los autos paraban en las calles y plazas, y subían el volumen de sus radios, por lo que los espectadores no tardaron en arribar, formándose gran tumulto a su alrededor⁴.

A través de la radiodifusora *La Cooperativa Vitalicia* se pudo obtener noticias desde Temuco, pero Chillán y Concepción no respondían. Producto del silencio entre esta última y Malleco, se dedujo que allí había sido el epicentro de la catástrofe⁵.

La radió asumió un papel fundamental en la articulación de las obras de emergencia, pues al depender menos de líneas para establecer contacto entre un punto y otro, tomó un gran protagonismo. En un inicio la falta de servicios, como la electricidad, determinó que el acceso a radio y radiocomunicación solo fuera por parte de quienes

– 4
Ibíd.

– 5
Entre las provincias de Concepción y Malleco estaría el epicentro. (1939). *El Mercurio*.

– 6
Servicios de la zona afectada están bajo control de las fuerzas armadas. (1939). *El Mercurio*.

– 7
Aviador militar relató al Ministro de Defensa lo que vio en Chillán. (1939). *El Mercurio*.

contaban con equipos a baterías, pero una vez superada tal coyuntura, estos aparatos se tornaron imprescindibles para sostener las acciones de emergencia. Por eso mismo, no tardaron en ser requisadas y puestas a disposición de las instituciones de orden y asistencia de la zona afectada⁶.

Así, muchas de las resumidas comunicaciones dadas a conocer por las estaciones transmisoras de radio con carácter privado fueron recogidas por el diario *El Mercurio* y puestas en sus páginas⁷:

“Antonio Rodas, Moneda 1035. Mamá gravísima, los demás salvos.”

“San Isidro 851. Murieron Cata y los niños, León.”

“Isidoro Arensburg. A Prat, 259. Santiago. Mi Familia muerta venga auto llevar Santiago.”

“Flor Munita. San Diego 29, Santiago. Raquel falleció, Carmencita también; Señora Blanca y Carmelita sin novedad: Blanquita muy leve, Don Francisco Guerra en peligro: no sé de Rosa; Tulio sin novedad gracias a Dios para atender la casa”.

“Remigio Cordero, Delicias 1114. Murió Remigio madre e hija. Vallejos”

“Juan Costa, Baldeig. Linares. Estamos vivos Familia Baldeig y Costa. Todo destruido. Nenita cuñada de Baldeig muerta. Baldeig Costa”



Propaganda que resaltaba la eficiencia y modernidad del servicio radial, y su importante rol en la emergencia provocada por el terremoto. Fuente: El Mercurio.

Simultáneamente en este primer instante de visualización del desastre, los medios móviles aéreos cumplieron una gran labor a través de la obtención de las primeras imágenes y relatos. Ya en la mañana del 25 de enero, la Fuerza Aérea de Chile enviaba una serie de vuelos de reconocimiento a Chillán y el territorio afectado para dar cuenta de la situación en la zona devastada, tanto por medio de relatos, como de las primeras imágenes. El piloto era el Capitán Bayer quien, de vuelta en Santiago, dio cuenta de que al acercarse a Chillán se percató de una densa polvareda sobre la ciudad. Posteriormente, al aterrizar en un campo cercano pudo ser espectador del horrible escenario; prácticamente la totalidad de las construcciones se encontraba en el suelo y la gente escarbaba desesperadamente en los escombros para sacar a sus familiares y cercanos⁸.



Fotografía de Chillán tomada desde el aire luego del terremoto. Fuente: Nombre Reyes.

Al momento del sismo, muchas personas en Chillán se encontraban en el Teatro Municipal de la urbe, el cual se desplomó sobre los cientos de los asistentes, por lo que durante la mañana todavía se podían ver cadáveres en la puerta de recinto y de las demás construcciones del paisaje urbano. A su vez, una gran cantidad de niños deambulaba llamando a sus padres y hermanos posiblemente muertos. Todo se complementó con las apreciaciones del intendente de la zona, Patricio Poblete Vera, cuyas informaciones eran comunicadas al Ministro de Defensa, Alberto Cabero Díaz, y, junto con el piloto y su acompañante, el Comandante Gana, se dirigieron personalmente a las dependencias del Ministerio del Interior para entregar estas informaciones⁹.

La institucionalidad pública y el desastre

Que el presidente Pedro Aguirre Cerda viajara a la zona afectada a horas de ocurrido el desastre, guardaba continuidad con actitudes presidenciales anteriores, como la de Arturo Alessandri Palma (1920-1925, 1932-1938) para el terremoto de Vallenar de 1922¹⁰, y la de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) con Talca en 1928¹¹. Ello sirvió, como veremos más tarde, para dar cuenta sobre la actitud del Estado frente al desarrollo social, siendo la presencia de Pedro Aguirre Cerda la confirmación máxima del compromiso de la institucionalidad pública para con el bienestar de la población.

– 8
Aviador militar relató al Ministro de Defensa lo que vio en Chillán. (21939). *El Mercurio*.

– 9
Ibidem.

– 10
Urrutia, Rosa; Carlos Lanza, *Catástrofes en Chile 1541-1992*, Santiago: Editorial La Noria, 1993, p. 196.

– 11
Ibidem.

– 12
El dolor que aflige a Chillán y a la zona devastada es mi propio dolor y debe ser de todos los chilenos. (1939). *El Mercurio*.

– 13
Ibidem.

– 14
Ibidem.

– 15
Morandé, P. (1987). *Cultura y modernización en América Latina: ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*. Madrid, España: Encuentro Ediciones.

– 16
Ibidem.

– 17
Subercaseux, B. (2007). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura*. Tomo IV. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

– 18
Ibidem.

Estando en la zona devastada le tocó vivir una réplica sísmica. Mientras la multitud corría despavorida, el presidente trataba de llamar a la calma y la gente comenzó a acercársele implorándole que salvara a Chile y a la zona devastada. Una semana después el propio Aguirre Cerda declaraba: “El dolor que aflige a Chillán y a la zona devastada es mi propio dolor y debe ser de todos los chilenos”¹². Al volver de su visita, también aseguró que la urbe se plantearía como un lugar modelo para el resto de país, dando paso de un centro predominantemente agrícola a una ciudad de carácter industrial en un corto plazo¹³.

Este fuerte personalismo y compromiso de la institucionalidad pública para con el bienestar de la población, no es sino reflejo de la actitud del Estado y la imagen presidencial respecto del desarrollo de la nación. La Constitución de 1925 dio un espíritu refundacional para el Estado al incluir dentro de sus disposiciones el velar por la protección del trabajo, la industria y la previsión social, reconociendo a cada chileno un bienestar mínimo –aunque fuese complicado definir aquello– en cuanto a la habitación salubre y las condiciones económicas para garantizar la satisfacción de las necesidades más imperativas en lo personal y familiar. Además, reconocía al Gobierno como garante de la salud pública e indicaba que el derecho a la propiedad quedaba supeditado al mantenimiento del orden y el progreso social¹⁴.

El Estado y el dilema de la modernización entraron en un nuevo paradigma intelectual, el cual posteriormente se denominó “desarrollismo”. Su noción de progreso en Chile y gran parte del mundo privilegió el análisis de la funcionalidad de las estructuras propuesto por las ciencias sociales. Las cuestiones económicas y sociales comenzaron a ser vistas como objeto de planificación, como algo que puede alterarse mediante una acción racionalmente programada y ejecutada, donde el futuro se plantea como un conjunto de opciones evaluables, que se ofrecen a las personas e instituciones que tratan de decidir con eficacia. Esta perspectiva de desarrollo económico primó durante el siguiente medio siglo¹⁵.

Debemos recalcar la panacea que implicaba el término “planificación” en aquel entonces, sobre todo si asumimos que en aquella década los proyectos totalitarios de Alemania y la Unión Soviética reflejaban posibilidades reales de progreso¹⁶.

De esta misma forma, se debe aludir al proceso de industrialización como una idea fuerza que recorre todo el espectro político, desde conservadores y liberales hasta socialistas y demócratas. Se trata de un afán que se vincula estrechamente con la construcción de la nación, que liga la independencia económica a la culminación de la política¹⁷. A raíz de esto, el desarrollo industrial de Chile también vino a representar un paso de crecimiento, una maduración económica y social necesaria para alcanzar el desarrollo¹⁸.

Bajo estas premisas fue que el propio presidente de Chile asumió el compromiso de reconstrucción de la zona devastada a partir de la ejecución de un plan o planificación que apuntó a fomentar la reedificación, pero también de un impulso a la economía a través del fomento a la producción e industrialización.

Sin embargo, antes de adentrarnos en esta discusión vale la pena que hagamos mención a las primeras decisiones tomadas con respecto a la emergencia del desastre, que también son acciones que develan la actitud de Estado frente a una instancia extraordinaria.

Zona afectada

El terremoto más destructivo de la zona centro-sur de Chile durante el siglo XX ocurrió el martes 24 de enero de 1939 a las 23:32 (hora oficial chilena). Este evento afectó a siete provincias ubicadas entre los 35 y 38 grados de latitud sur, que engloba a Talca, Linares, Cauquenes, Ñuble, Concepción, Bío-Bío y Malleco¹⁸.

No obstante, la zona de sensibilidad abarcó mucho más territorio, extendiéndose en dirección norte-sur desde Arica hasta Chiloé, y en los alrededores de Puerto Aysén. Así, en el sentido este-oeste, este sismo se sintió con mucha fuerza en Mendoza, llegando a percibirse incluso en Buenos Aires. En lo que refiere al oeste, se sintió hasta la costa de Chile¹⁹.

El área de daño por el terremoto se extendió desde Curicó hasta Temuco, en una longitud cercana a los 400 kilómetros. En dichas ciudades se produjeron perjuicios de poca consideración, como derrumbes y formación de grietas en algunos muros antiguos o débiles. Es por ello que esta zona abarcó un área de 45 mil kilómetros cuadrados, aproximadamente.

Víctimas

Adentrarse en la búsqueda de las víctimas fatales de este terremoto implica divagar en una nebulosa donde las cifras deambulan en extremos demasiado distantes, entre números oficiales y extraoficiales. Mientras los primeros, en base a las estadísticas del Gobierno, son cifrados en 5.685, los segundos alcanzan los 50 mil. No obstante, dentro de estas últimas existen también discrepancias, pero la mayoría de las estimaciones cifra entre 28 mil y 30 mil las defunciones²⁰.

De la misma forma que los fallecidos, la cantidad de heridos era abrumadora, pero a su vez algo difusa por tampoco conocerse estadísticas más específicas, siendo solo cifrada la cantidad por la Cruz Roja entre 10 mil y 20 mil²¹, aunque difusamente El Mercurio alzaba a los 50 mil²², y Richard Raymond aludía muchas veces a ésta última cifra²³. Por su parte, los damnificados, según el Censo extraordinario levantado por el Gobierno en las provincias afectadas, entregó un total general de 608.260 personas, de las cuales 200 mil quedaron a la intemperie²⁴.

La destrucción sobre Chillán

La mayor parte de las fuentes y bibliografía refirieron que, de las construcciones existentes en las poco más de 144 manzanas que tenía la ciudad, solo 20 quedaron en pie²⁵. Esto coincide con lo planteado por el informe Bastiaticig de la Universidad Federico Santa María, el cual indica que solo 28 construcciones quedaron en buen estado tras el sismo²⁶. En continuidad con aquello, el Departamento de Arquitectura de la Dirección General de Obras Públicas indicaba el 8 de junio de 1939 que los daños de la ciudad de Chillán alcanzaban al 90% del total de las edificaciones por un costo de \$82.540.200 pesos²⁷.

El análisis exhaustivo de la Comisión Gubernativa, en cambio, llegó a conclusiones diferentes. El grupo de ingenieros que recibió el encargo de analizar la destrucción de la zona devastada asumió el análisis de Chillán con mayor detención, llegando a inspeccionar edificación por edificación hasta abarcar 3.526 construcciones, siendo

– 18
Moya, A. (2002). *Estudio de los daños del terremoto de Chillán de 1939. Memoria para optar al título de Ingeniero Civil Mención Estructuras y Construcción*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

– 19
Urrutia, R., & Lanza C. (1993). *Catástrofes en Chile 1541-1992*. Santiago, Chile: Editorial La Noria.

– 20
En su anuario de 1939, la Dirección General de Estadísticas registró que las víctimas producidas por los efectos del sismo alcanzaron las 5.685, igual que Urrutia y Lanza, op. cit. No obstante, los datos de Richard Raymond, en base a las informaciones de South Pacific, los cifra alrededor de los 50.000. Igualmente lo hace Raymond, R. (1975). *The Chilean Popular Front Presidency of Pedro Aguirre Cerda, 1938-1941, A dissertation presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of Philosophy*. Arizona, Estados Unidos: Arizona State University. Finalmente, Alejandro Moya, op. cit., haciendo un barrido por publicaciones en torno a las víctimas fatales del terremoto entre 1943 y 1998, llega a cifras máximas de 35.000, concentrándose la mayoría entre 28.000 y 30.000.

– 21
Moya, A. (2002). *Estudio de los daños del terremoto de Chillán de 1939, Memoria para optar al título de Ingeniero Civil Mención Estructuras y Construcción*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

– 22
Necesidad de un plan económico frente a la catástrofe. (1939). *El Mercurio*.

– 23
Raymond, R. (1975). *The Chilean Popular Front Presidency of Pedro Aguirre Cerda, 1938-1941, A dissertation presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of Philosophy*. Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.

– 24
Urrutia, R., & Lanza C. (1993). *Catástrofes en Chile 1541-1992*. Santiago, Chile: Editorial La Noria.

– 25
Cerde, Op cit, p. 30

– 26
Informe Bastiaticig. Recuperado de URL.

– 27
(1939). *La Discusión*.

– 28
Del Canto, Op cit, pp. 385-386

– 29
Moya, A. (2002). *Estudio de los daños del terremoto de Chillán de 1939. Memoria para optar al título de Ingeniero Civil Mención Estructuras y Construcción*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

3.483 casas o viviendas, y 43 de otro tipo, como galpones e iglesias. Toda la información quedó tabulada, presentando así el análisis de las edificaciones según el tipo de construcción bajo cuatro categorías fundamentales: derrumbadas, semi destruidas, deterioradas y en buen estado²⁸.

A partir de lo anterior, es posible establecer que en mayor o menor grado prácticamente toda la ciudad sufrió daños en las diferentes escalas especificadas. El paisaje de la destrucción cundía por todas las calles. Viviendas, recintos comerciales, escuelas, las edificaciones más representativas de los poderes públicos y sus servicios, como también los de carácter privado, yacían con gran deterioro. El edificio de la Intendencia, el Teatro Municipal, el cuartel de bomberos, la Caja de Ahorros, la Casa del Arte, los edificios de teléfonos y telégrafos, el cuartel del Regimiento N°9 de Infantería, la Estación de Ferrocarriles, los principales hoteles y más de la mitad de las iglesias quedaron destruidas o inutilizadas²⁹. Posiblemente estas imágenes, sumadas a las escenas de miles de muertos y heridos, dificultó el nivel de apreciaciones con respecto a la evaluación del desastre, hasta que posteriormente se realizó un catastro específico sobre el estado de la destrucción de Chillán.

Tipo de construcción	En buen estado		Deterioradas		Semi destruidas		Derrumbadas		Total
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°
Casas de adobe	–	–	764	35	177	8	1240	59	2181
Casas de ladrillo	–	–	364	43	109	13	371	44	844
Casas de madera	4	4	92	88	8	8	–	–	104
Casas con cadena de hormigón	83	53	49	31	8	5	18	11	158
Ranchos de paja	–	–	12	80	3	20	–	–	15
Casas de hormigón armado	4	80	–	–	1	20	–	–	5
Casas de tabique	–	–	163	86	16	8	11	6	190
Galpones de madera	–	–	3	100	–	–	–	–	3
Galpones de adobe techo liviano	–	–	3	100	–	–	–	–	3
Galpones de adobe techo pesado	–	–	3	100	–	–	–	–	3
Galpones de ladrillo	–	–	4	100	–	–	–	–	4

Tipo de construcción	En buen estado		Deterioradas		Semi destruidas		Derrumbadas		Total
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	
Iglesias de ladrillo	1	9	3	27	3	27	4	37	11
Iglesias de hormigón reforzado	1	34	2	66	—	—	—	—	3
Casas ladrillo techo liviano	—	—	1	100	—	—	—	—	1
Teatros	—	—	—	—	—	—	1	100	1

Clasificación de las edificaciones destruidas en Chillán. Autor: Nombre del Canto.

Primeras disposiciones

Poco después del sismo, el mando de la coyuntura fue asumido inmediatamente por las fuerzas de orden y seguridad presentes en los distintos lugares. A lo largo del 25 enero de 1939, y ya teniendo algo más de información sobre la espantosa situación de las ciudades y poblados del centro-sur de Chile, el Ministerio del Interior, conforme a lo establecido por la Constitución Política del Estado, dictaminaba: “Se ordena: el control superior de todos los servicios administrativos de las provincias en que se produjo el siniestro, queda desde la fecha de este decreto a cargo de las autoridades militares y navales respectivamente, quienes procederán dentro de las más amplias facultades de acuerdo con los intendentes y gobernadores”³⁰.

Lo anterior fue complementándose con la presencia de ministros en las distintas provincias afectadas, junto con restringir el movimiento de personas, cuestión fundamental para garantizar el orden y la eficiencia de las labores de auxilio: “Me trasladé en el acto a Linares en automóvil y di comienzo a mi tarea asesorado eficazmente por autoridades civiles, militares y policiales de la provincia. Se apostó tropa armada en la salida sur de la población con orden terminante de hacer fuego contra quienes desobedecieran la orden de no seguir a Ñuble y Concepción.”

Bajo esas condiciones, el prohibir todo desplazamiento sin autorización trajo inmediatamente descontento. Además, en base a los relatos de sus corresponsales, se dio cuenta de la existencia de fusilamientos de individuos en Chillán por cometer desmanes³¹.

Junto con restablecer la línea de comunicación y los caminos, se generaron puentes terrestres, marítimos y aéreos para trasladar a la población afectada. La Provincia de Ñuble llegó a tener 13.034 ciudadanos recibiendo atenciones y refugiados en la capital del país, donde más de 10.000 eran provenientes de Chillán en Santiago³².

Medidas sanitarias

Una de las primeras acciones de importancia fue el entierro de los cadáveres lo más rápido posible, con el fin de evitar cualquier propagación infecciosa. La tarea era específica: levantar los cadáveres, identificarlos en el caso de que fuera posible, tramitar la inscripción de fallecimiento, agregar cal, enterrar y colocar una modesta cruz con

— 30
Servicios de la zona afectada están bajo el control militar. (1939). *El Mercurio*.

— 31
Población se mantiene indecisa ante la orden de evacuar la ciudad. (1939). *El Mercurio*.

— 32
13.039 damnificados de Ñuble reciben auxilio oficial en Santiago. (1939). *La Discusión*.

— 33
Grossi, V. (Año). *Anotaciones para fijar la técnica del servicio de salubridad de un terremoto*. Publicaciones de la Asociación Chilena de Asistencia Social. (89) p. 20.

— 34
Ibidem.

— 35
Ibidem.

— 36
\$3.517.000 se han invertido en la extracción de escombros en toda la provincia. (1939). *La Discusión*.

— 37
El vecindario hará una presentación para obtener que los escombros sean extraídos con fondos de la Corporación de Auxilios. (1939). *La Discusión*.

— 38
Los habitantes pueden estar seguros que antes del invierno todo el pueblo tendrá techo. (1939). *La Discusión*.

— 39
12.000 personas vivirán cómodamente en habitaciones que construye Obras Públicas. (1939). *La Discusión*.

los números de inscripción, dado que los cadáveres no se reconocían. En base a esta programación, entre el 24 de enero y el 10 de febrero se realizaron 1.200 entierros en Concepción, siendo su mayoría (1.040 cadáveres) sepultados hasta el 28 de enero³³.

Otro asunto determinante fue el manejo de las aguas, puesto que gran parte de la infraestructura quedó inutilizada. Por lo mismo, rápidamente se organizaron trabajos para restablecer el servicios, junto con generar centros de abastecimiento y otras medidas complementarias como la cloración de pozos, que fue fundamental³⁴.

Finalmente, cabe recalcar la inmunización masiva que se llevó a cabo en toda la zona afectada, un hito para la medicina nacional. Existe certeza de que la primera dosis de inmunización dio como resultado alrededor de 60 mil vacunaciones en una acción que duró tres días³⁵.

Escombros y pabellones de emergencia

En conciencia de que la mayor parte de la ciudad estaba en el suelo, antes de pensar en reconstruir había que despejar todos los escombros. Para el 2 de abril había más de 300 vehículos trabajando en estas labores, extrayendo aproximadamente entre cinco mil y seis mil metros cúbicos de material diario, haciendo augurar que la limpieza quedaría lista al finalizar el primer semestre de 1939.

Estando los trabajos bajo la responsabilidad de la Dirección General de Obras Públicas, a mediados de abril se reportaban 105.200 metros cuadrados de escombros extraídos de la ciudad de Chillán. Dichas faenas empleaban 114 carretas, 113 carretones y 84 camiones.

A mediados de junio se habían invertido en toda la provincia \$3.517.000 pesos y se había extraído un total aproximado de 254 mil metros cuadrados de escombros en Chillán. Pero también se avisaba que el miércoles 21 de junio se pondría término a las labores de extracción de escombros y algunas demoliciones, considerándose una obra finalizada de forma exitosa³⁶.

Lamentablemente los vecinos de la ciudad manifestaron su descontento, puesto que meses después todavía era patente la existencia de focos con escombros, lo cual tuvo que ser asumido por la Corporación de Reconstrucción y Auxilio³⁷.

Por otro lado, ¿qué pasaría con los damnificados? El 23 de marzo el intendente asumía un enorme compromiso con ellos: antes del invierno todos los afectados por el terremoto de Chillán estarían bajo techo, lo que se complementaría con los servicios de salubridad, aprovisionamiento y garantías con respecto a la liberación de contribuciones e impuestos³⁸.

Pocos días después, la Dirección General de Obras Públicas anunciaba un plan de construcción de habitaciones de emergencia que serviría aproximadamente para 12 mil personas en Chillán. Éstas se construirían a partir de barracas que albergarían departamentos de dos, tres y cuatro piezas para cada familia, con corredores independientes a ambos lados, provistos cada uno de un pequeño patio donde se ubicaría la cocina, con los servicios sanitarios pertinentes. A eso se sumaba una taza toilette, un lavatorio y un baño de lluvia (ducha), todo conectado al alcantarillado. Además, contarían con electricidad, que al igual que el servicio de agua sería controlado por medidor, cosa que cada departamento pagara su consumo. Cada pabellón o barraca tendría capacidad para aproximadamente 12 familias; es decir, alrededor de 110 moradores³⁹.

Para inicios de octubre⁴⁰, la promesa de que toda la población antes de invierno estaría resguardada bajo techo estaba más que rota, aunque no se especifica la cantidad de habitaciones faltantes para cumplir con la meta fijada inicialmente. Aunque en datos de 1942 la Corporación de Reconstrucción y Auxilio indicaba que el total de pabellones construidos en la zona devastada llegó a los 274, 101 estaban en la Provincia de Ñuble.

La cantidad de pabellones puede haber cumplido con los números anunciados inicialmente. Sin embargo, si analizamos la capacidad de los colectivos, ésta ni siquiera llega a un tercio de lo anunciado inicialmente para Chillán, que aludía a 12 mil personas, lo que nos hace reflexionar sobre las capacidades estandarizadas de los pabellones, pues la Dirección General de Obras Públicas había mencionado que cada uno cubriría las necesidades de 12 familias o 110 ocupantes totales. Pero si dividimos el total de ocupantes por los pabellones, nos damos cuenta de que estos se construyeron igualmente con un tercio de sus capacidades presupuestadas para Chillán. Todo ello nos lleva a un déficit por sobre el 60% de las habitaciones de emergencia en solo esa ciudad, e inclusive los ocupantes totales de toda la zona devastada no alcanzan ni siquiera los diez mil⁴¹.

La reconstrucción comenzaba a mostrar lentamente sus complejidades. El discurso político, aparejado a sus enormes expectativas, comenzó a chocar con una realidad de grandes carencias económicas.

Ley 6.334 reconstruir Chile

A pocos días del terremoto, el Gobierno presentó el proyecto de ley en el cual se pedían los 2.500 millones de pesos que arbitraban los recursos para poner en práctica la reconstrucción y el fomento a la producción. Como era de suponer, las cosas no fluirían fácilmente. A pesar de existir un cierto clima de cordialidad y de unidad nacional en todos los sectores políticos para responder a los impactos de la catástrofe, tal cantidad de dinero era una cuestión que la derecha dentro de la Comisión de Hacienda no dejaría pasar.

Habiendo rechazado el proyecto –pese a las negociaciones y reuniones que tuvo el Ministro Wachholtz con parlamentarios de la derecha–, la mayoría de la Comisión argumentaba que ello se debía en gran parte a cuestiones de dos índoles: la primera, y fundamental de considerar, que la forma en que se postulaba la creación de una entidad para el fomento de la producción, si bien era importante, debía ser fruto de una ley separada de la de reconstrucción y de acuciosos estudios⁴².

Toda lógica de avenencia, unidad nacional y búsqueda de acuerdos se perdía, reforzando la idea de los polos de derecha e izquierda en el país, los que se encarnizaban en una batalla legislativa. Ello a pesar de que el Gobierno tenía la posibilidad de conseguir de la catástrofe el impulso necesario para modernizar a Chile, mientras se develaba la desconfianza respecto del gobierno del Frente Popular que recién iniciaba su administración. De modo que se definieron los criterios fundamentales frente al proyecto de ley; es decir, el ataque o la defensa de éste⁴³.

El nuevo proyecto del Ejecutivo fue enviado al Parlamento el 20 de febrero, y en él se reiteraba nuevamente que los fondos a pedir aludían a los 2.500 millones, lo cuales se destinarían de forma similar a la establecida en el primer intento legislativo; es decir, 500 millones para la construcción de habitaciones populares, mil para la reconstrucción y auxilio, y otros mil para el fomento de la producción. A lo largo de los más de cuarenta artículos se especificaba de manera más acabada el sistema de recaudación de los

– 40
Cordial acogida ha encontrado de parte de las autoridades el Comité de Vecinos del Estadio. (1939). *La Discusión*.

– 41
Corporación de Reconstrucción y Auxilio. (1942). *Memoria, Estadística y Balance correspondiente a los años 1939, 1940 y 1941*. Santiago, Chile: Editorial Pacífico.

– 42
No se llegó a fórmula de acuerdo en proyecto de recursos extraordinarios. (1939). *El Mercurio*.

– 43
Norambuena, Op cit, p. 49.

– 44
Dos mil millones para auxilio, reconstrucción y fomento a la producción, y quinientos para habitación popular. (1939). *El Mercurio*.

– 45
Ibidem.

– 46
Después de un largo y acalorado debate la Cámara aprobó en general el proyecto de reconstrucción y auxilio. (1939). *El Mercurio*.

– 47
Ministro de Hacienda estima que sin fomento de la producción no es posible servir empréstitos para reconstrucción. (1939). *El Mercurio*.

– 48
Cámara aprobó Plan de Fomento a la Producción. (1939). *El Mercurio*.

– 49
Raymond, R. (1975). *The Chilean Popular Front Presidency of Pedro Aguirre Cerda, 1938-1941, A dissertation presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of Philosophy*. Arizona, Estados Unidos: Arizona State University.

– 50
Ibidem.

dineros, que no sería solo en base al empréstito en el extranjero, sino en lo referente a préstamos y emisiones internas, como también en los impuestos a generar. Por último, se especificaba la organización interna y la elección de los representantes del Gobierno, del Congreso, de los gobiernos locales, gremios empresariales y profesional, y en representación de las organizaciones laborales a través de miembros de la CTCH⁴⁴.

El 23 de febrero se efectuó la votación de proyecto, que nuevamente fue rechazado en lo referente al plan de fomento, ahora por seis votos contra cinco. Por su parte, lo referente a la reconstrucción y auxilio pasó con bastante facilidad. Esta situación no era de agrado para los legisladores del Frente Popular, por lo cual se inició la pesquisa de los votos necesarios para obtener la aprobación completa de su proyecto. En esta lógica los diputados de izquierda de la Comisión de Hacienda convidaron a reuniones a diputados independientes de la Falange, del Partido Agrario y de la Acción Republicana, cosa de lograr la aprobación del proyecto en la Cámara⁴⁵.

En un clima de conflicto, de llamados de atención a orden por parte de la Cámara y de impropiedades entre un lado y otro, el diputado radical Pedro Opitz respondió a la oposición del Gobierno, primero preguntando el porqué de la detracción sobre el proyecto de fomento, siendo que en un inicio la derecha no había mostrado mayor oposición. Posteriormente hizo alusión a que los impuestos propuestos ni siquiera se parecían a los altos gravámenes que el gobierno anterior había hecho, como también que los empréstitos totales eran de alrededor de 80 millones de dólares, lo cual no era excesivamente alto. Por último, sacó un argumento increpante al llamar a la derecha “dueña de industrias y tierras” donde se usufructuaban las riquezas del país, recordándoles que el fomento les podría significar útil para seguir enriqueciéndose⁴⁶.

Esto se complementó con el discurso del Ministro de Hacienda, quien declaraba que considerar inseparable el proyecto de fomento con el de reconstrucción estaba en razón de que al tomar un empréstito tan grande se requeriría tener un amparo productivo. Además, agregó que incluso con tales dineros no era posible llevar la reconstrucción a cabalidad, por lo que el iniciar un proceso de planificación racional, técnica, y de nacionalización de la economía dotaría a la nación de los recursos necesarios para responder a la catástrofe. Modernización que a fin de cuentas se resumía en el mejoramiento de la calidad de vida de los chilenos⁴⁷.

En síntesis, el proyecto del Gobierno reflejaba una propuesta de superación frente a una emergencia del país, no solo por los embates del terremoto, sino también en lo relacionado con una urgencia social total de la nación y el necesario aumento de la productividad para ello, cuestión que, por lo menos en lo discursivo, planteaba gran coherencia.

Así, el 8 de marzo, tras otra agitada sesión que tuvo que ser suspendida varias veces, se aprobó el proyecto de fomento, creando ambas corporaciones y permitiéndole al presidente tomar un empréstito en el extranjero por dos mil millones de pesos para la reconstrucción y el fomento, y 500 internamente para la construcción de habitaciones populares⁴⁸. Hubo regocijo por parte de los parlamentarios de Gobierno, mientras la izquierda alzaba con alegría sus puños al aire. Para el Gobierno la victoria era símbolo de respeto hacia las instituciones e instrumentos democráticos⁴⁹.

El siguiente paso fue el Senado; empero, a pesar de que en las discusiones tuvieron la misma estridencia y críticas, una vez realizados los trámites pertinentes el proyecto fue aprobado el 29 de marzo por 24 votos contra nueve. La oposición ahora tomó como pesquisa limitar el control del Ejecutivo sobre las instituciones a crear, traspasando aquellas potestades al Congreso⁵⁰.

El artículo plantea la cuestión de la modernización de la planificación en Latinoamérica y el rol que los desastres, y especialmente los terremotos, podrían haber desempeñado en este proceso. Se enfoca en la reconstrucción de Chillán y otras ciudades chilenas después del seísmo de 1939, proceso que gatilló un debate sobre los métodos y criterios de planeamiento que deberían ser implementados en estas ocasiones. Esto excedía al campo técnico e impregnó a los medios de comunicación y al dominio público.

– 1
Mumford, E. (2000). *The CIAM Discourse on Urbanism*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.

– 2
Berman, M. (1982). *All that is Solid Melts into Air*. Nueva York, Estados Unidos: Penguin Books.

– 3
Frampton, K. (2007). *Modern Architecture a Critical History*. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.

– 4
Guarda, G. (1978). *Historia Urbana del Reino de Chile*. Santiago, Chile: Andrés Bello.

– 5
Los terremotos fueron ampliamente registrados por la prensa. Además, usualmente aparecían en publicaciones específicas como el bien conocido *álbum del terremoto de Valparaíso Recuerdos del Terremoto del 16 de agosto de 1906*.

– 6
Crispiani, A. & Errázuriz, T. (2013). *La Reparación de lo Público. Experiencias de Habitación durante el Postterremoto*. Revista 180, (31), p. 16.

– 7
Davoudi, S. (2012). *Resilience: A Bridging Concept or a Dead End? Planning Theory & Practice* 13, (2), p. 299.

Este artículo sugiere que la polarización alrededor de las ideas de Karl Brunner y Le Corbusier representan dos enfoques opuestos hacia la planificación moderna. La resiliencia, como la capacidad de superar un trauma, puede ser entendida como un proceso que ofrece nuevas oportunidades para discutir nuevos modelos urbanos y paradigmas. El debate sobre la reconstrucción de Chillán no está confinado al ámbito local, sino que es analizado como la expresión de algunas tensiones internas del proceso de modernización. Al mismo tiempo, hace evidente una disputa sobre Latinoamérica como un campo profesional para los planificadores extranjeros.

Palabras clave: planeamiento, planificación, modernización, Le Corbusier, Karl Brunner, desastres y resiliencia.

Introducción

La naturalización de la idea de planificación nos ha hecho olvidar a menudo las complejidades de su difusión durante los siglos XIX y XX. Como Eric Mumford ha descrito¹, incluso dentro del restringido círculo de CIAM podemos encontrar un amplio rango de ideas y actitudes acerca de las prácticas del planeamiento. “Qué debería ser una ciudad moderna” ha permanecido durante largo tiempo como una pregunta abierta de variadas respuestas. Quizás la ya clásica distinción entre modernismo y modernización² podría ayudarnos a lograr una mejor comprensión de estas complejidades, las cuales pueden ser vistas como una cuestión fundamental de la historia del siglo XX.

La planificación y la arquitectura modernas se desarrollaron como fenómeno global, tal como subraya Kenneth Frampton³. No solo se expandieron desde puntos centrales hacia las periferias, sino también hicieron a estas locaciones el asiento de significativas discusiones y experimentos. A menudo ofrecían a los planificadores modernos la oportunidad de llevar a cabo sus propuestas. Prestando atención al caso de Latinoamérica, se puede añadir una significativa contribución a la historia de la planificación.

La idea de destrucción creativa desarrollada por Schumpeter en el campo de la economía política sugiere que el deterioro de ciertos procesos industriales pudo favorecer la emergencia de otros nuevos. Dentro de la esfera urbana sabemos que los grandes incendios, como el de 1871 en Chicago, proveyeron de oportunidades para la renovación urbana, tal y como ocurrió con las ciudades de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Éstas fueron ocasiones para explorar nuevas alternativas para el planeamiento urbano, modelos de viviendas y técnicas de construcción.

Chile ha experimentado siempre desastres naturales, especialmente terremotos. Como Guarda ha señalado⁴, durante el periodo colonial destruyeron periódicamente las ciudades, la mayor parte construidas en adobe. Aunque registrados⁵, al menos durante el siglo XX, las consecuencias sociales y urbanas de la permanente presencia de los terremotos está comenzando ahora a ser estudiada adecuadamente, como muestran Crispiani y Errázuriz⁶.

El concepto de resiliencia migró desde el campo de la física y la ingeniería al terreno de la ecología y las ciencias sociales. Dentro de esta ola de expansión también alcanzó al dominio de la planificación, no sin generar algo de crítica, como Davoudi ha descrito⁷. Concebida como la capacidad de las ciudades de recuperarse ante desastres, el concepto ha llegado a ser crítico en la gestión del riesgo urbano. Pero ¿es esta idea de

recuperación capaz de definir las complejidades de las reacciones detonadas por un gran seísmo? ¿Puede la resiliencia ir tras esa idea y abrir una oportunidad de repensar el futuro dentro del espacio libre trágicamente abierto por un desastre?

Este artículo busca esclarecer esta clase de problemas, focalizándose en un terremoto ocurrido en Chile en 1939. Las circunstancias que rodearon la subsiguiente reconstrucción detonaron fuertes debates dentro de la naciente comunidad de planificadores. Éstas nos permiten ganar una mejor comprensión de las complejidades del desarrollo del planeamiento moderno en Latinoamérica. Un lugar remoto en un pequeño país ofreció entonces la ocasión para la confrontación de ideas de la planificación internacional, solicitadas para oportunidades reales en que ser implementadas. En este caso, las radicales o incluso utópicas ideas de Le Corbusier confrontarían las mucho más pragmáticas, modestas e históricamente enraizadas propuestas del planificador austriaco Karl Brunner.

Estas confrontaciones fueron el resultado no solo de actitudes intelectuales, sino también de disputas en el campo profesional, las cuales por esa época habían llegado a ser progresivamente más internacionales. La presencia de un significativo número de planificadores europeos y norteamericanos en América Latina durante la primera mitad del siglo XX, como resume Almandoz⁸, hizo esto evidente.

¿Cuáles fueron las principales diferencias entre las posiciones opuestas sobre la reconstrucción de Chillán? ¿Cuáles fueron las implicaciones de aplicarlas en un contexto latinoamericano? ¿Cómo las negociaron? ¿Cómo la destrucción del terremoto dio lugar a tal debate?

El terremoto de Chillán

El 24 de enero de 1939, a las 11:30 PM, un gran terremoto estremeció a la ciudad de Chillán, localizada a 400 kilómetros al sur de Santiago, la capital de Chile. Unos pocos minutos más tarde golpeó a Concepción, una ciudad vecina. Ambas, fundadas por los españoles en la época de la colonia⁹, fueron duramente destruidas. El número de víctimas varía de las seis mil estimadas por el Gobierno a las 24 mil según los informes de la prensa. Aunque menos intenso que otros terremotos previos, como el de Atacama en 1922 y el de Talca en 1928, éste ha sido considerado el más mortífero de los registrados en el país. Los más relevantes edificios públicos, tanto como la gran mayoría de las casas particulares, fueron destruidos. El seísmo provocó el corte del suministro eléctrico y otros servicios. El hecho de que sucediera durante la noche empeoró los daños e hizo la situación más traumática para la población.

El terremoto de Chillán encontró al país en una situación política muy particular. El 25 de diciembre de 1938, un mes antes, Pedro Aguirre Cerda, un miembro del Partido Radical, había asumido la posición de presidente de la república apoyado por una nueva coalición política: el Frente Popular. Ésta incluía a los partidos Radical, Socialista y Comunista. La elección ha sido considerada un cambio significativo en la historia de la política chilena, pues estaba a punto de iniciarse un ciclo de catorce años de dominación política del Partido Radical, que representaba a las clases medias y sostenía una orientación popular. De acuerdo a Collier y Sater¹⁰, el terremoto y la siguiente reconstrucción favorecieron al estado social y la intervención económica planificada por Pedro Aguirre Cerda, el cual, por otra parte, sufrió una fuerte resistencia desde la oposición política.

— 8
Almandoz, A. (2002). *Planning Latin America's Capitals Cities 1850, 1950*. Londres, Inglaterra: Routledge.

— 9
Martín Ruiz de Gamboa fundó Chillán en 1580. La ciudad sufrió varios terremotos e inundaciones, lo que condujo a su reubicación en repetidas ocasiones. En 1939 fue dividida en dos grandes áreas: la primera fue Chillán Viejo, correspondiendo aproximadamente a la fundación del gobernador Ortiz de Rosas en 1751, resultado de la destrucción que había sufrido en un gran terremoto el mismo año; otro terremoto en 1835 provocó una refundación en un área cercana conocida como Chillán Nuevo. Pedro de Valdivia fundó Concepción en 1550 por el río Biobío; debido a la Guerra de Arauco fue refundada varias veces, cambiando su posición original.

— 10
Collier, S. & Sater, W. (1999). *Historia de Chile 1808-1994*. Madrid, España: Cambridge University Press.

— 11
Páez, P. (2008). *La oportunidad de la Destrucción en la Urbanística Moderna. Planes y Proyectos para la Reconstrucción de Valparaíso tras el Terremoto de 1906* (Tesis de máster). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

— 12
La Compañía Holandesa de Obras de Cemento Armado se estableció en Valparaíso en 1906 y haría una significativa contribución a la diseminación del cemento armado en los años subsiguientes. El arquitecto y constructor francés Victor Auclair, experto en técnicas de cemento armado, llegó a Valparaíso con ocasión del terremoto de 1906 y permaneció en Chile 18 años contribuyendo de forma importante al establecimiento de esta técnica de construcción.

— 13
Se promulgó una regulación general en la construcción y planeamiento por el Gobierno nacional en mayo de 1931 (DFL345).

— 14
Pavez, M. (1992). *La Institución del Urbanismo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile 1928-1988*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

— 15
Hofer, A. (2003). *Karl Brunner y el Urbanismo Europeo en América Latina*. Bogotá, Colombia: El Ancora Editores.

— 16
Pavez, M. (1992). *La Institución del Urbanismo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile 1928-1988*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

— 17
Hofer, A. (2003). *Karl Brunner y el Urbanismo Europeo en América Latina*. Bogotá, Colombia: El Ancora Editores.

— 18
Ibidem.

El traumático comienzo de su periodo marcaría la presidencia de Aguirre Cerda, trágicamente interrumpida por su fallecimiento en 1941. Más que un evento accidental, el terremoto fue representado y analizado dentro del marco de la stampa política, incluyendo la economía y organización política del país. La educación y la industrialización fueron objetivos centrales en el programa del Frente Popular; de hecho, “gobernar es educar” fue el lema de Aguirre Cerda. En este contexto, la destrucción del terremoto y la subsiguiente reconstrucción actuaron, muy probablemente, como un catalizador político, promoviendo la industrialización y modernización del país.

Otros terremotos del siglo XX han sido críticos en activar iniciativas de planificación bajo la presión de la destrucción y la emergencia. Como Paéz ha sugerido¹¹, en el caso de Valparaíso, el terremoto de 1906 parece haber convencido a las autoridades públicas de acometer labores de infraestructura, así como reformas urbanas, identificadas como urgentes años atrás. También contribuyó a la introducción de nuevas tecnologías de edificación, entre las cuales estuvo el uso de hormigón armado¹². Siguiendo al terremoto de Talca de 1928, en 1931 un nuevo código de edificación fue promulgado en el país¹³. En el caso de Chillán, el foco de la discusión parece haberse encontrado en la necesidad para planificar y las características específicas que éste debería asumir. De hecho, el proceso de reconstrucción hizo estallar una discusión profesional sobre la planificación urbana y su aplicación al proceso de reconstrucción. Esto está particularmente bien ejemplificado en un debate dentro de la comunidad nacional de planificadores a partir de una invitación a Le Corbusier para visitar el país y participar en la reconstrucción. Esto fue mucho más allá del círculo disciplinario, alcanzando a la prensa y desde ahí al dominio público. Durante algunas semanas incluso llegó a ser un *trending topic* en el país.

El aterrizaje de Karl Brunner en Chile

En 1929, el mismo año que Le Corbusier (1887 – 1965) llegó a Latinoamérica por vez primera, el planificador austriaco Karl Brunner von Lehenstein (1887 – 1960) llegó a Chile. Un joven arquitecto chileno, Rodulfo Oyarzún, le había conocido en Viena y convenció a las autoridades locales de contratarle como consultor urbanístico. En Chile, Brunner actuó como consejero de planificación para el Ministerio de Obras Públicas y enseñó en la Universidad de Chile. Según Pavez¹⁴, Brunner organizó el primer seminario de planificación de su tipo en Latinoamérica y renovó radicalmente la enseñanza de la materia, la cual había sido introducida en 1928 por Alberto Schade. Esto le dio la oportunidad no solo de transmitir sus ideas a una audiencia profesional y cultivada, sino también de educar a una generación de planificadores que llegarían a ser leales defensores de sus ideas. Como consejero del Gobierno hizo propuestas para Santiago, la capital, y para otras ciudades del país, como Concepción, Temuco, Osorno, Valdivia y Puerto Montt, de acuerdo a Hofer¹⁵. Permaneció en Chile hasta 1932, y en 1934 volvería por una breve estancia para elaborar un plan urbano para Santiago, el cual fue desarrollado por algunos de sus discípulos durante los años siguientes. Como estudió Pavez¹⁶, Roberto Humeres y Luis Muñoz Maluschka deben ser mencionados entre ellos.

Karl Brunner había sido educado en la Technische Hochschule en Viena. De acuerdo a Hofer¹⁷, las ideas de su entorno cultural tuvieron una gran influencia en sus ideas sobre planificación. Fue el caso de la Wagner's Grosstadt, la iniciativa de alojamiento de la Viena Roja o la Ciudad Jardín centroeuropea. Él estuvo cercanamente relacionado con Werner Hegemann, con quien compartía algunos emprendimientos editoriales. En 1929, el diario *Die Baupolitik*, editado por Brunner, fue asociado a otro diario, *Städtebau*, publicado por Hegemann¹⁸.

Ambos, Le Corbusier y Brunner, estuvieron profundamente interesados en los aviones, aunque de formas muy distintas. Brunner consideraba que estos podían llegar a ser herramientas técnicas para ganar una mejor comprensión de las ciudades y los territorios. Él había tenido la experiencia de ser piloto durante la Primera Guerra Mundial, habiendo participado en misiones de fotografía aérea. Poco antes de llegar a Chile publicó un interesante libro sobre la materia¹⁹ y durante su estancia promovió el uso de la fotografía aérea para documentar proyectos urbanos. Le Corbusier²⁰, en su lugar, vio el avión como una especie de metáfora del problema arquitectónico bien planteado.

Totalmente alertado de los problemas de las ciudades modernas, tales como el tráfico, el crecimiento de la población y la provisión de alojamiento, Brunner se convenció de la naturaleza interdisciplinaria de la planificación y de las complejidades inherentes de su implementación. Una de sus contribuciones a la práctica planificadora fue la inclusión de datos de población. Como describe Hofer²¹, él usaba el concepto de *Baupolitik* para definir su aproximación a la planificación. Brunner no creía en su radical renovación, sino en intervenciones graduales, capaces de producir los efectos deseados con los mínimos recursos.

Después de enseñar y trabajar en Chile, Brunner se trasladó a Colombia, donde permaneció durante la Segunda Guerra Mundial, también realizando algunos trabajos en Panamá. En 1939, el año del terremoto de Chillán, publicó su *Manual de Urbanismo*²² en Colombia. En él resume un panorama del estado del arte sobre la planificación urbana, incluyendo ejemplos europeos, norteamericanos y latinoamericanos. Los criterios de planificación de Brunner confrontaron las ideas de Le Corbusier en Colombia, cuando el último fue contratado, junto con José Luis Sert y Paul Lester Wiener, para desarrollar un plan para Bogotá en 1948. En ese tiempo Brunner dejó Bogotá por Viena, dónde continuó trabajando como planificador profesional.

Una problemática y confusa invitación a Le Corbusier

Le Corbusier podría haber visitado Chile en 1939²³. Con esa ocasión habría añadido otro país sudamericano a la lista de los ya visitados en 1929²⁴ (figura 3) y 1936²⁵. Sin embargo, la visita, rodeada de una serie de circunstancias equívocas e incluso surrealistas, nunca tuvo lugar.

Entre noviembre y diciembre de 1938, dos meses antes del terremoto de Chillán, dos chilenos, Roberto Dávila y José García Tello²⁶, contactaron a Le Corbusier de forma independiente. Le invitaron a visitar el país y eventualmente a crear un plan urbanístico para Santiago. Aquellos contactos parecen ser parte de una iniciativa mayor de traer a Le Corbusier a Chile, un país donde tenía muchos admiradores. Ellos sabían que ofrecerle una comisión era el único modo de convencerle para venir. Por lo tanto, lograron el apoyo de la Municipalidad de Santiago para ofrecerle la creación de un plan urbanístico para la ciudad.

Como ha descrito von Moos²⁷ en su biografía, por ese tiempo Le Corbusier estaba trabajando en el plan de Buenos Aires, junto con sus colaboradores argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy; también estaba trabajando en el Plan Algiers, estrechamente conectado a sus bocetos para Río de Janeiro. Sin embargo, ninguno de ellos sería realmente implementado. Desde su visita en 1929 él había tenido grandes expectativas sobre la posibilidad de aplicar sus ideas en Latinoamérica, tal como expresó en *Precissions*²⁸. Por tanto, la invitación aparecía como una importante oportunidad de recuperar sus contactos de Sudamérica, especialmente aquellos de

– 19
Brunner, K. (1928). *Weisungen der Vogelschau, Flugbilder aus Deutschland und Österreich und ihrer Lehre für Kultur, Siedlung und Städtebau*. München, Alemania: G.D.W. Callwey.

– 20
Le Corbusier. (1923). *Vers une Architecture*. Paris, Francia: Les Editions G. Crés et Cie.

– 21
Hofer, A. (2009). *The Latin American City and its Viennese Planning Approach: Karl Brunner in Chile and Colombia 1929-1948*. En Bohl, C. & Lejeune J. (2009). *Sitte, Hegemann and the Metropolis, Modern Civic Art and International Exchange*. Londres, Inglaterra & Nueva York, Estados Unidos: Routledge, 2009.

– 22
Brunner, K. (1939). *Manual de Urbanismo*. Bogotá, Colombia: Consejo Municipal de Bogotá.

– 23
Todos los detalles de la visita frustrada están en: Bannen, P., Pérez, F. & Vázquez, C. (2003). *Entendidos, Subentendidos y Malentendidos sobre el Urbanismo Moderno: Alternativas del Frustrado Viaje de Le Corbusier a Chile*. Massilia 2003. Anuario de Estudios Lecorbusierianos, p. 130.

– 24
Pérez, F. (1991). *Le Corbusier y Sud-América en el Viaje del 29*. *Le Corbusier y Sud-América Viajes y Proyectos*, p. 14.

– 25
Rodríguez dos Santos, C., da Silva Pereira, M., da Silva Pereira, R. & Caldeira, V. (1991). *El Viaje del 36*. *Le Corbusier y Sud-América Viajes y Proyectos*, p. 42.

– 26
El arquitecto chileno Roberto Dávila, que había trabajado con Le Corbusier en París a principios de los años treinta, le escribió a éste el 25 de noviembre de 1938. José García Tello, un físico interesado en arquitectura, que llegaría a

ser profesor en la Universidad de Chile, aparentemente mantuvo correspondencia con Le Corbusier y le escribió el 10 de diciembre.

– 27
Von Moos, S. (1977). *Le Corbusier*. Barcelona, España: Lumen.

– 28
Le Corbusier. (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, Francia: Les Éditions G. Crés et Cie.

– 29
Carta de Le Corbusier a Roberto Dávila Carson, 10 de diciembre de 1938. FLC A3-11-123.

– 30
Talcahuano es un puerto de mar cercano a Concepción.

– 31
Carta de Le Corbusier al Consejo Municipal, 29 de enero de 1939. FLC A3-11-128 a 131.

– 32
Carta de Carlos Charlin a Le Corbusier, 31 de enero de 1939. FLC A3-11-127.

– 33
Carta de Carlos Charlin a Le Corbusier, 16 de febrero de 1939. FLC A3-11-136.

– 34
Carta de José García Tello a Le Corbusier, 21 de febrero de 1939. FLC A3-11-138.

– 35
Carta de Le Corbusier a Mr Commert, a cargo de asuntos americanos del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, 2 de febrero de 1939. FLC A3-11-128 a 131.

– 36
Respuesta de Le Corbusier a la alcaldesa de Santiago después de recibir un telegrama suyo a 26 de marzo de 1938, supuestamente aceptando sus condiciones económicas, FLC A3-11-118.

– 37
Entre ellos estaba Federico Oehrens, quien menospreciaba a Le Corbusier por ser un teórico sin experiencia.

Brasil y Argentina. Le Corbusier aceptó la invitación de Dávila, cargando la cantidad de 20 mil dólares más los gastos del viaje para hacer el plan²⁹.

Seguido a los primeros contactos tuvo lugar el terremoto de Chillán. Informado de ello por la prensa en París, Le Corbusier vio incrementarse las posibilidades de hacer una visita y obtener un contrato. Así, se apresuró a ofrecer un plan de reconstrucción para Chillán, Concepción y Talcahuano³⁰ gratis, si era contratado para el plan de Santiago³¹.

Dos semanas después del terremoto, un oficial de la municipalidad, Carlos Charlin, aparentemente sin conexión con los contactos previos, envió una carta oficial a Le Corbusier³². Charlin le invitó a visitar el país y colaborar en el proceso de reconstrucción. Seguidamente, el 15 de febrero, la entonces intendenta de Santiago Graciela Contreras de Schnake le envió un confuso telegrama preguntándole de nuevo sus honorarios, una cuestión que había sido respondida por Le Corbusier más de una vez. Más tarde, Charlin hizo lo mejor que pudo para clarificar este enredo de comunicaciones y contactos³³. García Tello, uno de los promotores iniciales de la visita, en un nuevo contacto con el maestro, sugirió que los contactos habían sido convenidos con el presidente de la república, quien apoyaba la invitación³⁴.

Para hacer más compleja la situación, Le Corbusier hizo sus propios contactos con el Ministerio de Asuntos Públicos de Francia³⁵ y el consulado chileno en París. Consideró que el apoyo de las más altas autoridades políticas era indispensable para hacer viable un plan de tales características. Cuando se le preguntó por una fecha de viaje desde la Municipalidad, él sugirió que podría ser en mayo bajo la condición de haber recibido un contrato y una parte de los honorarios³⁶.

En la mitad de esta caótica serie de contactos cruzados, ni el Gobierno nacional ni la Municipalidad se comprometieron realmente a contratar a Le Corbusier y pagarle los veinte mil dólares más los costes del viaje que él había solicitado. Frente a tal escenario, los promotores de la visita intentaron convencer al maestro para venir e impartir conferencias; una vez en el país, podría conseguir un contrato oficial. Sin embargo, Le Corbusier se opuso enérgicamente. Después de su viaje de 1929 había decidido no hacer más tours de conferencias y viajar solo bajo una promesa fiable de proyecto.

Al comienzo, la prensa –y con posterioridad el público– se mostró feliz de oír que tal renombrado arquitecto estaba dispuesto a colaborar en la reconstrucción del área devastada por el terremoto. La opinión pública se volvió menos favorable cuando se reveló que la colaboración de Le Corbusier pendía de un contrato paralelo con Santiago. Sus oponentes usaron esto como argumento contra la visita³⁷.

Finalmente, en medio de la agitación económica, política y de dificultades profesionales, y dada la urgente necesidad de otorgar una respuesta efectiva al área devastada, la idea de la visita del maestro fue abandonada. Le Corbusier nunca lo comprendió y continuó haciendo esfuerzos con las autoridades políticas en París para reavivar la iniciativa hasta mediados de 1939. Escribiendo a sus amigos chilenos, lamentaba amargamente la informalidad de las autoridades chilenas, las cuales, habiendo enviado invitaciones oficiales, no eran capaces de hacerlas efectivas.

Una batalla profesional y pública

En medio de los confusos contactos y las demandas urgentes de los territorios afectados, se había detonado una batalla pública y profesional por la invitación de Le Corbusier.

Ésta se desarrolló a diferentes niveles y en tan complejas y confusas circunstancias como la invitación en sí misma.

En primer lugar, hubo un debate político. La invitación a Le Corbusier había estado en parte asociada a la renovación esperada desde el ascenso al poder del Frente Popular. Se suponía que este nuevo movimiento político estaba abierto a la urbanística y las ideas arquitectónicas innovadoras. De hecho, este gobierno emprendió iniciativas de construcción que permitieron a los arquitectos de vanguardia atrapar comisiones oficiales³⁸. Sin embargo, su orientación popular e izquierdista previno a las autoridades de invertir recursos extraordinarios para pagar a un consejero extranjero. Dadas las dificultades de la situación, podría haber sido juzgado como superfluo por la opinión pública.

A un nivel profesional, había un clásico dilema de locales y extranjeros. ¿Era indispensable contratar a profesionales de afuera para afrontar la reconstrucción? ¿Era el caso que los arquitectos e ingenieros locales no eran capaces de enfrentar este desafío? ¿Era la comunidad profesional capaz de perder la oportunidad técnica y económica ofrecida por el proceso de reconstrucción? Estas preguntas fueron planteadas, en una manera más o menos indirecta, durante los meses que siguieron al desastre.

Finalmente, quizás lo más interesante a nivel disciplinar fue la discusión sobre la orientación de la planificación entre los partidarios de Le Corbusier y los discípulos de Brunner. Los seguidores de este último consideraron legítimamente que su maestro y ellos mismos habían introducido la planificación como ciencia en el país. Compartían la aproximación pragmática e ilustrada de Brunner y habían presenciado su esfuerzo para proponer un plan de base científica para Santiago. Habiendo trabajado durante más de cuatro años desarrollando ese plan, sus autores no quedaron contentos al descubrir que podían haber estado perdiendo su tiempo. Algunos de ellos eran parte de la administración pública y tenían conexiones con la enseñanza universitaria. Por lo tanto, tenían profundos conocimientos sobre los procedimientos políticos que eran necesarios para llevar a cabo un plan urbanístico. Ésta había sido la fortaleza de Brunner desde el comienzo; él acudió gracias a una invitación oficial y fue lo suficientemente hábil para convencer a sus contrapartes de que estaba bien preparado para resolver los problemas urbanísticos, dadas sus habilidades técnicas y una aproximación realista. Al final mostraron una visión crítica acerca de los procedimientos de Le Corbusier; siguiendo a Brunner³⁹, le consideraban utópico, así como ignorante de los aspectos económicos y sociales de la realidad urbana.

Por otro lado, los seguidores de Le Corbusier consideraban la postura de Brunner escasa para confrontar los desafíos urbanos del siglo XX. Juzgaban sus estrategias completamente insuficientes: no más de unas pocas aperturas de calles, usando el anticuado recurso de las diagonales para resolver los problemas de tráfico. Por el contrario, ellos se adhirieron a lo que fue definido como planificación funcional⁴⁰, lo que implicaba una radical reorganización de la ciudad. Buscaban una imagen completamente nueva y una renovada funcionalidad para las ciudades, lo que podía requerir cambios en el régimen de propiedad urbano. Tales actitudes políticas fueron, muy probablemente, consideradas amenazantes por las fuerzas políticas más conservadoras⁴¹.

El debate se desarrolló principalmente dentro del Instituto de Urbanismo (Instituto de Planificación), el cual agrupó a aquellos interesados en el campo de la planificación. Los discípulos de Brunner y los partidarios de Le Corbusier habían convivido pacíficamente hasta entonces, pero la posibilidad de su visita quebró esa coexistencia. Algunas de las polémicas alcanzaron a la prensa, tornando el aparente debate técnico en uno social y político⁴².

– 38
Este es el caso de los Hogares Defensa de la Raza en Santiago, servicios sociales para población joven, diseñados con la participación de Enrique Gebhardt, joven arquitecto de vanguardia y partidario de la invitación a Le Corbusier.

– 39
Brunner, K. (1939). *Manual de Urbanismo*. Bogotá, Colombia: Consejo Municipal de Bogotá.

– 40
Bannen, P., Pérez, F. & Vázquez, C. (2003). *Entendidos, Subentendidos y Malentendidos sobre el Urbanismo Moderno: Alternativas del Frustrado Viaje de Le Corbusier a Chile*. Massilia 2003. Anuario de Estudios Lecorbusierianos, p. 135.

– 41
Ulricksen, G. (1939). *La tierra liberada para edificar (a propósito de las teorías de Le Corbusier)*. El Frente Popular.

– 42
Esto sucedió principalmente durante las dos últimas semanas de febrero de 1939.

– 43
Waldo Parraguez, junto con Enrique Gebhardt, quien llegaría a ser más tarde secretario del CIAM local, era parte del grupo de planificación funcional. Su propuesta incluía una versión de baja altura de los proyectos de Le Corbusier.

– 44
Carvajal, D. *Institucionalidad Nacional y la Catástrofe de Chillán. La Corporación de Reconstrucción y Auxilio en la reconstrucción de Chillán (1939)* (Tesis de máster). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

– 45
La nueva catedral de Hernán Larraín, con su nave parabólica, fue una excepción.

El terremoto de Chillán y las restricciones de su reconstrucción

Después de los primeros días traumáticos hubo una serie de reacciones públicas y privadas acerca de la reconstrucción del área devastada. El Gobierno tuvo que proveer soluciones urgentes, tales como casas provisionales, tomando las disposiciones económicas e institucionales para acometer el esfuerzo de la reconstrucción a largo plazo. El terremoto indudablemente despertó expectativas sobre las necesidades de modernizar las ciudades. Entonces se propusieron una serie de planes, imágenes o sugerencias a las autoridades, no solo para recuperar el área destruida, sino también para proyectar una nueva y mejor condición. Entre las múltiples propuestas, la del arquitecto Waldo Parraguez⁴³, vigorosamente a favor de Le Corbusier, fue una de las más radicales. Los planificadores locales del área destruida, por su parte, lucharon para tener voz en la reconstrucción, defendiendo que ellos tenían un conocimiento más cercano de las necesidades efectivas de la población local.

Además de las medidas de emergencia, en febrero de 1939 el presidente Aguirre Cerda propuso la creación de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, y la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO). La primera tomaría las riendas de la tarea de reconstrucción, aunque más tarde, como estudió Carvajal⁴⁴, expandiría su influencia a otras áreas; hasta 1952, llegaría a ser un instrumento fundamental para la provisión de viviendas estatales. Por su parte, CORFO, que todavía existe, es universalmente reconocido por haber jugado un rol decisivo en la industrialización del país.

La invitación de Le Corbusier hizo evidentes las diferentes actitudes existentes dentro del Instituto de Planificación que estaban relativamente ocultas hasta entonces. La invitación pareció haber amenazado a los seguidores de Brunner en dos formas. Primero, porque ellos no se adhirieron a los propósitos de CIAM y, por lo tanto, no querían un plan basado en ellos. Segundo, porque el plan de Le Corbusier habría significado perder una década de esforzado trabajo siguiendo las direcciones de Brunner.

Sus oponentes, por su lado, aspiraban a una renovación urbana radical, deshaciéndose de la red colonial y la calle tradicional como recurso urbano dominante. Imaginaron ciudades totalmente renovadas, pobladas por grandes bloques y todas las nuevas tipologías provistas por la arquitectura moderna.

El grupo de Brunner fue lo suficientemente hábil para lograr que su plan para Santiago fuese aprobado en marzo de 1939. Éste, a cargo del arquitecto y pintor Roberto Humeres, había sido preparado durante cinco años siguiendo las sugerencias de Brunner de 1934. Habiendo hecho eso, la visita de Le Corbusier comenzó a parecer inútil. Santiago ya tenía un plan urbanístico y habría sido una pérdida de dinero y tiempo contratar a un consejero extranjero. Incluso los promotores iniciales finalmente rechazaron la invitación.

Chillán, Concepción y las áreas de alrededor fueron reconstruidas siguiendo criterios urbanísticos bastante conservadores que estaban más cercanos a los ideales de Brunner que a los de Le Corbusier. Las fábricas urbanas existentes no sufrieron cambios radicales. La gran mayoría de los edificios nuevos tuvieron que adaptarse a aquellas redes y la división de la tierra existente. Sin embargo, la mayoría de ellos eran modernos en término del uso de materiales, tales como hormigón armado, en la carencia de decoración clásica o estilística y en la simplicidad de los volúmenes. Las nuevas tipologías, o las referencias a la vanguardia artística y arquitectónica, tuvieron escasa presencia con muy contadas excepciones⁴⁵. La gran mayoría de arquitectos aceptó las reglas e intentó lograr comisiones durante el proceso de reconstrucción.

Conclusiones

El fracaso de Le Corbusier al visitar Chile no fue un evento aislado. Bajo diferentes circunstancias, los planes para Buenos Aires y Bogotá tampoco lograron llevarse a término. A pesar de su prestigio cultural, el planeamiento radical encontró dificultades para ser implementado en capitales latinoamericanas. Las únicas excepciones serían ciudades de nueva planta como el Plan Piloto de Brasilia, que se desarrolló algunas décadas más tarde.

El caso de Chillán puede verse como un síntoma de una tensión en la modernización de la planificación: la lucha entre la utopía radical y el reformismo. No fue, de hecho, la oposición entre tradición y modernización, sino que, en lugar de eso, respondía a diferentes maneras de concebir la renovación y el planeamiento urbano. El reformismo de Brunner era más fácil de aplicar y mejorarse gradualmente. En Chile, como en otros países latinoamericanos, cuando los principios radicales fueron dominantes, estos se aplicaron en fragmentos urbanos y raramente en una ciudad entera. La idea de Karl Brunner de *Baupolitik* indudablemente tuvo una mejor comprensión de las complejidades asociadas a mejorar la planificación urbana: una mezcla de decisiones políticas, sociales y económicas.

La idea de reformar radicalmente las ciudades existentes apenas tuvo éxito en Latinoamérica. Esto podría ser atribuido, entre otros factores, a las complejidades de la planificación real y también a la convicción emergente sobre los valores de las ciudades tradicionales, incluso dentro de las discusiones de CIAM. La creciente importancia del patrimonio urbano acompañaría este proceso. Por otro lado, la modernización, como Berman ha sugerido, no siempre coincide con el modernismo.

El caso de Chillán arroja luz sobre el hecho de que los desastres podrían abrir oportunidades para la renovación, socavando las dificultades y tensiones usualmente implicadas en esos procesos. En este contexto, como Davoudi sugiere⁴⁶, la resiliencia, si se aplica al campo de lo urbano, puede significar algo más que volver al estado existente antes del trauma. Superar los desastres, como el de Chillán, exige un gran esfuerzo, pero de una vez ofrece oportunidades únicas para un nuevo comienzo, revaluando métodos e ideales de planificación.

Quizás los planificadores, como Brunner o Le Corbusier, no simplemente fallan o tienen éxito. En lugar de eso, parecen ofrecer horizontes provisionales parcialmente encarnados en la realidad urbana. Las ideas de Le Corbusier, más asociadas al modernismo, actuaron como poderosas imágenes movilizadoras, mientras que Brunner intentó proceder desde una actitud de “menos es más” sobre las ciudades reales. Tras estas posiciones había tradiciones intelectuales y culturales, algunas veces difíciles de reconciliar. Había también una disputa en el campo profesional que implicaba no solo a individuos, sino también a países, los cuales veían el planeamiento y la arquitectura como otra parte de sus asuntos internacionales. ●

– 46

Davoudi, S. (2012). *Resilience: A Bridging Concept or a Dead End?*. *Planning Theory & Practice* 13, (2), p. 299.

Bibliografía

Arturo, A. (2003). *Planning Latin America's Capitals Cities 1850, 1950*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Bannen, P., Pérez, F., & Vázquez, C. (2003). *Entendidos, Subentendidos y Malentendidos sobre el Urbanismo Moderno: Alternativas del Frustrado Viaje de Le Corbusier a Chile*. Massilia 2003. Anuario de Estudios Lecorbusierianos, p. 130.

Berman, M. (1982). *All that is Solid Melts into Air*. Nueva York, Estados Unidos: Penguin Books.

Brunner, K. (1928). *Weisungen der Vogelschau, Flugbilder aus Deutschland und Österreich und ihrer Lehre für Kultur, Siedlung und Städtebau*. München, Alemania: G.D.W. Callwey.

Brunner, K. (1939). *Manual de Urbanismo*. Bogotá, Colombia: Consejo Municipal de Bogotá.

Carvajal, D. *Institucionalidad Nacional y la Catástrofe de Chillán. La Corporación de Reconstrucción y Auxilio en la reconstrucción de Chillán (1939)* (Tesis de máster). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

Cerda, A. (1990). *El Surgimiento de la Arquitectura Moderna en Chillán Después del Terremoto de 1939*. Chillán, Chile: Universidad del Bio-Bio.

Collier, S. & Sater, W. (1999). *Historia de Chile 1808-1994*. Madrid, España: Cambridge University Press.

Crispiani, A. & Errázuriz, T. (2013). *La Reaparición de lo Público. Experiencias de Habitación Durante el Post-terremoto*. *Revista 180*, (31), p. 16.

Davoudi, S. (2012). *Resilience: A Bridging Concept or a Dead End?*. *Planning Theory & Practice* 13, (2), p. 299.

Frampton, K. (2007). *Modern Architecture a Critical History*. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.

Guarda, G. (1978). *Historia Urbana del Reino de Chile*. Santiago, Chile: Andrés Bello.

Hofer, A. (2003). *Karl Brunner y el Urbanismo Europeo en América Latina*. Bogotá, Colombia: El Ancora Editores.

Hofer, A. (2009). *The Latin American City and its Viennese Planning Approach: Karl Brunner in Chile and Colombia 1929-1948*. En Bohl, C. &

Lejeune J. (2009). *Sitte, Hegemann and the Metropolis, Modern Civic Art and International Exchange*. Londres, Inglaterra & Nueva York, Estados Unidos: Routledge, 2009.

Le Corbusier. (1923). *Vers une Architecture*. París, Francia: Les Editions G. Crés et Cie.

Le Corbusier. (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París, Francia: Les Éditions G. Crés et Cie.

Von Moos, S. (1977). *Le Corbusier*. Barcelona, España: Lumen.

Mumford, E. (2000). *The CIAM Discourse on Urbanism*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.

Paez, P. (2008). *La oportunidad de la Destrucción en la Urbanística Moderna. Planes y Proyectos para la Reconstrucción de Valparaíso tras el Terremoto de 1906* (Tesis de máster). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

Pavez, M. (1992). *La Institución del Urbanismo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile 1928-1988*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

Pavez, M. (2012). *Arquitecto Luis Muñoz Maluschka, Planificador Territorial en Chile*. Santiago, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile.

Pérez, F., & Sánchez, Y. (1991). *Relaciones de Le Corbusier y Sudamérica. Le Corbusier y Sudamérica Viajes y Proyecto. Recuerdos del Terremoto del 16 de Agosto de 1906 (c 1907)*.

Rodriguez dos Santos, C., da Silva Pereira, M., da Silva Pereira, R., & Caldeira, V. (1991). *El Viaje del 36. Le Corbusier y Sud-América Viajes y Proyectos*, p. 42.

Schumpeter, J. (1950). *Capitalism socialism and democracy*. Nueva York, Estados Unidos: Harper.

Chillán, realidad patrimonial

Quien recorra las calles de Chillán podrá observar un notable parecido en muchas de sus construcciones. Reconocerá un paisaje urbano que mantiene una gran semejanza en su altura y en la forma en que las edificaciones arman el espacio público. También verá el protagonismo que tiene el centro monumental que se arma en torno a la plaza principal, así como las construcciones que rodean a las demás plazas, y la conformación espacial de la Avenida Libertad al llegar a la estación de ferrocarriles.

– 1
Este trabajo se originó en el proyecto FONDECYT N° 1140964, *La arquitectura de la gran ciudad*, y ha sido revisado y ampliado en el marco 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.

– 2
Schwartz, H. & Rapaport, R. (2016). *Tel Aviv's White City. 12 years since Unesco Designation*. En Tostões, A. & Ferreira, Z. (Ed.), *Adaptive Reuse. The Modern Movement Towards the future*. Lisboa, Portugal: Docomomo International.

– 3
Marek, S. & Hirsch, R. (2016). *Modernist Gdynia. Challenges of Heritage-Based Development*. En Tostões, A. & Ferreira, Z. (Ed.), *Adaptive Reuse. The Modern Movement Towards the future*. Lisboa, Portugal: Docomomo International.

Habitualmente, la notable configuración patrimonial de Chillán se asocia al terremoto de 1939, algo que resulta bastante obvio, porque el sismo se encargó de destruir la ciudad. No obstante, su configuración patrimonial moderna no se dio, como en muchos otros casos, producto de la sucesión de edificaciones en el tiempo. El Chillán que el sismo se encargó de demoler había sido producto de una construcción extendida en la historia de la ciudad, con una homogeneidad en sus formas y sus materiales. En cambio, la nueva urbe fue un proyecto pensado y desarrollado como tal desde los primeros meses después del desastre, y llevado a cabo –es decir, construido– en unos pocos años. Este trabajo muestra cómo el notable proceso de reconstrucción configuró la ciudad patrimonial que hoy se hace presente; además, propone la consideración de obras, planes y proyectos en el increíble laboratorio que la reconstrucción constituyó para establecer las relaciones entre la arquitectura y el urbanismo, como disciplinas, con la ciudad como realidad plena¹.

Es bien sabido que el patrimonio moderno de Chillán está directamente relacionado con el terremoto; las decisiones que llevaron a la ciudad a tener esta configuración patrimonial tan sobresaliente provienen de un proceso que se inició con el sismo, pero que se hizo efectivo por las posibilidades puestas a disposición por el Estado y las decisiones de sus habitantes. Este proceso de reconstrucción de la ciudad asumió al menos tres problemas claves: los destinos del suelo, la organización de la forma de la ciudad y la edificación urbana y las propias obras de arquitectura.

Chillán, dimensión trascendente

No son muchas las ciudades en Chile que pueden mostrar este alto nivel de conformación urbana con una clara legibilidad y un sistema expresivo muy semejante en la mayoría de sus obras de arquitectura. Tampoco son tantos los casos en el nivel internacional; tal vez se pueda nombrar a Tel Aviv, Gdynia y Bororo, entre otras ciudades, las cuales fueron producto de una configuración urbana semejante y más o menos cercanas en el tiempo, todas desarrolladas en la primera mitad del siglo XX, aproximadamente entre los años 30 y 40.

Bajo el nombre de Ciudad Blanca de Tel Aviv se reconoce a una gran porción de esa urbe, que fue diseñada por Patrick Geddes a mediados de los años 20 y construida mayormente desde 1933 con obras de arquitectura moderna. La ciudad presenta una gran homogeneidad, ya que la mayoría de los edificios fueron proyectados por arquitectos alemanes que habían emigrado a la entonces Palestina por las persecuciones de los nazis. Algunos edificios públicos y conjuntos habitacionales para obreros –pero principalmente un tejido urbano compuesto por bajos edificios de departamentos– configuraron un paisaje urbano de notable uniformidad. En 1934, 800 eran los edificios modernos; hacia 1938 se habían agregado 1.200 nuevos y, para 1948, uno de cada dos edificios de la ciudad eran modernos². Este tipo de arquitectura, propuesta desde un ámbito profesional, había logrado así una increíble aceptación a nivel de la comunidad, afirmando la identidad de la ciudad. Habiendo sido ampliamente reconocida desde los años 80, Tel Aviv fue designada Patrimonio de la Humanidad en 2003.

Por su parte, Gdynia se desarrolló como ciudad moderna asociada a su rol como puerto de la Segunda República Polaca (1919-1939), vecina a Gdansk, por entonces ciudad internacional. Su patrimonio moderno se construyó desde fines de los años 20 y durante los 30³. A partir del plan urbano realizado por Roman Feliński y Adam Kuncewicz en 1926 –que situaba una plaza sobre el mar, del mismo modo que San Marcos en Venecia–, las obras fueron armando el propio centro, con un extenso

programa de edificios públicos y de servicios, así como con algunos barrios con casas y otros con bloques, todos con arquitecturas modernas notables. Aún cuando una parte de sus edificaciones ya había sido reconocida desde hace 20 años (con 70 edificios listados a nivel provincial y 1.719 a nivel comunal), Gdynia fue declarada Monumento Histórico en 2015. Desde ese momento la política de la ciudad ha girado en torno a su condición patrimonial, con un potente programa de acción llevado adelante por la Oficina de Conservación de la Ciudad, que ha sido reconocido a nivel europeo e internacional.

Chillán muestra algunas características similares a estos casos, aunque la distancia con ellos pueda parecer extensa. Las razones históricas, a pesar de ser muy diferentes unas de otras, aproximan una condición identitaria relacionada con la afirmación de la comunidad como fuerza colectiva capaz de demostrar el impulso en la construcción de una nueva ciudad.

En Chillán la condición se extiende a la reconstrucción misma de un área completa del país y lo que ello tiene de epopeya. En la gesta se debe incluir tanto la reconstrucción de las ciudades y la conformación regional, como la definición de las instituciones que resultaron claves para el desarrollo del país durante el siglo XX. También muestran un proceso similar en cuanto a la construcción de una enorme cantidad de obras con características similares en un período relativamente corto; en Chillán, por ejemplo, existe un preponderante número de casas con idénticas aproximaciones formales y una organización urbana que muestra un alto nivel de homogeneidad.

Pocos podrán argumentar acerca de las diferencias en las obras de arquitectura. Sin embargo, a excepción de una mayor masividad propuesta como resistencia al sismo –en tanto que en otros lugares pudo existir la conformación de obras de mayor levedad–, en Chillán el diseño presenta las condiciones de avanzada de la arquitectura moderna, sumadas a las condiciones entregadas por una innumerable cantidad de detalles de construcción que resultan de un tiempo de edificación muy comprimido, contribuyendo a una notable identidad urbana.

Chillán, transformación material

Es bien sabido que el terremoto del 24 de enero de 1939, a las 11:30 de la noche, fue uno de los más dañinos de los que se tenga noticia. Las fotografías publicadas por *Zig-Zag* en febrero de ese año muestran cómo el efecto fue, definitivamente, catastrófico⁴.

Chillán fue fundada en 1580, pero sucesivos terremotos motivaron su traslado, hasta establecerla definitivamente en 1836. El ingeniero Lozier trazó una estructura regular de 12 manzanas cuadradas por lado, entre cuatro avenidas perimetrales, con una plaza central y cuatro hacia los extremos. Fue construida en el tiempo, siguiendo las alineaciones de las calles y configurando una fachada urbana continua, con tecnologías más o menos estables basadas en el adobe y la tierra cocida.

Pero el paisaje urbano homogéneo, compuesto por casas de ladrillos, se convirtió de repente en un conjunto informe de materiales en el suelo. Las imágenes posteriores al terremoto mostraban las calles colmadas de escombros; las alineadas fachadas habían colapsado sobre el espacio público y en las manzanas se mantenían algunas edificaciones que mostraban el interior cotidiano como detenido en el tiempo.

– 4
(1939). *La tragedia de Chile. Zig-Zag* (1.767), p. 1.

– 5
(1944). *Informe de la Comisión Gubernativa sobre los efectos producidos por el terremoto de Chillán en enero de 1939*. Boletín del Colegio de Arquitectos, 1 (3), p. 86.

– 6
Bastiancig, A. (1949). *El terremoto del 24 de enero de 1939 en Chile. Observaciones y consideraciones relacionadas con la edificación*. Revista Scientia (5).

– 7
Larraín, S., Tagle, I. & Valdivieso, M. (1939). *Cuatro informes técnicos*. Urbanismo y Arquitectura, 2 (1), p. 5.

– 8
Torrent, H. (2013). *Ciudades de barro: experiencia urbana y cultura material en la arquitectura chilena del siglo XX*. En Comas, C., Costa Cabral, C. & Cattani, A. (Eds.), *Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano, 1930-1970*. Porto Alegre, Brasil: PROPAR/UFRGS.

– 9
Carvajal, D. (2011). *Institucionalidad nacional y la catástrofe de Chillán: la Corporación de Reconstrucción y Auxilio en la reconstrucción de Chillán (1939)*. (Tesis de magister en Desarrollo Urbano). Pontificia Universidad Católica de Chile.

La mampostería de ladrillos sin refuerzos y el adobe, que materializaban mayoritariamente la ciudad, no habían podido soportar el desastre. El informe oficial determinó que el 47% de las casas había colapsado, el 9% estaba en parte destruido, el 41% deteriorado con muros agrietados, pero aún en pie, y que solo el 3% se había mantenido sin problemas⁵. Entre estas últimas estaban las construcciones en madera, las de hormigón armado y las que, siendo de ladrillo, tenían cadenas de concreto. Había desaparecido el 60% de las casas de adobe y el 45% de las de ladrillos, mientras que el resto estaban semi destruidas o deterioradas.

Una parte importante de la responsabilidad radicaba en la configuración de los suelos; así lo determinó el informe de Bastiancig, por las fallas superficiales⁶. Por su parte, los informes técnicos de la Asociación de Arquitectos de Chile confirmaban la debilidad material, así como la necesidad de estudiar las capacidades de resistencia de los suelos en la reconstrucción de las ciudades⁷. Y, como ya es conocido, una parte importante de los efectos del desastre se debió a la debilidad de las fundaciones no aptas para ese tipo de terrenos. De todas maneras, tanto en la percepción de la población como en los cuerpos técnicos, se estableció una profunda desconfianza hacia el barro como material de construcción y se buscó su reemplazo por nuevas tecnologías –como el hormigón armado– que aseguraran que la ciudad no fuera una trampa mortal para sus habitantes⁸.

Chillán, memoria institucional

El impacto del terremoto conmocionó a la sociedad y propuso un fuerte avance institucional que volcara en la legislación los parámetros de seguridad de la construcción. Fue, además, una oportunidad para plantear un nuevo concepto de planificación a nivel nacional, así como el momento para el surgimiento y el debate de las ideas del urbanismo moderno.

La destrucción motivó el establecimiento de nuevas oficinas gubernamentales de planificación y políticas relacionadas tanto con el desarrollo económico como con las posibilidades de restaurar la dinámica urbana mediante la reconstrucción. La instalación de las ideas de planificación a nivel nacional tuvo sede en dos instituciones, que serían clave para la reconstrucción y el desarrollo económico y urbano posterior: la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) y la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (CRA).

Se trataba claramente de reconstruir la economía de una de las partes del país de mayor beneficio productivo. La CORFO asumió como horizonte el desarrollo económico de Chile, inicialmente promoviendo la sustitución de importaciones, así como desempeñando un papel clave en la generación de diferentes condiciones económicas en la estructura territorial. Por su parte, la CRA tuvo como tarea directa la recuperación de las ciudades, teniendo entre sus fines formular un plan de reconstrucción para las áreas devastadas, determinar qué pueblos y ciudades se reconstruirían, desarrollar planes maestros totales o parciales, emitir préstamos hipotecarios, aprobar obras de construcción fiscal y, un atributo particularmente controvertido, expropiar, comprar, vender o intercambiar propiedades para cumplir con planes que incluyeran calles, plazas y bienes públicos⁹. La CRA se convirtió en el instrumento fundamental para construir tanto los edificios públicos como los equipamientos y las viviendas. La adversidad se transformó así en una oportunidad para el desarrollo económico y el establecimiento de formas y figuras de la planificación territorial y urbana.

Chillán, urbanismo moderno en debate

La destrucción de la ciudad y sus aparentes causas motivaron un debate acerca de las condiciones necesarias para asegurar que la ciudad no fuera una trampa edificada. De la misma manera, el terremoto aceleró el proceso necesario para hacer de las ciudades chilenas asentamientos seguros para sus habitantes. Así, se revisaron las normas de construcción y urbanización que habían sido desarrolladas durante la década de 1930 y se impulsó la realización de planes reguladores urbanos para todas las ciudades devastadas¹⁰. Chillán, Concepción y Cauquenes, entre otras, tuvieron prioridad.

El debate en torno a la planificación urbana fue entonces intenso. En muy corto tiempo las principales aproximaciones vigentes en urbanismo quedaron expuestas. Entre marzo y octubre de 1939 se sucedieron todas las opciones posibles para levantar la nueva ciudad, en una amplitud propositiva que mostraba muchas más de dos formas de entender el problema y de conducir la reconstrucción. Muy tempranamente, Waldo Parraguéz propuso el traslado a un suelo más seguro y la construcción de una ciudad moderna aplicando algunos de los postulados de la Ville Radieuse de Le Corbusier; al trasladar la ciudad, realizaba una operación clave que desconocía las propiedades preexistentes y repartía equitativamente el suelo de la nueva ciudad¹¹.

Durante marzo y abril se evaluó la posibilidad de que el propio Le Corbusier realizara los planes reguladores a cambio de la contratación del plan para Santiago, enrareciendo con el debate al ambiente profesional¹². Mientras que el Instituto de Urbanismo aceptaba el ofrecimiento en asamblea y con voto de aprobación, su presidente Rodolfo Oyarzún y su ayudante en la cátedra de la Universidad de Chile ponían “seriamente en duda su fama”¹³; a la vez, desde el sector técnico del Partido Comunista, Guillermo Ulriksen manifestaba la “resistencia que su teoría utopizante provoca en los técnicos sanos”¹⁴. En una hábil maniobra, se aprobaba el plan de Santiago a cargo de Roberto Humeres, frustrando así tanto la visita de Le Corbusier como las pretensiones del propio Karl Brünner de volver a Chile a desarrollarlo. La oportunidad se perdía en las luchas intestinas.

Como puede verse, al contrario de lo que suponen las interpretaciones más tradicionales, el problema no estaba asociado a una dualidad entre tradicionalistas y modernos, sino a la base conceptual en que se apoyaba la posibilidad de hacer una nueva ciudad: la propiedad del suelo. El problema central de la planificación radicaba en las aproximaciones a la idea de suelo colectivo versus la consideración de la propiedad privada, y esto no diferenciaba a los urbanistas tradicionalistas y a los modernos, sino que, en efecto, los partidarios de la propiedad colectiva del suelo también se contaban, y no en menor número, entre los que asumían la continuidad de ideas promovidas por Brünner en Santiago.

No obstante, las propuestas de Muñoz Maluschka de la sección de Urbanismo de la Dirección de Obras Públicas –que estaban muy lejanas de alguna colectivización del suelo urbano– igual sufrieron los embates de las organizaciones ciudadanas alineadas con la defensa de la propiedad. El temor a que una institución tan poderosa como la CRA (que podía expropiar) actuara de la forma que los técnicos discutían, apresuró la organización de la comunidad que planteó la resistencia al traslado de la ciudad, la necesidad de la permanencia del trazado fundacional y la continuidad de la división predial tal como la indicaba el derecho de propiedad¹⁵. El plan de Muñoz Maluschka (figura 1) fue sucesivamente desaprovechando su capacidad transformadora, perdió el eje del parque central y solo fue asumido en las propuestas públicas –en torno a las plazas o la estación– y quedó reducido a las indicaciones normativas a las edificaciones que los privados construirían con los créditos de la CRA.

– 10
Barrientos, M. (2016). *La arquitectura de los terremotos en Chile (1929-1972)*. (Tesis de doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos). Pontificia Universidad Católica de Chile.

– 11
Torrent, H. (2013). *Ciudades en papel: Teorías arquitectónicas y urbanas en Chile 1930-1940*. En Torrent, H. (Comp.), *Revistas, Arquitectura y Ciudad: Representaciones en la Cultura Moderna*. Pamplona, España: T6 Ediciones.

– 12
Torrent, H. (2016). *Tabula rasa meets resilience: urban reconstruction and the dilemmas of modern planning in Chillán, Chile (1939)*. En Hein, C. (Ed.), *History Urbanism Resilience. Change and Responsive Planning. Man-made and Natural Disasters*. Volume 03. Delft, Holanda.

– 13
Goldschmidt, A. (1939). *Le Corbusier, Víctima del Terremoto*. El Mercurio.

– 14
Ulriksen, G. (1939). *La tierra liberada para edificar (a propósito de las teorías de Le Corbusier)*. Frente Popular.

– 15
Torrent, H. (2016). *El suelo en la disputa por la reconstrucción urbana: Chillán, 1939*. ARQ (93), p. 84.

Chillán, plan regulador e identidad urbana

La organización de una oposición tan ferviente contra la planificación, motivó la reducción de las ambiciones del plan regulador a una estrategia que básicamente subdividió el suelo en un área para el centro cívico monumental, un sector comercial, áreas residenciales y una zona industrial, con algunas definiciones de la forma de la ciudad en consonancia con esa zonificación.



Figura 1. Luis Muñoz Maluschka. Primera propuesta para el Plan Regulador de Chillán. Sección de Urbanismo, Dirección de Arquitectura, Dirección General de Obras Públicas. Según: 'Importantes innovaciones que figuran en el nuevo plan de Chillán que publicamos'. La Discusión, 20 de Agosto de 1939. Dibujo, Fondecyt 1140964.

La Ordenanza Local de Urbanización de Chillán, que se presentó en octubre de 1939, se basaba principalmente en el establecimiento del radio urbano de la ciudad en la planta de 12 por 12 manzanas, en torno a las cuatro avenidas perimetrales y en una determinación de los diferentes usos del suelo y la forma edificada. Esa norma estableció una zona especial en torno a la plaza central, que incorporaba también la manzana en la que se construiría el edificio gubernamental; los usos del suelo serían preferentemente públicos y, en el caso de los predios privados, debían destinar el primer piso a servicios de utilidad pública o comercio. Asimismo, se establecía para la forma urbana un tipo de agrupamiento continuo con una altura mínima de 9,2 metros y una máxima de 12 metros, garantizando la presencia de la manzana como unidad.

La zona comercial afirmaba la estrategia de convertir algunas calles en arterias principales en continuidad con la zona especial, con edificación continua con alturas entre los 6,2 y 9,2 metros.

Las zonas residenciales, que ocupaban la mayor parte de la planta urbana, excluían otros tipos de usos y se construirían con dos tipos de agrupamiento: continuo y aislado. El continuo –con 3,2, 6,2 y 9,2 metros de altura, según los pisos– se proponía para la mitad

de la planta urbana hacia el poniente; en tanto, hacia el oriente se planteaba una zona con edificaciones aisladas rodeadas de espacios libres, con alturas similares y una servidumbre de alineación interior; es decir, antejardines con entre tres y seis metros desde la línea de edificación. Estas son algunas de las razones de la notable homogeneidad de Chillán.

Se propusieron también dos zonas de vivienda económica hacia los bordes de la planta urbana y, en correlación con las zonas residenciales, se disponía habitación económica continua por el poniente y aislada por el oriente. Completaba la zonificación una zona mixta y una zona industrial con relación a las vías del ferrocarril.

La ordenanza establecía una noción de armonía urbana, ya que se podría “exigir que los edificios nuevos se amolden, en cuanto a sus líneas arquitectónicas y colorido, a las condiciones que determinen los edificios vecinos ya construidos en carácter definitivo”, así como la Dirección de Obras Municipales establecía “indicaciones generales que servirán de norma para el estudio arquitectónico de los proyectos”¹⁶. La propuesta fue aprobada con algunas modificaciones en 1943 como parte del Plan Regulador de Chillán realizado por Guillermo Ulricksen en la sección de urbanismo del Departamento Técnico de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio¹⁷ (figura 2). Las modificaciones parecían menores, aunque desaparecía la zona de agrupamiento aislado de las residencias y de la vivienda económica. Si bien el plan de Muñoz Maluschka se vio paulatinamente reducido a la forma tradicional de la ciudad, con el mantenimiento de las subdivisiones del suelo la definición que estableció en el nivel de la forma urbana dejó como legado la identidad urbana moderna de la ciudad.

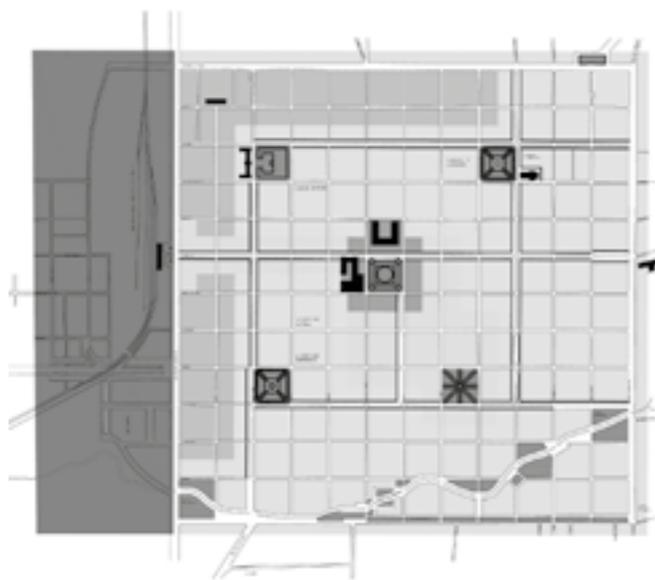


Figura 2. Guillermo Ulricksen. Plan Regulador de Chillán (1943). Sección de Urbanismo, Departamento Técnico, CRA. Según: Ordenanza Local de Urbanización de Chillán, 1946. Talleres gráficos de La Discusión, Chillán, 1946. Dibujo, Fondecyt 1140964.

Chillán, arquitectura moderna y patrimonio

El plan propuso algunas de las principales acciones que podrían desarrollarse en un contexto de posibilidades, especialmente aquellas que se construirían con recursos del Estado directamente provistos desde fondos centrales, principalmente desde el Ministerio de Obras Públicas o con financiamiento directo de la CRA.

— 16
 (1939). Ordenanza Local de Urbanización de Chillán. La Discusión.

— 17
 Ordenanza Local de Urbanización de Chillán, 1946. Talleres Gráficos de La Discusión, Chillán, Chile. La aprobación se realizó por el Consejo de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio en mayo de 1943. Se publicó oficialmente en Santiago el 11 de agosto de 1945 y en Chillán en 1946.

La intervención principal atendió a la configuración de un centro cívico que nucleara los edificios político-administrativos y que participara, junto a la Catedral, en un sistema monumental en torno a la plaza fundacional de la ciudad (figura 3).

El Edificio de los Servicios Públicos fue proyectado en la Dirección de Arquitectura por Benavente y Morales en 1940 y formó uno de los lados de la plaza, ocupando una cuadra completa de la ciudad con un plan simétrico que libera un espacio interior y abre un gran pórtico con pilares independientes para el establecimiento de la continuidad entre la plaza y el patio central, que quedó como vestigio del parque central propuesto en el primer plan inmediatamente rechazado.



Figura 3. Centro Cívico de Chillán. Foto s/f.

Por la otra cara de la plaza, el palacio de la Municipalidad asumía continuidad con otros edificios administrativos, el Teatro Municipal e incluso el Instituto Técnico, proyectados en 1940 por Enrique Cooper bajo supervisión de Ricardo Müller en la Dirección de Arquitectura del MOP, formando una pieza unitaria de notable escala y composición urbana.

El conjunto de la Plaza de Armas se completó con una cuadra recuperada y reconstruida, y la otra protagonizada por la Catedral diseñada por Hernán Larraín, una notable estructura de sección parabólica en hormigón armado que hace de la luz la protagonista del espacio. En el mismo contexto se diseñaron algunas obras de gran importancia, como el Teatro Central de Cine (Rodríguez Arias, 1945) y el Mercado (CRA, 1941) en el sector comercial.

Las plazas fueron también configuradas con edificios públicos, como el caso de la Escuela México, que aloja los magníficos murales de David Alfaro Siqueiros y Javier Guerrero. Mención aparte requiere la estación de ferrocarriles (G. Bustos, 1940) y su monumentalización al final de la Avenida Libertad por medio de dos bloques lineales que realizó la CORVI años más tarde.

La reconstrucción fue inicialmente visible por algunas obras monumentales, pero también fue protagonizada de manera notable por algunas tipologías de viviendas modernas que, esparcidas por todo el territorio urbano, le han dado a Chillán una identidad urbana reconocible.

La CRA fue la principal promotora de un nuevo tejido urbano residencial por medio de la adjudicación de créditos para la construcción de una serie de unidades prediseñadas y presupuestadas, caracterizadas como modernas (figuras 4 y 5). Se trató principalmente de casas que ratificaban en parte la noción de edificación continua, pareándose a sus vecinos y liberando las curvas de sus balcones hacia jardines y áreas libres en relación con la actividad pecuaria, insertas en el propio tejido urbano. Así permeó una noción de tejido abierto con un mayor valor del suelo libre no edificado, que en parte caracteriza algunas zonas de la ciudad. Más allá de las propuestas de zonificación, fue la propia reconstrucción la que le dio carácter a la ciudad. Una joven generación de arquitectos recién graduados que se instaló en Chillán –entre los que se encontraban Udo Schweitzer, Guillermo Aravena, Orestes Depetris y Raúl Alarcón, junto a algunos arquitectos locales como Jorge Etchevers– construyó una dimensión patrimonial colectiva de notable valor de identidad.

La reconstrucción de Chillán comenzó con fuerza en septiembre de 1939, cuando la propia CRA comenzó a otorgar préstamos para la reconstrucción (figura 6). La secuencia fue notable, con un fuerte impulso inicial entre finales de 1939 y principios de 1943, probablemente frenada por el elevado costo de los materiales causado por la guerra, pero que se completaría en un número apreciable a escala urbana en 1953¹⁸.

– 18
Los permisos de edificación otorgados para el período 1939-40 fueron 233; para el año 1941 fueron 256; para 1942 fueron 107; en 1943 bajaron a 59, en 1944 a 41 y solo hubo 50 para 1945, incrementándose posteriormente hasta 1953. Información obtenida del registro archivado en la Dirección de Obras Municipales de Chillán; Informe FONDECYT N° 1140964.



Figura 4. Corporación de Reconstrucción y Auxilio. Modelos de casas. La Discusión, Enero 14 (1940).



Figura 5. Corporación de Reconstrucción y Auxilio. Modelos de casas. La Discusión, Enero 14 (1940).

Chillán, la esperanza del patrimonio y la sustentabilidad urbana

La ciudad muestra con mucha prestancia una calidad de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX, que la identifica claramente. Los edificios monumentales sobresalen por sus características particulares, como el traspaso y las grandes columnas del Edificio de Servicios Públicos o el esquema futurista de la Catedral. Pero, más allá de ellos, la mayoría de las edificaciones reprodujo los cánones del modernismo con techos planos, balcones curvos, ventanas corridas y ojos de buey. No fue solo la calidad, sino también la cantidad en tan poco tiempo: en los primeros cinco años se construyeron más de 750 edificios con una notable homogeneidad estilística, aunque de manera discontinua y con muchos vacíos entre ellos. Fueron principalmente casas que, en parte, ratificaron nociones de construcción continua, desprendiéndose de sus vecinos y liberando las curvas de sus balcones a jardines y espacios abiertos (figura 7).

Este patrimonio proviene de un plan, de una forma de acción que propuso la técnica urbana y que la población hizo suya. Fue la reconstrucción la que le dio el carácter a la ciudad. Fue el proceso de la reconstrucción protagonizado por sus fuerzas vivas que, en un breve período de 15 años, construyó a Chillán como una ciudad moderna.

Pero en Chillán confluyen otras memorias, no solo la de su propia construcción. Está presente una parte de la historia de la transformación material del siglo XX, un salto total que hizo posible un cambio en la cultura de la construcción, que provocó la innovación en los métodos y sistemas para hacer las ciudades más seguras y vivibles. Está presente el debate que orientó la constitución de Chile, de un país urbano que puso en el centro el problema de las ciudades como lugares de convivencia y que orientó la acción de las comunidades en tal sentido. Está presente en su materia misma, la memoria institucional del país.

Han sido transformaciones nacionales que, definitivamente, están atadas en términos de significación pública al proceso de reconstrucción de Chillán; transformaciones sin las cuales el estado de bienestar no se hubiese afirmado de la forma en que lo hizo en el país.



Figura 6. Registro de edificaciones en la planta urbana de Chillán entre 1939 y 1953, según Permisos de Edificación aprobados. Dirección Obras Municipales - Dibujo, Fondecyt 1140964.

La trascendencia de Chillán se agranda en la actualidad, cuando se toma conciencia de la importancia que asume en un país que hoy se acerca al 90% de la población urbana. Son muy pocas las ciudades que pueden mostrar en su forma material las ventajas de un acuerdo social para construir algo en común, nada menos que una ciudad y nada menos que después de un tremendo desastre. Es el reconocimiento de la trascendencia que tuvo Chillán en la producción de un país urbano socialmente justo, activo y dinámico, capaz de hacer surgir la fuerza emprendedora de sus comunidades para asegurar la mejoría de su calidad de vida. Entonces Chillán es, además, ejemplo de resiliencia urbana y de capacidad constructora de esperanza.

La trascendencia de Chillán en el nivel nacional adquiere una dimensión diferente cuando se piensa en otras ciudades que, como Gdynia o Tel Aviv, han sostenido un proceso de recuperación urbana que ha puesto al patrimonio como parte fundamental de su actividad económica y en el eje de su sostenibilidad social.

La sostenibilidad del patrimonio radica inicialmente en su mantenimiento a lo largo del tiempo, en la recuperación de sus significaciones venciendo su obsolescencia cultural, en su restauración y puesta a punto venciendo su obsolescencia material, pero también en las posibilidades de asegurar económicamente su mantenimiento material y de significación¹⁹. Las formas en que el patrimonio configura su identidad y establece su legibilidad a nivel urbano, determinan la diferencia en las orientaciones básicas para su conservación sostenible y hacen que su patrimonio no solo sea una forma de aproximación a la historia de la ciudad, sino que forme parte de la vida misma, que lo vuelva productivo y, sobre todo, que sea una manera de incrementar la calidad de vida de quienes protagonizan el espacio urbano día a día: los chillanejos.

Por lo mismo, Chillán podría asumir su sustentabilidad en el tiempo, incorporando las nuevas construcciones a aquel proceso que se inició con la reconstrucción y que

— 19
 Torrent, H. (2016). *Urban Conservation, Modern Heritage and Public Policies: Towards a Sustainable Approach*. En Tostões, A. & Ferreira, Z. (Eds.), *Adaptive Reuse. The Modern Movement Towards the future*. Lisboa, Portugal: Docomomo International.

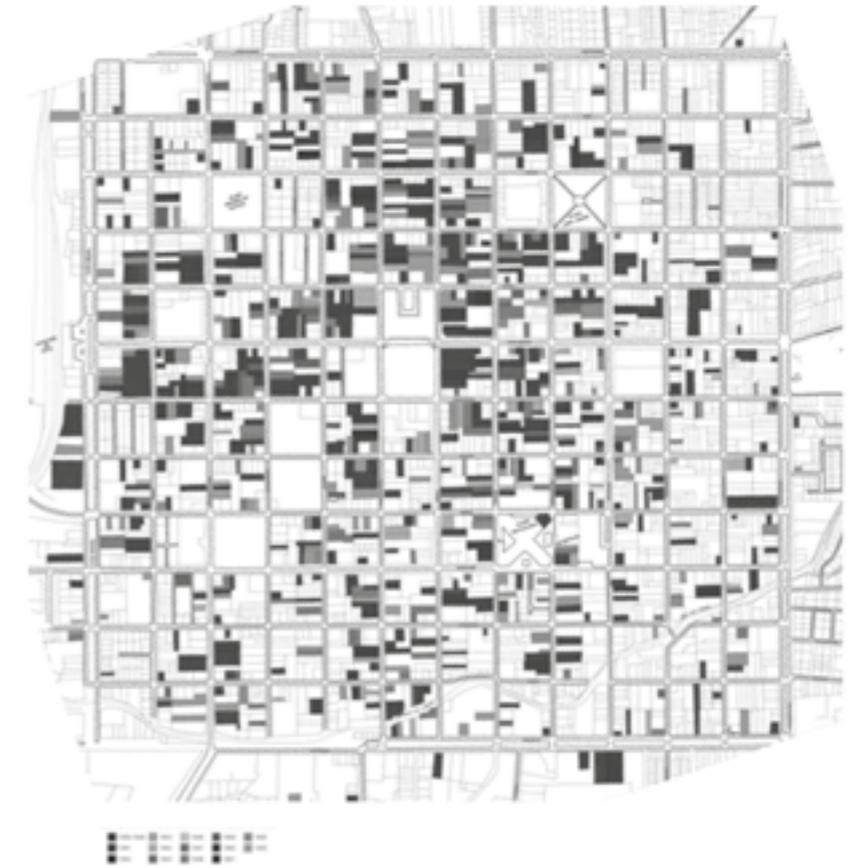


Figura 7. Registro fotográfico de edificaciones modernas en Chillán. Fotografías Horacio Torrent, Enero, 2018.

convirtió su entorno urbano en patrimonio del tiempo moderno. Podría mostrar que, aún en la ciudad, está presente el espíritu y la capacidad que se pusieron en juego para superar la repercusión del terremoto hace ya tanto tiempo, y proponerse mantener lo que la hace trascendente.

La esperanza de la reconstrucción puede hoy representarse en la esperanza de una ciudad que contenga las nuevas formas de relación entre un estado patrimonial que resguarda la memoria y unas acciones que, atendiendo a su conservación, puedan proponer un futuro sustentable y mejor para sus habitantes; es decir, que mantenga el desafío de seguir siendo moderna. ●

Una vez recibido el encargo de escribir acerca del carácter patrimonial de la arquitectura de Chillán, fueron múltiples las opciones que aparecieron como alternativas. Entre ellas, hablar de los edificios más representativos, de la participación de determinados arquitectos o de quienes pudieron o no venir a participar del proceso de reconstrucción post terremoto de 1939.

Descartadas estas opciones, la apuesta fue por configurar un relato que se alejara de los paradigmas historiográficos tradicionales, para enfocar la atención en ciertos fenómenos menos notorios, pero que no por eso carecen de importancia. Son ejemplos que la mayoría de las veces pasan inadvertidos, pero que, por medio de una visión más detallada, permiten configurar algunos de los supuestos arquitectónicos que operaron en la reconstrucción tras el terremoto de 1939.

Lo que se pretende, entonces, es aproximar una lectura de la arquitectura moderna de Chillán mediante una clave de entrada a modo de un análisis formal que desglosa algunos elementos que constituyen la totalidad de este fenómeno. Para ello se han utilizado casos que serán explicados en detalle y que ilustran el proceso de instalación de esta arquitectura, reconociendo sus características principales para entregar una visión de la importancia de los principios que subyacen a este fenómeno; esto es, la importancia del factor social en la construcción y valorización del proyecto moderno.

Es por eso que una de las formas de abordar este análisis es desde la idea de prácticas proyectuales, aquellas que crean una producción social del espacio mediante la planificación urbana, la configuración de los edificios, la elección de determinados materiales y el diseño de ciertos objetos. La idea de esta producción de un sentido social se entiende en la medida en que comprendemos que el espacio que habitamos, el entorno que se construye en función de determinadas necesidades, es un condicionante de las relaciones que se dan en el día a día entre distintos sujetos que son usuarios de estos espacios. De esta manera, recorrer las calles de la ciudad implica de por sí estar sujeto a ciertos factores que involucran el habitar cotidiano con procesos no solo de índole proyectual, sino también social y política.

Más allá de comprender a cabalidad esta relación, la invitación que se hace es a apreciar una serie de manifestaciones que dejó la reconstrucción y que son posibles de vincular a un determinado periodo de la historia de Chile y también de la arquitectura, tanto a nivel local como global.

Los casos posibles de apreciar en Chillán recorren gran parte del abanico de manifestaciones de la arquitectura moderna. Además de la Catedral y el Edificio de la COPELEC, obras reconocidas y que han sido objeto de diversos estudios, hay otras que van desde una tendencia que se inclina a la utilización de ciertos elementos como ventanas ojo de buey y líneas de fuga en sus fachadas, o bien aquellas que responden a un carácter más racionalista, de marcado acento geométrico y que privilegia por sobre todo la funcionalidad del edificio. En menor medida, y siendo también motivo de este análisis, se presentan casos que, debido a ciertos detalles visuales, resultan interesantes de reconocer, presentando otras alternativas de análisis vinculada a distintas tendencias dentro de la arquitectura moderna.

Sin otro ánimo que contribuir a la valoración de la proyectualidad moderna para el caso de Chillán, lo que se ofrece en lo sucesivo incluye antecedentes históricos del movimiento moderno que se van entrecruzando con las manifestaciones posibles de encontrar y analizar en Chillán, para de esta manera urdir referencias con casos particulares, esperando entregar una visión que aporte a interpretar la importancia del proceso de reconstrucción post terremoto de 1939.

Formas, volúmenes

En 1923, el arquitecto franco-suizo Charles-Édouard Jeanneret, más conocido por su pseudónimo de Le Corbusier, publicó una recopilación de artículos aparecidos en la revista de vanguardia *L'Esprit Nouveau*, que llevó el título de *Hacia una arquitectura* (*Vers une architecture*, en francés). En esta publicación, Le Corbusier hacía un llamado a los arquitectos a considerar como referencias de la arquitectura moderna a los productos de la industria, los grandes trasatlánticos, los ferrocarriles o los automóviles. Argumentaba, entre otras ideas, que la observación de los grandes silos del paisaje norteamericano debían ser una forma de estudio de los volúmenes.

Enfatizaba la geometría como solución al problema del agotamiento de la arquitectura de los estilos históricos y, al mismo tiempo, como una manera de abaratar la fabricación de viviendas en serie, como es posible advertir en la reconstrucción de Chillán, donde parte de estos principios fueron adoptados por algunos arquitectos involucrados en este proceso.

Por otra parte, en el mismo año, el fundador de la Bauhaus -mítica escuela de arquitectura y diseño creada en 1919-, el arquitecto alemán Walter Gropius, junto con el también arquitecto Adolf Meyer, idearon unos módulos de construcción de grandes dimensiones que tenían como finalidad estandarizar la construcción de viviendas sociales, reduciendo su costo de producción mediante elementos prefabricados. Estos módulos -volúmenes geométricos regulares- permitían generar formas mediante su adición, las que se traducían en espacios habitables que respondían a la lógica del racionalismo arquitectónico.

Estas dos referencias de la arquitectura moderna fueron aplicadas en la reconstrucción, dejando como resultado una serie de edificaciones que se caracterizan por su marcado acento geométrico. Si bien algunas no necesariamente responden a viviendas sociales, sirven como referencia para ejemplificar la aplicación de estos principios.



Vivienda ubicada en calle Rosas, entre Libertad y Constitución. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.

Es el caso de la vivienda ubicada en calle Rosas, entre la avenida Libertad y Constitución, que se puede apreciar en la fotografía adjunta.

Este edificio consta de cuatro volúmenes a modo de paralelepípedos que, configurados de una determinada manera -tres horizontales y uno vertical-, conforman el espacio habitable de la vivienda. Esta forma de proyectar es propia de la arquitectura racionalista, como también lo son algunos detalles; la caja acristalada de la escalera que transparenta los flujos de circulación vertical es una influencia que también se puede ver en los principios de la arquitectura de los ya citados Gropius o Le Corbusier, dos de los más grandes referentes al hablar de arquitectura moderna.

Otro caso destacado de analizar desde este punto de vista es el conocido edificio del actual Gobierno Regional de Ñuble, obra en la cual se le atribuye participación al arquitecto húngaro ex estudiante de la Bauhaus Tibor Weiner.

De la misma forma que el caso anterior, son volúmenes dispuestos horizontalmente, conformando un bloque desde el cual sobresale una torre como referencia espacial que marca la importancia del conjunto en su emplazamiento urbano, enfatizado por una gran explanada desde la cual se incorpora hacia el norte otro de los elementos característicos de la arquitectura moderna: la circulación peatonal a través del edificio, que permite atravesarlo sin la necesidad de rodearlo por toda la manzana.

Todas estas características hacen que el edificio asuma un rol desde lo público, al ser una referencia espacial en una ciudad que luego del terremoto se planificó con una altura limitada, donde la torre actúa como signifiante del poder estatal. La circulación peatonal por debajo del gran bloque horizontal también implica un carácter ciudadano de participación en la vida activa que ofrece el edificio, situación que se enfatiza con el parque ubicado hacia calle Bulnes.

Las representaciones del poder ejecutivo y del judicial, más una serie de otras dependencias vitales para el funcionamiento de la institucionalidad pública, conviven en una obra pensada para el buen funcionamiento del aparato burocrático del Estado, espacios dispuestos para la concentración de la actividad cívica. En términos generales, en este edificio se manifiesta una de las máximas de la arquitectura que se caracteriza por privilegiar el buen uso de los espacios: la forma sigue la función. Si lo que se necesita es la expresión y buen ejercicio del poder estatal, el edificio está construido para ello.

Es aquí donde se puede pensar la arquitectura no solo como la configuración de la forma del edificio, sino también desde una dimensión simbólica, donde la construcción proyecta el rol de la expresión de determinadas ideas. Para este caso, el poder, la severidad, la austeridad y la solemnidad del Estado lo asumen formas geométricas que carecen de ornamentos, más bien pensadas para una nueva concepción del poder estatal, que se expresa moderna, en consecuencia, con los sucesos políticos paralelos a la reconstrucción. Entiéndase el gobierno del presidente radical Pedro Aguirre Cerda y su impulso de iniciar un proceso industrial a gran escala tutelado desde el Estado; desde los inicios de la proyectualidad moderna, las formas geométricas fueron el correlato visual de este proceso por la relación que establecen con la serialización, la estandarización y el abaratamiento de los costos de producción, dentro del marco de un pensamiento racionalista que en el campo de la arquitectura y el diseño validaba la geometría como una nueva concepción estética.



Edificio del Gobierno Regional de Ñuble. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.

¿Es posible la vinculación de la política con la configuración de un edificio? La respuesta es positiva si entendemos la arquitectura desde este punto de vista, lo que abre las perspectivas de interpretación del fenómeno de la reconstrucción inserta en un periodo particular de la historia de Chile, también en concordancia con los sucesos sociales, políticos y económicos que acaecían a nivel global.

Recordemos que este mismo tipo de arquitectura que se comenzó a manifestar en Chillán hacia los años cuarenta, al mismo tiempo era proscrito por el régimen nazi en Alemania por considerar, entre otras cosas, que su neutralidad no representaba la búsqueda de los ideales del pueblo alemán. Un caso similar ocurría en la ex Unión Soviética, donde el régimen estalinista le quitó el apoyo a la vanguardia constructivista e impuso al realismo socialista como arte de estado.

Valgan estas ideas para ejemplificar la relación entre política y arquitectura, que también es una clave del estudio del proceso de reconstrucción de Chillán post terremoto de 1939.

Nuevas perspectivas

En 1927, el historiador del arte Erwin Panofsky elaboró una reflexión contenida en el libro que se tituló *La perspectiva como forma simbólica*. En este estudio, Panofsky propuso que la perspectiva –la representación de la idea de profundidad en un plano mediante la utilización de un punto de fuga– más allá de ser una mera técnica de representación,

es un sistema que simboliza profundos aspectos culturales de determinadas épocas. Esto trae aparejada en cierta medida una manera de pensar el espacio desde el arte y la arquitectura, basada en la geometría clásica durante el Renacimiento, situación que se replica en la arquitectura moderna de inicios del siglo XX.

Este fenómeno, el de la perspectiva y su aplicación como una manera de manifestación de cierta época, aparece en la arquitectura de Chillán de una manera explícita enfatizada por detalles que son propios de su expresión moderna.

Atendiendo a los llamados de Le Corbusier de mirar a los trasatlánticos como referencias de una nueva arquitectura, muchas viviendas de Chillán ubicadas en varias intersecciones al interior de las cuatro avenidas fueron levantadas contemplando esquinas curvas que generalmente tienen balcones con barandas tubulares, a modo de un puente de mando de un navío. Acompaña a este detalle una ventana corrida que recorre la curva.

Esta solución moderna la mayoría de las veces se encuentra en esquinas enfrentadas, suavizando la intersección de las calles e invitando a un recorrido visual que abre la mirada hacia un corredor generado por la manzana block y las fachadas continuas.



Intersección de las calles Libertad y Carrera. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.



Intersección de las calles Maipón y Arauco. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.

Este componente simbólico de la arquitectura moderna es posible de comprender –en la línea de lo que plantea Panofsky– como una expresión de la época en que se manifestó el proceso de reconstrucción. Son las curvas de las esquinas que rememoran los grandes navíos las que proponen una extensión lineal de la mirada hacia un punto de fuga que se proyecta al infinito, pero que en algún momento choca con la construcción que se encuentra al otro extremo del perímetro de las cuatro avenidas. Evidentemente este fenómeno visual no es algo exclusivo de la ciudad, sino que es también manifiesto en la mayoría de las urbes que siguen el plano damero de manzanas regulares, aquel que preexistía al terremoto como configuración urbana. Sin embargo, la reconstrucción convirtió a este recurso arquitectónico en una constante, algo que le otorgó a la capital regional de Ñuble un carácter recurrente en la mayoría de las esquinas de la ciudad.

En algunos casos, los voladizos corridos por gran parte las cuadras, construidos con la intención de protegerse de la lluvia en invierno y generar sombra en verano, acentúan esta idea de perspectiva lineal, lo mismo que algunas cornisas que incluso llevan estrías horizontales que sugieren este recorrido, enfatizando la horizontalidad y coherencia de la manzana resuelta en dos plantas.

Todos estos elementos –recursos propios de la arquitectura moderna–, expresados en función de la apreciación de las calles de la ciudad, permiten dos formas de observación: una de frente, pudiendo apreciar estos componentes del espacio moderno en sus detalles, y otra desde la intersección de las calles, donde los detalles se diluyen en una observación lineal que tiende al infinito, y se ponen al servicio del énfasis de la horizontalidad y cohesión del conjunto, al ser las manzanas enfrentadas las que abren el corredor donde se proyecta el punto de fuga.



Fachada continua de calle Rosas. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.

Detalles que anteceden a la arquitectura racionalista

En Europa y Estados Unidos, de forma paralela a la masificación de la arquitectura racionalista –entiéndase segunda mitad de los veinte y durante la década del treinta–, coexistió el movimiento estilístico denominado Art déco.

Estamos hablando de una producción visual objetual y arquitectónica que se verificó en el periodo de entreguerras y que tuvo como plataforma la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes* de París en 1925. Recién en 1966, para una exposición acaecida en el Musée des Arts Décoratifs en referencia a la muestra de los años veinte, se determinó que esa producción llevaría el nombre genérico de Art déco. Esto no implica que no se haya manifestado fuera de las fronteras europeas, con características particulares en los Estados Unidos de Norteamérica, en América Latina e incluso en África. Sin duda uno de los aspectos más interesantes de esta tendencia son sus similitudes formales que fueron el producto de una serie de eventos culturales en los años de su desarrollo. A saber, sólo por mencionar algunos, encontramos el interés de la pintura cubista por el arte africano, el descubrimiento de las ruinas de Machu Picchu en Perú por el estadounidense Hiram Bingham, el hallazgo de la tumba del faraón Tutankamón en Egipto hacia 1922 y el interés hacia esa cultura; la Revolución Mexicana y el *revival* de las culturas mesoamericanas, la nueva estética de la velocidad impulsada por los futuristas italianos, etcétera. Son estos algunos de los factores y referentes desde donde se nutrían los decoradores y arquitectos para la creación de nuevas formas que, basadas en estos acontecimientos, entregaban aires renovados y un carácter exótico a la creación europea, demandante de nuevas formas y a veces muy reticente al racionalismo y su geometría de formas puras carentes de ornamento.

Para el caso nacional, el Art déco se manifestó con fuerza en el proceso de reconstrucción del Talca post terremoto de 1928, durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo. Este dato no es menor si consideramos que aquel periodo estuvo marcado por un fuerte nacionalismo cultural, expresado en lo que se denominó el “arte decorativo aborígen”, en referencia a la utilización de la rica iconografía de los pueblos prehispánicos del territorio chileno, específicamente extraídos de la alfarería de los habitantes de la zona del Norte Chico y Norte Grande (diaguitas, principalmente) y de la textilería de la zona centro sur de Chile (principalmente del pueblo Mapuche).

Estas formas que se estilizaron y normalizaron para su posterior utilización como ornamento arquitectónico, empalmaban de manera perfecta con las tendencias modernas que llegaban del extranjero, logrando con estas expresiones un doble objetivo: la difusión de un sentido de nacionalismo al mismo tiempo que un rasgo de modernidad, a tono con lo que sucedía a nivel mundial.

Para el caso de Chillán, este tipo de manifestaciones todavía son posibles de advertir en algunas fachadas –muy pocas– y en un edificio en particular: la Casa Etchevers, ubicada en la intersección de la esquina conformada por las calles Constitución e Isabel Riquelme.

Este edificio responde a este movimiento mediante la utilización de volúmenes trabajados verticalmente terminados en suaves curvas (a diferencia de la arquitectura racionalista en que la mayoría de las veces los volúmenes terminan en ángulos rectos) que se van superponiendo para generar masas que otorgan un sentido de mayor referencia formal que el tratamiento de los volúmenes de los casos anteriormente revisados. Lo evocador tiene que ver con la posibilidad de pensar que la configuración del acceso bien podría parecerse a un templo o a otra construcción construida en piedra. Corre

por la planta superior de la fachada que da a la calle Constitución un friso o franja que soporta unas ondas realizadas mediante planos superpuestos. Si bien este detalle visual es más bien abstracto, también tiene en sus curvas un sentido mucho más orgánico, evocador de otras referencias de la naturaleza.



Casa Etchevers. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.

Más ocultos, pero no menos importantes desde el punto de vista de este análisis, existen también otras referencias al Art déco que se manifiestan en viviendas de fachada continua ubicadas en el centro de la ciudad.

Un ejemplo es una vivienda ubicada en calle Maipón, entre Arauco y 18 de septiembre, por la vereda norte.



Detalle de vivienda de calle Maipón. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.

En este caso es posible apreciar en el voladizo del acceso un patrón zigzag que acentúa su regularidad con una serie de círculos ubicados en los ángulos que generan las líneas quebradas. Estas imágenes recuerdan patrones de la alfarería diaguita, lo que es posible de comparar con los estudios que han realizado arqueólogos que han recopilado esta iconografía. Este mismo patrón se puede observar en la planta superior, aunque con bastante dificultad debido a que se encuentra oculto por intervenciones posteriores.

En el acceso, logrado mediante una superposición de planos, también existe un juego geométrico más evocador que la pureza de otras fachadas que responden a la arquitectura racionalista.

Acceso de la vivienda de calle Maipón ubicada entre las calles Arauco y 18 de septiembre. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.



Otro ejemplo es una vivienda ubicada en pleno paseo peatonal Arauco (figura 9), en el costado sur del edificio de Los Dos Cuyanos, una de las pocas construcciones que quedaron en pie después del terremoto de 1939. En su fachada aparece un sector en la planta superior que está claramente delimitado dentro de un rectángulo, que contiene en su superficie un pliegue geométrico regular que genera luces y sombras duras dependiendo de la posición del sol durante el día. Este elemento visual le otorga mayor dinamismo a la fachada, posibilitando un juego del cual carecen las fachadas planas de otros edificios.

En la parte inferior de este perímetro que delimita este patrón existen de manera simétrica dos elementos visuales en ángulos rectos que se cierran al centro. Recuerdan recursos de la arquitectura griega o también de cierto tipo de iconografía prehispánica.

Estos detalles son una alternativa a la rigurosa geometría de otras fachadas que conviven con elementos propios de la arquitectura moderna, como ventanas ojos de buey, creando una variedad que aporta desde distintos puntos de vista a la construcción de un entorno moderno, ofreciendo un repertorio no abiertamente ecléctico, pero sí un poco más variado que otros casos que se caracterizan por su severidad formal.



Vivienda ubicada en el Paseo Arauco, entre las calles Constitución y El Roble. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.



Estado actual de la vivienda anterior. Autor: Rodrigo Vera Manríquez.

Palabras finales

Actualmente, muchos de estos detalles se encuentran cubiertos por publicidad que impide su apreciación por parte del transeúnte. Este problema es una generalidad que se advierte no solo en el caso de Chillán, sino también en gran parte de las urbes en

que este tipo de detalles pasa inadvertido en gran parte por el desconocimiento y su consecuente escasa valoración. La gran interrogante que se plantea es cómo poder revertir esta situación, ya que lograr la protección de este tipo de manifestaciones visuales de la modernidad es un caso muy difícil de conseguir. Esto ocurre, principalmente, por la obviedad que supone su ocultamiento detrás de grandes lienzos que promocionan tal o cual cosa y que rotan constantemente, espectacularización de la mercancía que pretende capturar la atención del usuario de un espacio que se supone les pertenece a todos.

Las esquinas curvas se han intervenido y las perspectivas ya no son las originales, debido a la irrupción de grandes construcciones que rompen con la coherencia del proyecto original.

Tampoco se trata de oponerse al necesario desarrollo de la ciudad, si no más bien crear conciencia sobre la necesaria valoración de este tipo de construcción de entorno mediado por los principios del movimiento moderno.

Esta valoración debe ser asumida desde distintos actores ciudadanos: las comunidades, las autoridades y la academia deben ser sujetos relevantes en activar una conciencia que permea hacia las nuevas generaciones. Se deben aprovechar las posibilidades que brinda la nueva institucionalidad regional para proyectar una imagen de ciudad que cuida y protege su patrimonio, no sin antes comprender que este concepto es algo que se debe dar mediante una construcción social y participativa.

Valgan como ejemplo los casos de las seis urbanizaciones modernas ubicadas en Berlín y que cuentan con la categoría de Patrimonio de la Humanidad otorgada por la UNESCO. Viviendas sociales que datan de finales de los veinte y principios de los treinta que actualmente están en uso, recibiendo recursos para su conservación debido al interés en querer conservarlas, viendo en esas construcciones algo que se pretende dejar como legado a futuras generaciones. Podría parecer contradictorio pensar que viviendas sociales seriadas, construidas mediante métodos estandarizados y materiales industriales que quedan a la vista podrían ser consideradas con un valor patrimonial. Sin embargo, aquí es donde vale la pena reconocer que este tipo de arquitectura también presenta la posibilidad del encuentro social, de la generación de un tejido comunitario que permite de manera conjunta comprender la importancia de su preservación, considerando el aporte de este tipo de arquitectura a la solución del problema de la vivienda obrera hacia principios del siglo XX.

No se trata de una arquitectura pensada para el deleite del espectador, sino de un proceso social en el cual la construcción del entorno se valió de variados recursos de la industria moderna para llegar a configurar ciertas formas que aportaron a disminuir los costos y entregar dignidad en el habitar.

Por eso es que la valoración del fenómeno de la reconstrucción de Chillán, inserto en la lógica del proyecto moderno, no debe ser solo visto desde el punto de vista de un determinado tipo de arquitectura que configuró una imagen coherente de la ciudad desde los años cuarenta; también es necesario comprender –como se mencionó en la introducción– que este tipo de práctica proyectual contiene un carácter histórico que involucra factores sociales y políticos claves en el desarrollo de la historia reciente de nuestro país, condición posible de levantar como un discurso de identidad regional que complementa a los ya existentes, por lo que es necesario conocerlo y valorar. ●

Juan Borchers (1910-1975), arquitecto y teórico chileno, junto a Isidro Suárez y Jesús Bermejo, diseñó el edificio para la Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC), declarado Monumento Nacional en 2009. En las cartas de obra abundan las ilustraciones de la forma en que se plantea y desarrolla “la plástica arquitectónica”, entregando los componentes de la obra.

1 –
Pérez Oyarzun, Fernando, *La vida de la arquitectura: la Escuela de Valparaíso y el Taller de Juan Borchers*. En AAVV, *Desvíos de la deriva: experiencias, travesías y morfologías*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

2 –
Borchers, Juan, *Lo plástico, Plástica, Cosa General* (De la Cruz, Rodrigo, ed.), Santiago: Ediciones Universidad Central, 2014.

3 –
Borchers, Juan, *Meta-arquitectura*, Santiago: Mathesis, 1975.

Si bien el taller de Juan Borchers encuentra sus orígenes entre los años 30 y 40, el apogeo de su protagonismo fue durante los 60, como da cuenta Fernando Pérez Oyarzun¹. En ese momento, el arquitecto estableció una conexión con las vanguardias y una compleja relación con Le Corbusier, cuyos planteamientos teóricos incorporó y, a la vez, criticó.

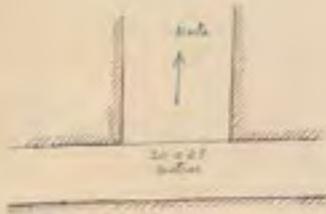
El pensamiento de Juan Borchers se ha mantenido vigente y aparece fantasmagóricamente –y por fragmentos– en contemporáneas obras de artistas y arquitectos de otras generaciones. Sin embargo, poco se conoce de él, ya que se trata de un complejo e intenso discurso teórico. Aunque adhería desde Chile a los planteamientos de la arquitectura moderna, retornaba de manera sistemática y problematizando a la arquitectura clásica, la medida y la proporción, temas que derivaron en su teoría arquitectónica, la cual cruza otros campos de pensamiento, como la filosofía, la poesía, la geología, la pintura, la matemática y la historia.

En el Archivo de Originales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile se conserva el Fondo documental Juan Borchers. Éste guarda más de nueve mil unidades documentales que incluyen libretas de viaje, diarios, fotografías, correspondencia y planos. Además, un importante grupo de documentos de su obra corresponde a la teoría sobre su práctica de arquitectura: una unidad de documentos bajo el título *PLASTICA*², propuesto por él mismo, corresponde a un conjunto de cartas (no siempre enviadas) dirigidas a Jesús Bermejo Godoy, en ese entonces responsable de la construcción de la obra de la Cooperativa de Consumo de Energía Eléctrica de Chillán.

La obra de Chillán para la empresa COPELEC fue una oportunidad para experimentar con el sistema dimensional desarrollado por Borchers, el cual es expuesto en su libro *Meta-Arquitectura*³, en el cual ensayó sobre cómo estos sistemas se han utilizado en la historia de la arquitectura y sobre la búsqueda de una concepción unitaria del cuerpo arquitectónico y su relación con el cuerpo humano. ●

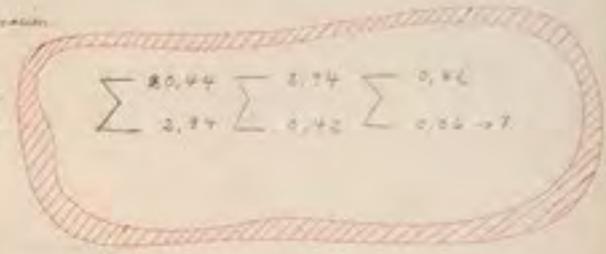
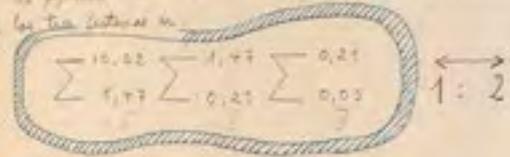
LA OBRA en CHILLÁN

Hay medidas que impone el terreno - por lo menos algunas de ellas - en este caso el ancho del terreno que daba a la calle.

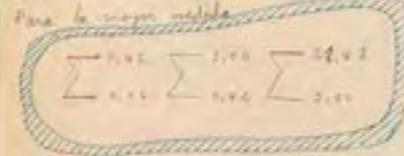


La relación de altura y el ancho la colocamos en $1:2 = H:A$. Los valores del ancho se duplican simplemente de manera que todo tome el doble y el sistema se encuadra así. Todo esto como expresión simbólica.

Tomamos este ancho con 57, como la mayor medida para simplificar. Situamos la altura en la mitad de un valor de manera que $H:A = 1:2$. Si la figura es 10,22 metros, esto para la encadración de los tres sistemas.



Tomamos entre los VALORES del ancho, una medida simbólica de adaptación. La derivación de valores de la serie de valores logarítmicos sucesivos.



0,46	1,42	1,48	14,47
0,06	1,42	2,74	20,49

0	0	0,06	1,08
---	---	------	------

La medida $2 \times 10,22 = 20,44$ 1406 de una medida simbólica que puede colocarse en 0,07422 y de esta forma nos llegamos al sistema $1:2$ al mismo el $50,11$ 1406 en $10,4472 \rightarrow 20,44$

LA OBRA en la "GUARDIA"

La obra "una cuadrada" como una medida simbólica en el campo de la ciudad, esta dentro de una medida simbólica la altura de la obra.

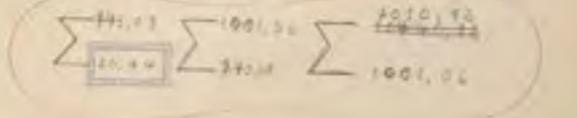
La red base una medida simbólica de 113 metros de lado (incluyendo el ancho de la calle).

La medida simbólica se hace el caso general, algo a una medida, y dentro de ella el ancho de la calle que da la red de calles por un lado y las manzanas por otro no se debe algo fijo (el ancho de las calles puede variar y con ello el tamaño de la cuadrada).

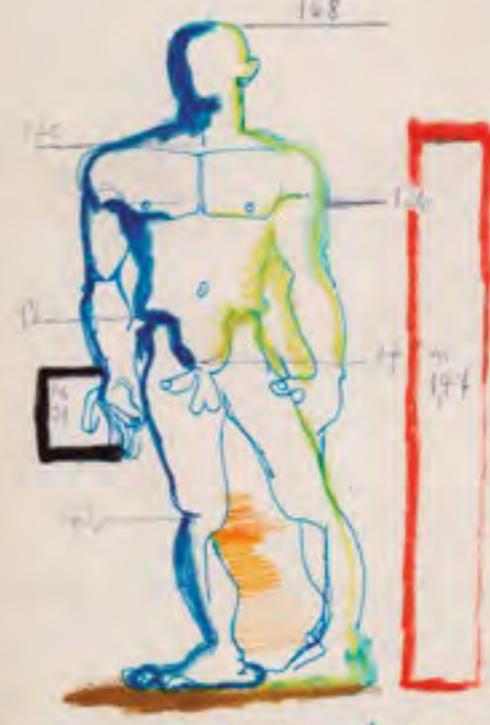
Se trata de ser como medida una **HABITUD ARQUITECTÓNICA** en la cuadrada simbólica.

Frente a la **MAJOR HABITUD** una medida como 113 metros - no tiene significado que sea fuera de toda relación. (el valor pequeño simbólico del que da el ancho sobre los 49 kilómetros es 113 metros - y para tal caso queda fuera).

La **MAJOR** de 49 kilómetros es una medida simbólica y por lo tanto se hace el mismo ancho como y en 57 para hacer la consideración se pasa a la medida simbólica = 2 hasta cuando alcanza esta medida de 20,44 metros - al ser medidas de este tipo.



el 57, se coloca para el ancho en $57 \times 2 = 114$ y para esta relación en 1,0 kilómetros. Para la relación **PLÁSTICA** en cualquier caso en 147 metros, algo en $147 \times 2 = 294$ metros.

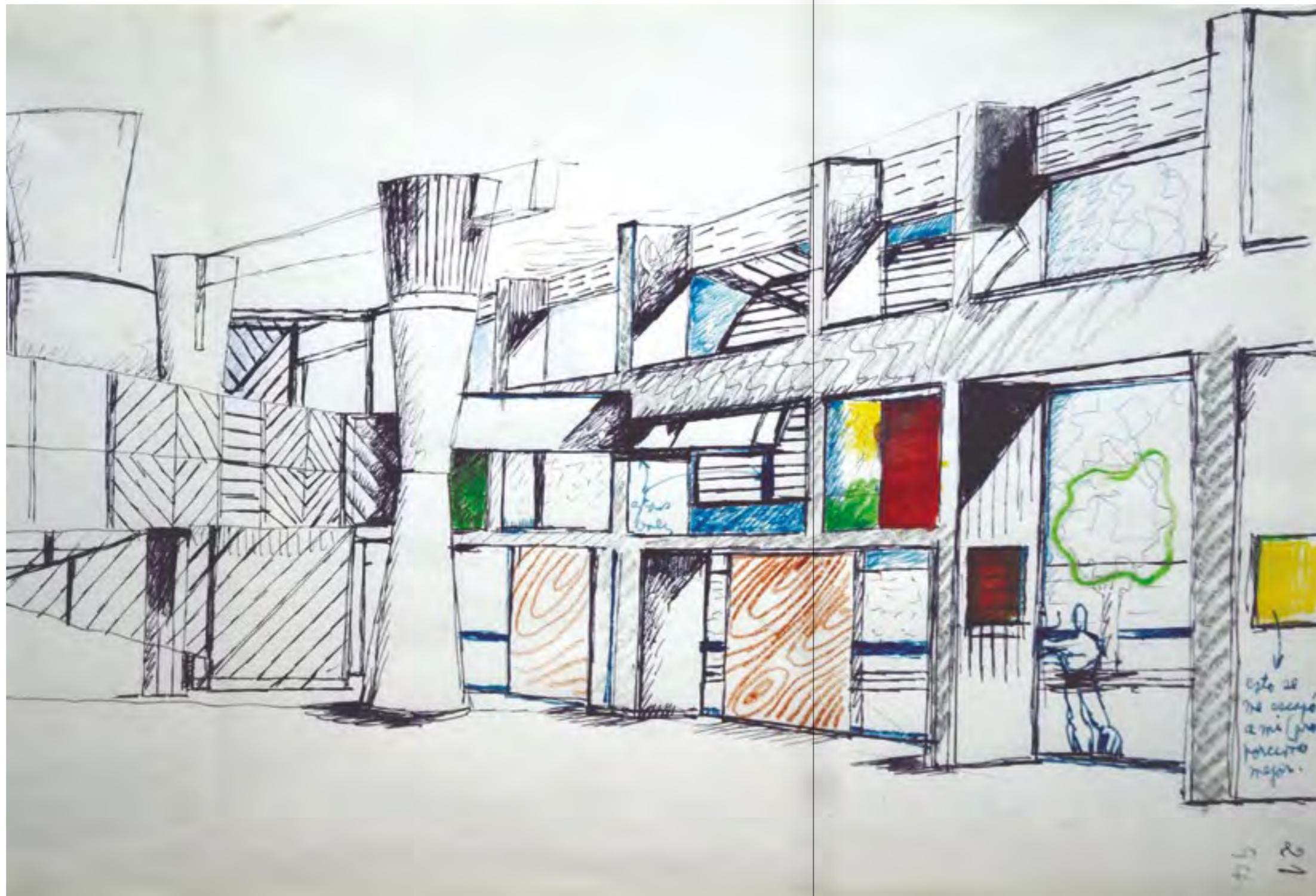


todas las medidas del cuerpo de un hombre pertenecen a las del hombre menor. 1,97 m es el 80 del 2º metro, equivale en el cuerpo al espesor de 10000 m el hombre. Estas relaciones pueden dar una idea de lo que es un hombre en arquitectura. Tomados en relación los dos grandes todos del primer metro. El cuerpo del hombre es más o menos $\frac{1}{4}$ más de la que se da de la medida de la medida de la medida de la medida que circunda.

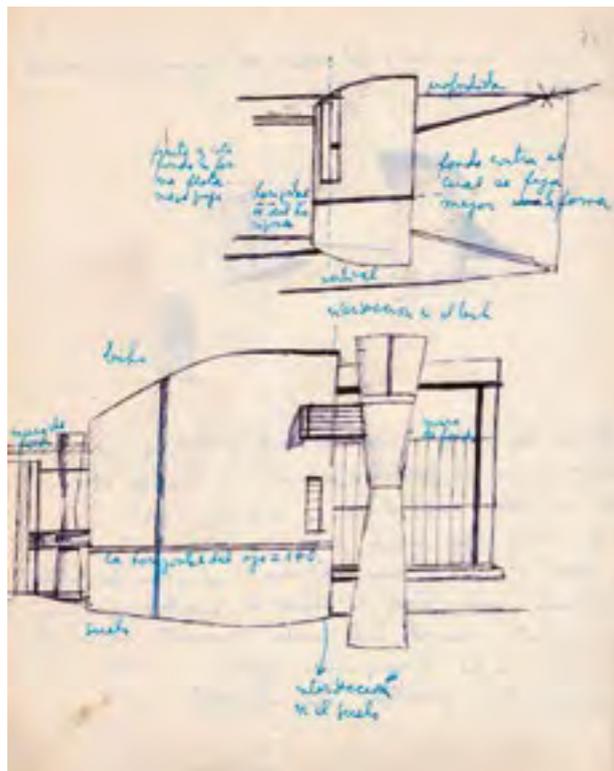
Para el caso respecto al gran hombre es como un velo.

Juan Borchers, *Plástica*, página 109. Archivo de Originales, Fondo Juan Borchers, Pontificia Universidad Católica de Chile.

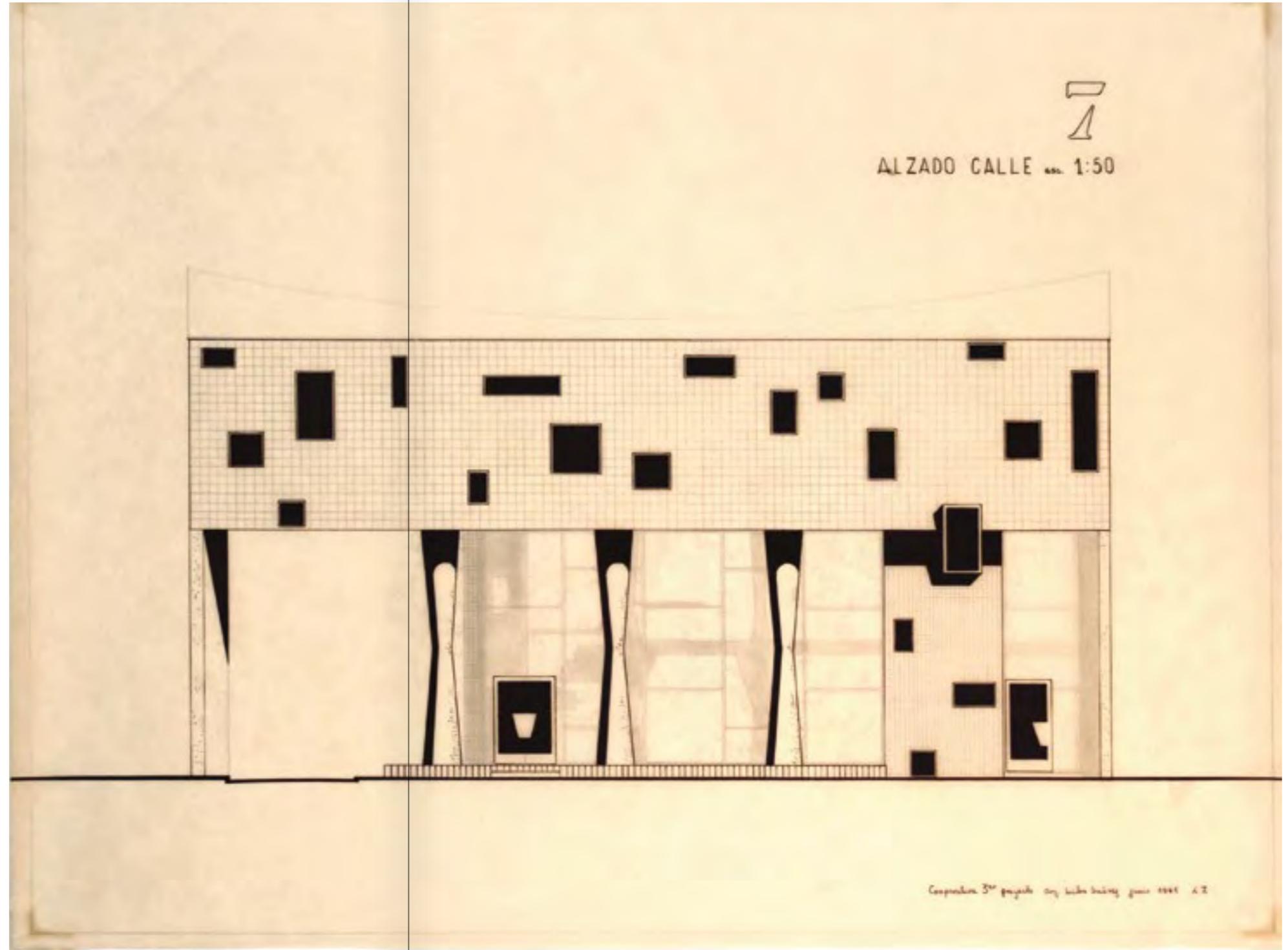
Izquierda: Juan Borchers, *Obra Chillana*, página 61. Archivo de Originales, Fondo Juan Borchers, Pontificia Universidad Católica de Chile.



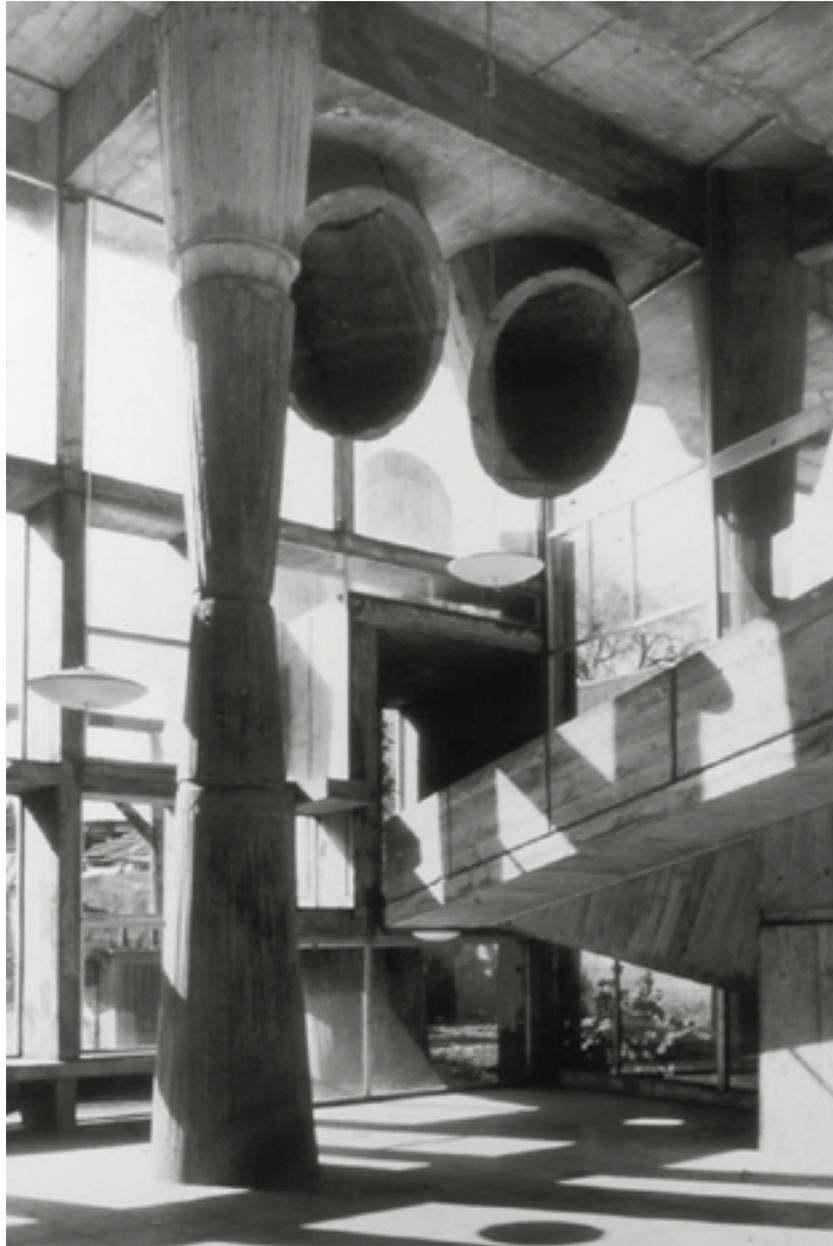
Juan Borchers, *Plástica*,
página 94. Archivo de
Originales, Fondo Juan
Borchers, Pontificia Uni-
versidad Católica de Chile.



Juan Borchers, Plástica, página 70. Archivo de Originales, Fondo Juan Borchers, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Cooperativa Eléctrica de Chillán, 3er proyecto, 1961, alzado calle, esc 1:50. Archivo de Originales, Fondo Juan Borchers, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Borchers Juan, Suárez Isidrio, Bermejo Jesús. Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC). Interior: Detalle pilar, lucarnas y rampa de acceso a segundo nivel. 1960-1967. Fotografía b/n de Patricio Guzmán, 99,5 x 80 cm. Archivo de Originales, Fondo Juan Borchers, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Borchers Juan, Suárez Isidrio, Bermejo Jesús. Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC). Interior: Detalle muro curvo, pilar, y lámpara. 1960-1967. Fotografía b/n de Patricio Guzmán, 99,5 x 80 cm. Archivo de Originales, Fondo Juan Borchers, Pontificia Universidad Católica de Chile.

La presente entrevista al arquitecto Osvaldo Cáceres fue realizada entre los días 30 de octubre y 12 de noviembre de 2018 en el contexto del encuentro sobre arte, arquitectura y patrimonio titulado *Paisaje Moderno. Territorios en Transformación* realizado en la ciudad de Chillán.



Don Osvaldo, entendemos que, tras su paso por París, usted llegó en 1956 a Concepción, por lo que observó en vivo la reconstrucción e instalación del Movimiento Moderno en Chillán. ¿Qué observó en dicha instancia y cómo podría describir lo sucedido, pensando en la decisión de ocupar el modelo del Movimiento Moderno como solución para reconstruir la ciudad?

En realidad, desde antes de entrar a la escuela en 1946, nosotros queríamos que se aplicara lo que planteaban nuestros profesores Parraguez, Aguirre, Inés Frey, Gebhard y Harding. Sin embargo, Luis Muñoz Maluska volvió de Alemania y España trayendo las ideas de quienes ganaron la Guerra Civil, para aplicarlas en el barrio cívico de Santiago, construyendo un edificio que abrió una línea para lo que vino después.

Parraguez hizo un anteproyecto para Chillán –poco conocido hasta ahora– basado en las unidades vecinales y en los principios de la Arquitectura Moderna del CIAM, el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna creado por Le Corbusier y otros en Suiza en 1927. Sin embargo, no se preocupó de estudiar el plano original de Lossier, que organizaba la ciudad en forma cuadripartita, creando un centro con la plaza y los servicios públicos, y dividiendo la ciudad en cuatro partes o barrios, cada uno con su plaza e iglesia. Tiempo después, el equipo de Ricardo Muller, Enrique Cooper y Tibor Weiner desarrolló la idea de construir los edificios de la plaza: la Municipalidad, la Intendencia, el teatro, el correo, etcétera. No hubo mayor preocupación de su parte por mantener los barrios, salvo por los cuatro primitivos, ni por generar zonas de expansión, como en todos los planos reguladores de Muñoz y Bedrak, con quienes formaron equipo en el Ministerio de Obras Públicas del '40 en adelante.

Desde entonces, los urbanistas se dividieron. Mientras los jóvenes querían traer a Le Corbusier –que se había ofrecido a hacerlo gratis, siempre y cuando le entregaran un proyecto en Santiago, donde recién se había definido el Plan Regulador–, otros optaban por el vienés Karl Brunner, con quien se habían formado los urbanistas Oyarzún, Ulriksen y Oherens, que trabajaron en la Corporación de Auxilio los planos de Chillán y Los Ángeles.

La arquitectura más moderna la pusieron Muller, Cooper y Weiner, quienes hicieron el Edificio de los Servicios Públicos, los edificios municipales, el cuerpo de Bomberos y la Catedral, que fue el proyecto de título de Hernán Larraín Errázuriz en la Universidad Católica de Santiago. Pero sucedió algo inédito: el Plan Regulador y su aplicación fue

controlado desde la municipalidad por Torres y su esposa Berta, ambos arquitectos de la generación del '38 de la Universidad de Chile, por lo cual Chillán tiene esa unidad que le es tan característica.

En esa época los modernos no consideraban mucho la tradición popular, salvo si tenemos en cuenta que era el Gobierno del Frente Popular de Pedro Aguirre Cerda.

Creo que lo de la Región de Ñuble viene de antes (o de siempre), pues Chillán tuvo una gran importancia desde su fundación en 1580 hasta el terremoto del '39, cuando con la reconstrucción se creó en Concepción y Huachipato un polo de desarrollo que la oscureció hasta que logró convertirse en región; no sé si con eso logrará repuntar como antes.

En relación al “paisaje moderno” de Chillán, ¿qué valor le daría usted a este caso dentro del contexto nacional, considerando, como usted indica, que el modelo viene a levantar una ciudad destruida por un fenómeno de la naturaleza?

Primero hay que definir qué se entiende por moderno, cuando en Chile son los terremotos los que han conducido a lo moderno mediante la reconstrucción. El terremoto de Valparaíso en 1906 condujo a las primeras leyes de vivienda; el de Talca, en 1928, determinó la dictación de la Ordenanza General de Construcción de 1933 y la reforma del Plan Regulador de la ciudad y sus diagonales, de las cuales la más importante que se construyó fue la que da a la plaza; tiempo después, el mismo arquitecto O'Herens la aplicó al Plan Regulador de Concepción que realizó junto a Oyarzún y Ulriksen para la Corporación de Reconstrucción y Auxilio después del terremoto de 1939.

La modernidad todavía estaba lejos de Chillán. Recuerdo que don Francisco Aedo, nuestro profesor de Construcción e Instalaciones, nos decía que con la feria –durante la primera mitad del siglo XX Chillán era todo feria– la ciudad mantenía su condición campesina y rural, lo que se vino abajo con el terremoto de 1939. Por eso, algunos dicen que la modernidad en Chile empezó en 1927 con el primer gobierno de Ibañez y la construcción del barrio cívico de Santiago, mientras que algunos historiadores indican que comenzó en la segunda mitad del siglo XIX. Eso habrá sido en Europa, pero aquí no. Eso sí, con la Independencia se empezaron a construir edificios para el nuevo país, ya que los que construyeron Toesca y sus discípulos a fines de la Colonia no eran suficientes.

El resto del país estaba igual que siempre, a pesar de que ya se había empezado a hacer arquitectura moderna, como en el barrio cívico de Santiago y en el Estadio Nacional, terminado en 1938 antes de que se fuera Alessandri. Luego vino La Serena, que González Videla quiso tener como ciudad colonial en 1949, lo cual finalmente quedó solo en sus iglesias. En el sur, con la llamada Pacificación de la Araucanía, la modernidad llegó con Teodoro Schmidt y su equipo de ingenieros del ferrocarril y sus puentes metálicos, como el del Malleco, inaugurado en 1891 por Balmaceda de Lastarria y Vernoury. Ésta fue la época del dominio de los ingenieros, en que las dos escuelas de arquitectura –la de la Universidad de Chile y la de la Universidad Católica– formaron ingenieros arquitectos, pues la Arquitectura era una especialidad de la Ingeniería, como lo fueron Ballacey, Leonello Botacci y los arquitectos contratados desde Balmaceda en adelante en Europa (Jecquier, Larraín, Bravo, etcétera).

La tradición popular está en lo que construyeron los españoles desde la Colonia –que fue poco salvo algunas iglesias– y lo realizado por el Gobierno de la República desde 1840, más o menos, más lo que hacía espontáneamente la gente cuando construía

sus casas o realizaba construcciones provisionarias para los rodeos, las ramadas y otras fiestas; sin embargo, dada su condición, casi nada se ha conservado. Habría que hacer un catastro de fotografías o pinturas de artistas como Rugendas y otros, que anduvieron por allá desde fines del siglo XVIII, como lo que algunas universidades han hecho con la santería y la cerámica. De arquitectura hay muy poco, salvo lo que hicimos con la ARCIS desde Cabrero.

La modernidad se encuentra y choca con la tradición, para valorar un edificio como el de la COPELEC, que se ha salvado por milagro, ya que fue declarado patrimonial desde Santiago gracias al trabajo de Sarovic y otros. Esto además de los catastros que hicimos desde la escuela de Cabrero, con profesores de arquitectura como Weiner, ex alumno del Bauhaus y autor del Cuerpo de Bomberos de Chillán, que participó en otras obras del conjunto municipal, en especial el teatro y el conjunto de la Gobernación.

En este mismo sentido, y perdonando la auto referencia, otro intento fue el que hicimos en la CORMU desde Concepción con el Conjunto de Schleyer; luego se puede seguir con el ejemplo de las viviendas con galerías del Bauhaus en Torten y Dessau 1928-30 de Hannes Meyer, en que trabajó también Weiner.

Sobre el futuro, y aplicando su experiencia, ¿cuál cree usted que debiera ser el carácter con que se debe desarrollar la ciudad de Chillán?

Creo que, para el desarrollo de una ciudad y una región, es indispensable restablecer la planificación. Ésta fue suprimida tras el Golpe de Estado de 1973, pues Pinochet la consideraba un sinónimo de Socialismo y Comunismo. Por eso, todo lo que se vino haciendo desde la creación de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio y la CORFO –cuya continuación después del terremoto de 1939 era lógica para seguir con las planificaciones sectoriales– quedó prácticamente suspendido, y se dejó que el mercado actuara libremente, lo cual no era posible, ya que sin control el mercado no actúa como debe y las ciudades quedan al arbitrio de los grandes intereses de los grupos económicos.

Por ello es que hay que crear una entidad basada en la CORFO que realice un plan de desarrollo basado, primero, en una investigación de todos los factores económicos, sociales y culturales de la Región de Ñuble, desde el mar hasta la cordillera, con sus pueblos y ciudades; luego habría que estudiar los sectores de las riquezas agrícolas, mineras, de pesca, etcétera. Es necesario constituir equipos de trabajo para planificar las nuevas carreteras que comuniquen las diversas localidades, así como también las conexiones ferroviarias, camineras, portuarias y aéreas. Finalmente habría que hacer los estudios urbanos y de los planes reguladores.

Supongo que ya estarán trabajando en esto para hacer presupuestos y obtener financiamiento, para conseguir locales y contratar gente. No sé en qué etapa de todo esto estarán, pues es largo y complicado. Pero sería bueno que tuvieran escuelas de arquitectura, ingeniería y economía, tal vez una sede completa con la Universidad del Bío Bío o una universidad aparte: la Universidad de Chillán. ●

En octubre de 2012 comenzó a operar la Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán, una repartición originada al alero de la Secretaría de Planificación y que estableció como misión proteger, conservar y difundir el patrimonio local. Las expectativas sobre el equipo eran altas, desde la autoridad que respaldó su creación hasta los medios de comunicación –locales y nacionales– que ya comenzaban a considerar el patrimonio como tema de ciudad en sus pautas, extrapolando la discusión más allá de la gestión cultural. El terremoto de 2010 había reactivado el interés por el resguardo de la identidad local en las comunidades y, sobre todo, en el Estado.

– 1
Ilustre Municipalidad de Chillán. (2011). *Plan de Desarrollo Comunal 2011-2015*.

– 2
Muñoz, R. (1921). *Chillán. Sus Fundaciones y Destrucciones. 1580-1835*. Recuperado de www.memoriachilena.cl, p.16.

– 3
Martínez, C. (2010). *Chillán: Huellas Patrimoniales. Fundamentos para la musealización de la ciudad*. Revista de Diseño Urbano y Paisaje, (19), p.7.

El primer gran desafío del equipo fue organizar la celebración del Día del Patrimonio Cultural 2013, una de las fiestas ciudadanas que congrega mayor cantidad de público a nivel nacional, y que en Chillán registraba, oficialmente, apenas 250 visitas. La meta fue ambiciosa: cuadruplicar la cantidad de visitas y, sobre todo, poner a Chillán en el centro de las celebraciones a nivel regional.

Las preguntas surgieron de inmediato: ¿Qué vamos a celebrar en Chillán? y ¿cómo lo vamos a celebrar? El camino lo establecía el Plan de Desarrollo Comunal 2011-2015 (PLADECO) en la visión para la ciudad: “Chillán con gran riqueza histórica, cultural y patrimonial, se desarrolla mediante la participación inclusiva activa y comprometida de la comunidad usando estrategias innovadoras que fortalecen la educación, el trabajo, el turismo, el deporte, el arte y la cultura, el cuidado del medioambiente y el crecimiento económico”.¹

Faltaba, entonces, definir ¿cuál de toda esa riqueza se iba a celebrar? Había que hacer un ejercicio de selección y creación de contenidos.

De terremotos y mestizaje

Para entender la identidad de Chillán debemos tener en cuenta, al menos, dos ejes claves en su desarrollo como ciudad: los terremotos y el encuentro de la cultura española con la indígena.

Cuatro fundaciones y una oportunidad

Variadas son las tesis de la etimología de la palabra Chillán, pero la que ha generado mayor consenso e identidad es la que dice que el vocablo significa “silla del sol” en mapudungun. Y es que hasta las tierras de los indígenas chiquillanes llegaron los conquistadores españoles abriéndose paso hacia las zonas australes del último país de América.

En 1580 el mariscal Martín Ruiz de Gamboa bautizó como San Bartolomé a la ciudad que se erguía junto al fuerte del mismo nombre, cercano a la ribera del río Chillán. La ciudad no alcanzó a estar un siglo en esas tierras cuando los indígenas la destruyeron por primera vez. La segunda fundación de Chillán fue en 1664 en el mismo sitio. En 1751 un terremoto obligó a fundar por tercera vez la naciente urbe, esta vez en la actual ubicación de Chillán Viejo.²

Un nuevo terremoto en 1835 obligó al presidente José Joaquín Prieto a refundar por cuarta vez Chillán al norte de la caída ciudad. Esta vez los habitantes del pueblo fueron más testarudos y no abandonaron la tierra que hoy se conoce como Chillán Viejo. En la nueva ciudad, el ingeniero agrimensor francés Antonio Lozier trazó la trama fundacional que, si bien mantenía el damero español de la colonia, se diferenciaba de éste en las amplias dimensiones de sus calles, lo que más tarde se conoció como “trama republicana”.³

Esta decisión urbana es lo único que se mantuvo, además de una decena de edificios del Chillán de principios del siglo XX. En 1939, un terremoto, el que ha cobrado más víctimas en la historia chilena, volvió a destruir la ciudad; esta vez el presidente Pedro Aguirre Cerda decidió reconstruir y no refundar, lo que permitió que la ciudad se levantara sobre esta huella histórico-patrimonial que constituye hoy el vínculo con el pasado y ha sido la base de su crecimiento y desarrollo.

“El terremoto de Chillán de 1939, la presencia de Pedro Aguirre Cerda con el Frente Popular y su programa de modernización, junto con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, definen un nuevo contexto en el que se desarrollará la arquitectura chilena”.⁴

Esta vez la reconstrucción de la ciudad, liderada por el Estado, tomó como referente al movimiento moderno que se daba en el resto del mundo y Chillán pudo estar a la vanguardia de la arquitectura global. Desde entonces, la arquitectura moderna está presente en viviendas particulares y en los edificios públicos y privados fuertemente arraigados en la identidad de los chillanejos. Hoy, al recorrer la ciudad, se observan rasgos comunes reconocibles tales como cubiertas ocultas, ventanas circulares, marquesinas y formas redondeadas. De esta forma, la arquitectura moderna constituye uno de los patrimonios materiales de mayor valor en la ciudad. Chillán y su arquitectura moderna son, quizás, un epicentro del patrimonio en el país en esta materia.

Del pueblo de indios a la vida de campo

Si los chiquillanes estaban a la orilla del río Chillán, los mapuches que seguían al cacique Quinchamalí estaban más cerca del río Itata. “Los escasos datos históricos de la zona nos permiten conocer la presencia temprana de un pueblo de indios y, por ende, su coexistencia con el sistema de encomienda. Pueblo de indios y encomienda detallan un devenir: el acoplamiento de la cultura Mapuche y la española”⁵.

Primero la encomienda, luego la hacienda colonial y más tarde la migración campo-ciudad van transformando a Chillán de una ciudad militar a un centro de servicios para la producción agrícola local y, por ende, permeándola con las costumbres y el estilo de vida rural. En zonas como Santa Elvira –a cinco cuadras del Edificio de los Servicios Públicos de Chillán– “se nota que es un barrio colonizado por migrantes campesinos, lo que quedó plasmado en el paisaje”, señala el profesor Marco Aurelio Reyes. Adobe, madera, cal, arena e incluso totora aparecen como los materiales esenciales para construir aquellas casas que hasta el día de hoy permanecen en pie.

Quizás, uno de los vestigios más valiosos y relevantes de este encuentro y desarrollo cultural lo podemos observar en la alfarería de Quinchamalí. Y es que la técnica heredada y desarrollada durante 400 años nos entrega pistas del trayecto desde ser un pueblo de indios, pasar por el mestizaje y emigrar desde el campo a la ciudad.

Chillán, entre lo moderno y lo rural

Entonces, y ahora en el siglo XXI, ¿cómo entender la identidad de Chillán si en sus calles conviven el hormigón y el adobe? La respuesta es tan simple en su estructura gramatical como compleja en su significado: Chillán está, es y se mueve entre lo moderno y lo rural.

De esta forma, la curatoría del Día del Patrimonio 2013 decidió visibilizar la arquitectura moderna a través del imaginario rural presente en la alfarería de Quinchamalí. Y, para representar el encuentro cultural entre lo moderno y lo rural, se desarrolló un ejercicio conceptual lógico. Por supuesto, el Día del Patrimonio no se centraría en difundir sólo el valor de la icónica Catedral, por lo que se seleccionaron otros siete inmuebles representativos de la arquitectura moderna en Chillán: el Edificio de los Servicios Públicos, el Conjunto de Edificios Municipales, el Edificio del Cuerpo de Bomberos, el Edificio COPELEC, el Mercado Municipal, la Casa Etchevers y la Estación de Ferrocarriles.

– 4
Eliash, H. & Moreno, M. (1989). *Arquitectura y Modernidad en Chile 1925-1965, Una Realidad Múltiple*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

– 5
Montecino, S. (1986). *Quinchamalí, Reino de Mujeres*. Santiago, Chile: Ediciones CEM.

– 6
Lago, T. (1958). *Cerámica de Quinchamalí*. *Revista de Arte Instituto de Extensión de Artes Plásticas* (edición especial), p.6.

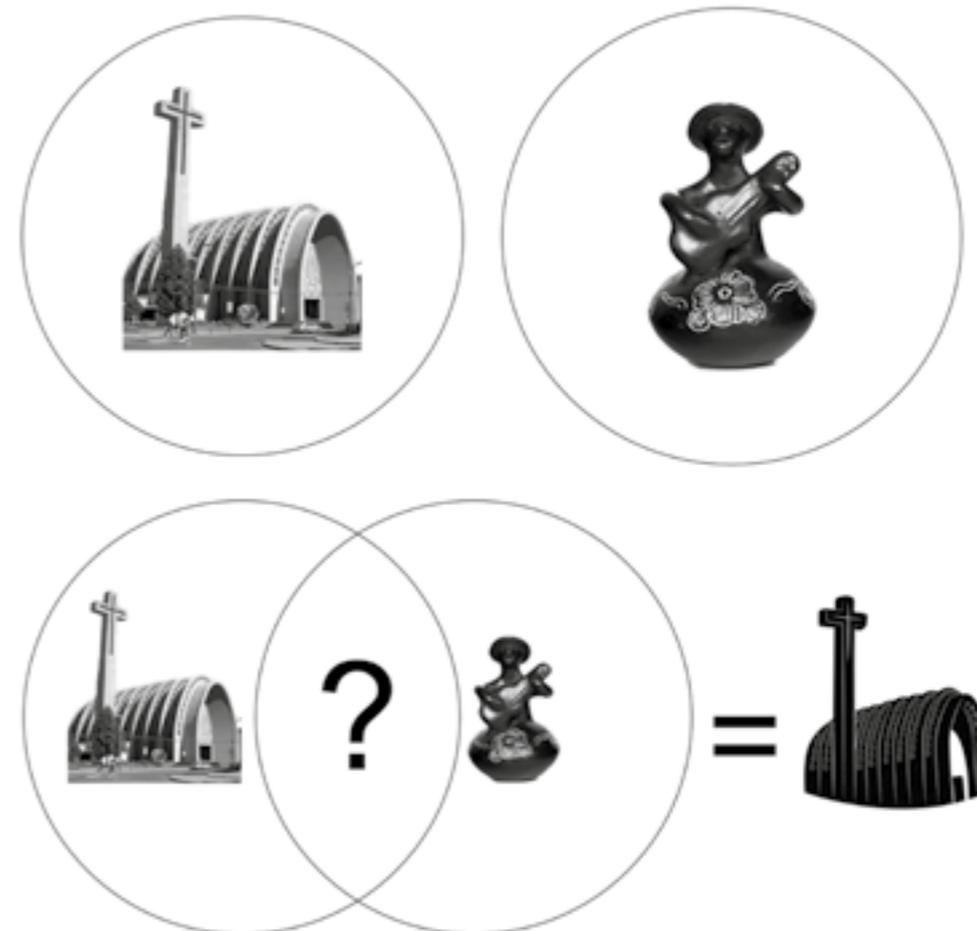
– 7
Pastorelli, J (2008). *I was there. Chilean Souvenirs*. Venecia, Bienal de Venecia.

Los encargos

Para materializar la idea se realizaron dos encargos: ilustraciones y piezas de greda. Ambos procesos, independientes uno del otro, tenían como requisito destacar los elementos que caracterizan mayormente al patrimonio moderno y al imaginario de la loza de Quinchamalí. El ejemplo más obvio fue la Catedral de Chillán como si estuviera construida en greda.

En el caso de las piezas de greda el proceso fue mucho más complejo. Era un pedido distinto a lo que las artesanas realizaban a diario, pero de lo que ya había antecedentes. Tomás Lago, en su primera publicación sobre Quinchamalí en 1958, relata que “el año 1935 mandé yo a hacer la primera vaca que salió de allí, con todas las precauciones que es posible imaginar, pues estimo atentario a la vida misma del arte popular estos encargos de piezas únicas”.⁶

Por su parte, el arquitecto chileno Mauricio Pezo realizó la muestra *I was there. Chilean Souvenirs*, que representó al país en la 11ª Bienal de Arquitectura de Venecia de 2008. Ésta consistió en una selección de cien obras de arquitectura chilena representadas en distintas técnicas de artesanía popular a modo de *souvenirs*. De ellas, diez fueron encargadas a un artesano de Quinchamalí para su construcción en greda⁷.



Diagramas conceptuales “Chillán, entre lo moderno y lo rural”. Elaboración propia.

De esta forma, el pedido a las alfareras de Quinchamalí fue realizado con incertidumbre y, haciendo propias las palabras de Tomás Lago, se tomaron todas las precauciones que es posible imaginar:

Se convocó a una reunión abierta a todos los artesanos para contarles del proyecto e invitarlos a participar.

Se realizó una visita guiada por los ocho edificios seleccionados junto a los interesados.

La pieza debía ser una interpretación libre de la arquitectura moderna de Chillán, usando el mismo proceso de elaboración y características que distinguen a la artesanía de Quinchamalí (proceso elaborado sin más herramientas que las manos, el teñido negro y el esgrafiado blanco).

La pieza debía ser única, de tamaño escultórico y de 30 centímetros de largo en alguno de sus lados (dependiendo de la proporción del edificio). Esto se definió considerando el tamaño de una guitarra grande y las posibilidades técnicas consultadas con los artesanos.

La pieza sólo se conocería al momento de la entrega, para evitar influenciar en el desarrollo creativo.

Finalmente, las artesanas Mónica Venegas, Gabriela García, Victorina Gallegos y Flor Caro tomaron el desafío. Ni el ilustrador vio las piezas de Quinchamalí, ni las artesanas conocieron las ilustraciones durante el proceso de creación. El resultado fue el siguiente:

Campaña de difusión

Una vez definido el tema y la iconografía a utilizar, había que establecer el mecanismo para bajar los contenidos a la comunidad y, con ello, acercar el patrimonio moderno de Chillán a los vecinos de la ciudad. La decisión fue utilizar una estrategia de difusión mucho más propia del *city marketing* que de una intervención patrimonial tradicional.

Dentro de los productos gráficos desarrollados se cuentan afiches, pendones, pasacalles, posteras y lienzos que demarcaron los edificios incorporados en la celebración, además de diversos productos de *merchandising*. Estos últimos fueron utilizados como parte de un circuito de recorridos guiados en los que, por cada edificio visitado, se obtenía una chapita de regalo para, después de juntar determinada cantidad, canjearlas por una bolsa o un paraguas. Esto permitió incentivar que gran parte de las familias participantes del Día del Patrimonio recorrieran la totalidad de los inmuebles puestos en valor en busca de los premios, los que a su vez permitirían que la identidad de la campaña siguiera recorriendo la ciudad y viajara a otros lugares en los días posteriores a la celebración.

Paralelamente, y acompañando la visita a los edificios, sobre un pedestal de madera construido para la ocasión se exhibieron las ocho piezas de greda que representaban a los edificios seleccionados. Así, al entrar a la Catedral o al Edificio COPELEC, el guía preparado para la ocasión presentaba la obra a los visitantes.



Diseño de las ocho chapitas coleccionables. Autores: Benjamín Kloss (ilustración) y Hernán Rodríguez (diseño gráfico).

— 8
Muñoz, M. (2013). *Chillán, entre lo moderno y lo rural. Guía Día del Patrimonio 2013*, p.7.

La publicación

Sin duda uno de los productos de mayor trascendencia fue la realización de una guía impresa que presentó el tema de 2013. Esta publicación contenía las ilustraciones de los edificios fusionada con la artesanía de Quinchamalí y diez textos solicitados especialmente para la ocasión, que describieron cada uno de los inmuebles protagonistas de la jornada.

El texto de presentación del tema a celebrar fue desarrollado por la arquitecta María Dolores Muñoz. En él se reflexiona en torno a la *idea fuerza del tema central de la celebración del Día del Patrimonio en Chillán: Chillán, entre lo moderno y lo rural*.

“Una de las principales cualidades patrimoniales de Chillán es ser un lugar de encuentro cultural entre lo moderno y lo rural porque, día tras día, la vida urbana contemporánea se enriquece con las tradiciones del campo. La cultura rural se manifiesta en la música y danzas folklóricas, en las comidas típicas, en la artesanía y, especialmente, en un modo de vida pausado que deja tiempo para observar a la naturaleza, para el paseo y la conversación con los amigos. En los valores del mundo rural, que se transmiten de generación en generación, están los cimientos de la identidad cultural chillaneja y ñublensina; una identidad que también se apoya en los valores de la modernidad (...)

(...) Chillán es un fénix urbano que se ha reconstruido varias veces después de ser abatida por las fuerzas de la naturaleza. En cada renacer, la ciudad acogía lo nuevo y la modernidad, a la vez, se rescataban las tradiciones rurales; así se fue construyendo una identidad propia y singular que se reconoce nítidamente en los corredores que protegen del intenso calor en verano y en el mercado de Chillán, siempre rebosante de los sabores, aromas y colores del campo⁸⁹.

Finalmente, este material fue regalado a los asistentes al Día del Patrimonio y en actividades posteriores de difusión de la arquitectura moderna.



Guía Día del Patrimonio 2013. Autor: Unidad de Patrimonio Municipalidad de Chillán.

Contra todo pronóstico / Conclusión

Los meteorólogos pronosticaban lluvia para ese 26 de mayo de 2013 y los gestores culturales no creían que se pudiera movilizar a miles de familias un día domingo; sin embargo, las cifras dijeron otra cosa: de 250 visitas registradas en 2012, se pasó a más de cinco mil en 2013, superando todas las expectativas.

A nivel comunitario, se pudo revertir un historial de apatía de los ciudadanos frente a su patrimonio y, sobre todo, frente a la arquitectura moderna de la ciudad. Muchos pudieron mirar más allá de la ajena fachada del Edificio COPELEC y entender que ese edificio grande frente a la Plaza de Armas no sólo acogía las oficinas de la Gobernación, sino que a muchos otros servicios públicos. Las nuevas ilustraciones permitieron que la arquitectura entrara a los hogares e incluso pudiera ser coleccionable.

A nivel institucional se pudo generar redes de contacto con investigadores del patrimonio moderno que han permitido el desarrollo de otras actividades; se construyó una forma de difusión del patrimonio que ha sido replicada durante dos años más con muy buenos resultados y se logró instalar una manera propia e identificable por otras instituciones de difundir el patrimonio.

Finalmente, a nivel de contenido, se logró tematizar el patrimonio moderno y comprenderlo como un conjunto dentro de la ciudad y no como monumentos aislados, sin contexto y sin un contenido inmaterial que le diera vida.

Sin duda un despertar de la ciudad hacia su patrimonio que demostró que sí se puede celebrar, pero que también dejó de manifiesto el peligro que hoy corre la arquitectura moderna y las problemáticas a las que hoy se ve enfrentada.

Consolidación de un modelo

Las diferentes estrategias que se emplearon para el desarrollo de la celebración del Día del Patrimonio 2013 se transformaron en un modelo que se replicó cada mayo de los años siguientes. El diseño e impresión de una guía de distribución gratuita, los regalos para quienes participaban de las actividades del programa, los recorridos guiados y los diálogos de patrimonio fueron iniciativas que se repitieron año a año. Se mantuvo la forma, pero el fondo cambió.

Recorrido Inaugural del Día del Patrimonio 2013. Autor: Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán.



A pesar de que el éxito conseguido con *Chillán, entre lo moderno y lo rural* hacía pensar que el camino más seguro para repetir las cinco mil visitas era continuar con el mismo tema, en la segunda versión de la celebración se optó por dar un giro rotundo: no se repetiría el tema del Día del Patrimonio anterior. Esta decisión significó un riesgo y, a la vez, una oportunidad.

Así, se pasó de celebrar el patrimonio material de la ciudad, poniendo en valor la arquitectura moderna, a festejar en 2014 bajo la invitación *Celebremos nuestra herencia viva*, contenida en los cultores de la comuna, cambiando edificios por oficios. Lejos de perder visitas, las expectativas y los participantes aumentaron.

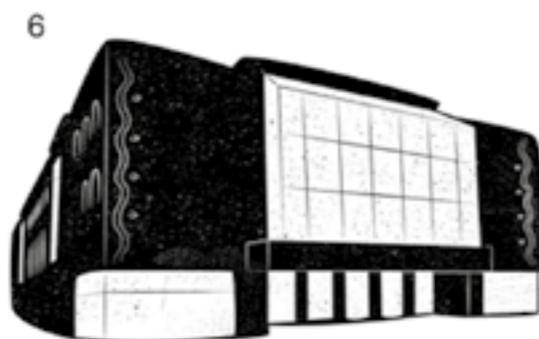
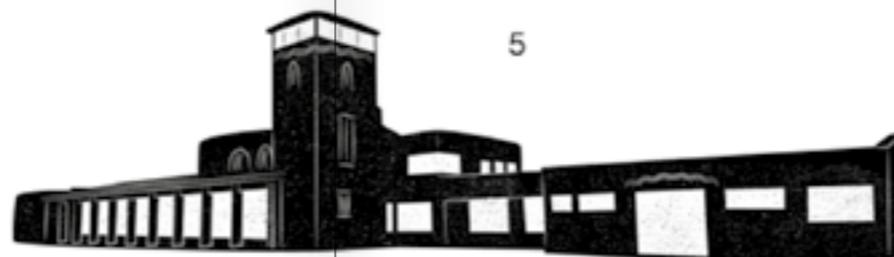
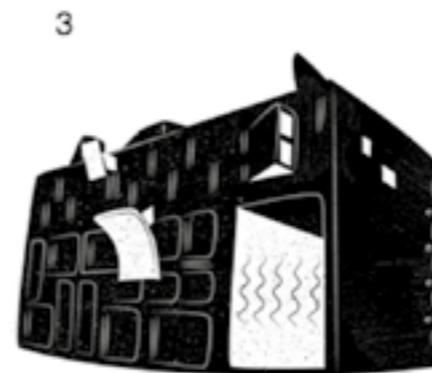
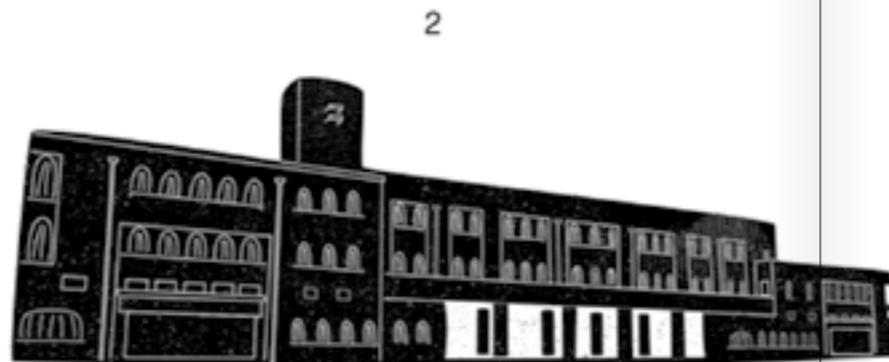
En 2015, y en el contexto de la discusión para crear la Región de Ñuble, fue el turno de explorar el patrimonio material e inmaterial del territorio más allá de Chillán. Fue así como la invitación fue *Ven a Sentir Ñuble*. Las miles de visitas experimentaron de manera sensorial la arquitectura, las materias primas con las que se desarrollan algunos oficios, los olores, sabores y sonidos propios de la identidad ñublensina.

En 2016, el acento estuvo en el patrimonio contenido en los barrios más antiguos de Chillán. Así, la celebración del Día del Patrimonio se animó con *La Fiesta de Barrio se Toma la Ciudad*. Cada domingo de mayo, al igual que los años anteriores, se desarrollaron celebraciones previas a la fiesta principal, esta vez junto a los vecinos de los sectores de Santa Elvira, Ultraestación y Quinchamalí. Las celebraciones culminaron con una gran fiesta en el centro de la ciudad, donde los espacios domésticos se instalaron a gran escala en calles y centros culturales.

Al año siguiente, todo el contenido levantado para el Día del Patrimonio 2013, 2014, 2015 y 2016 se adaptó especialmente para los niños y niñas. De esta manera, todas las familias fueron invitadas a explorar y descubrir el patrimonio a través de *¡Sal a jugar! La ciudad es tu tablero*. Acompañados de la guía, los participantes recorrieron la ciudad para buscar respuestas, completar el circuito y llegar a la meta.

Finalmente, en 2018 nuevamente la temática dio un giro completo. De todos los patrimonios celebrados había uno que aún no tomaba protagonismo: el patrimonio alimentario. Literalmente, *La Gran Cocina* recorrió los diferentes barrios de la comuna, mostrando el universo cultural contenido en las recetas de origen campesino, urbano y extranjero.

Desde 2013, cada una de las celebraciones del Día del Patrimonio ha sido un desafío, en el que el foco ha sido el trabajo constante y vinculante con la comunidad. Un trabajo lento y sólido que, a seis años de la creación de la Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán, ha permitido instalar la gestión del patrimonio local como un eje de desarrollo de Chillán y hoy de la nueva Región de Ñuble. ●



Las siguientes piezas artesanales fueron realizadas por Mónica Venegas. El número 1 corresponde a la Catedral de Chillán; el 2 al Edificio de los Servicios Públicos; el 3 al Edificio de la Cooperativa Eléctrica (COPELEC); el 4 al Mercado Techado; el 5 a la Estación de Ferrocarriles; el 6 al Teatro Municipal; el 7 a la Casa Etchevers; y el 8 al edificio del Cuerpo de Bomberos. Ilustraciones: Benjamín Kloss.

Bibliografía

Aguirre, M. (2004). *La Arquitectura Moderna en Chile. El cambio en la primera mitad del siglo XX. El rol de la organización gremial de los arquitectos (1907-1942) y el papel de las revistas de arquitectura (1913-1941)* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España.

Cerda, A. (1990). *El Surgimiento de la arquitectura moderna en Chillán: después del terremoto de 1939*. Concepción, Chile: Universidad del Bío Bío.

Eliash, H. & Moreno, M. (1989). *Arquitectura y Modernidad en Chile 1925-1965. Una Realidad Múltiple*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

García, R. & Cerda, G. (2008). *Chillán: Guía Patrimonial. Región del Biobío, Chile: Consejo de la Cultura y las Artes*.

Lago, T. (1958). *Cerámica de Quinchamalí*. Revista de Arte Instituto de Extensión de Artes Plásticas (edición especial), p.6.

Martínez, C. (2010). *Chillán: Huellas Patrimoniales. Fundamentos para la musealización de la ciudad*. Revista de Diseño Urbano y Paisaje, (19), p.7.

Muñoz, M. (2013). *Chillán, entre lo moderno y lo rural*. Guía Día del Patrimonio 2013, p.7.

Muñoz, R. (1921). *Chillán. Sus Fundaciones y Destrucciones. 1580-1835*. Recuperado de www.memoriachilena.cl, p.16.

Montecino, S. (1986). *Quinchamalí, Reino de Mujeres*. Santiago, Chile: Ediciones CEM.

Pastorelli, J. (2008). *I was there. Chilean Souvenirs*. Venecia, Bienal de Venecia.

La intención de proponer esta cartografía, tiene como objetivo mostrar algunos casos de arquitectura del movimiento moderno de Chillán que fueron seleccionados a partir de un criterio general: distanciarse de los ejemplos paradigmáticos que ya han sido reconocidos y concitan la atención tanto de especialistas como del público general. Edificios que han sido estudiados o representan postales de la ciudad, han quedado fuera de esta selección; no se trata de desconocer su importancia -que se hace evidente debido a lo anterior- sino que de levantar una cartografía que considere aspectos poco visibles de la arquitectura moderna de la ciudad, pero no por eso menos significativos.

Son ejemplos que abarcan diversas escalas y geográficamente se distribuyen tanto dentro como fuera de las cuatro avenidas.

Van desde el detalle de un tirador de puerta hasta edificios con una gran presencia urbana, que para este mapeo son leídos desde una perspectiva que se aleja de la oficialidad, o de lo que se podría reconocer con el rótulo de patrimonio desde un carácter más formal.

Se trata de ejemplos que están en pleno uso y dan cuenta de la búsqueda de la funcionalidad como uno de los principios del movimiento moderno, razón que quizás en algunos casos diluye la importancia de los ejemplos seleccionados; estos se manifiestan en distintos estados de conservación, pero comparten su condición absolutamente funcional.

Se han considerado conjuntos de fachada continua que permiten advertir los cambios introducidos por sus habitantes, donde sin embargo aun es posible encontrar detalles como las puertas y ventanas originales (1, 2, 3, 4 y 5).

También adquieren relevancia las instituciones públicas que aportaron en el proceso de reconstrucción de la ciudad: la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos (SCEE) para el caso de los dos edificios educacionales presentes en el mapeo. El actual Liceo República de Italia (6), que responde a una de las tipologías proyectuales características de esta institución y otro ejemplo casi arqueológico: una escuela de emergencia construida inmediatamente después del terremoto, aparecida en las páginas de la revista Urbanismo y arquitectura en 1940 (7).

En sintonía con las respuestas a la emergencia del terremoto, también se han considerado los Pabellones Estadio, viviendas de madera de las cuales muy pocas han llegado hasta la actualidad, razón que sugiere incluirlas en este mapeo (8).

También se hace presente la Corporación de Vivienda (CORVI) en el caso de los edificios de Avenida Libertad esquina Avenida Brasil (9) y la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) en los ejemplos de la Remodelación Schleyer (10) y la Torre Rucamanqui (11).

Otro criterio de selección fue la utilización de materiales que se masificaron con la llegada del movimiento moderno, como la introducción del ladrillo de vidrio en el caso de edificios residenciales (1), de carácter industrial (13) y de gran escala como es el caso de Cine Central (14).

Tres casos recogen este ítem que pone énfasis en el desarrollo de materiales por parte de la industria nacional, indistintamente del uso del edificio.

Lo mismo ocurre con el Auditorio del Hospital Herminda Martín (15), revestido en gres cerámico y la fachada de mosaico vítreo del actual edificio del Juzgado de Familia en calle Constitución, anteriormente un hotel (16).

Otras dos obras vienen a complementar esta idea de la utilización de nuevos productos en el entorno moderno de Chillán: la galería Tohá junto a la galería Diego Portales (17). Para el primer edificio comercial, también vemos la introducción de nuevos materiales como el revestimiento cerámico, específicamente el modelo Aldebarán de la industria nacional IRMIR, empresa que proveyó gran parte de los materiales con que se revisitaron los más emblemáticos proyectos del movimiento moderno a lo largo de Chile.

La galería Tohá destaca por sus perspectivas, que miradas desde distintos puntos de vista al interior de edificio, resultan atractivas en cuanto configuran un espacio futurista, lo mismo que la galería Salman, donde los prismas de su sistema de luminarias vistos en perspectiva, entregan una imagen cercana a referencias de la cinematografía de ciencia ficción (18).

Estos últimos casos -a diferencia de los mencionados que comparten el ladrillo de vidrio como material común indistintamente de su función- corresponden a una segunda etapa del movimiento moderno, que se verifica a partir de la década del sesenta y que se aleja de la rigurosidad del racionalismo, posible de reconocer en los primeros ejemplos de arquitectura levantada luego del terremoto.

Un caso particular es la vivienda ubicada en calle Vega de Saldías esquina 18 de septiembre (19), edificio de líneas modernas que sobrevivió al terremoto, lo que queda patente en un registro audiovisual de los efectos del sismo, donde se puede apreciar indemne, rodeada de los escombros de otros edificios que corrieron peor suerte.

Los otros ejemplos, responden al criterio general ya enunciado de levantar referencias poco advertidas y de menor escala, como la presencia de líneas aerodinámicas en el acceso de una vivienda (20) y en un tirador de una puerta de otro edificio habitacional de calle 18 de septiembre (21). Este rasgo también responde a ciertas características formales con que se expresó el movimiento moderno, que vale la pena mostrarlo como alternativa a ejemplos de mayor presencia urbana.

En definitiva, se trata de ciertas referencias que invitan a seguir descubriendo las manifestaciones del movimiento moderno con posterioridad al terremoto de 1939. ●

Monumentos Nacionales

- 1 Iglesia y Convento de la Virgen del Carmen
- 2 Edificio COPELEC
- 3 Catedral de Chillán
- 4 Murales de la Escuela México
- 5 Capilla San Juan de Dios

Inmuebles de Conservación Histórica

- 6 Mercado Municipal
- 7 Casa Geométrica
- 8 Iglesia y convento San Francisco
- 9 Edificios Municipales
- 10 Dos Cuyanos
- 11 Servicios Públicos
- 12 Escuela México
- 13 Diario La Discusión
- 14 Cuerpo de Bomberos
- 15 Museo Claudio Arrau
- 16 Biblioteca Municipal
- 17 Casa Lama
- 18 Cine O'Higgins
- 19 Estación de Ferrocarriles
- 20 Cine Central
- 21 Casa Chejade
- 22 Sociedad de Artesanos de la Unión
- 23 Edificio Rocchetti (Ferreti)
- 24 Casa Etchevers
- 25 Casa Barco

Lugares de interés patrimonial

- 26 Liceo Narciso Tondreau
- 27 Museo Escuela Normal
- 28 Museo Naval Arturo Prat
- 29 Casa Ramón Vinay
- 30 Cecal UdeC
- 31 Mural Voces y lugares en la memoria
- 32 Casa Gonzalo Rojas
- 33 Mural Matrimonio Huaso
- 34 Museo Marta Colvin
- 35 Biblioteca Arturo Matte Alessandri

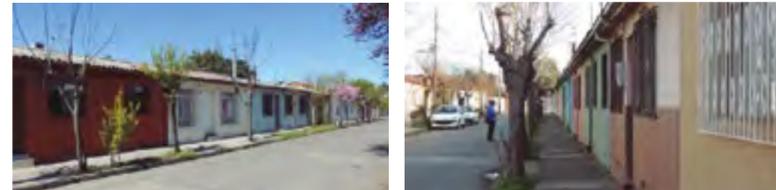
Monumentos públicos

- 36 Monumento Bernardo O'Higgins
- 37 Monumento Gabriela Mistral
- 38 Monumento Ramón Vinay
- 39 Monumento Arturo Prat
- 40 Parque de la Meditación de Chillán

Plazas

- Plaza Héroes de Iquique
- Plaza La Victoria
- Plaza Pedro Lagos
- Plaza Sargento Aldea
- Plaza de Armas

A Población Brasil



B Población Carabineros



C Población Empleados Particulares



D Calle Carrera entre Vega de Saldías y Bulnes



E Edificio Plaza Estación



F Vivienda Vega de Saldías esq. 18 de septiembre



G Población Buenos Aires



J Liceo República de Italia



B Población Carabineros (27 de abril y 19 de junio, entre calles Vega de Saldías y Bulnes)



U Calle Carrera entre Vega de Saldías y Bulnes



U Tirador styling



F Vivienda Vega de Saldías esquina 18 de septiembre



C Población Empleados Particulares (Pasaje Martín Rucker)



A Población Brasil (calles Martín Ruíz de Gamboa y Mac Iver)



E Edificio Plaza Estación



M Casa Ibacache



S Fachada edificio Juzgado de Familia



N Edificio Constitución esquina Rosas (ex Panadería Nuble)

K Remodelación Schleyer

I Escuela de emergencia

G Población Buenos Aires

T Voladizo Acceso Vivienda

H Pabellones Estadio

L Cine Central

Q Galería Diego Portales y Galería Tohá

O Torre Rucamanqui

P Galería Salman

R Auditorio Hospital Herminda Martín

G Población Buenos Aires



H Pabellones Estadio



I Escuela de emergencia



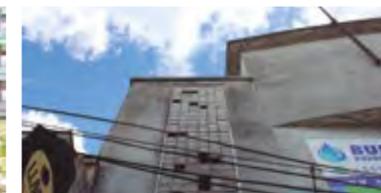
J Liceo República de Italia



K Remodelación Schleyer



L Cine Central



M Casa Ibacache



N Edificio Constitución esq. Rosas (ex Panadería)



O Torre Rucamanqui



P Galería Salman



Q Galería Tohá y Galería Diego Portales



R Auditorio Hospital Herminda Martín



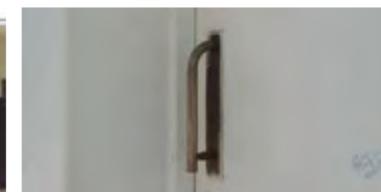
S Fachada edificio Juzgado de Familia



T Voladizo acceso vivienda



U Tirador styling



Conversatorio entre Erwin Brevis, Horacio Torrent
y Rodrigo Vera Manríquez



Erwin Brevis

Horacio y Rodrigo, en su condición de investigadores que realizan sus labores principalmente en Santiago, que por tanto poseen una mirada a distancia de Chillán, les pregunto: ¿es importante el patrimonio de Chillán? De ser así, ¿qué valores arquitectónicos y urbanos son importantes de conservar?, y ¿qué cosas se deberían regular?

Rodrigo Vera

Sí, principalmente pasa por un tema de educación a partir de los colegios, sobre todo ahora que Ñuble es región. Cuando nosotros estábamos en la enseñanza básica, nos decían que Chillán era tierra de héroes; nos hablaban de Claudio Arrau, de Arturo Prat y de O'Higgins, pero nunca se tocó el tema del valor de la arquitectura. Yo jamás escuché hablar de eso hasta que me fui dando cuenta del valor patrimonial de la arquitectura de Chillán, que es importante preservar.

El desconocimiento ha pasado de generación en generación, hasta llegar a quienes hoy tiene cargos de poder o manejan los hilos de lo relacionado con lo que tiene carácter patrimonial, pasándolo por alto por una falta de instrucción. Ahora que Ñuble es Región, esto debería enfatizarse en los colegios, para que las generaciones se den cuenta del valor patrimonial de la arquitectura. Se debería partir por ahí, para crear una conciencia que de que no hay que salvarlo, sino preservarlo.

Horacio Torrent

Los valores de la ciudad y de su arquitectura son claves en la calidad de vida de las personas. Por una parte, los valores urbanos se corresponden con condiciones de habitabilidad, de la forma en que se construye la ciudad en su conjunto, y del ambiente que se genera en la interacción entre las edificaciones, las calles, las arboledas, las plazas y, por supuesto, del uso y disfrute que de ese ambiente hacen las personas. Además, esos valores establecen condiciones diferentes de la ciudad en el conjunto de ciudades de una región o de un país. Chillán muestra una concentración de valores urbanos en la persistencia de su trazado fundacional, la equivalencia entre el centro y las plazas, los tamaños de las calles, sectores con una fuerte homogeneidad en su edificación. Esto se completa con una arquitectura de calidad, mayormente producto de la reconstrucción, cuyos valores formales y ambientales son singulares en el patrimonio nacional. Son esos valores los que establecen para Chillán una diferencia clave en la estructura de ciudades y la pone en un lugar de relevancia nacional y también internacional.

Erwin Brevis

Considerando lo anterior, creo que los habitantes de Chillán no hemos tenido una postura activista frente al desarrollo urbano. Esta inercia ha permanecido por años y creo que existe una oportunidad de cambiarla con los procesos de la Región de Ñuble. Por ende, estamos próximos a vivir transformaciones que nos harán cuestionarnos sobre el futuro

de la ciudad. ¿Cuáles creen ustedes que son los valores únicos que sería importante atender y proteger?

Rodrigo Vera

Cuando la autoridad no se da cuenta de la necesidad de preservar, la labor les corresponde a las comunidades, las cuales deben empoderarse y volverse activas y reconocibles con respecto a la preservación del patrimonio de Chillán. Hoy día nadie confía en las autoridades y hay una crisis de deslegitimación del actuar político, por lo que la necesidad de preservar recae en las comunidades. Pero, como tú decías, ¿preservar qué?

Evidentemente hay un proceso histórico que va de la mano con la instalación del Estado benefactor, con cómo la arquitectura replica un modelo que se da a nivel internacional. La arquitectura moderna responde a ciertas características políticas y a otras relacionadas con algunos de los funcionamientos de la sociedad, lo que también se replica en Chillán. Entonces, más allá de casos aislados –la Catedral o el Edificio de la COPELEC–, hay que ponerle ojo a toda la manzana cívica: al edificio de la Intendencia, la Municipalidad, el Centro de Extensión y el teatro. La idea sería preservar una especie de casco histórico, un núcleo que evidentemente se encuentra al interior de las cuatro avenidas.

Horacio siempre refuerza la idea de Tel Aviv, que es reconocible como una instancia de preservación. Allí la arquitectura tuvo incidencia a partir de la Bauhaus y hoy día es Patrimonio de la Humanidad. Desde ese punto de vista, las comunidades deben ir empoderándose, transmitiendo el mensaje hacia las autoridades, para que se den cuenta de la importancia, activando a todos los actores relacionados, ya sean los privados, las políticas públicas o las comunidades de Chillán. Así, la ciudad no tendría nada que envidiarle a cierto patrimonio de la UNESCO, que refuerza la importancia de la arquitectura moderna.

El ojo hay que ponerlo a nivel de casco urbano, más allá de ciertos edificios que dispersan esta idea de la unidad que tiene Chillán como imagen coherente de ciudad. Existen edificios en particular que marcan una referencia espacial dentro de una determinada manzana, conviviendo con distintas épocas, como el edificio naranjo de educación al lado de los Carmelitas. Es necesario rescatar este diálogo y ese contrapunto que le da el valor, tanto a la arquitectura neogótica de los Carmelitas, en este caso, como también al edificio racionalista que está al lado. Es una cosa de pensar una espacialidad mucho más amplia.

Horacio Torrent

No parece ser un problema propio de Chillán. Cuando empezamos a promover la consideración del patrimonio moderno hace ya dos décadas, no había mucha conciencia. Teníamos la convicción de que la construcción de un país moderno, con sus edificios, sus equipamientos y sus infraestructuras, era un hecho que sería sin duda memorable en el futuro. Hoy tenemos más conciencia sobre el valor de esas construcciones y cómo representan más que una cuestión estilística, una transformación real de las condiciones de vida de los chilenos, y que eso es lo que se debe conservar, porque, en muchos sentidos, parte de lo que hacemos hoy no está a la altura de lo realizado antes, incluso en el nivel de la calidad de vida. Tenemos que promover tanto la conservación como la generación de un nuevo patrimonio.

Erwin Brevis

La experiencia chilena da cuenta de esa estrategia de proteger hitos e individualidades por sobre sistemas. Eso es lo que hoy es Santiago, una zona con una alta densidad de monumentos nacionales, pero donde el contexto otorgado por las viviendas desapareció y ha sido reemplazado por torres. Entonces, lo importante de Chillán no es solo proteger la arquitectura en específico, sino también la calidad de vida urbana y

la escala humana. Son esos valores en los que deberíamos poner atención, por sobre una puesta en valor de estos edificios monumentales.

Rodrigo Vera

Claro.

Horacio Torrent

Los edificios monumentales son importantes, porque dan cuenta muchas veces, excepcionalmente, de las condiciones en que se hacen también las otras obras y se convierten rápidamente en representativas. Pero junto a estas construcciones cargadas de significación evidente, hay una serie de condiciones que muchas veces pasa desapercibida cuando se tiene, pero se hace evidente cuando falta. Es el tejido urbano, ese entramado de calles, espacios públicos y privados, edificaciones, relaciones entre plazas y barrios, los que son portadores de la mayoría de los valores que hacen a la calidad de vida cotidiana.

En Chillán es muy importante la concentración de edificios públicos frente a la plaza, pero en términos cuantitativos es mucho mayor el patrimonio construido en forma de residencias con una notable homogeneidad. Son claves los sitios y los sectores urbanos, como los entornos consolidados en torno a las plazas o los barrios con una notable homogeneidad. Se trata de hacer coherente el estado de la ciudad y de adelantarse a procesos que, en otros lugares, han destruido una parte importante de la identidad y legibilidad de la ciudad, y la han vuelto un ambiente anodino y sin características. Chillán puede hacer la diferencia y demostrar que las condiciones de la buena vida están asociadas al patrimonio.

Erwin Brevis

Si bien se ha hecho un trabajo de puesta en valor del patrimonio arquitectónico para evitar su desaparición, esos procesos de empoderamiento de la comunidad son más bien lentos, cuando lo que tenemos ahora es un escenario que exige rapidez.

Rodrigo Vera

Urgencia...

Horacio Torrent

Más que urgencia, hoy existe una oportunidad única, ya que los procesos de identificación de la gente con una nueva región impulsan una nueva forma de verse, de percibirse y de percibir los lugares donde vivimos, convirtiéndolos en ejemplares.

Erwin Brevis

Levantar un edificio hoy día no es como hace cien años; hoy se puede hacer a una velocidad impresionante. Por lo tanto, hay una urgencia por ajustar nuestros instrumentos de planificación en pos de proteger este patrimonio del que hablamos y, en ese sentido, es importante el Plan Regulador.

Rodrigo Vera

Evidentemente. El Plan Regulador es un instrumento clave del futuro de la ciudad, así como su desarrollo y administración, porque permite ordenar los procesos y prever las inversiones necesarias. En este caso, los instrumentos existentes en el nivel de la planificación urbana son necesarios, pero no suficientes.

Erwin Brevis

Junto con el Plan Regulador, es importante la Ley de Monumentos Nacionales. ¿Cuál es el problema que enfrentamos hoy en Chile? Es quizás que la elaboración de un Plan Regulador es un proceso lento, cuando debería ser rápido y ágil, al ritmo del desarrollo urbano. Por otro lado, tenemos una Ley de Monumentos Nacionales que, al parecer con el gobierno anterior, resultó ser una solución más rápida para la protecciones de zonas patrimoniales, trayendo consigo la instrumentalización de esta normativa, distorcionando el objetivo de su origen. Rodrigo, tú como chillanejo y académico en estos temas ¿Qué crees que debería ocurrir? ¿Cómo deberíamos proteger lo que hoy está en riesgo?

Rodrigo Vera

Yo insisto en la idea del empoderamiento de las comunidades, de la legitimación que existe hoy sobre la problemática política en cuanto a la preservación del patrimonio. Esto lleva a pensar que en la instalación de un Plan Regulador –donde se ve un fomento a la especulación inmobiliaria– puede haber habido irregularidades. Sabemos cómo actúan ciertos grupos de interés económico, los políticos, la especulación inmobiliaria (fomentada por la Cámara Chilena de la Construcción) y otros tantos actores de los cuales yo siempre me he declarado un enemigo. En esa deslegitimación de la política tradicional –incluso a nivel de gobierno central, con monumentos nacionales– la cosa debe partir desde abajo.

Este fin de semana anduve en Valparaíso y me di cuenta de las alternativas que hay para construir el patrimonio. A partir de la gente y de un mapeo colectivo de la idea del “lugar valioso”, ellos –o sea, un colectivo en un barrio determinado– dan el rótulo. Así, un lugar valioso puede ser, por ejemplo, un almacén que lleva cien años y todavía vende un tipo de pan especial. Esto se convierte en una alternativa a las instancias políticas oficiales para preservar el patrimonio. Las zonas típicas son necesarias y también lo es la denominación, porque así se protege políticamente que no pase lo otro.

Erwin Brevis

Quizás estoy equivocado, pero yo he llegado a pensar que muchas cosas de las que suceden no son con malas intenciones, sino que es por desconocimiento. Si bien las bases son fundamentales para los cambios positivos de nuestra sociedad, en Chillán el contexto es difícil, porque no hay escuelas de arquitectura, por lo que no hay un movimiento académico crítico asociado. A nivel nacional tenemos un Colegio de Arquitectos que se ha debilitado; en Chillán recientemente se conformó uno, pero quizás no tiene la importancia que tenía antaño. Es necesario activar a las comunidades, pero será un proceso lento, porque no están las organizaciones que históricamente han generado estos procesos.

En esa lógica de que el actuar no es malintencionado, sino desinformado, considero que es clave, junto con movilizar a las comunidades, entregarle sustento de información a la autoridad y a estos grupos de poder que toman decisiones. Si bien se reconoce un actuar por parte de la Cámara Chilena de la Construcción, éste podría ser más consciente, si es que poseen los antecedentes. Probablemente no los tenían, porque no los tenía nadie (tú dices que te fuiste de Chillán sin tener mucha información de la arquitectura, y yo creo que tú y yo no somos sujetos especiales, somos como la media). Por lo tanto, eso también sucede en las esferas de poder, en la Cámara Chilena de la Construcción y en el mundo político, donde no se ha logrado instalar la importancia de esto, porque es muy difícil. ¿Dónde hacerlo?

En 2013, cuando nosotros como Unidad de Patrimonio nos enfrentamos a la realidad del patrimonio arquitectónico, no había ni dos párrafos que hablaran de nuestros inmuebles patrimoniales, y los antecedentes bibliográficos que teníamos eran demasiado livianos en torno a Chillán. La ciudad aparecía, pero no con un nivel de claridad e información específica con respecto a determinado inmueble o a zonas. Por lo tanto, es una construcción de información relativamente nueva, para la que hemos conseguido mucho apoyo de académicos, como el importante apoyo que han entregado voluntariamente ustedes dos. Pero es evidente que no había sido una zona explorada, por esta inexistencia de facultad de arquitectura y urbanismo, o de arte, que fuese afín con el tema.

No hay que creer en el otro como un enemigo, sino como un facilitador para poder dar valor. Yo creo que puede ser mejor estrategia entender esto del patrimonio también

como un buen negocio. Si nosotros conservamos la arquitectura y la calidad urbana de Chillán, levantar un proyecto inmobiliario en esas condiciones va a ser mucho más interesante que hacerlo en una ciudad que no lo tiene; definir una torre, una densidad o cualquier intervención en una ciudad cuya calidad urbana y arquitectónica se reconoce, va a ser más rentable.

Ayer, en el OH! Stgo, pude conocer el proyecto de una oficina de arquitectos que no espera al mandante, sino que va a buscarlo con una idea proyectual; entonces, la buena arquitectura también puede ser una alternativa de desarrollo económico. Chillán no solo tiene en juego los valores urbanos arquitectónicos netamente asociados a su patrimonio, sino que también tiene en juego entender el patrimonio como un elemento de desarrollo. He tenido la posibilidad de recorrer otras ciudades en las que el gran capital diferenciador de otros contextos es su patrimonio. Uno derechamente va a conocer las ciudades por sus valores patrimoniales, por su calidad urbana, por ser ciudades recorribles a pie o en bicicleta. Por lo tanto, en esos casos el desarrollo de un proyecto de investigación o creación es ideal, sobre todo porque son ciudades donde es interesante irse a vivir; de hecho, han recibido a sujetos que voluntariamente van a vivir en esos contextos.

Yo creo que Chillán podría apuntar a eso. No a la defensa de un patrimonio porque sí ni porque responde a mis intereses, sino porque es importante al ser, eventualmente, el motor de desarrollo junto con la agricultura.

Rodrigo Vera

Además, hay que pensar que es un patrimonio en uso. La gente ocupa funcionalmente los espacios que nosotros, como gente conocedora del tema, pensamos como patrimonio. Hay conjuntos residenciales que se han trabajado, que conforman parte de esta idea de patrimonio, donde también se generan lazos sociales. Lo importante no solo es la condición material de la arquitectura moderna como un formalismo, si no, caeríamos en la preservación de algo que es...

Erwin Brevis

Una escenografía.

Rodrigo Vera

Una escenografía, justamente. Desde un punto de vista de lo que a mí me preocupa, que es no sacralizar el formalismo de la arquitectura, hay un patrimonio en uso. La gente vive y circula ahí, hace trámites en el correo, va al juzgado, etcétera. Entonces, se logra el objetivo de la arquitectura moderna: hay una circulación y una continuidad espacial por debajo del edificio de la Intendencia. La gente hoy vive en lugares que tienen arquitectura representativa del movimiento moderno.

Entonces no solo es necesario mantener la arquitectura moderna por ser un formalismo, sino también porque es un patrimonio en uso de carácter público, que es funcional para la sociedad. En cuanto a lo que tú decías, uno va a otras ciudades como Berlín, que tiene seis urbanizaciones modernas que son patrimonio de la UNESCO, las cuales están muy bien mantenidas. Sin embargo, y sin ánimo de desmerecerlas, son viviendas sociales en las que viven los inmigrantes y aún así son patrimoniales. Para el común de la gente, y para muchos especialistas, no se concibe la idea de que las viviendas sociales puedan convertirse en objetos patrimonializables. En ese caso, se usa una arquitectura protegida por la UNESCO, porque tiene un valor que se reconoce como tal, que está permanentemente en uso.

Yo creo que en Chillán habría que apuntar a esas características. Como ahora es una región, se espera que la calidad y los estándares de vida hagan de la ciudad un lugar más agradable para vivir. Al mismo tiempo, se espera que la arquitectura moderna de Chillán sea un polo de desarrollo.

Horacio Torrent Creo que hay un malentendido. Los valores inherentes a la arquitectura moderna son los que se preservan por medio de la materialidad; son, de hecho, las condiciones de la buena vida, de la que la arquitectura moderna fue portadora cuando se propuso como proyecto para dar vivienda a los sectores que la sociedad había abandonado (equipamientos para todos y generar ciudades más integradoras), como parte del proyecto de emancipación social que se desarrolló durante el siglo XX.

Erwin Brevis Existe una coincidencia histórica interesante para la arquitectura presente en Chillán. El terremoto del '39 llega en un año en que la arquitectura moderna se estaba instalando a nivel mundial. De esta forma, la arquitectura y el principal patrimonio de la ciudad, se construyen pensando en la importancia de la calidad a nivel de la construcción, del espacio urbano y del equipamiento. Por lo tanto, el patrimonio de Chillán no es solo sus grandes edificios, también son sus conjuntos habitacionales, viviendas privadas, escuelas como la Escuela México, la Escuela República de Italia y los liceos, etcétera.

El patrimonio de Chillán no está en cuidados intensivos a punto de morir porque sus materialidades ya no resistan o porque su calidad de confort no sea suficiente para poder resistir las condiciones climáticas del territorio. Se trata de conservar el equipamiento y la infraestructura que siguen siendo de buen estándar (y que resistieron muy bien el terremoto de 2010). Para el Estado no es un mal negocio trabajar en esto; el patrimonio de la ciudad es interesante, porque permite conservar esta arquitectura y contrastarla con la que existía antes del terremoto. Trabajar, por ejemplo, con la iglesia y el convento de los Carmelitas, es tremendamente pertinente, porque nos permite conocer el antes, y así también trabajar con el patrimonio moderno. Así, cualquiera que la visite podría disfrutar y conocer su historia, y también la de Chile al recorrer Chillán. Por lo tanto, desde el punto de vista privado, puede ser interesante invertir –por ejemplo, para la Cámara Chilena de la Construcción–, como para el Estado puede serlo su protección.

Rodrigo Vera Yo insisto en la condición de patrimonio en uso versus edificios monumentales, que es lo que se tiende a relacionar con patrimonio. Pero esto implica inversión, pues la mantención no se da por sí (evidentemente, si las casas están en uso es porque sus dueños lo han permitido), la cual puede provenir de actores privados o públicos.

Es necesario ayudar a la conservación, sobre todo en el caso de los conjuntos residenciales donde vive gente, como en el caso de Berlín, que tiene una condición patrimonial de la UNESCO, por lo que hay mucho flujo de dinero. Pero esto debería reproducirse acá a pequeña escala, articulando actores –comunidades, privados o públicos– que consideren el valor patrimonial, para levantar una imagen de ciudad particular dentro del caso de la historia de Chile

Horacio Torrent Habría que desprenderse de los criterios genéricos y hacerlo frente a la situación misma de Chillán; la protección patrimonial se hace efectiva en el caso, y es allí donde surgen los problemas que hay que resolver. No veo contradicciones entre la condición monumental y la residencia, principalmente porque en ciudades de la escala de Chillán los monumentos están tan vivos y en uso como las casas. Casualmente, en esas instituciones se estudia, se recrea y se asiste a rituales cívicos y religiosos. Es en esos ambientes urbanos conformados por la arquitectura moderna donde que la gente vive en el día a día.

Erwin Brevis Me parece clave articular esos intereses, dejando de lado la idea de que un interés está por sobre el otro, sino que son distintos entre sí. La tarea es sentar en la mesa a las co-

munidades, a los habitantes, a aquel que rentabiliza en este país; el privado es el principal motor de riqueza actualmente, por lo cual es un socio clave para el desarrollo del territorio.

Hoy existe una necesaria modificación del Plan Regulador, pero también se vienen los proyectos de instalación de la Región de Ñuble. Frente a ello hay dos caminos posibles: uno es configurar una nueva zona de desarrollo para levantar estos proyectos de infraestructura, donde se pueda recibir a la región o a la Seremi, por ejemplo. Y el otro es consolidar la trama y el patrimonio, aprovechar la preexistencia para levantar el proyecto de ciudad; en lo personal, espero que apunte en esa dirección, para que se entiendan y consoliden los valores de la ciudad.

Así se consolidaría una Avenida Libertad como eje estratégico para lo público y lo privado; se entendería la edificación patrimonial como una gran posibilidad para recibir equipamiento. Por lo tanto, al igual que después del terremoto del '39, tenemos la posibilidad de que el Estado no mire los procesos de desarrollo desde una gradería, sino que marque la pauta, transformándose en el gran referente de desarrollo del territorio. No hay que esperar que sólo los privados resuelvan nuestro deseo, sino que el Estado marque la pauta en inversión y como referente de gestión; quizás, esto encadene los procesos siguientes, en los que el patrimonio se convierta en una buena estrategia de inversión.

Rodrigo Vera A modo de sugerencia, yo creo que hay tres planes de acción para el Estado. Primero, tener conciencia con el actuar patrimonial al momento de hacer la planificación urbana y el Plan Regulador. Segundo, la articulación de los actores; si la iniciativa no nace desde el Estado, las comunidades podrían no tener la fuerza para hacerlo y, paralelamente, los privados no lo hagan por sus intereses. Y, tercero, en cuanto a la educación, el Estado debería generar un plan especial regional para que las generaciones jóvenes tomen conciencia de este tipo de patrimonio.

Por otro lado, tú hablabas de consolidar la Avenida Libertad, que tiene un alto valor patrimonial –el trabajo de Horacio nos ha demostrado su importancia como puerta de entrada a la ciudad, con el moderno edificio de la estación que se abre como pórtico–, por lo que no todas las avenidas son patrimoniales. Hay aspectos muy importantes asociados no sólo a la formalidad de los edificios, sino también a la idea de un paisaje social relacionado con la preservación de una vida de barrio.

Así, a nivel de política y de Plan Regulador, hay que pensar en son dos cosas fundamentales: reducir la altura de los edificios –para mantener la coherencia formal de Chillán como una manzana-block– y delimitar la construcción dentro de las cuatro avenidas. O sea, que fuera de ese perímetro se puedan construir edificios con un máximo de altura.

Erwin Brevis Desde el punto de vista de la arquitectura y los valores patrimoniales, es importante enfatizar que, en una ciudad donde no hay referentes naturales para poder desplazarse, orientarse y dotarla de significado, lo construido debe cumplir esa labor. En ese sentido, el proceso de reconstrucción de Chillán fue inteligente, porque le otorgó esa misión a la arquitectura. Por lo tanto, la cruz de la Catedral no es solamente un elemento religioso, sino también un memorial de los fallecidos en el terremoto del '39, un elemento sonoro que marca el paso del tiempo y un punto de referencia dentro del espacio urbano. La torre del Edificio de los Servicios Públicos cumple exactamente la misma misión, para poder entender dónde está el centro de la ciudad; así también la torre de los ferrocarriles, el Cuerpo de Bomberos, etcétera.

Por lo tanto, si perdemos la posibilidad de dotar de significado a esos elementos que son protagonistas en Chillán por levantar otras infraestructuras, quizás nos lleve a

arrepentirnos en el tiempo. Hay que entender esa dimensión histórica: lo que hoy se levante en la ciudad va a permanecer por décadas y nos va a costar mucho sacarlo de ahí. Por eso, esas decisiones hay que tomarlas inteligentemente, teniendo todos los antecedentes sobre la mesa.

Rodrigo Vera

El punto es que hay que pensar en quién articula, y yo creo que esa misión le corresponde al Estado. La autoridad debería mediar entre los intereses de las comunidades, de los privados y de los académicos.

Por otro lado, algunos estudios hacen referencia a estos procesos de gentrificación, comprobando que la construcción en altura destruye la vida de barrio, a las comunidades y al paisaje social, que ha sido un plus que ha tenido Chillán. Entonces no solo se ve amenazada la arquitectura moderna de la ciudad, sino también su calidad de vida y la posibilidad de seguir preservando un paisaje social en el que se compra en el almacén de la esquina, se va al zapatero, se va a la modista, lo cual se reconocen dentro del perímetro en el que uno vive.

Erwin Brevis

En este afán de protección del patrimonio también hay que preguntarse qué sigue, porque no es algo que esté previamente definido, sino que se construye día a día. Por lo tanto, la calidad de la arquitectura que venga debería hacerle eco al patrimonio ya existente. Ojalá que la edificación nueva sea el resultado de un concurso de arquitectura, ojalá internacional; que, si la construcción de torres es resultante económicamente, no se destruya el patrimonio y se utilicen ciertos estándares de calidad. Digo esto, porque en el último tiempo son pocas las edificaciones sobresalientes en la ciudad y ahora tenemos una chance importante de ajustar esa calidad en la toma de decisiones de proyectos públicos y privados, que ojalá construyan nuevo patrimonio.

Hay que entender el patrimonio como un elemento de desarrollo, como un capital cultural ya almacenado que nos permita reflexionar cómo queremos hacer lo nuevo y cómo queremos presentarnos hacia el futuro; cómo queremos que miren a nuestra generación y cómo queremos que los del futuro vean cómo construíamos nosotros. Así que ahí también hay una oportunidad y no debemos dejar de preguntarnos cómo vamos a seguir construyendo la ciudad, algo que es necesario, pues se debe tener nuevo equipamiento público y nuevos proyectos de vivienda. La ciudad debe seguir creciendo.

Rodrigo Vera

Pienso en qué pasa con las voluntades políticas. La Reina es un caso ejemplar, porque ha preservado la vida de barrio, limitando la altura de los edificios. Pero, por otro lado, en Ñuñoa esto no ha importado, por lo que se ha tenido que actuar sobre la contingencia, por ejemplo, al declarar zona típica a la Villa Frei por su valor patrimonial y social, las dos consecuencias que perseguía el Movimiento Moderno. También pienso en el caso del barrio Suárez Mujica, donde algunos habitantes mostraron cierta reticencia, porque al declararlo zona típica quedaba imposibilitado de modificarse. Todas esas variables hay que manejarlas.

Cuanto tú dices “¿qué queda para adelante?”, yo creo que queda la conciencia de las comunidades, –también refiriéndome al mundo académico– la educación y la manera en que la autoridad logre articular este vacío que hay en ella. No solo se debe apuntar a la contingencia, sino también a la construcción de futuro, como decía Erwin.

Erwin Brevis

Es misión de todos presentar estos referentes positivos y negativos, para tomar mejor las decisiones. Quizás la autoridad no conozca el caso de Ñuñoa o el de La Reina. Por lo tanto, tomar esa experiencia y entender esos capitales de historia para la construcción de futuro es tremendamente necesario.

Es una misión de todos el estar activos y ser parte del desarrollo de nuestros territorios, siempre preguntándonos previamente qué ciudad queremos.

Rodrigo Vera

Hay que pensar que el caso de Chillán trasciende plenamente la formalidad de la arquitectura y de sus edificios. Se podría pensar que es posible estudiar la historia de Chile, el Estado benefactor o el gobierno de Pedro Aguirre Cerda a partir de la arquitectura de esta ciudad.

También hay que tener en cuenta cómo esto se aterriza para que no se quede en el estudio de los especialistas, de manera que llegue a convertirse en charlas en los colegios o en documentos de circulación a nivel escolar. Y en eso yo me siento implicado por ser parte del mundo académico.

Horacio Torrent

Creo que es bastante difícil que los estudios queden solo en el interés de los especialistas; al menos eso claramente no está pasando. De hecho, hay una difusión amplia del conocimiento producido gracias a la política de fomento cultural; pero lo que preocupa es 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 trabajos ya clásicos, muchos de los cuales que han sido planteados con métodos bastante tradicionales y con poca generación de nuevo conocimiento. Hay mucha divulgación y poco trabajo con fuentes. O sea, además de que hay poca producción historiográfica del conocimiento necesario para la valoración del patrimonio, las políticas se han orientado a la reproducción de esos pocos contenidos, muchas veces consagrados de situaciones, y se abandona la investigación. A veces hay mucha buena intención, pero poca efectividad en las políticas públicas.

Erwin Brevis

Claro, porque acá no sólo está en juego un tipo de arquitectura o la protección de una fachada, sino la calidad urbana y, por ende, la calidad de vida de las personas que habitan Chillán. Tomar decisiones apresuradas que consideren sólo uno de los aspectos de nuestro desarrollo nos puede generar consecuencias que nos van a transformar la vida, de las cuales nos arrepentiremos en el futuro.

Rodrigo Vera

Se trata de pensar la ciudad que queremos desde distintos actores.

Horacio Torrent

Es que la calidad urbana está en cada una de esas fachadas y la calidad de vida está detrás de ellas. Los valores intangibles de la arquitectura moderna residen también en su materialidad, lo cual no debiera parecer extraño, porque casualmente las fachadas muestran esa dimensión de calidad de vida posible. Entonces la protección de la materialidad de esas casas y de esas fachadas es la protección de la calidad de vida. Todos los análisis del tejido urbano indican que lo que hoy existe muestra una calidad que otros tipos de arquitectura, y sobre todo otras alturas de edificación, no tendrían en la misma dimensión. Esto es a veces difícil de entender, porque pareciera que quienes reconocen esos valores se oponen a las posibilidades del futuro de la vida, pero en realidad se trata de avanzar en la mejoría de las condiciones de vida urbana. Para el caso de Chillán, lo que sí tenemos son numerosos ejemplos donde la destrucción del tejido urbano ha resultado en edificios en altura que difunden externalidades negativas en el tejido, deprimiendo y degradando, incluso económicamente, a los sectores urbanos importantes.

La armoniosa combinatoria de la conservación, con las posibilidades de nueva realización que están en el marco del mercado inmobiliario y sus posibles nuevas realizaciones, resulta un desafío de importancia para la planificación urbana y para la política de la ciudad. ●

Chillán: comunidad, memoria y territorio





Público Presente 24 horas **Ada Vilaró** – Chillán +
Ada Vilaró: Comunidad, Memoria y Territorio **Pedro**
Aguado González – Cine contra el tiempo **Carolina**
Ihle – Patrimonio, memoria colectiva y activismo
artístico **Carolina Ihle** – (De)construcción de la
COPELEC **Leonardo Portus** – La reinterpretación de
un viaje **Catalina Bauer** – Fin y Principio **Fundación**
Proyecta Memoria



Ada Vilaró

Público Presente
24 horas

Público Presente 24 horas

Ada Vilaró

Mi deseo es que podamos ver el paisaje que hay en los demás, distinto al nuestro, y que podamos transformar las fronteras deshumanas en territorios de dignidad humana.

Esta performance nace de esta inspiración, de este deseo y, para llevarla a cabo, vuelvo al espacio público y lo reivindico como ese lugar esencial de encuentro donde se puede hacer y potenciar el sentido de comunidad; es decir, el sentido de compartir y de dar visibilidad y voz al otro/a.

Nace también de la necesidad de reivindicar y potenciar los espacios públicos delante de tanta privacidad. Lo público como bien común de todas y todos, abierto a la multiplicidad de edades, razas, religiones, clases sociales, tendencias sexuales y opiniones. Un lugar donde las personas puedan estar y ser, sin la necesidad de tener ni de identificarse con “soy lo que tengo”.

En mi performance, durante el tiempo establecido –que puede ir desde cuatro horas, en el caso de Chillán, hasta veinticuatro en otros eventos y ocasiones– me expongo en el espacio público a las inclemencias del tiempo y a la generosidad de las personas que transitan en este espacio. La primera acción de mi pieza es desprotegerme de todo lo material; a modo simbólico, me quito el móvil, el dinero, las llaves de la casa y el pasaporte. A partir de ese momento cualquier necesidad que tenga se la pido a la gente con un mensaje escrito en una pequeña pizarra; desde agua hasta una manta para el frío, para la noche. Mi cuerpo y sus necesidades básicas están en manos de las otras personas.

Volver al cuerpo, al arte presencial, a estar presente, hoy en día es una revolución. Estar presente es también silenciarse para dar voz y opinión al otro/a. Estar presente es dar tiempo, es propiciar el encuentro, el vínculo, la relación desde la calidad y no la cantidad.

Desde esa presencia y silencio, desde esa desnudez, habito el espacio público. A mi alrededor, unas doscientas pizarras pequeñas y una montaña de tizas me acompañan. Ellas esperan que la gente pare y se pregunte: “¿qué es eso?”, las cojan y escriban un mensaje. Distintas personas, distintos mensajes, lo subjetivo teje el mosaico colectivo. Todas ellas distintas, las voy colocando ordenadamente en el espacio público, en la Plaza de Armas, escogida en esta ocasión en Chillan.

Los mensajes en las pizarras actúan como imanes, gritan a los transeúntes que paren, que hagan una pausa en su transitar y lean los mensajes de los otros/as y se animen a añadir el suyo. Un mensaje personal al mundo. Un mensaje en el que me comparto y me sumo a esa co-creación conjunta.

Paisajes de escritura íntimos compartidos en el espacio público. Pizarras que recogen distintas opiniones de la ciudadanía de cada territorio, de cada momento. Únicos. Dan luz a las sombras. Son altavoz y faro. Configuran una realidad íntima, territorial y temporal del lugar.

Entre mensajes y pizarras, hay instantes de conexiones, de mirarse a los ojos, de compartir opiniones, de mostrar lo propio y de mirar, tal vez admirar, lo ajeno, de abrirse a la posibilidad de asombrarse. Esos encuentros breves y fugaces construyen el espacio relacional y, desde la calidez de ese lugar íntimo que late en cada uno/a de nosotros/as, el espacio público se vuelve habitable, vivible, un paisaje en continua transformación donde poder ser y estar.

Ada Vilaró es una artista multidisciplinar que trabaja los conceptos de presencia, memoria y coexistencia en la sociedad contemporánea. Lo performático, el *site-specific* y el espacio público son sus ejes y sellos de identidad como artista y, a partir de ellos, desarrolla acciones que ponen en valor los lugares públicos como espacios de encuentro de la ciudadanía, como invitación a pensar nuestro comportamiento social. Algunas de sus piezas más conocidas en este ámbito son *UrgentEstimar* y *Público Presente*, obras que llaman al colectivo y a la interacción entre las personas, y que Ada ha desarrollado por ciudades de todo el mundo.

— 1

P. M. Ciriquián, L. Serrano Estrada, A. Nolasco-Cirugeda, *El uso ciudadano del espacio público: patrimonio urbano y redes sociales en Escenarios, Imaginarios y gestión del patrimonio*, coord. Por L. Rubio Medina y G. Ponce Herrero, Vol. 1, 2014.

Chillán fue una de las ciudades que acogió *Público Presente* en el marco del foro ciudadano que se celebró en enero de 2018. El desarrollo de esta obra en un lugar en el que se está produciendo un acelerado cambio social y de percepción de la ciudad, permite sugerir preguntas que reflexionen sobre la dirección de estos cambios, la sociología del lugar y su tejido relacional.

La obra *Público Presente*, en todos los espacios que ha sido desarrollada, deja a la artista y sus necesidades a merced de los habitantes del lugar, lo que cuestiona cuál es el tejido social que soporta el territorio. Al situarse en espacios eminentemente públicos, también se inserta en el flujo cotidiano del “transitar” ciudadano y las dinámicas de paso y habitacionales.

Chile como sociedad ofrece un marco de actuación muy interesante para esta obra, dadas sus peculiaridades dentro de Latinoamérica como polo económico del continente, su convulsa historia política en la segunda mitad del siglo, la relación con los pueblos originarios y su marcada polarización socio-económica. La sociedad chilena proyecta unas problemáticas que tienen su eco en *Público Presente* de una forma evidente. Vilaró ha desarrollado esta obra en ciudades tan diferentes como Punta Arenas o Castro, produciendo mensajes muy distintos. Esto da cuenta de la diversidad del país y del intento de reconstruir una visión menos centralizada en Santiago y más atenta a las regiones, una tarea pendiente de la sociedad chilena desde hace décadas. Al realizarse *Público Presente* en Chillán, la capital de la nueva Región de Ñuble, surge como un altavoz idóneo para tomarle el pulso al lugar, conectando arte y ciudadanía.

Contextualización y valoración de la acción *Público Presente* y del taller *Presencia y Territorio*

Ada Vilaró ha trabajado en los últimos años realizando piezas escénicas e interactivas en el espacio público, con la particularidad de ponerlo en el foco central de sus acciones. El hecho de asentarse en el espacio común sugiere preguntas que se escapan de la mirada convencional: ¿Para qué usamos el espacio público común? ¿A quién pertenece? ¿Cuáles son los lazos objetivos y subjetivos que atan a los habitantes de un lugar con su territorio? ¿Estamos de verdad presentes con la consciencia en las ciudades que habitamos o las vivimos como un mero escenario utilitario? ¿Lo que somos es también dónde lo vivimos, el lugar que hemos heredado?

El trabajo de Ada recoge los testimonios individuales para formar un caleidoscopio de sensaciones, recuerdos y percepciones de la comunidad, porque es este conglomerado difuso de subjetividades el que se acerca mejor a cualquier visión de patrimonio o memoria local, más allá del enfoque académico y positivista que ofrece el discurso público.

¿Habitamos la calle? ¿Habitamos el territorio como lo hacíamos antes, o solo contemplamos los espacios con una visión mercantilista que ve oportunidades económicas y se aterra del encuentro con los otros? La recuperación de los espacios públicos es una necesidad en la sociedad contemporánea, desligada del común en pos de una individualización física, sustituyendo el común virtual por el tangible sin hacerlos convivir¹.

En su performance *Público Presente* participan mayores, niños, mujeres, hombres, inmigrantes y locales de varias generaciones, dando cuenta de la particular visión que para cada uno pueda tener la ciudad, y el mundo conceptual bajo el que cada uno la habita. La artista, al principio de la acción, se desprende de sus objetos personales y,

durante el transcurso del día, pide al público todo aquello que necesita. Vilaró vive las horas que dura la acción a merced de las inclemencias climatológicas y todo aquello que pueda acaecer en el lugar, generando relaciones interpersonales con habitantes y visitantes, e invitando a dejar mensajes como modo de expresión colectiva.

Su trabajo se asienta en tres premisas fundamentales: la presencia, el territorio y el silencio. La **presencia** es la ubicación consciente del ser humano en un territorio. En la aldea global de hiperconexión, lo local se ha ido desdibujando en la impronta que deja en sus habitantes, provocando que un joven de Chile tenga unos meridianos culturales muy similares a los de uno de España o Japón. Esta distancia cultural nunca había sido tan breve hasta ahora, lo que, sumado a la virtualidad de los sistemas capitalistas del siglo, ha provocado que nos olvidemos de las particularidades locales del territorio, de su memoria y de todo el conocimiento y los recursos que nos entrega el medio local. La presencia, corporal y cognitiva es necesaria² y Ada Vilaró la clama en sus acciones, tanto por la ubicación como por la interpelación a los transeúntes, para que la tomen en consideración.

El **silencio** es otro elemento siempre presente en sus acciones de *Público Presente*. Desde las intervenciones más cortas (cuatro horas) a las más largas (un día completo) Ada siempre se mantiene en silencio, sin hablar ni emitir ruidos. Este silencio es contestatario en una sociedad que siempre está haciendo ruido. El mundo postindustrial es un *continuum* de ruidos, no sólo en el plano acústico, sino también del consumo, las redes sociales, los *mass media*, el trabajo, el desarrollo económico, los debates ideológicos, etcétera... El silencio es, quizás, lo menos habitual y el punto de apoyo necesario para cualquier intento de modificar la pauta. El completo silencio de la performer Ada Vilaró produce el efecto de que la gente no se sienta invadida, de que sienta que está frente a alguien que no le juzga ni le condiciona para expresarse.

El **territorio** es el punto clave de sus acciones en cuanto al resultado que producen. Ada ha desarrollado esta pieza en ciudades tan diversas como Chillán, Punta Arenas, Castro, Amersfoort (Holanda), Valencia, Manresa, Terrassa o Barcelona (España). El desarrollo en cada lugar ha sido distinto, dadas las condiciones climáticas, económicas y, sobre todo, sociales. La interacción con los habitantes ha sido muy distinta de un país a otro, de una región a otra, de una ciudad a otra, ya que a pesar de la homogeneización global, la gente no se comporta de la misma manera en todos los lugares³, aunque siempre afloran increíbles muestras de humanidad y cooperación.

Los mensajes que la gente deja son también distintos cada vez y reflejan los problemas que les aquejan, las preocupaciones que sufren, los motores de la vida de las sociedades y, en definitiva, todo aquello relacionado con la ciudad o región, hasta qué punto lo identitario tiene que ver con el territorio y el camino que les ha llevado hasta ello.

Durante el desarrollo de su obra en **Chillán** hubo dos puntos especialmente paradigmáticos. Por un lado, destaca la participación de aquellos que no suelen inscribirse en la mayoría de las actividades colectivas, como inmigrantes haitianos, personas sin hogar o habitantes de otras comunas en visita; es decir, dejaron sus mensajes un conjunto de personas que suelen ser excluidos o autoexcluidos de participar activamente en el territorio fuera de su ámbito laboral por la división social.

Esto refleja las dinámicas que ha experimentado el país en las últimas décadas (especialmente en la última) por el enorme flujo migratorio que ha recibido de países como Haití o Venezuela, y el explosivo desarrollo económico que ha corrido en paralelo a las desigualdades. Así, los mensajes que estas personas dejaron en *Público*

— 2
G. Rosell Bellot, R. Domínguez Santana, C. Rossi, *Haciendo nuestro el espacio público*, en *URBS: Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, Vol. 5, N° 2, 2015.

— 3
I. Alejandro Saucedo, B. Elvia Taracena, *Habitar la calle: pasos hacia una ciudadanía a partir de este espacio*, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y juventud*, Vol. 9, N° 1, 2011.

— 4
R. Martín Hernández, *Habitar lo público: estrategias artísticas para la mejora de la funcionalidad y el uso ciudadano de los espacios públicos urbanos*, *ACA Digital*, N° 18, 2012.

Presente fueron distintos o no hubieran estado de haberse desarrollado la pieza diez años antes en el mismo lugar.

También se percibe la particular seña de Chillán en que, tratándose de una población agrícola, muy vinculada a lo artesanal y lo rural, ha crecido y se ha convertido en un polo urbanístico que ha acabado convirtiendo a la ciudad en capital de la Región de Ñuble. El enorme tránsito de gente y de profesionales es también notorio en la acción.

La elección del lugar marcó también el acto artístico de Vilaró. Se desarrolló como una puesta en valor de la Plaza de Armas, centro neurálgico de los habitantes, dándose el caso de convivir activamente con la venta de comestibles, grupos de música amateur o cantantes callejeros, formándose un auténtico espacio público habitado. Ada quiso elegir esta plaza por su carácter aglutinador, que tiene cerca los principales puntos de interés de la localidad y por ser lugar de paso continuo para la mayoría de la población, dada la estructura de la ciudad.

Otra cosa que se ha desarrollado en *Público Presente* en Chillán fue la comunión de personas que habitualmente se mueven en distintos circuitos, el personalismo, las creencias, los vínculos familiares y de amistad como auténticos articuladores de la ciudad, como si hubiera un mapa humano de relaciones subyacente tras las calles y edificios. La universalidad del gesto de escribir un mensaje permite que cualquiera se sienta capacitado para hacerlo y libre de la cohibición que supondría realizarlo en un museo, una universidad o cualquier institución que proyecte una imagen de expresión reservada a unos pocos. La situación en un contexto público nos regala un mensaje más natural y heterodoxo. Son las maneras en que el arte posibilita el “habitar lo público”⁴ y Chillán mostró una panoplia de ejemplos de esto [imágenes mensajes individuales].

Uno de los puntos clave de la escritura de mensajes es que, pese a que todos lo hicieron bajo el mismo parámetro, reflejaron una gran diversidad de opiniones e intencionalidades. Está el mensaje reivindicativo que clama por los derechos de los pueblos originarios, el mensaje religioso cristiano, el mensaje afectivo de quien quiere a su familiar o amigo, el mensaje de identidad que escribe quién es, el creativo, el que proyecta una idea sobre el lugar, etcétera. Y todos son válidos en este mosaico social de perspectivas, porque lo importante es la integración holística de todos ellos y, sobre todo, lo que se genera en torno a los mensajes, la agrupación de personas alrededor de un acto público, la conversación, la reflexión de aquellas que cohabitan como ciudadanas.

El acogimiento de la sociedad chillaneja con lo foráneo fue notable. La recepción de *Público Presente* y de otras acciones artísticas del foro fueron percibidas como un ingreso, un aporte al vivir de los locales. Chillán es, en comparación con otros enclaves, un espacio habitado de forma más consciente. Pervive su carácter rural, de conexión con las familias y los lugares tradicionales, y se inserta en la evolución global de las nuevas generaciones. A pesar de ello, afronta dos grandes desafíos: el riesgo de que se extinga su carácter por el mercantilismo y el previsible crecimiento socioeconómico de la ciudad, y la ruptura del tejido social por la misma razón.

El taller que Ada Vilaró realizó con algunas personas de la ciudad previamente mostró ya el pulso de Chillán por la composición y el interés que mostraron los participantes. Se trató de un grupo muy heterogéneo de personas, de todos los rangos etarios y con intereses diversos, que habían nacido en la ciudad o que habían llegado en otro momento de sus vidas. La diferencia más visible fue, quizás, un salto generacional

que se hace palpable en toda la sociedad chilena entre las personas que han vivido la época de dictadura y las que han nacido después o no tienen recuerdo de ello. La memoria y el cambio aparecieron como los dos tensores de una sociedad que puede encontrar su camino a través del diálogo, y de la toma de conciencia de la presencia de cada una.

Chile es un país lleno de contrastes cuya centralización y aceleración económica sin frenos se han convertido en ocasiones en un malestar para la población. Mientras que en otros talleres de otras ciudades como Punta Arenas o Castro, Ada detectó un impacto mayor de los problemas medioambientales, aquí fue más evidente la necesidad de agrupar el tejido social para sostener una identidad y una memoria colectiva que defina a Chillán dentro de los desafíos del mundo neoliberal. El terremoto, destrucción y posterior reconstrucción de Chillán definieron una nueva ciudad, no solo en su orografía y edificios, sino también en la necesidad de colaboración de sus habitantes, hecho que pervivió durante décadas. Ahora, casi un siglo después, la sociedad que es Chillán y la Región de Ñuble puede perderlo si no lo cuida. Afortunadamente el mismo taller dio cuenta de la asociatividad identitaria que hay allá, como lo muestra la presencia de algunas asociaciones inscritas en el taller y el deseo de crear vínculos que se generó entre los participantes.

Público Presente fue otra manera de palpar el sentimiento que late en Chillán, una ciudad no solo hecha de edificios y planeamiento urbano, sino también de personas, recuerdos y agrupaciones. Ada Vilaró nos ha invitado a pararnos en lo público, en el hogar común, y plantearnos qué somos y qué relación tenemos con Chillán, imaginando el patrimonio como una concepción construida de forma distinta por cada uno de nosotros, de cuya conjunción se obtiene un mensaje fundamental: lo que somos y lo que podemos ser en este lugar. ▶











Carolina Ihle
**Cine contra
el tiempo**

Cine contra el tiempo

Carolina Ihle

El proyecto *Cine Contra el Tiempo* consistió en rescatar el ex Cine O'Higgins de Chillán, entendiendo su valor como patrimonio arquitectónico moderno, registrando su cualidad arquitectónica y, por sobre todo, destacando el valor de éste como espacio social en la memoria de los chillanejos. Reconociendo el poder del abandono para invisibilizar espacios, el proyecto explora el robo como estrategia de construcción de valor y la réplica como estrategia de materialización.

Al renombrar y ocupar estrategias del activismo artístico para permitir imaginar posibles futuros para un edificio invisibilizado y en peligro de desaparición, se busca hacer converger a una comunidad sin voz para responder al desafío de defender un lugar identitario y apropiárselo.

A partir de el estudio de fragmentos y huellas del pasado –encontrados a través del trabajo en terreno, del dibujo y estudio histórico del edificio, y del registro audiovisual de relatos de la comunidad– se construyó la base para la acción performática de rescate y robo: rescate del olvido y robo para la creación de valor.

El objetivo fue provocar e instalar nuevamente una posibilidad en esta “ruina” moderna, no por el afán de coleccionar un pasado carente de sentido para el presente (como generalmente se entiende el patrimonio), sino para construir un sentido del presente en relación al pasado. Imaginar colaborativamente con la ciudadanía un hito urbano abierto y significativo para la nueva Región de Ñuble, recuperando el poder de la memoria y la historia como su base identitaria.

El proyecto de puesta en valor del ex Cine O'Higgins se concentro en tres acciones: el registro de relatos realizados en un taller audiovisual con la comunidad para la reconstrucción del espacio Cine O'Higgins como lugar de la memoria, con el posterior desarrollo de un documental del espacio y de los relatos; la reinauguración simbólica del edificio con la instalación del cartel luminoso recuperado de la fachada; y la proyección de imágenes documentales sobre el frontis del antiguo cine, en una celebración a su antiguo uso audiovisual abierta al espacio público y a la comunidad.

Al entregarle a la comunidad un objeto con el cual exigir a las autoridades el invertir, recuperar y reinventar el futuro de este hermoso cine moderno, el proyecto pasa a ser, simultáneamente, una acción de recuperación de memoria, un acto de resistencia y apoyo al reclamo de una comunidad, y una obra colectiva de arte.

Inaugurar la condición de nueva región implica que la pregunta sobre la identidad se haga más presente y urgente. Definir qué compone la memoria y lo propio de la comunidad es esencial para lograr localizar objetivos de desarrollo local ñublense. En este escenario, el patrimonio material e inmaterial se transforma en la evidencia que retrata aquellos aspectos que conforman la identidad local. Es necesario mirar para atrás para ver hacia adelante.

Para Chillán, su patrimonio arquitectónico y urbano-moderno son únicos a nivel local, materializando una visión de país, sociedad y futuro que lo distinguen, aunque éste se encuentre hasta el momento, en su mayoría, desprotegido e invisibilizado. Esta vulnerabilidad es acentuada por la fuerte incorporación de recursos económicos del Estado, que desencadena una aceleración de los procesos de gentrificación guiados por el mercado y sus secuelas espirales de especulación inmobiliaria. En ese sentido, es particularmente relevante reconocer qué parte del patrimonio urbano y arquitectónico hay que proteger y qué hace sentido profundamente para la ciudadanía hoy, para no perder ese pasado que los constituye para este nuevo futuro.

¿Cómo lograr distinguir, informar y difundir aquello del pasado que resuena colectivamente? ¿Cómo poner en valor las historias personales en el recuento de la identidad colectiva? La responsabilidad de esta nueva subdivisión política regional conlleva una profunda pregunta sobre la identidad, que inevitablemente va a cargar de valor algunas cosas por sobre otras. La inevitable selección y jerarquización del patrimonio podría contar esta vez la historia de los sub-representados.

Desde estas preguntas, la propuesta de *Cine Contra el Tiempo* se sitúa como un llamado a visibilizar y poner en valor el patrimonio moderno que reúna el valor de un pasado que es capaz de reconstruirse de cenizas, una arquitectura que da cuenta de la visión de un colectivo y un espacio social comunitario. Es en esa búsqueda que el ex Cine O'Higgins aparece como un lugar particularmente cargado de sentido. A pesar de ser uno de los tres cines que existieron y funcionaron en simultáneo en Chillán, este espacio en estado de ruina, abandonado y en espera de un comprador (posiblemente para demoler), despertó los recuerdos de los chillanejos. El proyecto se enfoca particularmente en él por su actual estado de deterioro, su valor arquitectónico y la memoria ciudadana asociada a él.

El ex Cine O'Higgins está ubicado en la intersección de Avenida Libertad con Avenida O'Higgins, encabezando uno de los ejes principales de Chillán, que conecta la Estación de Trenes con la Plaza de Armas, y atraviesa la ciudad hasta el Hospital General. El Cine O'Higgins fue construido en 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 en el predio, ubicado en la esquina sureste de la intersección, este edificio de tres plantas con programa mixto, que comprimía el sueño moderno de una ciudad densificada y mixta en un solo proyecto (seis locales comerciales, seis departamentos y una gran sala de teatro en pendiente).

Tanto la armónica fachada y el rotundo volumen interior, como la inteligente mezcla de programas, transforman el edificio en un ejemplar significativo para su época que, al igual que muchos de estos espacios de ocio construidos durante la modernidad, está particularmente en peligro dada su obsolescencia programática –por el replazo técnico y la competencia de los cines del mall–, su estado de abandono y el deterioro general de las terminaciones. Esto, sumado a que cuenta con un gran tamaño predial en perfecta ubicación y amplia cabida para edificación, lo convierte en una gran oportunidad de desarrollo inmobiliario, lo que el propietario del inmueble expone al ponerlo en venta, aumentando la amenaza sobre el edificio. El cine está en peligro de ser demolido, porque hoy el valor monetario del sitio parece estar por sobre el valor patrimonial y cultural que se le atribuye.

En paralelo, a pesar de que el cine actualmente es una hermosa pieza de arquitectura moderna herméticamente cerrada, es ignorado por los transeúntes y detestado por los vecinos que aspiran a una imagen de progreso. Esta invisibilización y el vandalismo

asociado a su estado de ruina comprometen su futuro, además de adelantar, anticipar y virtualmente promover su demolición, y su propietario lo sabe.

A partir de este estado de emergencia, y considerando las condiciones específicas del cambio administrativo político, decidí plantear el proyecto como un intento de restablecer el puente entre la memoria asociada al lugar y el edificio, para apoyar la necesidad de la comunidad de reapropiarse de ese espacio de memoria.

Decidí abordarlo colaborativamente para rescatar el valor patrimonial material e inmaterial del cine; encontrar la voz del lugar desde el trabajo interdisciplinar y reconocer a través del lenguaje del cine la memoria colectiva para recoger una nueva narrativa sobre un edificio abandonado.

Para esto trabajamos con el cineasta Luis Cifuentes, con quien, desde la producción audiovisual, levantamos en un laboratorio el material para responder estas preguntas con la comunidad. Posteriormente, con Christian Quezada, filmamos un pequeño documental que daba cuenta de tres testimonios emblemáticos del lugar.

Los relatos de antiguos trabajadores y usuarios del cine tiñeron lentamente el espacio con historias de encuentros, amistades y tardes de comunidad de la época de gloria del ex cine. Recuerdos de estrenos con filas de personas a lo largo de Libertad, sopapillas lanzadas al aire desde la platea, besos apresurados en la oscuridad y tardes completas de invierno pasando el frío en la tarde rotativa junto a las estufas a gas, despertaron del silencio al espectral y deteriorado espacio. Hubo relatos de clientes que frecuentaban el cine solos todos los domingos para usar siempre la misma butaca y se revivió el olor a cera del piso de parquet espigado perfectamente encerado por la joven empleada. Escuchamos testimonios de las persecuciones con linternas a los fumadores escurridizos en la galería, nos enteramos del habitual intercambio de revistas a la salida del cine y de las conversaciones y pifias cuando al “cojo” se le cortaba la cinta. Lentamente recogimos el espíritu del lugar a través de estos relatos y solicitudes de personas de todas las edades.

Se abrió ante nosotros un llamado ciudadano que, discretamente, anhelaba volver a tener ese cine como un lugar de encuentro, un espacio comunitario. Poco a poco el ex cine demostró tener valor social, ser un lugar de memoria que marcaba profundamente a los chillanejos.

También salió a la luz la historia de su deterioro, la progresiva subdivisión del espacio con tabiques livianos y decoraciones exóticas como las columnas dóricas de cartón para separar la sala de cine de adultos. Luego, al recorrer el espacio en ruinas, encontramos bajo los escombros la cartelera de cine porno organizada en trilogías, cuidadosamente registrada en un cuaderno con perfecta caligrafía. Escuchamos a los vecinos especular sobre los motivos del progresivo abandono del cine; algunos hablaron de la televisión por cable, otros de la comunidad disgregada y otros de las salas de cine de los malls o la falta de tiempo. Tal como la gran mayoría de las salas de cine de nuestro país, el ex Cine O'Higgins quebró y ese lugar de encuentro colectivo hacía notar su ausencia.

Finalmente, escuchamos las historias de los vecinos que habitan el barrio hoy, notando descontento y resignación. Lamentan escuchar cómo entran al edificio en abandono por las ventanas y observan, con desconfianza y recelo, lo que antes fue un hito de la ciudad; la nostalgia llenaba los relatos sobre el espacio. Fue así como detectamos las ansias de recuperar aquel lugar, el ex Cine O'Higgins como espacio social, público,

democrático y abierto. Esos relatos los tejimos reconstruyendo la narrativa propia del lugar mediante un trabajo documental-audiovisual que sirvió de base para hacer público el reclamo de la comunidad por recuperar el edificio en su rol social.

En paralelo, y con el apoyo de los arquitectos Felipe Westermeier y Paulina Lobos, dibujamos y recorrimos el edificio para exhumar restos, vestigios y memorias que nos dieran cuenta de la historia material e inmaterial del edificio. Se levantó el estado actual del inmueble y se identificaron modificaciones y piezas originales. A partir de estos dibujos se determinó el potencial de transformar el lugar dada su aún resistente estructura, a pesar del deterioro de las terminaciones y de los escombros, producto del derrumbe de cielos falsos. Documentamos el cadáver de un edificio excelente y medimos cada centímetro para probar su valor material aún existente.

Ya estábamos listos. Era evidente: necesitábamos hacer algo para plasmar estos descubrimientos en la calle, en la memoria colectiva y en la agenda política regional.

Tirado sobre la marquesina, roto y peligrosamente colgando sobre la vereda, el antiguo cartel luminoso del Cine O'Higgins acumulaba polvo y plumas bajo la cubierta de acrílico rojo. Olvidado, desvencijado y caído de la fachada del edificio, lo retiramos con calma y precisión, como quien extrae un resto arqueológico. Poniendo en evidencia cada movimiento, fuimos observados con asombro y desconcierto, armados de la seriedad de quien hace un trabajo inevitable (incluso la policía nos observó con duda sin saber qué hacer). Rescatamos el cartel luminoso de lata y tubos incandescentes quebrados de un inminente olvido total.

Recorrimos el eje de Avenida Libertad deteniéndonos frente al Municipio y al actual Gobierno Regional, y caminamos lentamente para mostrarles nuestro hallazgo a los transeúntes, un recuerdo que habían olvidado.

Como acción artística performática, a través de un robo transformamos un escombros en una pieza de arte. La acción planteó una demanda ciudadana que, en vez de poner una pancarta de resistencia, se instaló a través del acto de quitarla. Esta operación se materializó en un robo como instrumento de reconocimiento y construcción de valor. Una acción que volvió a materializar, objetualizar y poner en valor con el cuerpo un lugar de la memoria, relocalizándolo en algo palpable para reconstruir la evidencia de existencia de algo invisible y visibilizarla nuevamente. La recuperación y el traslado del cartel luminoso en ruinas del ex Cine O'Higgins es una obra de activismo a favor del patrimonio material e inmaterial de Chillán.

Posteriormente lo guardamos, lo escondimos. Lo miramos para aprehenderlo y resignificarlo. Entonces decidí hacer una réplica para transformar: lo medimos y reconstruimos igual al original en tipografía y color, pero esta vez con un nuevo nombre. Trabajamos con mano de obra local y don José Palma fue clave en su hojalatería, ya que con infinita paciencia logró construir la réplica en lata del cartel con algunas modificaciones técnicas: un nombramiento imaginario del cine para dar cuerpo a la demanda ciudadana de un archivo regional de memorias. Un espacio que contenga el registro de la memoria popular, que sea nuevamente un espacio cultural abierto y un lugar de encuentro del pasado con el presente en un fantástico edificio moderno.

Meses de trabajo después, volvimos a reinstalar la réplica, repitiendo el mismo recorrido entre cuatro personas, deteniéndonos frente a la Municipalidad y al Gobierno Regional, haciendo la nueva petición explícita con el sólo hecho de acarrear el cartel a pulso. Junto a Benjamín Carriquiry, Nicolás Oliveros y otros voluntarios chillanejos,

pasamos noches hilvanando y soldando *leds* en las letras, cajas de lata y tapas de acrílico. Con Daniel instalamos en el muro del teatro el nuevo cartel y, al anochecer, convocamos a la comunidad a detenerse y observar el documental del registro de la memoria del ex Cine O'Higgins proyectado en la fachada del edificio hacia la calle.

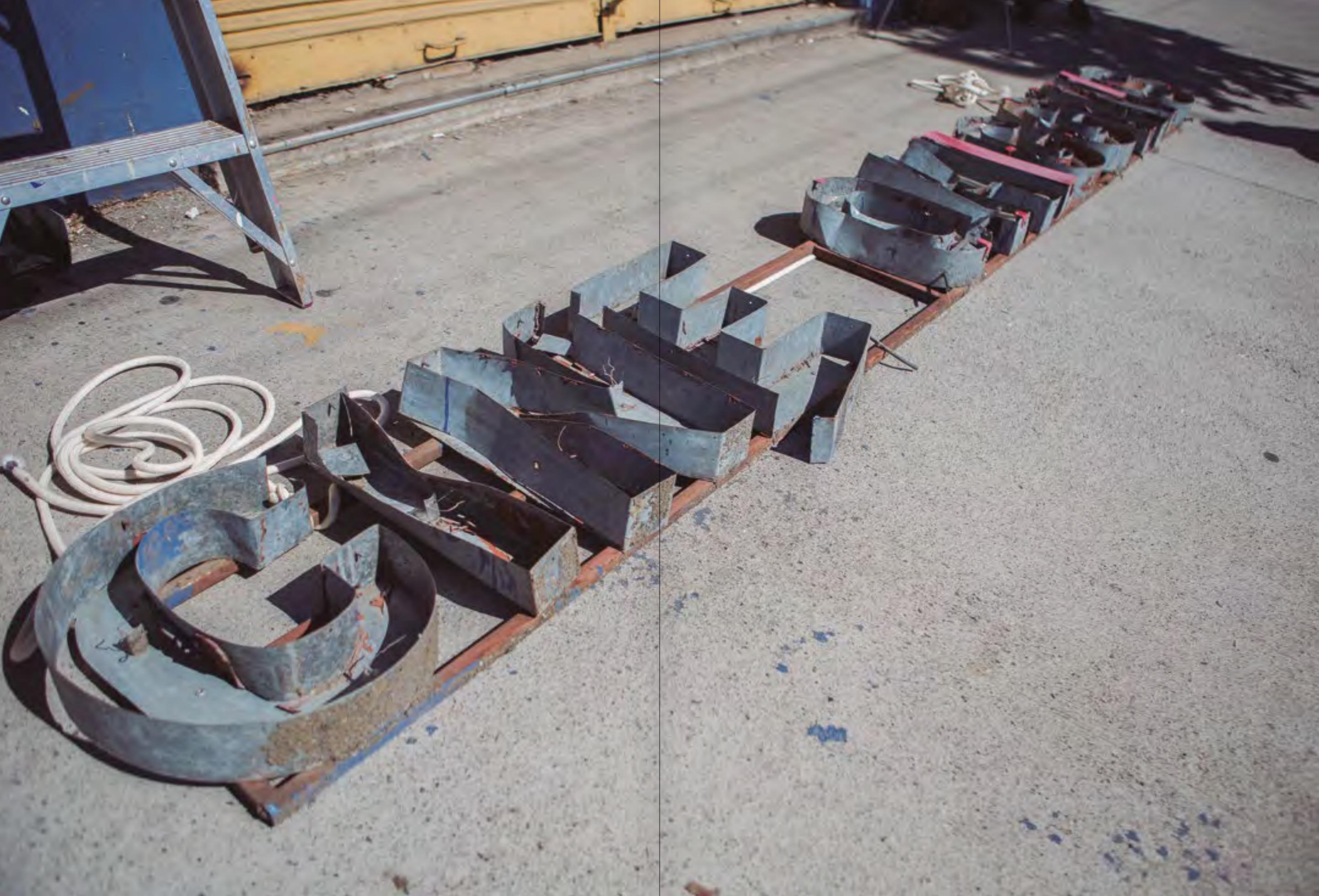
Media hora antes de la hora señalada, la gente empezó tímidamente a acercarse al cine. Puse música para que se quedaran esperando y no se aburrieran y, llegada la hora, había alrededor de 80 personas paradas frente al teatro. Proyectamos el documental sobre el telón que se agitaba violentamente con el viento y, al terminar la proyección, aplaudimos.

Todos dimos un paso atrás y, colgados desde un enchufe de la ferretería del vecino, encendimos el cartel con su nuevo nombre, rojo, vivo y luminoso en mitad de la noche. Decenas de personas gritaron, rieron y se pararon a aplaudir un cartel que planteaba una demanda, una queja, una necesidad que ahora tenía voz y materia. Un cine que reaparecía con el simple hecho de ponerle otro nombre. Frente a las autoridades regionales presentes, vi cómo un simple cartel y los vecinos marcaban irremediablemente el destino del edificio y de la comunidad que lo hacía visible una vez más.

Archivo Regional Cine O'Higgins

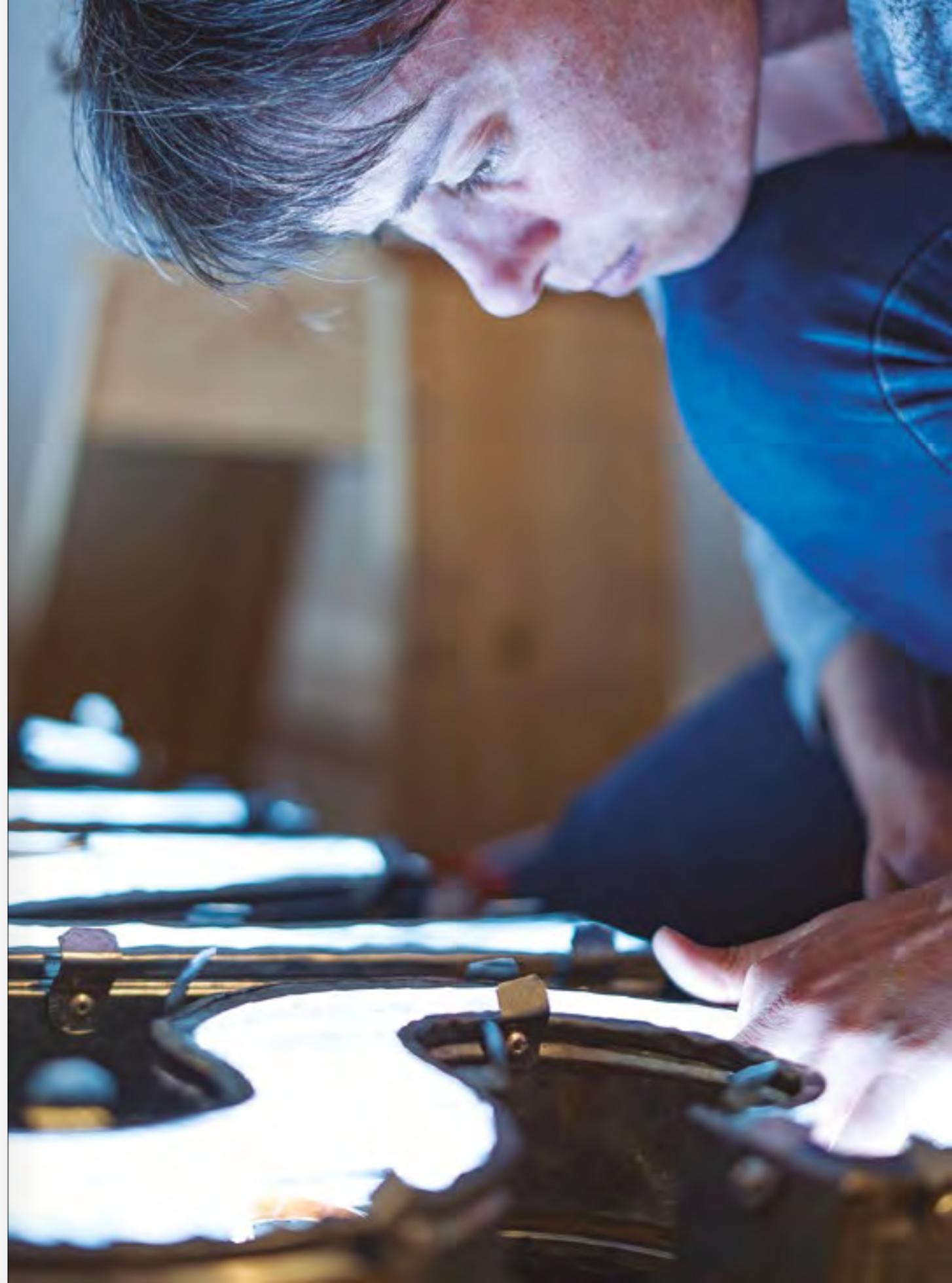
Hoy siguen los chillanejos realizando actividades; se han proyectado otros documentales para la puesta en valor de la memoria local en una pequeña sala de cine administrada por un defensor del edificio. Así mismo, otros profesionales y activistas preparan proyecciones de películas de la cartelera original sobre la fachada del cine. Entregamos el expediente con toda la información y el levantamiento arquitectónico realizado a las autoridades regionales y se hicieron las gestiones para que éstas se dieran por aludidas. La solicitud ha quedado prendada en la superficie del edificio y esperamos que, desde el llamado de las bases comunitarias, se levante nuevamente la posibilidad de transformar el ex Cine O'Higgins en aquel lugar (edificio y espacio social) que los chillanejos anhelan. ▶















ARCHIVO REGIONAL CINE OHIGGINS

ARCHIVO REGIONAL CINE OHIGGINS



206





Leonardo Portus
**(De)construcción
de la COPELEC**

(De)construcción de la COPELEC

Leonardo Portus

Este artista autodidacta ha desarrollado su obra visual durante los últimos quince años, presentándola en Chile y el extranjero. Para ello suele recurrir a temas como la arquitectura y la memoria, desde la investigación de lugares emblemáticos y simbólicos de la historia, y además autobiográficos, como la vivienda social y el legado del patrimonio modernista. Así ha conformado un archivo del patrimonio arquitectónico nacional moderno, dentro del cual el Edificio COPELEC ha sido objeto de estudio.

Estos contenidos han sido desarrollados mediante el uso de modelos arquitectónicos que combinan la maqueta tradicional y el retablo artesanal, desmontados y desplazados al campo del arte contemporáneo como lenguaje expandido; también utiliza objetos que se encuentra y recicla algunos materiales.

Desde hace algunos años, como una forma de potenciar este archivo, ha decidido ir más allá, trabajando historias paralelas y ficticias por medio de los proyectos *¿Esta será mi casa cuando me vaya yo?* (2012) y *Estación Utopía* (2014). En ese caso especula, mediante el lenguaje de la ucronía, sobre un posible desarrollo del arte integrado y la arquitectura moderna en un escenario paralelo que acontece en Chile sin el Golpe de Estado de 1973.

Cada época nos va entregando huellas de su propio afán, devenires en los que la arquitectura se configura como uno de los mejores espejos de cada tiempo. Por esta razón, arquitectura y memoria, encarnados indisolublemente entre sí, han sido los grandes ejes que abordo en mi trabajo visual, investigando una serie de múltiples construcciones chilenas emblemáticas que, dada su singularidad, arman una cartografía sobre nuestra memoria reciente, utopías y patrimonio moderno.

Dentro de este panorama, el chillanejo edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC) ha llamado mi atención desde hace una década por su belleza arquitectónica y su azarosa historia, una singular obra en nuestra intensa y no siempre valorada trama modernista regional.

Desde ya su nombre, COPELEC, retruca en nuestros oídos una palabra hoy casi olvidada –cooperativa– por significar la reunión de un grupo social en aras de un fin colectivo, concepto que sumado a la palabra “eléctrica” parecen galvanizar el hormigón de este lugar.

Como artista visual, hay otros tantos elementos significativos que me llaman la atención, como lo es la textura del encofrado de sus muros y las formas orgánicas que reinterpreta, rompiendo así con cierto paradigma ortogonal que generalmente se le atribuye a la arquitectura moderna. Aquí sus arquitectos rompieron la geometría de ángulos rectos e instalaron curvas y formas orgánicas que hacen aparecer una mano humana modelando el hormigón; se siente a un demiurgo ceramista que, ante nuestra presencia, se ha vuelto invisible dejando solo la huella de sus manos.

Por otro lado, COPELEC tiene una singularidad asociada a nuestra propia y personal relación cognitiva con el espacio, que podemos reconocer fácilmente cuando volvemos a entrar en una casa, una habitación o cualquier recinto cerrado que conocimos cuando niños, y que ahora sentimos mucho más pequeño que cuando lo recordamos en nuestra memoria. Me refiero al extenso registro fotográfico que se ha hecho de COPELEC, difundido mayoritariamente fuera de Chillán y de Chile, otorgándole una monumentalidad sobre todo a su interior, lo cual hace que muchos de los amantes de la arquitectura moderna lo imaginemos mucho más grande de lo que es en realidad. ¿Será que al ingresar a su interior su espacialidad nos sobrecoge con su escala íntima y reconocemos en nuestro personal deseo el contacto háptico de sus relieves, materiales y formas brutalistas?

En este sentido, aunando sinergias colectivas, mi invitación al foro *Chillán, Paisaje Moderno. Territorio en Transformación* me ha permitido sistematizar esta inquietud, realizando un taller y una exposición individual a fines de 2018 en el Centro de Extensión Cultural (CECAL) de Chillán. En esta instancia titulada *(De)construcción de la COPELEC* participaron 14 personas, con las cuales después de una breve reseña del edificio comencé un ejercicio práctico y lúdico, replicando ciertos elementos del lugar, como su pilar de doble cono y sus tragaluces, valiosos tanto por su forma escultórica como por representar la búsqueda de sus arquitectos de entregar una experiencia sensorial de su arquitectura.

Jugamos con elementos muy simples, como cartón, cartulina, papel metálico y celofán de colores, materiales que desde su sencillez y pequeña escala apelan metafóricamente a la sinceridad y simpleza del hormigón. Por cerca de hora y media recortamos trozos de cartulina, pidiendo como pie forzado que cada alumno hiciera un cono cuya proporción fuera distinta, para que así al reunirlos tuviéramos un grupo bastante diverso de formas aleatoriamente conectadas entre sí. También solicité que en estos conos de cartulina realizaran perforaciones, tomando como ejemplo los orgánicos tragaluces de COPELEC, los cuales contrastan con la supuesta geometría ortogonal de la arquitectura moderna. Luego fuimos uniendo estos conos usando aquellas aberturas como conexiones, resultando nuevas formas a la manera de un mecano lúdico.

Ocurrieron situaciones no esperadas; por ejemplo, algunos alumnos fueron colocando trozos de celofán de colores en el interior y jugaron con la linterna de sus celulares,

proyectando su cromatismo a manera de pequeñas lámparas sobre superficies como mesas, el techo de la sala o algunos pliegos de cartulina blanca que sobraron; otros jugaban registrando con sus celulares estos ejercicios.

También usamos la proyección de un loop de imágenes trabajadas en alto contraste y cromatismo de COPELEC, manipulando la anamorfosis de la sombra de estos conos sobre los muros y el techo de la sala donde impartimos el taller. Así conseguimos reinterpretar interactivamente con los participantes las experiencias sensoriales de texturas, reflejos, transparencias, brillos, luz y color que los arquitectos de COPELEC (Borchers y Bermejo) buscaron plasmar al sur del mundo, enriqueciendo nuestra relación con la arquitectura. Estas situaciones descritas en este taller también me han servido como artista para repensar las obras que presentaré en la muestra individual Soplos de Luz en las salas del CECAL de Chillán.

Este taller también ayudó a establecer como objetivo paralelo un sintomático diagnóstico de la valorización ciudadana del patrimonio arquitectónico chillanejo. Por ejemplo, llevado a una dimensión estadística, el 70% de los participantes no conocían el edificio COPELEC, siendo casi la totalidad habitantes de Chillán; del 30% restante sólo dos conocían su interior y eran capaces de reconocer su fisonomía e historia, ya que eran egresados de Arquitectura, siendo para el resto de los participantes un objetivo la oportunidad de poder recorrerlo en las actividades de este foro.

Así volvemos a darnos cuenta del riesgo de que estos temas patrimoniales sean sólo motivo de interés para especialistas, teniendo en cuenta que, en general, los participantes fueron un público habitual de actividades culturales. Si bien todos destacaron por su entusiasmo, nos hacen preguntarnos cómo irradiar este interés e impacto a una población mayor no solo de la zona, sino también de afuera. Asimismo, y unido a la detección sobre el nivel de conocimiento de los asistentes al taller, me ronda la siguiente pregunta: estuvimos durante varios días en un foro sobre arquitectura moderna, pero ¿cuántos de sus asistentes y no asistentes chillanejos saben realmente qué hace que una casa o edificio sea moderno, pudiendo inferir en sus características y virtudes una valoración identitaria de su ciudad?

Responder esta pregunta es clave para poder avanzar en otros tópicos de mayor complejidad que hagan de esta discusión algo colectivo y proactivo en la ciudad. En este sentido, creo que el arte visual puede establecer lazos de mediación con un público diverso, para que sientan estas inquietudes como algo propio y cercano, sacando su discusión de la esfera relativa solo a expertos. Estos especialistas podrían, a su vez, representar en lenguaje claro y sencillo los conceptos radicales de la arquitectura moderna, como, por ejemplo, “la forma sigue a la función”. Un cotidiano ejemplo de ello es la torre y escala del cuartel de Bomberos de Chillán, donde el programa arquitectónico se evidencia de forma clara y honesta, ya que simplemente es a su vez una escala y una torre que, con gran sentido estético, nos lo demuestra. Esto permitiría al ciudadano “de a pie” entender, por ejemplo, la polémica contingente sobre el nuevo ascensor del Edificio de Servicios Públicos de Chillán.

En este sentido, el objetivo central de mi exposición Soplos de Luz es mediar en la puesta en valor del patrimonio arquitectónico moderno chillanejo. La muestra interpreta en su nombre mi propia experiencia sensorial al conocer por primera vez el COPELEC una tarde de enero de 2012, cuando sentí un hálito al recorrerlo y conectarme con la información existente antes investigada.

Me quiero detener en un objeto de gran sentido fantasmagórico que puede revelar parte de mi curiosidad sobre esta obra arquitectónica en el contexto chillanejo. Se trata de un pequeño recorte de prensa aparecido el 30 de abril de 1970 en El Mercurio, que consignaba el interés del Regional de la Universidad de Chile por adquirir el inmueble y transformarlo en el futuro Museo de Arte de Chillán. El amarilleo del papel hace ver al recorte mucho más viejo de lo que es; la foto también es de mala calidad y tiene el típico grano gastado de las imágenes presentes en la prensa de aquella época. A su vez, al aparecer el edificio flanqueado por una casa de adobe al costado izquierdo, éste se ve extrañamente retro futurista, como si fuera un fotomontaje o un meteorito de hormigón modernista caído en medio de este paisaje tan bucólico como adánico, al ver en la vereda un grupo de pequeños y famélicos árboles recién plantados, que contrastan con la exuberancia vegetal que en nuestro imaginario remitimos normalmente al paisaje del valle central chileno. Además, el punto de fuga de la calle hace ver a la casa de adobe contigua –de un solo piso– de una proporción mayor comparada con COPELEC, haciendo presente el contraste entre escalas de habitabilidad interior entre lo colonial y lo moderno. En la fotografía se aprecia, además, la reja original de simple geometría que luego fue reemplazada por la actual, plagada de detalles ornamentales con curvas características de las rejas y protecciones metálicas para defender los hogares de clase media que podemos apreciar en casi todo Chile.

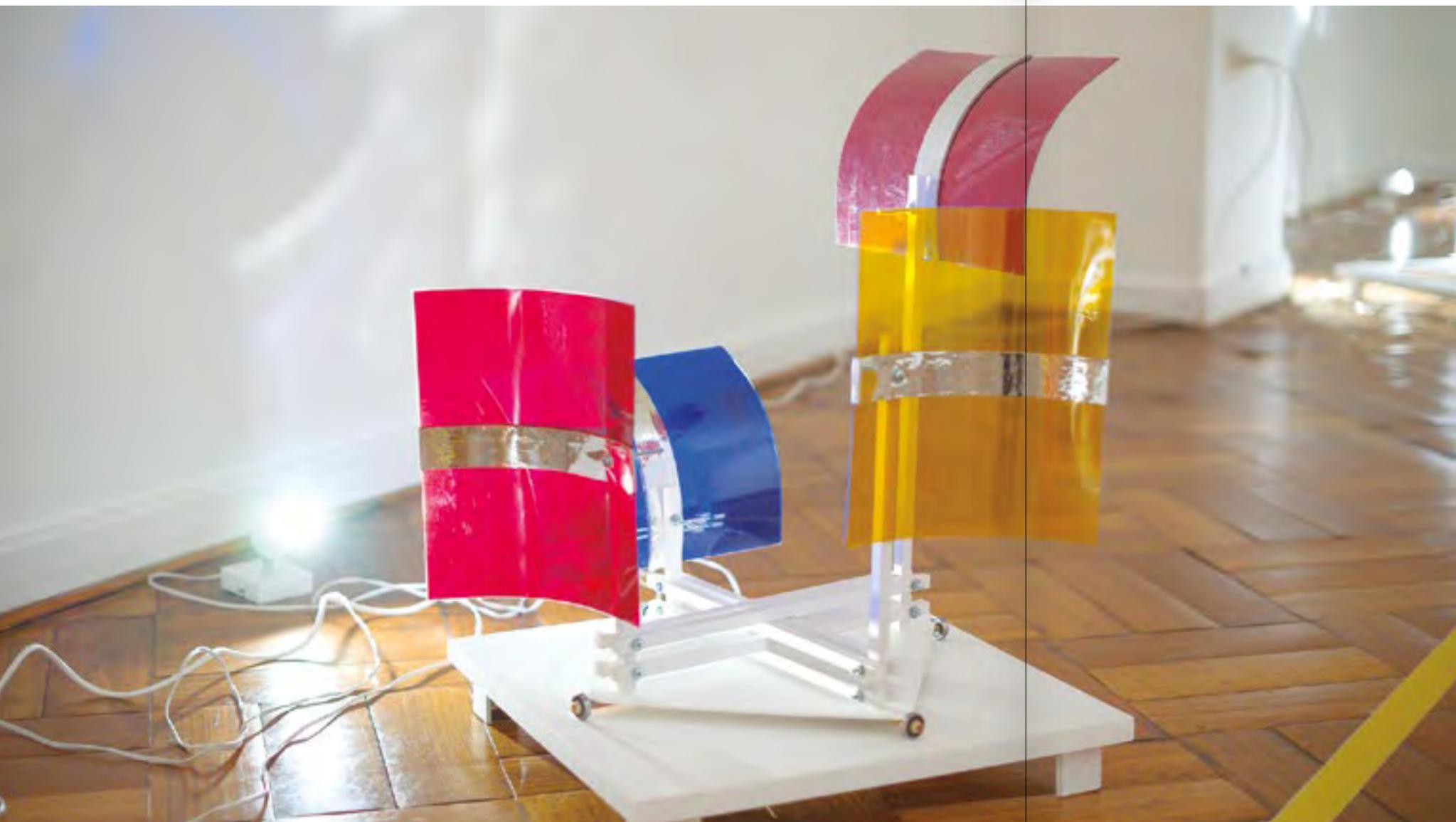
Soplos de Luz consta de cinco dioramas que recrean fragmentos interiores de COPELEC, instalando el ojo del espectador en cierto carácter onírico de estos espacios: ¿qué vemos cuando ingresamos al edificio y lo recorremos? ¿Qué hálito guía nuestros pasos? Complementan estos dioramas un grupo de cinco maquetas con movimiento y proyección de sombra, que abstraen y juegan con elementos característicos de su arquitectura, tales como el pilar de doble cono y las lucarnas orgánicas, piramidales y tubulares.

Junto a estas obras trabajaré fotografías que he registrado desde 2012 a la fecha, que abordan el actual interior y exterior de COPELEC, jugando con un contraste de efectos cromáticos en un loop de imágenes proyectadas sobre un muro. Otras serán impresas sobre PVC transparente, jugando con el espectador en un ejercicio táctil al estar distanciadas levemente de la pared de la sala.

Estas fotografías son claves, ya que toman como referente las imágenes captadas por Rodrigo De la Cruz del edificio pronto a inaugurarse, donde aparecen dos fenómenos que claramente nos sitúan frente a un tiempo y espacio determinado: el colorido de las imágenes con cyan y magenta recargados, que indefectiblemente poseen el sello análogo de los años 60 y la primera mitad de los 70; y, jugando con cierta tentación de parecer riesgosamente vintage, aparecen algunas plantas en los típicos maceteros de cerámica que podemos ver en muchas casas chilenas de clase media, organismos vivos infiltrados como duendes delatando que no estamos en el brutalismo del primer mundo. Aquí el ornamento kitsch aparece como un punctum perforando la imagen, enviándonos de vuelta a la Latinoamérica donde la modernidad trata de superarnos, ya que también COPELEC es un proyecto inconcluso, abierto en una ortopedia fantástica que nos hace elucubrar sobre su posible rostro final, a casi cincuenta años de su inicio. ▶









Catalina Bauer

**La reinterpretación
de un viaje**

La reinterpretación de un viaje

Catalina Bauer

El trabajo de Catalina Bauer se basa en la observación de la vida cotidiana, donde muchas veces el encuentro con un material gatilla el inicio de un nuevo proyecto.

Desde su perspectiva de artista mujer, reflexiona sobre el potencial de las relaciones humanas como redes afectivas. Utiliza una variedad de medios y técnicas en su trabajo, volviendo a menudo al dibujo y el tejido como prácticas base desde las que se aproxima a otras disciplinas como la artesanía y la danza.

Sus materiales suelen ser muy simples y económicos. Utiliza elementos naturales como agua, tierra y alimentos, o también algunos de origen industrial, como plásticos, papeles, telas y cordeles. Cualquiera sea el caso, abre paso a una búsqueda en cuanto a la manipulación y los posibles procedimientos técnicos a emplear, los que casi siempre son manuales y laboriosos.

En la elaboración de sus obras hay un afán por enfatizar el proceso de hacer lenta y cuidadosamente, identificando esto como un gesto que le da sentido y ritmo a lo que crea, lo que puede variar desde piezas en pequeña escala –aparentemente insignificantes– hasta obras grandes en las que a menudo invita a otras personas a participar. Así, la inclusión de terceros resulta ser un aspecto recurrente en sus proyectos.

Desde siempre, artistas han viajado en busca de inspiración o nuevas influencias. Antes esta práctica era una iniciativa que cada uno llevaba a cabo. Hoy, como tantas cosas, esto se ha formalizado bajo el modelo de las residencias.

No se sabe con certeza cuántas veces visitó Nemecio Antúnez el pueblo de Quinchamalí en compañía de su esposa y en viajes de estudio con algunos alumnos. Lo que es evidente es el impacto que le causó y cómo se identificó con esta iconografía en blanco y negro.

En julio de 2018 tuve la oportunidad de visitar Quinchamalí, en un gesto de replicar ese encuentro del artista con eso otro, vivificante, en lo que podría llamar una micro residencia en casa de Gabriela García, reconocida artesana de Quinchamalí, quien me recibió junto a su familia con mucha generosidad. No solo me preparó ricas comidas caseras, sino que también me enseñó lo que hace, me contó de su vida y sus antepasados, y compartimos muchas horas sentadas en la mesa de su cocina conversando.

En mi caso primó el encuentro con la persona y lo que pude observar de su quehacer. Al final de cada día anoté algunas ideas que comentamos mientras amasábamos y pulíamos la greda, o desgranábamos el maíz para las gallinas. Ideas que, de manera distinta, pero similar al mismo tiempo, han estado presentes en la vida y el trabajo de ambas.

Pensamos en el proceso de obra como recorrido que da lugar a la transformación, tanto de la materia como de uno mismo; en las manos como una herramienta sensible que podemos afinar con la práctica; en la materialidad como un elemento significativo del trabajo, en este caso tierra, agua y fuego; en el trabajo como una instancia social que es compartida y transmitida; y, por último; en la repetición como un ejercicio de meditación que lleva al trabajo manual a otro estado.

Viaje a Quinchamalí, jueves 19 de julio de 2018

En pleno invierno partía en bus a Chillán. Se suponía que saldría a las 6:40 AM, pero el bus se atrasó más de media hora, así que me entumí parada en la estación. Chillán no queda tan lejos, pero igual son un poco más de cuatro horas por la carretera. En el terminal estaba Amara esperándome para ir juntas a CECAL, donde nos reunimos con Erwin de la Unidad de Patrimonio, quien tenía la tarea de hacerme una introducción general de Quinchamalí, su contexto histórico y el estado actual de las artesanas. Entre las cosas que me contó, me llamó la atención la conexión con la cultura Mapuche y en particular la importancia de los sueños como revelaciones que acompañan y nutren el proceso creativo de las artesanas. También me quedó dando vueltas el asunto de la procedencia de los materiales que se utilizan y la economía doméstica implicada en ellos. Y, por último, la predominancia de lo femenino, característica dada por la contingencia social de la época que explica muy bien Sonia Montecinos en su libro Quinchamalí Reino de Mujeres que Erwin me recomendó leer.

Luego partimos con Amara en taxi hasta Quinchamalí a la casa de la señora Gabriela, que vive en un lugar muy lindo, en la loma de un cerro, con una vista impresionante a un valle que me recordaba los cuadros de Pedro Lira que yo copiaba cuando estaba aprendiendo a pintar.

La señora Gabi me esperaba con unas ricas longanizas de Chillán. Almorzamos y conversamos largamente. Después salimos a dar una vuelta para ver su “cocina”, que es como se le llama al taller, un espacio semicerrado donde se hace la quema y se almacenan la greda y las piezas que están en proceso o terminadas. Allí trabaja en el verano, pero no en invierno, porque es muy helado. Vimos algunas cosas que tenía a

medio camino y los materiales, y luego me mostró otra construcción que está en obra. También me contó del proyecto en el que está trabajando a pulso con su esposo para hacer una escuelita de alfarería, una idea genial que integra varios intereses de ella y que surge desde el amor que siente por lo que hace.

Pasamos a alimentar a sus gallinas y echamos otro vistazo al valle mientras atardecía. La señora Gabi agarró un poco de greda que había preparado el día anterior y entramos nuevamente a la cocina, a la “cocina cocina”, que es donde normalmente trabaja en el invierno, ya que ahí siempre está calentito por la cocina a leña, valga la redundancia. Nos sentamos en la mesa de comedor y simplemente cambiamos el mantel por un pedazo de lienzo publicitario que había recogido por ahí, explicándome que ese plástico era muy práctico para su trabajo, porque la greda no se pega. Yo me acordaba de la conversación con Erwin, horas antes, cuando me hablaba de la procedencia de los materiales, y me explicaba que originalmente todo se obtenía de los alrededores, pero que, con el tiempo y el desarrollo de la zona, algunos de los materiales fundamentales del proceso de la cerámica estaban escasos y ahora debían comprarlos, como el guano (estiércol), que se usa en la quema de las piezas. Yo me quedé pensando que eso era una pena, porque uno quisiera que las cosas se mantuvieran intactas como en sus inicios, definidas por una conexión con su lugar de origen y con ese gesto tan natural y primario de hacer algo con lo que está a la mano. Entonces, ese esfuerzo de ir a comprar el guano del animal o la misma greda me parecía una pérdida de sentido. Pero cuando la Gabriela me explicó por qué ella usaba esa tela plástica, me di cuenta de que el oficio, junto con ser tradición, es un proceso vivo y flexible a adaptarse –al menos un poco– a los cambios.

Finalmente nos sentamos y la señora Gabi empezó a amasar, mientras me explicaba toda la etapa inicial de la cerámica: dónde consigue las arenas, cómo se hace la mezcla y cómo se pisa la greda. Además, me mostró cómo, mientras amasa, va también limpiando la greda, retirando cualquier palito o piedrecita mínima, para evitar que al momento de la quema se quiebre la pieza. Yo observaba con placer el movimiento ágil y coordinado de sus manos, y lo suave que parecía el barro mientras ella moldeaba unas formas cóncavas a las que les llaman tapas. Éstas pueden ser redondas u ovaladas, dependiendo si son para figuras femeninas o para animales, respectivamente. Mientras Gabriela seguía produciendo un buen número de tapas para empezar a armar varias figuras a la vez, yo comencé a ayudarla puliendo otras piezas que ya estaban más avanzadas. Para eso me pasó una piedra de río, muy suave, con la que debía frotar toda la superficie hasta lograr un brillo homogéneo. Tenía varias piedras ya labradas de tanto usarlas. Ella se sorprendió de que yo pudiera pulir tan parejito; “para ser primera vez lo hizo muy bien”, me dijo. Pero lo más sorprendente era la regularidad con la que la señora Gabi hacía sus tapitas; “¿cómo hace para que le queden todas iguales?”, le pregunté; “la ciencia está en la mano”, respondió. “La mano es como un instrumento para medir, hay que sentir el volumen y se sabe la cantidad de material que se necesita”.

Cuando ya se oscurecía llegó don Sergio, el esposo de Gabriela, una muy linda persona. Tomamos once juntos.

A la mañana siguiente desperté al alba con el gallo, pero me quedé un poco más en la cama, porque hacía mucho frío. Sentía a don Sergio ya circulando, encendiendo el fuego, pero me volví a dormir y desperté a las nueve. La señora Gabi estaba en pie, así que me levanté y tomamos desayuno. En la mesa estaban listas las tapitas, ya pegadas de dos en dos formando unas pelotitas perfectas. Pasamos de largo del desayuno al almuerzo; se nos fue gran parte del día conversando, pero también trabajando. Yo observaba, más que nada, e intentaba ayudar en algo. La señora Gabi tomaba sus

cuencos y las pelotitas, y mientras las sostenía en sus manos terminaba de decidir qué serían: una jarrita, una guitarrera, un mate y así, para luego comenzar a hacer algunos cortes, agregar greda y darle forma. En varias ocasiones apoyaba la pieza en su pecho, para modelar los detalles más finos. Yo me quedaba pegada mirando sus manos haciendo magia con barro.

Gabriela me explicó que ella sentía que la greda la ayudaba en su vida a encontrar respuestas en momentos difíciles, “es como mi cable a tierra”, dijo.

Me fui y volví a la semana siguiente, esta vez en tren. Lo primero que me dijo Gabriela cuando llegué fue que me estaba esperando para seguir conversando. Me dio risa, porque la semana anterior estuvimos horas en eso, pero fue muy lindo que me diera a entender que valoraba poder hablar con alguien, de manera más reflexiva, sobre lo que hacía y cómo eso se mezclaba con la vida y la familia. Me sentí muy bien al comprender que este encuentro era significativo para las dos y que, efectivamente, había un intercambio en ambas direcciones.

En esta segunda visita conocí a Patricia, la hija menor de la señora Gabi, y a su hijo de cuatro años, un niño súper adorable que a ratos se entretenía con nosotros en la cocina haciendo figuritas. La Pati ayuda a su mamá con el pulido de las piezas y, aunque maneja bastante la técnica, ella estudió una carrera y está buscando trabajo. Gabriela quiere que igual aprenda la alfarería para que tenga ese recurso en caso de que en el futuro lo necesite.

Con varias piezas armadas, pasamos a la etapa del secado y la quema. La señora Gabi hizo fuego en la cocina (taller) y metió todos los cacharritos en un canasto de alambre que se cuelga a cierta altura del fuego y se va bajando lentamente hasta que ya las piezas están bien secas y listas para la cochura. Dejamos la cesta colgando y salimos a pasear; fuimos a ver a un vecino alfarero, uno de los pocos hombres dedicados a este oficio, especialista en figuras de animales como toros y caballos.

A la vuelta tomamos once y luego fuimos todos de paseo al Confluencia, uno de los puentes de madera más largos de Chile, que es Patrimonio Nacional. Volvimos y la señora Gabi puso las piezas en el fuego y fue agregando los pedazos de guano que sirven para conservar y aumentar la temperatura. El lugar, a pesar de ser abierto, estaba bien ahumado, costaba respirar. Después de un rato, comenzó a sacar de a una las piezas al rojo vivo y las enterró en un cerrito de guano molido que tenía en el suelo del taller. Ahí se ahogaban y salían negras. Un misterio cómo se logra esa transformación de la materia, de ser café rojizo a un negro tan intenso. ▶













Fundación Proyecta Memoria
Fin y principio

Fin y principio

Fundación
Projecta Memoria

– 1

La cita se inserta en la invitación escrita y firmada por Julio Escámez para la inauguración del mural Principio a Fin en 1972. En ella, el pintor reflexiona sobre los mensajes que quiere comunicar en esta obra creada durante casi dos años en la Ilustre Municipalidad de Chillán. Este registro es uno de los pocos antecedentes físicos que se ha podido pesquisar sobre la opinión del propio autor respecto a esta obra. Agradecemos a Luis Arias por el material compartido (ver imágenes 6 y 7).

– 2

La inversión del título juega con la metáfora distópica de un presente/futuro catastrófico, que proyectaba a partir del terrorismo de Estado sus políticas de olvido y el “blanqueamiento” de las memorias, enterrar y desaparecer todo atisbo de resistencia al régimen militar, poniendo fin a esta obra artística (como tantas otras) a través de su destrucción. Un fin que deviene materialmente en cuanto a su no existencia física pero que, desde sus huellas, memorias vivas y registros de archivo, es, a contracorriente de lo esperado, principio de interés cultural y simbólico, invitándonos a volver la mirada hacia un pasado que desde el presente está en permanente construcción y conflicto dentro de la lucha por las significaciones de la historia. A partir de retazos, esta historia se representa en un sinfín de acontecimientos ocurridos alrededor del autor, el mural, la ciudad, el contexto socio-político y la escena artística cultural, entre otros.

A principios de 2018 fuimos invitadas a realizar una investigación en torno a la desaparición de una de las obras de arte más importantes del siglo XX en Chile: el mural Principio y Fin de Julio Escámez. Realizado en Chillán entre 1971 y 1972, durante el período de la Unidad Popular, éste fue destruido en 1974 por militares durante la dictadura por su contenido político que, en palabras del pintor, expresaba “los símbolos de las instituciones del capitalismo que se ciernen sobre la conciencia de los seres humanos, alienándolos y sometiénolos. También pretendo expresar los atisbos del alba de la historia, donde se confunden las penumbras de la sociedad agonizante con los albores de la naciente”¹.

La historia del mural se configura como un hito histórico relevante dentro del acontecer artístico-cultural chileno, permitiéndonos reflexionar sobre los diversos sentidos y significados que giran alrededor del pintor, la obra y las formas de comprender el mundo reflejadas en su producción artística. Con relación al contexto territorial donde se inserta, ésta manifiesta también el sentir de una época moderna en la que confluyen contextos de luchas y cambios sociales, económicos, políticos y culturales tanto en el país como en Latinoamérica.

De esta manera, a través del juego de inversión de su título², presenta algunas líneas de comprensión que emergen de una pequeña intervención realizada en la ciudad de Chillán sobre el acontecer del mural desde la mirada del patrimonio destruido y la memoria oral en la que se inserta el problema del olvido y el recuerdo; acto intrínsecamente dialéctico tras la operación selectiva del recuerdo. El halo de silencio que envuelve a esta obra de arte entra en conflicto con las memorias difusas existentes frente a los acontecimientos, voces presentes en ese período que conversan y se contradicen ante la fragilidad del acto de recordar para proyectar ciertos ejes hacia el rescate del patrimonio que dejó Escámez en sus murales, pinturas, grabados, ilustraciones y relatos realizados en la región y en su autoexilio en Costa Rica.

Una aproximación al mural de Julio Escámez a partir del patrimonio destruido y la memoria oral.

– 1

“La activación, más que con la puesta en valor, tiene que ver con los discursos. Toda activación patrimonial –desde una exposición temporal o permanente hasta un itinerario o un proceso de patrimonialización de un territorio, de inspiración más o menos ecomuseística; incluso una política de espacios o bienes culturales protegidos, si se quiere apurar la imagen– comporta un discurso más o menos explícito, más o menos consciente, más o menos polisémico, pero absolutamente real.” (Prats, 2005)

– 2

A la fecha, hemos encontrado que, de su obra mural en la región, tres ya no existen por diversos motivos (descuido, terremotos, censura política, etcétera): *El hombre ante el micro y macrocosmos*, en el Liceo Enrique Molina Garmendía de Concepción; *Historia de Lota*, en la Escuela México de Lota; y *Principio y Fin*, en la Ilustre Municipalidad de Chillán.

– 3

Durante la pesquisa podemos constatar que existieron en la región otros intentos no concretados por homenajear al artista y su obra en vida, como las conversaciones iniciadas a principios del siglo XXI invitando a Escámez a pintar un mural al lado del realizado por Gregorio de la Fuente, ubicado en la actual Gobernación Regional y exestación de ferrocarriles de Concepción. (Información obtenida en una entrevista con Víctor Orellana, Director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Biobío, en enero de 2018).

– 4

El legado de Escámez en la ciudad de Chillán continúa sin alcanzar la aspiración del pintor, que en palabras de su hermana Orieta se manifestaba en que “pintar un mural en el salón de honor de la Municipalidad de Chillán era concretar su máxima aspiración de realizar una obra monumental que estaría expuesta a toda la comunidad”. (Información obtenida de una entrevista con Orieta Escámez, actriz y hermana del Pintor, en octubre de 2018).

De recuerdos y olvidos: la legitimación del patrimonio destruido

En un primer momento, el proceso de indagación sobre la obra se centró en comprender el metafórico devenir enunciado a partir del título con su inesperado y trágico final, que marca un punto de inflexión simbólico y fáctico dentro de la historia social ante el principio del desenlace utópico de la sociedad naciente. El intento por seguir su rastro buscó entonces remover del olvido las posibles memorias difusas de transeúntes chillanejos, a través de frases detonadoras para activar¹ fragmentos de recuerdos: “Se Busca el mural”, “Se Busca al pintor”, “¿Lo ha visto?”, ejercicio acompañado con entrevistas y conversaciones realizadas a actores clave. Recurriendo a su destrucción como fin y, a la vez, principio de activación, comenzamos a armar el rompecabezas de historias y rumores circulantes en el imaginario socio-cultural en torno a ésta y otras obras de Escámez dejadas en el olvido².

De esta manera, hay múltiples historias que circulan sobre cómo fue borrado: la reducción de la doble altura del muro a la mitad ante, lo que dicen, un primer intento fallido por destruirlo; el recubrimiento de éste con pintura; un tapiz de toro colgado en la pared durante años y la muralla picada para que no pudiese ser recuperado, entre otros. Todo esto da cuenta de diversas narraciones confusas, silencios y omisiones que han ido apareciendo tras el ejercicio realizado, reafirmando la fragilidad de los recuerdos ante el desconocimiento colectivo popular sobre el hecho, y poniendo de manifiesto nuestro supuesto respecto a la tiranía que ejerce el poder de lo visual y material en la sociedad actual. ¿Qué habría pasado si el mural solo hubiese sido borrado, pero no destruido? ¿Y si conserváramos algún elemento material que develara su existencia? Tradicionalmente las formas de conservación patrimonial reflejada en los procesos institucionales se centran en el objeto y su materialidad; entonces ¿cómo abordar la conservación y/o puesta en valor del patrimonio destruido, aún más, desaparecido?

Reconociendo que su existencia física no sobrepasa tres años y que han pasado más de cuatro décadas para rastrear sus escombros, la cuestión del tiempo y el espacio se presenta discontinuamente a través de algunas huellas que reafirman el mito de su trascendencia. En una fotografía de 1973 rescatada del archivo de Domingo Sierra, traída a Chile por Pedro Guerra a fines de los años noventa, se observa la ceremonia de inauguración del mural en el salón de consejos de la Municipalidad de Chillán, como también las dimensiones de la pintura. Además, destacan la invitación a la inauguración escrita por el artista y los planos originales del antiguo edificio de la Municipalidad, cuyo diseño, orientado por los principios de la arquitectura moderna, ponía el énfasis en el carácter público del inmueble al configurar el espacio del salón con un amplio foro que miraba la gran obra mural –rodeado de otras dependencias que complementaban este uso, como el salón de fiestas y una biblioteca popular– y que actualmente es reducida a una pared blanca en la que se expone una pintura de Pedro de Valdivia.

La resignificación paulatina que ha ido cobrando este hecho en la actualidad por parte de diversos actores, convoca a pensar en las formas adecuadas de rescate de la historia del mural *Principio y Fin*. Este hecho se reafirma ante la fallida posibilidad de reivindicación y homenaje a su autor mientras estaba vivo³, al proyectar una pintura de menor formato para ser instalada en el edilicio consistorial de la ciudad, que lamentablemente terminó sin concretarse y en manos de un privado, dejando el legado del pintor nuevamente excluido de permanecer públicamente como valor patrimonial tangible⁴.

Ante esta última oportunidad –y la indiferencia de la administración local chillaneja frente al legado de Escámez– se hace necesario problematizar críticamente las



Invitación a Inauguración de mural. Archivo privado Luis Arias
Fuente: Archivo Casa Taller Azul.

potencialidades, pero también los peligros de institucionalizar una obra inexistente a través de la figura de patrimonio destruido sin vaciarlo de sentido; es decir, sin el debido tratamiento de los hechos que sólo se explica en relación con el reconocimiento de un contexto clave en la historia del país. Éste fue derrumbado violentamente y posteriormente blanqueado, a través de lo que señala Errázuriz (2009), como el acto selectivo de destrucción de elementos culturales realizado al inicio de la dictadura cívico-militar, que tuvo como propósito desmantelar el proyecto socio-político de la Unidad Popular a través de una operación de “limpieza y corte” y una campaña de “restauración”, iniciativas destinadas a validar su plan mediante cambios estéticos y simbólicos que buscaron recuperar el patrimonio cultural de la chilenidad con un propósito nacionalista.

Dicho esto, destacamos la potencialidad de la categoría de patrimonio destruido como herramienta creativa y contextual que releva la necesidad de la escucha y otros sentidos que van más allá de la imagen, a través de la reconstitución de relatos entrelazados y articulados como un insumo para defender las memorias, historias y prácticas culturales subalternas de una época. Los rumores en torno al mural *Principio y Fin* han permitido volver a ella, legitimando en la comunidad la importancia de comprender los sucesos que rondan los recuerdos del hecho complejamente, desde las tensiones que se trenzan en sus significados atravesados por el carácter subjetivo de las vivencias y testimonios que van más allá de cuestionar o no la veracidad de las narraciones.

Reconocimiento y valorización del patrimonio destruido

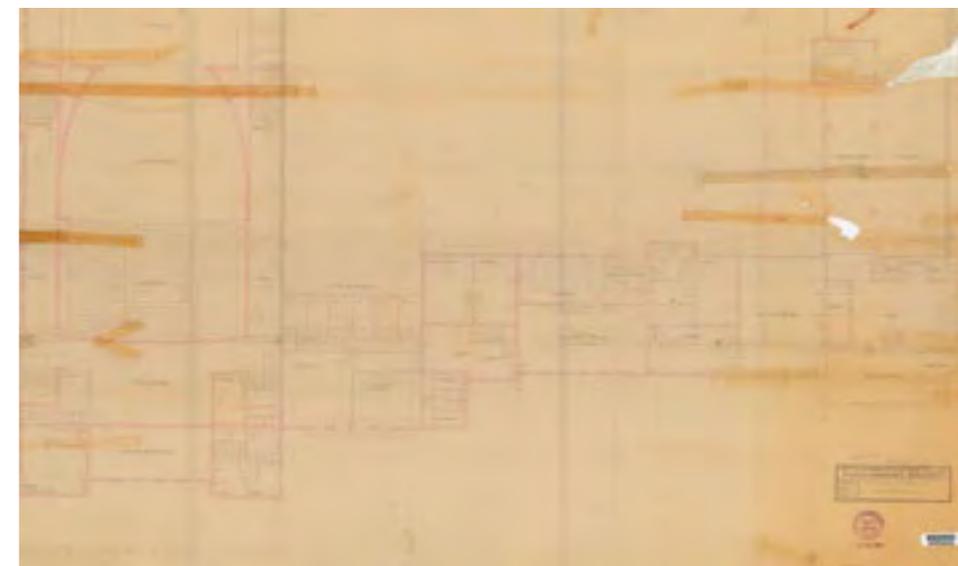
Diferentes reconocimientos hablan del interés en Chile por la obra de Escámez en las últimas dos décadas. Entre ellos destacan la exposición *Chile Cien Años: Artes Visuales, Modelo y Representación* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 2000 y la creación de la sala Julio Escámez Carrasco, en el segundo piso de la pinacoteca de la Universidad de Concepción en 2017. También se demuestra a través de la intención de problematizar el mural *Principio y Fin* dentro del foro *Patrimonio Moderno: Territorios en transformación* que nos convoca, y muestra claros intentos por valorizar la trayectoria y aportes artísticos del pintor que, como señala Justo Pastor Mellado, (2017) siempre tuvo un territorio propio que no requería de la garantía del arribo a la escena metropolitana del arte.

Ante este creciente interés, se torna necesario mencionar que la valorización tardía –dada en este caso por las elites culturales del país– tiene que ser complementada con una recuperación y puesta en valor del patrimonio que no solo se base en aspectos subjetivos como la antigüedad o belleza, sino también en aquellos aspectos sociales y económicos que se expresan, como costumbres, tradiciones y mentalidades. Éstas enlazan el pasado y el presente, y, por lo tanto, hablan de los propios procesos de construcción de identidades actuales dentro del contexto de globalización y avance del desarrollo tecnológico (Castell, 2001). En este sentido, hacer uso de los distintos dispositivos y tecnologías digitales posibilita pensar en la creación de herramientas de socialización y democratización sobre los aportes de este artista a la escena cultural del país y sus imbricaciones socio-históricas, que por años estuvo reducido a un círculo pequeño de actores, permitiendo abrir nuevas concepciones sobre el problema del patrimonio destruido a partir del mural *Principio y Fin*.

Para cerrar, destacamos que, a través de este ejercicio reflexivo, se abren líneas de comprensión que apuntan a poner en valor las experiencias significadas en torno al



patrimonio destruido, categoría en permanente conflicto ante las formas de estructuración de las memorias. Considerando el carácter procesual de la historia –construida desde el presente a través del ejercicio subjetivo de traer las memorias y sus tiempos sociales al ahora– se hace imperativo pensar nuevos lenguajes y metodologías de acercamiento a la defensa del patrimonio y los territorios, herramienta que ha servido a las comunidades para proteger sus identidades en peligro ante la planificación urbana neoliberal. ▶



Zoom Planos tercer piso, Edificios Municipales para Chillán. Fuente: Archivo Digital Dirección de Obras Municipales, Chillán.

Izquierda:
Sesión Inaugural del Mural con el Presidente Salvador Allende. Foto de Domingo Sierra, recuperada por Pedro Correa. Fuente: Libro América es la Casa. Arte Mural y Espacio Público en Chillán.



Pintura de Julio Escámez para la Municipalidad de Chillán en su última visita a Chile. Actualmente la pintura es parte de una colección privada. Fuente: Archivo Privado Orieta Escámez.

Bibliografía

- Errázuriz, L. (2009). *Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural*. Latin American Research Review. (44), p. 136.
- Gnecco, C. & Zambrano, M. (2000). *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia* Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología de la Universidad del Cauca.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. España: Ediciones Paidós.
- Mellado, JP (2017) Julio Escámez, *Visiones 2008-2014*. Pinacoteca Universidad de Concepción. Pp.14.
- Portelli, A. (2004). *La orden ya fue ejecutada*. Fondo de Cultura Económica.
- Prats, L. (2005). *Concepto y gestión del patrimonio local*. Cuadernos de Antropología Social. (21), p. 17.
- Rojas, M. (2015). *Dialéctica del Patrimonio, Modernizaciones y cultura activa en disputa*. Ediciones del Lirio.
- Rojas, L. (2013). *Hacia el desarrollo sostenible de los barrios patrimoniales de Santiago de Chile. La comunidad como generadora de desarrollo en base al patrimonio cultural entre 1990 y 2012*. (Tesis magister). Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
- Torres, F., Vera, R. & Arias, L. (2011) *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*. Chillán, Chile: Fondos de Cultura, Fondart Regional.
- Varas, J. (2013). *Narrativa completa / novelas I*. LOM Ediciones.
- Zires, M. (1995). *La dimensión cultural del rumor. De lo verdadero a los diferentes regímenes de verosimilitud*. Comunicación y Sociedad (DECS, Universidad de Guadalajara). (24), p. 155.

Entrevistas realizadas

- Luis Arias (encargado del Museo Internacional de la Gráfica Chillán), comunicación personal, 26 de enero de 2018.
- Eduardo Meissner (pintor cercano a Escámez), comunicación personal, enero de 2018.
- Fidel Torres (autor de América es la Casa), comunicación personal, enero y septiembre de 2018.
- Orieta Escámez (actriz y hermana de Escámez), comunicación personal, octubre de 2018.
- Javier Ramírez (director del magister de Arte y Patrimonio de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción), comunicación persona, enero de 2018.
- Bárbara Lama (magister en Filosofía y académica de la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción), comunicación personal, enero de 2018.
- Víctor Orellana (director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas en la Región del Biobío), comunicación persona, enero de 2018.

FORO CIUDADANO

Foro ciudadano
Chillán, Chile

ARQUITECTURA
ARTE Y
PATRIMONIO

Paisaje
Moderno

Territorios en
Transformación

ene—nov

2018

paisajes

arte

arquitectura

ciudad

música

La ciudad de Chillán se encuentra *ad portas* de constituirse en la capital regional más joven de Chile. Esta realidad plantea enormes desafíos a nivel de desarrollo de infraestructuras e inversiones públicas y privadas. La urbe se encuentra en un momento complejo, en un periodo de transformación y crecimiento desde el cual surge una pregunta ineludible: ¿cuál es la ciudad que los chillanejos desean?

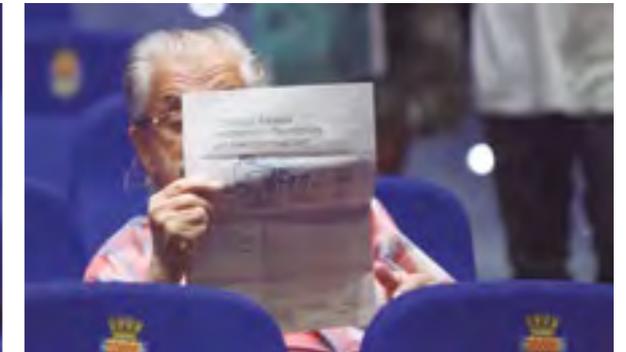
Miércoles 24
enero 2018

ACTO INAUGURAL

Presentación Proyecto Chillán. Paisaje Moderno, Territorios en Transformación

Curatoría Paul Birke y Pablo Brugnoli

El proyecto busca vincular e integrar a artistas, pensadores, profesionales de diferentes disciplinas, con las comunidades locales en un diálogo abierto sobre el paisaje moderno de la ciudad de Chillán y los procesos y dinámicas contemporáneas de transformación territorial de la provincia del Ñuble.





FORO I HOMENAJE AL ARQUITECTO
OSVALDO CÁCERES

Utopía de la arquitectura
latinoamericana y el caso Chillán

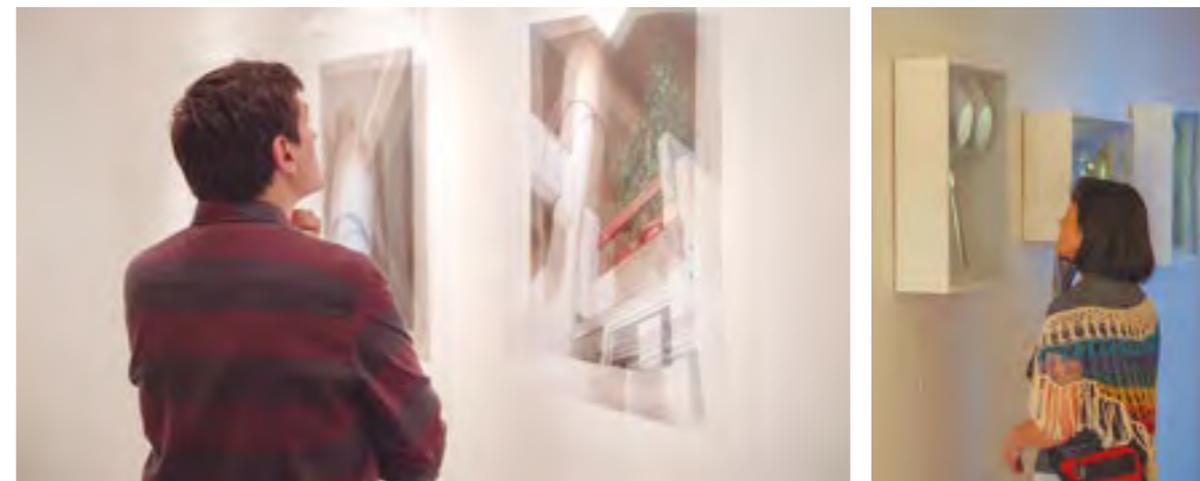
Emilio Nisivoccia/Osvaldo Cáceres/Rodrigo
Guendelman/Luis Darmendrail

En el marco de este homenaje se reflexionó sobre la potencialidad de modernización y emancipación en el arte y la arquitectura moderna en Latinoamérica entre los años 40 y 50 como un fenómeno capaz de reactivar la utopía de un arte total.





Presentación de su investigación en torno al icónico Edificio COPELEC, con una mirada que creativamente se adapta y dialoga con las singularidades que nos permiten conectarla a una trama de modernidades regionales chilenas

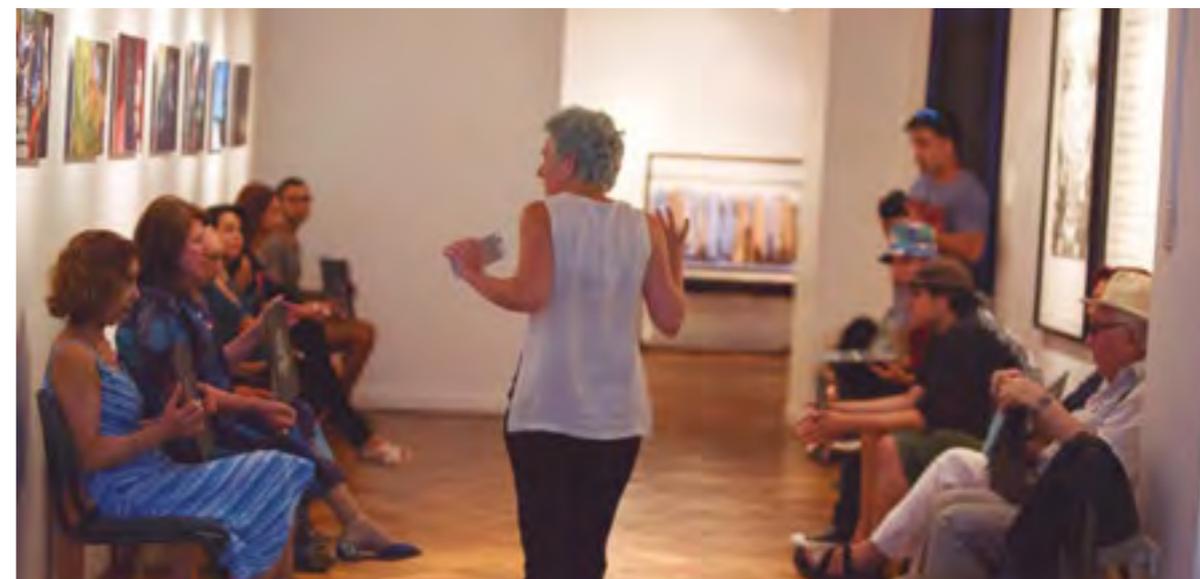


TALLER

Presencia y Territorio

Ada Vilaró

La artista realizó un taller con la comunidad chilleana aplicando técnicas básicas de improvisación y actuación *site specific* para la interacción entre los participantes. Trabajó la comunicación ciudadana a través del silencio y la escritura.



CONVERSATORIO / MODERA: PABLO BRUGNOLI

Arte, memoria y narrativa

Presentación del trabajo de *Proyecta Memoria* y Carolina Ihle

Daniela García, *Proyecta Memoria* / Carolina Ihle

El trabajo colectivo de *Proyecta Memoria* y Carolina Ihle se basan fundamentalmente en hacer presente y poner de manifiesto el valor de la recuperación del imaginario simbólico y físico. En esta ocasión lo hacen vinculando la presencia de murales en la región del Ñuble y en particular en la ciudad de Chillán.



FORO II / MODERA: ERWIN BREVIS (CHILLÁN)

Paisaje Moderno

Horacio Torrent / Emilio Nisivoccia /
Rodrigo Vera Manríquez

Revisión en torno a la implantación del proyecto e imaginario moderno en América Latina y particularmente en la ciudad de Chillán tras el sismo de 1939, cuando la ciudad queda totalmente destruida por un violento terremoto.



PERFORMANCE

Público Presente 24 horas

Ada Vilaró

La artista realizó una performance en la Plaza de Armas de Chillán apostándose durante varias horas en silencio, buscando generar mensajes y una presencia consciente de los ciudadanos con el territorio que habitan, así, rodeada de pizarras busco interactuar con la gente y permitir que formaran parte de la acción.

Viernes 26
enero 2018



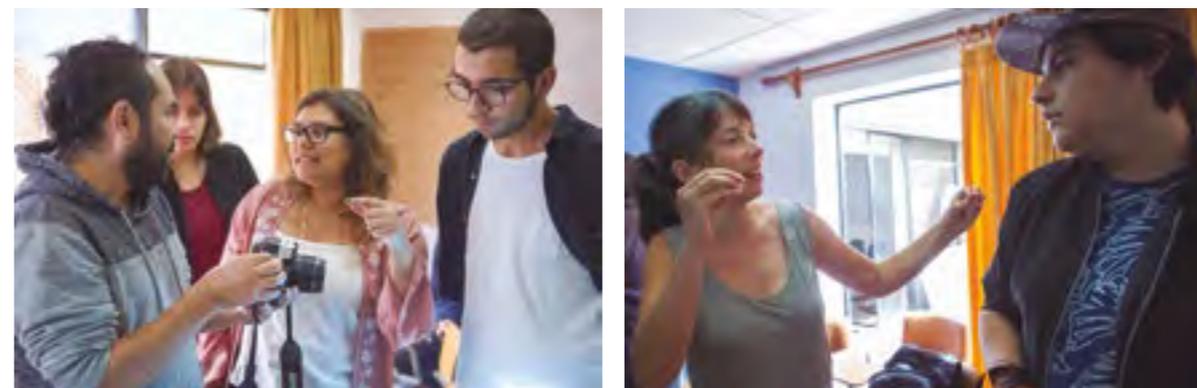
TALLER AUDIOVISUAL

Cine contra el tiempo

Contando nuevas historias con imágenes

Carolina Ihle

Carolina Ihle, arquitecto y audiovisualista, junto a Luis Cifuentes, arquitecto y cineasta, realizaron un taller audiovisual en el cual invitan a la comunidad a poner en valor el edificio del ex Cine O'Higgins de Chillán. Invocando las historias, recuerdos, fotografías y relatos de este espacio se podrá discutir posibles medios para su reinterpretación y apropiación simbólica de los chillanejos.



CONVERSATORIO / MODERA: PAUL BIRKE

Arquitectura cerámica y arte popular /
Presentación del trabajo de Leonardo
Portus

Leonardo Portus

Reflexión en torno a la convivencia de los procesos artesanales e industriales, la artesanía de Quinchamalí y la arquitectura del edificio COPELEC, intentando llegar a la esencia de sus técnicas de trabajo, sus procesos de producción, materiales y las poéticas contenidas en estos dos hitos patrimoniales instalados en la recién creada Región de Ñuble.

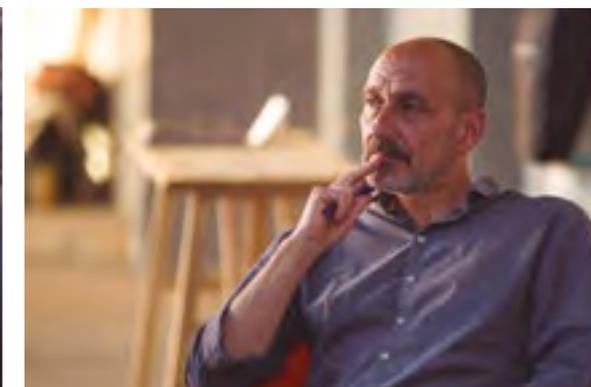
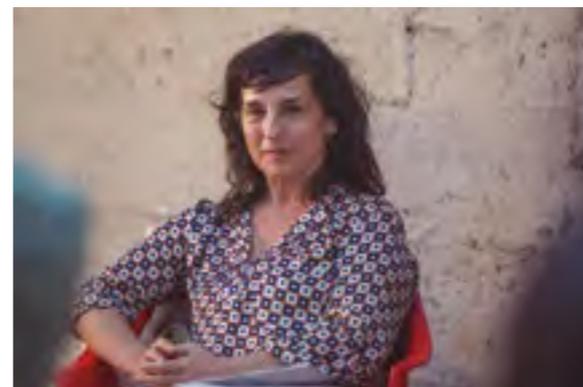


FORO III / MODERA: SOLEDAD CASTRO

Territorios en transformación

Martí Peran / Isabel García / Julia Fawaz

Reflexión sobre los procesos actuales de transformación de la ciudad de Chillán y la provincia de Ñuble, recientemente declarada región.



ACTIVIDAD

Intervención del espacio público

Colectivo República Portátil

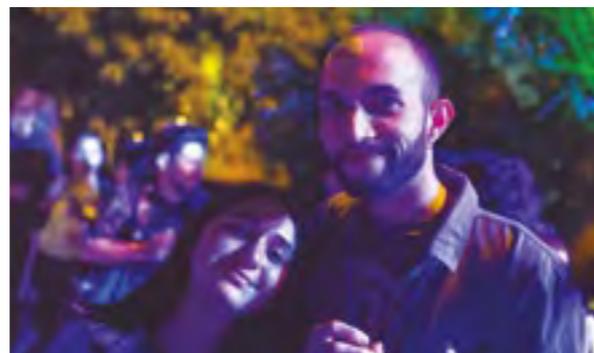


ACTO DE CLAUSURA

Fiesta Popular

Acto de clausura de carácter festivo, una “fiesta popular” con el objetivo de potenciar las relaciones que el arte activa en la sociedad, una celebración cargada de referentes que tienen fuerza en el imaginario popular, potenciando aspectos de identidad que reflejan la actual producción visual y cultural chilena.

En esta fiesta popular, el encuentro de cantores/as populares servirá de celebración final al foro y punto de encuentro para todas las personas que tomarán parte de este a lo largo de la semana.



TALLER

Formación de mediadores culturales.
Generando experiencias participativas

Aiskoa Pérez

El taller de Formación de mediadores usa como excusa las acciones artísticas del proyecto *Chillán. Paisaje moderno. Territorios en transformación II* para trabajar con los facilitadores culturales de la zona, analizando las relaciones entre su propuesta y el contexto local, creando actividades y dispositivos que se puedan aplicar a sus espacios culturales.

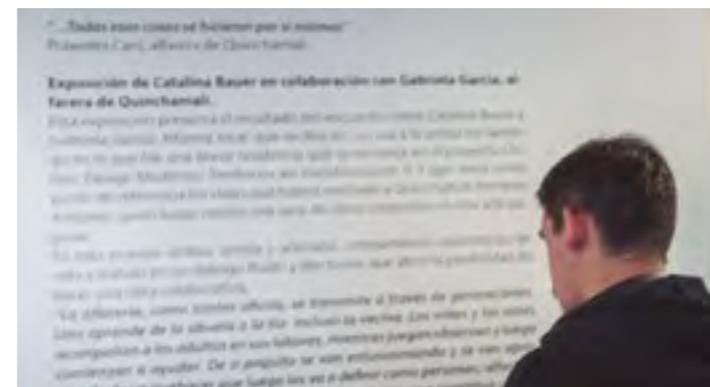


INAUGURACIÓN

“... Todas esas cosas se hicieron por sí mismas”

Catalina Bauer y Gabriela García

Esta exposición presenta el resultado del encuentro entre Catalina Bauer y Gabriela García, alfarera de Quinchamalí, quien recibió en su casa a la artista de Santiago. La residencia tiene como punto de referencia los viajes que habría realizado Nemesio Antúnez a la localidad, quien luego produjo una serie de obras inspiradas en este arte popular.



Jueves 22
noviembre 2018

INTERVENCIÓN

Revalorización del ex Cine O'Higgins

Carolina Ihle

Es el resultado del encuentro entre Carolina Ihle y un grupo de asistentes de la comunidad chillaneja en el cual imaginaron los posibles futuros del ex Cine O'Higgins, creando una réplica del cartel original. Esta nueva versión del cartel que será inaugurado simbólicamente y ha sido elaborado por mano de obra chillaneja (Don José Palma y equipo).

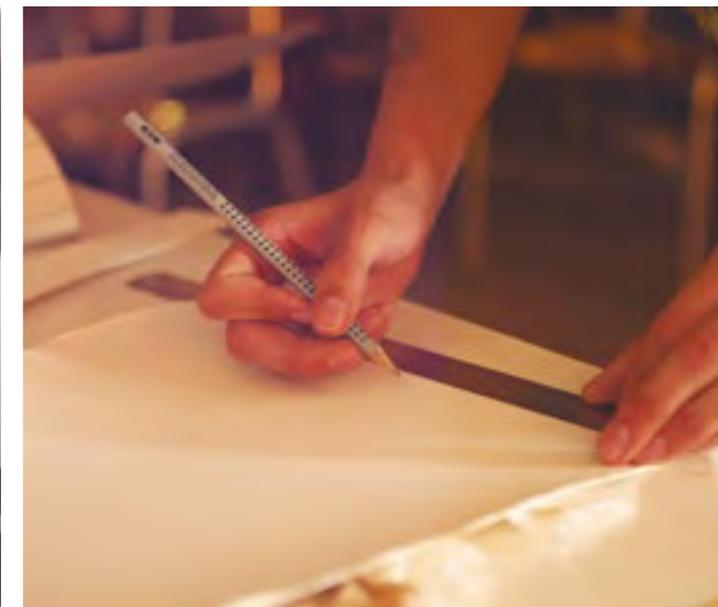
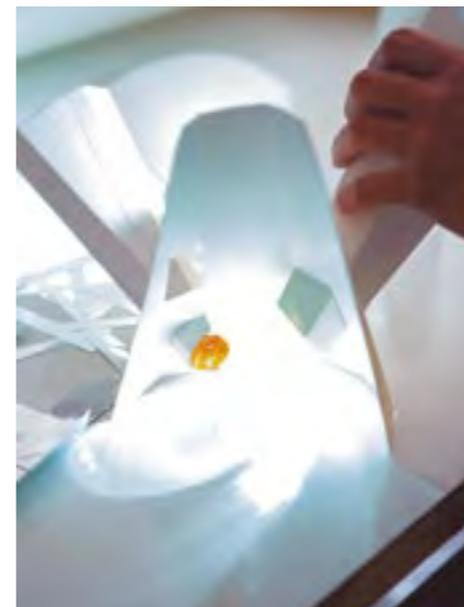


INAUGURACIÓN EXPOSICIÓN

Soplos de Luz

Leonardo Portus

Soplos de Luz es el resultado de una investigación del artista Leonardo Portus en el cual se aborda la arquitectura moderna a través del edificio de Cooperativa Eléctrica de Chillán, COPELEC.



**Viernes 23
noviembre 2018**

CONCIERTO

Fiesta de Clausura

Irene Belmar / Diego Lorenzini / Vicente Cifuentes

Como clausura del proyecto *Chillán. Paisaje Moderno / Territorios en transformación II*, contaremos con una presentación musical a cargo de la folklorista Irene Belmar, el artista visual y músico Diego Lorenzini y el músico chillanejo Vicente Cifuentes.



Ada Vilaró i Casals

Es licenciada en Arte Dramático del Instituto de Teatro de Barcelona y ha destacado en Chile por practicar danza butoh en Japón con Min Tanaka i Kazuo Ohno. En paralelo, fue la creadora y actualmente dirige el Festival de Creación Contemporánea Escena Poblenou (Barcelona) y el Festival Itineràncies (Lluçaners). A lo largo de sus quince años de trayectoria profesional se ha desarrollado como una artista de acción multidisciplinar, trabajando el espacio público, el *site-specific* y el arte comunitario. Algunos de sus proyectos más importantes han sido Itinerancias al *Proyecte Vaca* (2006), *Florentina* (2007), *Kamchatka* (2007) y *SOM amb Alba* (2014). Su último proyecto, *Públic Present 24 hores* (2015), se adapta a la forma que el instante pida, planteándose el reto de estar 24 horas expuesta al público, generando presencia y comunidad. La propuesta se ha desarrollado en varias ciudades, como Barcelona, Terrassa, Valencia, Amersfoort, y en algunos enclaves de Chile, como Punta Arenas, Osorno y Chaitén.

Carolina Ihle Soto

Es arquitecta de la Pontificia Universidad Católica y magíster en Diseño Arquitectónico Avanzado de la Universidad de Columbia. Actualmente es Académica del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Austral de Chile en Valdivia e investigadora asociada del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo. Ha desarrollado proyectos sobre la construcción de valor patrimonial enfocándose en la arquitectura y el paisaje moderno, mezclando estrategias de la investigación, creación y activismo. Ha desarrollado proyectos de practica artística como investigación (*PaR*) trabajando transdisciplinariamente y con metodologías que incluyen la performance (*Valor!*, 2015), intervenciones *site-especific* (*La Vida de los Otros*, 2018 y *Efímero Material*, 2015) y trabajo en colectivos (*Chacal Contra el Tiempo*, 2015 y *Residencia Contra el Tiempo*, 2016). Su búsqueda se enfoca en el diagnóstico de relatos sub-representados para la identificación de patrimonios ciudadanos que cargan de sentido diversas arquitecturas (*Archivo Ciudadano*, 2018) y paisajes modernos (*Humedales Urbanos*, 2018).

Catalina Bauer

Su trabajo se basa en la observación de la vida cotidiana, donde usualmente el encuentro con un material gatilla el inicio de un nuevo proyecto. En sus obras utiliza variados medios y técnicas de trabajo, recurriendo a menudo al dibujo y al tejido como prácticas base desde las que se aproxima a otras disciplinas, como la artesanía y la danza. Generalmente incorpora materiales simples y económicos, ya sean naturales o de origen industrial, abriendo paso a una búsqueda en cuanto a la manipulación y los posibles procedimientos técnicos a emplear, los que casi siempre son manuales y laboriosos. Así, trabaja en sus obras enfatizando los procesos lentos y cuidadosos, identificando esto como un gesto que le da sentido y ritmo a lo que crea, variando desde piezas en pequeña escala, aparentemente insignificantes, hasta grandes obras a las que suele invitar a otras personas a participar. Así, la inclusión de terceros se ha convertido en un aspecto recurrente en sus proyectos.

Constansa M. Vergara Andrades

Es socióloga de la Universidad de Concepción y magíster en Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, misma casa de estudios donde actualmente realiza un doctorado en Antropología Social. Su trayectoria académica se ha centrado en investigar procesos de subjetivación política, activismo, colectivización y vida cotidiana desde el enfoque de los estudios de juventud, y el cruce con los estudios urbanos y culturales. Se ha especializado, además, en seminarios de historia oral y metodologías

cualitativas críticas y colaborativas, trabajando en diversos proyectos de investigación relacionados con el campo del arte y la ciudad. Además, ha colaborado en diversas iniciativas con la Fundación *Proyecta Memoria*, como también con organizaciones de la sociedad civil y con colectivos sociales tanto en Chile como en México.

Daniela García Letelier

Es arquitecta de la Universidad de Concepción y tiene un posgrado en Arquitectura, Geografía y Ciudad de la Escuela de Ciudad en São Paulo. Actualmente se desempeña como directora de la Fundación *Proyecta Memoria*, donde trabaja con temas de investigación y acción en torno al uso de las memorias colectivas como herramienta de educación ante desastres socio naturales. Asimismo, es asistente de investigación en proyectos relacionados con los procesos de uso social del patrimonio industrial protagonizados por movimientos ciudadanos en el Área Metropolitana de Concepción, Chile.

Erwin Brevis Vergara

Es arquitecto de la Universidad de Concepción, donde también ha desarrollado y participado en proyectos de investigación, gestión, docencia e intervención patrimonial. En 2008, en el marco de los 90 años de la Universidad de Concepción, hizo una importante propuesta para celebrar el patrimonio de la casa de estudios, iniciativa que condujo a descentralizar la celebración Del día del Patrimonio Nacional. En 2012 –siguiendo la misma línea junto a la periodista Pamela Conejeros– apostó por la innovación desde dentro del sistema público, creando la Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán (UPA). Dos años después, esta área recibió el Premio de Conservación de Monumentos Nacionales, y paralelamente, Erwin Brevis fue reconocido por El Mercurio como uno de los 100 jóvenes líderes del país.

Fernando Pérez Oyarzun

Es arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1977) y Doctor Arquitecto de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (1981). Actualmente, es Profesor Titular Adjunto de la Universidad Católica de Chile. Fue Director de la Escuela de Arquitectura (1987-1990), Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes (1990-2000) y Jefe del Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos (2004-2016) de la misma universidad. Ha sido Visiting Design Critic de la Universidad de Harvard (1990), “Simón Bolívar Professor” de la Universidad de Cambridge (2000) y Fellow del Swedish Center for Advanced Studies (2007). Entre sus publicaciones destacan libros como *Los Hechos de la Arquitectura*, *Iglesias de la Modernidad en Chile*, *Bresciani Valdés Castillo Huidobro*, *La Escuela de Valparaíso Grupo ciudad Abierta* y más recientemente *Arquitectura en el Chile del siglo XX*. Ha publicado también artículos y capítulos de libros tanto en Chile como en el extranjero. Ha ejercido como arquitecto, ya individualmente ya como parte de equipos más amplios, participando en diversas intervenciones en edificios patrimoniales. Entre sus obras destacan el Centro de Cáncer nuestra Señora del la Esperanza, la Escuela de Medicina y la Facultad de Artes, ambas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Centro de Extensión Oriente de la misma universidad. Actualmente dirige el Museo Nacional de Bellas Artes.

Horacio Torrent Schneider

Es arquitecto de la Universidad Nacional de Rosario, magíster en Arquitectura de la Universidad Católica de Chile y doctor de la Universidad Nacional de Rosario. Fue jefe del programa de magíster en Arquitectura de la Universidad Católica de Chile (2001-07) y director

de Investigación y Postgrado FADEU PUC (2008-12). En 2006 recibió el Premio de Investigación en la Bialn Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, completando su trayectoria con publicaciones como *Arquitectura reciente en Chile: las lógicas del proyecto*, *Geological Baldness: Architectures from the South*. *Lisbon International Architecture Triennale*, *Chilean Modern Architecture since 1950* y *Blanca Montaña*, arquitectura reciente en Chile, entre otros. Fue editor de *World Architecture China* sobre arquitectura chilena en 2008 y guest editor de *Docomomo Journal* N°42. Art and architecture en 2010. Actualmente es presidente de Docomomo Chile y profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile.

Isabel García Pérez de Arce

Es investigadora, artista, curadora y docente. Actualmente se desempeña como jefa de Archivos Originales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile, y como docente de la cátedra de Arte Latinoamericano en la Universidad Diego Portales. Entre 2006 y 2010 fue responsable del Centro de Documentación de las Artes del Centro Cultural Palacio La Moneda y ha trabajado en diversos proyectos de la misma índole, entre los que destacan la implementación del archivo para el Museo Violeta Parra, el Archivo Nemesio Antúnez y la Red Conceptualismos del Sur. Paralelamente, ha participado como curadora en numerosas exposiciones nacionales e internacionales, entre las que destacan *Mimesis*, *camuflaje y resistencia* (2008) y *El espacio insumiso* (2009); de la misma forma, fue co-curadora de la muestra *The Politicization of Friendship* exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Metelkova, Ljubljana (2014).

Karin Cárdenas Leal

Es docente de Historia y Geografía en la Universidad del Bío-Bío, donde también fue profesora ayudante de las cátedras de Historia de Chile y América del siglo XIX y XX. Bajo un proyecto FONDECYT de la misma institución, ha desarrollado investigación en torno a la temática de género y ruralidad. Actualmente, y desde 2016, forma parte del equipo de la Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán junto a Erwin Brevis y Pamela Conejeros, recopilando antecedentes históricos para la generación de contenidos.

Kathrin Golda-Pongratz

Es arquitecta, urbanista, fotógrafa e investigadora urbana, con experiencia en curaduría y transmisión cultural. Actualmente es profesora en la Universidad Internacional de Cataluña y es miembro del Instituto de Pasados Presentes del Ayuntamiento de Barcelona, además de dar conferencias y publicar internacionalmente. Ha realizado investigaciones en la línea de la memoria urbana, la(s) cultura(s) urbana(s) y el espacio público, el urbanismo hispanoamericano, la urbanización postcolonial, el urbanismo no formal y las estrategias de creación de lugares. Además, es co-autora del *Diccionario de la Memoria Colectiva* y co-editora de *John FC Turner. Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar*. También realizó el documental *Ciudad Infinita – Voces de El Ermitaño*, que retrata un vecindario de construcción propia en Lima, y fue curadora de *Ciudad y memoria de Trialogues: Monumento, Poder. Comunidad: ¿Cómo conmemoramos hoy?* en el Centro de Cultura y Memoria del Born (2018).

Leonardo Portus

Es artista visual autodidacta y desarrolla sus contenidos mediante fotografías e instalaciones que combinan maquetas tradicionales y retablos artesanales desplazados al campo del arte contemporáneo

como lenguaje expandido. Sus obras suelen recurrir a temas como la arquitectura y la memoria, y usualmente utiliza la investigación de lugares históricos emblemáticos, simbólicos y autobiográficos, la vivienda social y el legado del patrimonio modernista de la década de los 60 y 70 en Chile. Entre sus muestras individuales destacan *Viexpo* (2007), *LIMBO* (2011), *¿Esta será mi casa, cuando me vaya yo?* (2012), *Estación Utopía* (2014), *AHÍ* (2016) y *Habitabilidades Modernas* (2017). Además, algunas de sus obras se encuentran en colecciones privadas de Chile y el extranjero, como también en otras públicas, como las del Museo Nacional de Bellas Artes, la Universidad de Talca, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Centro Cultural Gabriela Mistral.

María Julia Fawaz Yissi

Es socióloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Artes de la Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos). Actualmente es profesora titular de la Universidad del Bío-Bío, directora del Centro de Estudios de Ñuble, sede Chillán, e investigadora principal de proyectos de carácter nacional e internacional. Ha sido autora y co-autora de diversas publicaciones, entre ellas de los libros *Microemprendimiento femenino en la ruralidad actual*. *Empoderamiento y desafíos de sostenibilidad*, *Manual de Extensión Rural con enfoque de género*, INDAP-Universidad del Bío-Bío, *Re-significando la familia en América latina*. *Entre imágenes y realidades* y *Experiencias en Desarrollo Rural Sostenible*, entre otras. Participó en la elaboración de la Estrategia Regional de Desarrollo 2015-30 de la Región del Biobío; además, recibió el Premio a la Excelencia en Investigación en Humanidades y Artes de la Universidad del Bío-Bío (2013), la distinción Trayectoria Destacada por el Servicio Nacional de la Mujer (2016) y el Premio Regional de Arte y Cultura en la categoría Ciencias Sociales de la Región del Biobío (2017).

María Verónica Troncoso

Es licenciada en Artes y magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Actualmente realiza un doctorado en la Universidad de Konstanz, Alemania, cuya investigación trata sobre los archivos del exilio chileno en Alemania; paralelamente, desarrolla un proyecto sobre migraciones en Singapur. A lo largo de su carrera se ha dedicado a la investigación y creación de obras y archivos sobre violaciones a los derechos humanos en Chile, aunque últimamente se ha enfocado en otros contextos, como la situación de los refugiados georgianos productos del conflicto entre Georgia y Rusia. Ha expuesto en diferentes espacios tanto en Chile como en Alemania, con obras como *120 Treppenstufen und eine Tasse Kaffee* (2016), *Escrituras* (2017), *AppRecuerdos* (2017), *Resistir en lenguas* (2017) y *The Others* (2018), entre otras. Además, editó los libros *Arte+Archivos y Relatos de lucha e ideales*, y ha colaborado recientemente con artículos en *Escrituras locales en contextos locales* y *Mundos comunes*.

Martí Peran Rafart

Actualmente es profesor titular de Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona y co-editor de la revista *Roulotte*; habitualmente colabora en periódicos y revistas. A lo largo de su carrera ha impartido talleres y conferencias en distintas instituciones (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Reina Sofía, Universidade de Sao Paulo, La Triennale, Cooperación Española Cultura / Buenos Aires, Townhouse y New York University, entre otras) y ha sido comisario de numerosas exposiciones (*Stand by. Listos para actuar*, Ciudad de México, 2003; *Corner*, Barcelona, 2004; *See how they move. 4 ideas about mobility*, Madrid, 2005; *Post-it city. Occasional Cities*, 2008-11, Santiago de Chile, Sao Paulo, Buenos Aires, Madrid, Mon-

teideo y Cádiz; *After Architecture*, Barcelona, 2009; *Para Bellum 12mm*, Barcelona, 2011; *This is not a Museum*, 2011-15, Barcelona, Ljubljana, Ciudad de México, Santiago de Chile, Washington DC y Sao Paulo; *Abandoned Futures*, Barcelona, 2014; *After Landscapes. Copied Cities*, Barcelona, 2015; y *General Indisposition. An Essay about Fatigue*, Barcelona, 2015; entre otras).

Pablo Brugnoli Errázuriz

Es arquitecto de la Universidad Católica de Valparaíso y magíster en Patrimonio Cultural de la Universidad Católica de Chile, y actualmente es coordinador de proyectos en el Centro Cultural La Moneda. Su trayectoria se ha centrado en la exploración de las relaciones entre arquitectura, arte, ciudad y sociedad desde diversas plataformas y medios. Así, en 2006 fue uno de los fundadores de la revista *SPAM_arg*, que buscó crear un espacio de diálogo interdisciplinar sobre la ciudad; así mismo, en 2009 fundó la revista *Materia Arquitectura* de la Universidad San Sebastián, y entre 2014 y 2018 fue miembro del comité editorial de la revista ARQ de la Universidad Católica de Chile. También ha ejercido la docencia en diferentes universidades chilenas y fue coordinador de investigación de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Finis Terrae (2013-18). Ha participado como coordinador, curador y/o investigador en las exposiciones *SPAM_city* (2006), *Post it City* (2008), *Clip/Stamp/Fold* (2013), *La memoria que nos une* (2013) y *Paisaje moderno. Territorios en transformación* (2018), entre otras.

Pamela Conejeros Guajardo

Es periodista de la Universidad Católica de la Santísima Concepción y magíster en Comunicación Estratégica de la Universidad del Desarrollo. Después de su paso por diversos medios de comunicación –como Televisión Nacional de Chile en la Región del Biobío y Empresas La Discusión–, ingresó al servicio público a través del Programa Quiero Mi Barrio desarrollado por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo en Chillán. En 2012, junto al arquitecto Erwin Brevis, fundó la Unidad de Patrimonio de la Municipalidad de Chillán, donde ha trabajado en comunicaciones, generación de contenidos, investigación, seguimiento de proyectos y en temas de participación ciudadana. En 2014 la unidad fue galardonada con el Premio de Conservación de Monumentos Nacionales.

Patricia Troncoso Pérez

Es socióloga y magíster en Historia de la Universidad de Concepción. Para complementar su carrera, actualmente se encuentra realizando un doctorado en Educación en la Universidad del Bío-Bío, misma institución en la que se desempeña como profesora e investigadora del Departamento de Ciencias Sociales. Allí participa en las áreas de estudio sobre patrimonio, mujer y ruralidad, complementando sus investigaciones con temáticas que siguen la línea de la crisis y el cambio social. Así mismo, es docente en las cátedras de Sociología, Antropología y Sociedad, Cultura y Educación, entre otras, en dicha casa de estudios. Además, es autora y co-autora de publicaciones como *Micro emprendimiento femenino en la ruralidad actual*. *Empoderamiento y desafíos para su sostenibilidad* y *Estudio y análisis crítico de la prensa escrita nacional y regional durante los años 1997 al 2002*, en torno a la imagen mapuche y sus discursos relacionados.

Paul Birke Abaroa

Es arquitecto de la Universidad Central y magíster en Arquitectura y Cultura Urbana de la Universidad Politécnica de Cataluña. En 2003 fundó Die Ecke, una galería que le ha permitido incentivar el coleccionismo

de arte contemporáneo, representar artistas, organizar exposiciones, editar catálogos de arte, postular a proyectos públicos, proteger el patrimonio arquitectónico, desarrollar proyectos de arquitectura y participar en ferias de arte contemporáneo en distintas ciudades del mundo. Su carrera destaca por haber sido el autor de la declaratoria del Edificio COPELEC como Monumento Histórico Nacional; además, en 2011 fue curador de la exposición de arte contemporáneo chileno *Contaminaciones Contemporáneas*, expuesta en el MAC de la Universidad de Sao Paulo, y en 2015 de la exposición *Grado Cero* en el CA 660 de CorpArtes. En 2016 fue co-gestor de la marca sectorial SISMICA de ProChile para la exportación de arte contemporáneo.

Paula Soto Villagrán

Es magíster y doctora en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Actualmente es profesora e investigadora titular del Departamento de Sociología de la División de Ciencias Sociales y Humanidades en la UAM-Iztapalapa, donde participa en el área de investigación Espacio y Sociedad, principalmente guiada por las temáticas de geografía de género. En paralelo se desempeña como docente en la licenciatura en Geografía Humana de la misma institución, y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Recientemente ha sido autora y co-autora de algunas publicaciones, entre las que destacan *Ser mujer microempresaria en el medio rural*. *Espacios, experiencias y significados*, *Re-pensar el hábitat urbano desde la perspectiva de género*. *Debates, agendas y desafíos* y *del libro Re-significando la familia en América Latina*. *Entre imágenes y realidades*.

Pedro Aguado González

Historiador por la Universidad Complutense de Madrid (2013) y Máster en Gestión e investigación del patrimonio cultural de la UCLM (2015). Ha participado en la promoción de acciones culturales en entornos patrimoniales como la Fundación Casas Históricas y Singulares o la Fundación Yehudi Menuhin. Ha sido becado en el programa de gestión cultural exterior de la Agencia Española de Cooperación al Desarrollo Internacional desarrollando su labor en el Centro Cultural de España en Chile. Colabora en la difusión del patrimonio y la historia contemporánea en medios digitales como *Qué Aprendemos Hoy* o *Revista La Charca*.

Rodrigo Vera Manríquez

Es licenciado y magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, y doctor en Historia con mención en Historia de Chile de la Universidad de Chile. Actualmente es coordinador del área de Historia y Teoría del Diseño en la misma casa de estudios, donde es también docente de pre y postgrado. Como becario CONICYT, fue becado por el Gobierno francés para desarrollar una pasantía de movilidad doctoral en el Laboratorio Interdisciplinario de Investigación sobre América en la Universidad de Rennes y también en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Freie de Berlín. Como autor de varias publicaciones periódicas y libros, su trabajo se ha centrado en el estudio de la construcción de una idea de modernidad material y visual en el contexto del Estado benefactor en Chile, desplazando metodologías historiográficas de la historia cultural hacia el campo de las disciplinas proyectuales.



△□△
○□○

