



# Refugios.

Precordillera de Santiago, 2010; Instalación: 160 metros cuadrados

Exposición:

## Menos tiempo que lugar.<sup>1</sup>

SEBASTIÁN PREECE

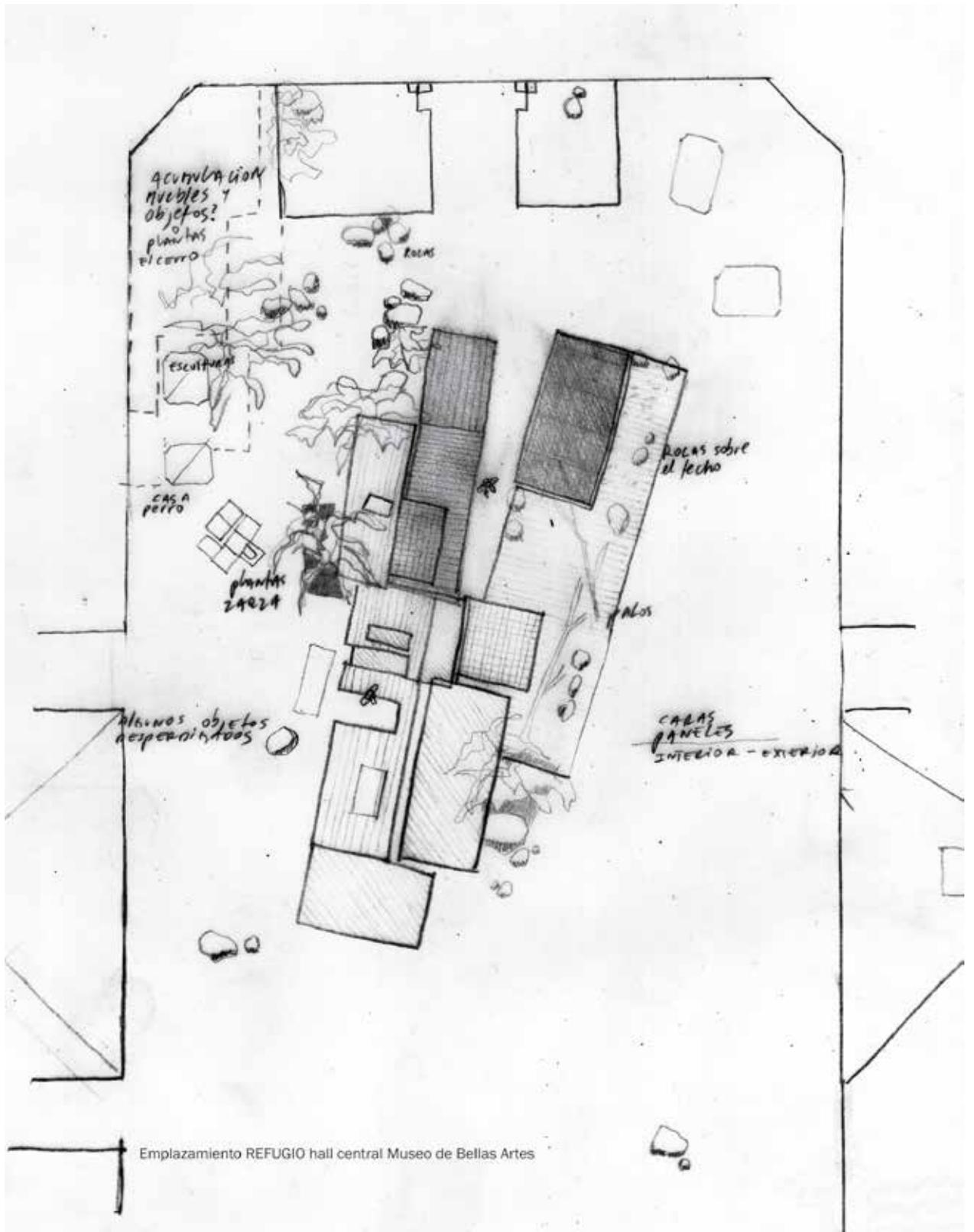
Sebastián Preece desmonta un refugio precordillerano abandonado de Santiago y lo traslada al centro urbano para instalarlo en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde las orillas rurales de la ciudad, Preece acarrea sus paneles, planta arquitectónica y enseres interiores, tal como fueron encontrados, con la grasa vieja del menaje rústico y el hollín de sus paredes.

Esta vivienda precaria re-localizada en el museo, cerca ahora de las turbias aguas del Río Mapocho, expande el significado de su uso individual a un símbolo social: en todo el mundo se levantan viviendas precarias al borde de las grandes ciudades. Ya se trate de las ciudades satélite alrededor de Brasilia, de los “ranchos” en Caracas, de las favelas en Río, de los slums en Bombay o de las “poblaciones callampa” en Chile. Mezcla de improvisación desenfadada, precisión plástica y potencia visual, estas viviendas entran en seria competencia con las instalaciones de los mejores escultores.

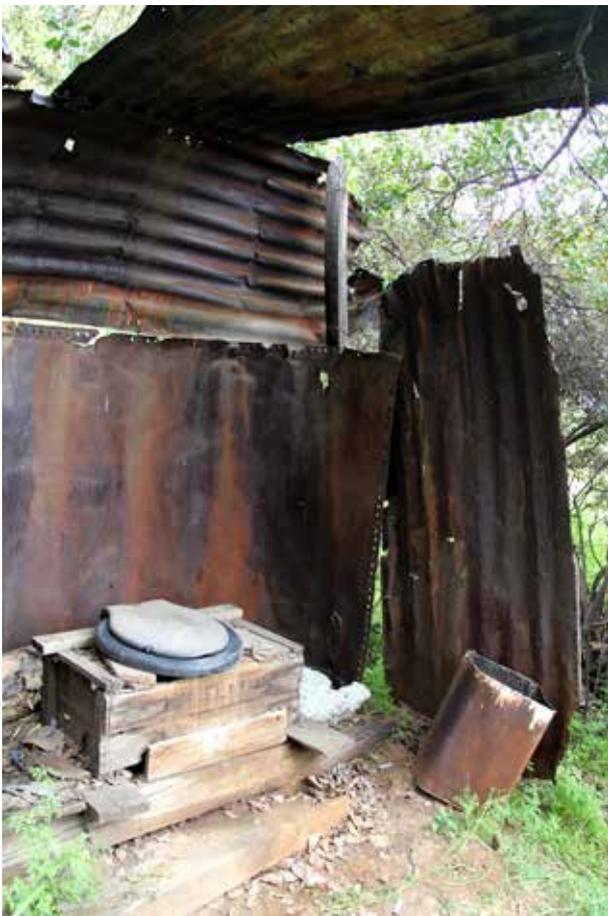
En este caso, la solución más contemporánea reside en la creación de un nuevo contexto. Sebastián Preece montó así su refugio en el medio del hall del Museo Nacional de Bellas Artes. El conjunto efímero de tablas, latas y plantas entra en un diálogo con la arquitectura neoclásica y colección del museo. Dos mundos chocan: el ambiente de la cultura republicana y los escombros de los marginados.

---

1 Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile. Noviembre 2010.

















Referencia Fotos / Refugios. Precordillera de Santiago.

Fotos: "01\_refugio.jpg", "02\_refugio\_cocina.jpg", "03\_refugio\_dormitorio.jpg", "04\_refugio\_exterior" y "05\_refugio\_letrina".

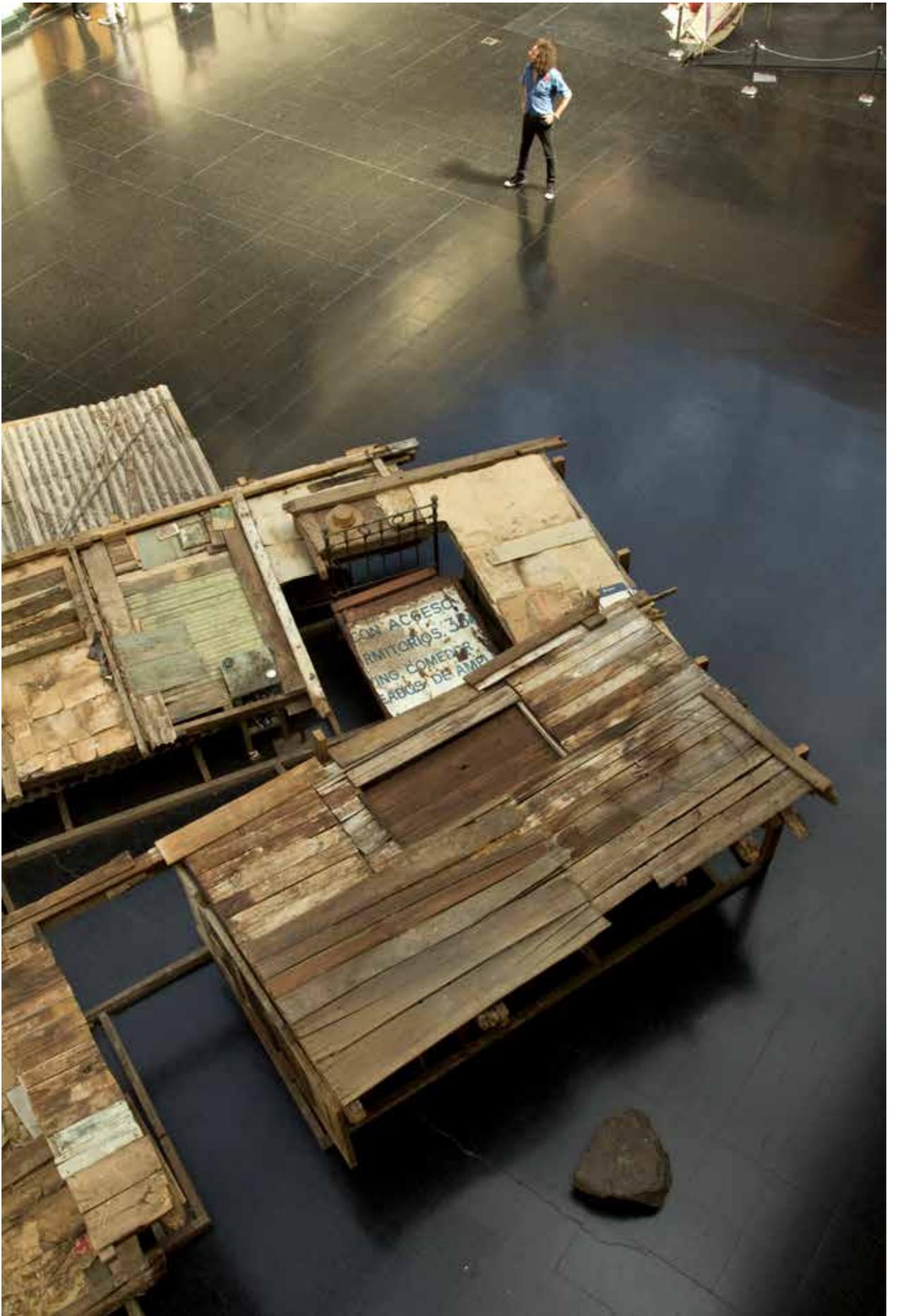
Imágenes del refugio precordillerano de Santiago, en su ubicación original, tal como se encontró.

Fotos: "museo\_01,02,03,04,05,06,07.jpg"

Diferentes vistas y detalles del refugio emplazado en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile.

Fotos: "objetos-01, 02, 03.jpg"

Detalles objetos, herramientas y utensilios encontrados en el refugio.



# Francis Alijs, el cuentacuentos

FRANCESCO CARERI

Arquitecto y Artista, miembro fundador de Stalker/ Observatorio Nómada. Es Investigador del departamento de Arquitectura de la Universidad de Roma Tre, Donde enseña proyección arquitectónica y Arte Cívica. Desea enseñar a si mismo y a sus estudiantes a reapropiarse del mundo.

*Di un re è stato dimenticato il nome  
Le domande non sono state dimenticate  
(Sergio Atzeni)*

Al rededor de mayo de este año, cuando se me propuso el escribir este breve ensayo, me sucedió una cosa extraña. Caminaba por los suburbios de la ciudad de Roma<sup>1</sup>, cuando en el barrio de Tor bella Monaca, una especie de “Bronx” en la periferia romana, una de mis estudiantes encontró en un contenedor de basura un auto rojo, un gran juguete de plástico a pedales. Estaba casi nuevo y como el día siguiente era el cumpleaños de mi hijo Giorgio decidí recogerlo para dárselo como regalo. Así comencé a arrastrar el auto tras de mí, atado a una sogá, y continúe caminando atravesando la periferia: poblaciones ilegales, campos sin cultivos, zarzamoras, pozos con agua podrida, antiguos acueductos romanos, granjas abandonadas ocupadas por inmigrantes, hasta que ya tarde llegamos al campamento gitano Casilino 900, donde el pequeño auto atrajo el deseo de muchos niños, pero finalmente fui capaz de llevármelo a casa, donde me esperaba mi hijo aun despierto quien le dio la bienvenida con alegres gritos a ese auto rojo que hoy se ha convertido en uno más de la familia, entre otros objetos domésticos.

---

1 Se trata de la acción G.R.A. *Geografie Dell'oltrecittà, In Cammino Per Un'inversione Di Marcia* (Geography of the byondcity. Walking for a U-Turn). ver: <http://primaveraromana.wordpress.com>



Mientras arrastraba el pequeño auto rojo iba y volvía a mi mente Francis Alÿs, dibujos y fotos de *The Collector*, su primera acción de caminata en 1991 en la cual llevaba consigo una especie de perro de metal magnético que a través del camino se vestía de tornillos, golillas y diversos tipos de pedazos de fierro que encontraba por la calle. Mi objeto no recogía otros objetos, era per se un object trouvé en la basura, no destinado a transformarse en una obra, sino que para volver a ser un juguete nuevamente. Pero en su camino, aquel extraño auto rojo llevado con una correa por un adulto recogía las risas de quienes pasaban, las miradas, preguntas y buenos deseos para mi hijo. En resumidas cuentas, se transformo en un óptimo instrumento para conocer a otros, una especie de llave de acceso que hacía caer la tensión del encuentro con lo desconocido y construía la base para una primera conversación liviana, la disponibilidad reciproca a perder el tiempo de manera desinteresada. La finalidad de aquella caminata de echo no era buscar objetos - la performance de auto rojo fue completamente accidental - sino que era para ir a conocer los territorios periféricos de la ciudad y sobre todo ir a conocer a sus habitantes. La cosa notable fue que aquel juguete, por el hecho de ser un juguete, fue capaz de generar su propio juego, de meter en juego a las personas, de provocar la curiosidad de pedirnos que contáramos nuestra historia de caminantes alrededor de Roma, y sobre todo de hacer sacar a flote otras experiencias, generar nuevas historias, conocer esta tierra alejada de nuestra metrópolis. El auto rojo nos transformo a todos en una especie de cuentacuentos, esos juglares que deambulaban en la antigüedad por las ciudades. Personajes fundamentales para la vida de un territorio ya sea por su rol de ir haciendo girar la información como por su rol de interpretarla y, a veces, deformarla o incluso inventarla. Justo el tipo de personaje más necesarios hoy en día para reconstruir un sentido en la noción del espacio público.

Muchas de las acciones de Alÿs tienen la fuerza de insertarse en la memoria colectiva, de andar de boca en boca y transformarse en tradiciones orales. Aquello que les funciona es su aparente simplicidad: Sacar a pasear un perro metálico, caminar con calzado magnético, arrastrar un gran bloque de hielo hasta que se derrita, hacer que un zorro visite la National Gallery en Londres durante la noche, encontrarlo con las cámaras de vigilancia, hacer pastar ovejas de manera coreográfica en la piazza dello Zocalo. Son acciones que se pueden recordar fácilmente y de las cuales no sirve tener una imagen, basta con una breve frase para describirlas. Y son acciones que tocan las cuerdas precisas de la memoria colectiva, cuerdas políticas que se inscriben en la memoria histórica de la polis, a veces como sucesos que realmente acontecieron y otras como hechos que fácilmente podrían no haber sucedido.

Otro dato importante es que en el trabajo de cuentacuentos la noción propia del autor comienza a desaparecer, en la historia la acción resulta mucho más importante que su autor: el cuentacuentos pone una voz, pero luego quien lo cuenta se transformara en el autor. Los dos aspectos de ser autor de un "rumour" y hacer desaparecer al autor fueron abordados por Alÿs en dos trabajos muy claros: *the Liar, the Copy of the Liar* del 1994 e *Urban Rumours* del 2000.

*The Liar, the Copy of the Liar* es una obra que absorbe la tradición mexicana de la pintura rotulista, y que funciona a través de la copia de sus cuadros realizada por diversos pintores, que interpretan, modifican y reescriben la obra en una operación absolutamente antinatural, y que como afirma Thierry Davila "Diluye la noción de autor en beneficio de un trabajo colectivo de multiplicación de copias, de adaptación de un original"<sup>2</sup>

---

2 Thierry Davila, *Marcher Creer. Déplacements, flaneries, derives dans l'art de la fin du XX siècle*, Regard,

Urban Rumours se trató de la difusión en Ciudad de México de la noticia falsa (pero absolutamente verosímil en aquel contexto) del secuestro de una persona de treinta y cinco años. Tres personas van por la ciudad buscando información entre la gente, hasta que unos días después de la descripción oral del secuestro, la voz produce el efecto que la policía hace un retrato del desaparecido en base a la descripción que le ha llegado y lo difunden por la ciudad. En aquel punto los tres autores del rumor interrumpen su acción mientras el rumor se continúa difundiendo autónomamente por las calles de la ciudad, hasta apagarse en el mar de la ciudad y ser olvidado, como tantos otros secuestros. Esta dimensión oral de algún modo “mítica” de Alÿs es quizá el aspecto más vivo y actual en su trabajo: No es escrito pero produce efectos públicos inmediatos y reales como por ejemplo el retrato de una persona que no existe, capaz de diseminar una voz en dirección impredecible y a implantarla en la memoria colectiva el tiempo necesario para hacerla existir.

En la lectura antigua el “rumour” (palabra onomatopéyica que deriva del latino murmu, en español murmullo, rumor de fondo) se relaciona a una divinidad – La Fama (por ello famoso) – de carácter negativo debido a la no autoría y no confiabilidad de la información que hace circular. Si Mercurio es el mensajero de los Dioses, y por lo tanto trae noticias que son buenas o malas, sin embargo, acreditables, la Fama es por el contrario una especie de mensajera de los hombres entre los hombres, y por lo tanto lleva noticias de carácter ambiguo, verdades que tienen rastros de falsedad o falsedades con un poco de verdad.

En “Opere e i Giorni” (“Obras y los Dias”), Hesíodo habla de una “Fama maliciosa, ligera, que se levanta fácilmente, pero pesada de soportar y difícil de quitar. Ninguna Fama se pierde completamente, cuando mucha gente la hace circular: Ella también, en efecto, es una diosa como los demás”<sup>33</sup> y Virgilio en la Eneida la describe como hija directa de la madre tierra, un monstruo con un cuerpo emplumado que vuela en las sombras, en tantos idiomas y tantas bocas que buscan tantos oídos:

*Relámpago de todos los males, posee,  
vigor de movimiento, y se hace fuerte al andar;  
al inicio pequeña y tímida; luego se eleva en el aire,  
y avanza por el suelo, escondiendo su cabeza tras las nubes...  
De noche vuela entre el cielo y la tierra en las sombras,  
chillando y no cerrando los ojos al dulce sueño;  
de día se sienta espiando desde lo alto de los tejados,  
o en las altas torres, y consterna grandes ciudades,  
tenaz mensajera tanto de lo falso como de lo verdadero”<sup>33</sup>*

“Rumours” es también el título de la entrevista realizada por James Linwood, en la cual Alÿs explica lucidamente su trabajo de utópico-cuentacuentos que entre el vacío y los residuos decantando en cuentos y nuevos mitos:

---

2002, p.90.

3 Virgilio, Eneida IV, vv. 173-190 (trad. esp. Eugenio de Ochoa y Montel)

*“when I decided to step out of the field of architecture, my first impulse was not to add to the city but more to absorb what was already there, to work with the residues, or with the negative spaces, the holes, the spaces in-between... What emerged was the idea to insert into the city a story rather than an object ... It was my way of affecting a place at a very precise moment in its history and for a very short period of time... This mythic dimension is interesting to me. Maybe you don't need to see the work, you just need to hear about it.”<sup>4</sup>*

*“Cuando decidí dar un paso al costado del campo de la arquitectura, mi primer impulso fue de no adicionar a la ciudad, sino que absorber aquello que estaba ahí, trabajar con los residuos, o con los espacios negativos, los vacíos, los espacios intermedios... desde ahí emergió la idea de insertar en la ciudad una historia más que un objeto... ese fue mi modo de afectar el lugar, en un momento preciso de su historia y por un fugaz periodo de tiempo... esta dimensión mística es interesante para mí. Quizá no necesites ver el trabajo, sino solo oír acerca de él.”*

Como Alÿs yo también soy arquitecto de formación y he emprendido el derrotero de caminar para construir imágenes y producir nuevas relaciones en vez de diseñar desde la arquitectura para construir nuevos edificios. Sus obras siempre han hecho sonar varias cuerdas dentro de mí, debido a que con gran poesía son capaces de producir leyendas urbanas potencialmente capaces de transformarse en utopías. El *Rumours* de Alÿs son como piedras tiradas al agua, verdades momentáneas que se difunden concéntricamente y duran el tiempo de un rebote en las rocas dispersándose muy lejos. Sin construir muros ni calles, construyen imaginarios de ciudad y provocan transformaciones colectivas difíciles de medir, pero que son reales. Creo que Alÿs en esto es profundamente arquitecto de su época, un arquitecto inmaterial con un tiempo en la narración colectiva, lo que es siempre difícil y en la cual la ciudad no viene ni siquiera atravesada por sus habitantes. Un arquitecto utópico consiente de la importancia del rol que el cuentacuentos tiene hoy, como siempre ha sido desde Homero a Woody Guthrie, Alÿs inventa nueva mitología y construye nuevas ciudades:

*“for the highly rational society of the Renaissance felt the need to create Utopias, we of our time, must create fables.”<sup>5</sup>*

*“La sociedad altamente racional del Renacimiento sintió la necesidad de crear Utopías, nosotros de nuestro tiempo, debemos crear fábulas.”*

Roma, 2010

---

4 James Lingwood, *Rumours. A conversation between Francis Alÿs and James Lingwood*, in Francis Alÿs: *Seven Walks*, Artangel, London 2004-5, p.44.

5 Francis Alÿs, *The looser / The Winner*, 1998, cit. in Carlos Basualdo, *Paseos*, Francis Alÿs, Musée Picasso, Antibes, 2001, p.79.



# La construcción del pensamiento

GERARDO CABALLERO

## Resumen:

Este texto plantea una relación entre la teoría y la práctica en el campo arquitectónico. La señalada complejidad de tal relación se aborda a partir de distintos materiales: unas imágenes incluidas en la revista *Assemblage*, las formulaciones de Khan sobre lo inconmensurable, y un encuentro con Clorindo Testa en el marco de una Bienal bonaerense de hace dos décadas atrás.

## Palabras-clave:

Teoría arquitectónica, Clorindo Testa, Bienal de Buenos Aires

## THEORIA

*Del Signor Fulvio Mariotelli.*



Personification of Practice  
From Ripa. Iconologia

La construcción del pensamiento fue el título del Congreso de Arquitectura que se organizó en Rosario en 1991 y del cual participé como organizador. En aquel momento planteamos la idea de vincular dos palabras, construir y pensar, muchas veces vistas como antagónicas. Es decir: la relación entre práctica y teoría.

Más tarde vi un artículo en la revista *Assemblage* donde aparecen dos imágenes, una de la teoría y otra de la práctica.

La imagen de la teoría está representada por una mujer joven, lo cual quiere decir que se podría asociar la teoría a la juventud, a los primeros años, donde hay más sueños y menos realidad. Esta chica joven se halla absorta, con la cabeza inclinada, mirando algo que está en el más allá. Tiene sus ojos y su mente, quizás también su corazón, en algo trascendental, algo casi ideal que se encuentra quien sabe dónde. Como decimos en Argentina, está en la luna de Valencia, embobada por este sueño inalcanzable que se presenta lejano.

Tal situación hace que cometa un error infantil, ya que al estar en otra cosa no ve por dónde camina, no tiene los pies sobre la tierra, y debido a eso se tropieza y cae de una escalera. No sé si la sonrisa de su cara corresponde a la alegría de lo que piensa o a un gesto ante lo inesperado del accidente.

Resulta obvio que hacer la arquitectura sólo desde este lugar se torna vulnerable, pues no sólo hay que atender las demandas del mundo de las ideas, de lo abstracto, de los



conceptos, de la reflexión, sino también esos otros requisitos más terrenales, punto y aparte. Por otro lado, la imagen de la práctica está representada por un señor mayor, lo que implica, desde luego, que la práctica se asocia con la experiencia y con la edad. Es un señor que tiene signos de cansancio, producto tal vez de lo agobiante del ejercicio de la práctica, y que camina lentamente mientras mira el piso. Él tiene no sólo los pies, sino también su cabeza sobre la tierra. Sabe perfectamente por dónde pisa y no va a cometer el error de tropezarse, ya que su atenta mirada a la realidad lo hace ser muy prudente con las piedras que hay por ahí. Además lleva en su mano algunos elementos de precisión, como una plomada para tener todo controlado y un compás para tener todo perfectamente delineado. Tal situación hace que al estar tan consciente de la realidad no pueda pensar o soñar con algo que esté más allá, con algo que trascienda lo real inmediato. El mentado señor está en el mundo de la acción y de la práctica, y quizás el agotamiento que evidencia su cara se deba a demasiada realidad.

Claro está que hacer arquitectura sólo desde este lugar tampoco es muy estimulante, pues no sólo hay que atender las demandas del mundo de lo concreto, de los hechos, de la realidad, sino esos otros requisitos más conceptuales, del mundo de la ideas, de la abstracción, de la reflexión, de lo filosófico.

Khan explicó que los proyectos deben comenzar con lo que él llamaba lo inconmensurable, para luego volverse mensurables y al final nuevamente inconmensurables, es decir: comenzando



por una idea conceptual pero moviéndose a través de lo concreto; confrontando las restricciones de la construcción, de los materiales, de las estructuras, de las topográficas, de los programas, de los presupuestos, para luego trascenderlos.

Con Rafael Iglesia y Gonzalo Sánchez Hermelo participamos en un proyecto organizado en la Bienal de Buenos Aires, como parte de un encuentro de jóvenes arquitectos hace ya 20 años. Teníamos, específicamente, que diseñar una piscina pública en las costas del Río de la Plata.

Nosotros no queríamos hacer “una piscina”, por lo que estuvimos pensando el tema sin hacer ningún dibujo, hasta que al cabo de tres días de reflexión casi en un solo acto se nos vino a la mente la idea de hacer una raya de 800 metros, que sería un muro de hormigón de un espesor de 30 centímetros, y que junto con la línea sinuosa de la costa delimitaría un sector que habría de ser la piscina. El único dibujo del proyecto era una planta donde se observaba una línea negra que dividía el agua marrón del río del agua celeste y cristalina de nuestra piscina. Creímos haber logrado una abstracción, una síntesis perfecta para resolver el programa y con un solo hecho constructivo.

Los organizadores nos dijeron que el arquitecto Clorindo Testa vendría a ver los proyectos y dar una opinión. Yo, personalmente, esperé ansioso ese momento por dos motivos: por mi profunda admiración hacia Clorindo y porque teníamos un proyecto muy bueno. Pensaba yo que Clorindo nos felicitaría en cuanto lo viese, y que en el mejor de los casos nos ofrecería un lugar en su oficina.



A la mañana siguiente, cuando llegó Clorindo, nosotros estábamos listos para mostrarle nuestro proyecto: ese dibujo que era una síntesis. Después de saludarnos amablemente, se sentó frente al dibujo y en pocas palabras le explicamos de qué se trataba. De inmediato noté que no le había producido ninguna impresión, se quedó mirando el dibujo sin hacer comentario y al cabo de un rato tomó un lápiz y comenzó a dibujar al tiempo que iba hablando.

Quizás, dijo, si esta pared fuese plegada trabajaría mejor estructuralmente a los efectos de empuje del agua, y podría ser entonces un poco más fina. Así nuestro limpio muro recto se iba convirtiendo en un zigzag, a lo que Clorindo agregó: entonces este muro podría soportar una plataforma, una especie de playa artificial y la gente podría caminar sobre ella, llevar su sombrilla, sillas, sentarse a comer, mirar el río. De modo que la obra minimalista que habíamos engendrado se iba afeando ante nuestra absorta mirada, pero el maestro prosiguió: entonces podrían poner escaleras para que la gente pudiese llegar con lanchas y subir, y del otro lado unos toboganes para tirarse a la pileta. Todo garabateado con formas y rayas que se superponían unas a otras, arruinando la pureza de nuestra bella línea.

Nosotros nos mantuvimos en silencio, él se fue y yo me quedé decepcionado con sus comentarios por no haber apreciado nuestra idea.

Años después, en medio de una conversación informal en Barcelona, Albert Viaplana me dice: ¿Sabes qué pasa? Si la idea no muere, el proyecto no nace. E inmediatamente me di cuenta que Clorindo Testa estaba en lo cierto.



# Construyendo con el tiempo

Arquitectura y patrimonio en la obra de Peter Zumthor.

LUÍS ÁNGA TORELL DOMÍNGUEZ

Dr. Arquitecto, Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. UPC. Miembro del grupo de investigación GIRAS de la UPC. Investigador del equipo LABURB del Instituto Lusiada de Investigación y Desarrollo (LISBOA). Secretario de la Asociación Internacional de Semiótica del Espacio AISE-IASS

## Resumen:

Esta investigación recorre la obra del arquitecto suizo Peter Zumthor en aquellos proyectos que directa o indirectamente tienen relación con el patrimonio arquitectónico. La influencia decisiva de la *memoria* en los procesos de prefiguración de la obra arquitectónica, así como la formación personal del autor desde una ética de la responsabilidad, serán los elementos que nos guiarán en este análisis y que evidenciarán su determinante efecto en su arquitectura. Recordando el trabajo de Sennett, éste nos permitirá reconocer en Zumthor a un nuevo *artesano* de la arquitectura.

## Palabras-clave:

Peter Zumthor, proyecto arquitectónico, memoria, patrimonio, ética, arquitectura.



01\_Escuela en Churwalden.

En uno de sus últimos libros<sup>1</sup>, el sociólogo estadounidense Richard Sennett, destaca dos requisitos inseparables: la buena habilidad y la ética; ambas condiciones indispensables para otorgarle al *artesano*, la autoridad y el reconocimiento necesarios en la sociedad medieval.

Después de rastrear parte del pensamiento y visitar la obra del arquitecto suizo Peter Zumthor, podemos estar en disposición de reafirmar que nos encontramos ante un *nuevo artesano* del siglo XXI. Alguien capaz de desarrollar en su arquitectura la técnica más precisa desde una ética de la responsabilidad; donde la memoria, el contexto, el material, la construcción y la cultura configuran el nuevo lugar. Estas dimensiones que reconoceremos en detalle en sus obras más adelante, y de forma específica en aquellas que se vinculan directamente con el patrimonio, requieren una aproximación preliminar al arquitecto y sus ideas.

Algunos defendemos que para que una arquitectura desempeñe su verdadero cometido, previamente su autor deberá contraer determinados compromisos con su contexto socio-físico. En este sentido, podríamos encontrar un buen soporte en la *ética de la autenticidad* de Ch. Taylor, el *genius loci* teorizado por Christian Norberg-Schulz o las *teorías dialógicas* del intelectual ruso Bajtín<sup>2</sup>, para converger en la imprescindible presencia de la memoria como catalizador necesario, en los procesos de creación y producción artística. Memoria que bien sea desde la tradición cultural o a partir de la multiplicidad de “personajes” que intervienen en el tiempo y el contexto, debe de jugar un papel activo y determinante desde las primeras decisiones.

Hace una década, uno de los más importantes filósofos del siglo XX, Paul Ricoeur, desarrolla un texto teórico de gran alcance que recorre la memoria desde la fenomenología, la epistemología de la historia y la hermenéutica de la condición histórica; y haciendo alusión específica a la arquitectura dice: “el espacio construido consiste en un sistema de sitios para las interacciones mayores de la vida. Relato y construcción operan una misma suerte de inscripción, el uno en la duración, el otro en la durabilidad del material. Cada nuevo edificio se inscribe en el espacio urbano como un relato en un medio de intertextualidad”<sup>3</sup>. El argumento de Ricoeur, a pesar de la distancia propia de la filosofía, formula con claridad la entidad arquitectónica y se

---

1 Richard Sennett. “El artesano”. Ed. Anagrama S.A. 2009. Barcelona.

2 Según lo abordado en: Luís Ángel Domínguez. “Alvar Aalto. Una arquitectura dialógica”. Ed. Edicions UPC. Barcelona 2002

3 Paul Ricoeur. “La memoria, la historia y el olvido”. Ed. Trotta S.A. 2003



02\_Escuela en Churwalden



03\_Escuela en Churwalden.

convierte proféticamente en el corolario de la práctica arquitectónica en la obra de creadores como Zumthor, donde el concepto de “memoria” interviene en sus diferentes dimensiones de forma decisiva.

Pero el factor elemental previo a toda obra de arquitectura y que determina la predisposición del arquitecto al acometer un nuevo proyecto y dotarlo de determinados significados, consiste en su propia educación, sus experiencias y trayectoria. Como hemos podido comprobar en diversos ejemplos paradigmáticos de la historia, la formación del arquitecto puede ser determinante en la orientación profesional posterior: el joven Alvar Aalto ayudaba a su padre con sus trabajos de topografía redibujando las formas curvas de los lagos finlandeses; Carlo Scarpa se formó durante veinte años con el adiestramiento artesanal de los maestros vidrieros de Murano. En el caso de Peter Zumthor, él mismo se enorgullece de sus orígenes como el hijo de un artesano (ebanista en Basel) que se formó como carpintero: “crecí construyendo cosas...aprendí como trabajar un material, como hacerlo adecuadamente respetando sus características”<sup>4</sup>. Queda evidente como, la humildad desde la que se accede a la profesión de arquitecto y la honestidad y compromiso en desarrollar la actividad profesional, son características fundamentales en Aalto y Zumthor, que estamos convencidos influyen directamente y de forma categórica en el resultado de sus obras.

Un nuevo dato, en la compleja “construcción” del arquitecto lo podemos encontrar en el citado libro de Sennett donde se hace una distinción entre los artesanos y los artistas: “el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo”. En un sentido complementario Bajtín advierte, en uno de sus textos<sup>5</sup> apócrifos, de los errores al *fetichizar la obra cosa-artística* excluyendo del juicio al creador y contemplador. De lo anterior podemos deducir fácilmente que arquitecto y obra tienen que cumplir una misión exógena, estableciendo vínculos con el usuario y el contexto desde la obra y con la lógica tectónica y la historia desde el arquitecto. La obra se convierte así en “el mediador” (receptor-transmisor de significados) entre autor y espectador, entre arquitecto y usuario.

En este sentido el propio Zumthor afirma que “un edificio siempre está relacionado con el lugar, con el paisaje, con rasgos culturales, tradicionales, ...nunca puede ser igual, sólo hay respuestas específicas...todo entorno tiene su cultura, sus raíces. Yo al menos trato de conocerlas”<sup>6</sup>. Una de las obras que evidencia con más claridad estas palabras es el edificio termal en Vals, el

4 Entrevista publicada en el blog de Claudio Vergara.

5 Emil Volek. “Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín”. Ed. Fundamentos. Madrid 1995

6 Op.cit



04\_Museo en Chur.

cual no se puede entender sin su contexto. Está pensado específicamente para y desde ese sitio: fundamentalmente fue construido con la piedra cuarcita de las montañas próximas que caracterizan el paisaje alpino, en una relación morfológica de hibridación con la propia ladera donde se asienta. Las termas de Vals, sin renunciar a un lenguaje arquitectónico contemporáneo de altísimo nivel, transportan al habitante a una situación de comunión con el medio; el agua, la luz y la piedra serán los materiales que construyen el *genius locci*,<sup>7</sup> y que consiguen que nos sintamos identificados con lo esencial. Aquí, la arquitectura además de cumplir escrupulosamente con su cometido funcional, es capaz de activar los resortes psicossomáticos que consiguen que el usuario se sienta identificado con el lugar; aspecto fundamental en la arquitectura como ya definió en múltiples ocasiones el maestro nórdico A. Aalto.

La primera obra que conocemos de Peter Zumthor data de 1983 (cinco años después de la apertura de su estudio) y se trata de la ampliación de una escuela primaria, ubicada en la pequeñísima población de Churwalden, escondida entre las altas cumbres pero a muy pocos kilómetros de Chur, capital del cantón Graubünden, área en la que reside el propio arquitecto.

En el conjunto de la escuela se pueden distinguir dos tiempos de construcción (y dos autores): un primer bloque de aulas y un segundo cuerpo perpendicular a este conforman los edificios preexistentes al proyecto de Zumthor que incorporará tres nuevos bloques, que completan la secuencia iniciada por el cuerpo de escuela más antiguo. Los tres cuerpos de aulas y el pabellón polideportivo se escalonan en adaptación topográfica de forma paralela a la fuerte pendiente de la ladera, creando patios entre ellos y completando de este modo la geometría iniciada con la primera escuela.

De este primer trabajo de Zumthor podríamos analizar diferentes aspectos de distintos ordenes: -la relación con la topografía, -la materialidad, -la influencias arquitectónicas americana (L. Kahn) -la doble escala:  $e_1$  territorio,  $e_2$  usuarios, -la preexistencia construida y la nueva construcción, -el diseño del mobiliario, etc. Pero tras la visita, lo que más estimulo nuestra atención y en lo que nos detendremos especialmente, consiste en una serie de restos de pequeñas construcciones de apariencia ruinosas, pero cuidadosamente colocadas en relación a los nuevos edificios. Un total de cinco rectángulos (igual número que los diferentes edificios que configuran la

---

7 Luís Ángel Domínguez. «La construcción de l'identité: le patrimoine architectural en Finlande». En el libro : Les formes du patrimoine architectural. Ed. Anthropos. Paris 2010.



05\_Museo en Chur.



06\_Museo en Chur.



07\_Museo en Chur.JPG

escuela) formados por unos muros de piedra de la región, de unos sesenta centímetros de altura y cincuenta de espesor, con cuatro aberturas a modo de “puertas”. Estos aparentes restos, de algunos de los muchos graneros tradicionales que salpican el paisaje, están aportando una nueva dimensión a los sitintos pabellones de la escuela, son unos elementos de fundación del lugar. Cada uno de ellos se encuentra situado justo delante, a eje, del acceso a cada pabellón realizado por Zumthor, mientras que no adquieren ese compromiso sobre los cuerpos existentes de la vieja escuela, desplazándose con libertad. Dos de estas construcciones acogen un árbol en su interior, mientras que las otras tres permanecen vacías y sin pavimentar. Su posición cuidadosamente alineada se ve potenciada por un corte (paso) en el propio muro de contención de hormigón que configura los patios de acceso. En todos los casos el nuevo pavimento “respeta” estas misteriosas construcciones y evita el contacto.

Estos cinco fragmentos de historia quieren reivindicar su lugar, ahora usurpado por construcciones de mayor envergadura, y al mismo tiempo pretenden otorgar identidad a los nuevos pabellones construidos con un material ajeno al contexto, con bloque de hormigón. Estas enigmáticas construcciones tal vez diseñadas por Zumthor, quizás preexistentes, avalan con su presencia toda la geometría de la nueva escuela; se convierten en los elementos integradores entre tradición (cultura), paisaje (lugar) y arquitectura (habitar); en palabras de su autor: “contribuir al lugar, descubrir potencialidades hasta entonces ocultas para algunos, fundirse con lo ya existente, es algo fundamental”<sup>8</sup>.

En esta primera obra detectamos lo importante que es para Zumthor el enraizamiento de su arquitectura al lugar mediante la incorporación en este caso, de unos intermediarios temporales que nos recuerdan permanentemente donde estamos, identificando obra y lugar. Estos elementos ordenan el espacio en el que nos desplazamos, casi como si se tratase de las balizas en una pista de aterrizaje que determinan el lugar exacto donde se puede o no construir nuevamente. Podríamos fabular y pensar que estamos ante la primigenia yuxtaposición entre arquitectura y patrimonio, aunque este último pueda ser una interpretación y no un caso real, de igual modo cumple su cometido y su significado ritual en esta operación arquitectónica de invasión del territorio que constituye la nueva escuela.

Solo tres años después de la construcción de esta escuela, a unos pocos kilómetros en la ciudad de Chur, Peter Zumthor es el encargado de diseñar un edificio que debe dar cobijo a unas

---

8 Op.cit.



08\_Casa Gugalun.



09\_Casa Gugalun.

ruinas arqueológicas romanas. El edificio, que podríamos considerarlo como un pequeño museo arqueológico, se sitúa cerca del centro urbano en un barrio que alterna residencia con edificios de servicios.

En la aproximación al edificio destaca la uniformidad de sus fachadas con listones de madera colocados a modo de lamas horizontales. Al recorrerlo exteriormente verificamos la repetición de las fachadas en los dos cuerpos, que se encuentran unidos por una conexión puntual parecida a la de los antiguos vagones de tren. Solo las dos amplias ventanas, situadas exactamente en lo que fueron las puertas de las antiguas edificaciones, están enmarcadas por un volumen de chapa metálica que las conecta directamente desde la calle a la fachada de madera, permitiendo ver su interior, en un primer intento por mostrar los restos arqueológicos.

Si nos aproximamos al acceso, nos recibe una pequeña escalera suspendida sin llegar a tocar el suelo, protegida por una caja metálica negra que parece conectarse a la fachada de madera mediante un sistema extensible. Al traspasar la puerta metálica, una larga pasarela, también metálica, conforma un prisma con su estructura. Se desplaza casi flotando y a modo de puente en el tiempo, recorre el museo de punta a punta, sobreelevado unos dos metros y medio sobre la cota de las ruinas. A izquierda y derecha espacios vacíos rodeados por lo que parece son los restos de una construcción romana. En uno de los tres espacios unos bancos y un misterioso panel nos invitan a aproximarnos, al abatir el panel descubrimos la planta de los restos arqueológicos que otorgan forma y significado a la nueva arquitectura de Zumthor.

La arquitectura se limita a enfundar los restos, a protegerlos de los agentes climáticos externos más agresivos, pero dejando pasar el viento y los sonidos de la calle del siglo XXI entre las ranuras de los listones, aportando sensaciones complementarias a la observación de las ruinas. En la conferencia *Atmósferas* pronunciada por Zumthor en el 2003 en la Kunstscheune, argumentaba: “me sigo ocupando de nombrar las cosas que son importantes para mí en la creación de atmósferas, como la temperatura. Creo que todo edificio tiene una determinada temperatura”...“¡Oid! Todo espacio funciona como un gran instrumento; mezcla los sonidos, los amplifica, los transmite a todas partes”. Así se hace evidente en esta obra cómo el viento, la temperatura y el sonido son elementos decisivos en la construcción de este espacio.

La luz queda tamizada, disminuida, controlada y solo las dos ventanas a pie de calle (con vidrios ligeramente oscurecidos) y los tres lucernarios prismáticos, que se colocan estratégicamente en la parte central del techo de los espacios vacíos, son los encargados de orientar la luz.

---

9 Peter Zumthor. “Atmósferas”. Ed. Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2006



10\_Ruinas Capilla.



11\_Capilla Saint Benedict.

La percepción real in situ demostró que aunque el día estaba soleado, la sensación de penumbra parecía envolver el espacio.

En esta obra, nos encontramos nuevamente ante las ruinas de unas construcciones que delimitan salas rectangulares mediante bajos muros de piedra, igual que en la escuela de Churwalden, y que además serán las líneas de referencia para trazar la fachada del museo. Hay que destacar que ni la construcción de la fachada ni la pasarela-puente, tocan en ningún momento a los muros de las ruinas. El museo se convierte en una funda, una protección ligera y vacía, que está presente sin perturbar la esencia del lugar ni a sus protagonistas esenciales que son los restos romanos.

Pero hay que destacar un tercer elemento que aparece en el interior del museo y que aunque pueda pasar casi desapercibido es de gran trascendencia, a mi modo de ver, me refiero a una discreta tela de lana negra que se interpone entre las ruinas y la piel de madera, con una altura de unos tres metros. En una primera lectura observamos como esta tela negra cumple con una doble función, primero recortar y resaltar el perfil de los muros de piedra romanos y en una segunda función complementaria esconder la entrega de la estructura de madera con el suelo. Es un elemento que facilita que al encontramos en la cota de las ruinas el volumen de madera que nos cobija pase a un segundo plano y por consiguiente centramos toda nuestra atención en los muros de piedra. Como pasa en la magia con luz negra, esta simple tela hace desaparecer los casi siete metros de altura de la estructura de madera, que sin embargo queda perfectamente de manifiesto cuando circulamos por la pasarela sobreelevada y nuestro punto de vista cambia. El arquitecto consigue establecer un complejo juego temporal mediante este aparentemente sencillo diseño de espacios y texturas a niveles diferentes.

En un segundo nivel de interpretación y desde una perspectiva conceptual, quizás el paño negro tiene que ver con la obra del artista conceptual Joseph Beuys, a quien el propio Zumthor cita en uno de sus libros de esta manera: “las obras de Joseph Beuys y algunos artistas del grupo del arte povera encierran bajo mi punto de vista algo instructivo. Lo que me impresiona es el empleo preciso y sensorial del material... parece enraizado en el saber ancestral del hombre, y libera, al mismo tiempo, aquello que constituye propiamente la esencia de esos materiales”<sup>10</sup>. En esta obra, Zumthor con el simple *gesto* de interponer una tela negra, es capaz de transmitir toda la calidez y el cuidado necesario hacia estos restos del patrimonio suizo, envueltos, cobijados,

---

10 Peter Zumthor. “Pensar la arquitectura”. Ed. Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2004



12\_Capilla Saint Benedict.



13\_Capilla Saint Benedict.

arropados en una protección que pretende liberar todo su significado y conseguir que este sea percibido por el visitante del museo. En el exterior mirando desde la ventana quedará el curioso, el turista sin tiempo que buscará la foto rápida y que no podrá apreciar la verdadera dimensión de la interpretación que consigue este museo para con la historia del lugar.

Desde una estrategia ligeramente distinta, Zumthor se aproxima al proyecto de ampliación de la casa Gugalun. Propone una extensión siguiendo la forma y material de la construcción primigenia, para formar una nueva casa que unificada por la cubierta de cobre alberga trescientos años de historia familiar. La obra data de 1994 aunque la vieja casa de campesinos, a conservar, se construye en 1709.

En esta obra, la nueva intervención arquitectónica parece querer disolverse en el paisaje, pasar desapercibida, anónima. Cuando el sol y el frío consigan oscurecer las nuevas maderas de la ampliación, ambas partes volverán a confundirse fundidas en el tiempo. Zumthor se referirá con estas palabras a su interpretación del contexto: “contribuir al lugar, descubrir potencialidades hasta entonces ocultas para algunos, fundirse con lo ya existente, es algo fundamental”<sup>11</sup>. En la casa Gugalun estas palabras toman forma en una obra arquitectónica que ofrece un equilibrio entre tradición y modernidad, entre universalidad e identidad, entre artesanía y técnica.

La interpretación de este patrimonio arquitectónico, en el que Zumthor debe intervenir, se limita en este caso a colocarse al lado, prolongar lo existente, dejar que la historia permeabilice su nueva construcción asimilándola a la vieja. La ampliación consistente en la construcción de una nueva cocina, un baño, un aseo, dos habitaciones y un espacio de estar, se ubican en un nuevo volumen de planta baja y planta piso situado entre la antigua casa y la colina. Como en la Escuela de Churwalden o en las Termas de Vals, la nueva construcción se encasta literalmente en la montaña y mediante el mismo sistema de muros de contención de hormigón, consigue un vaciado en forma de U donde poder enfundar la aparente fragilidad de la madera.

Todas las construcciones vernáculas de este cantón de los Grisones están realizadas con la técnica tradicional de superposición de troncos de madera hasta conseguir una superficie unitaria de fachada. En esta casa este método se puede comprobar en la parte antigua, ante lo cual Zumthor reacciona mediante la interpretación; aunque en nuestra época contemporánea ya no se construye de la misma forma sí utiliza el mismo tipo de madera y enfatiza (interpretando) la antigua técnica mediante franjas horizontales de tablonés.

---

11 Op. cit.



14\_Granero en Haldenstein.



15\_Estudio en Haldenstein.

Nuevamente dos escalas marcan esta obra: a distancia la casa Gugalun es una más de las tradicionales granjas del Valle de Versam, pero desde la proximidad a la casa, se perciben las nuevas aberturas con contraventanas correderas que enseñan un nuevo lenguaje contemporáneo. En el interior también hay una manifestación expresa de no confundir, se muestra la dimensión temporal: los forjados no coinciden, los colores de la madera tampoco, el lenguaje del mobiliario es distinto. Solo con atravesar un vano de madera podemos movernos trescientos años en la historia de la familia; nuevamente el tiempo histórico, y por consiguiente la memoria construye esta obra. Nuevamente Zumthor ratifica nuestra presunción: “Mi ampliación trató de configurar un nuevo todo. La cubierta y el material, fueron factores importantes para ello. Pero, dentro de la unidad, puedes leer su diferente carácter”<sup>12</sup>.

Por último hay que hacer referencia a un aspecto invisible, pero al que Zumthor otorga cierto valor, se trata de las instalaciones. En un componente tan técnico como es este, el arquitecto insiste en reinterpretar los antiguos sistemas de calor propios de la zona (y en concreto de la casa antigua) y que derivan de antiguo hipocausto romano. Así en el hormigón que conforma la cimentación y los muros de contención se encastan las tuberías de agua que basarán su efectividad en el principio de inercia térmica. El propio Zumthor explicará que este sistema tradicional que se pone en funcionamiento en esta casa, dado su buen rendimiento, será usado posteriormente en el museo de Bregenz.

Desde un segundo nivel de “contacto” con el patrimonio arquitectónico, nos acercamos a la obra de la Capilla de Saint Benedict en Sumvitg y el propio estudio del arquitecto en Haldenstein, en ambos casos las referencias próximas influyen de manera decisiva en la configuración de las nuevas construcciones.

En la Capilla de Saint Benedict, la forma de la antigua capilla, ahora en ruinas como consecuencia de la destrucción por un alud de nieve, determinan conceptualmente la planta de la nueva construcción. Situada a unos metros por encima y en la otra cara de la ladera, donde la protección contra los aludes queda garantizada, la nueva capilla se construye con la técnica tradicional de estructura de madera acabada en fachada con pequeñas piezas de madera de alerce solapadas a modo de escamas de pez. El tiempo y las inclemencias meteorológicas se encargarán de mineralizar la fina capa de madera que adquiere un color gris negruzco (como si esta hubiese sido quemada).

---

12 Op. cit



16\_Estudio en Haldenstein.

La nueva capilla, captura lo esencial del lugar y su historia, relacionándose a través de la memoria del visitante con la primera capilla de piedra que observamos al ascender por la colina. Aquí, el patrimonio es la referencia que permite la nueva construcción, desde una modernidad que transmite una lección sobre como intervenir ante un contexto determinado por su pasado. El resultado armónico con su entorno, es al mismo tiempo extremadamente vanguardista en cuanto a su significado, forma y construcción.

En el caso de su propio estudio, este se construye en el lugar de una antigua casa de campo en el pequeño pueblo de Haldenstein. La orientación sur en busca del preciado sol y la apertura al jardín marcan las fachadas del edificio que se abre en U hacia ese ámbito. El resto de las fachadas se resuelven con un fino listonado vertical de madera de alerce sin grandes huecos. La forma cúbica acabada con el tejado a dos aguas, rememora la casa Gugalun. La puerta de acceso, como en el caso del Museo Arqueológico, la Capilla de Saint Benedict o el Museo de Bregenz, se convierte en un “añadido”, un volumen que permite un tránsito entre interior y exterior, entre dos dimensiones físicas y temporales. El ritual del “traspaso” se manifiesta de una manera autónoma al edificio que se convierte simplemente en el receptor.

El estudio se integra en la configuración urbana del pueblo como un elemento más, como algo que siempre estuvo allí; es uno más de los graneros que podemos encontrarnos en la misma calle. La adscripción voluntaria al patrimonio de Haldenstein nace desde la asimilación de la materialidad propia del lugar y de la utilización de la técnica artesanal de su construcción. La identidad necesaria para pertenecer, para sentirse de un sitio queda reforzada con esta modesta construcción que retrata de una manera precisa el pensamiento y obra de su autor que sigue defendiendo algo que equivocadamente para algunos parece anacrónico: “La buena arquitectura debería acoger al hombre, dejarle que viva y habite allí, y no abrumarle con su charla”<sup>13</sup>. Han pasado más de sesenta años desde que otro maestro, Alvar Aalto se manifestase en términos muy similares: “Una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana, apoyada en el análisis”<sup>14</sup>.

Finalizando este fugaz recorrido por la obra de Zumthor, nos encontramos con la última obra construida, (de la que tenemos noticia hasta la fecha) en la que Zumthor una vez más vuelve a interactuar con el patrimonio arquitectónico; nos referimos al Museo Kolumba en Colonia. El nuevo museo se levanta entre los fragmentos de lo que había sido una iglesia gótica, ruinas de

---

13 Op. cit.

14 Alvar Aalto. “The Humanizing of Architecture”. The Technology Review. 1940



17\_Estudio en Haldenstein.

la época romana y medieval y una capilla realizada en 1950. Algunas de las ruinas se observan en el interior del museo y otros restos se incorporan a su neutra fachada. El espacio que se crea en el interior para dar cobijo a las ruinas es muy similar al del Museo Arqueológico en Chur, sustituyéndose aquí la madera por la fábrica de ladrillo gris que permite mediante unas perforaciones el paso de la luz y el aire. La elección del material vuelve a ser fundamental en esta obra; unos ladrillos cocidos a leña y realizados a mano por Petersen Tegl en Dinamarca, fueron diseñados expresamente para este proyecto, consiguiendo el tono grisáceo que quizás le hace recordar al arquitecto aquellas construcciones en madera que envejecidas por el sol encontramos en el paisaje de su Suiza natal.

Dada la intensidad y protagonismo en las obras analizadas, podemos deducir que los “encuentros” con el patrimonio en la obra de Peter Zumthor no parecen haber sido casuales, ni acontecen de una manera irrelevante. Su pasado como arquitecto en el Departamento de Conservación de Monumentos del cantón de los Grisones, a mediados de los sesenta, sin duda, pudo haber sido la primera pista que nos desvelase el interés específico en el patrimonio, implícito en las obras que acabamos de mencionar, donde la memoria construida dialoga con la nueva arquitectura.

Solo basta con recordar la clarificadora definición de patrimonio que expresa una autoridad en la materia como es Françoise Choay: “patrimonio; esa palabra tan antigua y hermosa estaba inicialmente enlazada a las estructuras familiares, económicas y jurídicas de una sociedad estable, arraigada en el espacio y en el tiempo”<sup>15</sup>, para darnos cuenta de la enorme importancia y responsabilidad que significa construir con el patrimonio; una responsabilidad propia del *artesano* que: “representa la condición específicamente humana del *compromiso*”<sup>16</sup>.

No quisiera finalizar este texto sin referirme a un gran teórico de la arquitectura contemporánea cuyo mensaje escrito se corresponde, a mi entender, con la arquitectura que hemos revisado, me refiero al arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, quien demuestra conocer y entender la obra de Zumthor en su último libro publicado en España, ofreciendo un claro ejercicio de complementariedad intelectual para el lector y visitante de la obra arquitectónica. El libro en cuestión, finaliza citando a Milan Kundera, nosotros lo hacemos en este artículo citando a Juhani Pallasmaa, mientras no cesamos de rememorar la excelente obra de Peter Zumthor.

---

15 Françoise Choay. “Alegoría del patrimonio”. Ed. Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 2007

16 Op. cit.

“los grandes edificios son fruto de la sabiduría de la arquitectura; son producto de una colaboración,...., con nuestros grandes predecesores,...., Sólo aquellas obras que se hallan en un diálogo vital y respetuoso con su pasado poseen la capacidad mental de sobrevivir al paso del tiempo y estimular a sus espectadores, oyentes, lectores y habitantes del futuro”.

Juhani Pallasmaa

# Comunidades patrimoniales,

Una perspectiva relacional desde el espacio glocal

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA

Historiador del Arte. Licenciado y Magíster en Historia (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), Doctor en Historia del Arte (Universidad de Granada). Miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Profesor Asociado del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Playa Ancha. Es autor de una centena de artículos, ensayos y catálogos de su especialidad, además de autor y coautor de una decena de libros.

## Resumen:

Frente a la entronización del paradigma monumentalista como privilegio y a la necesidad de producir vasos comunicantes entre saber académico y asociatividades vecinales, este trabajo propende a la generación de un nuevo pacto social en lo que atañe al patrimonio, partiendo por reconocer el rol activo de las manifestaciones comunitarias, así como la irrenunciable relación entre práctica (ars) y teoría (scientia). Dentro de tal planteamiento, se desarrolla una tipología de prácticas sociales (“cooptadas”, “empoderadas”, “azarosas”, “rentabilizadoras”), cuyos defectos vienen a ser evaluados en aras de una participación “transformadora”, que tiene como objetivo convertir al propietario en vecino y al vecino en ciudadano. Los argumentos se exponen sobre el trasfondo de los recientes debates acerca de Valparaíso y, específicamente, acerca del proyecto arquitectónico de la ex cárcel porteña.

## Palabras-Clave:

Comunidad Patrimonial, Valparaíso, Participación, Conciencia del Lugar.

“Aunque parezca una paradoja, lo auténtico ‘original’ no existe en ninguna ciudad que tenga historia, donde el tiempo ha pintado capa sobre capa, y los relieves que se ven bajo sucesivas intervenciones no pueden ser atribuidos a una base originaria sino a la argamasa de grumos incalculables. La reconstrucción más perfecta (a la Dresde) no produce autenticidad sino una imagen de lo que fue, una copia que puede visitarse como museo.”

Beatriz Sarlo<sup>1</sup>

Probablemente el hecho de que Dresde sea la única ciudad que ha sido retirada de la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO -a instancias del mismo Estado Parte-, sea más una oportunidad que una amenaza, ya que pensar que la principal herramienta de la Convención de Patrimonio Mundial de la UNESCO es un fin en sí mismo, es como esperar de un cuchillo que active la amenaza de su corte por medio del tamaño de su hoja, aunque ésta sea de goma.

De todas formas no deja de ser sintomático que la musealización de una ciudad sea precisamente el comienzo del fin de su condición esperadamente auténtica, esa misma que hace que en Valparaíso sus activistas comunidades locales quieran defender sus lugares valiosos<sup>2</sup>.

Desde hace un tiempo<sup>3</sup> venimos insistiendo en que el patrimonio, al ser una práctica relacional, supone una legitimación en donde el cumplimiento de sus deberes -para obtener sus beneficios- se funda en un pacto social, donde habida cuenta del cumplimiento del mismo, las sociedades contemporáneas intentan negociar el indefectible proceso de obsolescencia de sus activos patrimoniales.

En ese proceso se han venido a instalar una serie de tecnologías de control social, donde la participación aparece como la última frontera de la defensa del rol ciudadano en la configuración de su esfera pública.

Sin embargo, la exclusión del poder sobre el saber -sea éste formal o informal- es una táctica que hace vulnerable la participación, en donde hemos tenido como ejemplo la reciente constitución de una comisión gubernamental que debía proponer una nueva institucionalidad patrimonial a nivel nacional, proceso en el cual no se asumió el hecho de que la definición de las políticas públicas patrimoniales son una conquista social<sup>4</sup>, sino que más bien -por el contrario- se asume el paradigma monumentalista de que sólo son un privilegio.

De ahí que las demandas sobre participación se originan en un malestar, de hecho se convierten en la construcción política del malestar. Lo que hoy día tiene en nuestro país manifestaciones incipientes y vulnerables en las asociatividades vecinales que manejan insumos voluntariosos, cada vez más sistemáticos para sustentar sus argumentos<sup>5</sup>. En ese ámbito creemos que los esfuerzos académicos y científicos desde la producción del saber, al no tener vasos comunicantes regulares y vinculantes con los actores de las decisiones políticas sobre el territorio, no han tenido incidencia sobre el debate, salvo en las ocasiones en que la mediatización de sus argumentos se utilizan políticamente desde el acomodo respectivo.

Desde tal diagnóstico debemos persistir en la construcción de esos vasos comunicantes, toda vez que la pertinencia y misión institucional de organizaciones no gubernamentales como ICOMOS, nos pone en escena cada vez que hay un conflicto en relación con la aplicación de la Convención de Patrimonio Mundial en los territorios locales que administra nuestro Estado nacional.

A partir de esa responsabilidad es que venimos a participar de esta publicación académica con esta breve nota para volver a comentar algunos de los principios que deberían tomarse en cuenta, teniendo como base los insumos que ha generado la actual discusión contemporánea internacional sobre el patrimonio.

Lo primero sería despejar claramente que el patrimonio, entendido como práctica relacional, supone que la práctica no existe sin la teoría. De hecho James Ackerman, el decano historiador de la arquitectura, nos relata que frente a la necesidad de emitir un diagnóstico sobre la situación la Catedral de Milán el arquitecto francés del siglo XV Jean Mignot -conocido también como Giovanni Mignoto- concluye de manera radical que: *ars sine scientia nihil est*<sup>6</sup>.

La tentación a una traducción literal de aquella frase en latín sería: “El arte no existe sin la ciencia”, sin embargo eso sería un anacronismo, ya que lo que a finales de la Edad Media se entendía por *ars* y por *scientia* dejaría la traducción en su verdadero contexto semántico, a saber: “La práctica no es nada sin la teoría.”<sup>7</sup>

Si la práctica es nada sin la teoría, será esta última la que defina no sólo los procedimientos de actuación para mitigar efectos de obsolescencia material sino también la que permita construir significados en las generaciones futuras. Esa responsabilidad sobre la definición de que lo que es el patrimonio y cómo debe operar la construcción sobre sus sentidos posibles es lo que hoy nos somete a la evidencia de la compleja y tensa relación entre el saber y el poder, donde las políticas patrimoniales no deberían aparecer sólo como estrategias y tácticas coyunturales de la defensa de un interés sectorial determinado. Hoy día estamos lejos de la dicotomía que planteaba

Max Weber entre el político y el científico<sup>8</sup>, ya que su antinomia se disemina en la gestión que transversaliza la -supuesta- profesionalización de uno y de otro.

Esto no es menor si consideramos que los actores del debate contemporáneo sobre la conservación del patrimonio hemos pasado de ser administradores de la obsolescencia y el deterioro a ser operadores de la gestión de la memoria.

Creemos que, por ejemplo, en el caso del fallido proyecto Niemeyer para la ex cárcel de Valparaíso, las mayores lecciones están por el lado de explorar como las relaciones entre patrimonio y sociedad nos debería recordar permanentemente que la práctica del arte no existe sin su teoría.

De la documentación más relevante desarrollada en el seno de las discusiones de los Comités Científicos de ICOMOS, nos parece necesario destacar como punto de inflexión la Carta de Burra (ICOMOS Australia, 1999), a la que se suman la Declaración de Teemaneng sobre el Patrimonio Inmaterial de los Espacios Culturales (Kimberly, Comité Científico Internacional sobre Patrimonio Cultural Inmaterial ICICH, 2007) y la Carta de Ename, ratificada por la XVI Asamblea General de ICOMOS (Quebec, 2008). Todos ellos documentos doctrinarios que urgen ser revisados en nuestro contexto local, ya que estamos ciertos tendrán un alto impacto en el reconocimiento activo del rol de las comunidades, lo que debería incidir en sus condiciones de habitabilidad, toda vez que pasan de ser depositarias a ser intérpretes del legado patrimonial, considerando que el primer principio de la Declaración de Teemaneng dice que “Las comunidades son los custodios de su patrimonio cultural inmaterial y de su uso y conocimiento; en algunas comunidades, se identifican individuos claves como custodio(s) principal(es) de un lugar, objeto o práctica.”<sup>9</sup>.

Este sentido de “comunidad patrimonial” se activa preferentemente en los ámbitos urbanos como el activismo ciudadano de corte territorial, que asume y eventualmente reelabora el trabajo territorial de ciertas organizaciones vecinales -las juntas de vecinos- así como del orden partidista formal, lo que en ámbitos rurales y asociados a comunidades de base, en lo que se denominan los pueblos originarios, tiene matices y realidades distintas<sup>10</sup>.

El centro de la acción de esas comunidades patrimoniales estaría focalizado tradicionalmente en la participación, un concepto largamente reclamado por varios, simétricamente ignorado por otros y mitificado por la mayoría, pero que muy probablemente nos ha desconcentrado de la primera pregunta que deberíamos despejar: ¿participación para qué?

Lejos de instalar una impertinencia, creemos que es necesario hacerse esta pregunta en medio de una serie de discursos y prácticas sociales que unilateralmente testimonian, comentan y especulan largamente sobre el supuesto de que la participación es incuestionable, avanzando sólo

sobre el cómo y el cuándo. En los últimos años hemos sido testigos de cómo se han desplegado estrategias de conducción política para que los territorios sean compensados a través de cuotas de participación que suponen para quien detenta el poder enormes beneficios de legitimidad a cambio de manifestaciones subalternas de baja intensidad.

Desde esa lógica podemos avanzar una breve tipología de aquellas prácticas sociales que bajo el prurito de la participación se han impuesto, sin haberse preguntado antes por el “para qué”.

La primera es la participación cooptada, que supone solamente el deber de informarse por un lado y el deber de informar por otro, en una especie de mercadeo de hechos consumados en donde su utilidad llena estadísticas y satisface la complacencia regulatoria del sistema.

La segunda es la participación empoderada, que supone la representatividad cupular de grupos de intereses sectoriales, que como grupos consumidores se arrojan la defensa de los derechos de todos como si fueran los suyos propios.

La tercera es la participación azarosa, que de manera esperanzadora nos somete a la frustración contenida del “siga participando”, como si dependiéramos de la próxima tapita de gaseosa para inscribir demandas y denuncias.

Finalmente existe una participación rentabilizadora, que intenta organizar la demanda sobre una oferta generada desde la obligatoriedad a participar, como si para ser ciudadanos debamos ser víctimas de la extorsión que apela al sentido políticamente correcto de tener que invertir en el otro.

Claramente desde esa clase de prácticas se intenta que el programa defina el uso -y no al revés- como suele preferir aquella planificación que invoca este tipo de “procesos participativos”, los cuales, resultados mediante, operan como una sutil y elusiva herramienta de exclusión.

De ahí que a muchos nos cause un profundo malestar que va desde el escepticismo a la hipocresía operativa, misma que describe al territorio como un lugar donde sujetos políticos no formales construyen la escena política que permite una amplia gama de intervenciones y hace posible la formación de nuevas subjetividades y terrenos de experimentación, al margen del sistema político formal. No porque temamos de él, sino porque el saber necesariamente siempre interroga al poder.

En ese contexto la participación es siempre difusa, no puede ser obligada, menos dirigida, ni cooptada. Al mismo tiempo la participación debe ser responsable y vinculante, no puede ser sólo vociferante, tenemos que salir del lamento de la denuncia y pasar a ser parte de la solución activa del problema.

Una participación transformadora, si cabe, como insiste la arquitecta Doina Petrescu.<sup>11</sup>

El derecho al patrimonio se gana en el momento en que las demandas generadas por las comunidades pasan de la participación a la interpretación de sus patrimonios. En suma la participación debe dar paso a la apropiación y la apropiación a la interpretación.

Sólo de ese modo lograremos que -como hemos insistido en otras ocasiones- los propietarios se conviertan en vecinos y los vecinos en ciudadanos. Todo ello mediante un nuevo trato entre las esfera pública y la esfera privada, donde una práctica hegemónica intente corregir sus modos de hacer a través de un nuevo pacto social.

Baste recordar que parte importante de las bases de nuestro Estado Nacional Moderno –mismas que libremente han convertido la Convención de Patrimonio Mundial de la Unesco en uno de los instrumentos del derecho internacional público que tiene más adhesiones- suponen un Contrato Social, ese que tiene como punto de partida la solidaridad entre los hombres y de éstos con su ambiente natural. En suma el “Buen Salvaje”, como quería Rousseau, cuando instala esta figura absolutamente equidistante del hombre que, como lobo del hombre, supone la necesidad de un Estado absoluto, el Leviatán de Hobbes, para regular esa tendencia natural a ser un Mal Salvaje.

Imaginemos entonces un Buen Salvaje patrimonial, donde partamos del principio universal de que somos solidarios con las generaciones futuras a partir de la nuestra, sobre todo en aquellos ambientes culturales donde las estructuras urbanas e incluso los agrupamientos de vivienda llegan a ser estructuralmente solidarios, tanto como suponen sus relaciones humanas.

Algo así como el Valparaíso que imaginan sus activistas comunidades.

En ese contexto no deberíamos esperar que la comunidad internacional organizada, léase UNESCO para nuestro caso, venga a decirnos qué y cómo debemos hacer para mantener ese equilibrio de origen. Sólo bastaría que su legitimación opere como certificación de que estamos haciendo lo que debemos hacer.

El problema es que el Leviatán que llevamos dentro se despierta cada vez que puede. De hecho la legitimación de la cooperación internacional se pone en crisis cada vez que el Consejo de Seguridad de la ONU le dice a sus asociados lo que tienen que hacer.

El desafío que supone proteger de sus amenazas y riesgos el “espíritu del lugar” -entendido éste como sustituto de cualificación patrimonial-, nos debería obligar a desplazarnos desde ciertas lógicas impuestas por la conservación del patrimonio material, las que pese a sus esfuerzos, no han podido evitar su obsolescencia, consumo y extinción.

Si sabemos que para la conservación del patrimonio natural la mejor manera de conservar algo es acrecentarlo en cantidad, desde su analogía al patrimonio cultural, surge esta compleja pregunta: ¿cómo podremos acrecentar el patrimonio cultural?

Creemos que la expansión de la conciencia del lugar, a través de la interpretación como práctica de apropiación patrimonial comunitaria, podría ser una respuesta posible, tal como lo podemos referir desde el caso de la Ex Cárcel, donde la relación de usos activan programas, y no al revés, como suele preferir aquella planificación que, lejos de saber donde se oculta el espíritu del lugar, lo excluye.

El reconocimiento de los estados de esta habitabilidad apela a un contexto de significación, en el cual el discurso político y el discurso técnico han tenido que reconocer los espacios de negociación que ello supone, toda vez que el derecho al patrimonio se instala como una demanda por las comunidades que pasan de la participación a la interpretación de sus patrimonios.

De este modo la ciudad se transforma en un lugar donde sujetos políticos no formales construyen la escena política que permite una amplia gama de intervenciones y hace posible la formación de nuevas subjetividades y terrenos de experimentación, al margen del sistema político formal.

El patrimonio es una conquista social que convierte a sus depositarios en intérpretes activos de ese legado, donde el empoderamiento pone en crisis a la profilaxis doctrinal desactivando la monumentalización de la nostalgia.

Para ello se debe propiciar que la ciudadanía sea más independiente y esté facultada, o como podríamos decir utilizando un barbarismo anglosajón en boga: empoderada.

Las claves de este empoderamiento serían: compartir información con todos, crear autonomía por medio de límites precisos y reemplazar la jerarquía por grupos autodirigidos. En definitiva es la práctica ciudadana que permite a las sociedades democráticas introducir elementos de control que disminuyan la arbitrariedad del poder ejercido desde una representación del mismo.

En suma, se debe asumir el desafío que implica convertir a los propietarios en vecinos y a los vecinos en ciudadanos, acercando las reivindicaciones actuales que van desde el extremo de quienes promueven exclusivamente los derechos de los consumidores hasta quienes defienden su derecho a la ciudad de manera comprometida y activista: amplio espectro que debería considerar una participación incluyente desde lo que ya hemos denominado, en otras ocasiones, ciudadanía patrimonial, que sería el objetivo último desde una autonomía expansiva que convierta la participación en una acción directa, permitiendo acordarnos, de paso, que algún día fuimos también buenos salvajes.

## Notas

- 1 Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 191.
- 2 Obviamente hacemos referencia a la emblemática campaña para la puesta en valor de las prácticas de comercio local denominada "Lugar Valioso", levantada por Ciudadanos por Valparaíso, en [www.civv.cl](http://www.civv.cl).
- 3 Siendo de los primeros -en nuestro medio- en insistir sistemáticamente sobre el análisis del tópico "participación y patrimonio", remitimos al lector interesado en constatar la arqueología de nuestros dichos. Cfr. Nordenflycht, José de. (1997). *La participación como defensa del patrimonio: edificio Luis Cousiño, Valparaíso*. En: *Patrimonio Cultural*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, Año II, número 7, Agosto. De igual forma el presente texto reelabora y eventualmente asume algunas intervenciones públicas que hemos realizado en los últimos años desde nuestra representatividad como Presidente del Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, ICOMOS Chile, ONG Clase A de UNESCO, institución intergubernamental a la cual asesora en la Convención de Patrimonio Mundial. Algunos avances publicados en relación con ello son: Nordenflycht, José de. (2006). *Empoderamiento Patrimonial*. En: *Actas del VIII Seminario sobre Patrimonio Cultural. Rescate, invención y comunidad*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM, Santiago de Chile; Nordenflycht, José de (2007-2008). *Post: Valparaíso*. En: *Márgenes*, nº 6; Nordenflycht José de (2008). *Sobre los argumentos de un proyecto arquitectónico*. *Revista 180*, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, nº22; y Nordenflycht, José de. (2011). *The "heritage turn": a new practice of relational knowledge*. En: AA. VV. *Paradigm Shift in Heritage Protection? Tolerance for Change, Limits of Change*. Fondazione Lo Bianco, Firenze (en prensa).
- 4 Tal como se desprende desde la aplicabilidad política de la conocida sentencia del antropólogo catalán Llorenç Prats: "El patrimonio como construcción social", paráfrasis que no esconde su filiación lefevbrista. En: Prats, Llorenç (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- 5 Aquí nos referimos claramente a la Asociación de Barrios Patrimoniales y al impacto que han tenido en el sistema político formal, generando, posiblemente, condiciones para un giro donde la politización del patrimonio da paso a una patrimonialización de la política, lo que podría explicar -en parte- la existencia de una Bancada Patrimonial en el Congreso Nacional.
- 6 Ackerman, James S. (1949). "Ars Sine Scientia Nihil Est". *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*. En: *The Art Bulletin*, Vol. 31, No. 2, Jun., pp. 84-111.
- 7 Heyman, Jacques (1999). *Teoría, Historia y Restauración de Estructuras de Fábrica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera ETSA y CEHOPU.
- 8 Weber, Max (1967). *El político y el científico*. Madrid: Alianza. Traducción de Francisco Rubio Llorente de la edición original en alemán de 1904.
- 9 Toda esta documentación se puede descargar desde el Centro de Documentación de ICOMOS, en línea en el sitio: [www.icomos.org](http://www.icomos.org)
- 10 Respecto de este tópico, véase Ayala Rocabado, Patricia (2008). *Políticas del Pasado. Indígenas, arqueólogos y Estado en Atacama*. San Pedro de Atacama: Universidad Católica del Norte, Línea Editorial IIAM.
- 11 Petrescu, Doina (2009). *Cómo hacer una comunidad y el espacio para ella*. En: Anllo, Cristina, María Lois y Carme Nogueira (eds.) *La trama rururbana*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo. Ver además el más difundido referente sobre participación y arquitectura: Blundell Joins, Peter, Doina Petrescu y Jeremy Till (eds.). (2005). *Architecture and Participation*. Londres: Spon Press.

# La fundación de las ciudades

Del Valle Central de Chile y su contexto histórico, identitario y cultural

JAVIER PINEDO

## Resumen:

A propósito del proyecto CiudadValleCentral, promovido desde la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca el año 2003, este artículo dispone argumentos a favor de la existencia de una macrorregión que abarca a las diversas ciudades surgidas en torno al Camino Real, entre Santiago y el Bío-Bío. Sobre la base de antecedentes históricos, se procura probar que dicho territorio posee una identidad común, que se vuelve perceptible en el lenguaje, la cocina, las fiestas, las creencias, el vestuario y las fisonomías. El recorrido -que no niega las diferenciaciones internas- se centra en el proceso de urbanización entendido como educación y control, del que surgiría el orden hacendal y la cultura criolla.

## Palabras-clave:

Región del Maule, Valle Central de Chile, fundación de ciudades, identidad regional.

## Introducción

Desde hace un tiempo, al momento de analizar el tema de la identidad regional, algunos académicos hemos propuesto que la Región del Maule, con sus especificaciones internas, se inserta en un ámbito mayor con el que comparte muchos aspectos comunes.

Ese ámbito mayor es el Chile del centro, o del Valle central, usada esa expresión en un sentido cultural más que estrictamente geográfico, a la manera en que Mario Góngora habla del “Chile Central”. Me refiero a ese extenso territorio, cuyas ciudades surgen en torno al Camino real, que se extiende a través de un punto más o menos equidistante entre la cordillera y el mar.

Me propongo, en una breve exposición, probar que existe una gran región en el Valle central, identificable perfectamente por su historia y su cultura. Es decir, por su identidad.

Si más allá de las fragmentaciones y subdivisiones políticas y administrativas en que se divide nuestro país, atendemos a su cultura, historia, geografía, alimentación, creencias, economía y sociedad, veremos la existencia de grandes centros culturales en el norte, el centro, el sur, y la Isla de Pascua, grandes centros que incluyen, por supuesto, subidentidades locales en su interior.

Respecto a las ciudades entre Santiago y Concepción, sabemos que éstas surgieron de un proceso fundacional realizado durante el siglo XVIII. El establecimiento posterior del trazado del tren de manera paralela al Camino Real coincide con los motivos (políticos, económicos, religiosos) de fundación de ciudades. Podemos decir que la instalación de la vía férrea, en la segunda mitad del siglo XIX, corresponde a un reforzamiento de ese proceso fundacional. En este sentido, el Chile Central tiene una historia, una cultura y una identidad comunes.

## Urbanizar la Ruralidad

Históricamente, es en este extenso Valle donde surgió una parte fundamental de Chile: una sociedad basada en un sistema de grandes haciendas, compuesto por criollos y peninsulares que dan origen a una sociedad, una economía, un mestizaje biológico y cultural; y será en este mismo Valle donde más tarde se fraguarán los procesos de Independencia y los pilares de la vida republicana.

Las ciudades del Valle tienen aproximadamente 250 años y fueron producto de una misma política de ocupación del espacio. Estas ciudades, ubicadas entre Santiago y Concepción, se establecen en una relación estrecha que corresponde a un mismo contexto histórico.

La política de España respecto a la fundación de ciudades era muy precisa y establecía cómo elegir el lugar, hacia dónde orientar la ciudad según la salida del sol, los vientos dominantes, la aproximación a los ríos, y otros aspectos que permitieran una vida ordenada a sus habitantes.

Entre una y otra ciudad, debía haber cierta distancia que no las aislara demasiado. En el caso del Maule, las tres ciudades fundadas por Manso de Velasco poseen esta simetría: Curicó está a 25 leguas de Talca y ésta a 30 de Cauquenes, y todas a una equidistancia de los centros

más importantes: Santiago y Concepción. Además, se consideraba el uso del damero romano, imaginado por el arquitecto Vitruvio, quien concibió la ciudad cuadrículada como suprema organización civil y racional, la que corresponde a una lógica que se emparenta con la legislación, la estética y la política.

En este sentido podemos sostener que la política de fundación de ciudades por parte de la corona española corresponde a uno de los grandes momentos modernizadores de la historia de Chile. Momento modernizador del mismo modo que más tarde lo será la Independencia, la construcción del ferrocarril y la pavimentación del camino longitudinal.

Manso de Velasco entrega instrucciones estrictas del modo cómo se debe proceder a la fundación de las nuevas ciudades, así como de las obligaciones de los vecinos, y por cierto de la elección del lugar, especialmente de la cercanía entre las villas y su relación con el Camino real. Todo según lo indicado en la “recopilación de las Leyes de Indias”.

La proporcionalidad de la distancia entre ciudades era fundamental al momento de elegir el lugar de su levantamiento. Así lo señala explícitamente un documento de finales de siglo XVIII:

*“[...] la villa de Talca constituye un buen exponente de cómo ciudad creada para ser eslabón de las comunicaciones entre Santiago y Concepción. Y así lo menciona su Cabildo, cuando aludiendo a sus orígenes, dice que para fundarla se tuvo presente la distancia que hay de la ciudad de Santiago a la de Concepción, en donde debía haber un pueblo de alguna magnitud, para que se encontrase pronto auxilio a los transportes que se hacen de aquella capital a la Frontera, particularmente en tiempos de guerra con los naturales”.*

Y sin embargo, el origen y fundación de la ciudad latinoamericana ha planteado un debate entre los especialistas. El prestigioso historiador norteamericano Richard Morse, señala que en este caso, la decisión política precedió a la económica, de manera diferente al surgimiento de las ciudades medievales de Europa, en la que algunos centros de importancia defensiva, de administración civil, eclesiástica o debido a su “localización estratégica en la intersección de dos o más rutas de comercio”, se transformaron más tarde en ciudades.

En el caso latinoamericano, según Morse, el surgimiento de la ciudad corresponde a una decisión política (la urbanización de la población) y religiosa (su evangelización), lo que dio origen, según ha mostrado Claudio Véliz, a una cultura urbana preindustrial, con el surgimiento de grandes centros dedicados a la administración y la burocracia, en desmedro del poblamiento y desarrollo de costas y campos.

Así, siguiendo a Véliz, mientras en la preindustrial ciudad de México de finales del XIX la población alcanza a unos 600 mil habitantes, en Nueva York que es el centro comercial más importante de los EE.UU, que es a su vez la principal potencia económica del mundo, vive un millón. Es la prueba de un “centralismo” latinoamericano, apegado al poder político y a la burocracia administrativa. Un centralismo de carácter conservador que fomenta el trámite, en desmedro

del liberalismo y de las iniciativas individuales. En el caso de las ciudades fundadas en Chile (con excepción de Santiago), éstas se caracterizan, además, por un “marcado acento castrense, impuesto desde las formas urbanas más visibles hasta las más sutiles como la preocupación y actividad predominante de sus moradores. El permanente estado de guerra penetró hasta lo más hondo de su cuerpo y alma”.

Es decir, la política de fundación de ciudades corresponde a un afán modernizador, pero con el sello del proyecto cultural hispánico, en el que sobreviven aspectos de la entonces naciente modernidad. Con el propósito de reunir a la población dispersa para su control y evangelización, se dio el caso de establecerse en un lugar de ubicación favorable para el comercio, aunque siempre como una decisión de la autoridad. En el caso que analizamos, Manso de Velasco recorrió la costa chilena para buscar puertos donde exportar los productos del Valle del Maule que permitieran su inserción en la economía del resto de América.

Volviendo a la política fundacional, se debe señalar que en opinión de la Corona Española, Chile a comienzos del XVIII presentaba una gran dispersión de la población, debido a que de las dieciséis ciudades fundadas por Pedro de Valdivia en el siglo anterior, siete habían sido destruidas. Por esta razón, muchos españoles habían emigrado al norte del Bío-Bío, a las haciendas del centro del país, o permanecían dispersos en los campos aledaños. La Monarquía estimó que era necesario fundar ciudades, pues el buen gobierno se concibe sólo en el espacio urbano, en la civitas, y el Valle central, como muchas otras regiones de la América, se caracterizaba por su despoblamiento.

Si observamos el mapa de las ciudades del Chile central comprendemos fácilmente este esfuerzo fundacional. Hacia 1700, es decir, aproximadamente ciento cincuenta años después de la llegada de Valdivia al Mapocho, sólo existen, en el enorme territorio al sur de Santiago, “cuatro o cinco poblaciones”, y es en ese mismo espacio donde se fundarán decenas de ciudades y pueblos que han organizado al país hasta hoy, desde un punto de vista administrativo, económico y cultural.

*“Luego de la destrucción de las ciudades situadas al sur del río Bío-Bío, a consecuencia de la rebelión indígena de 1598, los núcleos urbanos del Reino de Chile quedan reducidos a La Serena, Valparaíso, Santiago, Chillán, Concepción y Castro. Durante el siglo XVII no surgirán nuevas ciudades, no se reconstruirán las arruinadas, sino que habrá que esperar hasta bien entrado el dieciocho para que se concrete una iniciativa de tal naturaleza. Dicho de otro modo, la fundación de San Felipe El Real en 1740 bien puede considerarse el primer hito en dicha empresa”.*

Si los siglos XVI y XVII corresponden a la época militar y señorial del descubrimiento y la conquista, el XVIII es el de la “construcción de una sociedad racionalmente organizada en comunidades modeladas como conjuntos de familias de agricultores propietarios libres y dotados de autogobierno, manera de fijarlos al terreno y asegurar la explotación regular de éste por unos

habitantes hasta ahora vagabundos y desarraigados que habrían de empezar a “vivir en policía”. Ello implica, además, una cierta “reforma agraria” y consiguientemente, un cambio en las estructuras sociales del campo chileno”.

La vida en sociedad era la única vida considerada civilizada.

La intención de ese proceso fundacional es, como hemos dicho, la de evitar la dispersión de la población, un proceder que forma parte de un plan global de fundaciones al sur de Santiago, para levantar al menos una villa por partido.

Coincidente con esta política, el gobernador José Manso de Velasco describe Chile al Rey de la siguiente manera:

*“La longitud de este Reino desde la ciudad de Coquimbo hasta la ribera septentrional de Bío-Bío es de cerca de 300 leguas y su latitud del mar a la cordillera de 36. Todo país ameno y fértil, bañado de muchos ríos grandes y pequeños y en todo él sólo se encuentra la capital de Santiago, la ciudad de San Bartolomé de Chillán de corta población y esta la de Concepción, viviendo gran multitud de gente dividida en el campo sin política, de que resultan gravísimos daños espirituales y temporales por ser casi imposible a los curas la puntual administración de sacramentos y a los Corregidores de la justicia, sin que para el remedio de tan grandes males se encuentre otro arbitrio que el de reducirlos a pueblos”.*

La uniformización de los distintos grupos bajo la denominación de “españoles” es producto, según Mario Góngora, de la “homogeneización paulatina de las castas bajo la denominación legal de Españoles en su sentido cultural social”

Muchos indígenas abandonan sus pueblos para evitar el pago de impuestos o para integrarse a labores remuneradas de los españoles, confirmando así un mestizaje que se constituirá en el rasgo primordial de la nueva sociedad y la nueva ciudad, con el surgimiento de un nuevo tipo: el criollo mestizo, pues con “... la desruralización de la población también se pretendía estabilizar unos habitantes generalmente definidos vagabundos y delincuentes. Por aquel entonces constituía un tópico referirse peyorativamente a labradores y vaqueros, que fuese por su condición étnica -indios, mestizos y gente de casta-, o porque era gente de inferior categoría. Se afirmaba que los mestizos eran individuos de “mala cabeza, poco alcance y poca disposición”, y que los peones, porque robaban, eran “la polilla que arruina las haciendas y hacendado”, y por lo tanto, a modo de atenuar su predisposición al delito e imprimir más eficacia al sistema judicial, se pretendía que este tipo de personas tuviese residencia conocida, para sobre ellos ejercer vigilancia más estrecha”.

Lo anterior marcará esta etapa de la ciudad latinoamericana: la urbanización como un proceso de educación y control.

Y en este Chile central surgirá rápidamente una identidad singular, heredera del mundo hispánico y del indígena, como algo nuevo y diferente; la del criollo, campesino, católico, que se

sostiene en el mestizaje racial y cultural y en una aculturación mutua. En el hecho, cada vez es más difícil distinguir al español del mestizo y al mestizo del indígena, lo que equivale a decir que la urbanización producirá cambios sociales y culturales en un amplio sentido.

Estamos en presencia de la construcción del indígena como ciudadano y la construcción del español como criollo. Un proceso de urbanización, estrechamente ligado al intento de modificación de un mundo agrícola que, sin embargo, se mantendrá por mucho tiempo como la imagen no sólo de una región sino del país entero.

En esta lógica, el plan del Gobernador Velasco considera la fundación de un pueblo por partido, que sirva de cabecera. Sin embargo, en el caso del Maule, por su gran extensión, funda tres: Curicó, Talca y Cauquenes.

Como hemos dicho, los lugares elegidos son determinados por su ubicación espacial, por su cercanía a ríos y campos fértiles, por la presencia de bosques que abastezcan de madera, de parcelas donde criar ganado y de agua para beber.

El proyecto de fundar ciudades tenía para los españoles una larga historia. Joseph Perez nos recuerda que Campanella señaló que tanto el Imperio romano como el bizantino, que se identificasen con la ciudad, y asimismo el pensamiento griego, que naciera en una ciudad, habían sido heredados por los españoles en su doble versión: como Imperio y como fundadores de ciudades. Y fueron también los españoles quienes los pusieron en práctica en América. Campanella, según Perez, llegó a pensar que La ciudad del sol se encontraba en América, sobre la línea del Ecuador, en algún lugar que tal vez podría corresponder a Quito.

Es conveniente citar partes de la Ley 1, título 7, libro 4º de la Recopilación, en la que se hace mención a las condiciones que ha de tener el sitio elegido para fundar un pueblo:

*“En la costa del mar sea el sitio levantado, sano y fuerte, teniendo consideración al abrigo, fondo y defensa del Puerto, y si fuere posible no tenga el Mar al Mediodía, ni Poniente [...] Procuren tener el agua cerca, y que se pueda conducir al Pueblo y heredades; derivándola, si fuera posible, para mejor aprovecharse de ella y los materiales necesarios para edificios, tierras de labor, cultura y pasto, con que escusarán (sic) el mucho trabajo y costa, que siguen de la distancia”.*

Y más adelante se agregaba:

*“No elijan sitios para poblar en lugares muy altos, por la molestia de los vientos, y dificultades del servicio y acarreto (sic), ni en lugares muy bajos, porque suelen ser enfermos, fándense los medianamente levantados, que gocen descubiertos los vientos del Norte y Mediodía; y si hubieren escusar (sic) de los lugares altos, funden en parte donde no estén sujetos a nieblas, haciendo observación de lo que más convenga a la salud, y accidentes, que se pueden ofrecer; y, en caso de*

*edificar a la ribera de algún río, dispongan la población de forma, que saliendo el Sol, dé primero en el Pueblo, que en el agua”.*

A estos criterios se suma el argumento de Tomás Marín de Poveda, quien a fines del xvii, en 1692, intentó fundar Talca, lo que no logró por falta de recursos y poco interés de la población por instalarse aquí. Poveda sostenía como negativa la excesiva distancia entre una ciudad y otra, y señalaba que su intento de levantar una ciudad en el Maule se debía a “lo mucho que ha crecido la gente española de aquel partido y la grande distancia que hay a esta ciudad de Santiago en cuya jurisdicción se incluye”.

De este modo, y con excepción de Rancagua, levantada sobre un pueblo de indios, el resto de las ciudades surgen en medio de campos despoblados, haciendas particulares o misiones religiosas, como es el caso, precisamente, de Curicó y Talca.

Las ciudades fundadas, que semejaran, según la acertada imagen de Benjamín Subercaseaux, un “collar”, son:

San Felipe El Real, en 1740; Rancagua (Santa Cruz de Triana), levantada sobre un pueblo de indios, en 1743; San Fernando de Tinguiririca, en 1742; San José de la Buena Vista de Curicó, en 1743; San Agustín de Talca, en 1742; Cauquenes (Nuestra señora de la Merced), 1742; Los Ángeles, 1742; Chillán y Concepción habían sido fundadas anteriormente. Es decir, en tres años se erigen siete ciudades continuadas, de las cuales cinco (Rancagua, San Fernando, Curicó, Talca, Cauquenes) pertenecen al Valle Central.

Más tarde, Ambrosio O’Higgins continuará la política de los gobernadores anteriores con la fundación de Linares y Constitución, en 1792. Posteriormente se funda Parral, en 1801.

La identidad común de los habitantes de las ciudades surgidas en el centro de Chile es fácilmente perceptible: un mismo lenguaje, una misma cocina, y las mismas creencias espirituales, se mantienen a lo largo del valle. Pero también las fiestas, la arquitectura, las casonas y las plazas, y por supuesto los rostros, las vestimentas y los apellidos, son los mismos.

Aquí, en este amplio espacio despoblado, se vivió lo que conocemos como época Colonial, es aquí donde llegó la (débil) ilustración, el inicio de la modernidad, y producto de ésta, la Independencia, el periodo republicano, los grupos liberales, los conservadores, las tertulias, la escasa inmigración europea, el inicio de la industrialización.

Nuestros principales escritores, políticos, historiadores, hombres de iglesia, novelistas y poetas, pertenecen a este Valle. Hombres y mujeres notables como Oscar Castro, Juan Ignacio Molina, Violeta Parra, Pablo Neruda, crecieron viendo su luz.

## **Las Ciudades, el Camino y el Ferrocarril**

De lo expuesto anteriormente es fácil comprender que la fundación de las ciudades dio origen al establecimiento de un camino que las uniera y permitiera la comunicación entre ellas.

En los documentos de los siglos xvii y xviii sólo se habla de los caminos desde Valparaíso hacia Santiago y Cuyo; y de Santiago a Concepción. Un camino, en forma de cruz, que seguía más o menos el trazado actual.

El camino entre Valparaíso y Cuyo tenía una función comercial. El camino a Concepción, una función administrativa. Este camino es el que se privilegiará con la política de fundación de ciudades en el xviii.

Más tarde, con la instalación de la línea férrea, se reafirmará esta misma política de unir ciudades, acortar distancias, construir una región. Y en última instancia, cimentar un país.

Podemos pensar que la decisión política de establecer la línea del ferrocarril es un intento similar al del establecimiento del Camino del centro que corresponde en parte del Camino Inca, y en parte el Camino Real, y el de las ciudades fundadas a su alrededor: fomentar la actividad comercial, integrar espacios geográficos.

El ferrocarril es el gran símbolo del siglo xix. La imagen de una locomotora lanzando humo y avanzando por los campos, significa la voluntad de avance de una modernidad vislumbrada como incontenible.

Si observamos esta imagen del “International Herald Tribune”, uno de los principales periódicos del mundo desde el siglo xix, se observa que rodeados de varios símbolos de la modernidad (la siembra, el control del tiempo, las chimeneas de las fábricas,) una locomotora avanza a gran velocidad, unificando esos símbolos a los que entonces se consideraban como progreso y civilización.

La llegada del ferrocarril a Talca, en 1875, significó un activo crecimiento de la ciudad, desplazando su centro hacia el oriente, en un lugar periférico de ella y hacia el que comienzan a converger nuevos ejes urbanos como la calle 2 sur y la 11 oriente.

El ferrocarril, como los caminos o la Marina Mercante, intentaba cumplir la misma función: unir el territorio, desarrollar la producción, contribuir al desplazamiento de las personas. Pero, además, en poco tiempo, el ferrocarril contribuyó a la industrialización de la región, dando un paso más allá de las actividades agrícolas que habían sido su labor principal, y al poco tiempo aparecen fábricas de alimentos, calzados, ropa, muebles, producción de vinos, molinos, papeletas, etc., lo que a su vez contribuiría a la llegada de nuevos inmigrantes de Santiago o del extranjero, que aportaron un nuevo espíritu más complejo a la región del Valle Central.

Los caminos y el ferrocarril, tan deseados, no sólo trajeron felicidad, sino también nuevos desafíos para los habitantes que se veían afectados por la llegada de nuevos productos y la necesidad de desarrollar nuevas competencias y habilidades. Pero, inevitablemente, tanto el ferrocarril como la construcción y posterior pavimentación del camino se asocian a un principio de globalidad, de integración de las ciudades del centro entre ellas mismas y en relación a la gran capital: Santiago.

## Conclusiones

Aun cuando existan diferencias internas en esta macrorregión que, provisoriamente, denominamos Chile central, las semejanzas internas son mayores, desde el hecho mismo de la fundación de sus ciudades, e incluso desde mucho antes.

En mi opinión, todo lo que contribuya a esta integración regional (infraestructura, medios de transporte, gobiernos locales, descentralización presupuestaria) será un gran beneficio para la propia región (una identidad más sólida e identificable, mayor capacidad de generar proyectos económicos y culturales) y también para el resto del país.

Por lo demás, el reconocimiento de este Chile Central podrá ayudar a los otros Chiles: al del norte, al del sur y al del extremo sur. Ese es el espíritu que se intenta recuperar con el proyecto “CiudadValleCentral”, que se inicia en Talca, pero no sólo para esta ciudad, sino para un conjunto de ciudades, las del centro de Chile, y que en el futuro pueda servir de modelo para la construcción de otras megarregiones.

Pero no basta con imaginarlo por algunas autoridades universitarias. Se requiere que los ciudadanos hagan lo suyo el proyecto. Ciudadanos interesados en recorrer una región que sientan propia.

Para lograrlo se requerirá de sistemas de transporte expeditos, entre otros el ferrocarril, con un servicio de alta calidad, puntual, higiénico, cómodo, pero aprovechando además la gran ventaja que ofrece el tren en las urbes modernas, esa que nos permite ingresar hasta el centro mismo de la ciudad.

Establecer los fundamentos de una megarregión como una base económica y cultural que se mantenga en el tiempo y que haga interesante a los ciudadanos desplazarse a Linares, a Curicó, a Rancagua o a Chillán.

No se trata de negar otras imágenes de esta zona central, las que todos conocemos: que en este Valle se encuentran los índices más altos de pobreza y cesantía, los problemas de escolaridad, alcoholismo y muchos otros.

Por eso mismo se trata de tomar conciencia e imaginar una región más fuerte y con mayor presencia en el país. Una región a la que constaría muy poco (re)unirse, pues ya está ligada por razones históricas, económicas y sobre todo, culturales.

Queremos invitarlos, sea cual sea su propuesta final, a pensar en grande.

## Bibliografía

Guarda, Gabriel. (1968). La ciudad Chilena del siglo XVIII. Buenos Aires: CEAL

**Lorenzo Schiaffino, Santiago.** (1986). Origen de las ciudades chilenas. Las fundaciones del siglo XVIII. Santiago: Andrés Bello.

**Opazo Maturana, Gustavo.** (1942). Historia de Talca. Santiago: Universitaria.

**Pinedo, Javier.** (1999). Identidad en la Región del Maule, Reflexiones e imágenes sobre el tema. Universum, Universidad de Talca, n°... pp

**Romero, José Luis** (1976). Latinoamérica: la ciudad y las ideas. Buenos Aires, Siglo XXI.

**Subercaseaux, Benjamín.** (1940). Chile, o una loca geografía. Santiago: Ercilla.

**Thompson, Ian.** (2000). Historia del Ferrocarril en Chile. Santiago: Dibam.

**Véliz, Claudio.** (1984). Una cultura urbana preindustrial. En: La tradición centralista en América latina. (pp....). Barcelona: Ariel.

(\*) Todas las imágenes corresponde a Geografía poética de Chile, Región del Maule, Santiago, DIBAM, 1996

# De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje

Intervenciones en paisajes culturales en Latinoamérica

## Resumen:

El siguiente artículo desemboca en la valoración crítica de tres intervenciones en paisajes culturales latinoamericanos: Minas Gerais, Quebrada de Humahuaca y Tierra del Fuego, proponiendo en este último caso una vindicación de las diversas culturas acumuladas. En la primera parte, se debaten los conceptos de patrimonio y paisaje cultural, en un trayecto que no deja de considerar la moderna expoliación de territorios lejanos, pero que acaba por reconocer la unión indisoluble de hábitos y hábitat, de paisaje y paisanaje, de modo que lo priorizado sea la huella del trabajo sobre el territorio. A partir de un proyecto que se materializara a lo largo del río Llobregat, se exponen además una serie de lecciones aprendidas acerca de los paisajes culturales, como la necesidad de “narrar una historia”, el rol activo y significativo de los residentes, y la búsqueda de un equilibrio entre actualización y preservación.

## Palabras-clave:

Paisaje cultural, patrimonio, desarrollo local, Tierra del Fuego.

Quisiera agradecer a Amparo Gómez-Pallete y a Soledad Huamani la oportunidad que me brindaron de compartir en Cartagena de Indias algunas reflexiones con un selecto grupo de estudiosos y especialistas en patrimonio cultural. Cuando Amparo me planteó mi participación en el encuentro me sugirió un par de temas: definir el concepto de paisajes culturales; explicar proyectos en los mismos y deducir criterios de intervención en dichos ámbitos. Intentaré en este texto combinar todo ello. En la primera parte del artículo me detendré en tres conceptos: patrimonio, paisaje cultural y su relación con el desarrollo local. A partir del análisis de un centenar de intervenciones en paisajes culturales comentaré algunas de las lecciones que aprendimos y aplicamos al proyecto del río Llobregat. En la segunda parte me gustaría valorar las particularidades de diversos paisajes culturales en Latinoamérica, comentando tres intervenciones.

### **De la protección de monumentos a los paisajes culturales**

Quisiera empezar destacando que me interesa el patrimonio desde una acepción amplia del mismo. Como he escrito en más de una ocasión la idea de conservar el patrimonio heredado de generaciones anteriores es relativamente moderna.<sup>1</sup> Hasta bien entrado el siglo XIX la construcción de la ciudad europea supone generalmente la paulatina sustitución de los tejidos más antiguos. La preocupación por el mantenimiento de los vestigios del pasado nace con la Ilustración, con el ensimismamiento de Goethe al descubrir Verona; con las expediciones y descubrimientos de Heinrich Schliemann de las diversas Troyas; o con la creación en París de la Inspección General de Monumentos Históricos en 1834.

Esta preocupación se consolida con la revolución industrial. En las principales ciudades empiezan a levantarse recintos especializados donde se conservan y muestran manifestaciones patrimoniales diversas, tanto naturales como culturales (parques zoológicos, jardines botánicos, museos de arte, etnográficos y arqueológicos...). Los objetivos comunes son: preservar determinadas piezas y generalizar su acceso y disfrute público. Pero esto se consigue a menudo (Louvre, British Museum...) expoliando rincones lejanos, es decir desvinculando el patrimonio del territorio donde se ha producido. No es hasta bien avanzado el siglo XX, al calor de las crisis industriales y del creciente turismo cultural, cuando aparece una concepción mucho más amplia de patrimonio, como el legado de la experiencia y el esfuerzo de una comunidad. De enfocarse desde una mera concepción esteticista y restringida a los monumentos, el patrimonio se interpreta ahora de una manera mucho más general, como el lugar de la memoria. Deja de recluirse en recintos y ciudades privilegiadas y exige un reconocimiento vinculado al ámbito donde se ha producido, lo que refuerza su identidad. Se toma conciencia de su valor como herencia de una sociedad y de su carácter indisoluble, por tanto, de la misma y de su territorio.

---

1 Ver Sabaté, Joaquín. (2005). De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje. ID nº 1. Barcelona.

## Hacia una definición de los paisajes culturales

Esta perspectiva está muy relacionada con la aparición de nuevas instituciones, instrumentos y conceptos, como los paisajes culturales y los parques patrimoniales.<sup>2</sup> Mucha gente relaciona el concepto de paisaje cultural exclusivamente con las definiciones, algo complejas, de la UNESCO o del National Park Service (de finales del siglo XX), que se plantean desde una preocupación administrativa, preservadora y política, más que académica y proyectual.

NPS	
Historic Site:	Paisaje significativo por su relación con un evento histórico, una actividad o un personaje
Historic Designed Landscape:	Paisaje proyectado por un paisajista, maestro jardinero, arquitecto u horticultor, de acuerdo con ciertos principios de diseño, o por un aficionado trabajando según un estilo o tradición reconocidos.
Historic Vernacular Landscape:	Paisaje que evoluciona con el uso de la gente, cuyas actividades y ocupación le dieron forma.
Ethnographic Landscape:	Paisaje que contiene diversos elementos naturales y culturales, que la gente, esencialmente sus habitantes, reconoce como recursos patrimoniales.

UNESCO	
Clearly Defined Landscape:	Paisaje creado por el hombre (jardines, parques...), a menudo asociado con edificios religiosos y monumentos.
Organically Evolved Landscape:	Paisaje surgido por motivos sociales, económicos, administrativos o religiosos, que evoluciona en relación y como respuesta al marco natural. Estos paisajes reflejan dicho proceso de evolución en su forma y componentes.
Associative Cultural Landscape:	Paisaje que muestra una potente asociación cultural, religiosa o artística con elementos naturales, más que una clara evidencia física, generalmente insignificante, o incluso ausente.

Pero los antecedentes del término paisaje cultural están en escritos de historiadores o geógrafos alemanes y franceses de finales del XIX, que interpretan la incidencia mutua entre naturaleza y humanidad, entre formas de vida y territorios, en definitiva entre paisaje y paisanaje, entre hábitat y hábitos. La acepción actual del concepto *paisaje cultural*, sin embargo, no aparece sino

2 Ver Sabaté, Joaquín (2007). Paisajes culturales y desarrollo local. En: Labor & Engenho, nº 1, (pp. 53-75). Patrimônio Cultural-Engenharia e Arquitetura. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, Brasil).

a principios del siglo XX con el profesor Carl Sauer, que analiza las transformaciones del paisaje natural (en cultural) debido a la acción del ser humano. En “La morfología del Paisaje” (1925), Sauer define paisaje cultural como el resultado de la acción de un grupo social sobre un paisaje natural. Nos dice que paisaje cultural es el registro del hombre sobre el territorio; un texto que se puede escribir e interpretar; entendiendo el territorio como construcción humana.

En nuestro grupo de trabajo definimos paisaje cultural como un ámbito geográfico asociado a un evento, a una actividad o a un personaje históricos, que contiene valores estéticos y culturales. O dicho de una manera menos ortodoxa, pero más sencilla y hermosa, paisaje cultural es la huella del trabajo sobre el territorio, un memorial al trabajador desconocido.

Pero mi interés no se limita a reivindicar el valor de dicho legado; a reclamar su preservación, a llamar la atención de estudiosos o turistas. Nuestro objetivo como urbanistas, como profesionales comprometidos con la calidad de vida de las personas y de los territorios donde moran, es poner en valor los recursos que atesoran los paisajes culturales al servicio del desarrollo local, de la mejora de la educación y de los niveles de vida de los habitantes de un determinado territorio.

Los proyectos más interesantes en paisajes culturales muestran su voluntad de promover no solo la preservación del patrimonio, la promoción de la educación y actividades recreativas, sino asimismo de favorecer un nuevo desarrollo económico. Estas iniciativas se basan en el estudio y recuperación de elementos patrimoniales, y en su utilización para atraer estudiosos, inversores y turistas. Surgen los denominados parques patrimoniales como estrategia de desarrollo territorial. De su análisis podemos extraer una primera conclusión: la gestión inteligente de los recursos patrimoniales supone en muchos territorios uno de los factores clave para su desarrollo, porque atrae turismo e inversiones, genera actividades y puestos de trabajo, pero muy fundamentalmente, porque refuerza la autoestima de la comunidad.

### **Algunas lecciones sobre gestión e instrumentos**

Estos proyectos muestran aspectos comunes: identifican los recursos de mayor interés y ofrecen una interpretación estructurada y atractiva de los mismos, narran una historia, capaz de atraer visitas e inversiones, buscan oportunidades de actividad y áreas de proyecto. El análisis de un centenar de intervenciones en diversas partes del mundo, realizado junto con profesores e investigadores del MIT, nos permitió reconocer algunas características que aseguraban un mejor resultado.<sup>3</sup>

---

3 Ver AA.VV. (2001). *Proyectando el eje del Llobregat. Paisajes culturales y desarrollo regional. Designing the Llobregat Corridor. Cultural Landscape and Regional Development.* Universidad Politécnica de Cataluña y Massachusetts Institute of Technology. Barcelona.

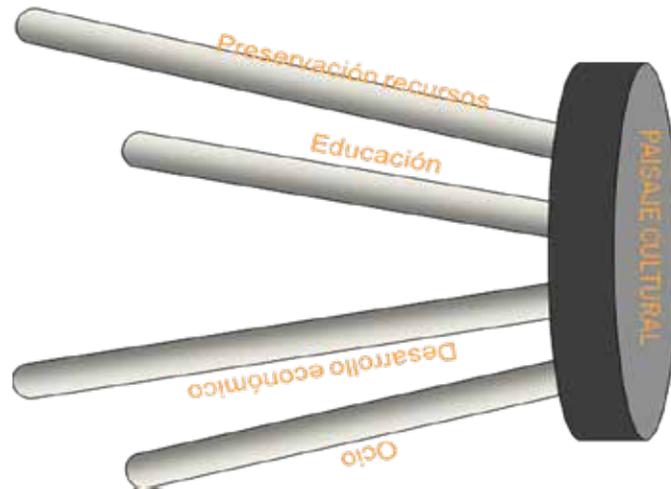
1. La primera lección que aprendimos es que los residentes constituyen los principales recursos de un territorio. Son esenciales en su futuro, tanto por sus conocimientos, recuerdos e historia, como por su entusiasmo, una vez que reconocen el valor del patrimonio acumulado. En definitiva porque son los principales interesados en valorizar su patrimonio, en mantenerlo y adecuarlo. Tan pronto se refuerza su autoestima, dejan de sentirse parte de un territorio en crisis, para empezar a construir un futuro sobre aquellos recursos. Las mejores iniciativas así lo reconocen y los incorporan en su diseño y promoción. Los mejores proyectos son ampliamente participativos. Lo más importante es reforzar la autoestima de los residentes. Los visitantes, museos e inversiones ya vendrán después.

2. Pero asimismo los recuerdos son recursos culturales básicos. De ahí la importancia de la labor de antropólogos, sociólogos, historiadores, geógrafos y documentalistas. Los vestigios de otros tiempos, la memoria colectiva, el patrimonio compartido y las tradiciones culturales que atesora una determinada comunidad desaparecen con el tiempo. Y son tan importantes, o incluso más, que sus monumentos. Conviene pues prestar especial atención a las memorias asociadas a un recurso, evitar que se pierdan, recopilar historias, documentar, interpretar, antes de que desaparezcan los vestigios.

3. Una tercera característica común a las experiencias de mayor interés y éxito, es que surgen de la base. Los ejemplos más relevantes son impulsados por agentes locales, amantes de un territorio que pretenden valorizar sus recursos. Las mejores iniciativas se caracterizan por crecer desde abajo hacia arriba. Resulta bien difícil asegurar el éxito allí donde no haya recursos humanos locales dispuestos a jugar un papel relevante. Y los habitantes van a reclamar un justo equilibrio entre preservación y actualización.

4. Hay que definir con claridad los objetivos básicos de la intervención. Las iniciativas más relevantes suelen integrar diferentes funciones a la vez: preservación y actualización, educación, esparcimiento, turismo y desarrollo económico. Esto se consigue sentando las bases para una estrecha colaboración entre diferentes administraciones y particulares. En la mayor parte de los casos las palabras clave son: preservación y puesta al día del patrimonio; educación y reinterpretación; esparcimiento, aprovechando respetuosamente recursos culturales y naturales; desarrollo económico y colaboración entre administraciones, agentes locales y sector privado.

Aprendimos otras muchas lecciones, como que el recorrido se ha de diseñar a la velocidad, y, si es posible, con los medios de locomoción característicos del momento de construcción del paisaje. O que en todos los parques patrimoniales resulta imprescindible narrar una historia,



definiendo un ámbito coherente y un claro hilo conductor. Y que para narrar una historia hay que documentarla rigurosamente. Pero no me extenderé con el resto de lecciones.<sup>4</sup>

### Paisajes culturales a lo largo del río Llobregat

Muchas de ellas las aplicamos hace años cuando nos encargaron un simple inventario de recursos culturales a lo largo del río Llobregat. Ofrecimos liebre por gato, añadiendo al citado inventario un proyecto de eje patrimonial. Como en todo parque patrimonial necesitábamos una narración. Por ello se nos ocurrió defender que a pesar de ser muy corto y poco caudaloso, el Llobregat era el río más trabajador de Europa; porque es explotado durante siglos. Prácticamente desde que nace es obligado a mover molinos y turbinas, a alimentar industrias y poblaciones, y crea pacientemente un delta agrícola, es embalsado, y acaba exhausto y sin apenas caudal en su desembocadura.

*¿Por qué no explicar pues la historia del desarrollo industrial de Cataluña siguiendo el curso del río?*

Para ello identificamos a lo largo del río diversos episodios históricos: Los excedentes de la rica huerta de Manresa, regada con aguas de una magnífica acequia medieval de casi treinta kilómetros, dan pie a una primera industria urbana.

Río arriba, a lo largo del siglo XIX, el agua empieza a mover las máquinas, y de los molinos pasamos al extraordinario paisaje de las colonias textiles.

En la desembocadura se crea a mediados del siglo XIX un territorio agrario moderno con la esforzada construcción de un delta.

Para aprovisionar la ciudad se explotan cerca de los Pirineos unas minas de carbón.

Pero asimismo increíbles fábricas de cemento. Y una incipiente industria turística alrededor de Montserrat, montaña sagrada de Cataluña, con la construcción de pequeños trenes y funiculares. Pero finalmente el río es represado y las extracciones y vertidos de una industria moderna, dan paso a la decadencia del sistema.

<sup>4</sup> Ver su descripción más detallada Sabaté, Joaquín (2004). Paisajes culturales. El patrimonio como recurso básico para un nuevo tipo de desarrollo. En: Urban, nº 9 (pp. 8-29). Madrid.

Los márgenes del río más trabajador de Europa muestran hoy claros síntomas de agotamiento. Numerosos vestigios de un pasado floreciente (puentes medievales, molinos, presas, canales y acequias, fábricas y colonias industriales, instalaciones mineras, ferrocarriles y funiculares...) están abandonados.

No obstante, los testimonios de la actual decadencia pueden ser la base de un nuevo impulso en este territorio. Por haber sido motor del desarrollo económico, el río atesora una extraordinaria densidad de recursos culturales. Su generosa aportación de agua para el riego, de energía para mover máquinas y de vías para el intercambio, ha decantado un patrimonio singular. A partir de este, y del entusiasmo de diversos agentes locales armamos un proyecto, el corredor patrimonial del río Llobregat, para cohesionar sus recursos (naturales y culturales) a partir de una idea-fuerza territorial.

Para ello estudiamos el recorrido del río, sus secciones, los territorios atravesados, el aprovechamiento de sus aguas, la consistencia de los ecosistemas, el impacto de extracciones y vertidos, canales y pantanos, inventariamos servicios y recursos. Teniendo en cuenta diversas iniciativas locales propusimos ocho ámbitos de intervención, ocho paisajes culturales, encadenados por una historia común. Cada uno de estos ámbitos reconoce un territorio con identidad física, económica y cultural. Y en cada uno seleccionamos los recursos relacionados con un tema; definimos una estructura interpretativa; explicamos una historia; proyectando itinerarios, accesos, un centro de interpretación y, en su caso, algún museo especializado; y articulamos la gestión conjunta de los recursos con agentes locales y administraciones.

En cada ámbito se proponen posibles proyectos, a veces muy elementales (limpiar un paraje, señalarlo...); o de mayor inversión (un itinerario, un centro de interpretación, recuperar un edificio para museo...). Nuestro objetivo es potenciar el desarrollo equilibrado de un territorio valorando sus recursos culturales, atrayendo actividades, fomentando un turismo respetuoso con sus valores, y, por encima de todo, reforzando la autoestima de sus residentes.

Ya se han desarrollado cuatro de estas propuestas: los Parques Patrimoniales del Carbón y de las Colonias Industriales, de una Acequia medieval de Manresa y el Parque Agrario del Delta.

Son los primeros frutos de un proceso de reactivación de una cuenca fluvial a partir de la valorización de sus recursos patrimoniales, un modelo económicamente más viable, ambientalmente más sostenible y atento a la identidad de cada territorio, y socialmente más justo. Veamos algunas características de los parques de la Acequia y de las colonias textiles.

## Acequia de Manresa

En la Edad Media, algunas producciones agrarias, como la viña y el trigo, proporcionaban excedentes suficientes para comerciar. Pero la ciudad crecía lejos del río, y cada vez tenía más necesidad de agua; para beber, para vivir, pero también para mover los molinos donde se trabajaba la lana. Por ello pidieron permiso al rey para construir una acequia que llevase el agua

abundante del río hasta la ciudad, con una obra hidráulica sencilla pero monumental, todavía en pleno funcionamiento.

Hoy la acequia, de cerca de treinta kilómetros, traza una frontera entre los colores ocres y los verdes vivos de las viñas y los huertos. Nace a la sombra de un castillo medieval y serpentea al pie de los cerros, buscando una línea de mínima pendiente con muros de contención, puentes y pequeños acueductos conservados a lo largo de los siglos.

La intervención ha consistido apenas en limpiar y rehacer el camino y diversas obras de fábrica, en proponer una interpretación del territorio y en diseñar unas pocas piezas de “mobiliario territorial” para enriquecer la experiencia del paseo. Entre éstas tenemos algunas delicadas propuestas de Alvaro Siza, como un aula en la naturaleza, un hermoso ejemplo de “land-art”.

### **Parque de las colonias industriales**

A mediados del siglo XIX el valle superior acoge una transformación sorprendente, con fábricas que buscan la fuerza del río y huyen del ambiente conflictivo de las ciudades. Aprovechan cada salto de agua y alrededor suyo se levantan pequeños asentamientos, siempre ordenados y a veces modélicos, donde los trabajadores viven a la sombra de la fábrica a lo largo de diversas generaciones.

El resultado es un paisaje particular, mitad industrial y mitad agrario, habitado por obreros que a su vez son agricultores. Es una sucesión de 14 ciudades en miniatura. Siempre están presentes la fábrica, la iglesia, las casas de los trabajadores, el canal que aporta las aguas, los huertos cerca del río y la villa de los propietarios. Las calles hoy permanecen silenciosas, porque la llegada de la electricidad permitió poner las fábricas en cualquier sitio. Las colonias entran en crisis, el trabajo empieza a irse y con él los habitantes de esta ciudad discontinúa que creció allí, donde un salto permitía aprovechar la fuerza del agua.

El plan pretende reactivar este patrimonio. Una colonia viva requiere una fábrica viva y, por ello, promover usos de valor añadido, aceptando incluso pequeños crecimientos y cambios de uso industrial a terciario o residencial. Se pacta con diversos agentes que parte de las plusvalías se destinen a compensar el coste de rehabilitar el patrimonio edificado. Convertir las colonias en barrios equipados supone aceptar que puedan crecer, atraer habitantes y reclamar servicios y transporte público. Frente al deterioro del patrimonio y a la escasez de recursos, buscamos un balance entre conservación y transformación. Se vincula la mejora urbana de las colonias a su promoción económica, a sectores que puedan generar riqueza y reinvertirla. Y esto lleva a definir reglas precisas de crecimiento, unos criterios compositivos basados en un riguroso análisis,

procesos de reactivación basados en el turismo cultural y en atraer a las viejas fábricas nuevas actividades económicas.<sup>5</sup>

## Intervenciones en paisajes culturales en Latinoamérica

Hace diez años formamos un Laboratorio donde compartimos con un grupo de amigos de Latinoamérica y Europa reflexiones y proyectos. Aprendimos a apreciar características que hacen distintivas las intervenciones en paisajes culturales en Latinoamérica con respecto a los de Europa.

Comparados con los europeos cabe destacar la considerable dimensión en Latinoamérica de los estudios en paisajes culturales o de las propuestas de intervención en los mismos. El Camino del Inca o el del Gaucho atraviesan varios países. Y el Camino de las Estancias, Minas Gerais o Tierra del Fuego tienen extensiones muy considerables. Esto a su vez supone una menor densidad de recursos.

Las diversas culturas dejan su huella en el territorio formando ricas capas, incluso en un territorio aparentemente tan poco hollado como Tierra del Fuego. Son paisajes mucho más mixtos que en Europa, o mestizos, como reclamaba José Vasconcelos, gran intelectual mexicano. Las nuevas actividades productivas que se implantan se enriquecen con el legado de tradiciones y usos indígenas.

Otro aspecto destacable es la exuberancia de una extraordinaria naturaleza, que enmascara las huellas de civilizaciones pasadas. Por lo general los paisajes culturales tienen aquí más complejidad, mayor espesor cultural.

Llama asimismo la atención la rica diversidad de recursos. Los extraordinarios trabajos de los queridos amigos André, Geraldo, Eugenio y Olga nos muestran como estos paisajes abarcan un amplio abanico de actividades productivas (desde caña de azúcar a café, *pau-de-rosa*, *agave tequilero*, ganadería, minería de oro, cobre, hierro o diamantes).<sup>6</sup>

Y esto supone la aparición de novedosas tipologías constructivas, como las estancias jesuíticas; pero asimismo los *engenhos*; los pueblos azucareros; las oficinas salitreras; las *fazendas* de café; las usinas de *pau-de-rosa*; equiparables a los complejos fabriles de la industrialización europea y

---

5 Ver Sabaté, Joaquín. Proyecto de parque patrimonial fluvial del Ter. En: *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje* (pp. 625-642). Barcelona: Ariel; Sabaté, Joaquín y Pere Vall. La construcción del paisaje de las colonias. Una aproximación morfológica y Colonias postindustriales: crisis i revaloració. En: *Colònies industrials*. Barcelona: Angle / Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Generalitat de Catalunya..

6 Ver entre otros los trabajos de los profesores:  
Argollo, André (2004). *Arquitetura do Café*. São Paulo: Editora da Unicamp.  
Garcés, Eugenio (1999). *Las ciudades del salitre*. Santiago: Orígenes.  
Paterlini, Olga (1987). *Pueblos azucareros de Tucumán*. Tucumán: Editorial del Instituto Argentino de investigaciones de historia de la arquitectura y el urbanismo.  
Gomes, Geraldo (1998). *Engenho & Arquitetura*. Recife: Fundação Gilberto Freyre.

en tantas ocasiones tanto o más ricos. Dan lugar asimismo a ingeniosos utensilios y maquinarias sofisticadas.<sup>7</sup>

Aunque tampoco debemos olvidar las dificultades de gestionar proyectos en lo que García Canclini denomina contextos institucionales débiles.<sup>8</sup>

Comentaré a continuación tres ejemplos latinoamericanos en cuyo análisis o diseño he tenido la oportunidad de colaborar.

### Minas Gerais

Una buena amiga solicitó hace cuatro años mi colaboración en un plan territorial en Minas Gerais, que atesora impresionantes riquezas naturales. El oro y las piedras preciosas dieron lugar a un rosario de capillas e iglesias de un barroco indígena singular en Mariana, Ouro Preto, San José o Tiradentes, pueblos que esconden ricas historias en sus calles sinuosas y empinadas.

Hoy en cambio todo gira alrededor de la explotación de un hierro de gran pureza, por parte de una de las compañías más poderosas del mundo. Esto asegura trabajo a buena parte de la población. Pero al mismo tiempo afecta a las condiciones ambientales, al nivel de congestión de sus carreteras y caminos, al crecimiento desordenado y con infraestructura precaria de sus núcleos o la escasez de viviendas en condiciones.

Partimos de la convicción de que la empresa minera debe devolver a la tierra y a sus gentes, parte de las riquezas que extrae de sus entrañas, y que ello mejorará las características de las ciudades y del territorio, la calidad de vida de sus habitantes, la formación de sus trabajadores eliminando posibles conflictos, la imagen de la propia empresa y, en definitiva, la propia rentabilidad del negocio.

Para ello se elaboró un plan articulado en torno a proyectos territoriales específicos que adoptó lema “*A mineração bem Vale um patrimônio*”, para recuperar recursos culturales y naturales y mejorar las condiciones de vida de la población. La propuesta se centró en tres líneas básicas: en la primera se articulan medidas para que la minería contribuya a la mejora de la calidad de los núcleos. En segundo lugar se recogen medidas para el mantenimiento de la vegetación y finalmente las relacionadas con asegurar en todos los cauces un caudal suficiente de agua de buena calidad.

---

7 Ver André Argollo antes citado.

8 Ver García Canclini, Néstor (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.



## Quebrada de Humahuaca

En segundo lugar comentaré los estudios y propuestas en curso en la Quebrada de Humahuaca.<sup>9</sup> Allí la creciente afluencia de turistas supone, como en tantos otros lugares del mundo, efectos no previstos y perversos. En diversos foros de Internet se denuncia a extranjeros que usurpan las tierras; la expulsión de comunidades aborígenes; una creciente inseguridad o la construcción de hoteles mientras los residentes malviven en casas sin condiciones. La Quebrada forma un corredor natural Norte-Sur de unos 150 km. de largo, por donde discurre el Río Grande de Jujuy, esculpiendo extraordinarios monumentos geológicos con una rica paleta de formas y colores. Durante siglos ha constituido un importante eje cultural, al ser una vía natural de paso a Bolivia y Chile. Al ser incluida en la lista de sitios Patrimonio de la Humanidad, empieza a sufrir grandes cambios. La aparición de actividades que afectan la vida de los residentes acentúa los conflictos y acelera procesos de especulación y migración. Pero un análisis sobre el terreno nos descubre la razón. Es un territorio sin proyecto, que no aprovecha adecuadamente las ventajas de un turismo que es relativamente modesto y respetuoso. La Quebrada necesita un proyecto ilusionante, ampliamente compartido y bien atento a su identidad.

Éste debería incorporar la recuperación de tradiciones agrícolas o la cría de animales autóctonos, como la vicuña y la alpaca. Son actividades que ayudarían a retener a los pobladores. Forman parte del patrimonio cultural y son un recurso fundamental para afianzar la población. Además la conservación de estas prácticas contribuye a asegurar la sustentabilidad de un territorio ambientalmente sensible.

El comercio vinculado al turismo aporta rentas nada despreciables a muchas economías domésticas. Pero resulta preocupante que buena parte de lo que se expone en las calles y plazas de Purmamarca, Tilcara o Humahuaca se haya elaborado lejos de la Quebrada, y sea ajeno a sus tradiciones artesanales; que aquellos espacios se hayan convertido en un *shopping* estereotipado a cielo abierto. Recuperar el orgullo de la rica producción propia, fomentar micro empresas artesanales y reforzar su autoestima parece otro paso necesario para empezar a corregir una peligrosa deriva que lleva a la aculturación de un territorio. La defensa de la identidad cultural de este territorio pasa asimismo por su patrimonio intangible, sus celebraciones y ritos, quizás uno

9 Ver Martínez, Isabel y Joaquín Sabaté (2011). Apuntes metodológicos en la ordenación de paisajes culturales: el caso de la Quebrada de Humahuaca. Pendiente de publicación en Buenos Aires.

de los pocos reductos aún no afectados por el impacto del turismo, aunque no blindado frente a sus efectos.

Deberíamos seguir profundizando en medidas de apoyo económico o de formación, dirigidas a impulsar alternativas que creen empleo y con ello mantengan un paisaje que comprende mucho más que unos simples escenarios naturales o urbanos. Cuestiones como el acceso a la titularidad de las tierras comunitarias; la disponibilidad de agua para el riego; el fortalecimiento de la comercialización y la asistencia financiera y técnica a los pequeños productores; la integración de cadenas productivas o la creación de un sistema integrado de información productiva parecen fundamentales.

Resulta básico el diseño de unas ordenanzas, que aseguren un buen ajuste de las nuevas construcciones en el territorio, unas normas atentas a los patrones constructivos tradicionales. Se trata de actualizar las tipologías constructivas; de analizar las características edificatorias de la Quebrada, los mejores ejemplos, antiguos o modernos. Es preciso deducir reglas, aprender de la íntima relación de las construcciones con la topografía, del sabio uso de materiales ajustados a la disponibilidad local, de soluciones atentas a la climatología o de las técnicas constructivas ancestrales, inteligentemente adaptadas a los requerimientos actuales.

## Tierra del Fuego

Con nuestro amigo el profesor Eugenio Garcés llevamos un par de años embarcados en un proyecto en la Patagonia. Allí donde los Andes se desmoronan y sus restos emergen del agua repartidos en cientos de piezas, aparece el extremo austral del continente. Al Sur, separado de cuajo por la impresionante herida del estrecho de Magallanes, ya todo son islas, aunque algunas tan grandes y espectaculares como Tierra del Fuego. Es un paisaje cultural extremo, donde un espectador no preparado solo percibe un vacío infinito, que ya es un valor importante. Es extremo por la singularidad del clima; la rotundidad de la geografía; por su situación en el confín de la tierra firme; por la atracción sobre tantos viajeros de allende los mares que querían descubrir esta tierra incógnita, “cerrar” el recorrido alrededor del mundo; por la percepción de inmensidad.

Aunque a primera vista no resulta evidente, en este territorio se superponen sucesivas culturas y vestigios de indígenas, exploradores, naturalistas, cartógrafos, ganaderos, buscadores de oro o de petróleo, como se muestra en este cuadro del profesor Eugenio Garcés.

LAS FORMAS DE LA OCUPACIÓN DEL TERRITORIO EN TIERRA DEL FUEGO  
CAPAS SOBRE LA BASE FÍSICA: CUADRO METODOLÓGIC

FORMAS DE OCUPACIÓN						
ESCALAS DE TRABAJO	OCUPACIÓN HISTÓRICA	OCUPACIÓN ECONÓMICA				
	ABORIGEN 11000 AC-1800	AURÍFERA 1881-1911	GANADERA 1863-Actual	PETROLÍFERA 1945-Actual	FORESTAL 1960-Actual	TURÍSTICA 1960-Actual
ESCALA TERRITORIAL (Continente, Patagonia, Región, Estrecho, Isla)	Distribución en 39 distritos	Distribución por lavaderos	Subdivisión predial, caminos, embarcaderos	Infraestructura: caminos, pozos, puertos, redes, terminales	Aserraderos, caminos, puertos.	Caminos, puertos, (sistemas de movimiento terrestre, marítimo, aéreo)
ESCALA CENTROS POBLADOS (Ciudades, campamentos, estancias)	Campamentos de temporada, nomadismo	Porvenir (1883) fund. 1894	Estancias: Punta Catalina, Gente Grande, San Felipe, China Creek, Caleta Josefina, Vicuña, Russfin, Cameron	Campamentos: Cerro Sombrero, Cullen. Terminales: Percy, Clarendia	Puertos Arturo, Yartou, Cóndor, Aserradero La Paciencia, Forestal Russfin	Estancias (Ecoturismo o agroturismo)
ESCALA EDIFICIOS (Arquitectura, casas, galpones, edificios públicos o institucionales)	Roca Marazzi Monte Ona	Casas, Iglesia, Esp. públicos (Plaza de Armas, Parque Yugoslavo)	Galpones de esquila, casas	Conjunto Invernadero/piscina/gimnasio iglesia, ona, casas, etc.	Edificios dormitorio, casino, edificios industriales, Forestal Russfin	Hostería Lago Blanco, Cabinas ENAP, (Vendegais) Caleta Maria

El Gobierno de Chile nos pide una propuesta sobre este territorio a partir de su condición de paisaje cultural extremo. Pensamos que esa intervención en el territorio debería basarse en poner en valor las huellas de esas culturas acumuladas. Lo primero que nos planteamos es cómo convertirlo en un verdadero proyecto territorial, que redunde en beneficio de la sociedad local, construido de acuerdo con sus habitantes, en el que, además de proteger el patrimonio, hay que pensar en tipos de intervenciones que permitan que empresas locales se hagan cargo de mostrarlo, de manera que los recursos, tanto de guías como de alojamiento y servicios se queden en el territorio. Decidimos hacerlo desvelando esas historias que atesora, atrayendo la atención de estudiosos y viajeros a este *finis terrae* que tanto cautivó el interés de viajeros y estudiosos ilustres siglos atrás. Tratamos de mostrar cuidadosamente las huellas que la nieve, el viento y el paso de los años se empeñan en borrar, y hacerlo al servicio del desarrollo local.

Y así nos fijamos en los primeros pobladores y en donde quedan vestigios de su paso por Tierra del Fuego: en los exploradores, que encontraron tantas dificultades navegando en el Estrecho, en su voluntad de rodear el mundo; en los primeros asentamientos para asegurar el dominio militar del Far South y los buscadores de oro; en los ganaderos (de ovejas), que acaban colonizando la práctica totalidad de la isla; o, recientemente, en los buscadores de oro negro, que levantan torres, campamentos y ciudades.

Se plantea hacer un recorrido por el territorio y su historia, desde los onas hasta lo más reciente que es la explotación ganadera que ha acabado invadiendo toda la isla o la búsqueda del oro negro que ha permitido construir campamentos y ciudades. Todo ello permitirá mostrar diferentes Tierras del Fuego y buscar diferentes recorridos que permitan un turismo de intereses especiales y frecuentación ordenada.

El proyecto territorial, busca ser un modelo ilusionante para Tierra del Fuego, a través de:

- a) Impulsar la cooperación de las comunidades locales
- b) Desarrollar mecanismos de protección del patrimonio
- c) Interpretar los recursos y las “historias” asociadas
- d) Integrar el patrimonio en los programas educativos locales
- e) Hacer partícipes a los residentes del diseño del proyecto
- f) Desarrollar un programa de revitalización económica
- g) Establecer vínculos físicos e interpretativos entre los recursos

En todos los casos buscamos los vestigios que nos permitan narrar las historias, e intentamos poner en valor equilibradamente el conjunto del territorio. A su vez se ayuda a pequeñas empresas locales a que gestionen los recorridos y ofrezcan diferentes servicios vinculados a los mismos.

### **Reflexiones finales**

Todas estas intervenciones tienen en común un proyecto territorial basado en los recursos culturales, que busca repercutir sus posibles beneficios en los residentes. La experiencia permite depurar modelos y técnicas de intervención, ventajas e inconvenientes de diferentes aproximaciones, y valorar la importancia de respetar la identidad de cada territorio. Voy concluyendo. Creo que debemos orientar en este sentido nuestros esfuerzos, situando los recursos culturales como centro de proyectos y planes de ordenación. Los paisajes culturales no son el resultado acabado de una cultura, sino una realidad continuamente cambiante; paisaje y territorio no son un mero soporte, sino un factor básico de cualquier transformación.

En esta línea los paisajes culturales están llamados a jugar un papel relevante, porque constituyen la expresión de la memoria, de la identidad de un territorio, que se puede ir enriqueciendo sucesivamente. No es tan solo cuestión del mero mantenimiento de un legado patrimonial. Hoy más que nunca frente a la globalización, la tematización y la banalización de tantos paisajes, debemos intervenir en ellos valorando su código genético y su memoria. Esta sería mi conclusión: en el código genético de cada paisaje está su alternativa. Y para intervenir en él debemos conocerlo y respetarlo. Quisiera acabar recordando lo que nos decía hace unos años en Canarias un grandísimo escritor y persona entrañable, José Saramago: una sociedad que no respeta su territorio, y la huella del trabajo sobre éste, no se respeta a sí misma.

# Registrar un desastre no nos convierte en artistas

Conversación con Pedro Chaskel por German Valenzuela

Quien se encargase de montar *El Chacal de Nahueltoro* -y de contribuir en los 60 y los 70 al desarrollo del Nuevo Cine Chileno-, reflexiona aquí sobre las relaciones entre teoría y reflexión, entre lo artesanal y lo industrial, entre educación y política. Para Pedro Chaskel, aquello que justifica socialmente al documentalista radica en la capacidad de ir “más allá de la fachada”, develando de ese modo las fisuras que se ocultan al primer vistazo. Formado entre precarias fotocopias de Pudovkin y la *Nouvelle Vague*, y en un Chile donde el arte cinematográfico no pasaba de ser un “divertimento de feria”, Chaskel cuestiona el gatopardismo que nuestra democracia ha tendido a imponer desde la Revolución Pingüina, al paso que reivindica el valor de la crítica y la opción de insertar elementos imaginativos en el registro documental de los hechos. Si no hay lenguaje expresivo –afirma– que pueda prescindir de una sensibilidad y un conocimiento previos, tampoco estudiar arquitectura nos transforma de inmediato en arquitectos.

*¿El hecho de haber estudiado arquitectura tiene alguna relación con lo que estudiaste después del cine o es una casualidad?*

Es una casualidad, en realidad yo nunca estudié cine, ¿te fijas? Pasé derechito a trabajar, fui aprendiendo sobre la marcha. Entonces, no sé, de la arquitectura yo creo sobre todo en ese ambiente de la escuela, que te abría la cabeza y te daba cierto mínimo de metodología, la que eras capaz de absorber. Era como un buen antecedente para meterse a cualquier rama del arte, diría yo, y aparte que hay una larga tradición de arquitectos dedicados al cine, desde Eisenstein en adelante.

*Existe también un interés particular tuyo por la cosa social, por el retrato, por la construcción de la imagen de la pobreza, que se podría decir en ese momento fue vanguardia, algo que no se había hecho en Chile.*

Nosotros entramos al cine a realizar documentales, y no tanto porque hubiese una gran reflexión previa, sino porque económicamente era lo único que estaba a nuestro alcance. Y bueno, algunos se quedaron como yo en el documental porque nos encantó y otros pasaron a la ficción. Era también la onda de la escuela: nos llevaban, por ejemplo, a estudiar cómo estaban resueltos los problemas espaciales en una población callampa. Había todo un planteamiento de búsqueda de una arquitectura de

identidad nacional, basada en las viejas tradiciones. Todos éramos de izquierda y las preocupaciones sociales eran casi automáticas.

*Sin descontar un asunto de autor que no deja de ser fuerte...*

Esta cuestión de autor a mí no me preocupaba en ese tiempo. Lo que sí había era una intención de develar, de dar a conocer las contradicciones entre riqueza y pobreza que eran tan evidentes para nosotros en el país. Y la otra cosa que yo siempre la menciono, aunque en general no se le da mucho boletto, es que para nosotros hacer cine era un placer; en mi caso, sobre todo la edición, el montaje me resultaba fascinante.

*¿Y el punto de vista? También es una buena coincidencia el saber cuál es la óptica desde la que se mira, incluso la forma de colocar la cámara.*

Más bien es una resultante. Yo diría que en ese tiempo lo nuestro era muy ingenuo. En Chile no había literatura sobre cine. Buscábamos en todas las librerías y lo único que había eran las revistas de farándula. Me acuerdo que logramos encontrar una historia del cine en la librería francesa, *en francés*, que tenía al final una lista de las películas más importantes de cada año y esa fue la inspiración

nuestra para la programación del cineclub. Entonces cuando yo digo que no había mayor reflexión, es que todo había que inventarlo ahí sobre la marcha. Claro, discutíamos y hacíamos los foros, pero pasó mucho tiempo antes de que nos empezáramos a empapar con los textos de la *Nouvelle Vague*, los viejos clásicos, Kuleshov, Pudovkin. De hecho el primer texto con el que yo me crucé fue un artículo de Pudovkin sobre el montaje, que alguien se había dado el trabajo de pasar a máquina. Me fasciné con esto de poder construir espacios. En cuanto a lo que me decías sobre el punto de vista, uno acometía las pocas oportunidades disponibles, como la película *Aborto*, que a mí me tocó hacer y que era un trabajo didáctico, por encargo, una de las primeras películas “realistas” que se hacía en Chile. Porque nos interesaba acercarnos a la realidad, filmamos en terreno, en un cité de la calle Bulnes, con las señoras que vivían ahí.

*Esa necesidad de poder hacer, ¿cómo se relaciona entonces con el pensar y con los proyectos que surgen después?*

Sea de manera consciente o inconsciente, las experiencias se capitalizan. El camarógrafo deja de meter las patas en lo mismo, y con el montaje pasa igual. A mí se me ocurrió escribir un texto basado en todos los garabatos que yo echaba cuando

montaba, un texto que se llamó “Recomendaciones para un camarógrafo más o menos diletante” (ríe). Ahí se juntaban las experiencias de mi quehacer. En el documental el camarógrafo es muy importante, y por cierto que hay películas hechas por el camarógrafo y el montajista.

*Y en el montaje está eso de imaginarte el conjunto cada vez que estás haciendo un corte, ¿no?*

Claro, la verdad es que uno trabaja mucho con asociación de ideas. Estoy hablando del montaje de documental. En la ficción hay un guión previo. No he trabajado mucho en ficción y me imagino que hay directores más o menos creativos, algunos que improvisan sobre la marcha y hacen del montaje algo mucho más abierto, y otros que tienen un guión de hierro al que montajista sólo puede dar ritmo. Para mí el montaje es como escribir el tiempo.

*No sé qué importancia le das tú a la relación realidad-montaje, y específicamente a la decisión final sobre cuánto tiene que durar una toma.*

La duración de la toma es algo intuitivo. Yo me acuerdo de haber editado con el director al lado. De repente decíamos hasta aquí y coincidíamos exactamente. Pero no siempre pasa así y tampoco uno le

achunta siempre a la primera. A mí me ha pasado que termino de montar en la noche y después me paso todo el día siguiente desarmando.

*Hay un re-mirar la cosa.*

Hay esta necesidad de ir experimentando, probando, borrando, rehaciendo...

*La reflexión no es sólo teórica.*

Al menos por mi parte es muy poco teórica. Hay que ver lo que significa el material, porque yo no creo que un escultor sea muy teórico en el momento en que está realizando su obra.

*¿La imagen puede ser tratada como materia?*

No me había planteado antes esa pregunta. Digamos que se parece por lo menos. Materia-materia es el celuloide. Ahora tenemos todas las posibilidades que nos dan las computadoras... Y el hecho de que tú unes una capa con la otra, por llevarlo a la parte más simple, y que la suma de las dos no sea una suma aritmética, sino que transforma a las dos en otra cosa. De alguna manera es como manejar, no sé, una escultura, un pincel... porque tú al juntar estas dos tomas, llegas a un resultado nuevo. Hay una creación con minúsculas, pero creación al fin.



Ahora, no te vas a estar haciendo poeta (risas), pero eso es lo que yo siento cuando he editado.

*¿Qué es lo que te ha gustado más?*

Me gusta mucho editar con una música. Nosotros cuando empezamos, no teníamos editoras para editar con sonido. Sólo un sistema manual, un aparatito, el sincronizador. Mi cortometraje *Venceremos*, que es solamente imagen y música, se hizo así, primero la imagen se editaba, después la música pasaba de disco a película, en este caso película magnética, y después un lector que teníamos con una sincronizadora, para ajustar al cuadro. Bueno, después ya tuve posibilidades de trabajar con músicos, la orquesta sinfónica de Cuba incluso.

*¿En qué momento aparece el conjunto, es durante la acción del montaje o te lo has imaginado antes? ¿Aparece con la música?*

Es una mezcla. En *Venceremos* estaba el criterio de conversar con un compositor para ver el tipo de música que quería uno para un tramo determinado de la película. Ahí hay una reflexión y hay una intención. Poníamos un disco y conectábamos la imagen para ver cómo quedaba.

Me acuerdo de la secuencia de los niños jugando en el basural, a la que se nos ocurrió ponerle

la música de una ronda infantil: “Dame la mano y danzaremos”, con texto de la Gabriela. Fue un hallazgo cuando los proyectamos juntos, porque producía un contraste muy violento entre la ternura y la música aquélla, de niñitos felices jugando, con estos otros niños que jugaban en un basural. Entonces la intención de protesta se lograba. Ya digo que desde la partida de *Venceremos* había una intención, y de acuerdo a ella se daba la búsqueda de la música adecuada. En otro documental también hubo una búsqueda parecida: *Testimonio*, que es de un hospital psiquiátrico en Iquique, en los años sesenta, una antigua prisión peruana que era un desastre, tanto que uno no sabía cómo estaban sobreviviendo los internos.

Usando la música puedes modificar el clima emocional y convertir la imagen en una ironía, un chiste o una tragedia. Hay imágenes, eso sí, que exigen cierto tipo de sonidos. No sé si viste alguna vez *Noche y Niebla*, de Alain Resnais, un documental sobre los campos de concentración con material de archivo filmado por los mismos alemanes. Es muy impresionante lo que se ve, los cadáveres, la gente tan delgada que parecen esqueletos, el bulldozer arastrando montañas de muertos. Qué música le vas a poner. Ahí, definitivamente, manda la imagen.

*Hay un pathos del documental en general; aspira a conectar de determinada manera con una historia, con un devenir de las cosas, también con quien la está mirando. Hasta podría hablarse de un mensaje.*

Hay un término que a mí me gusta mucho, que tampoco ha tenido mucha llegada: *develar*, usado a veces como sinónimo de *desvelar*. Para mí *desvelar* es un modo de no dormir, nada más que eso, pero *develar* es descubrir. Descubrir en la realidad lo que hay más allá de la mirada cotidiana. Creo que una de las misiones del documental es este descubrir para el espectador: qué hay más allá de la fachada. El documentalista se justifica en la medida en que logra traspasar esta primera impresión y descubre cosas nuevas, tanto a nivel de goce estético como a nivel de denuncia social, o de descubrimiento científico, en fin.

*En tu caso el documental tiene una particular visión desde el punto de vista de la construcción del entorno.*

Para mí, bueno, la realidad está ahí. Lo que yo necesito en un documental es acercarme lo más posible a esta realidad que está más allá de mis percepciones y compartir eso con el espectador. Y bueno, ahí está el punto de vista. Yo siempre digo que el documental puede equivocarse, pero no puede mentir a conciencia. El equivocarse tiene límites,

porque si te equivocas por flojera de no haber investigado o por superficialidad o por falta de sensibilidad, es inaceptable.

*No funciona.*

En vez de penetrar en la realidad, el documentalista está falseando.

*Volviendo a esa toma de los niños jugando, creo que para mí por lo menos o para mi generación, que nació con el golpe, se activa la intuición de otro Chile, o de un momento de Chile que no alcanzamos a conocer directamente.*

Fue justo en el año 70, y tiene mucho que ver con el momento histórico, político y social que estaba atravesando el país. Hay toda una ebullición que viene de la década anterior, una gran actividad y una búsqueda que se da en las artes, el teatro, el cine, el movimiento social que va a concentrarse finalmente en el tiempo de Allende y la Unidad Popular. Eso está reflejado ciertamente en el documental: nuestra insatisfacción con la sociedad que estábamos viviendo, nuestra intención de cambiar y nuestra necesidad de crear conciencia sobre este cambio en el espectador. Yo no digo que las películas sean panfletarias, no las mías, por lo menos (risas). Pueden ser un poco primitivas si tú quieres,



un poco obvias, pero reflejan bastante bien cómo veía una generación de cineastas.

*A eso me refería con la construcción de un retrato. Hoy nuevamente se hace visible ese descontento generalizado, aunque nos sigue costando mirarnos. Por lo demás, el documental y en general el cine chileno no han logrado consolidarse como una industria. Tenemos un problema con esos espacios, para poder explorar o para poder mirarnos o para poder construir esos retratos.*

A mí personalmente la industria no me atrae mucho. Contrariamente a muchos colegas, pienso que ojalá nunca se pierda la parte artesanal en Chile. La industria en cierto sentido achata la creatividad del autor.

*¿Caricaturizando las cosas?*

Sí, cuando yo leo los créditos, estos millones de sujetos que participan en una película, me acuerdo de *El Chacal de Nahueltoro*, que la hicimos entre 10 ó 12 personas.

*¿Qué piensas de otro tipo de sensibilidades para construir una mirada objetiva? A veces pareciera que es necesario volverse surrealista para retratar algunas cosas; Pienso en Raúl Ruiz y en *La recta provincia*.*

Ese es un problema a resolver o una veta a explorar por el autor de la obra, por el director. Yo creo que en el plano de la ficción es perfectamente posible, lógico y deseable. Ahora, el documental no hay por qué encajonarlo en ciertas normas rígidas y absolutas. Lo que yo digo es que entre el documentalista y su público, hay una especie de convenio implícito: se va a mostrar la verdad. Si aparecen estos elementos surrealistas, o irreales, o inventados, debe quedar claro que son recursos imaginativos del autor. En el caso de Ruiz, me imagino que él no pone letreros (risas), pero la presencia del invento es totalmente evidente.

*Sin duda.*

Yo me acuerdo de *Cien años de Soledad*, cuando la Remedios de repente se va volando.

*Esa es justamente la "realidad".*

Claro, es parte de la realidad de ese ambiente, de esa historia. Yo no le quitaría el cuerpo, dentro de un documental, a soltar la imaginación. Para mí es un aspecto pendiente, que me falta por explorar, aunque he tenido pequeños atisbos. Cuando trabajé en *Al sur del mundo*, en la televisión, hicimos un documental sobre los arrieros del Cajón del Maipo y uno de los entrevistados contaba que su padre había

sido un arriero famoso en la zona y que se había perdido en la montaña. A mí se me ocurrió mostrar eso, con unas tomas donde un jinete avanzaba dificultosamente entre la nieve. Me di cuenta que hacía algo más y la verdad es que me gustó.

*¿El documental se hace mirando para atrás o para adelante?*

De ambas maneras. Hay documentales que están hechos solamente con material de archivo. Y la mirada para adelante es más bien una mirada al presente ¿no? Predecir ya es más difícil, aunque se puede amenazar (risas). Con estos problemas medioambientales, toda amenaza es poca, diría yo, para crear conciencia.

*¿Hay más destreza hoy día? ¿Lo ves en tus alumnos de pre-grado?*

No (risas). El filtro era mucho más grande en mis tiempos, y había que estar absolutamente loco para dedicarse al cine. Quienes finalmente llegaban a hacer películas, tenían más vocación. Hoy se tiende a privilegiar el éxito farandulero o televisivo. Esto es perfectamente explicable si se trata de muchachos de 17 años. Sacando la cuenta, yo tenía como 30 años cuando me metí en todo esto, o 28, no menos de 25 en todo caso.

*¿Cómo se sitúan tus estudiantes respecto a estos temas? ¿Hay nuevas aspiraciones?*

Los que están en el postgrado porque realmente les interesa el cine y no el currículum, sí las tienen. El panorama social y político todavía permanece relativamente vago, o sea, no creo que sea tan difícil separar a los buenos de los malos (risas). Las organizaciones no tienen los objetivos tan claros como en los 70. Hay cosas como la Puerta del Sol en España, que es insólita y maravillosa por un lado, pero que uno teme que se pueda desinflar. Uno echa de menos la organización, aunque a lo mejor esta juventud es capaz de salir adelante con alguna cosa nueva. En un pasado bastante cercano, me tocó participar en la edición del documental de la Revolución de los Pingüinos, que eran unos muchachos maravillosos y que lograron armar un sistema de asambleas democráticas, pero que al final se dieron cuenta ellos mismos que los habían tramitado no más. Es la vieja historia del Gatopardo: cambian un poquito las cosas para que en realidad nada cambie.

*Hacías alguna alusión a la parte artesanal del montaje y del cine, que por supuesto tiene mucho de oficio, de artesano. ¿Cómo se construye esa relación con un material tan complejo? Porque son imágenes, no se trata de madera, ni de cuero, ni de arcilla. En este tiempo de*



*reproducción digital, tú hablas de la necesidad de quedarse con algunas herramientas, para poder darle tiempo a las cosas, espacio.*

Hay un salto ahí, bastante complicado, de algo material, que era la película, la cinta, el celuloide, que tenía cuadritos y que tú podías mirar al trasluz, y que ahora se ha transformado en unos tecleros en el computador. Pero en el fondo-fondo, lo importante es la imagen, más allá del manejo material de la cinta. La diferencia no es tan grande. Lo que pasa es que cuesta adaptarse a esta nueva técnica. Al que se ha formado con celuloide en la mano, le cuesta un poco... bueno, cuesta y no cuesta, porque realmente la facilidad que proporciona la edición en el Final Cut o cualquier otro programa es increíble. Surgen otros problemas. Antes había que pensar muchísimo las cosas antes de hacerlas. Ahora cualquier *chispazo* que se te ocurra lo haces y hasta lo puedes guardar por si te sirve después. En ese sentido hay una libertad muchísimo más grande, que puede llevar al libertinaje (risas).

*Me pregunto por los tiempos involucrados en esto, la maduración de los temas, la experiencia que se requiere para construir una atmósfera. Hay películas como El Baño, de Gregory Cohen, que está grabada con cámaras de seguridad.*

Y con teléfonos también se puede. Hay una especie de gran democratización del medio. Antes era una cosa que estaba relegada a los médicos brujos (risas), a los hechiceros de la tribu: ellos sabían manejar la cuestión y nadie más. Hoy en día cualquiera aprieta el botón y graba el tsunami, cualquiera registra sin ser cineasta. De todas maneras, como en todo lenguaje expresivo, se requiere de un conocimiento, de una formación, de una sensibilidad, de una vocación que distingue a quienes verdaderamente se dedican. Registrar un desastre no nos convierte en artistas. Y ya que estamos, estudiar arquitectura no nos convierte en arquitectos.

*Sin duda. Eso tiene una relación fuerte con la cultura que produce la economía en que estamos inmersos: se estudia una carrera por asuntos más bien económicos.*

Hay gente que de todos modos estudia filosofía. Tú dices: se van a morir de hambre, pero estudian igual. Otros están metidos con lenguas muertas. Hay unas islas por ahí, pero la generalidad es obviamente el “bueno, cuánto voy a ganar después”.

*¿Y el cine tiene en la actualidad lo que se llama “campo”? ¿O aún hay que ser un loco para dedicarse al cine?*

Un poco loco, sí. Al joven que tiene la esperanza de formar una familia y que sus hijos después estudien, el cine no le ofrece ninguna seguridad. Es un salto al vacío, de todas maneras.

*En los años 70, ese salto al vacío tenía incluso un reconocimiento cultural importante.*

El cine en Chile fue tomado como un divertimento de feria durante muchos años. Cuando nosotros empezamos lo del cineclub todavía era un espectáculo para ver los domingos en la tarde, en la matiné, las películas de vaqueros. A nadie se le ocurría que esto podía ser una expresión artística de cierta envergadura. Para que nos autorizaran a proyectar películas en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, era toda una historia. Todavía me sorprende de que lo hayamos conseguido, porque para la mayoría de los académicos de la época el Salón no era para eso. Y estaba la ausencia de literatura, la falta de crítica. Lentamente el cine fue conquistando un espacio, aunque las películas chilenas siguen teniendo muy poco público. Hay otro problema: en mis tiempos el cine en Chile era un espectáculo popular. Uno iba al rotativo y veía tres películas al hilo. Las familias partían el domingo a ver cine. Para que una familia vaya al cine hoy día, tiene que gastarse entre 10 y 15 mil pesos por lo menos, entonces el espectáculo popular es la

televisión. El cine ya pasó a la clase media, o a la clase media alta para arriba. Todos los cines están en los malls.

*Y además con el costo de producción necesitas una cantidad de público que en realidad no tienes aquí. Ahora, mencionabas a la crítica o a la falta de ella, ¿cuál crees que es su función?*

Yo creo que es orientar al público. Y no sé si educar, pero develarle también algunas cosas que no se ven por falta de formación o de inquietud. Llamar la atención sobre ciertos aspectos de una película. Por otro lado, hay una función respecto del autor. No todos tienen la suficiente autocritica y a esos conviene criticarlos. Desde luego hay crítica buena y hay crítica mala, crítica pedestre y crítica creativa. Puede ser muy enriquecedor que un crítico analice la obra de uno y le descubra cosas o que le ponga en perspectiva errores o debilidades. La crítica es un elemento necesario, por último el viento necesario para que se eleve el volántin.

*¿Cuál crees que son los documentales que hay que ver? Los imperdibles, digamos, lo que introduce a un estudiante de primer año...*

Estoy pensando en Patricio Guzmán, en lo último que ha hecho y en *La batalla de Chile*. Para un



aspirante a cineasta, *Mimbre y Láminas de Almahue*, de Sergio Bravo. No voy a mencionar ninguno mío. De Ignacio Agüero, *Cien niños esperando un tren*, *Aquí se construye*, y el que hizo sobre El Mercurio, con los Edwards. Fuera de Chile, hay un documental que a mí me gusta mucho: *En busca de Ricardo III*, de Al Pacino, todo un juego entre la obra de Shakespeare y la Compañía de Teatro que la va a poner en escena.

*¿Alguna tendencia que veas en ciernes?*

En general el cine más politizado, el cine de denuncia social, como que se recluye en el pasado. Ahora estamos en otra, dicen, y ese cine es lo que hacen los viejos. Pero no siempre es así: está la misma película de la Revolución de los Pingüinos, y lo de Marcela Said con sus trabajos sobre el Opus Dei (*Opus Dei una cruzada silenciosa*). Lo interesante de ella es que aprovecha su extracción social para meterse en un medio para otros impenetrable. O sea: de vela. Yo diría que a nivel documental hay un grupo de gente que sí está en la vanguardia, confrontándose con la sociedad de hoy.

En el cine chileno, históricamente, el documental ha sido mucho más vanguardista que la ficción.

