

AS

ARQUITECTURAS DEL SUR





RECTOR:

HÉCTOR GAETE FERES

DECANO FACULTAD DE ARQUITECTURA, CONSTRUCCIÓN Y DISEÑO:

ROBERTO BURDILES ALLENDE

DIRECTOR DEPARTAMENTO DISEÑO Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA:

CRISTIAN BERRÍOS FLORES

EDITOR:HERNÁN ASCUI FERNÁNDEZ / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
hascui@ubiobio.cl**COORDINADORA EDITORIAL:**JOCELYN VIDAL RAMOS / Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
javidal@ubiobio.cl**DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO:**NICOLÁS SÁEZ GUTIÉRREZ / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
nsaez@ubiobio.cl**CORRECCIÓN DE ESTILO:**OLGA OSTRIA REINOSO / Departamento de Estudios Generales, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
eostria@ubiobio.cl**CONSEJO EDITORIAL:**

MAX AGUIRRE / Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, CHILE

SILVIA ARANGO / Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, COLOMBIA

IVÁN CARTES / Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, Universidad del Bío-Bío, Concepción, CHILE

MARIA CRISTINA SCHICCHI / Programa de Postgrados en Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Campinas, Campinas, São Paulo, BRASIL

HUMBERTO ELIASH / Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, CHILE

JANE ESPINA / Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de Zulia, Maracaibo, VENEZUELA

JORGE FIORI / Architectural, Association School of Architecture, Londres, INGLATERRA

GESTIÓN INFORMÁTICA:KARINA LEIVA PARRA / Dirección de Informática, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
kleiva@ubiobio.cl**PRODUCCIÓN EJECUTIVA:**CLAUDIO ARANEDA GUTIÉRREZ / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
madpro@ubiobio.clGONZALO CERDA BRINTRUP / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
gcerda@ubiobio.clHERNÁN BARRÍA CHATEAU / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
hbarria@ubiobio.clROBERTO BURDILES ALLIENDE / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
rburdile@ubiobio.clRODRIGO GARCÍA ALVARADO / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
rgarcia@ubiobio.cl

ROBERTO GOYCOOLEA / Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia, Universidad de Alcalá, Madrid, ESPAÑA

RAMÓN GUTIÉRREZ / Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, Buenos Aires, ARGENTINA

JOSÉ KÓS / Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Federal de Río de Janeiro, BRASIL

PATRICIA MÉNDEZ / Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, Buenos Aires, ARGENTINA

MARÍA DOLORES MUÑOZ / Departamento Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, CHILE

FERNANDO LARA / Escuela de Arquitectura, Universidad de Texas, Austin, Texas, USA

LILIANA LOLICH / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Bariloche, ARGENTINA

MAURICIO PINILLA / Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de los Andes, Bogotá, COLOMBIA

FOTOGRAFÍA PORTADA Y CONTRAPORTADA:

Portada: Bloques de viviendas colectivas de "La Caja de Previsión de Empleados Particulares" (EMPART), construida en 1950 y ubicada en calle Los Carreras con Pelantaro. Fotografía parte del Archivo Roberto Goycoolea Infante (1959-60).

Contraportada: Refotografía realizada por Diego López, en taller de investigación y creación en Fotografía de Arquitectura y Paisaje (FAP). Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bío Bío. Concepción 2018.

Interior portada: Población Bío-Bío, bloques de viviendas colectivas realizada por la Caja de la Habitación Popular, construida en 1942 y en la manzana delimitada por las calles Los Carrera, Tucapel, Las Heras y Castellón. Archivo RGI (1959-60).

Interior contraportada: Refotografía realizada por Felipe Larrañaga, Nicolás Becerra. Taller FAP, Concepción 2018.

TRADUCCIONES:

THERESA ST JOHN

DIAGRAMACIÓN:

ROCÍO JARA FIGUEROA

DIRECCIÓN:Avda. Collao 1202
CP: 4081112. Concepción, Chile
TEL.(56-41)3111409**VENTAS:**GUSTAVO ROSSI TORRES
grossi@ubiobio.cl
TEL.(56-41)3111612**SITIO WEB:**<http://www.arquitecturasdelsur.cl>

Revista **AS** indexada en Emerging Source Citation Index de Web of Science de Thomson Reuters, Avery Index, Qualis/Capes B2, DOAJ, Latindex catálogo, Open Archives, Dialnet, Redib, Ebsco, JournalTOCs, Rebiun y ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista.

Revista Arquitecturas del Sur es editada por el Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, es financiada por el Fondo de Publicaciones Periódicas de la Vicerrectoría Académica, la Dirección General de Investigación, Desarrollo e Innovación y la Dirección de Postgrado de la Universidad del Bío-Bío.

EDITORIAL AS 53
RECUPERACIÓN PATRIMONIAL Y
ESTRATEGIAS DE REVITALIZACIÓN
SOCIAL

HERITAGE RECOVERY AND SOCIAL
REVITALIZATION STRATEGIES
Hernán Ascui Fernández

CUBRIR LA PROEZA CONSTRUCTIVA, CREAR
EL ESPACIO INTERIOR. ELEMENTOS PARA UNA
HISTORIA ARQUITECTÓNICA DEL MERCADO
CENTRAL DE CONCEPCIÓN

COVERING THE STRUCTURAL FEAT, CREATING THE INTERIOR
SPACE. ELEMENTS FOR AN ARCHITECTURAL HISTORY OF THE
CONCEPCIÓN CENTRAL MARKET
Camila Salazar

RECUPERACIÓN INTEGRAL DE LOS
CORREDORES COMERCIALES DEL
CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE
CAMAGÜEY

THE COMPREHENSIVE RESTORATION OF THE
COMMERCIAL CORRIDORS IN THE HISTORIC CENTER
OF THE CITY OF CAMAGÜEY
Adela María García Yero, Elvira Sariol Hernández, Óscar
Diosdado Prieto Herrera

ÍNDICE
INDEX

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

ARTÍCULOS
ARTICLES

64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95

"UN MUSEO PARA NOSOTROS". EXPERIENCIA DE
CONSTRUCCIÓN Y DESARROLLO DE UN ESPACIO
CULTURAL EN UNA COMUNIDAD ABORIGEN
(CORANZULÍ, PROVINCIA DE JUJUY, ARGENTINA)

"A MUSEUM FOR US." THE EXPERIENCE OF DEVELOPING AND
CONSTRUCTING A CULTURAL CENTER IN AN INDIGENOUS
COMMUNITY (CORANZULÍ, JUJUY PROVINCE, ARGENTINA)
María Carolina Rivet, Julieta Barada

PAISAJE Y PATRIMONIO: LEVANTAMIENTO Y
VALORIZACIÓN DE PIEZAS RURALES EN LA
PROVINCIA DE COLCHAGUA

LANDSCAPE AND HERITAGE: A SURVEY AND ASSESSMENT
OF RURAL STRUCTURES IN THE PROVINCE OF COLCHAGUA,
CHILE
Oscar Fabián Luengo Moreno, Hugo Pérez Herrera

**METODOLOGÍA PARA UNA REHABILITACIÓN
ARQUITECTÓNICA SOSTENIBLE: EL CASO DE
LOS PALAFITOS DE CHILOÉ**

A METHODOLOGY FOR SUSTAINABLE ARCHITECTURAL
REHABILITATION: THE CASE OF CHILOÉ'S PALAFITO STILT
HOUSES

Marcela Hurtado Saldías, Pablo Sills Garrido, Carla Manríquez
Cárdenas

**ESTUDIO DE LOS SIGNIFICADOS DEL
MERCADO CENTRAL DE CONCEPCIÓN
PARA CONSIDERAR EN UN FUTURA
RECUPERACIÓN PATRIMONIAL**

A STUDY OF THE SIGNIFICANCE OF THE CONCEPCIÓN
CENTRAL MARKET FOR CONSIDERATION IN FUTURE
HERITAGE RECOVERY

María Paz Lama Garretón

32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63

96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123

MEMORIA FOTOGRÁFICA
PHOTOGRAPHIC MEMORY

**POLÍTICA EDITORIAL Y DIRECTRICES
PARA AUTORES**
EDITORIAL POLICY AND GUIDELINES FOR
AUTHORS

EDITORIAL AS 53

RECUPERACIÓN PATRIMONIAL Y ESTRATEGIAS DE REVITALIZACIÓN SOCIAL

HERITAGE RECOVERY AND SOCIAL REVITALIZATION STRATEGIES

Este número 53 de Arquitecturas del Sur se enfoca en el tema de la arquitectura patrimonial, con la intención de contribuir al debate en torno al proyecto de arquitectura y su asombroso potencial para iniciar procesos de recuperación significativa en la realidad latinoamericana. La interrogante que moviliza esta convocatoria es ¿cómo otorgar sentido a la recuperación de edificios que constituyen un bien patrimonial? Dicha inquietud busca profundizar en nuevos aspectos, estrategias o metodologías que permitan conectar las oportunidades que un proyecto de recuperación puede ofrecer con las necesidades y aspiraciones particulares de una comunidad.

Desde tal perspectiva, esta edición plantea la recuperación patrimonial como una inmejorable oportunidad para acercar la política pública de los países latinoamericanos a sus habitantes. Las comunidades, en efecto, sienten genuinos sentimientos de pertenencia hacia los edificios patrimoniales que forman parte de la historia de los barrios. Por esta razón, pueden ser un fructífero laboratorio para ampliar los límites del campo disciplinar y probar fórmulas efectivas que conecten las oficinas de los organismos públicos de planificación con las aulas de las universidades, de modo que surja, así, el acto creativo directamente de las conversaciones entre los profesionales y la gente en los barrios. De esta forma, se trata no solo de recuperar edificios sino de reincorporar a la ciudadanía en un ejercicio colectivo de re-significación, no solo como un acto participativo, sino como un verdadero acto co-creativo capaz de recoger los saberes locales, la identidad cultural y el imaginario colectivo.

La publicación de este número constituye, por cierto, una manera de celebrar el inicio de la primera versión del Magíster en Patrimonio Arquitectónico y Urbano de la Universidad del Bío-Bío, hito académico de gran relevancia para nuestra región y para el país, que cristaliza los esfuerzos y la perseverancia de un incansable y reconocido equipo de académicos y académicas del Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura. Esperamos, con ilusión, que desde este programa de especialización se inicien procesos transformadores históricos capaces de consolidar a la Universidad del Bío-Bío como un organismo articulador entre los requerimientos de la sociedad y las políticas públicas del Estado chileno.

Hernán Ascui Fernández¹

DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.01>

[1] Académico Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile. hascui@ubiobio.cl
/ Academic Department of Architectural Design and Theory, Faculty of Architecture, Building and Design, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile.



Figura 0 Mercado Central de Concepción, 2015. Autor: Camila Salazar.



Secuencia: Parco delle Mura
Fotos: Erica Barbaro

CUBRIR LA PROEZA CONSTRUCTIVA, CREAR EL ESPACIO INTERIOR. ELEMENTOS PARA UNA HISTORIA ARQUITECTÓNICA DEL MERCADO CENTRAL DE CONCEPCIÓN¹

COVERING A STRUCTURAL TOUR DE FORCE, CREATING INDOOR SPACE. ELEMENTS FOR AN ARCHITECTURAL HISTORY OF THE CONCEPCIÓN CENTRAL MARKET¹

Camila Salazar²

RESUMEN

El siguiente artículo presenta el caso del Mercado Central de Concepción y de su erróneamente atribuida autoría al arquitecto húngaro y ex alumno de la escuela Bauhaus, Tibor Weiner. En ese sentido, se busca articular una nueva narrativa historiográfica del complejo, que desde 2014 está declarado Monumento Histórico, introduciendo nuevos referentes desde donde pensar este mercado: la arquitectura colonial y una relación con la arquitectura en madera. La metodología se basa en la revisión de fuentes históricas inéditas y el análisis de la forma construida. En definitiva, el trabajo se sitúa en la intersección de la historia transnacional y vernácula de la arquitectura moderna. .

Palabras clave: **Bauhaus, mercados, arquitectura colonial, historiografía, arquitectura moderna.**

ABSTRACT

This article introduces the historical case study of the Central Market in Concepción, declared national historical heritage in 2014. It presents evidence that proves the attribution of the building complex' authorship to Hungarian architect and Bauhaus student Tibor Weiner false, and focuses on articulating a different historical narrative on the subject introducing new referents from which to reflect on this market building: colonial architecture and a link to wood architecture. The methodology is based on the analysis of built form and historical documents, as well as on the analysis of images and statements. The research intersects local history with translational history of modern architecture.

Keywords: **Bauhaus, markets, colonial architecture, historiography, modern architecture.**

Artículo recibido el 3 de abril de 2018 y aceptado el 7 de junio de 2018
DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.02>

[1] Este artículo se basa en los resultados de la investigación financiada por la Beca DAAD-Promos.
[2] Freie Universität Berlin, Berlin, Alemania. camilasalazarh@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En abril de 2013 el Mercado Central de la ciudad chilena de Concepción fue afectado por un incendio que, junto con dañarlo parcialmente y dejar sus naves fuera de funcionamiento, atrajo amplio interés sobre su arquitectura. Expertos en la disciplina demandaron su declaración de Monumento Histórico por parte del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), definiéndolo como proeza constructiva, paradigma de arquitectura moderna nacional y heredero de la escuela Bauhaus (Talesnik, 2013; Cerda, 2013; “Arquitectos se unen...”, 2013). Éstos y otros valores quedaron establecidos en la solicitud de declaratoria, presentada en el mismo año por el CMN, y aprobada el año siguiente.

El supuesto vínculo del Mercado Central con la escuela Bauhaus se establecía por la atribución de la autoría del mismo a los arquitectos el chileno Ricardo Müller y al húngaro Tibor Weiner, el segundo de ellos ex alumno de la Bauhaus y ex colaborador de Hannes Meyer (Talesnik, 2006). Los arquitectos habían desarrollado el proyecto para el mercado municipal³ de Concepción, que ganó el concurso convocado en 1939 por la Dirección de Obras Municipales de Concepción, luego de que en ese año el mercado de la ciudad fuera seriamente dañado por el terremoto de Chillán. Sin embargo, el proyecto de Müller y Weiner no fue materializado; en su lugar fue construido años más tarde, por la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (CRA), el mercado en cuestión hoy. Así, la autoría del primer edificio fue asumida como la del segundo y con ello el Mercado Central de Concepción pasó a la historia como el más austral testimonio de la Bauhaus en América (Bauhaus-Architektur in..., 2014).

La vinculación del Mercado Central y la Bauhaus aparecía en el discurso muy vehementemente expresada, sin que se mostrara un correlato en la arquitectura del edificio con la relación establecida discursivamente. Cierta inquietud respecto a lo anterior motivó la investigación desarrollada entre diciembre de 2014 y mayo de 2015, cuyo objetivo fue indagar en la historia del Mercado Central, más allá de su vinculación con la Bauhaus⁴. Durante esta investigación se llegó al inesperado pero no sorprendente hallazgo, de que Müller y Weiner nada tuvieron que ver con el Mercado Central (Salazar, 2016).

[3] El complejo hoy conocido como Mercado Central de Concepción fue originalmente propiedad de la Municipalidad de Concepción y llevó consecuentemente el nombre de Mercado Municipal. El nombre fue cambiado con la venta en 1981 del mercado a los locatarios del mismo, agrupados en la sociedad en comandita “Mercado Central SA”.

[4] Esta inquietud se transformó en sospecha de una errónea atribución de autoría, tras una conversación con Pablo Fuentes, académico del Depto. de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, sostenida en enero de 2015. Fuentes compartió conmigo sus dudas al respecto, basadas en: que no había documentos relativos al Mercado Central de Concepción donde figurase el nombre de Tibor Weiner (ni de Ricardo Müller); y la diferencia formal entre el primer proyecto y el Mercado Central, que se construyó años después. Fuentes calificó el asunto del Mercado Central y la Bauhaus como un “debate instalado artificialmente o por error”.

Si bien en 1964 Walter Dexel se quejaba del uso impreciso del término “estilo Bauhaus”, definiéndolo al mismo tiempo como un “mito” y un “cliché” (1976:19-20), hoy en día que la Bauhaus pueda ser efectivamente un mito no es cuestionado, sino apreciado como parte del fenómeno (Droste y Baumhoff, 2009). Consiguientemente, que la atribución del Mercado Central a un ex alumno de la Bauhaus haya sido errónea, no lo desvincula necesariamente de la historia de la misma. Esta errónea atribución es por lo demás interesante para reflexionar sobre cómo se construye la historia de la arquitectura chilena. Pero, más allá de ello, es justo preguntar: si no es Bauhaus, ¿qué es esta arquitectura?

MÉTODO

Al inicio de la investigación en la que se basa este artículo, el acceso a documentos relativos al Mercado Central se preveía difícil, debido a que según testimonios muchos de éstos habían sido perdidos en incendios y desastres naturales: sus planos originales se suponían perdidos en una inundación⁵. Ante este escenario, parecía que la fuente fundamental de la investigación sería el objeto arquitectónico mismo, lo cual determinó en gran parte la aproximación al asunto. El concepto de “focalización libre e indirecta” de Mieke Bal, que propone la cercanía entre objeto y analista como lugar desde donde nace lo narrativo y que incorpora al objeto en la producción de sentido (2002: 279-280), fue un principio guía en el proceso de reflexión. Luego, la recomendación de Bal de construir discursos en torno al objeto dejando al autor entre paréntesis (2002: 18), arrojó luz sobre un aspecto fundamental: el de utilizar el desconocimiento o cuestionamiento del arquitecto como elemento productivo al análisis; y de evitar llenar el lugar del autor con funciones que lo reemplazaran.

Este texto es un ejercicio en torno a la pregunta anteriormente planteada: si no es Bauhaus, ¿qué es esta arquitectura? Sin pretender interpretaciones definitivas, se propone la tesis de que el Mercado Central de Concepción no sólo no tiene vinculación con la dicha tradición moderna de alto perfil, sino que enraíza en la cultura constructiva chilena, de una manera hasta hoy no considerada. La primera parte de la tesis se prueba historiográficamente mediante documentos que son principalmente los planos originales del Mercado Central y los Boletines Municipales del Consejo

Municipal de Concepción de la época. La segunda, se plantea a partir de la consideración de dos elementos arquitectónicos que han estado en el centro del debate como garantes de modernidad del Mercado Central: el hangar que forma la nave central y lo que ha sido llamado la “manera de ocupar la manzana” del mismo. Sin ser éste un estudio comparativo ni un estudio de tipologías, se introduce en esta segunda parte la comparación del Mercado Central con otras estructuras y el concepto de “tipología”, como instrumento de análisis, buscando ver lo que, por evidente quizás, había sido pasado por alto.

RESULTADOS

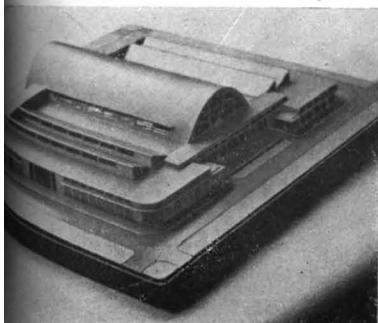
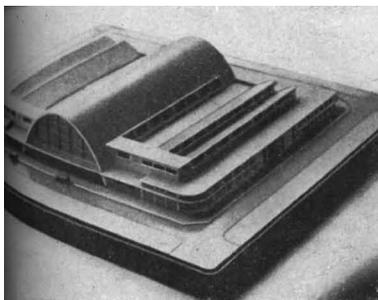
Aspectos biográficos del Mercado Central de Concepción

En mayo de 1940, durante una reunión del consejo municipal de Concepción, se informaba a los consejeros que se estaban ajustando los últimos detalles del así llamado “proyecto Müller” para el futuro mercado municipal de la ciudad. El consejo era advertido sobre la necesidad de permanecer “vigilantes” al desarrollo de éste y otros proyectos vitales para la ciudad, debido a que los dineros puestos a disposición por la CRA se consideraban pocos, en relación a las necesidades de las regiones afectadas por el terremoto de Chillán (Edificios Municipales). Meses más tarde, partía una comisión del Consejo Municipal a Santiago de Chile, con el objetivo de interceder ante la CRA, por la pronta iniciación de las obras del mercado. Temas a tratar eran los honorarios de Ricardo Müller y la ejecución de las expropiaciones necesarias en el predio en el cual se proyectaba el mercado. La intención del Consejo Municipal era dar inicio a las obras en el significativo día del 18 de septiembre de 1940 (Informe del Director..., 1940: 4). Sin embargo, aún en mayo de 1941 el proyecto no avanzaba y al interior del municipio penquista se ponían en cuestión las gestiones de la CRA. El concejal Abraham Romero se lamentaba de que, existiendo planos y fondos, las obras no iniciaran e instaba al Consejo Municipal a ejercer presión sobre la CRA (Concepción ante la...: 35).

Recién tres años más tarde, en diciembre de 1944, el subdirector de la CRA Camilo Olavia, comunicaba al Consejo Municipal, que por falta de dinero el mercado no se realizaría de acuerdo al “proyecto Müller”. En lugar de ello, la CRA preveía el financiamiento para la

[5] En el informe estructural del Mercado Central, realizado por IDIEM tras el incendio de 2013, se citaban como antecedentes –sin mención a arquitectos– una serie de planos con data de 1946, archivados actualmente en la Dirección de Obras Municipales de Concepción. Fue allí donde, en el marco de esta investigación, fueron encontrados una serie de planos del Mercado Central, entre ellos originales y copias de originales fechados entre octubre de 1945 y 1949. Posteriormente, en una visita realizada al archivo Sergio Larraín GM de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a mediados de abril de 2015, fue reconocida la fotocopia de uno de estos planos, que contenía información importante respecto a los arquitectos. Estaba archivado bajo el nombre del arquitecto encargado del proyecto Manuel Palma Soto. En una conversación telefónica, la encargada del archivo afirmó que el plano había sido ingresado en 1998 por un alumno de la universidad en el marco de un seminario de investigación guiado por el profesor Max Aguirre. Se pudo comprobar de tal modo que, si bien investigadores habían tenido acceso al plano, faltando un contexto en cual situarlo como dato, no lo había considerado relevante.

EDIFICIOS DE GOBIERNO Y MUNICIPALES



MERCADO DE CONCEPCION

Corporación de Reconstrucción y Auxilio. (Izquierda.)

MERCADO DE PROVIDENCIA

Arqtos.: Carlos y Alberto Cruz y Escipión Munizaga.

MUNICIPALIDAD DE NUÑOA

Arquitecto: Gabriel Ovalle Valdés. Fotografía de A. Quintana.



Figura 1 Publicación del proyecto del Mercado Central de Concepción, 1947. Autor: Corporación de Reconstrucción y Auxilio. Fuente: Arquitectura y Construcción n° 11.

construcción de un mercado en 1945, de acuerdo a un nuevo proyecto que ya se encontraba aprobado. Dicho proyecto sería, según Olavia, “concordante con la importancia de su rol y con la de la ciudad” (Construcción del mercado...: 246). En mayo de 1945, el representante municipal Leocadio Cifuentes cuestionaba aún, no sin ironía, la capacidad de la CRA para construir edificios, además de “*maquettes*”. Señalaba Cifuentes que transcurridos más de cinco años del terremoto, ninguno de los edificios de la Municipalidad había sido reconstruido y pedía al Consejo Municipal “[...] solicitar a la [CRA] que tenga a bien decir de una vez por todas si sus recursos le permiten ir a la reconstrucción del Mercado o no” (Hora de incidentes...: 70). En junio de ese mismo año, Olavia informaba al Consejo Municipal que las obras del mercado comenzarían en la primavera siguiente, que los planos estaban siendo desarrollados y les serían presentados antes del comienzo de las obras. El presupuesto considerado para el proyecto era de 10.000.000 pesos chilenos y el plazo para su ejecución, de tres años (Corporación de Reconstrucción...: 78). El Mercado Central comenzó su funcionamiento en diciembre de 1950, casi dos años después de lo previsto (“Mañana comenzarán a...”).

El modelo del mercado municipal de Concepción –que coincide con el edificio en cuestión– apareció publicado una vez, en 1947, en la revista *Arquitectura y Construcción*, sin mención a sus arquitectos y figurando como único comentario a las imágenes “Corporación de Reconstrucción y Auxilio” (Las realizaciones más...: 53) (Figura 1). Este parece ser un caso excepcional en la trayectoria de la CRA, que se dedicó durante su existencia a financiar edificios públicos, comisionando a arquitectos externos a la institución, y a desarrollar tipos arquitectónicos para casas de habitación. Informan los planos del Mercado Central que el arquitecto a cargo del proyecto fue Manuel Palma Soto y que los arquitectos proyectistas asociados fueron Raúl Véliz, Eduardo Arrau, Isidoro Latt, Daniel Ramírez y Julio Cordero (Corporación de Reconstrucción, 1945; 1946; 1947). Relevantes para este argumento son un plano de ventanas, de octubre de 1945 (Figura 2), y una planta de segundo piso, de septiembre de 1946 (Figura 3). Ambos planos se encuentran en mediano estado de conservación, pero indican claramente el nombre de los arquitectos, la fecha de su ejecución, la institución a cargo y el objeto del diseño. El plano del proyecto de alcantarillado del Mercado Central, proyectado en 1947 por Francisco Karmelic, se en-

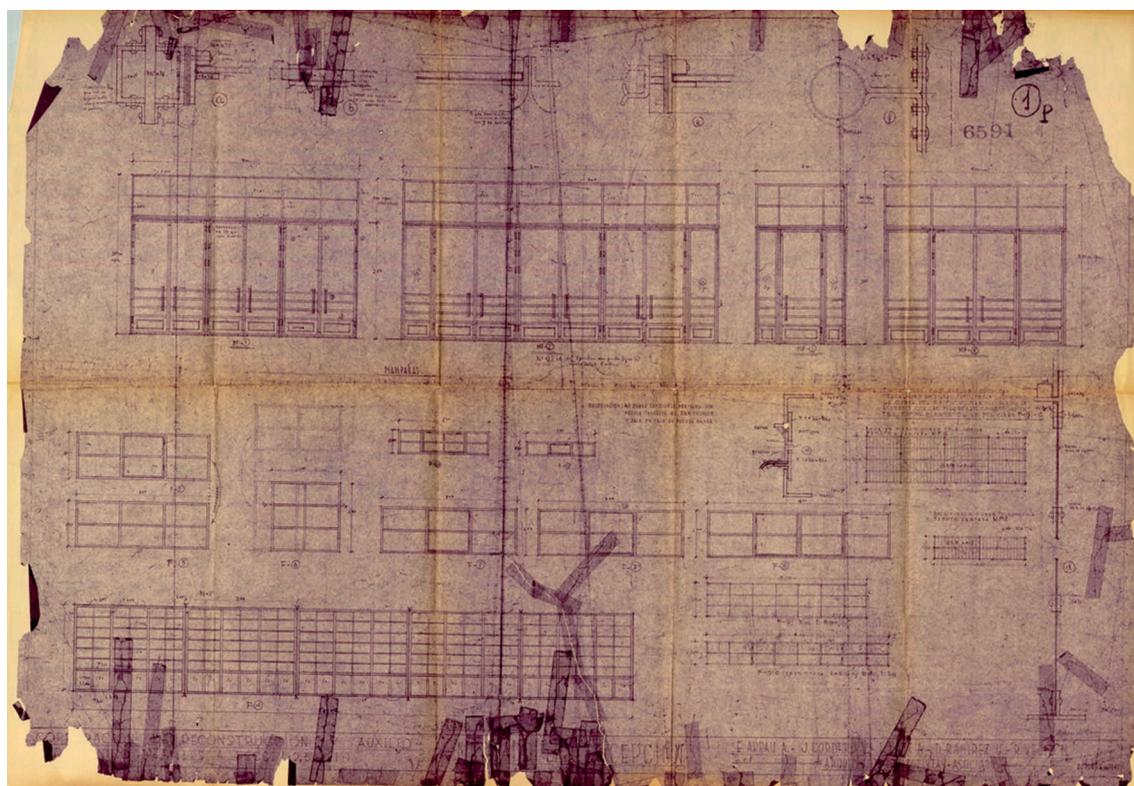


Figura 2 Plano de ventanas del Mercado Central de Concepción, a escala 1:100, octubre de 1945. Autor: Corporación de Reconstrucción y Auxilio. Fuente: Dirección de Obras Municipales de Concepción.

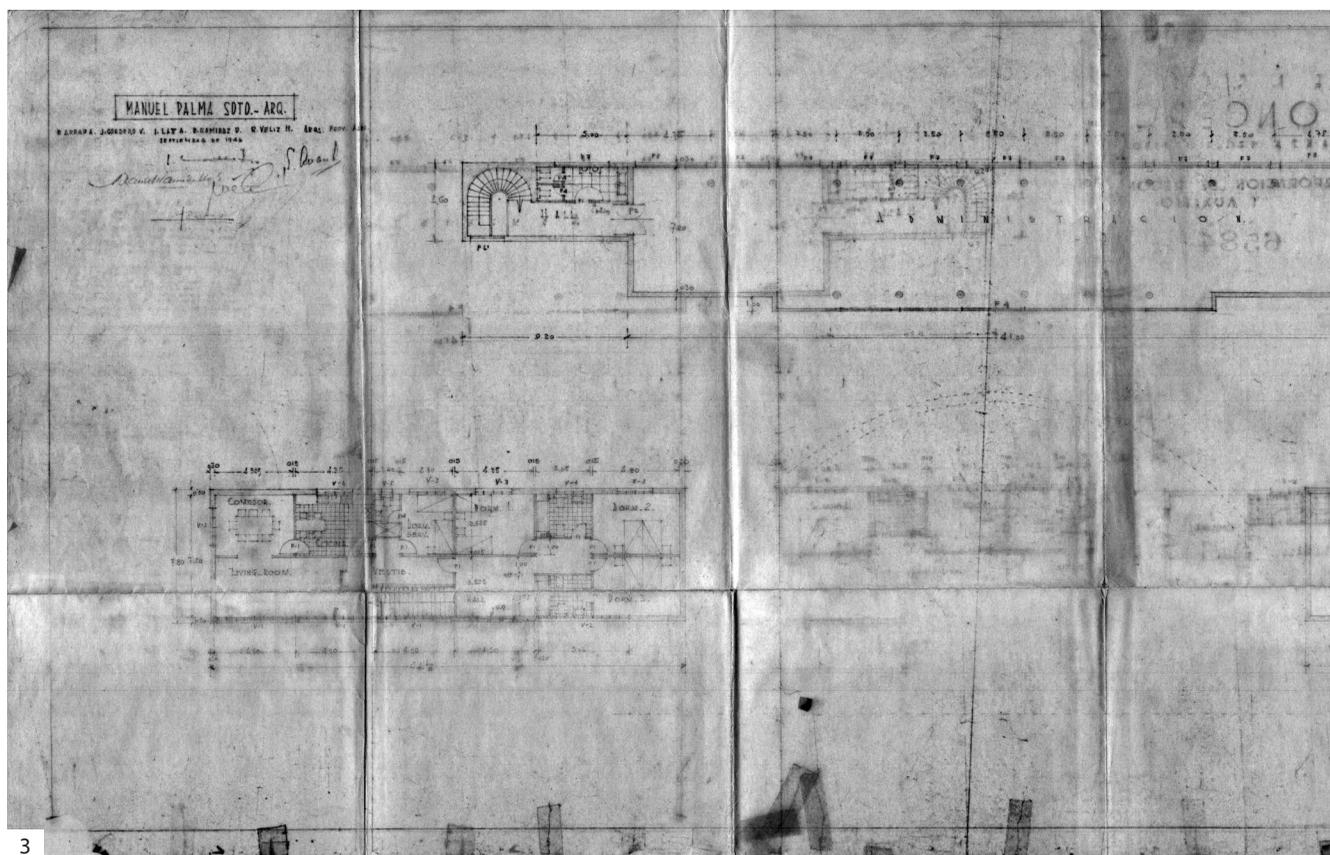


Figura 3 Planta de segundo piso del Mercado Central de Concepción, a escala 1:100, septiembre de 1946. Autor: Corporación de Reconstrucción y Auxilio. Fuente: Dirección de Obras Municipales de Concepción / Figura 4 Proyecto de alcantarillado para el Mercado Central de Concepción, agosto de 1947. Autor: Corporación de Reconstrucción y Auxilio. Fuente: Dirección de Obras Municipales de Concepción.

cuentra en muy buen estado de conservación e indica a Manuel Palma Soto como arquitecto (Figura 4). Palma Soto era en enero de 1944 empleado de la CRA y del Ministerio de Defensa de Chile, en diciembre de 1945, los arquitectos proyectistas asociados eran, en 1944 y 1945, empleados de la CRA (Colegio de Arquitectos de Chile, 1944; 1945) y Eduardo Arrau era, en 1945, Director de su Departamento Técnico (Arrau, 1945).

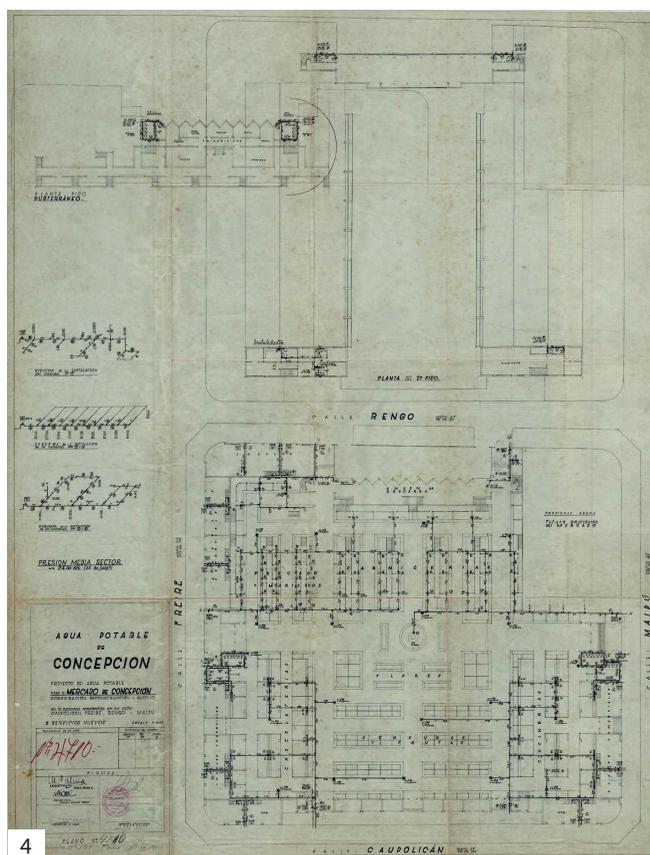
Todos los arquitectos participantes del proyecto estudiaron en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile (Colegio de Arquitectos de Chile, 2015) décadas antes de que en 1946 esta fuera reformada de acuerdo a los principios de la arquitectura moderna internacional. Estos arquitectos tuvieron trayectorias profesionales más bien de bajo perfil. Varios de ellos tuvieron carreras funcionarias en las instituciones públicas de la época: Palma, en el Ministerio de Defensa; Arrau, en la CRA y en la Corporación de la Vivienda (CORVI); Véliz, como profesor de la Universidad de Chile. La única obra de al-

guno de estos arquitectos que figura en la historiografía chilena es la Población Huelmul II de Julio Cordero, que concluida en 1943 y financiada de la Caja de Habitación Popular, es conocida y valorada como ejemplo de vivienda social moderna.

El protagonismo de la nave central es un malentendido

Los elementos principales que componen el complejo del Mercado Central de Concepción son una nave central parabólica, dos naves laterales y un edificio exterior de fachada continua que casi circunda las naves. Asimismo, se eleva en la parte anterior, a cada lado de la nave central un segundo piso sobre las naves laterales. En la parte posterior, se eleva ante la fachada de la nave central, un segundo piso continuo. El edificio exterior, llamado comúnmente anillo externo⁶, es una construc-

[6] Por su expresividad, la denominación de “anillo externo” será utilizada aquí para referirse al edificio exterior del Mercado Central.



ción de dos plantas de fachada continua que se abre a la calle mediante locales comerciales. Además del principal, seis ingresos se encuentran distribuidos por el perímetro del anillo externo. Las estructuras de la nave central y de las naves laterales están construidas en hormigón armado y el anillo externo en albañilería. El complejo se presenta como una combinación de estructuras adyacentes e interdependientes: el muro interior del anillo externo corresponde al muro exterior del espacio interior. Los arcos parabólicos que forman la nave central se funden en el sόcalo con los pilares de sus corredores laterales. Cada subdivisión de las naves laterales comparte una fila de pilares con la siguiente.

La estructura que forma la nave central se compone de doce arcos parabólicos de aproximadamente 20 m de altura. Los arcos tienen 40 cm de profundidad, 120 cm de ancho en el sόcalo y se angostan a 68 cm en la parte superior. Éstos salvan una luz de 41,41 m, se encuentran ubicados a 7 m de distancia entre sí y están

afirmados por trece vigas⁷. El tercer y cuarto arco, así como los dos posteriores, están sujetos por crucetas (Figura 5). La técnica constructiva utilizada en la nave central es –considerando las condiciones materiales y técnicas del Chile de la década de 1940– curiosa, con el hormigón armado funcionando a tracción, en forma lineal.

El motivo por el cual fue escogido un sistema constructivo no necesariamente inherente al funcionamiento usual del material, podría radicar en Manuel Palma y su relación profesional con el Ministerio de Defensa. En el marco de un proyecto de modernización del aeropuerto de Cerro Moreno (hoy Andrés Sabella), en la ciudad de Antofagasta, presentado en 1945 por la Dirección General de Aeronáutica de Chile, se construyeron una serie de hangares de aviación en madera (Figura 6). La nave central del mercado presenta, sobre todo en las crucetas, una similitud tal con los hangares, que permite pensar en un vínculo entre ambos. El proyecto

[7] Todas las medidas provienen de IDIEM (2013).



Figura 5 Crucetas de hormigón armado, Mercado Central de Concepción, 2015. Autor: Camila Salazar.



Figura 6 Hangar de aviación en Cerro Moreno, Antofagasta, 2014. Autor: Issan Valenzuela. Fuente: Cortesía del autor.



Figura 7 Vista de la fachada anterior del Mercado Central de Concepción, 1950. Autor: Desconocido. Fuente: Archivo de Arquitectura Universidad del Bío Bío.

de Cerro Moreno es casi contemporáneo al Mercado Central y, si bien no es conocido cuál proyecto fue anterior al otro, la forma no convencional de utilizar el hormigón armado en la nave del Mercado Central puede deberse al hecho de tener relación con la arquitectura en madera. Por lo demás, esta manera de experimentar con el material y la técnica se condiería con la forma de operar de la CRA. Escribió Eduardo Arrau que la aproximación experimental al problema de la construcción se debía a la flexibilidad de las propuestas que presentaba la institución. Según Arrau, la CRA experimentaba con todo tipo de materiales, tanto tradicionales como modernos; y era este minucioso estudio de materiales y plantas, así como la incorporación de elementos estandarizados, el que le permitían conseguir resultados excepcionalmente eficientes económicamente (1945: 44-45). En el caso del Mercado Central, la manera de enfrentar el problema constructivo seguramente no fue distinta.

Pero aun considerando los esfuerzos que sin duda significaron su ejecución, se ha producido un malentendido respecto al rol de la nave central en el complejo del cual forma parte. La fotografía de 1950 muestra la fachada anterior del Mercado Central en fase de terminaciones (Figura 7). En el sobrio complejo, donde las molduras casi imperceptibles de las ventanas y el ojo de buey son los únicos elementos que parecen no tener más función que ornamental, llama la atención un detalle: en el área izquierda inferior de la fotografía, sobre la superficie del bloque de hormigón se observa que el sócalo del arco había sido pintado de blanco. A través del ventanal aún no vidriado se aprecia al interior que toda la estructura de la nave central había recibido este distintivo tratamiento. No obstante, los arcos parabólicos están cubiertos por un entramado de madera y placas de cobre y son invisibles desde fuera. Si no fuera por los vidrios ausentes, la proeza constructiva de la nave central permanecería oculta al observador externo –o a quién observa la fotografía.

Antes del incendio de 2013, quedaba poco del sobrio edificio de 1950. El interior y el exterior del Mercado Central habían sido notablemente transformados. Entre otros factores, adaptaciones al uso y la apropiación estética del complejo efectuada por los locatarios habían producido una especie de segunda arquitectura al interior y exterior del mismo. El fuego, que no causó daño estructural al mercado (IDIEM, 2013), sí destruyó materiales ligeros del techo, ventanales y locales, haciendo visible por primera vez en más de sesenta años la estructura de la nave central y trayendo la arquitectura al centro de la discusión (CMN, 2013). El siniestro dejó al Mercado Central en un estado entre arquitectura reencontrada y ruina, con la nave central como elemento protagonista.

Sin embargo, el lugar de la nave central y de su estructura en relación a los otros elementos que forman el mercado es menos rotundo. Como se observa en la elevación frontal del complejo (Figura 8), la construcción parabólica supera en altura a las demás estructuras, pero la nave central ofrece, respecto al conjunto, la impresión más de expansión que de culminación. Más aún, comparando al Mercado Central con otras arquitecturas de arcos parabólicos, llama la atención cómo en éste los arcos están rodeados por estructuras adyacentes. Tomando como ejemplo el mercado de Gdynia (Polonia), construido entre 1935 y 1938 por los arquitectos Stefan Reichmann y Jerzy Müller (Figura 9), o a la catedral de Chillán (Figura 10), construida por Hernán Larraín entre 1940 y 1950, se aprecia cómo el Mercado Central es excepcional al no exponer la imponente estructura parabólica de hormigón armado (que, paradójicamente, alguien había tenido el cuidado de hacer pintar de blanco) a la vista. El Mercado Central es también, con sus ventanas perpendiculares a la dirección de los arcos, excepcional al no recalcar la forma parabólica mediante las superficies de iluminación, que son visibles sólo a vuelo de pájaro (Figura 1) o desde el interior (Figuras 11 y 12).

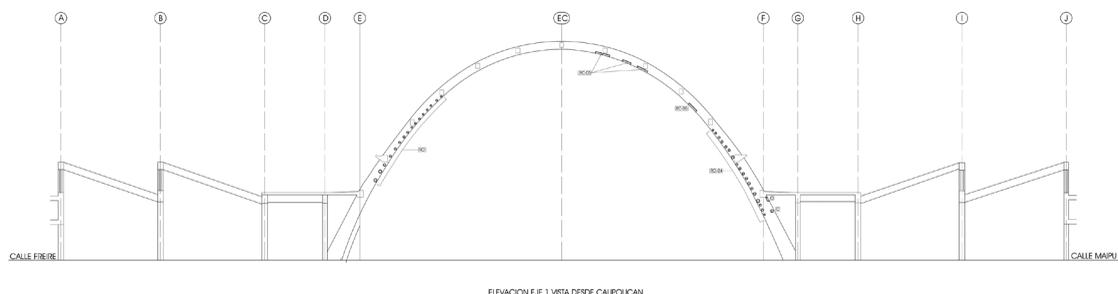


Figura 8 Elevación del Mercado Central de Concepción, vista desde calle Caupolicán. Autor: Investigación, Desarrollo, e Innovación de Estructuras y Materiales IDIEM. Fuente: IDIEM. *Evaluación estructural del mercado central de Concepción*. Informe n° 854.133. Santiago de Chile, 2013.



Figura 9 Mercado de Gdynia, hacia 1938. Autor: Desconocido. Fuente: Museo Miasta Gdyni.



Figura 10 Catedral de Chillán, 2015. Autor: Camila Salazar.



Figura 11 Vista del interior de la nave central del Mercado Central de Concepción, sin fecha. Autor: Desconocido. Fuente: Centro de Documentación Diario El Sur.



Figura 12 Vista de carnicerías, interior de la nave central del Mercado de Concepción, sin fecha. Autor: Desconocido. Fuente: Centro de Documentación Diario El Sur.

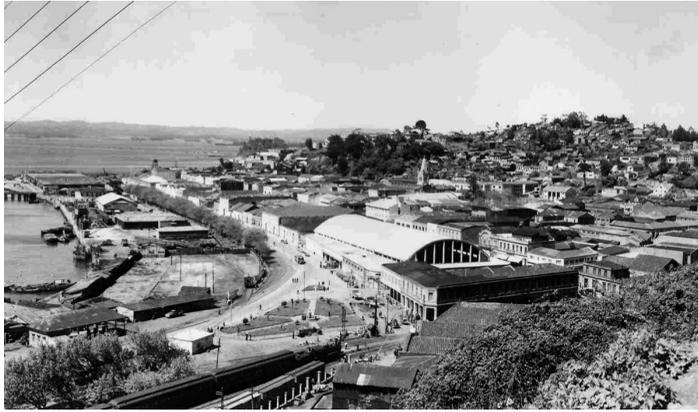


Figura 13 Vista del puerto y del mercado de Talcahuano en obras, hacia 1950. Autor: Desconocido. Fuente: Archivo Oficina de Patrimonio de Talcahuano.



Figura 14 Fachada anterior del mercado de Chillán, 2015. Autor: Camila Salazar.



Figura 15 Patio interior del mercado de Talca, 2010. Autor: David Basulto. Fuente: Plataforma Urbana.

La “manera de ocupar la cuadra” del Mercado Central no es “tan” moderna

Posteriormente al Mercado Central de Concepción, fueron construidos mercados de similares características en las ciudades de Talcahuano, Chillán y Rancagua. El mercado de Talcahuano se encontraba en obras en 1949 y fue ejecutado por la CRA (Figura 13). Se presume que los de Chillán (Figura 14) y Rancagua lo fueron también, durante la década de 1950. Todas estas obras comparten una básica tipología: están estructuradas a partir de una nave central formada de arcos y una estructura exterior circundante de dos niveles, que se integra a la ciudad mediante comercio. Al igual que el de Concepción, los mercados de Talcahuano y Rancagua ocupan manzanas completas, aunque de menor superficie. Al Mercado Central de Concepción, siendo el primero de estos mercados modernos, ha sido otorgada cierta cualidad inaugural.

Sumado a lo anterior, la generosidad espacial del proyecto del Mercado Central y la manera en que abre el espacio de la manzana de herencia colonial han sido valorados como elementos distintivos de la modernidad de su arquitectura y de los conceptos urbanísticos de la CRA (CMN, 2013). El complejo ha sido, de acuerdo a ello, interpretado como articulador de tradición y modernidad, estando el énfasis puesto siempre en lo segundo. El Mercado Central sería, en ese sentido, un caso de lo que Humberto Eliash y Manuel Moreno han llamado “racionalismo pragmático” (1989: 88), de elementos de modernidad construidos sobre un trazado tradicional de origen colonial, probado y comprobado; y una expresión de lo que Catalina Mejía y Hugo Mondragón consideran la flexibilidad que ha demostrado la cuadra colonial para acoger transformaciones (2015: 25). Respecto a ello es, ahora bien, necesario considerar una serie de aspectos. En primer lugar, que, como afirma Ramón Gutiérrez, la posibilidad de desarrollo y expansión de la ciudad estaba inscrita en el programa urbano colonial, manifiesta en su generosidad espacial y en su plan de construcción. Según Gutiérrez, esto representaría la intención expresa en el urbanismo colonial de dominar también el futuro (183: 81). Ocupando la manzana, el Mercado Central “cumple” con el propósito colonial. Luego, que el Mercado Central dispusiera de una manzana completa fue determinado por la Dirección de Obras Municipales de Concepción en los lineamientos del concurso publicado en 1939 (“Concurso de confección...” 1939: 119). Fue, por lo tanto, la autoridad comunal y no la política constructiva nacional quién determinó la generosidad espacial del proyecto. Finalmente, el hecho de que un mercado se extendiera dicha manzana completa, no era novedad en Chile, como lo demuestra el mercado de Talca, construido en 1890.

Si bien es cierto que los límites de la manzana colonial comenzaron a ser transgredidos en la década de 1940, con nuevos elementos urbanos como galerías y portales, puede que el Mercado Central no sea un caso de ello. Revisaremos dos ejemplos para argumentar aquello. El ya nombrado mercado de Talca (Figura 15), proyectado por el ingeniero de ferrocarriles Benjamín Vivanco, se encuentra actualmente en estado ruinoso debido a un incendio que lo dañó considerablemente en el año 2000, sin embargo, aún se pueden apreciar los elementos fundamentales de su arquitectura. El

complejo ocupa una cuadra completa, se compone de tres naves adyacentes, formadas de arcos curvos en una combinación de metal y ladrillo. La nave central tiene dimensiones ligeramente mayores a las laterales. Las naves se sitúan en el centro del sitio, rodeadas de un cuerpo continuo exterior de una planta, construido en albañilería recubierta de estuco, que se abre al exterior mediante negocios. Entre las naves y el anillo exterior se forma un patio interior, propio de la arquitectura colonial, de orígenes árabes y mediterráneos. En términos estilísticos, se observan elementos neoclásicos y *art nouveau*, pero más allá de estas diferencias superficiales, el anillo exterior, la nave central y las naves laterales, así como la forma en que el mercado de Talca ocupa la manzana, son elementos explícitamente presentes en el Mercado Central de Concepción (y en el de Talcahuano y Rancagua). El patio, por otra parte, no está presente en el Mercado Central de Concepción en su forma tradicional, aunque podría argumentarse que lo está como patio techado. El mercado de Temuco, que data de 1929, también dañado por un incendio, presenta con su apariencia neoclásica un estilo similar al de Talca y, sin ser moderno, tiene características que lo acercan al de Concepción: un anillo exterior de dos plantas y un patio completamente techado.

CONCLUSIONES

Este artículo ha propuesto que el Mercado Central de Concepción está en línea con una manera de construir mercados presente en Chile, de la cual son ejemplos precedentes el de Temuco y el de Talca. Era conocido que este mercado había sido el primero de la serie de mercados modernos de igual tipología (Talcahuano, Chillán y Rancagua). Aquí se propone que esta tipología existía y que fue retomada en el Mercado Central, con modificaciones que en ningún caso son fundamentales y que –como puede apreciarse en las diferencias presentadas entre el mercado de Temuco y el de Talca– ya se venían dando.

La nave central, naves laterales, patio y anillo externo son elementos que se encuentran en el mercado de Talca y que aparecen en el Mercado Central de Concepción, transformados formalmente, pero funcionando de la misma manera. En ambos complejos el anillo externo abre y articula hacia la calle a través de locales comerciales, y crea un espacio interior separado del exterior. Las naves centrales –el mercado mismo– ocurren en este espacio producido por el anillo externo. Por lo tanto, el Mercado Central de Concepción no abre en primer lugar la manzana al uso público, sino que principalmente la cierra para que pueda acontecer el mercado. El elemento articulador principal es el anillo externo. Las entradas al Mercado Central son perforaciones al límite que constituye este anillo externo. Luego, el elemento del patio se encuentra en el mercado de Talca expresado explícitamente; en el de Concepción, las naves laterales y los corredores han ocupado el espacio del patio, constituyéndose en espacio interior techado. No puede comprobarse a este punto que exista una relación causal entre ambos edificios, sin embargo –y sin buscar promover un entendimiento evolutivo del asunto– el mercado de Temuco aparece como un eslabón entre ambos: su apariencia externa es símil al mercado de Talca, pero presenta el anillo de dos niveles y el patio completamente techado.

Aun cuando la estructura parabólica de la nave ha tomado relevancia en la valorización actual del Mercado Central, la exposición de los arcos no es la clave para entender históricamente el complejo. Los arcos a la vista, tras el incendio de 2013, paradójicamente han velado la comprensión de esta arquitectura. No es sólo que las transformaciones sujetas al uso del espacio hasta antes del incendio hayan ocultado la arquitectura. En 1950 ya se evidencia la decisión de los arquitectos del Mercado Central de no hacer visible la complejidad constructiva del hangar desde el exterior. Sabemos, por la Catedral de Chillán, que anteriormente en Chile se había optado por una manera más expresiva de hacer aparecer los arcos en la ciudad. Sea como fuere la decisión de cubrir los arcos de Palma Soto y su equipo por defecto, por necesidad o intencional, la “proeza constructiva” del Mercado Central no fue concebida para exhibirse en el contexto urbano, sino para aparecer en el interior. Lo mismo cuenta para las estructuras de las naves laterales, que se han dejado fuera de este análisis, pero que con sus múltiples pilares y vigas ofrecen al observador situado al interior un espectáculo notable.

Los arquitectos del Mercado Central pertenecieron a una generación anterior a aquella que abrazó definitivamente los principios del movimiento moderno. El resultado construido de su trabajo se atisba como un espacio de negociación de modernidad con tradición, bastante libre de dogmas y prejuicios. La voluntad, que comunicó Arrau, de experimentar y considerar críticamente diversos tipos de materiales y técnicas, pertenecieran éstas a la tradición o fueran novedades, es una muestra de ello. Igual reflexión aplica a la presunta relación entre los hangares de Cerro Moreno y el Mercado Central de Concepción. El paso de Palma Soto por el Ministerio de Defensa viene a reforzar este supuesto. Utilizar elementos y formas análogas para trabajar materiales tan distintos como la madera y el hormigón armado, y hacerlo exitosamente, daría cuenta de una práctica flexible y crítica. Haya sido el Mercado Central producto de una adaptación de técnicas de construcción en madera o se haya producido un flujo bidireccional de saberes entre un proyecto y el otro, la existencia de estos flujos es importante de considerar en futuros estudios que se hagan sobre estos u otros casos.

El Mercado Central de Concepción se arraiga en la tradición en modo diferente a lo que se había considerado hasta ahora. Con todo, no es la intención de este artículo simplemente llenar la función “origen” mediante la vinculación del Mercado Central a otra tradición que la de la Bauhaus. Desde ese punto de vista, tiene lugar considerar la advertencia de Roland Barthes, en cuanto al proceso de desmitologización, del peligro de reemplazar el mito con el siguiente (1964:121); en este caso, de reemplazar el mito Bauhaus con el mito de la tradición colonial, u otros. El Mercado Central de Concepción es, como se ha podido atisbar, un objeto de varios lenguajes, materiales y técnicas constructivas. Es, en suma, proponiendo esta lectura de su arquitectura, que se espera contribuir a abrir nuevas perspectivas desde las cuales pensar la cultura constructiva chilena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRAU, Eduardo. La Habitación Económica y la Corporación de Reconstrucción y Auxilio. *Boletín del Colegio de Arquitectos*, 1945, nº 8, pp.

Arquitectos se unen para salvar el Mercado Central. *El Sur*, 4 agosto 2013, p. 8.

BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities*. University of Toronto Press, 2002.

BARTHES, Roland. *Mythen des Alltags*. Traducción del francés por H. Scheffel. Berlín: Suhrkamp, (1964) 1991.

Bauhaus-Architektur in Chile: Eine halbe Villa, bitte! *Spiegel Online*, 24 marzo 2014. [Consultado 13 junio 2016]. Disponible en: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/bauhaus-architektur-die-weimar-schule-in-chile-a-945179.html>.

CERDA, Gonzalo. Mercado de Concepción. *El Sur*, 8 de abril 2013, p. 2.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CHILE. *Boletín del Colegio de Arquitectos*, 1944, nº 1.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CHILE. *Boletín del Colegio de Arquitectos*, 1945, nº 8, pp. 160-174.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CHILE. *Registro de miembros del colegio de arquitectos* (obtenido 10 de mayo 2015).

Concurso de confección de Anteproyectos, para el Mercado de Concepción. *Urbanismo y Arquitectura*, 1939, nº 5, pp. 119-121.

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES (CMN). *Solicitud de declaratoria como monumento histórico del mercado central de Concepción*. Santiago de Chile, 2013.

DEXEL, Walter. *Der "Bauhausstil" - ein Mythos* (1964), pp. 17-20. En: *Der Bauhausstil - ein Mythos. Texte 1921 - 1965 mit vier Ausätzen von Gretel Dexel*. Ed. Walter Vitt. Starnberg: Josef Keller Verlag, 1976.

DROSTE, Magdalena y BAUMHOFF, Anja. *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*. Bonn: Reimer, 2009.

Edificio para el Mercado de Concepción. *Urbanismo y Arquitectura*, 1940, nº 11, pp. 25-27.

ELIASH D., Humberto y MORENO G., Manuel. *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-*

1965. Una realidad múltiple. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile, 1989.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra: Madrid, 1983.

INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN DE ESTRUCTURAS Y MATERIALES IDIEM. *Evaluación estructural del mercado central de Concepción*. Informe nº 854.133. Santiago de Chile, 2013.

Las realizaciones más recientes en Chile. *Arquitectura y Construcción*, 1947, nº 11, pp. 49-87.

Mañana comenzarán a instalarse comerciantes en el nuevo Mercado. *El Sur*, 3 diciembre 1950.

MONDRAGÓN, Hugo y MEJÍA, Catalina. Introducción. Sudamérica y las formas de lo moderno. En: MONDRAGÓN, Hugo (ed.). *Sudamérica moderna: objetos, edificios, territorios*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2015, pp. 17-37.

SALAZAR, Camila. *Der "Mercado Central" in Concepción: Architektur, Geschichte und Diskurse*. Tesis de magister. Freie Universität, Berlín, 2016.

TALESNIK, Daniel. Tibor Weiner y su rol en la reforma: Una re-introducción. *Revista de Arquitectura*, 2006, nº 14, pp. 64-70.

TALESNIK, Daniel. Mercado de Concepción. *El Mercurio*, 29 abril 2013, p. 2.

Boletines Municipales

Edificios Municipales. *Boletín Municipal*, 30 mayo 1940. Archivo Histórico de Concepción, Código 350.

Informe del Director de Obras sobre una comisión cumplida en Santiago. *Boletín Municipal*, 27 julio 1940. Archivo Histórico de Concepción, Código 350.

Concepción ante la Reconstrucción. *Boletín Municipal Enero a Diciembre de 1941*, 14 mayo 1941. Archivo Histórico de Concepción, Código 351.

Construcción del mercado de Concepción. *Boletín Municipal Enero a Diciembre de 1944*, 15 diciembre 1944. Archivo Histórico de Concepción, Código 353.

Hora de incidentes: Construcciones Municipales. *Boletín Municipal - Enero a Diciembre*, 4 mayo 1945. Archivo Histórico de Concepción, Código 354.

Corporación de Reconstrucción y Auxilio. *Boletín Municipal - Enero a Diciembre 1945*, 7 junio 1945. Archivo Histórico de Concepción, Código 354.

Planos

CORPORACIÓN DE RECONSTRUCCIÓN Y AUXILIO. *Ventanas y [ilegible]*. Escala 1:100. Dirección de Obras Municipales de Concepción, octubre 1945. Plano nº 6591.

CORPORACIÓN DE RECONSTRUCCIÓN Y AUXILIO. *Mercado de Concepción planta segundo piso*. Escala 1:100. Dirección de Obras Municipales de Concepción, septiembre 1946. Plano nº 6584.

CORPORACIÓN DE RECONSTRUCCIÓN Y AUXILIO. *Proyecto de alcantarillado domiciliario para el Mercado de Concepción*. Escala 1:200. Dirección de Obras Municipales de Concepción, 30 agosto 1947. Plano nº 4710.



Figura 0 Intersección de las calles Ignacio agramonte, República y Maceo, al fondo iglesia de La Soledad, Camagüey. Autor: Archivo de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey. Año: 2017



Secuencia: Sesión de trabajo en el Centro de Estudios de Conservación y Desarrollo de las Construcciones, Facultad de Construcciones, Universidad de Camagüey

Fotos: Joaquín López Miranda

RECUPERACIÓN INTEGRAL DE LOS CORREDORES COMERCIALES DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE CAMAGÜEY¹

THE COMPREHENSIVE RESTORATION OF THE COMMERCIAL CORRIDORS IN THE HISTORIC CENTER OF THE CITY OF CAMAGÜEY¹

Adela María García Yero², Elvira Sariol Hernández³, Óscar Diosdado Prieto Herrera⁴

RESUMEN

Parte significativa del centro histórico de Camagüey es Patrimonio Cultural de la Humanidad y concentra, a su vez, los principales corredores comerciales de la ciudad, considerados espacios de confluencia ciudadana y de alta centralidad los cuales, por su relevancia patrimonial y su degradación, se decidió intervenir. En ese proceso, se realizó una conservación integral, donde se aplicó la Metodología de Intervención Patrimonial desarrollada por el CECONS, con la detección de los deterioros a nivel urbano arquitectónico y sus causas, los grados de protección y las acciones válidas a ejecutar particularizadas según edificaciones y entorno. Como resultado, se utilizó en el proyecto de conservación integral la compatibilización urbana y la dirección integrada de proyectos, que garantizaron la calidad de las intervenciones y la participación mancomunada de la población y algunas instituciones, junto a un plan de dinamización cultural que permite el rescate de estos espacios de convivencia como expresión de la identidad ciudadana.

Palabras clave: patrimonio cultural, conservación urbana, áreas comerciales, gestión urbana, metodología.

ABSTRACT

A significant part of the historic center of Camagüey is a World Heritage Site and, in turn, has a high concentration of the main commercial corridors of the city. As these are considered to be highly central spaces where the public converges, and due to their heritage relevance and deterioration, it was decided to intervene. A comprehensive process of conservation was carried out using the Patrimonial Intervention Methodology developed by CECONS. The deterioration at the urban architectural level and its causes, as well as the degree of protection were identified. In addition, the valid actions to be executed according to buildings and surroundings were determined. As a result, urban compatibility and integrated project management were used in this comprehensive conservation project, which guaranteed the quality of the interventions and the joint participation of the population and institutions, together with a cultural revitalization plan that makes it possible to regain these spaces of coexistence as an expression of citizen identity.

Keywords: cultural heritage, urban conservation, commercial corridors, urban management, methodology.

Artículo recibido el 3 de abril de 2018 y aceptado el 8 de junio de 2018

DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.03>

[1] Convenio de colaboración sobre intervención en edificios y espacios patrimoniales, entre la Oficina del Historiador de la ciudad de Camagüey y la Universidad de Camagüey.

[2] Centro de Estudios de Conservación y Desarrollo de las Construcciones, Universidad de Camagüey Ignacio Agramonte Loynaz, Camagüey, Cuba. adela.garcia@reduc.edu.cu

[3] Centro de Estudios de Conservación y Desarrollo de las Construcciones (CECODEC), Universidad de Camagüey Ignacio Agramonte Loynaz, Camagüey, Cuba. elvira.sariol@reduc.edu.cu

[4] Facultad de Construcciones, Universidad de Camagüey Ignacio Agramonte Loynaz, Camagüey, Cuba. oscar.prieto@reduc.edu.cu

INTRODUCCIÓN

Los centros históricos constituyen un bien patrimonial único y exigen una intervención desde políticas debidamente adecuadas. Como espacios, se vinculan al reconocimiento de valores documentales y son testimonios de tradiciones que se concretan en “[...] estructuras físicas diferenciadas que no sólo soportan un mensaje de tiempos ya transcurridos, sino que sustentan un quehacer humano viviente, donde lo histórico se continúa en la dinámica del presente” (Gómez y Prieto, 1999: 5) Esto permite entenderlos como la materialización de factores territoriales, climáticos, políticos, económicos, comerciales, artísticos, en fin, culturales, en un ámbito de interrelaciones de gran complejidad que subsiste a la par que se modifica con el tiempo, lo que hace necesario aquilatar su valor como conjunto y asumirla preservación de su patrimonio y de su identidad cultural.

Desde Camilo Boito hasta la actualidad, los términos patrimonio cultural y conservación se han encontrado en constante evolución. Boito, en la temprana fecha de 1883, en el III Congreso de los Ingenieros y Arquitectos italianos, aseveró que “[...] i monumento architettonici del passato non solo valgono allo studio dell’architettura, ma servono, quali documenti essenziali a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate” (Niglio, 2015: 142). Si bien en este criterio se aboga por la conservación del elemento puntual, esto sería superado por sus seguidores, de modo particular por Giovannoni, en cuyos textos, como apunta Olimpia Niglio, emerge “[...] la conservación del monumento en relación a su entorno circundante y aun la relación entre la historicidad y la contemporaneidad de los edificios” (2015: 143).

De modo general, se busca detener el deterioro de los bienes culturales y se acepta la conservación preventiva que atiende al bien cultural frente a la acción del medioambiente: su actuación es directa sobre el bien para eliminar los deterioros o transformaciones sufridas en el tiempo (Calvo, 1997:63).

En las *Aclaraciones a la Carta de Venecia* (ICOMOS, 2004: 41-42) se apunta que “La conservación es entendida como el fin de asegurar la salvaguardia del patrimonio cultural, permitiendo su correcta adecuación a las necesidades sociales, a través de un conjunto de medidas técnicas, legislativas, financieras, fiscales, educativas y otras”. Este documento se convierte para Cuba en uno de los primeros que difunde una teoría orgánica de la conservación/restauración, con la estructuración del concepto de “valor” que será ampliado en otros textos doctrinales, como en la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (Gómez, 2004: 91-101).

Conservación como acción, que asegura la pervenencia en el tiempo del monumento, bien cultural o sitio, y que como principio debe respetar las aportaciones que determinan la configuración del edificio sin importar épocas. Por ello, se coincide con lo expuesto por Jeroni Martorell y ratificado por Malheiro y Costa al aseverar que “lo ideal sería no tener que restaurar sino conservar los edificios con cuidado constante” (2018:58), de modo que el deterioro sea minimizado, se prolongue el ciclo de vida del inmueble, se protejan sus valores. Para tales esfuerzos, se impone crear medios y mecanismos que, desde la teoría de la conservación, faciliten el conocimiento del espacio a intervenir –ya sea público o privado–, el análisis de las acciones a implementar con base en el diagnóstico, las potencialidades, que permitan elaborar los objetivos y el alcance de las intervenciones, como medio de preservar y establecer el mantenimiento o la conservación con sus diferentes categorías específicas, como acciones encargadas de garantizar la salvaguarda del patrimonio.

En este sentido, señala Isabel Raposso:

“[...] a possibilidade de conservar todos os testemunhos materiais ou patrimoniais do passado. Preservar implica sempre fazer escolhas e definir prioridades; cada época é responsável pelas suas, em função dos seus valores e interesses. [...] Porque, se as opções variam conforme a época e o local, não havendo um corpo de princípios universalmente aplicáveis ao restauro [...] Cada sociedade escolhe conservar, recuperar ou “deixar morrer” património”. (2016:112)

Se reconoce, asimismo, que la conservación de los barrios históricos solo puede ser coherente si se hace desde políticas de desarrollo social y económico y desde el planeamiento del urbanismo y el territorio en todos sus niveles (ICOMOS, 1987: 1), donde se tengan en cuenta los valores que poseen, la autenticidad de sus productos culturales, la trama urbana, la forma de sus edificios con especial atención a su volumetría, estilo, escala, materiales, técnicas, las relaciones con el resto de la ciudad y sus funciones adquiridas a lo largo de la historia.

En Cuba, la actividad conservacionista cobra auge luego del triunfo revolucionario; se dictan leyes y se crean instituciones como la Comisión Nacional de Monumentos y se establecen políticas que permiten jerarquizar las acciones y extenderlas, no solo al monumento aislado, sino a áreas de valor patrimonial, ya queden dentro o fuera de los centros históricos tradicionales de las ciudades.

Camagüey contó desde su fundación con una organización urbana estructurada a partir del esquema generado por la plaza de armas fundacional que

contribuyó a la conformación de la identidad local. La trama camagüeyana se distingue por su complejo sistema de plazas y plazuelas que dan origen a los barrios connotados por las iglesias devenidas en hitos urbanos, interconectadas por calles y callejones. El centro tradicional, conformado por más de 300 hectáreas (lo cual representa el 18% del área total de la ciudad), fue declarado en 1980 Monumento Nacional. Este espacio forma la zona de amortiguamiento del núcleo más antiguo: la ciudad de los siglos XVII y XVIII, compuesta por 54 hectáreas que representan el 16% del centro histórico, que ostenta la declaración de Patrimonio Cultural de la Humanidad, otorgada por la Unesco en 2008, debido a sus excepcionales valores arquitectónicos, urbanos y culturales.

Los principales corredores comerciales de la ciudad de Camagüey se encuentran ubicados dentro del centro histórico. Como espacios, han mantenido su uso comercial, con un fuerte arraigo en la población desde principios del siglo XIX. Esta tríada de ejes comerciales no se reconoce totalmente dentro de los límites establecidos por la denominada Zona Especial, el tramo comprendido por la calle República no forma parte del área aprobada en la declaratoria de la Unesco, sin embargo, es preciso apuntar que, dada su ubicación geográfica y su alto nivel comercial, mantiene una estrecha vinculación con la zona, especialmente el tramo comprendido entre la calle Ignacio Sánchez y la Plaza del Gallo (antigua de la Soledad).

Esta zona comercial se sigue reconociendo como la de mayor centralidad urbana de la ciudad, asimilada como sitio de intercambio social a la vez que de aprovisionamiento. Espacio con identidad propia, que la singulariza del resto de la ciudad, por las particularidades de su arquitectura, reflejada en la imagen de pequeños comercios locales que le otorgan cierto aire de familiaridad, unido al empleo de materiales y técnicas constructivas que contribuyen a crear las atmósferas interiores de los establecimientos, la sincronía de zonas libres, calles, plazas y monumentos que gravitan como inicio y cierre de estos corredores comerciales. A pesar de esta aparente permanencia de imágenes urbanas, estos ejes han sufrido transformaciones, algunas significativas, no siempre concebidas como parte de un programa o plan de conservación y manejo.

Para conservar este patrimonio cultural y revitalizar zonas de vital significación, la Oficina del Historiador de la Ciudad, en colaboración con el Centro de Estudios de Conservación de Centros Históricos (CECONS) de la Universidad de Camagüey y otras entidades, establecieron el Plan Parcial y de Manejo⁵ (Plan Maestro OHCC, 2006) del centro histórico, que trazó estrategias, políticas, estudios y acciones a largo, mediano y corto plazo, que incluyeron acciones efectivas en los ejes comerciales.

[5] El Plan Parcial de la Zona Patrimonio Cultural de la Humanidad permitió la aplicación de nuevos criterios de planeación estratégica, con sus direcciones, decisiones y salidas que se concretan en acciones estratégicas en un plan de manejo. Concebido como un documento flexible, constituye un planeamiento continuo a menor escala, que genera constantemente nuevos métodos y herramientas para su implementación, capaz de enfrentar expectativas superiores, por el reconocimiento mundial con que cuenta hoy la zona.

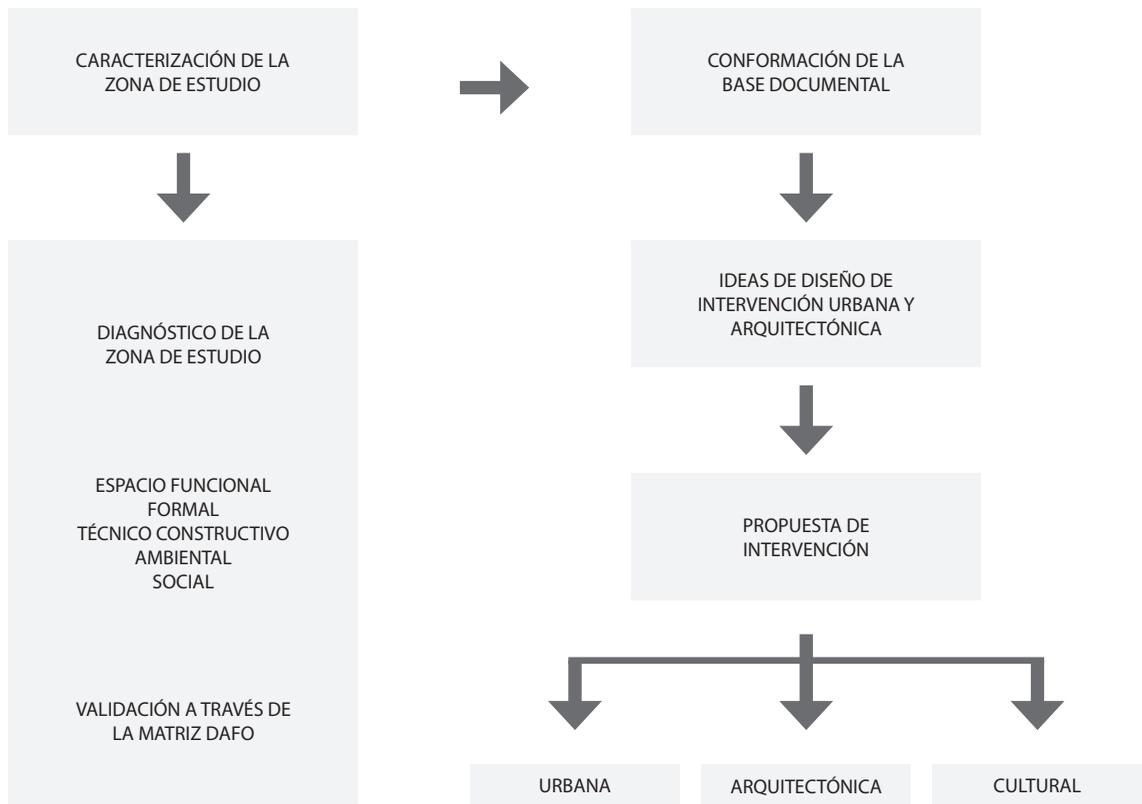


Figura 1 Metodología de intervención de edificios y sitios patrimoniales elaborada por el CECONS. Fuente: Elaboración de los autores.

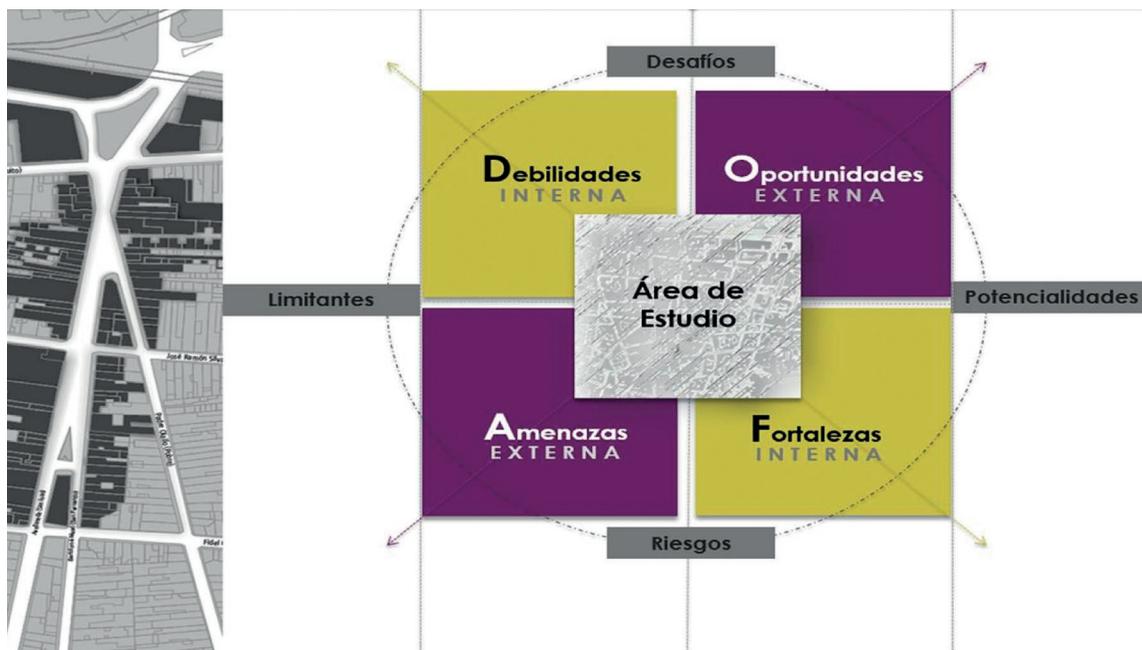


Figura 2 Esquema general de la matriz DAFO. Fuente: Yira Tatiana Navarro (2017).

MÉTODO

Se utilizó el análisis histórico, que resultó imprescindible para la profundización en el conocimiento de los procesos de transformación sufridos por la zona de intervención y posibilitó reconstruir la variabilidad de la imagen urbana y arquitectónica, vital en la toma de decisiones. La investigación se apoyó en entrevistas a la población, autoridades y expertos, acerca del alcance de las acciones a desarrollar para lograr la conservación integral de los corredores comerciales de la ciudad de Camagüey, con apoyo en la labor de consulta llevada a cabo por expertos de la Oficina del Historiador. En los proyectos realizados por parte de las entidades a cargo, se aplicó la metodología de intervención de edificios y sitios patrimoniales (Figuras 1 y 2), que facilitó la determinación de grados de protección y la selección correcta de las categorías de intervención permisibles a cada edificación en atención a los valores, grado de conservación de los inmuebles y prioridades establecidas. Igualmente, se aplicaron los principios de conservación integral de la imagen urbana. Todo apoyado en un amplio levantamiento fotográfico para documentar las diferentes etapas de la intervención realizada.



Figura 3 Fachada tradicional camagüeyana. Alero de tornapunta típico de la ciudad (2015). Fuente: Archivo de Oscar Prieto.

RESULTADOS

Evolución histórica de los corredores comerciales de Camagüey

El siglo XIX fue fundamental para el desarrollo del comercio en Puerto Príncipe. Desde principios de siglo comienzan a gestarse en la villa los primeros edificios dedicados a esta actividad, coexistiendo la vocación inicial de zona ganadera con la función comercial. Es en la primera mitad del siglo que se definen los corredores comerciales.

La imagen de la zona se distingue por la presencia de edificios coloniales de tipología doméstica, que son transformados lentamente para convertirse en tiendas y almacenes, con el uso de las habitaciones aledañas a la calle, o sea, en los espacios correspondientes a la sala, accesorias⁶ y zaguanes, destinándose las primeras crujías al comercio, mientras la actividad doméstica fue relegada hacia el interior del lote. En el caso de las edificaciones de dos plantas, al igual que en La Habana, la actividad comercial se ubicó en la planta baja, lo cual conllevó a modificaciones irreversibles, se ampliaron los vanos de puertas y ventanas en fachada, se eliminaron ventanas y rejas de madera, sin embargo se mantuvieron el resto de los elementos coloniales, como los aleros de tejazoz, sardinell, tornapuntas, gola recta y otros, además de balcones y ventanas de altillos y niveles superiores con sus rejas de madera, barandas y guardapolvos de tejas criollas (Figura 3).

En 1884, contaba esta calle con 29 edificaciones y 63 establecimientos para diferentes productos, como lo registra el *Diccionario General para la Isla de Cuba*. Se utilizó el cartel adosado al muro con el nombre del local, el esgrafiado de los muros y los elementos pictóricos.

Desde mediados del XIX, con la introducción de las influencias del neoclásico en el país, comienza una segunda etapa de transformación a nivel de fachada en estos ejes y se aprecia un incremento de los edificios comerciales. En los finales del siglo, se produce una verdadera revolución en la imagen urbana con influencia de las corrientes europeas, aparece el nuevo esquema de "fachadas vidriadas". Dada las características del clima tropical, el esquema de fachada con cierre total de vidrio limitaba la ventilación y recibía un intenso asoleamiento, por lo que no se mantuvo esta solución y se utilizaron los toldos para amortiguar el sol.

Con los inicios del siglo XX, se produjeron notables cambios en la imagen urbana. (Figura 4) Se construyeron vidrieras de grandes paños propagandísticos que modificaron sutilmente las barreras de lo público y lo privado; se incluyeron marquesinas y se ahuecaron los muros de los viejos comercios coloniales; se reactivó el

[6] La accesoria, en el caso de la arquitectura cubana, es un espacio que coincide generalmente con la zona del zaguán, destinada en la mayoría de los casos para alquilar, ya sea a pequeños comercios o como viviendas.

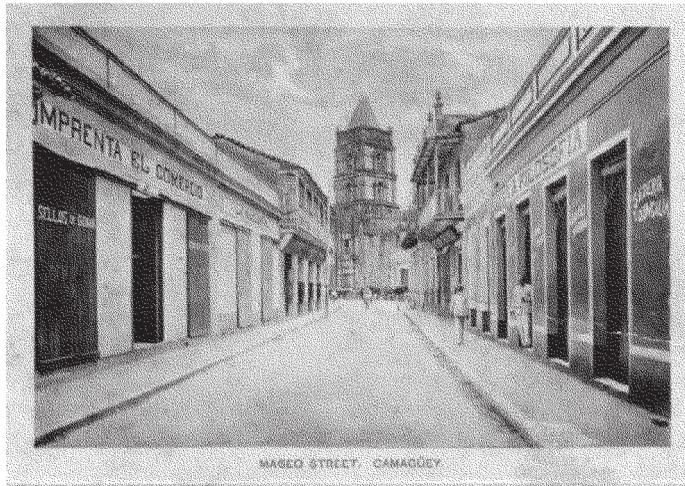


Figura 4 Vista de la calle Maceo (1900). Fuente: Archivo CECODEC.

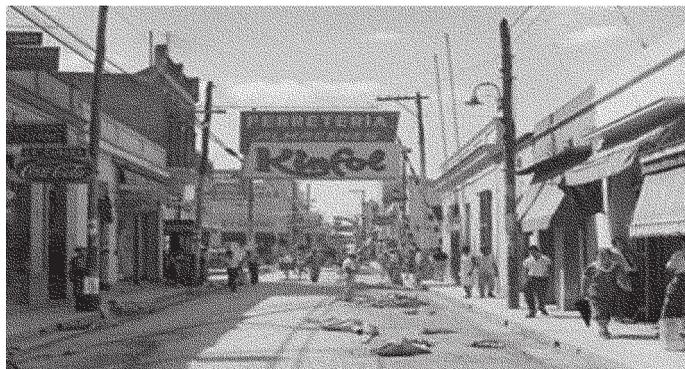


Figura 5 Vista de la calle República durante la república (1950). Fuente: Archivo de la Oficina del Historiador de la Ciudad.



Figura 6 Vista de la calle Maceo antes de la intervención (2010). Fuente Archivo OHCC.

espacio público y se produjo el cambio de nombres (Díaz, 2015: 26). El funcionamiento de la Planta Eléctrica en 1900, conllevó indiscutiblemente a jerarquizar la zona comercial, contribuyendo a realzar los habituales paseos nocturnos.

Durante las décadas del 40-50 del siglo XX, se produjo una transformación sustancial con la entrada del Movimiento Moderno. La permanente competencia comercial hizo que se absorbieran los lotes medianeros para aumentar las áreas de los negocios, así como la retracción de fachadas con la nueva estética y la demolición de vetustas edificaciones que en términos porcentuales significaron el 20%, aspecto que originó la construcción de nuevas instalaciones (Figura 5). Conjuntamente, se introducen la climatización, el uso de aluminio en lugar de madera y los enchapes en muros con terrazo, mármol y gres cerámico. Con las transformaciones a nivel de fachada se lograron grandes portales donde sobresalieron los anuncios de acrílicos y filamentos de neón. Tiendas como *El Encanto*, el *Ten Cent*, *La Principal* y *La Quincallera* cambiaron su imagen según los códigos de la modernidad, mientras en El Globo el neón jugó con la propaganda. En el caso de la calle Maceo, la Asociación de Comerciantes intervino en la construcción de amplias aceras de granito, junto con el soterrado de la red eléctrica y logró la implementación de un reglamento para su funcionamiento adecuado.

Con el triunfo de la Revolución, se produjo un fuerte proceso de nacionalización. Algunos establecimientos cambiaron su nombre y uso, tal fue el caso del antiguo *Ten Cent* devenido ahora en cremería *Coppelia*. Se detuvieron las inversiones y se inicia el deterioro paulatino de los inmuebles, llegando al extremo del colapso de algunos edificios comerciales. Si bien se observó un franco deterioro, esta situación contribuyó en gran medida a la permanencia de edificios que de haber continuado la modernidad hubiesen desaparecido.

En la última década del XX, producto de la caída del campo socialista y el período especial, se deterioró la imagen urbana y social del entorno de modo alarmante, a lo cual se unieron las escasas y puntuales acciones de mantenimiento. Se agudizaron las indisciplinas sociales con cierto vandalismo y venta de productos fuera de los establecimientos, consecuencias de la aparición de la doble moneda y las diferencias sociales generadas por esta, lo que provocó la presencia de una población flotante que en horario diurno logró la saturación del espacio público (Figura 6). La inclusión en los corredores de nuevos servicios, potenciados por grandes inversionistas nacionales estatales a partir de 1994 que ejecutaron acciones puntuales y, en muchos casos, realizaron intervenciones poco felices en inmuebles de valor con la incorporación de equipamiento tecnológico de avanzada, provocaron la sobrecarga de las redes técnicas, ya de por sí obsoletas. Problemática que hizo necesaria una intervención del

espacio público, que no solo rehabilitase lo construido sino cuyo alcance dinamizara todo el entorno, incluido de modo preferencial lo social.

Del Plan Parcial y de Manejo al proyecto de intervención

La primera etapa de implementación del Plan de Manejo (2007-2014) rectorado por la Oficina del Historiador, incluyó un fuerte plan de revitalización urbana y cultural, motivado por la celebración del medio milenio de la ciudad (Figura 7). En este período, las principales intervenciones se encaminaron al proyecto de conservación integral de las calles Maceo, Ignacio Agramonte, Independencia y República, por su importancia, la problemática social que presentaban y la particularidad de encontrarse entrelazadas a través de las plazas Maceo, del Gallo (antigua de la Soledad) y la de Los Trabajadores (antigua de la Merced); conocido este enlace como el “triángulo de oro” de la ciudad.

Las *Regulaciones urbanísticas ciudad de Camagüey, centro histórico* determinaron mantener el carácter comercial de los corredores de las calles Maceo y República, con la preservación de la trama urbana, y se contempló la conservación integral consistente en “[...] la recuperación de los valores patrimoniales de una zona mediante la aplicación de las diferentes categorías de intervención arquitectónica a los edificios que la componen y sus espacios urbanos” (Plan Maestro OHCC, 2012: 82). Se acotó, además, el imperativo de conservar los valores de su patrimonio cultural con la participación de varias disciplinas y de la ciudadanía.

El Plan trazó los objetivos y principios de actuación, tanto de los elementos referidos con la movilidad urbana como con las intervenciones a ejecutar. En ambos casos se tuvo en cuenta que estas acciones debían generar una mejora de la calidad de vida a todos los habitantes de la ciudad y, en particular a aquellos de las áreas intervenidas, y su sostenibilidad; recuperar las calles como lugar de convivencia para los ciudadanos y fomentar el reparto equitativo del espacio, buscando la mejora del medio ambiente, la distribución y el uso sistémico del área urbana; considerar como valor central al ciudadano y, por tanto, garantizar su seguridad; priorizar el uso de las vías estableciendo jerarquías que en primer lugar sitúan al peatón, al ciclista y luego el transporte público masivo. Todo esto debe contar como eslabón fundamental con la participación ciudadana como actor y gestor de la ciudad (López, 2014:23).

Como paso previo, se realizó una caracterización de los corredores comerciales principales que arrojó como resultado lo siguiente:

Alto nivel de concentración y circulación peatonal, siendo estos mayores en República y Maceo, con más de 700 peatones cada 10 minutos (Figura 8).

PLANEAMIENTO URBANO APROBADO PARA LA ZONA PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD

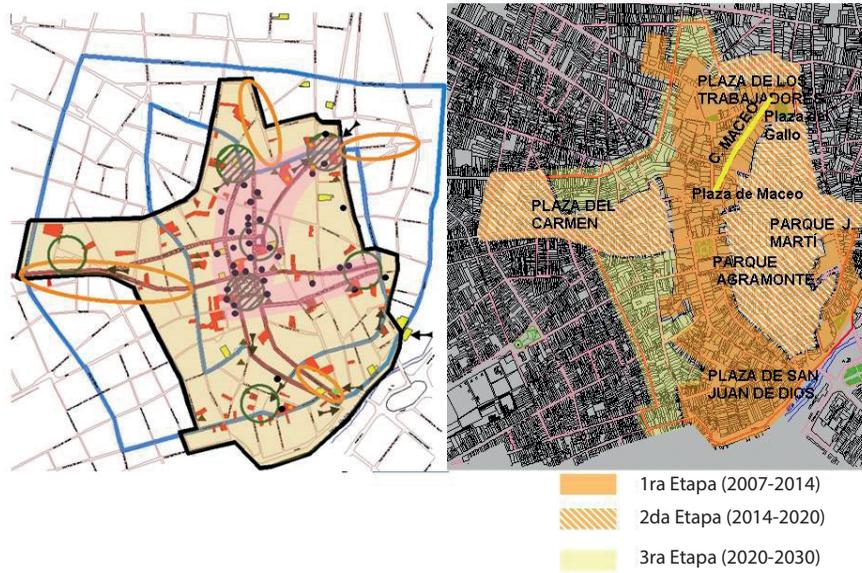


Figura 7 Alcance del Plan Parcial y de Manejo del centro histórico de Camagüey. Fuente: M. Sc. Yosmel Díaz Pérez (2015).



Figura 8 Alto nivel de concentración de personas en la calle República antes de la intervención. Fuente: Fotografía de Nélide López Ávila (2014).

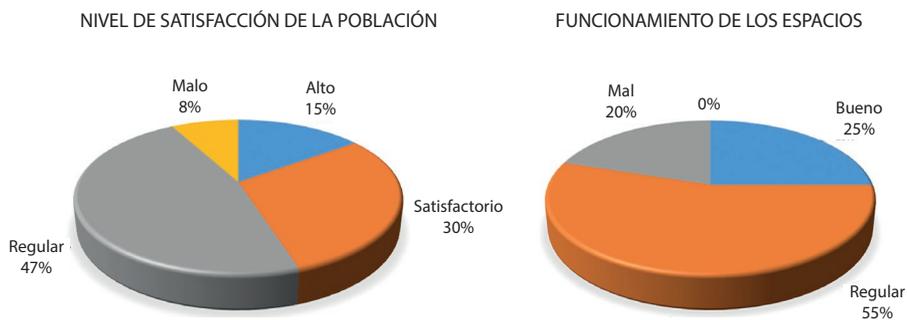


Figura 9 Datos acerca del nivel de satisfacción de la población y el funcionamiento de los espacios. Fuente: Elaboración de los autores.

Elevado flujo de ciclos, con cruces constantes a ambos lados de las vías.

Incremento de las indisciplinas sociales, asociadas con las actividades comerciales y turísticas de los corredores.

Secciones viales estrechas, carentes de vegetación, con incremento del discomfort térmico.

Diversidad de estilos arquitectónicos. Edificaciones con muros medianeros que generan continuidad en el conjunto. Alturas promedios entre 5 m y 7.50 m, mientras que las edificaciones de más de dos plantas alcanzan entre 10 y 15 m de altura.

Presencia de transformaciones en los inmuebles, a nivel de fachada y en los espacios interiores. Pérdida de elementos (ausencias de vidrieras, carpintería diferente, algunas en mal estado, etc.), fragmentación de la unidad edificatoria, baja calidad habitacional, edificaciones con avanzado estado de deterioros (falta de mantenimiento), subutilización de locales, bajo nivel de diseño, elementos inarmónicos (aires acondicionados, postes eléctricos con recarga de transformadores con incremento del riesgo de incendios), etc.

Obsolescencia de las instalaciones eléctricas, corrientes débiles e hidrosanitarias.

Inexistencia de mobiliario urbano.

Presencia de barreras arquitectónicas.

En la calle Maceo, integridad en el tratamiento de aceras y portales.

Este acercamiento fue completado con el diagnóstico resumido en la Tabla 1.

Ante esta problemática se realizaron entrevistas a una muestra de 385 personas, entre 15 y 75 años, que resultó representativa. Se buscó conocer el nivel de satisfacción respecto a los servicios brindados en los corredores, que la mayoría de los entrevistados encontró "regular" y un alto porcentaje, "bien". Con referencia a los ambientes predominantes y la imagen urbana, el 80% coincidió en hallarlos degradados, así como el funcionamiento de los espacios resultó, según la consulta, "regular" (Figura 9). Las respuestas obtenidas permitieron fundamentar los puntos de vista de la población y usuarios sobre estos corredores y encauzar los proyectos para satisfacer las demandas sociales.

FACTORES QUE INCIDEN EN EL DETERIORO DE LA IMAGEN URBANA DE LOS EJES COMERCIALES

AMBIENTALES	TÉCNICO CONSTRUCTIVOS	SOCIALES	VIALES	OTROS
Contaminación sónica, por la alta centralidad de las calles.	Deterioro constructivo en los inmuebles: grietas, pérdida de revestimiento, envejecimiento, pudriciones en elementos de madera, filtraciones.	Indisciplinas sociales que atentaban contra el buen funcionamiento ciudadano: ventas ilícitas.	Intersecciones extremadamente conflictivas por su configuración geométrica con radios de giros estrechos que afectan la visibilidad y maniobrabilidad de los vehículos	Déficit de parqueos
Ausencia de mobiliario urbano y área verde: asoleamiento.	Roturas, obstrucciones y salideros en las redes técnicas, sobre todo en los segundos niveles	Desbalance de establecimientos que operan en peso cubano y los que operan en peso cubano convertible.	Obstrucción de la circulación vial	Irregularidades en horarios de carga-descarga en la zona.
Conflictos viales	Ausencia de mantenimiento			
Luminarias escenográficas y peatonales con deterioros técnicos	Obsolescencia de las redes			

Tabla 1 Fuente: Elaboración de los autores.



Figura 10 Vista de la iglesia de La Soledad, desde la intersección de las calles República, Ignacio Agramonte y Maceo, antes de la intervención de los ejes.



Figura 11 Vista del hostel, El Camino de Hierro, después de la intervención. Arq. Yosmel Díaz y equipo. Fuente: Archivo OHCC.

Estos resultados hicieron posible identificar las urgencias de actuación resumidas en la recuperación de los valores y de la disciplina social, junto con la solución definitiva de la infraestructura técnica (Díaz, 2015: 31). La decisión de intervención tuvo en cuenta, además, los valores y características excepcionales de los ejes, la presencia en ellos de edificaciones de grado de protección I y II, como también las iglesias de La Soledad (Figura 10) y La Merced, el Gran Hotel y el hostel Camino de Hierro (Figura 11). La toma de decisiones de conjunto con las autoridades del territorio se basó en premisas de alto rigor científico, participativo y consensuado.

El trabajo de conservación integral se efectuó sobre la base de la compatibilización urbana. Se crearon equipos de trabajo que integraron la labor proyectual, las redes técnicas, los organismos ubicados en los corredores y las entidades a cargo de la ejecución, con 19 organismos inversionistas. Se trazaron, como premisas, la actuación interinstitucional coordinada con la participación ciudadana, lograda por medio de consultas populares y con el apoyo de los medios de difusión; se implementaron recorridos por las calles en ejecución que dieron luz sobre el alcance de las intervenciones; se desarrolló el planeamiento continuo y de concertación con una retroalimentación constante del proceso y una correcta gestión de la comunicación; se llevó a cabo la evaluación, el control y monitoreo diario, que garantizó el cumplimiento de los cronogramas y la calidad.

Los criterios generales de diseño tuvieron en cuenta: soterrar las redes técnicas; rehabilitar la red de acueducto, alcantarillado y drenaje urbano; eliminar funciones incompatibles; restringir el tránsito vehicular y la peatonalización de los ejes Maceo y República desde la línea del ferrocarril hasta la intersección con Ignacio

Agramonte; desarrollar un estudio de la pavimentación; dotar de mobiliario y equipamiento urbano con un diseño integral según los corredores; mejorar integralmente la imagen urbana y arquitectónica; y recuperar los espacios de hábitat.

El proyecto fue asumido por la Empresa de Proyectos de Ingeniería y Arquitectura # 11, en conjunto con la OHCC. Se aplicó la metodología de intervención de edificios patrimoniales y de valor, en la búsqueda de acciones compatibles con el valor y el uso propuesto. La organización de obras tuvo en cuenta la realización de las obras en paralelo con el funcionamiento de las unidades, definiendo tramos de trabajo según la complejidad de las tareas y las facilidades temporales.

Se aplicaron, como categorías de intervención urbano-arquitectónica, los cambios de uso en inmuebles con funciones incompatibles, rehabilitaciones integrales, rehabilitaciones de viviendas y rehabilitación urbana. Fueron reubicadas funciones administrativas fuera del entorno comercial, y recuperados los inmuebles como viviendas, hostales y servicios. A escala ambiental, se concibió la intervención de la calle Ignacio Agramonte entre la plaza del Gallo y de los Trabajadores como Paseo de los Cines (Figura 12), con una imagen urbana que hace referencia a motivos del celuloide, desde el trazado de las aceras, los nombres de los servicios, la ambientación interior y de fachadas y la recuperación de los cines Encanto y Casablanca, así como el espacio entre ellos, logrando una verdadera dinamización social de la calle.

En la calle Maceo, se buscó potenciar la función comercial, turística y de hábitat, que incluyó la incorporación a nivel urbano de obras plásticas de gran formato, realizadas en el pavimento con terrazo integral pigmentado, con los temas: "Camagüey: ciudad de los



Figura 12 Paseo de los Cines, calle Ignacio Agramonte, luego de la intervención. Fuente: Fotografía de Elvira Sariol.



Figura 13 Proyecto cultural plaza del Gallo. Fuente: Archivo OHCC (2017). OHCC.

tinajones”, “Camagüey: ciudad de las iglesias” y “El escudo de la ciudad”. Emplazadas de modo independiente, estas materializan la memoria ciudadina desde el imaginario popular. República ratificó su función terciaria con la valorización de sus edificaciones, el cambio de pavimentación, la ubicación de mobiliario urbano y la recuperación de inmuebles en ruinas y espacios en desuso. En todos los casos, la iluminación fue estudiada de manera coherente, al igual que la ubicación de contenedores de vegetación, con adecuado diseño, y fueron concebidos espacios para la gestión por emprendimiento propio. Conjuntamente, se han realizado proyectos culturales que incluyen presentaciones de libros, actividades infantiles, cafés literarios, peñas y encuentros con escritores y personalidades, y en el parque del Gallo se ejecuta una programación sostenida por la Oficina del Historiador (Figura 13).

La intervención encierra la sapiencia de sus gentes en la conservación de sus valores patrimoniales como tabla de supervivencia, herencia y legado, y a la par, busca integrarse a los nuevos códigos arquitectónicos. La imagen urbana es retroalimentación: en su sintaxis se integran la forma y el contenido, lo ambiental y lo social, lo pragmático y lo ideal, el juego de dominios y la temporalidad. Camagüey escribe en el barro sus huellas, para un mañana que se convierte en hoy.

CONCLUSIONES

La conservación integral urbana de los principales corredores comerciales de la ciudad de Camagüey ha sido una de las acciones de mayor envergadura realizada en el centro histórico. El Centro de Estudios de Conservación se satisface por haber aportado la metodología para la intervención de edificios y sitios patrimoniales aplicada por la Oficina del Historiador de la Ciudad en la conservación de estos ejes, donde se garantizó el respeto de sus tradiciones y valores, el *genius locci* de los lugares, la búsqueda de respuestas ante la degradación arquitectónica y urbana con la selección y alcance de las acciones.

En efecto, se aplicó en el proyecto de conservación la compatibilización urbana y la dirección integrada de proyectos, que permitieron la calidad e integración de las acciones de planeamiento y ejecución de las obras, conjuntamente con un esquema de gestión sostenible y dinamizador con la participación ciudadana y gubernamental.

Con esta intervención se recuperaron los corredores comerciales como espacios de convivencia y concertación ciudadana. Actualmente, las acciones culturales se han multiplicado en estos ejes, lo que los convierten en un referente nacional de la recuperación del espacio público y de la imagen urbana desde la identidad de sus habitantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVO, Ana. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. España: Ed. del Serbal. 1997.

CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS (ICOMOS). *Carta para la conservación de las ciudades históricas* [en línea], 1987. [Consultado 22 diciembre 2017]. Disponible en: https://www.icomos.org/charters/towns_sp.pdf

CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS (ICOMOS). Carta de Venecia (1964). En: *Cartas Internacionales sobre la conservación y la restauración de Monumentos y Sitios*, Múnich: 2004.

DÍAZ PÉREZ, Yosmel. *Conservación integral de un sector del centro histórico de Camagüey*. Tesis para optar por el título de Máster en Conservación de Centros Históricos y Rehabilitación del Patrimonio Construido. Centro de Estudios de Conservación y Desarrollo de las Construcciones de la Universidad de Camagüey, Camagüey, 2015.

Diccionario General para la Isla de Cuba. Nomenclátor Comercial, Agrícola, Industrial, Artes y Oficios. La Habana, 1883.

GÓMEZ, Lourdes y Prieto, Óscar. *Instructivo para el inventario y catalogación de edificios*. Camagüey: Departamento de Plan Maestro OHCC. Octubre, 1999.

GÓMEZ, Lourdes. *Documentos internacionales de conservación y restauración*. Universidad de Camagüey, Centro de Estudios de Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado, 2004.

LÓPEZ ÁVILA, Nélica. *Procedimiento para la implementación de calles peatonales en centros históricos. Calle República, Camagüey*. Tesis para optar por el título de Máster en Conservación de Centros Históricos y Rehabilitación del Patrimonio Construido. Centro de Estudios de Conservación y Desarrollo de las Construcciones de la Universidad de Camagüey, 2014.

MALHEIRO, Miguel y Costa, Augusto. *Conservação, salvaguarda e valorização do PatrimónioArquitetónico: opções, fases e suas vicissitudes. Conservar Património* [en línea], 2018, nº 28, pp. 57-66. DOI: <https://doi.org/10.14568/cp2017025>

NAVARRO Salazar, Yira Tatiana. *Acciones para la conservación del patrimonio edificado de la plaza fundacional de San Martín de los Llanos, Meta Colombia*. Tesis para optar por el título de Máster en Conservación de Centros Históricos y Rehabilitación del Patrimonio Construido. Centro de Estudios de Conservación y Desarrollo de las Construcciones de la Universidad de Camagüey. Camagüey, 2017.

NIGLIO, Olimpia. Reflexiones sobre el significado de centro histórico en Occidente y Oriente. En: GÓMEZ, Lourdes y NIGLIO, Olimpia (eds.). *Conservación de centros históricos en Cuba, Vol. 1*. Roma: Aracne Editrice, 2015, pp. 141-162.

PLAN MAESTRO DE LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE CAMAGÜEY. *Plan Parcial de la Zona Patrimonio Cultural de la Humanidad* [Inédito], 2006.

PLAN MAESTRO DE LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE CAMAGÜEY. *Regulaciones urbanísticas ciudad de Camagüey, centro histórico*. Camagüey: Ediciones El Lugareño, 2012.

RAPOSSO, Isabel. O Património e a suasobrevivência: imagem, memória, arquetipo. *Revista Conservar Património* [en línea], 2016, nº 23, pp. 109-117. [Consultado 22 diciembre 2017]. Disponible en: <http://revista.arp.org.pt/pdf/2015020.pdf>



Figura 0 Palafitos de Chiloé. Ciudad de Castro, sector Pedro Montt 2. Autora: Carla Manríquez



Secuencia: Jornada de preparación del trabajo en terreno
Fotos: María Cirano

METODOLOGÍA PARA UNA REHABILITACIÓN ARQUITECTÓNICA SOSTENIBLE: EL CASO DE LOS PALAFITOS DE CHILOÉ¹

A METHODOLOGY FOR SUSTAINABLE ARCHITECTURAL REHABILITATION: THE CASE OF CHILOÉ'S PALAFITO STILT HOUSES¹

Marcela Hurtado Saldías², Pablo Sills Garrido³, Carla Manríquez Cárdenas⁴

RESUMEN

El presente artículo expone la metodología y los resultados asociados a estrategias de rehabilitación arquitectónica sostenible en un conjunto de palafitos de la ciudad de Castro. Junto al concepto de “rehabilitación arquitectónica sostenible” se abordan aspectos ambientales, sociales y económicos, además de arquitectónicos, evaluados cualitativa y cuantitativamente, en el entendido que todos ellos concurren a reafirmar valor e identidad de una cultura. El caso escogido –palafitos de Castro del sector denominado Pedro Montt 2– plantea la oportunidad de analizar el devenir de piezas frágiles de valor patrimonial, destinadas a cambiar de uso o adaptarse a las transformaciones que ha experimentado la ciudad y la sociedad en las últimas décadas. Tras recoger datos e inspeccionar bajo tres variables (ambiental, física y socioeconómica) diversas unidades de palafitos, se plantean propuestas de intervención que, rescatando los valores y atributos del lugar, abren oportunidades de mejorar las condiciones sociales y económicas para sus habitantes.

Palabras clave: patrimonio cultural, metodología, desarrollo sostenible, viviendas vernáculas.

ABSTRACT

This article presents the methodology used and results achieved in a study on strategies of sustainable architectural rehabilitation in a group of stilt house dwellings (*palafitos*) in the city of Castro. In addition to the concept of “sustainable architectural rehabilitation”, environmental, social and economic, as well as architectural factors are addressed. They are evaluated qualitatively and quantitatively with the understanding that they come together to reaffirm the value and identity of a culture. The case that was chosen, stilt houses in Castro from the Pedro Montt 2 neighborhood, presents the opportunity to analyze the evolution of fragile pieces of architecture with heritage value that are destined to change uses or be adapted to the transformations that the city and society have experienced in recent decades. Data was collected, and different stilt house units were inspected with regards to three variables (environmental, physical and socioeconomic). Then intervention proposals were outlined that preserve local values and attributes and open opportunities to improve social and economic conditions for their inhabitants.

Keywords: cultural heritage, methodology, sustainable development, vernacular dwellings.

Artículo recibido el 2 de abril de 2018 y aceptado el 8 de junio de 2018
DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.04>

[1] Los resultados de la publicación están asociados al trabajo realizado por el Taller Avanzado de Patrimonio, “Palafito”. Departamento de Arquitectura UTFSM. 2º semestre 2017.

[2] Departamento de Arquitectura, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Chile. marcela.hurtado@usm.cl

[3] Departamento de Arquitectura, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Chile. pablo.sills@usm.cl

[4] Estudiante Magister Rehabilitación Arquitectónica Sostenible. Departamento de Arquitectura, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Chile. carla.manriquez.12@sansano.usm.cl

INTRODUCCIÓN

¿En qué radica el valor de una pieza arquitectónica, de un barrio, de un contexto específico, que merece ser preservado en el tiempo? Esta sería la reflexión que, en un proceso metodológico, antecede a la formulación de criterios de intervención. Esas preguntas demandan, por tanto, objetividad de los métodos de evaluación de manera que arrojen certezas tendientes a preservar efectivamente los valores de un lugar, a pesar de las necesarias intervenciones. Cabe señalar que el concepto de valor no es estático, especialmente cuando los bienes culturales están en íntima relación con una comunidad viva que los habita y re-significa periódicamente. La tradicional idea del valor ideada e impuesta desde fuera ha dado paso a un concepto más inclusivo donde un amplio abanico de actores participa de la construcción de esa definición. Esto, que tiene más sentido en cuanto crea una relación más estrecha entre los bienes patrimoniales y un grupo heterogéneo, define capas de percepción igualmente diversas, muchas veces en conflicto. De ahí la necesidad de construir una valoración compartida y consensuada desde procesos de comunicación y aprendizaje (Jokilehto, 2016; González-Varas, 2015). En la medida que ese patrimonio cobra sentido para un grupo éste lo mantiene vivo y -un aspecto fundamental- lo preserva. La UNESCO, en su afán de salvaguardar la herencia cultural de los pueblos, pone el foco en la necesidad de vincular el desarrollo social y económico de las comunidades asociadas a los sitios de valor patrimonial (UNESCO, 1989). Lo anterior guarda relación con la extensión del concepto de “patrimonio” que se

viene instalando desde algunas décadas y que incluye manifestaciones que trascienden los valores artísticos o históricos que dieron origen al concepto en el siglo XIX, y que fueron durante gran parte del siglo pasado asumidos como los ejes a partir de los cuales debía construirse un perfil de valoración de los bienes patrimoniales (Brandi, 1992). Se considera así la importancia de temas como la relación con el paisaje, la tecnología, el vínculo de los bienes con actividades humanas o comunidades, entre otros. De esa forma manifestaciones diversas que se enmarcan en categorías tales como patrimonio industrial, arquitectura vernácula, arquitectura del siglo XX, paisajes culturales, por nombrar algunas, pasan a ser reconocidas e, idealmente, preservadas. Adicionalmente, está cada vez más consensuada la relación entre el patrimonio cultural y su papel en el desarrollo sostenible de los asentamientos humanos, como también la importancia de integrarlo a los planes de ordenación territorial, y de promover la práctica de regeneración de barrios, como una manera de estrechar los lazos de los residentes con estos lugares (CEPAL, 2018). Esta misma tendencia a considerar el patrimonio cultural como aspecto fundamental del desarrollo humano se expresa en las estrategias de reducción de riesgo, asociándolo a la resiliencia de los grupos afectados (UNISDR, 2015). En síntesis, la herencia cultural se entiende cada vez más integrada a la vida cotidiana, a las comunidades, reconociendo su diversidad e importancia en la reafir-

mación de la identidad de los pueblos e impulsando una relación virtuosa entre conservación del patrimonio y sostenibilidad. Esto lleva a revisar las metodologías que apuntan a la definición de criterios de intervención de modo de considerar los aspectos arriba expuestos, con miras a plantear lo que se ha denominado una rehabilitación arquitectónica sostenible. Aquí, el concepto de sostenibilidad abarca, junto a lo medioambiental, lo económico, lo social y lo cultural.

El caso de los palafitos del archipiélago de Chiloé representa un tipo de patrimonio arquitectónico de innegable valor, estrechamente asociado a un territorio donde hay un vínculo además indisoluble entre lo material y lo inmaterial. Los palafitos se podrían enmarcar en la categoría de “patrimonio vernáculo”, en cuando constituyen “la expresión fundamental de la identidad de una comunidad, de sus relaciones con el territorio y al mismo tiempo, la expresión de la diversidad cultural del mundo”, como lo expresa la Carta del Patrimonio Vernáculo Construido (ICOMOS, 1999a). Existen escasos ejemplos en el país donde se verifique una conexión tan estrecha entre un paisaje, un proceso de ocupación, actividades económicas y originales formas construidas resultantes. Este valor se incrementa si tenemos en consideración que continúan estando vigentes –como una forma de habitar– a pesar de los cambios ocurridos en ese contexto (Figuras 1 y 2).



Figura 1 Foto sector Pedro Montt 2 año 1970. Fuente: Donación de vecinos.



Figura 2 Foto sector Pedro Montt 2, septiembre 2017. Fuente: Fotografía de Carla Manríquez.

La arquitectura tradicional en madera de la isla de Chiloé ha sido extensamente divulgada constituyéndose en un verdadero ícono del archipiélago. Así ha sido, en efecto, desde los primeros estudios académicos (Montecinos, 1976) que ponían en valor fundamentalmente la arquitectura religiosa del archipiélago hasta publicaciones que, abarcando un espacio temporal más amplio, han reconocido los aportes de obras recientes en su acertada búsqueda de reinterpretar los valores de la arquitectura en madera (Lobos, 2006). Las iglesias –16 de ellas inscritas en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO el año 2000– constituyen, sin duda, los casos más significativos de arquitectura arraigada, por lo original del modelo de evangelización que motivó su construcción, por la relación con el territorio y por su calidad arquitectónica. Dentro de las tipologías de vivienda, cabe mencionar a los palafitos, construidos íntegramente en madera a la orilla del mar, de forma tal que configuran un borde pleno de actividad que define un frente terrestre y uno marítimo, igualmente activos. Estas viviendas son una muestra ejemplar de una tipología que nace estrechamente vinculada al territorio insular y a sus habitantes: familias de isleños, pescadores y campesinos. Aquí, la relación entre la cultura y la forma (Rapport, 1972) no se ha perdido por completo, a pesar de

los cambios culturales y ambientales ocurridos, pero son piezas claramente vulnerables, expuestas a amenazas naturales y antrópicas. Dentro de las últimas, las nuevas realidades sociales expresadas de diversas formas –migración de jóvenes, cambio de actividades económicas, llegada de población foránea, etc.– pueden ser vistas también como una oportunidad de desarrollo, donde es justamente el capital humano el factor clave para la preservación de ese patrimonio local (Prats, 2005). El concepto de “rehabilitación sostenible”, en sus componentes social y económica se halla ampliamente ligado con esta idea de desarrollo de las comunidades locales como una forma de activar y mantener viva una cultura.

Respecto a la preservación física de estas obras en el tiempo, debe señalarse que también la historia de la arquitectura tradicional chilota está fuertemente entroncada a su materialidad: la madera, material de construcción centenario en el archipiélago, que requiere mantenimiento periódico, sobre todo, considerando las condiciones climatológicas de la isla que aceleran procesos de pudrición, ataque de hongos o insectos. A ello se suma la ocurrencia de incendios que han destruido numerosas viviendas tradicionales en la isla, ya sea por la obsolescencia de las instalacio-

nes eléctricas o por el uso de fogones como fuente de calor. Asimismo, la falta de mantenimiento sería una de las causas de la desaparición o degradación de la arquitectura histórica chilota (Manzi y Márquez, 1994). La madera, al ser un material vivo, está altamente expuesta a degradaciones, tanto por agentes orgánicos como inorgánicos, pero con el debido cuidado periódico puede tener una larga vida útil, como queda demostrado en diversos casos de estructuras históricas construida en madera (Monjo-Carrió y Maldonado, 2001).

En las últimas décadas ha surgido otra amenaza que ha ocasionado una transformación física y social de los barrios de palafitos: el impacto del turismo. Este ha provocado la reconversión de muchas de estas viviendas en equipamiento turístico y el consiguiente desarraigo de sus históricos habitantes. El turismo puede ser visto como oportunidad de desarrollo y de intercambio cultural, lo que incluye las formas de vida contemporáneas. Sin embargo, es fundamentalmente la población residente vinculada a esos bienes del pasado quienes les confieren un significado y aseguran esa preservación de los valores en el tiempo, lo que implica involucrarlos en los procesos de intercambio que conlleva la actividad turística (ICOMOS, 1999b; Hurtado, 2015).

Frente a las consideraciones y problemáticas arriba expuestas, se plantea una metodología de evaluación de un conjunto palafitos que permita formular estrategias y criterios de rehabilitación arquitectónica sostenible.

MÉTODO

La ciudad de Castro es el centro urbano más importante del archipiélago de Chiloé, con una población de 43.807 habitantes⁵, donde se concentran además los servicios públicos, encabezados por la Gober-

nación Provincial. La ciudad ha experimentado un aumento de población en las últimas décadas como resultado de la migración desde zonas rurales en busca de mejores expectativas laborales asociadas principalmente a la industria salmoneera. Esto tuvo su origen en la tardía industrialización de la isla que significó la sobreexplotación de recursos forestales y acuícolas, la consiguiente crisis ambiental y una migración hacia las ciudades por una baja en la actividad agrícola. En la ciudad se generó una falta de suelo urbano y diversos problemas de densificación y degradación de algunos sectores. También repercutió en la especulación del valor del suelo, todo lo cual impactó en la cultura local, debido en parte a la voluntad de estandarizar desde la legislación, desconociendo las características especiales del asentamiento y banalizando, de esta forma, el paisaje (Molina, 2013). La ciudad de Castro ilustra este fenómeno, con los palafitos como caso ejemplar. Aquí se concentra la mayor cantidad de palafitos del archipiélago, agrupados en diversos sectores, siendo los más reconocibles 3 de ellos: Gamboa, Pedro Montt 1 y Pedro Montt 2 (Figura 3). Estos conjuntos han sobrevivido a eventos como el incendio de 1936 que significó la destrucción del conjunto de calle Lillo. Con posterioridad, en la década de los 80, se erradica a la población del sector de Pedro Aguirre Cerda, por la construcción de obras viales, lo que provoca una reacción de diversos grupos, especialmente del archipiélago, que significó una revalorización de estos singulares conjuntos de viviendas.

El fenómeno de cambio de destino –y erradicación de vecinos– para acoger programas destinados al turismo se concentra actualmente en los sectores Gamboa y Pedro Montt 1, conservándose en el sector de Pedro Montt 2 gran parte de su vocación residencial (Tabla 1). No obstante, es necesario evaluar su condición presente, dado que se observan problemas de conservación que repercuten tanto en la preservación de las unidades en el tiempo, acortando su vida útil, así como en las condiciones de habitabilidad, alejándose del confort térmico.

Sector	Total unidades de palafitos		Unidades uso habitacional		Unidades equipamiento turístico		Obras nuevas		Reciclaje	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Gamboa	43	100	30	70	13	30	7	16	6	14
Pedro Montt 1	76	100	60	80	16	20	11	14	5	6
Pedro Montt 2	34	100	32	94	3	8	0	0	0	0

Tabla 1 Usos actuales de los palafitos en diferentes sectores de la ciudad de Castro. Fuente: Elaboración de los autores, según levantamiento de octubre 2017.

[5] Según el censo de población del año 2002.

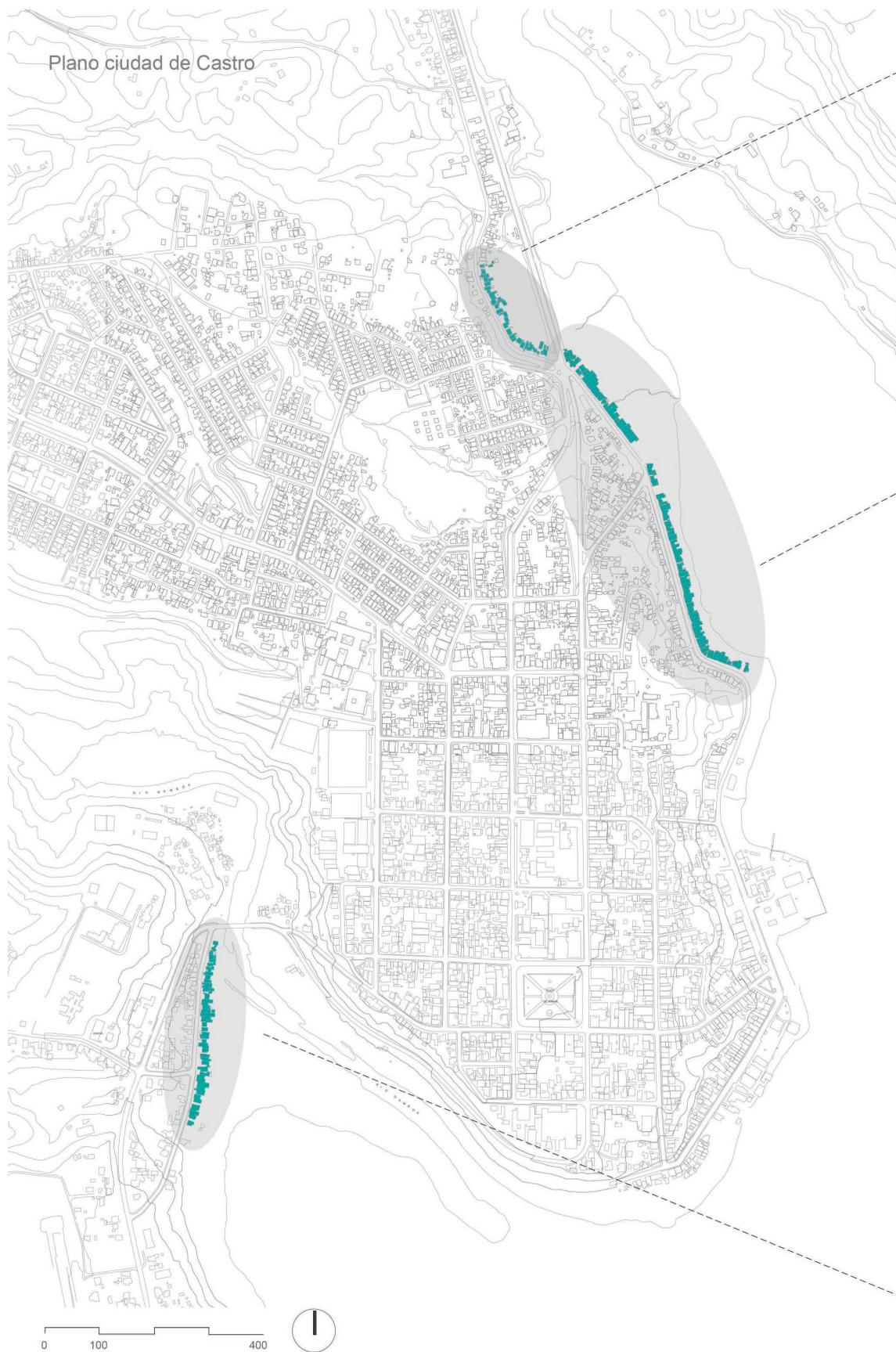


Figura 3 Plano ciudad de Castro con localización de sectores de palafitos. Fuente: Elaboración de los autores.

PEDRO MONTT
2° SECTOR



PEDRO MONTT
1



GAMBOA

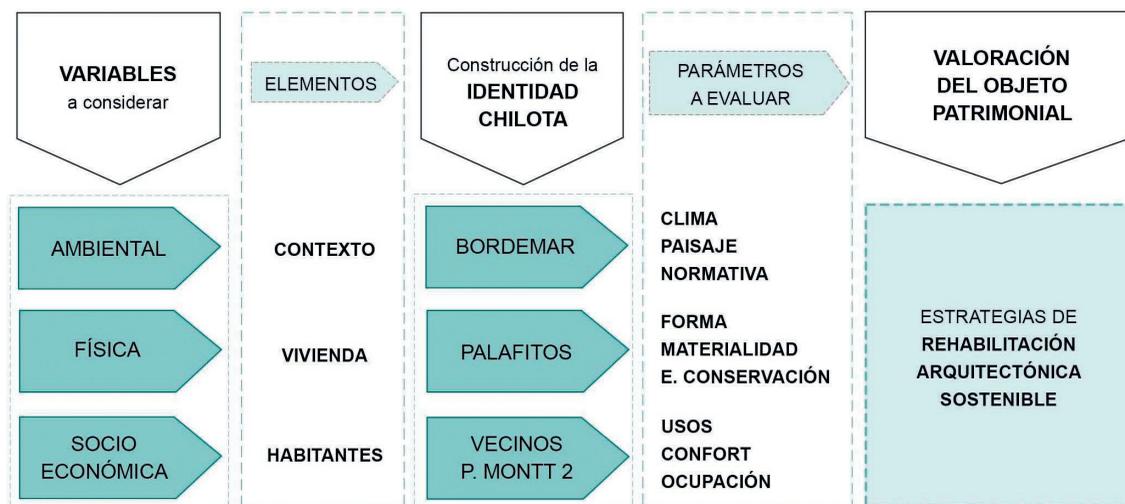


Figura 4 Esquema metodología. Fuente: Elaboración de los autores.

Conscientes del valor de los palafitos como parte de la arquitectura tradicional de la isla, con su componente material e inmaterial, se propone una metodología de evaluación del sector Pedro Montt 2, que considere la complejidad de la condición actual, de cara a una propuesta de rehabilitación arquitectónica sostenible. Volviendo a la pregunta inicial, acerca del valor, que fundamenta la intervención del *objeto patrimonial*, se establece la siguiente propuesta metodológica que integra un análisis cualitativo y cuantitativo (Figura 4).

Se consideraron tres variables: la ambiental, la física y la socioeconómica. A su vez, cada una de estas variables se encarna en elementos propios de la cultura e identidad chilota: un contexto, representado por el bordemar; las viviendas, representadas por los palafitos; y los habitantes, representados por los vecinos de Pedro Montt 2. De estos elementos se desprenden finalmente los parámetros a evaluar: clima, paisaje, normativa, forma, materialidad, estado de conservación, usos, confort y ocupación. Desde los resultados del análisis de estos parámetros se establecerán los criterios de intervención adecuados para estas edificaciones.

La **variable ambiental** se centra en la evaluación de condiciones del contexto específico y singular donde se emplazan los palafitos: el bordemar. Aquí se cruzan las variables climáticas (temperatura, humedad, viento

y precipitaciones); características del paisaje, entendido como un “paisaje urbano histórico”⁶, concepto que integra valores y atributos culturales y naturales; y la normativa correspondiente al requerimiento térmico⁷, así como la normativa urbanística para el sector. Este tema es especialmente relevante, dado que estas viviendas se encuentran en una situación de ambigüedad jurídica por emplazarse en la orilla del mar, bien nacional de uso público.

La **variable física** se enfoca en el palafito como obra, su morfología y materialidad. La evaluación de la morfología abarca varios temas. Primero, se refiere a la identificación de tipologías que permitan definir cuáles son las invariantes de este tipo de viviendas, posibles de ser reinterpretadas en nuevas propuestas. Se evalúan los cambios que ha experimentado, su impacto en la imagen de la obra y del total. Se aborda también el tema del valor arquitectónico de cada palafito, desde el conocimiento de los elementos tradicionales de la arquitectura chilota. La identificación y revisión de los aspectos materiales apunta a comprender y valorar las tecnologías empleadas en este tipo de viviendas, las transformaciones, el estado de conservación y las principales patologías. Esta información permite determinar las estrategias de intervención adecuadas para una conservación sostenible, capaz de extender el ciclo de vida de la edificación.

[6] El concepto de Historic Urban Landscape (HUL) –traducido al castellano como “paisaje urbano histórico”– fue instalado últimamente por la UNESCO como un modo de valorizar los conjuntos urbanos históricos desde una perspectiva más inclusiva, vale decir, considerando patrimonio natural y cultural, y con conciencia de las demandas y amenazas de la sociedad contemporánea (UNESCO, 2011).

[7] Ordenanza General de Urbanismo y Construcción, Artículo 4.1.10.

Figura 5 Plano palafitos catastrados.
Fuente: Elaboración de los autores.



Palatifos catastrados
Palatifos no catastrados

0 10 20 50 m

Tras la **variable socioeconómica** se evalúan varios aspectos: están aquellos relacionados con el tipo de uso y ocupación de los espacios, y otros, con el confort. Respecto del uso o destino, hay que considerar que, si bien los palafitos surgen como viviendas, con el paso del tiempo han experimentado cambios de usos asociados, en especial, a nuevas actividades económicas. El desarrollo social y económico vinculado al concepto de sostenibilidad implica evaluar y asumir eventuales cambios de destino con este propósito, sin que repercuta en el valor de las obras y/o del conjunto. Por otro lado, está el confort. La arquitectura bio-saludable define este término como “el estado ideal del hombre que suponga una situación de bienestar, salud y comodidad, en la que no exista en el ambiente distracción o molestia que perturbe física o mentalmente a los usuarios y poder así alcanzar un envejecimiento activo” (Ros García, 2017: 55). Se buscarán entonces parámetros arquitectónicos que contribuyan al confort, según los requerimientos del contexto y sus habitantes. Éste se representa en una arquitectura consciente del clima donde las pieles o envolventes tienen la capacidad de responder a dichos requerimientos, así como a la morfología; todo ello en relación con la forma de ocupación saludable.

El caso de estudio responde a un contexto complejo de gran significación, donde entran en relación una manera particular de habitar –que surge con la historia de ocupación de la isla–, un tipo de vivienda –el palafito–, que da cobijo a esta forma de habitar y que sería el objeto a valorar. Es importante entender que de esta articulación compleja e indisoluble material-inmaterial surgen estas expresiones que forman parte de la identidad cultural chilota, lo que la metodología recoge como *valoración del objeto patrimonial*.

RESULTADOS

El análisis se centró en 15 palafitos de un universo de 34 que componen el sector Pedro Montt 2 (Figura 5). Esta restricción estuvo dada por la posibilidad de acceder a la vivienda para realizar la completa inspección, registro y toma de datos⁸.

Variable ambiental

Castro se encuentra en la zona climática Sur Extremo, definida por la NCh 1079. Esta zona abarca los canales y archipiélago de Chiloé, hasta Tierra del Fuego. Se caracteriza por su clima marítimo, siendo una zona lluviosa, de suelo y ambiente frío y húmedo. Las diferencias entre estaciones son marcadas, con veranos cortos y radiación moderada y una nubosidad casi permanente (Bustamante, 2009). La temperatura media es de 10,9°C

y su precipitación promedio anual de 2039mm (321mm en julio); la humedad promedio es de 84% y vientos predominantes de componente sur y norte con velocidad promedio de 13,8 Km/hrs. Esto define un contexto de frío y alta humedad que exige medidas para las pérdidas térmicas de las edificaciones, control de las infiltraciones de agua y aire producto de la lluvia y el viento predominantes.

El conjunto se ubica en el fondo del canal de Castro, cuya línea de costa va de norte a sur. Esta orientación obliga a alinear el conjunto en la misma dirección, dejando el frente orientado hacia el mar y el frente poniente hacia la calle. La exposición a los vientos queda protegida por el mismo conjunto, al estar alineado en la dirección de los vientos predominantes. No obstante, la exposición a la humedad es considerable debido a las altas precipitaciones y al hecho de estar emplazado sobre la línea de costa.

En cuanto al paisaje urbano, cabe destacar la relación frente marítimo-carretera en el acceso a la ciudad, situación que no se repite en los otros conjuntos de palafitos, donde este frente marítimo solo se aprecia desde el mar. Este aspecto es considerado como uno de los valores del lugar (Tabla 5).

Variable física

Una primera constatación fue la variedad de modificaciones en las viviendas, tanto en su morfología como en su materialidad. Pese a ello, fue posible reconocer 8 tipologías que, recogiendo elementos propios de estas viviendas, exhiben variaciones que siguen manteniendo esta condición palafítica (Tabla 2). En relación con las transformaciones, todas correspondientes a ampliaciones, se observa una tendencia a agregar unidades de baños o habitaciones, conservando siempre la forma compacta, con predominio de espacios interiores por sobre espacios intermedios, consecuencia del clima y la exposición (Figura 6). Respecto a la materialidad, se constata el empleo de la madera como elemento estructural y, en algunos casos, se ha mantenido como material de revestimiento. Varios palafitos han sustituido el material de revestimiento exterior: la tejuela ha sido sustituida por planchas de fibrocemento o metálicas, modificaciones que corresponden fundamentalmente al subsidio de mejoramiento otorgado el año 2013⁹. En lo que se refiere al estado de conservación, se registraron una serie de patologías recurrentes, coincidentes con la materialidad, las condiciones atmosféricas y la falta de mantenimiento periódico. En su mayoría, son producto de la humedad –moho, hongos y líquenes– en elementos estructurales y revestimientos exteriores (Tabla 3). Si bien son escasos los palafitos que se encuentran en estado crítico, es importante insistir en protocolos de mantenimiento periódico.

[8] Los palafitos serán identificados en las tablas y figuras con los números PL01, PL02, PL03, etc. No se especifica la ubicación de cada unidad dentro del conjunto para preservar la privacidad de los vecinos.

[9] Corresponde a un subsidio entregado por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, en el marco del Programa de Protección del Patrimonio Familiar (MINVU, 2013).

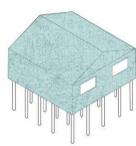
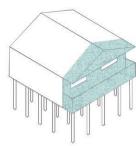
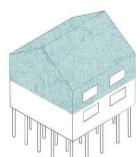
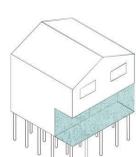
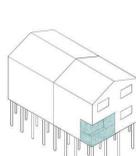
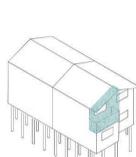
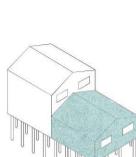
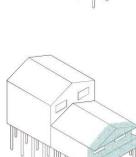
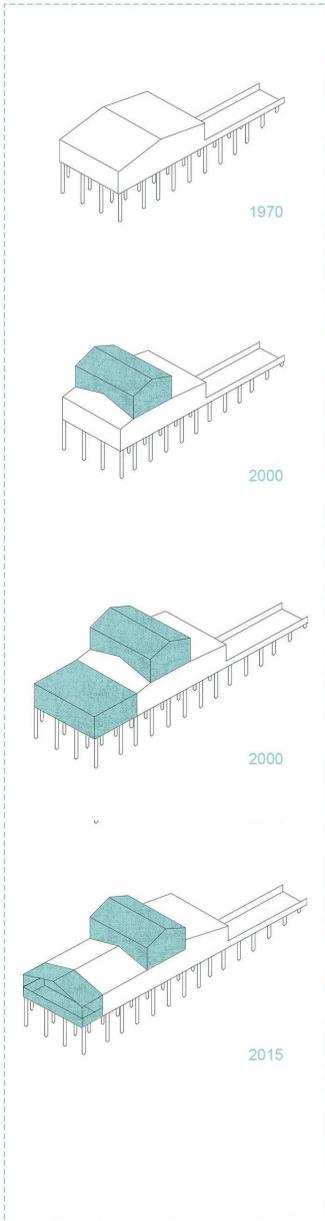
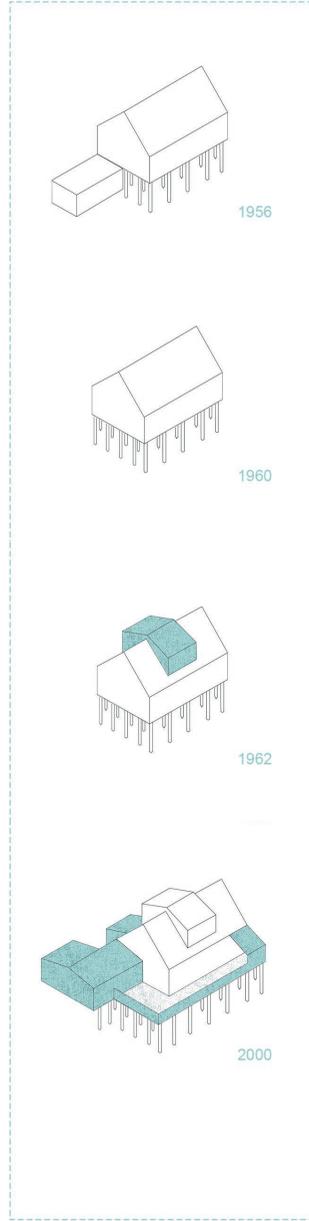
TIPOLOGÍA	PL01	PL02	PL03	PL04	PL05	PL06	PL07	PL08	PL09	PL10	PL11	PL12	PL13	PL14	PL15
1 NIVEL 									█						
1 NIVEL + GALERÍA 											█				█
2 NIVELES 								█							
2 NIVELES + VACÍO 					█										
2 NIVELES + GALERÍA INFERIOR 	█														
2 NIVELES + GALERÍA SUPERIOR 		█													
2 NIVELES + 1 NIVEL 				█			█							█	
2 NIVELES + 1 NIVEL + GALERÍA INFERIOR 	█					█			█		█	█			

Tabla 2 Tipologías de palafitos identificadas. Fuente: Elaboración de los autores.

PL01



PL02



PL04

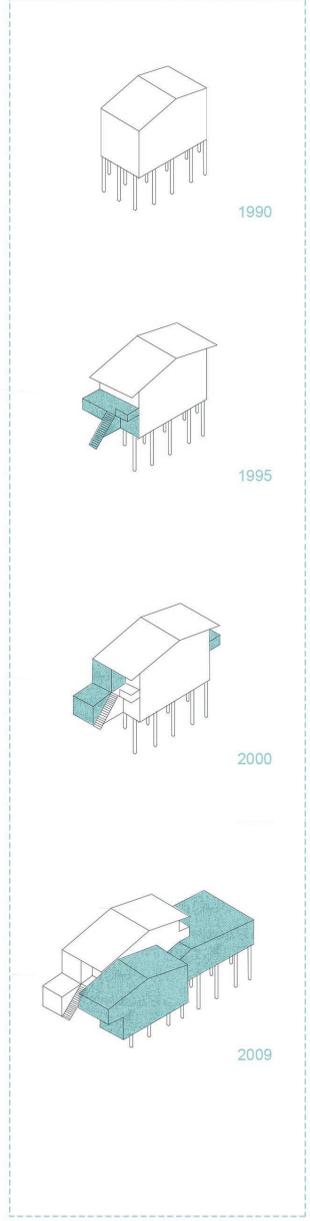


Figura 6 Ejemplo de transformaciones experimentadas por palafitos. Fuente: Elaboración de los autores.

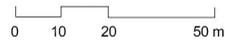
ELEMENTO	LESIÓN OBSERVADA	PL01	PL02	PL03	PL04	PL05	PL06	PL07	PL08	PL09	PL10	PL11	PL12	PL13	PL14	PL15	
ESTRUCTURA	Pilotes	Líquenes/hongos/xilófagos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
		Pudrición					X		X								
	Envigado	Líquenes/hongos/xilófagos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
		Pudrición					X		X								
ENVOLVENTES	Muros (exterior)	Líquenes/hongos	X	X		X	X				X		X	X		X	
		Desprendimiento pintura	X						X	X	X	X		X			X
		Pérdida revestimiento							X	X							X
		Oxidación							X	X							
	Muros (interior)	Mala terminación	X			X			X	X	X			X		X	X
		Pérdida/falta de revestimiento							X	X							
	Cubierta	Líquenes/hongos	X									X	X				
		Daño revestimiento interior	X			X		X	X								
		Oxidación		X		X	X	X	X	X	X						X
	Piso	Desgaste por uso		X		X											
Pérdida/falta de revestimiento										X							
TERMINACIONES	Puertas	Líquenes/hongos	X														
		Pudrición															X
		Erosión en marcos	X		X			X	X	X	X	X					
	Ventanas	Líquenes/hongos	X													X	X
		Pudrición	X														X
	Erosión en marcos	X		X			X	X	X	X	X				X		
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno/Regular/Malo		R	B	B	R	R	R	M	M	M	B	B	B	B	B	M	

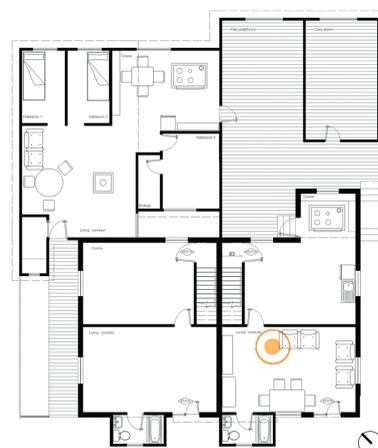
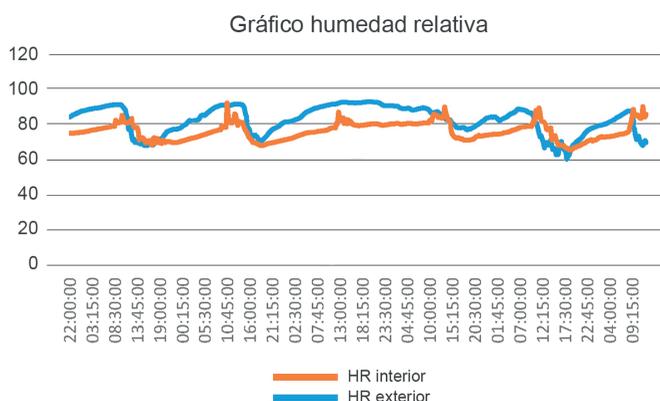
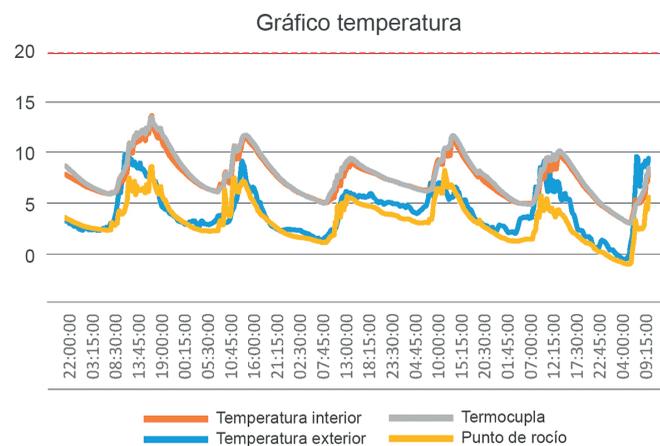
Tabla 3 Registro estado de conservación palafitos. Fuente: Elaboración de los autores.



Figura 7 Plano usos actuales palafitos sector Pedro Montt 2. Fuente: Elaboración de los autores.

- Habitacional
- Comercial
- Equipamiento mixto





Data logger	N° 13
Ubicación	Living/comedor
Calefacción (Tipo)	Gas
	Leña ✓
	Parafina
	Eléctrica
Cocina (Tipo)	Gas ✓
	Leña ✓

Figura 8 Gráficos de mediciones de temperatura y humedad relativa en uno de los palafitos. Fuente: Mediciones de los autores en terreno octubre 2017.

Variable socioeconómica

En términos del uso, del universo de viviendas, 25 corresponden a uso habitacional, 2 a uso comercial y 7 a uso mixto (Figura 7). Esto confirma la vocación residencial de este sector, pero la aparición de usos mixtos o comerciales orientados al visitante abre la oportunidad a reconvertir algunas unidades, con el consiguiente beneficio económico para los residentes, sobre todo si se trata de formalizar usos que espontáneamente han surgido frente a demandas del medio.

En relación con el confort, la toma de datos cuantitativos de temperatura y humedad permitió demostrar el desempeño del confort higrotérmico y explicar la ocurrencia de los deterioros provocados por los agentes climáticos locales (Figura 8).

Asimismo, las entrevistas a sus moradores hicieron posible determinar el grado de confort térmico al que están sometidos. Mediante termografías se determinó la ocurrencia de infiltraciones de aire y puentes térmicos,

observándose en la mayoría de los casos una solución constructiva deficiente de la envolvente térmica: falta de aislante térmico y sellos para las infiltraciones de aire (Figura 9).

En cuanto a las formas de ocupación, la oportunidad de inspeccionar viviendas pequeñas, intensamente ocupadas, abrió las puertas a la intimidad del habitar, quedando expuestos lo cotidiano, lo doméstico, que informa sobre formas de ocupar la vivienda. Se pone en valor el espacio comunitario (cocina, comedor, estar), constatando que coincide con el espacio donde se localiza la "fuente de calor", sea esta una cocina a leña o una estufa, sucesor del tradicional fogón. En este hecho se reconoció uno de los fundamentos de habitar chilote, que ha trascendido los tiempos y que remite a los orígenes del habitar, donde los espacios para la intimidad eran más escasos, y los espacios comunes respondían a diversas funciones (Rybczynski, 2015). Efectivamente, evoca características de las primeras formas de habitar: un cerramiento con una fuente de calor central donde se

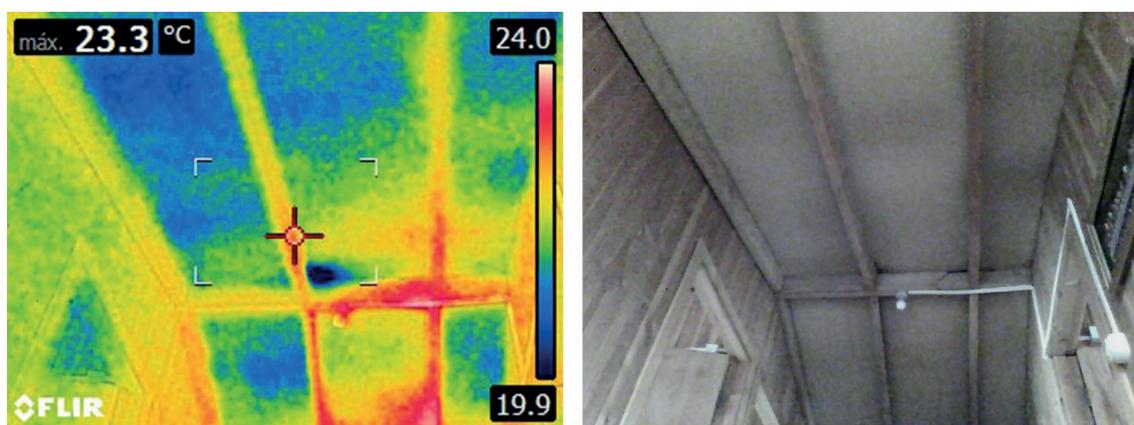


Figura 9 Toma de termografía, para verificar ocurrencia de infiltraciones de aire y puentes térmicos. Fuente: Mediciones de los autores en terreno octubre 2017.

congregaba el grupo (Serra y Coch, 1995). Este espacio comunitario, con una fuente de calor fue definido como una de las invariantes del habitar palafítico, donde se conjugan uso y confort. De igual modo, se reconocieron otras configuraciones que, por su recurrencia, por la forma de ocupación o por la configuración que definen, se establecieron como invariantes y, como tales, factibles de ser reinterpretadas en propuestas contemporáneas (Tabla 4)¹⁰.

Estrategias de rehabilitación sostenible

Acorde con la metodología propuesta (Figura 4), desde los resultados obtenidos del análisis se estableció la valoración de las obras, que orienta respecto de qué y cómo intervenir. Conscientes de las diferentes clasificaciones y discusiones acerca del concepto de “valor”, se optó por considerar las siguientes categorías: valor histórico, arquitectónico, de conjunto, tecnológico y social-comunitario (Tabla 5). El valor histórico queda definido por la antigüedad de la obra y su preservación en el tiempo con escasas transformaciones. El valor arquitectónico se relaciona con la calidad arquitectónica de la obra, considerando asimismo los rasgos invariantes de la arquitectura palafítica. El valor de conjunto se asocia tanto a la relación de la unidades entre sí (posición, escala) como a su localización en el contexto (relación con el espacio público, orientación, vistas). El valor tecnológico, en tanto, concierne a la resolución constructiva empleada en las obras y a su preservación, a pesar de las intervenciones. Finalmente, la valoración social comunitaria considera el registro de usos, confort y formas de ocupación del palafito¹¹.

Las estrategias de rehabilitación arquitectónica sostenible se materializan en la propuesta de nuevos usos e intervenciones físicas en las unidades. Los usos, como se ha explicado, constituyen una oportunidad de desarrollo de los residentes, quienes han vivenciado procesos de cambio en su contexto y, con ello, la necesidad de adaptación. Se reafirma, ahora bien, la vocación residencial del sector pero abriendo espacio a programas que existen de manera informal en la actualidad o que son vistos como una contribución, dada la localización y actividades que se observaron en la zona. La serie de usos complementarios que se advirtieron (alojamiento, artesanía, gastronomía...), permiten proponer programas mixtos, el consiguiente desarrollo económico de los vecinos, a la vez que rescatan tradiciones del lugar, parte de su cultura inmaterial (Figura 10).

Acerca de las intervenciones físicas, debe señalarse que a partir de las mediciones y levantamiento del estado de conservación se desprenden diversos requerimientos tendientes a mejorar especialmente las condiciones de confort interior, constatando la relación entre ambas variables. Se definieron tres tipos de intervenciones: de mantenimiento, menores y mayores (Figura 11). El mantenimiento se refiere a conservación periódica, en aquellas unidades que presentan un buen estado material, asociado a buenas condiciones de ocupación y confort. Las intervenciones menores comprenden mejoramiento de las envolventes, con puntos críticos en los puentes térmicos y reparación de patologías específicas identificadas. Las intervenciones mayores involucran, además de lo anterior, la morfología, considerando que las transformaciones realizadas han afectado tanto los valores del conjunto y/o de la unidad, y las condiciones de la habitabilidad. Teniendo en cuenta la tradición constructiva de la isla, estas intervenciones deben tener la finalidad de restaurar el confort higro-térmico sin degradar el valor constructivo-material de estas edificaciones, como también de asegurar su integridad estructural y la de la envolvente.

[10] Se evaluó la presencia de cada invariante en las diferentes unidades, siendo 1: bajo; 2: medio; y 3: alto.

[11] Se ponderó de 1 a 3 la presencia de cada valor en las diferentes unidades, siendo 1: bajo; 2: medio; y 3: alto.

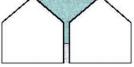
INVARIANTE	PL01	PL02	PL03	PL04	PL05	PL06	PL07	PL08	PL09	PL10	PL11	PL12	PL13	PL14	PL15
 Morfología/Ocupación/Contexto: Volumen simple y compacto.	3	2	2		3	3	3	3	3		1	3	3	2	2
 Morfología / Ocupación: Congregación de actividad en torno a la cocina - fogón.	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3		3	3	3	3
 Morfología / Ocupación: Pasillo interior ordenador fachada calle - fachada mar.	3	3	1		1	1			1	2				1	3
 Morfología / Contexto: Separación entre viviendas define fisuras hacia el mar, Cortafuego.	1	2	3	3	3	3	3	3	3	2		3	3	3	3
 Morfología / Contexto: Fachada homogénea hacia la calle (simetría, altura)	2	3	3	2	3	3	3		3		3		2	1	
 Materialidad / Contexto: Predominio en uso de madera (estructuras y envolturas)	3	3	2	2	2	1	2	3	3	3	1	2	2	2	2

Tabla 4 Invariantes arquitectura palafítica. Fuente: Elaboración de los autores.

	PL01	PL02	PL03	PL04	PL05	PL06	PL07	PL08	PL09	PL10	PL11	PL12	PL13	PL14	PL15
DE CONJUNTO	2	3	3	3	3	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3
ARQUITECTÓNICO	3	2	2				3	3	3		3	3	3	3	3
HISTÓRICO	3			2		3	3	3	3	3			2	3	
TECNOLÓGICO/TÉCNICO			3				2	2	2	2				2	2
SOCIAL/COMUNITARIO			2				1	1	1	2	3				

Tabla 5 Valoración palafitos. Fuente: Elaboración de los autores.



Figura 10 Plano usos propuestos sector Pedro Montt 2. Fuente: Elaboración de los autores.

- Habitacional
- Comercial (taller existente)
- Equipamiento turístico
- Mixto

0 10 20 50 m

Figura 11 Plano tipos de intervención palafitos sector Pedro Montt 2. Fuente: Elaboración de los autores.



- Mantenimiento
- Intervenciones menores
- Intervenciones mayores

0 10 20 50 m

CONCLUSIONES

El caso analizado corresponde a una tipología arquitectónica de gran valor para la cultura local que, sin embargo, no se sustenta exclusivamente en lo material, en lo tangible, sino en una forma de habitar un territorio. En este hecho se fundamenta la necesidad de plantear una mirada que aborde el fenómeno patrimonial íntegro: lo material y lo inmaterial adscritos a un territorio. A pesar de lo frágil y precario de muchas de estas viviendas, son capaces de evocar una imagen que sigue vigente para la cultura local y para quienes la visitan, por sobre los cambios ocurridos. Los palafitos constituyen, en efecto, un caso ejemplar de arquitectura arraigada, viva, que se va transformando sin perder el valor que sus habitantes le asignan. Del análisis se desprende la oportunidad y pertinencia (e incluso urgencia) de intervenir estas viviendas según las demandas contemporáneas, con el foco puesto en conseguir estrategias de recuperación integrales, esto es, que incluyan problemáticas y reclamos actuales. Aquí cobra sentido abordar el análisis desde una metodología que, basándose en el valor de estas obras para la identidad local, se hace cargo de las mejoras en las condiciones de vida de sus habitantes, lo que hemos denominado una “rehabilitación arquitectónica sostenible”. La inclusión de los vecinos como protagonistas de un proceso de rehabilitación conlleva la reafirmación de su identidad, la preservación de su cultura y de sus viviendas, desde una mejora en sus condiciones de vida, un círculo virtuoso que dignifica el patrimonio y a quienes lo ocupan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. 2ªed. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1992.

BUSTAMANTE, Waldo. *Guía de diseño para la eficiencia energética de la vivienda social*. 1ªed. Santiago: Grafhika Copy Center, 2009.

CEPAL. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. *Plan de acción regional para la implementación de la nueva agenda urbana en América Latina y El Caribe. 2016 – 2036* [en línea]. Santiago: Naciones Unidas, 2018 [Consultado 26 febrero 2018]. Disponible en: <http://conferencias.cepal.org/ciudades2017/Martes%203/Pdf/Ricardo%20Jordan.pdf>

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*. 1ªed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.

HURTADO, Marcela. Turismo cultural en los Sitios Patrimonio Mundial (SPM): el papel de los stakeholders. *Revista Márgenes*, 2015, septiembre, vol.12, nº 16, pp. 45-51.

ICOMOS. International council on monuments and sites. *Carta del patrimonio vernáculo construido* [en línea]. 1999a. [Consultado 10 enero 2018]. Disponible en: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/vernacular_sp.pdf

ICOMOS. *International council on monuments and sites. International cultural tourism charters. Managing Tourism at Places of Heritage Significance* [en línea]. 1999b. [Consultado 15 enero 2018]. Disponible en: <https://www.icomos.org/charters/tourisme.pdf>

JOKILEHTO, Jukka. Valores patrimoniales y valoración. *Conversaciones. Revista de conservación* [en línea]. 2016, julio, nº 2, pp. 19-31. [Consultado 20 julio 2017]. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/10885/11754>

LOBOS, Jorge (dir.). *Archipiélago de Chiloé. Guía de arquitectura*. 1ªed. Sevilla: Escandón Impresores, 2006.

MANZI, Gabriela y MÁRQUEZ, Jaime. Arquitecturas eternas, leves, efímeras o precarias. *CA. Revista oficial del colegio de arquitectos de Chile A.G.*, 1994, nº 78, pp. 25-29.

MINVU. Ministerio de Vivienda y Urbanismo. *Guía de recomendaciones para la reparación y puesta en valor de los palafitos de Castro* [en línea]. Región de los Lagos: Departamento de Desarrollo Urbano e Infraestructura, Secretaría Regional Ministerial de Vivienda y Urbanismo, 2013. [Consultado 31 agosto 2017]. Disponible en: http://www.serviuloslagos.cl/documentos/201306_Guia_Palafitos.pdf

MOLINA, María Catalina. Hacia paisajes banales. Estudio sobre normativas e imaginarios de la ciudad de Castro, isla de Chiloé, región de Los Lagos, Chile. *Espacio Regional. Revista de estudios sociales* [en línea], 2013, julio-diciembre, vol. 2, nº 10, pp. 51-74. [Consultado 27 febrero 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4743410>

MONJO-CARRIÓ, Juan y MALDONADO, Luis. *Patologías y técnicas de intervención en estructuras arquitectónicas*. 1ªed. Madrid: Ediciones Munilla – Lería, 2001.

MONTECINOS, Hernán. *Arquitectura de Chiloé*. 1ªed. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile, 1976.

PRATS, Llorenç. Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social* [en línea]. 2005, julio, nº21, pp.17-35. [Consultado 4 junio de 2018]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1809/180913910002.pdf>

RAPOPORT, Amos. *Vivienda y cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

ROS GARCÍA, Juan Manuel (coord.). *Arquitectura biosaludable. Parámetros de habitabilidad*. 1ªed. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017.

RYBCZYNSKI, Witold. *La casa. Historia de una idea*. 10ª ed. Donostia - San Sebastián: Nerea, 2015.

SERRA, Rafael y COCH, Helena. *Arquitectura y energía natural*. 1ªed. Barcelona: Edicions UPC, 1995.

UNESCO. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. *Recommendation on the Historic Urban Landscape* [en línea], 2011. [Consultado 15 enero 2018]. Disponible en: <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf>

UNESCO. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular* [en línea], 1989. [Consultado 15 enero 2018]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNISDR. United Nations Office for Disaster Risk Reduction. *Marco de Sendai para la Reducción del Riesgo de Desastres 2015–2030* [en línea], 2015. [Consultado 25 noviembre 2017]. Disponible en: https://www.unisdr.org/files/43291_spanishsendaiframeworkfordisasterri.pdf



Figura 0 Mercado Central de Concepción. Fuente: Glitchman (s/f).



Secuencia: Recorriendo el Parque Ecuador de Concepción
Fotos: Denis Lama Garretón

ESTUDIO DE LOS SIGNIFICADOS DEL MERCADO CENTRAL DE CONCEPCIÓN PARA CONSIDERAR EN UN FUTURA RECUPERACIÓN PATRIMONIAL¹

A STUDY OF THE SIGNIFICANCE OF THE CONCEPCIÓN CENTRAL MARKET FOR CONSIDERATION IN FUTURE HERITAGE RECOVERY¹

María Paz Lama Garretón²

RESUMEN

El Mercado Central de Concepción³ es un espacio de significación cultural, referente de la identidad, la arquitectura, la gastronomía y artesanía local, en el que se desarrollaban diversas actividades tradicionales del centro de la ciudad de Concepción, y del cual se desconoce los significados consignados por individuos relacionados con el lugar. Precisamente el objetivo de este estudio es analizar –mediante entrevistas– el MCC a partir de los diferentes significados asignados por los actores vinculados a él, en aras de contribuir al entendimiento de este espacio y de aportar conocimiento para su recuperación patrimonial. La metodología empleada es de naturaleza cualitativa, con enfoque descriptivo, en concreto, se emplea el análisis del discurso de los sujetos entrevistados. Una de las conclusiones más relevantes de este estudio fue establecer que el inmueble patrimonial MCC albergaba una práctica que actualmente no existe, develándose que el uso es lo más importante de este espacio. La preservación de ese uso debería considerarse en la futura recuperación del edificio.

Palabras clave: **patrimonio, mercado, identidad, conservación de monumentos, cultura.**

ABSTRACT

The Concepción Central Market (CCM) is a culturally significant space, a reference for local identity, architecture, gastronomy and craftsmanship. Various traditional downtown Concepción activities were carried out there, and its significance for individuals connected with the place is unknown. The aim of this study was to analyze the CCM based on the different meanings assigned it by the related actors in order to contribute to the understanding of this space and produce knowledge for its heritage recovery. The methodology employed was qualitative in nature with a descriptive approach; specifically, the discourse of the subjects interviewed was analyzed. One of the most relevant conclusions of this study was to establish that the CCM heritage property housed a practice that currently does not exist, thus revealing that the use is the most important aspect of this place. The preservation of this activity should be considered in the future recovery of the building.

Keywords: **heritage, market, identity, monument conservation, culture.**

Artículo recibido el 23 de marzo de 2018 y aceptado el 9 de junio de 2018
DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.05>

[1] Este artículo se basa en los resultados de la investigación de la Tesis de Magíster en Arte y Patrimonio de la autora titulada: "Mercado Central de Concepción: patrimonio controversial", Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, enero 2018.

[2] Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción, Concepción, Chile. mariapazlamagarreton@gmail.com.

[3] En adelante, MCC.

INTRODUCCIÓN

El MCC se ubica en el área circundante al centro de la ciudad de Concepción, en la Región del Biobío, Chile (Figura 1), a una cuadra de la Plaza de la Independencia, en la manzana rodeada por las calles Caupolicán, Maipú, Rengo y Freire (Consejo de Monumentos Nacionales⁴, 2014), (Figura 2 y 3).

Los antecedentes históricos del MCC se remontan al terremoto acontecido en 1939, que destruyó el mercado de la ciudad penquista de entonces (Figura 4 y 5). Tras la catástrofe, se vivió un proceso de reconstrucción de la ciudad, contexto en el cual se creó la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, asociación que con la voluntad de reconstruir realizó un concurso público para proyectar un nuevo mercado para Concepción, el que se emplazaría en la misma ubicación que el antiguo edificio derrumbado, abarcando la manzana completa (Darmendrail, 2013).

El MCC fue diseñado por los arquitectos Tibor Weiner y Ricardo Müller, ganadores del respectivo concurso. La concepción original del diseño de los arquitectos era otro edificio, uno con planta de tipo panóptico (Hamilton, 2013) (Figura 6), no obstante accedieron a modificar el modelo y proyectaron el edificio conocido actualmente como MCC (Figura 7, 8 y 9). En 1946, se comienza a construir el edificio, período que llega hasta 1950, donde se comunica el término de la obra (*Diario La Patria*, 1949).

[4] En adelante CMN.



Figura 1 Emplazamiento general MCC, ciudad de Concepción, Chile. Fuente: Archivo personal de Vasthy Zambrano (imagen modificada en base a imagen de Google Maps), 2018.



Figura 2 Emplazamiento MCC, ciudad de Concepción, Chile. Fuente: Archivo personal Vasthy Zambrano (imagen modificada en base a imagen de Google Maps), 2018.



Figura 3 Emplazamiento MCC, ciudad de Concepción, Chile. Fuente: Archivo personal Vasthy Zambrano (imagen modificada en base a imagen de Google Maps), 2018.



Figura 4 Mercado de Concepción en 1920. Fuente: Archivo personal de Mihovilovic (Darmendrail, 2013).



Figura 5 Mercado de Concepción derrumbado tras el terremoto de 1939. Fuente: Colección del Museo de Historia Natural de Concepción (Darmendrail, 2013).

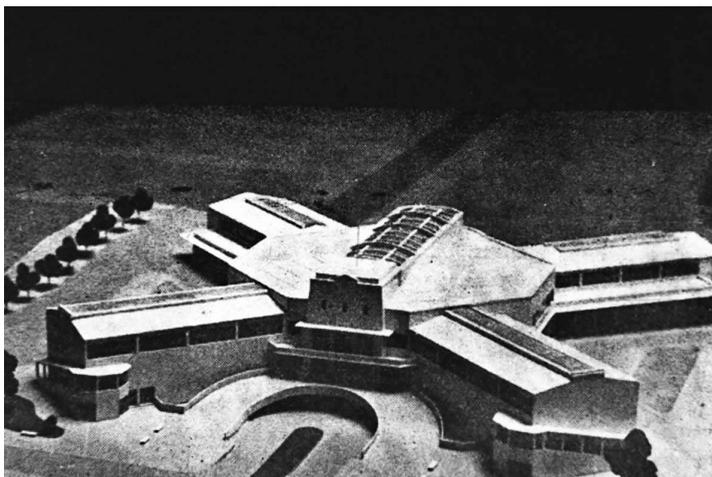


Figura 6 Maqueta del anteproyecto ganador del MCC 1947, no realizado. Fuente: Revista Arquitectura y Construcción (Hamilton, 2013:68).

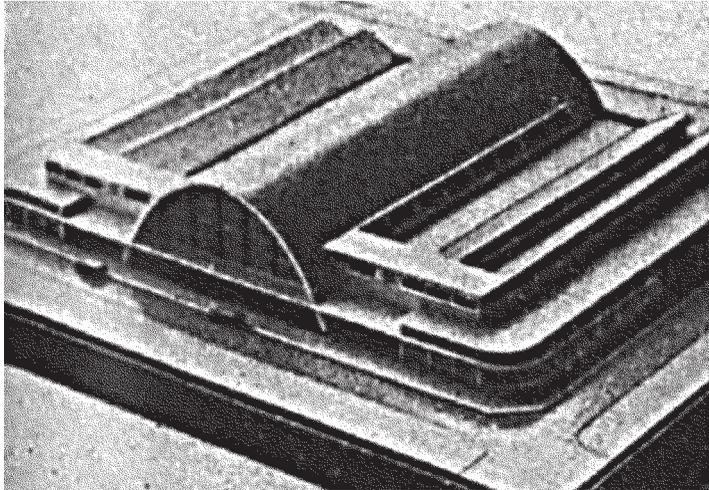


Figura 7 Maqueta del proyecto realizado del MCC 1947. Fuente: Revista Arquitectura y Construcción (Hamilton, 2013:68).

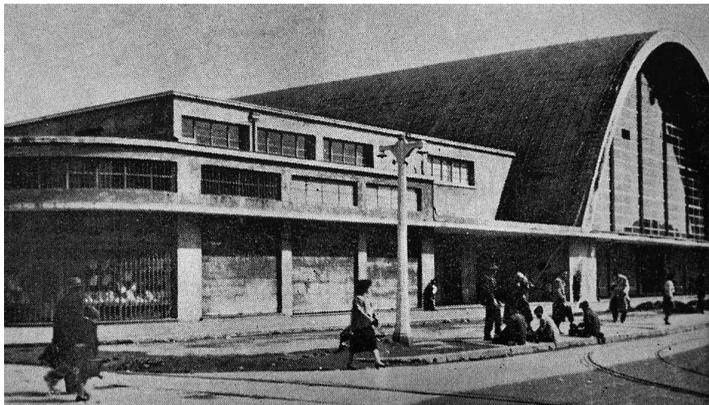


Figura 8 MCC en 1950, calle Caupolicán. Fuente: Oliver, 1950:516.



Figura 9 MCC, calle Caupolicán. Fuente: Darmendrail, 2013.

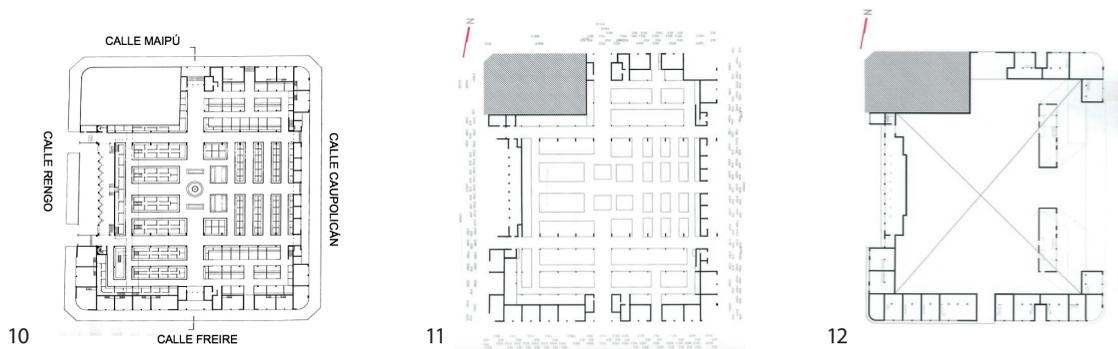


Figura 10 Planta general MCC. En base a presentación del CMN: *Solicitud declaratoria como Monumento Histórico Mercado Central de Concepción.* / Figura 11 Planimetría actual primer nivel. En base a presentación del CMN: *Solicitud declaratoria como Monumento Histórico Mercado Central de Concepción.* / Figura 12 Planimetría actual segundo nivel. En base a presentación del CMN: *Solicitud declaratoria como Monumento Histórico Mercado Central de Concepción.*

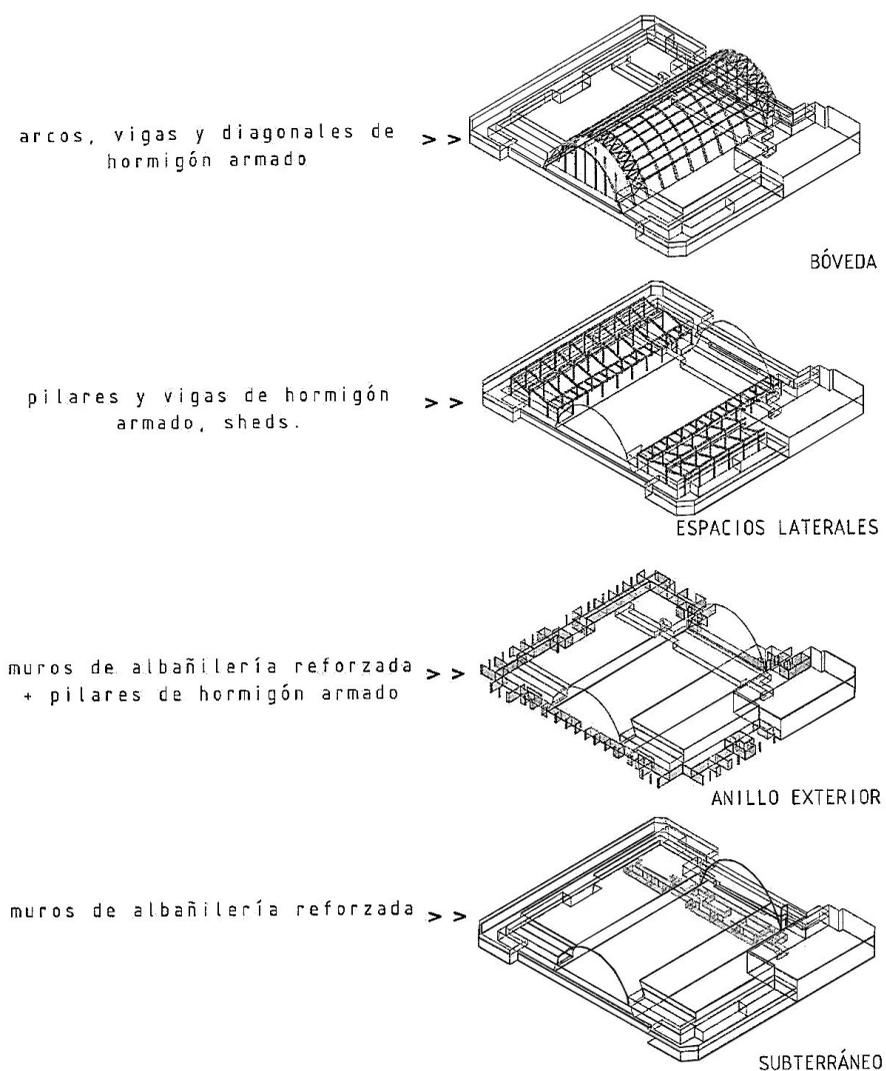


Figura 13 Modelo tridimensional de la estructura del MCC. En base a presentación del CMN: *Solicitud declaratoria como Monumento Histórico Mercado Central de Concepción.*

El edificio está constituido por un volumen central donde se ubican los locales de ventas y dos laterales situados en el perímetro del núcleo con locales comerciales, que en total ocupan casi una manzana entera (Figura 10, 11 y 12). Su estructura es de hormigón armado antisísmico, compuesta por arcos, vigas, diagonales y pilares; proeza de la ingeniería de la época, se elevaba por sobre la media de la altura de la ciudad. Esta estructura era coronada por un techo curvo o manto, el cual en sus inicios fue de cobre (Figura 13). La idea conceptual del proyecto era que el edificio simulara un hangar de aviones, símbolo de progreso y modernidad, que se convirtió en un referente arquitectónico a nivel nacional e internacional, en la construcción de bodegas, mercados y depósitos (Cerdea, 1994).

Por más de medio siglo este espacio se caracterizó por ser un centro comercial donde se vendían frutas, verduras, carnes, mariscos, pescados, flores, abarrotes, especias, animales, artesanía y comida preparada en restaurantes (Figura 14, 15 y 16). Estuvo en funcionamiento hasta el 28 de abril del año 2013, fecha en que el edificio fue afectado por un incendio que dejó el setenta por ciento de la estructura dañada y más de trescientos setenta locatarios sin sus puestos de trabajo. A partir de dicho suceso, en junio del 2013 fue declarado Monumento Nacional en la categoría Monumento Histórico por el CMN, con el objetivo de que las intervenciones futuras sobre su estructura se llevaran a cabo en resguardo del valor patrimonial del lugar.

En cuanto al significado del MCC, este se define como un lugar de identidad, una referencia mediante la cual se puede comprender la identidad de esta sociedad (Losada, 1999). Sería análogo a lo que se designa como un espacio simbólico urbano, donde “[...] determinados espacios pueden tener la propiedad de facilitar procesos de identificación social urbana y pueden llegar a ser símbolos de identidad para el grupo asociado a un determinado entorno urbano” (Valera, 1996: 70). Es trascendental comprender también que este significado de espacio simbólico urbano está delimitado por “[...] las prácticas sociales asociadas a este espacio” (*Ibidem*, 75). Se relaciona con el acontecer de éste, sus usos, el cual es inherente y le otorga valor. A su vez, se señala que “a ningún objeto puede asignarse o reconocerse valor o significado [...] si no es en relación a un grupo humano” (Waisman, 1990: 127), aspecto que está determinado por el momento en que se proyecta este edificio, que fue diseñado con la intención de que fuera un espacio que cumpliera ciertos fines, entre los cuales estaban el albergar una práctica social determinada. También es un articulador de las funciones de la ciudad, donde se considera relevante el valor que tiene para la identidad cultural de la sociedad, su valor de uso.

Este uso determinado, que acontece en un espacio construido para estos efectos, ha cambiado su función original, ya que las nuevas demandas contemporáneas son distintas a las de antaño. No hubo una actualización del edificio acorde al resto de cambios urbanos que se fueron suscitando en el conjunto de la ciudad, generando un nudo crítico de difícil resolución posterior, donde “el transcurrir de la historia, transforma y trastorna continuamente el sentido de las intenciones primeras y sus respectivas lecturas. A ese significado corresponde, pues, considerarlo como un significado cultural” (*Ibidem*, 108). Donde se extravían ciertos significados, se adquieren otros. Así también lo expresa Manzini respecto al tema patrimonial: “el patrimonio, en su origen, posee un significado inicial vinculado principalmente a su función, pero éste a lo largo de la vida del mismo puede ir cambiando, ser enriquecido y construido con el cruce de diversas miradas; e incluso es

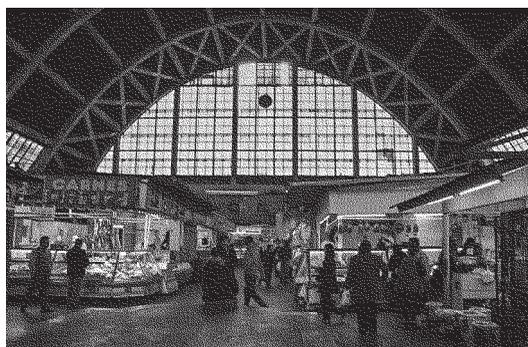


Figura 14 Interior MCC. Fuente: Téngase Presente (2013).

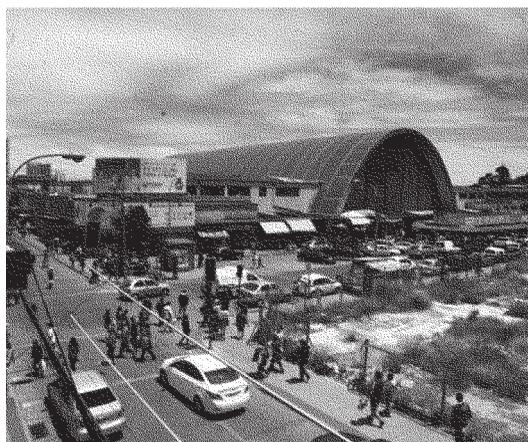


Figura 15 Vista exterior MCC. Fuente: Pastorelli (2013).

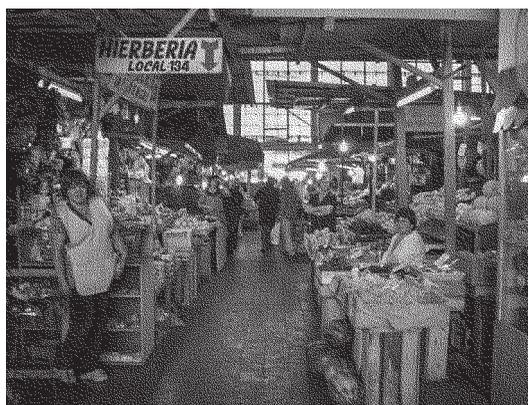


Figura 16 Interior MCC. Fuente: Téngase Presente (2013).

factible que se pierda con el transcurso del tiempo. Estas particularidades son las que transforman el significado inicial en significado cultural” (2011: 28).

Otros aspectos del significado cultural del MCC es su condición de espacio público que permite la afluencia de la población, transformándose en punto de convergencia de actividades. Posee un valor para los habitantes penquistas, determinado por el significado individual para algunas personas, lo que Valera (1996) describe como significación personal. O bien, lo que representa para un grupo de personas, quienes le conceden una significación social. Significación, que según el antropólogo español, Delgado (2006), va acompañada de una temporalidad, un sentido de la continuidad, herencia de un pasado, en un presente, con un futuro por delante. En este sentido, no se puede dejar de lado que este edificio fue construido después del terremoto de 1939, hecho que se suma a varios desastres naturales que han acontecido históricamente en la ciudad de Concepción, y circunstancia que la obliga a reconstruirse permanentemente a nivel de infraestructura, como también a nivel humano. Así, el edificio del MCC tiene un valor como referente de una época de reconstrucción de una ciudad. Posteriormente, el incendio de 2013 puso en alerta a la comunidad: el Estado, autoridades locales, entidades privadas, profesionales técnicos, locatarios, civiles, entre otros, lamentaron la pérdida material de este inmueble, con lo que se incrementó considerablemente el valor sentimental de éste y su posible resignificación. Lo descrito con anterioridad, según Losada (1999), representa los lazos emocionales de la sociedad que, afirma el autor, otorgan valor de identidad.

Este inmueble, patrimonio arquitectónico urbano, forma parte del paisaje cultural de la ciudad. En efecto, tal como señala Garré, “el patrimonio arquitectónico urbano, como parte del patrimonio cultural, forma parte del paisaje cultural, producido por el accionar conjunto del hombre y la naturaleza y constituido por la morfología del territorio y el accionar humano” (2001: 2). Además, es un edificio de cualidades físico estructurales que le otorgan significado propio, representa un contexto y forma de construir de una época. En ese sentido, Cerda (1994), resalta la envergadura, forma, materialidad y tecnología utilizada para su construcción, destacando que el edificio ocupara la totalidad de la manzana donde se emplaza y el gran espacio central libre con una bóveda cuya estructura era de hormigón armado. El autor refiere, asimismo, acerca de la trascendencia del edificio en relación a que sirvió como un referente estilístico y constructivo de otras edificaciones que se construyeron en la ciudad con posterioridad, como bodegas y galpones.

Como plantea Waisman, “el significado de la arquitectura es un significado cultural, que no se agota en el acto de su producción, y por tanto, de la puesta en obra de una ideología” (1990: 110). Por tales motivos, cabría preguntarse si la importancia del edificio MCC no solo quedaría sujeta a su construcción o al pensamiento ideológico detrás de los autores, sino que estaría inserta en un contexto cultural tal que le otorgaría una particularidad que hace de esta pieza patrimonial algo singular. Desde ese enfoque, entonces será relevante que el estudio de su contenido sea en virtud de ese entorno cultural determinado, para evitar modificar su significado.

Siguiendo a Losada (1999), podemos definir otras categorías del significado cultural relativas a los valores culturales del edificio, como el valor técnico o el artístico relativo, que permiten rescatar rasgos de la ideología

moderna. Ello implica resaltar que el edificio se inserta en una ciudad nueva, concebida políticamente bajo un modelo racionalista de ciudad productiva que preserva una estética basada en valores tecnológicos referentes al uso del hormigón y acero, símbolo distintivo de la arquitectura moderna. Se resguarda así el ideal de lo nuevo, ya que no hubo una intención de reconstruir el antiguo mercado derrumbado. Por el contrario, hay un cambio de escala considerable, porque se amplía el tamaño del edificio nuevo en altura y superficie abarcando toda la manzana, en contraste con el antiguo mercado que solo llegaba hasta la mitad de la cuadra. Igualmente, se utiliza el concepto de planta libre y se rescata la actitud de los arquitectos quienes actúan con criterio social, al involucrarse con este proyecto.

Todas estas características descritas otorgan, por último, valor de originalidad: “esta clase de valores relacionan el bien cultural con otros del mismo tipo, estilo, autor, periodo, región o combinación de ellos y definen la representatividad u originalidad del bien” (*ibidem*, 70). Ciertamente, el inmueble tiene características particulares en el contexto cultural de la ciudad de Concepción, tanto por su tipología, función y autores, como por su estilo arquitectónico y la época en la que fue desarrollado, careciendo de referentes con los cuales pueda ser comparado.

Desde la perspectiva del significado cultural del MCC para la ciudad, es relevante esclarecer que este representa un elemento patrimonial que tiene un valor propio como equipamiento, tal cual se ha establecido. Lugar que significó un espacio funcional de abastecimiento, exponente de la tradición local relacionada con la gastronomía y la artesanía, las que otorgaron reconocimiento a la ciudad manteniéndola activa gracias a la confluencia de público que transitaba por el mercado.

MÉTODO

Para el desarrollo de este estudio se utilizó una metodología cualitativa, cuyo objetivo fue proporcionar una perspectiva de investigación que permitiera comprender el complejo mundo de la experiencia vivida desde el punto de vista de las propias personas que la viven (Taylor y Bogdan, 1984).

El alcance de la investigación fue de tipo descriptivo, ya que el interés radica en la descripción de los datos, sin conceptualizaciones ni interpretaciones apriorísticas. Se pretendió, de este modo, describir de forma fiel la vida, lo que ocurre, lo que la gente dice, cómo lo dice y de qué manera actúa.

Se utilizó, para ello, el muestreo por conveniencia, técnica que consiste en seleccionar una muestra de la población por el hecho de que sea accesible. Es decir, los individuos empleados en la investigación se seleccionaron porque estaban fácilmente disponibles, y no siguiendo un criterio estadístico. Y se accedió a aquellos que aceptaban ser incluidos, previa consulta. Esto, fundamentado en la conveniente accesibilidad y proximidad de los sujetos para el investigador (Otzen y Manterola, 2017). La muestra quedó conformada por 24 sujetos, cuyos datos se pueden observar en la Tabla 1.

Lista de entrevistados		
Nombre	Ocupación	Ocupación
Grupo 1: Autoridad política		
Jaime Arévalo - Actor 1	Arquitecto	SEREMI Vivienda y Urbanismo
Grupo 2: Equipo Proyectos de Ciudad- MINVU		
María Olga Lastra - Actor 2	Arquitecta	Equipo Proyectos de Ciudad
Grupo 3: Municipalidad de Concepción		
Ricardo Utz - Actor 3	Arquitecto	Asesor político urbano del Alcalde
Karin Rudiger - Actor 4	Arquitecta	Asesora urbana
Sigifredo Brito - Actor 5	Arquitecto	SECPLAN
Grupo 4: SURPLAN		
Rodrigo Herrera - Actor 6	Antropólogo	Antropólogo SURPLAN
Grupo 5:CMN		
Carlos Ortiz - Actor 7	Arquitecto	Arquitecto Oficina Técnica Regional CMN
Grupo 6: Colegio de Arquitectos		
Claudia Hempel - Actor 8	Arquitecto	Presidenta Colegio Arquitectos
Grupo 7: Propietarios de la bóveda central		
José Neira - Actor 9	Comerciante	Presidente Directorio MCC. Propietario inicios MCC
German Huerta - Actor 10	Comerciante	Propietario inicios MCC
Grupo 8: Arrendatarios de la bóveda central		
Jaqueline Espinoza - Actor 11	Comerciante	Arrendataria cocinería mercado
Elvira Pedreros - Actor 12	Comerciante	Arrendataria verdulería mercado provisorio
Grupo 9: Propietario MCC anillo exterior		
Arturo Della Torre - Actor 13	Comerciante	Propietario MCC
Grupo 10: Arrendatario anillo exterior		
Carlo Bustos - Actor 14	Comerciante	Arrendatario local comercial
Fabiola Caro - Actor 15	Comerciante	Arrendataria local comercial
Guillermo Canales - Actor 16	Comerciante	Arrendatario Presidente de la Asociación Gremial del MCC de Arrendatarios
Grupo 11: Inmobiliaria Concepción 2000		
Víctor Toledo - Actor 17	Abogado	Representante Legal Inmobiliaria Concepción 2000
Grupo 12: Comerciante pérgola flores		
Juan Carlos Novoa - Actor 18	Comerciante	Vendedor florería
Grupo 13: Comerciantes aledaños		
Francisco Gidi - Actor 19	Comerciante	Gerente Comercial GIDI
María Isabel Oribe - Actor 20	Comerciante	Dueña Ferretería La Sierra
Grupo 14: Sociedad penquista		
Gonzalo Cerda - Actor 21	Arquitecto	Docente UBB Escritor artículo MCC
Leonel Pérez - Actor 22	Arquitecto	Investigador CEDEUS Autor libro <i>El Espacio Público de Concepción. Su relación con los Planes Reguladores Urbanos (1940-2004)</i>
Rosa Suazo - Actor 23	Comerciante	Cliente frecuente 1
Jaime García - Actor 24	Arquitecto	Cliente frecuente 2
Total de la muestra 24 informantes clave		

Tabla 1 Lista de Entrevistados. Fuente: Elaboración de la autora (2017).

Objetivo general	Objetivo específico	Preguntas
Analizar el MCC como patrimonio controversial, a partir de los diferentes significados culturales asignados por los actores involucrados.	1. Identificar actores y significados que dan forma y sentido al patrimonio controversial.	1. ¿Cuáles son los actores involucrados en el desarrollo del MCC? 2. ¿Qué significa para usted el MCC?
	2. Describir el significado cultural asignado al MCC por el municipio, locatarios, propietarios, sociedad penquista y comerciantes aledaños.	3. ¿El MCC tiene una importancia (significado) cultural? ¿Por qué? 4. ¿Cuál es la importancia (significado) cultural del MCC?
	3. Definir los componentes históricos que conforman lo controversial de este espacio.	5. ¿Considera que el MCC, ha sido un espacio discordante (controversial)? ¿Por qué? 6. ¿Describa un hecho que haya marcado el desarrollo del MCC? 7. ¿Cuál es su opinión respecto del litigio legal del MCC? 8. ¿Es relevante que el MCC haya sido declarado Monumento Histórico?

Tabla 2 Preguntas entrevista. Fuente: Elaboración de la autora.

Categoría 1	Subcategorías
1. Forma y sentido del patrimonio controversial.	1.1. Actores
	1.2. Significado del MCC
Categoría 2	Subcategorías
2. Significado cultural asignado al MCC.	2.1. Significado cultural
	2.2. Significado cultural para la ciudad
Categoría 3	Subcategorías
Componentes históricos que conforman lo controversial del MCC.	3.1. Condición controversial
	3.2. Hitos MCC
	3.3. Litigio legal
	3.4. Declaratoria Monumento Histórico

Tabla 3 Matriz de categorías y subcategorías de análisis. Fuente: Elaboración de la autora.

Se utilizó como instrumento una entrevista semiestructurada, empleando un guion temático sobre lo que se quería hablar con cada respectivo informante. Y se recurrió a preguntas abiertas, para que pudiesen expresar sus opiniones, matizar sus respuestas e, incluso, desviarse del guion inicial pensado por el investigador cuando se atisbaron temas emergentes que se hacía preciso explorar. Las preguntas fueron elaboradas para dar respuestas a los objetivos de la investigación, las que fueron validadas por juicio de expertos, a partir de lo cual se les realizó las adecuaciones señaladas. El instrumento quedó conformado por un total de 8 preguntas, las que se exponen en la Tabla 2.

Para la recogida de datos se estableció contacto con los informantes clave, con los cuales se acordó día y hora de la entrevista, y en cada una de estas, se solicitó la autorización para grabar la entrevista, con el fin de poder posteriormente transcribirla de manera fidedigna.

Realizadas las 24 entrevistas, se procedió a las respectivas transcripciones que fueron vaciadas literalmente en una matriz⁵, generándose de esta manera 3 categorías de análisis, cada una de las cuales se subdividió en subcategorías que se pueden observar en la Tabla 3.

RESULTADOS

Para los fines de este artículo se analizará los resultados obtenidos en la Categoría 2, dado a que estos se relacionan concretamente con la temática estudiada relativa a los significados del MCC.

Categoría 2: Significado cultural asignado al MCC

Subcategoría 2.1.: Significado cultural

En esta subcategoría, todos los actores entrevistados concuerdan con que el inmueble tiene un significado cultural.

Según expone el entrevistado N°1, el MCC tiene una trascendencia cultural, debido a que hace alusión a la historia de la ciudad, agregando que es un lugar de encuentro donde acontecen actos similares a los que hay en la plaza, con la característica de poseer techumbre, lo que lo transforma en un espacio cubierto de proporciones mayores.

El informante clave N°2 señala que, desde el punto de vista cultural, el MCC es un espacio en el que ocurre la aproximación colectiva de los habitantes de la ciudad, quienes pueden satisfacer sus demandas.

De los integrantes de la Municipalidad, los tres entrevistados coinciden en que el MCC es un lugar con relevancia cultural. El entrevistado N°3 se refiere a que

este espacio es un exponente de la cultura tradicional. El informante N°4 agrega que la importancia cultural es superior a la arquitectura del edificio, aunque esta igual es relevante en su ámbito. El actor N°5 señala que la significación cultural del MCC radica en su devenir, el cual aporta a las características propias de nuestra cultura. Además, en contraste con la sociedad actual ligada al modelo capitalista, el mercado ofrecía una experiencia de compra distinta, donde se generaba una relación entre vendedor y comprador y donde uno podía encontrar una exhibición de productos del campo.

El entrevistado N°6 señala que el MCC tiene una trascendencia cultural por ser un lugar de abastecimiento, al igual que otros espacios destinados a estas prácticas en la ciudad, los cuales son relevantes por lo que son capaces de convocar.

El actor N°7 expresa que el significado cultural del MCC, es debido a que es un lugar que promueve el encuentro entre las personas, con una arquitectura excepcional representante de una época, cuya centralidad permite que se mantenga su actividad cultural.

La entrevistada N°8 indica que el MCC tiene significancia cultural, dado a que es un referente histórico para las futuras generaciones, que representa la idiosincrasia penquista, la cual nos identifica y diferencia de otros grupos culturales.

Los entrevistados propietarios de la bóveda central están de acuerdo con que el MCC tiene relevancia cultural. El actor N°9 expresa que esto se debe a que es un lugar que permite el acercamiento entre las personas, manifestando además que fue declarado como un edificio patrimonial de la ciudad por gestión del Diputado José Miguel Ortiz, el cual en el año 92 habría realizado la solicitud para declararlo Monumento Histórico, pero en ese momento no se hizo efectiva.

Las arrendatarias de la bóveda central concuerdan con la relevancia cultural del mercado en la medida en que era un lugar donde llegaban muchos visitantes. El actor N°11 señala que la historia del MCC es otro factor importante. El informante N°12 afirma que en este lugar uno podía encontrar la síntesis de los productos locales provenientes del campo, sumado a la gastronomía acorde a las estaciones del año.

El entrevistado N°13 menciona que el significado cultural del MCC se relaciona con la variedad de productos que uno podía encontrar ahí, tales como las artesanías y viveres.

Los tres informantes clave pertenecientes al grupo N°10 están de acuerdo con que este es un espacio culturalmente significativo. El actor N°14 agrega que el MCC representa un lugar donde existe una interacción cultural de los habitantes penquistas. La entrevistada N°15 indica que inicialmente el mercado fue un espacio que permitió que vendedores ambulantes tuvieran un espacio formal donde comercializar sus productos, en el

[5] Debido a la cantidad de entrevistados, resultaron 5 matrices con las respuestas de los actores entrevistados, a partir de las cuales se realizó el análisis de manera horizontal, con los extractos más relevantes para cada categoría, que debido a su extensión no pueden ser mostrados en este artículo.

cual pasaron varias generaciones de familias que subsistieron gracias a los recursos que ahí podían obtener y que la práctica que ahí acontece es más relevante que el edificio en sí. El actor N°16 expresa que la importancia cultural tiene relación con que ahí uno puede encontrar el resumen de la gastronomía, objetos artesanales, víveres o artículos locales.

Según señala el actor N°17, el MCC sí tiene un significado cultural por ser un espacio comercial típico, con una oferta de productos única, lo cual otorga un conjunto de características particulares.

El entrevistado N°18 expone que el MCC tiene importancia cultural, ya que tenía una gran oferta de productos, pero que esta no sería tan relevante como lo fue el desarrollo personal de muchas de los individuos que trabajaban ahí. Sumado a esto, el actor relata que una práctica social habitual que acontecía en el mercado era ver una exhibición de los pedidos de los clientes en las verdulerías que con posterioridad retiraban, costumbre que con la irrupción de los supermercados y otras formas de abastecimiento fue disminuyendo.

Los entrevistados del grupo N°13 concuerdan con que el MCC tiene una significancia cultural, exponiendo asimismo que este espacio fortalece el comercio de la ciudad.

Los actores representantes de la Sociedad Penquista del grupo N°14 coinciden en que el MCC tiene una trascendencia cultural. El actor N°21 visualiza dos categorías de relevancia: una relacionada con el aporte a la arquitectura moderna y al urbanismo y otra que tiene que ver con que es una representación única de la reconstrucción post terremoto del 39, con la característica de ser un recinto techado de gran envergadura en la ciudad. El actor N°22 sostiene que la importancia cultural del MCC radica en tres ámbitos: constituir un espacio que promovía una centralidad; el acontecer del lugar que ha sido una práctica reconocida a través del tiempo y que, aunque estaba en malas condiciones era un patrimonio usado; y su valor histórico.

Los entrevistados pertenecientes al grupo N°15, denominado la Sociedad Penquista, también están de acuerdo en que el MCC tiene un significado cultural. Según relata el actor N°23, esto se debe a que era un lugar reconocido de la ciudad concurrido por turistas, en donde podían encontrar una amplia variedad de productos. El entrevistado N°24 afirma que, si bien el MCC tiene una trascendencia cultural, está se sitúa en su época primigenia, donde cumplía funciones relacionadas con las perspectivas de ese momento, en contraste con las condiciones actuales en las que uno tendría que evaluar esa significancia. El actor refiere que, para responder esta pregunta, es relevante poner en un contexto temporal el significado cultural del MCC, ya que este criterio va a ser distinto dependiendo del ámbito y las circunstancias en la que nos encontremos.

Subcategoría 2.2.: Significado cultural para la ciudad

En esta subcategoría las respuestas de los entrevistados fueron bastantes variadas, a pesar de lo cual todos coinciden -a excepción de una entrevistada- con que este espacio tiene un significado cultural para la ciudad.

El informante clave N°1 expone aquí que el MCC es un inmueble de importancia cultural para la ciudad, cuya característica principal es ser uno de los primeros equipamientos que articularon las funciones de esta, constituyendo un ámbito único donde confluyen distintos grupos de la sociedad.

La entrevistada N°2 señala que el MCC es relevante para la cultura de la ciudad y que su singularidad se establece por ser un espacio que convocaba a las personas y donde uno se podía proveer, en el cual no existía la diferencia de estratos sociales.

Los entrevistados correspondientes al grupo N°3 están de acuerdo con que en el MCC ocurría una práctica social típica de la ciudad. El actor N°3 refiere que el MCC es un referente de la cultura tradicional de la ciudad, donde el acontecer sucede con espontaneidad y sinceridad. El actor N°4 expresa que es un lugar que, dada su actividad intrínseca, fomenta la centralidad de la ciudad e integra al centro histórico de esta. A ello añade que es un medio mediante el cual se puede promover una actualización cultural y que, considerando que hay una revalorización de la producción local, este es el mejor escenario para fomentar esos sucesos. El actor N°5 agrega, como característica del MCC, que era un lugar donde las personas se relacionaban, a diferencia de las prácticas comerciales actuales. Los informantes clave N°4 y N°5 coinciden en sostener que el MCC era un lugar para abastecerse de productos.

Para el entrevistado N°6, la relevancia cultural para la ciudad del MCC está vinculada a la potencia de reunión ciudadana, costumbre relativa a la ciudad moderna, que actualmente en otros lugares ya desapareció.

El informante N°7 refiere que el MCC representa un lugar clave en la organización de las actividades principales que se realizaban de la ciudad, esto debido a su emplazamiento, cercano a la Plaza de la Independencia.

Para la entrevistada N°8, el MCC significa un espacio típico de la ciudad, representativo de la sociedad penquista y sus valores, el cual permite un escenario para reforzar estas expresiones, que nos distinguen como grupo.

Los actores del grupo N°7, expusieron que el MCC era significativo para la ciudad. El actor N°9, señaló que este espacio lo otorga vida al centro de Concepción. El entrevistado N°10 agrega que a través del MCC la gastronomía la ciudad se hizo famosa.

La entrevistada N°11 del grupo N°8 indica que la relevancia se relaciona con que era un lugar en la ciudad donde uno podía abastecerse, donde la oferta de productos era más amplia y económica. La informante N°12 manifiesta que este espacio fue significativo para la ciudad, congregaba, allí se podía conocer a distintas personas que venían de los alrededores de la ciudad a comercializar sus productos.

El entrevistado N°13 señala que en el MCC se encuentra la síntesis de la cultura de la ciudad, motivo por el cual este espacio era visitado por los turistas, quienes podían encontrar las expresiones artísticas y gastronómicas locales.

Los actores del grupo N°10 concuerdan con que el MCC es un lugar culturalmente significativo para ciudad. El entrevistado N°14 es enfático al explicar que esa importancia se debe a las prácticas ejercidas en el mercado y no al edificio que contenía estas. La informante N°13 del grupo pone en contexto que, en sus inicios, el MCC ejecutó bien sus funciones, las que fueron disminuyendo con el paso del tiempo y las malas gestiones de quienes administraban. Para los actores N°14 y N°15, este era un lugar al cual llegaban muchos turistas, quienes se abastecían de productos y disfrutaban de la gastronomía.

Para el entrevistado N°17, el MCC es un lugar típico de la ciudad, donde algunos de los trabajadores se desarrollaron personal y económicamente durante años, agregando que este espacio debería permanecer pero con un nuevo planteamiento actualizado, distinto al clásico, con una nueva propuesta comercial. En relación al edificio, señala que intentar mantener la distribución del diseño original de este, no es rentable en términos comerciales en la actualidad.

El entrevistado N°18 señala que la relevancia cultural del MCC para la ciudad se relaciona con el progreso de los trabajadores y las generaciones de familiares que comercializaron sus productos acá.

Los entrevistados del grupo N°13 tienen opiniones diferentes en relación a la pregunta realizada. El informante N°19 afirma que el MCC tiene una trascendencia cultural para Concepción en la medida en que siga activo, con las modificaciones y actualizaciones correspondientes que un equipamiento de esa envergadura necesita en el presente, para que de esta manera siga siendo un atractivo para los visitantes, potenciando el comercio. En contraste, la informante N°20 considera que este espacio no tiene una relevancia cultural para la ciudad.

Igualmente, los entrevistados pertenecientes al grupo denominado Sociedad Penquista poseen opiniones diferentes en relación a la pregunta efectuada. El informante N°21 indica que la importancia cultural del MCC para la ciudad se basa en que el edificio es un referente arquitectura moderna, el cual refiere el devenir de la historia de Chile en el periodo del 39, en que hay un gran cambio social y cultural, tras el terremoto, donde el Estado se transforma en un actor activo. El informante N°22 asevera que el uso es el que le otorga importancia, sobre el valor del inmueble, porque la mayor parte de la sociedad penquista desconocía que el edificio era relevante en términos arquitectónicos y ese conocimiento pertenecía a un grupo de profesionales relacionados con esas temáticas. Por otra parte, el edificio tiene significancia en cuanto a que es un espacio que promueve la centralidad de la ciudad, estimulando estos sectores. Para la entrevistada N°23 del grupo, el MCC es un lugar que aportaba a la cultura de Concepción, dado a que ahí se encontraban una variedad de productos locales y chilenos, los cuales eran comprados por turistas. El informante clave N°24 expone que, para responder la pregunta, primero es necesario considerar que en su origen el MCC era un lugar pragmático, donde las personas compraban los productos típicos que ahí se comercializaban, práctica que en la actualidad ha adquirido una connotación folclórica o museística, por lo que hay que distinguir cuál de las dos condiciones es la que se da en este lugar hoy en día.

CONCLUSIONES

Lo relevante del estudio efectuado es haber podido comprender distintos significados para los entrevistados. Un aspecto determinante en los testimonios recogidos fue que los sujetos participantes estaban relacionados con el fenómeno de estudio, lo cual permite que los datos recogidos sean genuinos, resguardando la identidad social para ese contexto. Estos significados forman parte del patrimonio cultural de la ciudad que, mirado desde una óptica actual, favorece la revalorización de la identidad y cultura penquista mediante el traspaso de estas vivencias a través de las generaciones, con la potencialidad de fortalecer el capital cultural y la recuperación patrimonial.

En relación a los significados develados por los entrevistados, los más destacados se vinculan con el uso de lugar histórico donde se ejercía el mercadeo, acción mediante la cual se establecían nexos entre las personas, y en distintos periodos, lo que le otorga un alto significado cultural en sí mismo, y también para la ciudad en tanto símbolo de la idiosincrasia penquista que nos distingue como sociedad. Asimismo, están los significados relacionados con los atributos arquitectónicos del edificio, que lo señalan como un ícono de la ciudad importante, arquetipo de ingeniería, representante de la arquitectura moderna. Todas estas cualidades han sido validadas en la declaratoria de Monumento Histórico del MCC realizada por el CMN.

Sin duda, este espacio es un lugar a través del cual se podría analizar la sociedad penquista, ya que expone varios acontecimientos en diferentes periodos, considerando que han pasado 72 años desde su ejecución, lo que lo hace un gran referente local histórico. Expone la forma de actuar de la comunidad, la identidad y su desarrollo en distintos ámbitos como el cultural, comercial, arquitectónico, urbanístico, político, entre otros. Y en donde la importancia está dada por su valor de uso, en el que han dejado sus huellas diferentes personas, que forman parte del desarrollo de este lugar.

En relación a la práctica del mercadeo del MCC, los comerciantes establecían relaciones con sus clientes generando vínculos entrañables que daban valor a la experiencia de compra, convirtiendo a este espacio en un lugar de esparcimiento y socialización. En contraste a esta cualidad positiva que caracteriza la práctica ejercida en el mercado, está el modelo basado en el auto-servicio impuesto por la industria del *retail* vigente en la actualidad, cuyo objetivo es la venta masiva y rápida, práctica radicalmente opuesta a la experiencia que uno puede tener en el MCC, donde la interacción directa entre cliente y vendedor es fundamental. Actualmente, se está valorando esta forma de relacionarse en diversas ciudades del mundo, donde la renovación de los mercados ha traído efectos positivos respecto a ser una opción de sustentabilidad urbana, potenciar el turismo, la identidad local, lo que trae como consecuencia mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, aportando a los procesos de la ciudad y fomentando su actividad. Por este motivo, es trascendental que quienes estén a cargo de las gestiones futuras del inmueble, en el contexto actual de expropiación, preserven su uso, ya que este es el elemento central que da vida a este espacio, otorgán-

dole su significado cultural. Lo anterior, considerando que la declaratoria de Monumento Histórico no protege la práctica del inmueble.

Las futuras gestiones de recuperación patrimonial que se realicen en el MCC para dejar el edificio en funcionamiento, requieren que existan profesionales, especialistas a cargo de gestionar este patrimonio, donde habrá que tener especial cuidado en la distancia que podría producirse entre el público cotidiano y los profesionales encargados de desarrollar el proyecto. En este sentido, hay una gran responsabilidad por parte de quienes tienen la facultad de gestionarlo, ya que deberán atender un código ético, un conjunto de condiciones aceptables que permita ejercer la labor de profesionales en una misma área, por lo que es primordial tomar en cuenta el significado histórico del patrimonio; tiene que haber un tratamiento lineal, la noción de una línea vertical, ya que no se puede arrancar de golpe la extensión significativa del problema, la memoria histórica. Esta perspectiva cronológica, que abarca la visión histórica y el contexto actual, corresponde sea considerada por los profesionales que desarrollarán el proyecto del MCC, para de esta forma trazar un futuro óptimo que, en consecuencia, tenga relación con todas las variables antes descritas.

Es de vital importancia también incorporar las diferentes miradas involucradas al futuro proyecto del MCC, poniendo especial énfasis en los procesos de comunicación, conexión y vínculo entre todos los actores implicados, de forma que no exista un perjuicio cultural, dado por la exploración de una sola área. El escenario óptimo para gestionar este patrimonio, por tanto, sería el trabajo de equipos multidisciplinarios o transdisciplinarios.

El rol de la comunidad penquista es de igual forma trascendental, en cuanto a que es esta es la que en adelante, se vinculará y dará vida al mercado, por lo que es necesario relacionarse con esta realidad. La utilización de un modelo etnográfico, para el paradigma del MCC, podría ayudar a profundizar un estudio de identidad, de manera tal que salieran a la luz variables que hasta ahora no se tienen. Dicho modelo supone observar acciones y tomar registro del discurso participativamente en experiencias culturales de un conjunto social, ingresar a una cultura determinada, en un territorio definido, a modo de verificar lo que el conjunto expone, para crear y exhibir un proyecto; metodología que aportaría al desarrollo del nuevo proyecto, ya que es un modo horizontal de trabajo, el cual permite el conocimiento estructural de una cultura determinada, en este caso la penquista, pero sin perder de vista el acontecer y la profundidad de su historia, práctica que además deberá siempre conservar una distancia crítica con el grupo de estudio, para evitar una sobre-identificación.

En este sentido, el rol del Estado respecto de este bien patrimonial consiste en facilitar las posibilidades de progreso, cumpliendo un papel trascendental en cuanto a la defensa del significado cultural y la identidad local.

Respecto al aporte de esta investigación en el área patrimonial, se puede establecer que este estudio evidenció los aspectos relacionados con visualizar los significados del patrimonio MCC percibidos por los entrevistados, exponiendo así una temática que no había sido aborda-

da hasta el momento y otorgando información relevante que puede aportar a la recuperación de este espacio, tomando en cuenta los aspectos aquí planteados. A esto se suma que en la región del Biobío, actualmente, se están abordando otras temáticas patrimoniales similares, de igual importancia y envergadura, por lo que el MCC como objeto de investigación, desde esta perspectiva, puede servir de referente para los otros casos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERDA, Gonzalo. La Arquitectura Moderna en Concepción 1939-1960. *Arquitecturas del Sur*, 1994, n°22, p.6.

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES (CMN). En base a presentación del CMN: *Solicitud declaratoria como Monumento Histórico Mercado Central de Concepción*, 2013, pp. 1-30.

DARMENDRIL, Luis. Sobre el Mercado Central. *Historia Arquitectónica de Concepción* [en línea], 12 mayo 2013. [Consultado 2 diciembre 2017]. Disponible en: conce-historico.blogspot.com/2013/05/sobre-el-mercado-central.html

DELGADO, Manuel. Sobre Antropología, Patrimonio y Espacio Público. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 2006, n°10, pp. 49-66.

GARRÉ, Fabián. Patrimonio arquitectónico urbano, preservación y rescate: bases conceptuales e instrumentos de salvaguarda. *Revista Conserva*, 2001, n° 5, pp. 1-17.

GLITCHMAN. Mercado de Concepción (Fotografía 11 de 37) [en línea]. [Consultado 2 diciembre 2017]. Disponible en: <http://mapio.net/place/7990618/>

HAMILTON, Natalia. El Mercado Central de Concepción. *Revista PAT*, 2013, n° 57, pp. 66-69.

LOSADA, José María. Teoría y praxis de la conservación: el rol del historiador del arte. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 1999, n°28, pp. 69-72.

MANZINI, Lorena. Estudios del patrimonio cultural: el significado cultural del patrimonio. *Revista Sercam*, 2011, n° 6, pp. 27-42.

Mercado Central de Concepción, *Téngase presente* [en línea], 21 junio 2013. [Consultado 2 diciembre 2017]. Disponible en: <http://tengasepresente.blogspot.com/2013/06/mercado-de-concepcion.html>

OLIVER, Carlos. *Libro de Oro de la Historia de Concepción: 5 de octubre 1550-1950*. Concepción: Litografía Concepción, 1950.

OTZEN, Tamara y MANTEROLA, Carlos. *Técnicas de muestreo sobre una población a estudio*. *International Journal of Morphology*, 2017, vol. 35, n° 1, pp. 227-232.

PASTORELLI, Giuliano. Mercado de Concepción: Incendio e incertidumbre en el destino de uno de los edificios más importantes de la ciudad. *Plataforma Arquitectura* [en línea], 29 abril 2013. [Consultado 17 diciembre 2017]. Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-255735/mercado-de-concepcion-incendio-e-incertidumbre-en-el-destino-de-uno-de-los-edificios-mas-importantes-de-la-ciudad>

TAYLOR, Steven y BODGAN, Robert. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1984.

VALERA, Sergi. Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental. *Revista de Psicología Universitat Tarraconensis*, 1996, vol.18, n°1, pp. 63-84.

WAISMAN, Mariana. *El interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá; Concepción, Chile: Escala; Universidad de Concepción, 1990.

ZAMBRANO, Vasthy (2018). Archivo personal en base a imagen del Google Maps. Realizado con el software photoshop 2018.



Figura 0 Fachada del Museo y Centro Cultural "Amalio R. Puca" en Coranzulí. Fuente: Autoras.



Secuencia: "En camino a Coranzulí", Ruta Nacional 40, Jujuy, Argentina
Fotos: María Carolina Rivet, Julieta Barada

"UN MUSEO PARA NOSOTROS". EXPERIENCIA DE CONSTRUCCIÓN Y DESARROLLO DE UN ESPACIO CULTURAL EN UNA COMUNIDAD ABORIGEN (CORANZULÍ, PROVINCIA DE JUJUY, ARGENTINA)¹

"A MUSEUM FOR US." THE EXPERIENCE OF DEVELOPING AND CONSTRUCTING A CULTURAL CENTER IN AN INDIGENOUS COMMUNITY (CORANZULÍ, JUJUY PROVINCE, ARGENTINA)¹

María Carolina Rivet², Julieta Barada³

RESUMEN

El artículo versa sobre la construcción de un museo, llevada a cabo mediante una metodología de trabajo participativa, en una pequeña localidad de la Puna de la Provincia de Jujuy (Argentina), de la cual fueron parte tanto investigadores como la comunidad en general. A partir de la descripción de esta experiencia, se busca visibilizar a la arquitectura y sus prácticas asociadas como instancias de aprendizaje colectivo que posibilitan la (re)construcción de memorias y sentidos sociales a través de los que, a su vez, se significa la propia arquitectura, en este caso la del museo. El artículo detalla las tareas realizadas y sus etapas constructivas así como también el armado de la muestra museográfica, su guion y las actividades que se desarrollan. Finalmente, se reflexiona sobre el rol que tuvo la comunidad en la definición de un museo cuyos destinatarios principales son ellos mismos.

Palabras clave: población indígena, adobe, patrimonio arquitectónico, aprendizaje, centro comunitario.

ABSTRACT

This article is about the construction of a museum in a small town located in the highlands of Jujuy Province (Argentina), using a participatory work methodology in which both researchers and the general community took part. From the description of this experience, we seek to show architecture and its associated practices as instances of collective learning that enable the (re)construction of memories and social meanings, which in turn give the architecture itself meaning, in this case that of the museum. The article details the tasks performed and constructive stages, as well as the assembly of the museographic exhibition, its guide notes and the activities that are carried out there. Finally, it reflects on the role that the community had in establishing a museum whose main public is itself.

Keywords: indigenous community, adobe, architectural heritage, learning, community center.

Artículo recibido el 26 de marzo de 2018 y aceptado el 13 de junio de 2018
DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.06>

[1] 2012-2014 Ministerio de Educación de la Nación

[2] Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Tilcara, Argentina. carolinarivet@hotmail.com

[3] Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Tilcara, Argentina. ju.barada@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En este artículo se presenta una experiencia de construcción colectiva en Coranzulí (Provincia de Jujuy, Argentina), que implicó los trabajos de restauración de una casa histórica y su puesta en funcionamiento como Centro Cultural y Museo comunitario. Este proyecto involucró la participación tanto de un equipo interdisciplinario de investigadores como de la comunidad de Coranzulí, dentro de una lógica de diálogos y aprendizajes mutuos que comprendieron tanto las instancias de toma de decisiones como de ejecución de las tareas. La puesta en común de saberes y memorias locales, así como también el reaprendizaje de técnicas constructivas históricas, se constituyeron como claves a lo largo de toda la experiencia, funcionando como instancias de (re)construcción de lazos sociales a través de los que, finalmente, se define y significa al museo como tal.

Coranzulí está ubicado a 4000 msnm en el extremo noreste del departamento de Susques, en la provincia de Jujuy (Figura 1). Presenta un clima frío y seco, con una gran amplitud térmica diaria, y lluvias casi exclusivamente en época estival. En cuanto a su derrotero histórico, a partir de los procesos de independencia, a comienzos del siglo XIX, Coranzulí formó parte primero de Bolivia y luego de Chile, hasta que finalmente en 1900 se incorporó a la Argentina (Benedetti, 2005), momento en el que se consolidó su forma urbana y desde el que se registra su mayor crecimiento. Hoy en día este pueblo se compone de 50 manzanas, con



Figura 1 Mapa de ubicación. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.

alrededor de 300 habitantes que residen de forma más o menos permanente, organizados en la “Comunidad Aborigen Río Grande de Coranzuli”. Si bien el pastoreo de camélidos, caprinos y ovinos ha sido la actividad económica y ritual más importante, en la actualidad se combina con otros trabajos, tales como el comercio, la minería y el empleo público.

Abordar una experiencia de construcción en la Puna es particularmente relevante por el rol central que allí ha tenido históricamente la arquitectura con tierra, en particular la doméstica. En el área andina, en general, las casas suelen disponerse espacialmente siguiendo ciertos criterios que responden a sus usos y costumbres. La tipología más frecuente es la de una serie de recintos rectangulares dispuestos alrededor de un patio, desde el cual es posible acceder de modo independiente a cada uno de ellos (Rotondaro, 1984; Viñuales, 1994; Delfino, 2001; Göbel, 2002; Tomasi y Rivet 2011, Tomasi, 2011; 2014; entre otros). A su vez, las formas espaciales de las arquitecturas puneñas se producen en diálogo con sus técnicas constructivas. Éstas están basadas principalmente en la construcción con tierra, con el empleo del adobe como mampuesto en los muros, con cimientos y sobrecimientos de piedra. Las techumbres han sido históricamente de

paja y barro, dispuestas sobre estructuras de madera, generalmente cactus, y presentan una o dos aguas⁴. Sin embargo, en las últimas décadas, se ha incorporado al acervo constructivo local materiales y técnicas foráneas, de tipo industrializado, que han impactado notablemente no solo en lo que respecta al aspecto general del pueblo, sino también en la progresiva pérdida de los saberes constructivos, problemática que ha atravesado el desarrollo de esta experiencia.

Así, los objetivos que se plantean en este artículo son, por un lado, exponer los trabajos de restauración de una casa, dando cuenta del rol central que ocupan las técnicas constructivas en la puesta en valor de saberes locales, así como en el aprendizaje conjunto entre la comunidad y los investigadores. Y, por el otro, discutir acerca del funcionamiento del museo, el montaje de su muestra y las actividades que allí tienen lugar desde los procesos de apropiación que se dieron en dicho espacio por parte de la comunidad. Entre ambos es que será posible reflexionar sobre el trabajo participativo como condición necesaria para la inserción del museo en los marcos socio-culturales locales, así como también el rol de este espacio en la construcción y reconstrucción de los mismos.

[4] Para ampliar estos temas, ver Rotondaro y Rabey (1984), Rotondaro (1988), Morales et al. (1993), Viñuales (1994), Delfino (2001), Guerrero Baca (2007), Tomasi y Rivet (2011), entre otros.



Figura 2 Localización de la casa de la familia Puca en el pueblo de Coranzulí. Fuente: Fotografía de las autoras.



Figura 3 Fachada de la casa de la familia Puca antes de la intervención. Fuente: Fotografía de las autoras.

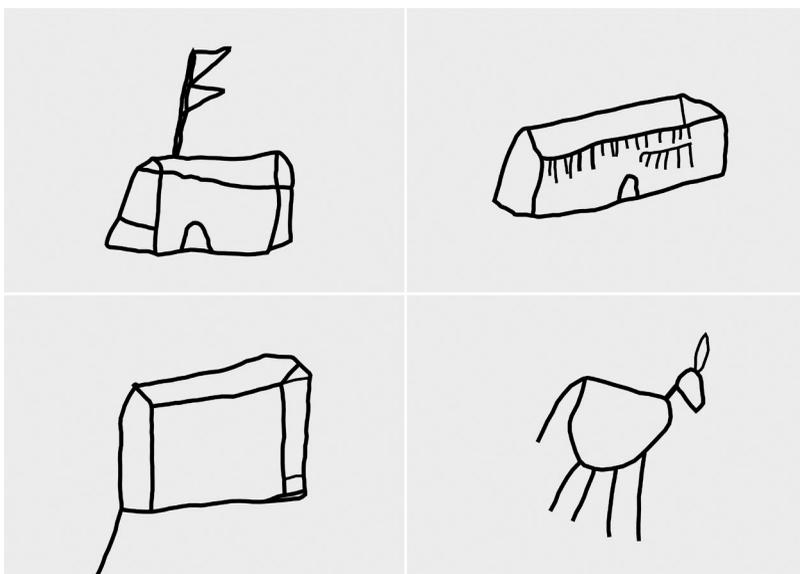


Figura 4 Calcos de algunos de los grabados históricos presentes en uno de los muros interiores de la construcción. Fuente: Fotografía de las autoras.

MÉTODO

La iniciativa de generar un espacio cultural para el pueblo de Coranzulí surgió de un pedido de la Comunidad Aborigen hacia el equipo de arqueólogos que venía trabajando en distintas investigaciones en el área. Por tal motivo, se realizaron reuniones hasta acordar conjuntamente el edificio⁵ que sería rehabilitado como Centro Cultural y Museo, y que tendría por función rescatar la “memoria de los abuelos”. En esta instancia, se consensó la realización de un trabajo colectivo en el que todos los actores involucrados (instituciones locales, comunidad en general e investigadores) participarían tanto de la realización de las tareas como de la toma de decisiones, definiendo criterios y necesidades (Pelli, 2006) en una lógica de producción conjunta del conocimiento (Cox Aranibar, 1996). El financiamiento de las tareas de restauración provino de un Proyecto de Voluntariado Universitario⁶ y de dos Proyectos de Reconocimiento Institucional⁷. Estos subsidios no incluyeron el costo de la mano de obra, que fue ejecutada por los voluntarios universitarios y la comunidad en general, reconociendo el rol y los saberes de los maestros constructores locales, en constantes debates sobre las decisiones que se tomaban.

Esto último es particularmente relevante porque ha sido entonces el propio ámbito de la obra, y posteriormente del museo en proceso de montaje, el que se constituyó como espacio de construcción de conocimiento, a través de los principios pedagógicos del “aprender haciendo” (*Ibidem*). Este hecho es significativo para los objetivos de este artículo en al menos dos sentidos. Primero, porque define espacios de aprendizaje alternativos a los de la educación formal que son tales tanto para la comunidad local como para los investigadores. En este proceso, ambos se ponen en juego en tanto “otros” y redefinen sus propias categorías para, finalmente, profundizar el conocimiento sobre sí mismos (Krotz, 2002). Y, segundo, porque el propio proceso de construcción del museo ha sido, simultáneamente, un proceso de toma de decisiones en relación con las tareas a realizar, sus etapas y sus modos de ejecución⁸. Esta indiferenciación que se puede notar entre lo que podría definirse como las etapas de “proyecto” y de “obra” no se debe solamente a una decisión metodológica sino también teórica en tanto se trata de concebir la arquitectura -en este caso la del museo- del mismo modo que se lo hace localmente, en un proceso constructivo que atraviesa a las personas y cuyas prácticas se encuentran íntimamente imbricadas con las de la vida cotidiana (Tomasi, 2012).

La casa de la familia Puca

La construcción en cuestión se llevó a cabo en una casa donde había funcionado la primera escuela del pueblo desde el año 1907, hasta la década del 1950. Como se observa en la Figura 2, tiene una ubicación central, cerrando el espacio de la plaza e integrándose al conjunto más antiguo de edificaciones. Consta de dos recintos de planta rectangular ubicados en esquina y conectados entre sí internamente, que no conforman una unidad independiente, sino que integran un conjunto mayor organizado en torno a un patio, con el cual se termina de configurar la casa de la familia Puca. Ambos recintos de la casa presentan aberturas con remate en forma de arco que permiten el acceso desde el patio, otro acceso desde la esquina, y una tercera que los comunica entre sí. En uno de los recintos se ubica una pequeña ventana (Figura 3). Sus técnicas constructivas principales consisten, para la caja muraria, en muros de adobe de 40cm de ancho aproximado⁹, con cimientos y sobrecimientos de piedra y barro que se extienden hasta los 30cm de altura. La techumbre está conformada por una cubierta de paja y barro, con una estructura de cerchas realizadas en madera de cactus¹⁰. Tres de los muros exteriores presentan cornisas dentadas y una moldura superior en la ventana ya referida. En las paredes internas se registró una serie de grabados¹¹ en el revoque de barro, con diseños alusivos a los momentos en que esta edificación funcionó como escuela (Figura 4).

RESULTADOS

La restauración

En términos arquitectónico-constructivos, el criterio adoptado para el desarrollo de la intervención fue respetar las características originales de la casa, basándose en la información obtenida a partir de fotografías históricas, de la memoria de los vecinos y del relevamiento detallado de la casa. La restauración y refuncionalización fue una tarea que se extendió por 80 días totales, distribuidos en seis etapas de trabajo, que se detallan a continuación.

[5] En el año 2012 se firmó un convenio de “comodato gratuito” con la familia Puca, por el cual cedieron a la Comisión Municipal dos habitaciones en esquina frente a la plaza.

[6] Dicho proyecto fue financiado por el Ministerio de Educación de la Nación, se titulaba “Arqueologías Puneñas en Práctica” y estaba dirigido por el Lic. Carlos Aschero.

[7] Este proyecto, financiado por la Universidad de Buenos Aires, fue dirigido por la Dra. Carolina Rivet.

[8] Como se indicará más adelante, ciertas etapas del trabajo requirieron del estudio de alternativas técnicas y desarrollo de detalles en laboratorio, los que luego fueron puestos a discusión en el campo.

[9] Los adobes utilizados pueden variar en sus dimensiones, siendo los más comunes los de 40x20x10cm. Para profundizar sobre esta temática, ver Barada, Tommei y Nani (2011).

[10] Esta técnica se denomina localmente “guayado”, término derivado del aymara “waylla”, con el cual se designa a un tipo de paja (Delfino, 2001: 6). En la Argentina, refiere al “techo de torta sobre entramado de paja, generalmente sobre entablado de cardón” (Viñuales, 2002: 80).

[11] Realizados por los alumnos de entonces, a modo de grafitis.



Figura 5 Imágenes de algunas de las patologías constructivas detectadas. Fuente: Fotografía de las autoras.



Figura 6 Inyección de mortero de barro en sobrecimientos. Fuente: Fotografía de las autoras.



Figura 7 Colocación de viga de encadenado superior de madera. Fuente: Fotografía de las autoras.

La primera etapa fue la de relevamiento, que consistió tanto en el estudio detallado de las diferentes técnicas y materiales empleados en el edificio como en la detección de sus principales patologías. Para ello, el rol de los constructores locales y de la población en general a través de diferentes instancias de diálogo que se generaron en la misma casa, fue central. Se identificaron los materiales constructivos y se estudiaron las técnicas involucradas *in situ* tanto en la elevación del edificio como en intervenciones posteriores, reconociendo en dicho proceso las distintas "historias" de la casa. Asimismo, se relevaron diferentes problemas que podían comprometer la estabilidad de la construcción: deficiencias de los cimientos (en la mayoría de los casos, a causa del vaciamiento del mortero de barro entre las piedras); cubierta parcialmente desarmada con pérdida del material de cobertura; problemas estructurales en los arcos; problemas incipientes en los muros por apoyos puntuales de la cubierta; y pérdida de los revoques exteriores y de detalles ornamentales como molduras y cornisas (Figura 5). En laboratorio, se evaluaron los riesgos y posibilidades de reparación de las mismas, volcando toda la información en fichas, croquis y planos de la casa.

La segunda etapa consistió en el desmonte de la cubierta. Como se ha mencionado, ésta estaba constituida por dos techos inclinados a dos aguas, cada uno conformado por una estructura de cabreadas (llamadas localmente "tijeras") y alfajías de maderas de cardón, sin viga cumbreira. La cubierta de paja se encontraba deteriorada, ocasionando filtraciones de agua al interior de la construcción. El desmonte completo de todos sus componentes se realizó conjuntamente con un relevamiento minucioso de cada uno de ellos, registrando sus posiciones originales y evaluando el potencial re-uso de los materiales.

La tercera etapa estuvo avocada a mejorar la estabilidad estructural general de la construcción. Para ello se procedió a la reparación de cimientos y a la colocación de una viga de encadenado superior de madera de pino. Los cimientos presentaban espacios vacíos de mortero de barro entre las piedras componentes. Se diseñó una



solución técnica particular que consistió en la inyección de barro más líquido en los intersticios (grouts de barro)¹² (Figura 6). Por último, se realizó una aplicación de barro más consistente con cuchara de albañilería. En relación a la viga collar, dos cuestiones motivaron esta incorporación. Por una parte, la búsqueda de una mejora en el arriostre de la caja muraria, para vincular de un modo más efectivo los muros con la cubierta y, por otra, lograr un apoyo distribuido de las cargas. Para la colocación de la viga fue necesario demoler los tímpanos originales de la casa y luego volver a construirlos sobre ésta. La viga fue colocada en partes, de acuerdo con la longitud de las maderas disponibles y fijada entre sí mediante encastes y bulones (Figura 7).

La incorporación de este elemento conformó una de las instancias de aprendizaje y discusión más significativas de la experiencia, por cuanto este elemento no forma parte del repertorio histórico constructivo local, aunque en los últimos años se han ido incluyendo en el acervo técnico, soluciones similares. El mejoramiento de la sismo-resistencia de estructuras de adobe ha sido estudiado por distintos investigadores en América Latina (Cardona y Yamín, 2005; Vargas-Neumann, Torrealba y Blondet, 2007), pero el conocimiento de la incompatibilidad que este material tiene con otros como el hormigón armado, si bien conocido, no es valorado en las comunidades. Ello es una problemática en sí misma, ya que este último material es el que se utiliza principalmente en el hacer local para refuerzo de las construcciones actuales, asociado a una mayor vinculación de la población con los centros urbanos (Barada, 2017). En este sentido, la decisión de incorporar la viga collar de madera implicó un debate e intercambio entre investigadores y pobladores, en el que la memoria de "los abuelos" y las ideas sobre lo que es una "buena" construcción permitieron problematizar muchos de los actuales sentidos comunes relacionados al adobe y su aparente debilidad como material.

En la cuarta etapa se reconstruyó la cubierta mediante la técnica del *guayado*. Esta técnica implica un conocimiento muy específico que se ha ido perdiendo paulatinamente. En el pueblo de Coranzulí sólo el 5% de las casas conservan actualmente techados de paja en al menos uno de sus recintos, siendo frecuente su reemplazo por cubiertas de calamina. La realización del guayado de la casa-museo permitió generar en conjunto con la comunidad, otra de las instancias de aprendizaje compartido más significativas de esta experiencia, recuperando las memorias y saberes ancestrales. En cuanto a la obtención de la materia prima necesaria, la recolección de las gramíneas implicó la participación de distintas personas de la comunidad que compartieron sus conocimientos sobre los diferentes tipos de pajas aptas para techar y las técnicas para obtenerlo y trasportarlo. En este caso, han sido utilizados dos tipos: el *iral* (más corta, dura y resistente) y la *chiyagua* (más larga y blanda). Cada uno de ellos ocupa una posición definida en el techado, tal como se verá más adelante. Esta etapa continuó con la reparación de las tijeras, es decir, las cerchas de madera de cactus, que fueron atadas nuevamente con tientos hechos de cuero de vaca y de llama, para que volvieran a adquirir tensión. Estas fueron recolocadas y fijadas en las posiciones originales sobre la viga de encadenado, junto con sus alfajías, de acuerdo con el relevamiento realizado. Por último, se realizó el *guayado*, que consiste en la colocación de dos capas de paja: una primera como cielorraso (*chiyagua*) y una superior que funcionó como la terminación de la cubierta (*iral*) (Figura 8). Ambos tipos de paja debieron ser tratados previamente mediante el *majado*, que es el nombre que se le otorga al corte de la raíz de la paja. La primera capa fue colocada directamente sobre la estructura. La segunda se aplicó con barro arcilloso, que fue preparado en un pozo profundo en el piso (Figura 9).

[12] Esta técnica encuentra antecedentes en otros trabajos de restauración de estructuras históricas en tierra en Perú (Vargas-Neumann *et al.*, 2010).



Figura 8 Reconstrucción de las tijeras (imagen superior) y guayado (inferior). Fuente: Fotografía de las autoras.



Figura 9 Realización del pozo de barro para la colocación de los manojos de paja con alumnos de la escuela primaria de Coranzulí. Fuente: Fotografía de las autoras.

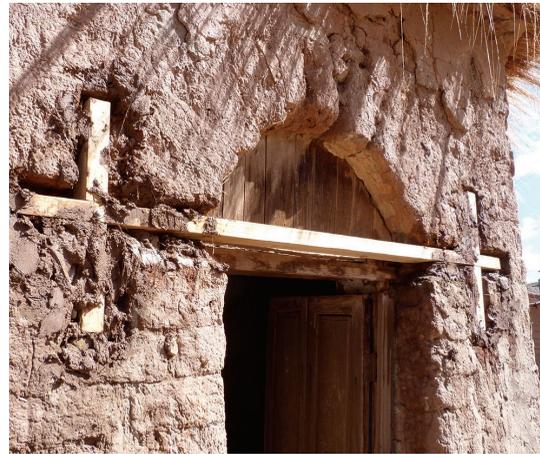


Figura 10 Colocación de llaves de madera en arcos. Fuente: Fotografía de las autoras.

Durante la quinta etapa se repararon aberturas y se realizaron terminaciones. Los arcos que conformaban el remate de las aberturas estaban fisurados en el sector superior cercano a su clave y en sus bases, producto de un apoyo descentrado y de un desbalance en la distribución de cargas. Para solucionar este problema se colocó una "llave" realizada con madera de pino cuyo objetivo fue el de compensar los potenciales empujes del arco. En cada una de las aberturas fueron colocadas dos llaves, una a cada lado del muro (Figura 10). La incorporación de estos elementos se definió en la obra y de manera conjunta con constructores locales, a partir de la decisión de privilegiar la presencia de los arcos y asegurar su durabilidad. Como estos elementos tampoco forman parte del repertorio constructivo local se consensuó cubrirlos con el nuevo revoque, que permitió conservar el aspecto original de la casa.

La realización de los revoques implicó ensayos previos, en función de obtener la mejor proporción en cuanto a resistencia, friabilidad e impermeabilidad. Fueron realizadas tres pruebas, cambiando la proporción y los agregados, de acuerdo a las propuestas de diferentes constructores que expusieron sus ideas sobre la proporción adecuada: a) 2 partes de arena, 1 parte de arcilla y $\frac{1}{2}$ de guano; b) 2 de arena, 1 de arcilla, y c) 2 de arena y $1 \frac{1}{2}$ de arcilla. Finalmente, se optó por la proporción de la prueba b por ser la que mejor respon-

dió al secado en el ambiente local, evidenciando menos fisuras y pérdida de material que el resto. Fue con esta proporción que se realizaron los revoques completos, interiores y exteriores. En línea con la recuperación de la apariencia original de la construcción, las cornisas y molduras fueron restauradas utilizando el mismo barro usado para la realización del revoque grueso.

La última etapa consistió en la restauración de los pisos de tierra apisonada originales, la impermeabilización de los revoques y la recuperación de los grabados históricos. Los pisos habían quedado expuestos durante muchos años, producto del deterioro de la cubierta, generando una acumulación de sedimentos y basura que debieron ser removidos, hasta exponer el nivel del piso original. Para la impermeabilización de los revoques se aplicó una capa de preparado de mucílago de cactus¹³. Los grabados fueron limpiados con un torno con disco de fieltro que pudo eliminar la capa de tierra que los cubría sin dañarlos (Figura 11). La decisión de su recuperación surgió del equipo de investigadores en relación con la amplitud de soportes en los que se constituyen las memorias, y generó una gran respuesta por parte de la comunidad que "descubrió" los grabados y colaboró en la identificación de sus representaciones. Especialmente, para los más jóvenes y niños, la presencia de los grabados funcionó como un modo de acercamiento a la historia de la casa, en particular, a la casa-escuela.

[13] Para la obtención de esta sustancia, se recolectaron cactus que luego fueron trozados y puestos en remojo por un período de cinco días previos a su utilización. Si bien esta técnica no es frecuentemente usada en la actualidad, debido, fundamentalmente, a un notable incremento de los revoques cementicios, existían recuerdos entre los constructores locales sobre su empleo en las casas. En este sentido, las ideas sobre el tiempo óptimo de remojo del cactus variaron notablemente entre las diferentes personas.



Figura 11 Limpieza de grabados históricos. Fuente: Fotografía de las autoras.

El museo activo

Gran parte del contenido y montaje de la muestra que hoy se expone en el museo dependió de la participación directa de los pobladores. El mecanismo elegido para la adquisición de los objetos fue a partir de la figura de préstamo o donación, en el marco de un compromiso mutuo entre todos los actores involucrados. Se convocó, entonces, a la comunidad en general a que acercaran al museo aquellos objetos que querían que fuesen expuestos. En todos los casos se realizó una ficha de registro¹⁴ en la que se detallaron las características del objeto y la relación que este tenía con la historia de la familia y/o la comunidad. Así, se incorporaron vasijas, platos, bateas, instrumentos musicales, entre otros, correspondientes a diferentes momentos históricos (inclusive prehispánicos) y relativos a las distintas esferas de la vida cotidiana, tanto doméstica como ritual y laboral (Figura 12). Esta estrategia de “montaje colectivo” de la muestra ha permitido reconocer cuáles son las memorias que se sostienen en el pueblo, pero, por sobre todo, cuáles son aquellas que se quieren contar y visitar de forma comunitaria. En el mismo sentido, ciertos momentos históricos prevalecen sobre otros, definiendo, finalmente, el guion museográfico.

A su vez, los investigadores realizamos una búsqueda y selección de fotografías históricas que dieran cuenta de la historia urbana de Coranzulí, en diferentes archivos (Archivo General de la Nación, Archivo Histórico

de Jujuy, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana). El primer registro encontrado es de comienzos del siglo XX y el último es de la década de 1970¹⁵. El trabajo conjunto con la comunidad sobre estas fotografías históricas funcionó, en términos de Harper (2002), como un “disparador de memorias”. Las fotografías participaron de la conformación del museo y su muestra en un doble sentido: por un lado, permitieron rememorar ciertos momentos del pueblo y su historia que pudieron asociarse a los objetos que cada familia compartió. Por otro lado, la presencia de la casa-museo en varias de las mencionadas fotografías (Figura 13) posibilitó el reconocimiento de dicho espacio como parte de la historia de la comunidad, contribuyendo a su apropiación por parte de los pobladores. En definitiva, se trata de aquella misma casa, cuyos sentidos asociados continuaban estando presentes.

Existen dos universos de prácticas que se articulan en el museo que pueden leerse como consecuencias del trabajo colectivo realizado y que constituyen una instancia de reconocimiento de este espacio como parte de los marcos socio-culturales locales: aquellas que tienen que ver con el espacio propiamente dicho y su concepción como parte activa de la cultura y memoria material de la comunidad, y aquellas otras que tienen que ver con las actividades que allí se realizan en el marco de su funcionamiento como museo y centro cultural actual (Figura 14).

[14] Ficha provista por la Secretaría de Cultura de la Nación – Registro Nacional de Yacimientos, Colecciones y Objetos Arqueológicos (RENYCOA), para cumplir con la legislación argentina vigente.

[15] La totalidad de las fotografías encontradas corresponden a: las fotografías del primer Gobernador del Territorio Nacional de Los Andes, el Gral. Daniel Cerri (1903); las fotografías tomadas por Hans Mann para la Academia Nacional de Bellas Artes, publicadas en 1942; y los registros fotográficos inéditos del Arq. Federico Ortiz, de 1970.

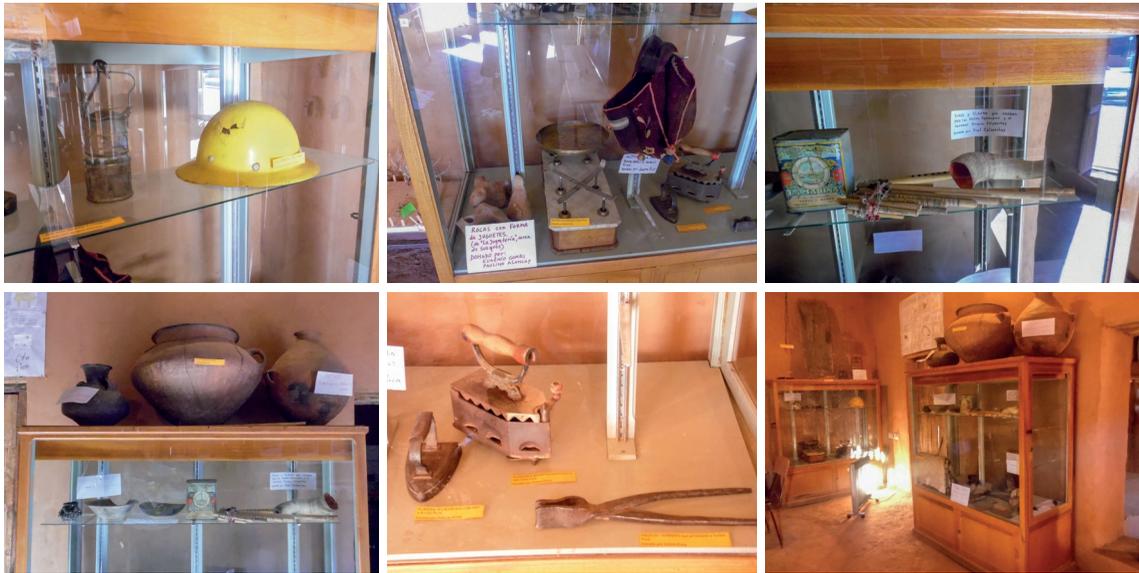


Figura 12 Imágenes de algunos de los objetos expuestos en el museo. Fuente: Fotografías de las autoras.



Figura 13 Fragmento de la fotografía tomada por Federico Ortiz, en 1970, en la que se observa -señalada en rojo- la presencia de la casa que ha sido restaurada como museo. Fuente: Elaboración de las autoras sobre fotografía de Federico Ortiz (CEDODAL).



Figura 14 Imágenes de la flechada: el huevo colgando del techado (izq.), la *challada* (centro) y el cierre del *juri* (der.). Fuente: Fotografía de las autoras.

Dentro de las primeras, destacan las que se desarrollaron hacia el final de la restauración, con motivo de la inauguración del museo. Esto se dio en consonancia con los festejos de las Fiestas Patronales en el año 2014. Fue en dicho momento que la familia Puca, autoridades locales y provinciales, investigadores y pobladores en general realizamos el ritual de la flechada¹⁶, a partir del cual una construcción se convierte en casa (Figura 15). Este consiste, sintéticamente, en arrojar unas pequeñas flechas realizadas con ramas afiladas hacia el cielorraso del que cuelga una redcilla de lana que contiene un huevo de suri. El objetivo es romper el huevo y que su contenido se vierta dentro de un pozo (*juri*) realizado en el piso de tierra, momento en el cual la casa queda inaugurada. Es una costumbre habitual en el área por la que las casas adquieren su sentido como tales para la familia y la comunidad: una vez flechadas, las casas son casas, en clave nativa. Una vez finalizado el ritual, el *juri* es tapado y vuelve a abrirse distintos eventos festivos¹⁷. Es significativo, entonces, que esta práctica se haya realizado en el museo, que no constituye una casa en términos funcionales. Sin embargo, su origen como tal y las características técnicas de su construcción (particularmente la de la recuperación de las tijeras

y la realización de una cubierta de guaya¹⁸) resultan factores a considerar a la hora de pensar que el museo continúa siendo, para los pobladores, una casa. En este caso, una casa para sus memorias.

En relación con el segundo grupo de prácticas desarrolladas en el museo, las actividades destinadas a la incorporación de los niños resultan especialmente relevantes, considerando el rol central que poseen los más jóvenes en el sostenimiento de las memorias locales. En articulación con la escuela primaria, se han realizado diferentes muestras temporarias sobre temas asociados a la historia del pueblo, la vida en el campo, los animales del área, los minerales, etc. Asimismo, se han llevado a cabo otro tipo de actividades, tales como la proyección de películas, que contribuyen a definir al espacio del museo como un ámbito capaz de albergar actividades recreativas y también como un espacio para desarrollar intereses que den cuenta de la actualidad de la comunidad. Muchas de las actividades se enmarcan dentro de la programación propuesta tanto para la Noche como para la Semana de los Museos, eventos que son organizados a nivel provincial por la Red de Museos de Jujuy.

[16] Este ritual ha sido registrado en otros sitios del área y se realiza al finalizar el techado de una construcción (Bugallo, 1999; Tomasi, 2011).

[17] En cada una de las actividades que se realizan, el *juri* se abre y se *challa* (libación).

[18] A partir de la flechada se puede dar cuenta de la relevancia que posee el techado en la construcción de una casa. En este caso, se trata de la importancia de la materialidad y la técnica: si el guayado ha involucrado, en general, la participación de familias enteras así como de vecinos y amigos, la flechada es, también, una instancia de agradecimiento mutuo por la tarea compartida. Aunque excede los intereses de este artículo, se debe notar que el importante avance que ha tenido en las últimas décadas el techado de chapa en las construcciones (especialmente en el pueblo) ha implicado cambios sustantivos en las actividades constructivas pero también en las prácticas y sentidos asociados históricamente a las construcciones (Barada, 2017).

CONCLUSIONES

Las acciones aquí descritas están vinculadas con una intervención de pequeña escala, en una construcción de reducidas dimensiones, pero significativa en relación a la conservación patrimonial. Qué se debe conservar, cómo hacerlo y para quiénes, son definiciones que cobran sentido cuando participa la propia comunidad. En este caso, fueron los coranzuleños los que decidieron recuperar esa casa y no otra, los que participaron durante la obra con sus conocimientos constructivos, los que acercaron los objetos y los que definieron "un museo para nosotros". De ese modo, esta casa-museo no fue proyectada para un turista o visitante fortuito sino como un espacio para la propia comunidad, donde el relato histórico, el guion museográfico, las actividades y los códigos visuales son constantemente pensados y reformulados por ellos mismos.

El interés por recuperar esta casa radica en su historia, que se remonta a los momentos de conformación del pueblo a principios del siglo XX. Sus sentidos se asocian además a una forma de construir que se hoy se está perdiendo, quedando casi exclusivamente como patrimonio del "campo" y de los "viejos". Por esta razón el proyecto se planteó como una instancia de recuperación y transmisión de memorias y lazos sociales desde el hacer constructivo. Esto se complementó con la incorporación de fotografías y objetos que remitían a estas formas de vida, los cuales pudieron ser reconocidos y valorizados por los más jóvenes. Los grabados se integraron al museo, de manera que funcionan como huellas visibles de un pasado no tan remoto. Así, la casa-museo se plantea como un espacio que sobrepasa su función de "depósito de cosas", actuando como reservorio y disparador de memorias, en suma, como un punto de encuentro de la comunidad.

Agradecimientos

Este proyecto fue posible gracias a la participación y a la colaboración constante de la Comunidad Aborigen "Río Grande de Coranzulí", la Comisión Municipal de Coranzulí, las escuelas primaria y secundaria de Coranzulí, la familia Puca y toda la comunidad de Coranzulí en general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES. Documentos de Arte Argentino. Cuaderno II bis. Ramificaciones del Camino de la Quebrada de Humahuaca y del Camino de los Incas. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes. 1942.

BARADA, Julieta. *Un pueblo es un lugar. Materialidades y movi­lidades de los pastores puneños ante las lógicas del estado. Coranzulí, Jujuy, Argentina*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires, 2017.

BARADA, Julieta; TOMMEI, Constanza y NANI, Evelin. Usos y formas del Adobe. En: TOMASI, Jorge y RIVET, Carolina (coords.) *Puna y Arquitectura, las formas locales de la construcción*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011, pp. 69-84.

BENEDETTI, Alejandro. *Un territorio andino para un país pampeano. Geografía histórica del Territorio de Los Andes (1900-1943)*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires, 2005.

BUGALLO, Lucila. La maison fléchée: conception de l'habitat sur le haut-plateau argentin. En: ERNY, Pierre. *Cultures et habitats. Douze contributions á une ethnologie de la maison*. París: L' Harmattan, 1999, pp. 61-76.

CARDONA, Omar y YAMÍN, Luis Eduardo. *Manual para la rehabilitación de viviendas construidas en adobe y tapia pisada*. Bogotá: Asociación Colombiana de Ingeniería Sísmica, 2005.

CERRI, Daniel. *El territorio de Los Andes (República Argentina). Reseña geográfica descriptiva por su primer Gobernador, el General Daniel Cerri*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 1993 [1903].

COX ARANIBAR, Ricardo. *El saber local. Metodologías y técnicas participativas*. La Paz: Nogug-Cosude. 1996.

DELFINO, Daniel. Las pircas y los límites de una sociedad. *Ethnoarqueología en la Puna (Laguna Blanca, Catamarca, Argentina)*. En: KUZNAR, Lawrence (ed.). *Ethnoarchaeology of Andean South America. International Monographs in Prehistory*. Michigan: Ethnoarchaeological Series 4, 2001, pp. 97-137.

HARPER, Douglas. Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies*, 2002, n° 17, vol. 1, pp. 13-26.

GÖBEL, Bárbara. La Arquitectura del pastoreo: Uso del espacio y sistema de asentamientos en la Puna de Atacama (Susques). *Estudios Atacameños*, 2002, n° 23, pp. 53-76.

GUERRERO BACA, Luis Fernando. Arquitectura en tierra. Hacia la recuperación de una cultura constructiva. *Apuntes*, 2007, n° 20, vol. 2, pp. 182-201.

KROTZ, Esteban. La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la Antropología. México: Casa Abierta al tiempo – FCE, 2002.

MORALES, Roberto; TORRES, Rafael; RENGIFO, Luis e IRALA, Carlos. *Manual para la construcción de viviendas de adobe*. Lima: CISMID-FIC-UNI, 1993.

PELLI, Víctor. *Habitar, participar, pertenecer, acceder a la vivienda – incluirse en la sociedad*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.

ROTONDARO, Rodolfo. Arquitectura natural de la puna jujeña. *Arquitectura y Construcción*, 1988, n° 69, pp. 30-34.

ROTONDARO, Rodolfo y RABEY, Mario. Espacio y tecnología en un poblado jujeño. *DANA, Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, 1984, n° 18, pp. 98-101.

TOMASI, Jorge. *Geografías del pastoreo. Territorios, movi­lidades y espacio doméstico en Susques (provincia de Jujuy)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires, 2011.

TOMASI, Jorge. Lo cotidiano, lo social y lo ritual en la práctica del construir. Aproximaciones desde la arquitectura puneña (Susques, Provincia de Jujuy, Argentina). *Apuntes*, 2012, vol. 5, n°1, pp. 7-21.

TOMASI, Jorge. De los pastoreos a la casa. Espacialidades y arquitecturas domésticas entre los pastores altoandinos (Susques, provincia de Jujuy). En: BENEDETTI, Alejandro y TOMASI, Jorge (coords.) *Espacialidades altoandinas. Nuevos aportes desde la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014.

TOMASI, Jorge y Carolina RIVET (coords.) *Puna y Arquitectura, las formas locales de la construcción*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011.

VARGAS-NEUMANN, Julio; TORREALVA, Daniel y BLONDET, Marcial. *Construcción de casas saludables y sismoresistentes de adobe reforzado con geomallas*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

VARGAS-NEUMANN, Julio; BLONDET, Marcial; GINOCCHIO, Francisco; MORALES, Kathia y IWAKI, Carlos. Uso de grouts de barro líquido para reparar fisuras estructurales en muros históricos de adobe. En: *Arquitectura construida en tierra, Tradición e Innovación (Congresos de Arquitectura de Tierra en Cuenca de Campos 2004/2009)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, pp. 281-288.

VIÑUALES, Graciela (comp.) *Arquitectura de Tierra en Iberoamérica*. Buenos Aires: CYTED, 1994.

VIÑUALES, Graciela. Vocabulario de Arquitectura de Tierra en América. En: NÉVES, Celia y CYBÉLE, Santiago (eds.). *Anais Seminário Ibero-Americano de Construção com Terra Anais* [en línea]. Salvador de Bahía: PROTERRA, CYTED, 2002. [Consultado 10 enero 2018]. Disponible en: https://www.unigaia-brasil.org/Permacultura/Cursos/2015_PDC_IPEMAjan/textos%20para%20apostila/BioConstrucoes/Terra/Anais%20-%20I%20SIACOT.pdf



Figura 0 Piezas rurales y lógicas constructivas elementales. Fuente: Elaboración de los autores



Secuencia: Sala profesores jornada parcial, Escuela de Arquitectura USACH
Fotos: Carmen Luz Melo

PAISAJE Y PATRIMONIO: LEVANTAMIENTO Y VALORIZACIÓN DE PIEZAS RURALES EN LA PROVINCIA DE COLCHAGUA¹

LANDSCAPE AND HERITAGE: A SURVEY AND ASSESSMENT OF RURAL STRUCTURES IN THE PROVINCE OF COLCHAGUA, CHILE¹

Oscar Fabián Luengo Moreno², Hugo Pérez Herrera³

RESUMEN

La presente investigación propone construir una mirada patrimonial al paisaje rural de la provincia de Colchagua. Una mirada que pone en valor un capital creativo supeditado a una economía de recursos, que ha sido capaz de construir galpones, corrales, medialunas y ramadas. Todas estas construcciones se articulan como piezas del paisaje, que configuran una cultura material precaria anónima y dispersa, pero presente en actividades de la vida rural. Frente a esto, la investigación plantea su puesta en valor desde el reconocimiento, estudio tipológico y caracterización como pieza constructiva y constitutiva de una visión de habitar en este paisaje. Se identifican operaciones constructivas y temporalidades, que permiten sublimar el aura de austeridad e indeterminación propia de estas configuraciones, por lógicas constructivas que permiten reconocer la carencia como oportunidad y que ensamblan un valor constructivo, social y cultural, como síntesis de un posible valor patrimonial.

Palabras clave: **arquitectura rural, patrimonio rural, tipología, sistema constructivo.**

ABSTRACT

This research proposes the adoption of a heritage point of view regarding the rural landscape of Colchagua Province, Chile, one that enhances the value of creative capital subject to a resource-based economy that has been capable of building warehouses, corrals, rodeo arenas (*medialunas*) and covered, open-air stands (*ramadas*). All these constructions come together as pieces of the landscape that make up an anonymous, scattered, precarious material culture present in the activities of rural life. This research aims to enhance their value by identifying and studying the typologies and characteristics of these pieces as structural and constitutive parts of what it means to inhabit this landscape. Construction operations and time scales are determined, which make it possible to ennoble the aura of austerity and indeterminacy of these structures, through construction logics that recognize scarcity as an opportunity and unite constructive, social and cultural aspects as the synthesis of possible heritage value.

Keywords: **rural architecture, rural heritage, typology, construction system.**

Artículo recibido el 2 de abril de 2018 y aceptado el 22 de junio de 2018
DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.07>

[1] Sin financiamiento externo.

[2] Escuela de Arquitectura, Universidad De Santiago de Chile (USACH), Santiago, Chile. oluengom@gmail.com

[3] Escuela de Arquitectura, Estudiante de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos por la Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile. hugo.perez.h@usach.cl

Un paisaje rural, un patrimonio modesto

El presente artículo forma parte de una investigación en torno al estudio de la cultura material en contextos sociales y productivos, desarrollado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago. Este quehacer ha enfrentado incipientemente dos fuentes conceptuales: el espacio y la técnica. Desde aquí, la presente investigación propone construir una mirada a otros dos tópicos: el paisaje y el patrimonio.

El paisaje, como tema de estudio, ha abierto un campo de investigación fértil para la comprensión de la producción social y cultural en el territorio. Así, por ejemplo, para la noción de paisaje rural existen diversos puntos de vistas, ya sea desde sus configuraciones, sus hitos, sus transformaciones, sus devastaciones e, incluso, su definición. En otras palabras, la noción de paisaje rural se presenta como un paisaje de múltiples miradas, en “una visión cargada de complejas observaciones, memorias, mitos y significados que surgen como una especie de respuesta para nuestros sentidos, [respuesta que] se construye como interpretación de un territorio objetivo, pero que desde la experiencia se carga de subjetividad” (Raposo, 2006: 7).

Para esta investigación se ha acotado la mirada al paisaje inscrito en la ruta patrimonial “El Camino Real del Centro del Corregidor de Colchagua”⁴ y “la ruta del vino”; ambos trazados se ubican en la provincia de Colchagua, circunscripción administrativa dentro de la Región del Libertador General Bernardo O’Higgins. Desde esta condición de subjetividad interpretativa descrita en el párrafo anterior, las visiones de construcción del paisaje en la provincia se han visibilizado desde enfoques estructurales, estéticos o macro-productivos y no desde una práctica espacial asociada a la definición de lo rural⁵. Lo que este estudio propone entonces es relevar dicha definición de paisaje, vinculando una espacialidad y una técnica desde una realidad social construida, proveniente de las intervenciones del hombre en el territorio, como expresiones comunes y tradicionales del campo.

En términos generales, la provincia de Colchagua presenta un territorio accidentado y fragmentado, configurado por cordones montañosos donde comparecen valles, rinconadas y laderas. Una primera hegemonía del paisaje es su carácter productivo, asociado a la manipulación del territorio para la realización de actividades agrícolas y vitivinícolas: desde la administración de los valles en extensas parcelas o tramas productivas se determinan asentamientos humanos, donde el emplazamiento

[4] La ruta mide aproximadamente 500 km. y conecta 22 hitos. Entre ellos, destacan: Chépica, Santa Cruz de Unco, Lolol, El Valle de los Artistas, San Pedro de Alcántara, Pumanque, Estación de Colchagua, Poblado del Huique y las Azudas de Larmahue.

[5] El Diccionario de la Real Academia Española define el término “rural” como “derivado del latín *rusticus*, de *rus*, *ruris* campo”. Y reconoce dos acepciones: “perteneciente o relativo a la vida del campo y a sus labores” y lo “inculto, tosco, apegado a cosas lugareñas” (<http://lema.rae.es>).

fragmentario de pueblos, aldeas y caseríos⁶ emerge por sobre el compacto de las ciudades, caracterizando la vida rural presente en la provincia⁷.

Como segunda línea de construcción del paisaje, se reconoce las rutas patrimoniales “El Camino Real del Centro del Corregidor de Colchagua” y “la ruta del vino”⁸, inscritas dentro del paisaje productivo, las cuales releva una serie de hitos patrimoniales; construcciones tradicionales del campo, que representan valores históricos y culturales. Ambas rutas, buscan relacionar una serie de puntos de interés, ya sean naturales o construidos, con el objetivo de poner en valor puntos referenciales dentro del territorio. En estas rutas destacan obras de arquitectura tradicional, como antiguas iglesias, haciendas, estaciones de trenes y centros urbanos (Figura 1).

Sin embargo, desde un recorrido por el territorio y las rutas, se reconoce una visión alterna, centrada en una condición micro territorial, que presenta un uso cotidiano eventual del espacio. Se trata de un paisaje configurado desde una realidad social construida, proveniente de las intervenciones precarias del hombre. Estas no están determinadas desde condiciones patrimoniales en arquitecturas tradicionales, ni tampoco por paisajes caracterizados por la producción del vino y las grandes actividades agrícolas. Se trata de un paisaje de intervenciones anónimas, que configuran representaciones culturales, piezas propias de la vida rural, a “modo de colección de creaciones humanas, como una unidad reconocible y definida por una interrelación indisoluble y armónica de significado e identidad entre formas físicas y culturales” (Jackson, 2012: II). Galpones, corrales, graneros y ferias; ramadas, picaderos, cercos y paraderos, son piezas rurales, determinadas por la espontaneidad y la cotidianidad. Son construcciones sin arquitectos, de precariedad material y elementalidad constructiva en su ejecución. Son obras anónimas, construcciones corrientes y discretas, edificaciones que se dedican silenciosamente a hacer ciudad y que sirven para el más humilde e importantes de los oficios: el de habitar (Bessone, 2005) (Figura 2).

Bajo esta condición, las piezas rurales presentan y representan un modo de apropiación del espacio. Son expresiones culturales y tradicionales de la vida en el campo que, “apenas evidencian algún grado de formalidad, pero evidencian un patrimonio tangible casi informe” (Pérez de Arce, 1996: 54); un patrimonio determinado por la carencia, la utilización de los recursos disponibles y estrategias constructivas básicas. Dentro de esta dimensión cultural, estas piezas engarzan un escenario de las actividades humanas (Laurie, 1983) en el complejo paisaje conjunto descrito, donde cada una juega un papel esencial en su uso e itinerancia, acogiendo una dinámica

propia capaz de permitir cambios en el tiempo (Tesser, 2000). A partir de esta condición, se reconoce un paisaje rural, invisibilizado por su precariedad, pero cargado de un cotidiano eventual y propio de la vida rural.

Asumiendo lo precario como condición material y lo cotidiano eventual como condición temporal, pertinente resulta incorporar a esta noción de paisaje, parte de la reflexión en torno a la arquitectura débil como constructo desde dónde generar interpretaciones y definir metodologías. Desde la noción de “pensamiento débil” de Vattimo (2006), su significado apunta la imposibilidad de una narrativa lineal frente al fenómeno conceptual y la necesidad de dar libre curso a la interpretación. En su traslación a la disciplina, Solá-Morales definirá el término “arquitectura débil” para hablar de aquella arquitectura que ya no camina de la mano de la ciencia y la tecnología como lo hacía en el Movimiento Moderno, sino que acontece dentro de una discontinuidad temporal. Lejos de la linealidad, la experiencia arquitectónica aparece como singular y momentánea, como un acontecimiento que se produce en un momento y lugar determinado (Solá-Morales, 1987). Para este artículo, tanto lo precario como lo eventual trasuntan en un paisaje débil caracterizado por la fragilidad material de sus piezas constituyentes, lo momentáneo de sus ocupaciones y usos, y la articulación epistemológica desde el levantamiento crítico de sus características materiales.

En la misma línea, identificar este paisaje débil de piezas rurales precarias como acontecimiento sublima estas configuraciones en un patrimonio cultural vivo y activo dentro de sus ritmos y tiempos; potencial actualmente en riesgo, según la convención de “Patrimonio Cultural Inmaterial” (UNESCO, 2003), cuyo Artículo 2° explica que “el patrimonio cultural inmaterial infunde a las comunidades, grupos e individuos un sentimiento de identidad y de continuidad, mientras que su salvaguardia es garantía de creatividad. No obstante, una gran parte de los conocimientos y las técnicas asociadas a la música, la danza, el teatro y la artesanía tradicional, se encuentran en peligro de desaparición debido a la disminución del número de quienes las practican, el desinterés creciente de los jóvenes y la falta de fondos” (Carrasco y Fuhrer, 2013:10). Estas asociaciones de conocimientos y técnicas, comprenden, además de las tradiciones, los espacios inherentes del patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2003). Así, para esta investigación -que asume la complejidad de lo inmaterial del patrimonio y la inherente fragilidad de estas obras-, las piezas rurales articulan la noción de patrimonio modesto, término incluido en la Carta de Venecia de 1964 y difundido en el ámbito latinoamericano desde la publicación “El patrimonio modesto” (Waisman, 1992). A partir de un análisis terminológico y bibliográfico, el patri-

[6] El Instituto Nacional de Estadística (INE) configura un asentamiento rural en aldeas y caseríos. La aldea es el asentamiento humano concentrado, con una población que fluctúa entre 301 y 1.000 habitantes, y el caserío se define como el asentamiento humano con nombre propio que posee 3 viviendas o más cercanas entre sí, con menos de 301 habitantes y que no forma parte de otra entidad.

[7] Del total de la población de Chile, según el compendio estadístico demográfico del INE del 2011, solo el 13,0% vive en sectores rurales, lo que significa 2.226.103 habitantes. La región de O'Higgins con un porcentaje del 29,7%, se posiciona dentro de las 5 regiones con mayores índices de población rural. La Provincia de Colchagua, por sobre la media nacional, posee 41,0% de población rural, con 81.523 habitantes.

[8] En adelante, se abreviará la ruta patrimonial “El Camino Real del Centro del Corregidor de Colchagua” y “la ruta del vino” como “las Rutas”.

monio modesto puede explicarse como “el conjunto de aquellos bienes urbanos característicos de cada ciudad, [...], que constituyen tejidos concentrados y/o dispersos, destinados a clases sociales medias y realizados por constructores, idóneos y, en menor medida, profesionales, utilizando técnicas y tecnologías principalmente post-industriales” (Sánchez y Cacopardo, 2013: 6).

En resumen, en el paisaje inscrito en las Rutas, por un lado, existen elementos patrimoniales estructurantes, que cargan con una condición histórica, tradicional y productiva, y en alterno, un paisaje débil, escenario de un patrimonio modesto de piezas rurales, donde “su

valor patrimonial no depende del valor histórico, estético o simbólico de edificios individuales, sino que surge de la suma de pequeñas edificaciones y espacios, sin valor propio, que en la creación y conservación de un modo de vida en el lugar, asumen un valor universal” (Culagovski, 2007: 3). Como articulación epistemológica, el objetivo de esta investigación propone develar las lógicas constructivas de estas piezas rurales desde su levantamiento crítico, entroncar sus espacialidades desde la medida y ensamblaje técnico de sus componentes materiales, así como desde la propia caracterización de sus configuraciones en tipologías.

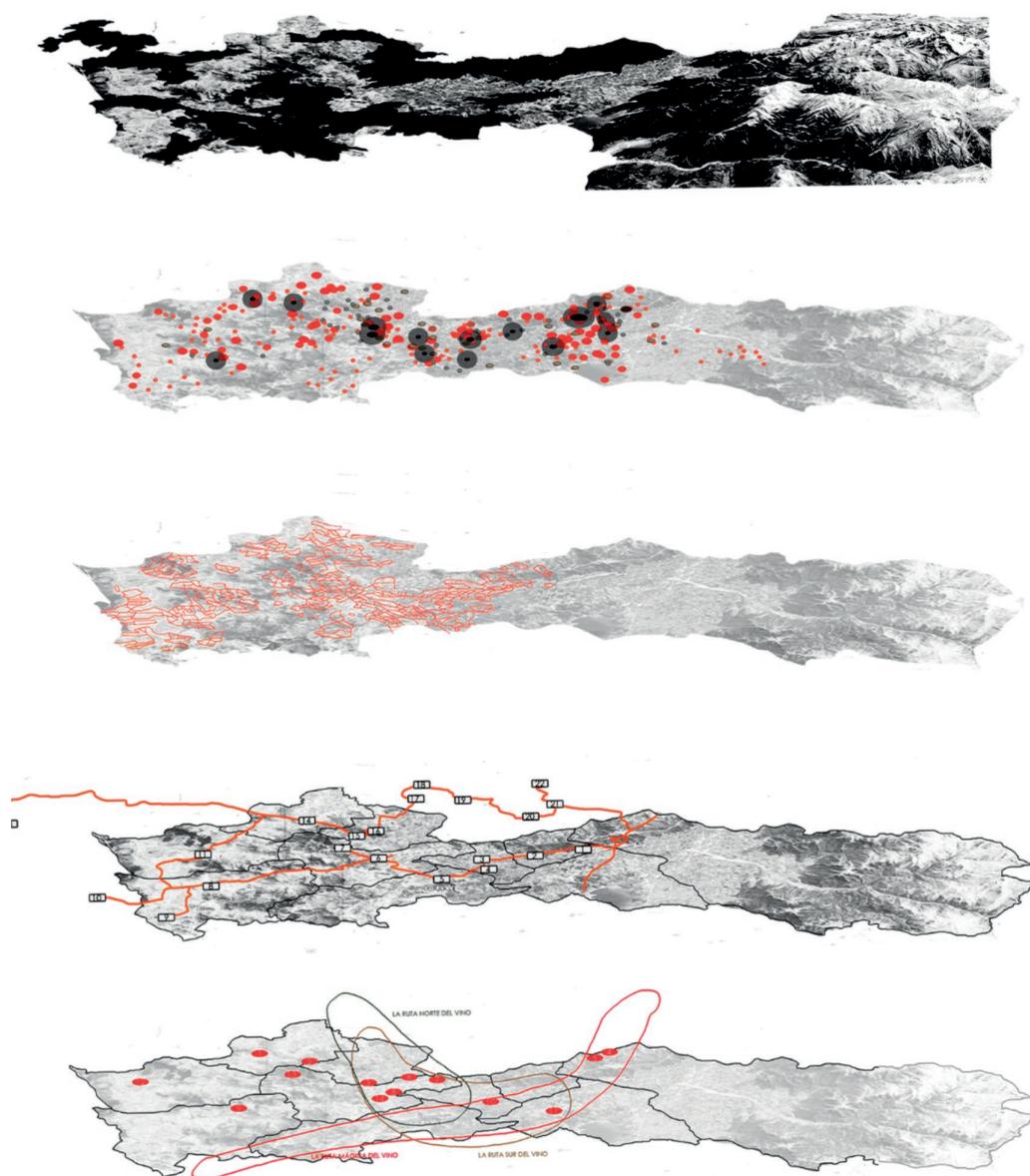


Figura 1 Esquemas paisaje de la provincia de Colchagua. De arriba hacia abajo: geografía, urbanidades, parcelaciones, Ruta patrimonial de Colchagua y Ruta del vino. Fuente: Elaboración de los autores.



Figura 2 Paisaje rural, débil y modesto. Fuente: Fotografías de los autores.



Figura 3 Piezas Colectivas. De arriba hacia abajo: Ramada, medialuna, graderías, corrales, pesebreras, apiñadura, manga y descargadero. Fuente: Fotografías de los autores.

MÉTODO

Como primera acción, para llegar a entender en profundidad cómo son estas piezas rurales, se va a su encuentro. Como un *flâneur* rural (Inclán, 2011), se personaliza un personaje que va a la deriva por el mundo rural inscrito en las Rutas. Como segunda acción metodológica, se hace un levantamiento crítico de lo hallado; procediendo a observar y documentar estas piezas, e interpretando sus operaciones de diseño. Finalmente, se construyen tipologías de estas piezas rurales, como procedimiento de conceptualización, estableciendo la distinción e interrelación entre tipos de uso y construcción material.

RESULTADOS

Piezas rurales

Un encuentro del *flâneur* rural con el paisaje lo define la aparición de piezas. Estas surgen en diversas escalas y configuraciones; refieren a actividades cotidianas encarnadas en construcciones frágiles sin autor. Resalta su valor aparente de escasez de recursos pero capaz de dar testimonio de quehaceres técnicos ingeniosos, que cargan con un conocimiento local transferible y que están asociados al uso cotidiano del espacio rural. Como primera distinción tipológica

ca, las piezas rurales definen un uso caracterizado por su programa e intensidad de ocupación: entre las tipologías analizadas destacan las cotidianas eventuales, las colectivas y las productivas.

Las piezas cotidianas, carentes de toda trascendencia, se levantan desde la reutilización, con imperfecciones, desalineamientos y mutilaciones. Sin embargo, no son menospreciables. Cercos, portones, mobiliarios y paraderos, desde su precariedad material, son piezas que representan una forma primaria de apropiación desde el límite, el traspaso y la permanencia temporal.

Las piezas colectivas están vinculadas al rodeo. Configuran los eventos de la fiesta, el deporte y el juego. Dentro de éstas se encuentran la medialuna, la ramada, el picadero, la feria, la trilla y la cancha. Sus espacios traducen una forma de la vida rural y son construidos desde el imaginario de lo disponible. Bastos y precarios, son sustitutos de anfiteatros y salones, y representan una forma colectiva de la vida en el campo. Se sitúan frecuentemente fuera de los radios urbanos como escenario ocasional (Pérez de Arce, 1996). En la actualidad, son una expresión de la cultura rural o campesina, son un complejo cultural capaz de vincular diversas relaciones entre el deporte y la fiesta, entre la actividad humana y animal, y entre la estética rural y la precariedad. Constructivamente, en su forma son pragmáticas y elementales, como frágiles e imprecisas materialmente, reconocibles casi como andamios de una posible arquitectura (Figura 3).

Las piezas productivas se corresponden con galpones, corrales, graneros e invernaderos: son expresiones de una cultura productiva. Desde la pequeña escala y la austeridad de medios, son bienes de subsistencia, ligados al trabajo cotidiano con animales y plantaciones. Existen sin expectativas estéticas. “En su concepción no adoptan más elementos que los necesarios: están a disposición de lo accesible, lo útil y se restan de cualquier figuración gratuita” (Maragaño, 2013: 41). Sus configuraciones son diversas, de pequeña escala y sin símiles entre ellas. Algunas están construidas con materiales en estado primigenio, como el tronco, la piedra y el tapial; otras, con muros de adobe preexistente, siendo la mayoría elaboradas en madera. Sus espacialidades interiores están destinadas a la actividad agrícola-ganadera. La mayor parte de ellas son monoprogamáticas en un nivel, y otras, incluso en dos niveles, configurando un híbrido entre galpones y corrales (Figura 4).

Lógicas constructivas

Como segunda distinción tipológica, las piezas rurales definen una técnica basada en una interrelación de procedimientos constructivos provenientes de una precariedad material, que se expresa a través de fragmentos

que, a su vez, configuran una ilegibilidad constructiva, pero que igualmente es posible levantar, clasificar e interpretar.

“El fragmento, en el arte es la condición de una perspectiva de legibilidad de la obra; es un signo evidente de autenticidad y ofrece, en la medida que la forma está más disgregada, una posibilidad mayor para la manifestación de la imaginación y del estímulo estético” (Caniglia, 2007: 19). Esta analogía, en el estudio de esculturas clásicas mutiladas, propone un símil desde el fragmento constituyente de las piezas rurales que, a pesar de su ilegibilidad, es una figura que ofrece una posibilidad para la reinterpretación. En las piezas rurales, el fragmento, originado en la austeridad de medios, es la condición de pre-existencia para levantar un hecho constructivo, donde la precariedad es una estrategia y no un objetivo.

Esta estrategia se entendió aquí como una lógica constructiva que se erige desde quehaceres cotidianos transferibles y que opera de manera elemental con la disponibilidad material, es decir, desde el fragmento. En otras palabras, en cuanto lógica, se desarrolla a partir de una inteligencia colectiva de técnicas que permiten el ensamblaje y la construcción de infraestructuras, entroncando una capacidad de trabajar partes y relacionarlas. Es un proceso de materialización de la obra a partir del dominio de la construcción en un contexto determinado (Baixas, 2010).

Así, desde su ejecución, esta segunda distinción de las piezas rurales define lógicas constructivas elementales, basadas en condiciones de escasez operacional de recursos, jerarquizando lo útil y mínimo en una pieza primaria de arquitectura, capaz de configurar un valor constructivo, social y cultural. Éstas se presentan a través de cuatro ámbitos: los fragmentos, los ensambles, el espacio y su relación con el entorno.

Lógica constructiva 01 La modulación de fragmentos

Las piezas rurales están conformadas por una sumatoria de materiales en estado de imperfección: la ausencia, la no réplica, un largo desmedido y una repetición imposible, son condiciones que proponen una construcción en estado ruinoso. Paralelamente, desde un enfoque fragmentario, los materiales se reconocen dimensionalmente semejantes y configuran un patrón. En estas piezas la madera es el material recurrente, donde la tapa, el lampazo, el polín, la vara y el poste⁹, dan forma a una geometría que estructura relaciones modulares y configura envolventes que son comparables.

[9] La tapa, que es una madera (pino) en estado natural defectuosos con manchas y restos de corteza, posee una cara y dos cantos rectos. Su dimensión recurrente es de 1" x 4" x 3.20 metros. El polín o rollizo es un material usado en los parronales de las viñas y sus dimensiones son de 2" - 3" - 4" x 2.44 metros. La vara de eucalipto, algunas industrializadas y otras en estado natural, tienen dimensiones de 2" - 3" - 4" x 3.00 - 6.00 metros. Los postes son pinos radiatas impregnados usados para cableados eléctricos y telefónicos, y poseen dimensiones de entre 4" y 7", con alturas de 3.00, 6.00 y 7.00 metros.



Figura 4 Piezas Productivas: Galpones, corrales y graneros. Fuente: Elaboración de los autores.

Un ejemplo de ello lo constituye el fragmentar y ensamblar un elemento primario como el polín de 2.40 metros en tres partes de 80 centímetros, desde el cual es posible configurar una barrera de borde o cerco. Al ensamblar tapas a la barrera de borde, se levantan las estructuras tradicionales de corrales, donde las relaciones y coordinaciones de piezas terminan conformando un patrón dimensional de 3.00 x 3.00 metros, condicionado por el distanciamiento de los polines y la envolvente o cáscara de 3.20 metros, las cuales, por su imperfección, se acotan a 3.00 metros. La repetición de este módulo en vertical y horizontal, así como sus grados de permeabilidad desde tapas o lampazos logran configurar otros requerimientos programáticos más elaborados, como ferias, galpones y ramadas, capaces de establecer una condición espacial, que puede acoger diversas actividades humanas y productivas (Figura 5).

El análisis de la disposición de los elementos-fragmentos establece una coordinación dimensional como lógica de ordenación y repetición: el elemento menor mide al mayor. Una modulación replicable -con un grado de universalidad aparente- que asemeja a la proporción y la repetición.

Lógica constructiva 02

Ensamblajes informales (superposición + dislocación)

Una segunda lógica fue advertida en la coordinación de los materiales y el problema de unión. La estrategia supone la ausencia de ensamblajes, condicionando la superposición y la dislocación como mecanismo para su construcción.

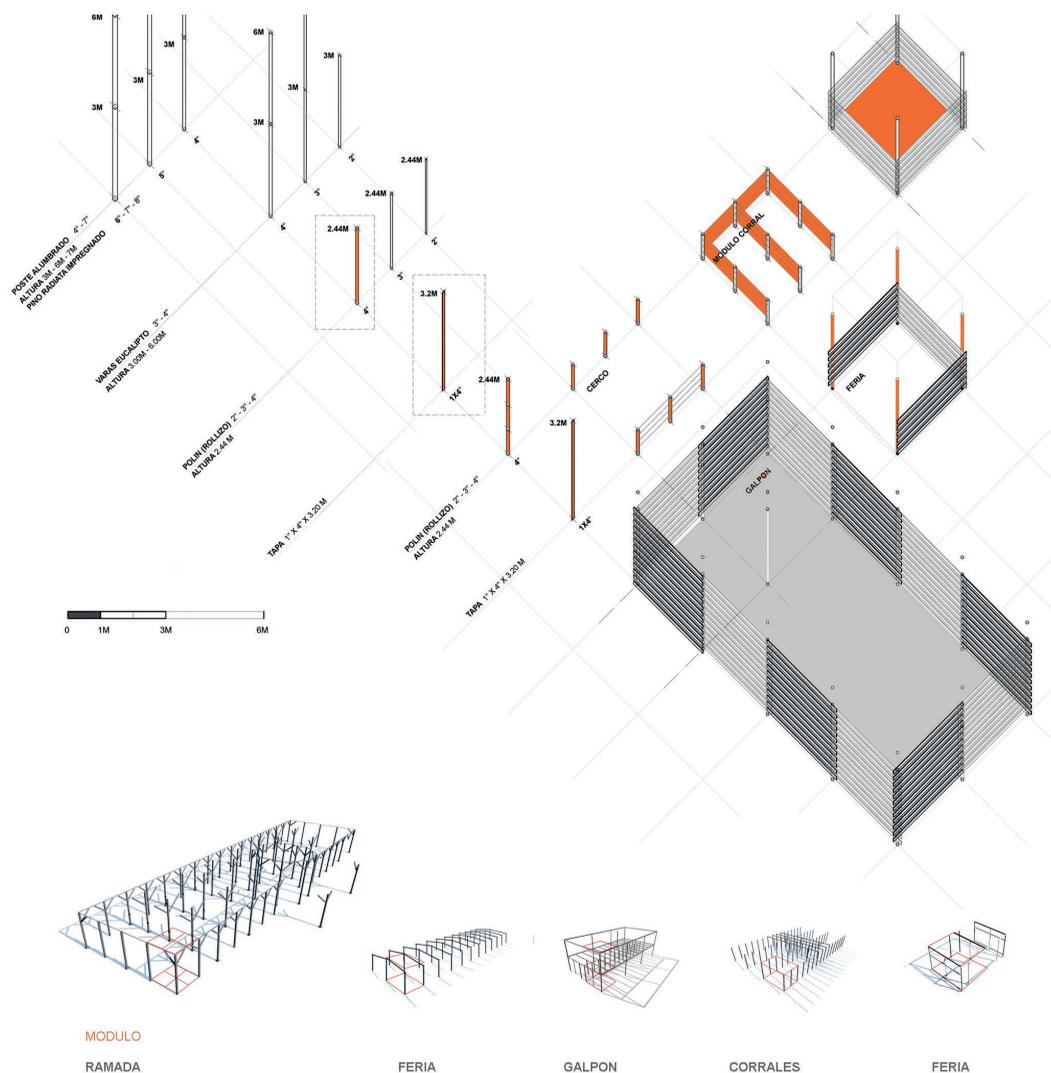


Figura 5 Modulación de fragmentos. Fuente: Elaboración de los autores.

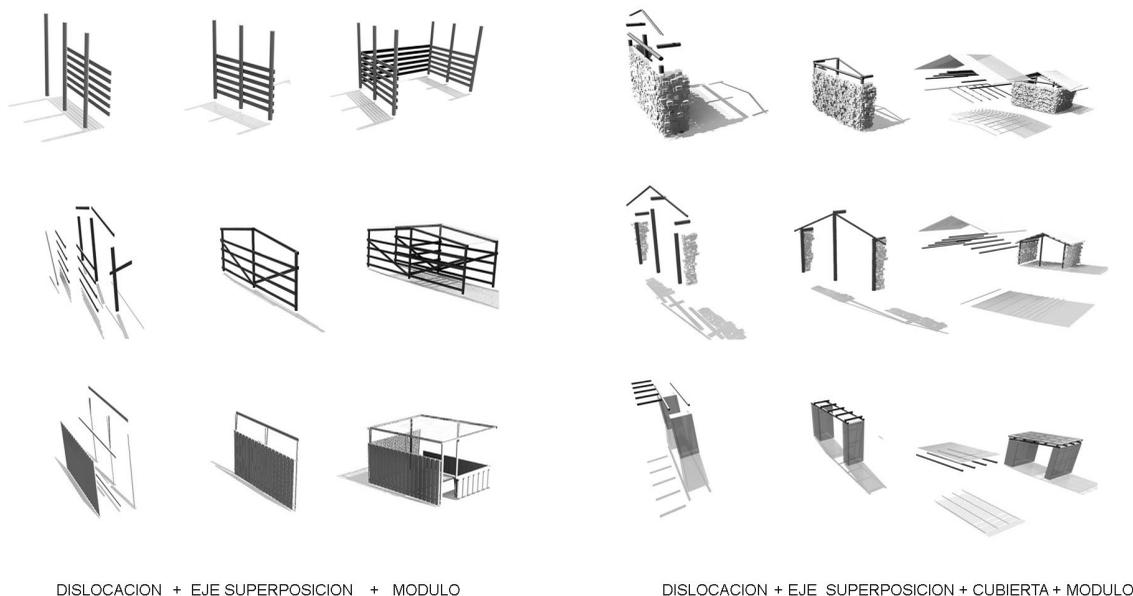
La superposición reconoce la precariedad de los materiales. Es la acumulación de maderas, piedras, ramas o troncos, dispuestos al lado o arriba de otro: una operación de sumatoria sin plan, que implica un montaje discontinuo, según la disponibilidad de recursos y medios (Figura 6). Un caso que ejemplifica esta condición es la ramada de Lolol. En su primera etapa se estructura con rollizos, varas y postes, y es cubierto por ramas y tapas. En años posteriores se cambian las ramas, aumenta la densidad de tapas, superponiendo nuevos materiales que determinan grados de permeabilidad en la relación interior-exterior. Con el tiempo, se observa la acumulación de piezas que configuran un apilamiento de capas superpuestas (Figura 7).

La dislocación se entiende como la acción y efecto de separar piezas desde su núcleo o eje de articulación. La dislocación material, al reconocer fragmentos materiales, establece un criterio de orden por anulación de con-

tinuidad, trabajando en una lógica de capas, que a partir de dicha dislocación es capaz de establecer relaciones modulares, desde la discontinuidad.

Lógica constructiva 03 Economía espacial figurativa

Las piezas responden a requerimientos diversos, pero siempre con la variable limitada de recursos y medios disponibles. Esto determina que las piezas rurales busquen, con la mayor habilidad posible, estructurar, limitar o contener el mayor volumen de espacio. Tal condición reiterativa define estructuras como envolventes y envolventes como límites del espacio: rodeos, ramadas, galpones, corrales y paraderos se exponen, entonces, como perímetros continuos que articulan un vacío continuo para su ocupación (Figura 8).



DISLOCACION + EJE SUPERPOSICION + MODULO

DISLOCACION + EJE SUPERPOSICION + CUBIERTA + MODULO

Figura 6 Ensamble, superposición y dislocación. Fuente: Elaboración de los autores.

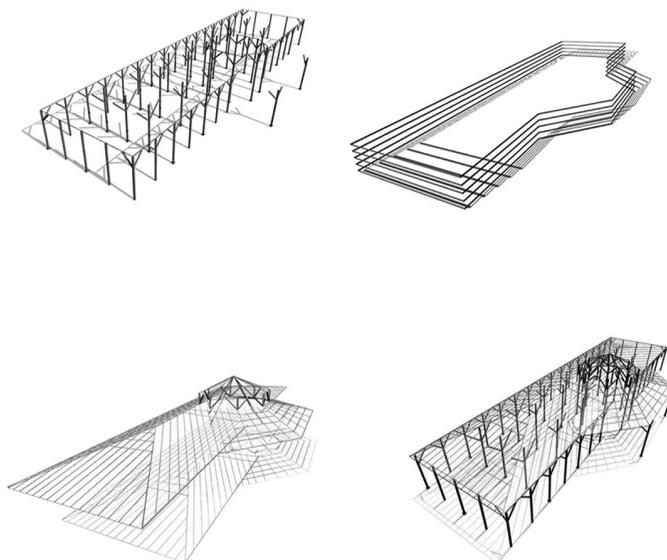


Figura 7 Ramada Lolol. Ensamble, superposición y dislocación. Fuente: Elaboración de los autores.



Figura 8 Volumen de aire. Picadero Chépica, Feria Marchihue y Ramada Lolol. Fuente: Fotografías de los autores.

En otras palabras, el accionar de ciertas condiciones del territorio, anclado en una economía de recursos condicionada por una precariedad material -y su repertorio de polines, rollizos, tapas y retazos-, zanja la cuestión figurativa de carne y hueso o estructura y envolvente, como elementos distintos, en la medida en que suscita la generación de una pieza perimetral, visible de la misma forma tanto en interior como en el exterior: una envolvente con una dualidad in(ex)terior. Dicha envolvente, desde sus múltiples configuraciones, operará como “guante”¹⁰ (Aravena, 2003), acotando un espectro de posibilidades a la definición de especies de interiores (Figura 9).

Lógica constructiva 04
El abandono: Usos intensos y esporádicos

Una imagen recurrente en las piezas rurales es el abandono, imagen determinada por el uso esporádico y el estado ruinoso de la construcción: una obsolescencia planificada, donde el final del evento supone el final de la arquitectura (Ito, 1992).

La activación programática de algunas piezas es esporádica y -en momentos determinados- intensa. El paradero, generalmente individual, está siempre configurado para una o dos personas, por lo que siempre está al límite de su capacidad. Su uso es eventual y su objetivo no es más que un habitáculo de espera frente a condiciones climáticas adversas. El rodeo, como actividad que visibiliza la cultura rural, es un complejo de espacios que vincula, en un evento masivo, las costumbres culturales, festivas y deportivas. Sus piezas son la medialuna, la ramada y la feria, que generalmente se ven sobrepasadas en su carga de ocupación. En ambos casos la precariedad de su construcción es asociada a figuras frágiles e imprecisas, pero capaces de disponer de lo necesario para la activación del evento: su precariedad material se justifica por su uso ocasional.

Por lo tanto, la precariedad material también se liga al abandono como lógica. Desde el despojo de utilidad en tiempo de no uso, la pieza rural está sometida a lo indefinido y sólo carga con las variables que acometen la naturaleza y el tiempo. El abandono devela una figura

[10] Sobre la idea de “guante”, Eduardo Castillo explica: “la envolvente yo la entiendo a modo de guante, en la medida que cuando meto la mano, me encuentro con aquellas concavidades que visualmente se expresan desde afuera. Aunque ese interior nunca es totalmente equivalente al exterior, puesto que presenta una suavidad que acoge a la mano y el exterior una impermeabilidad que la protege del clima” (Aravena, 2003: 137).

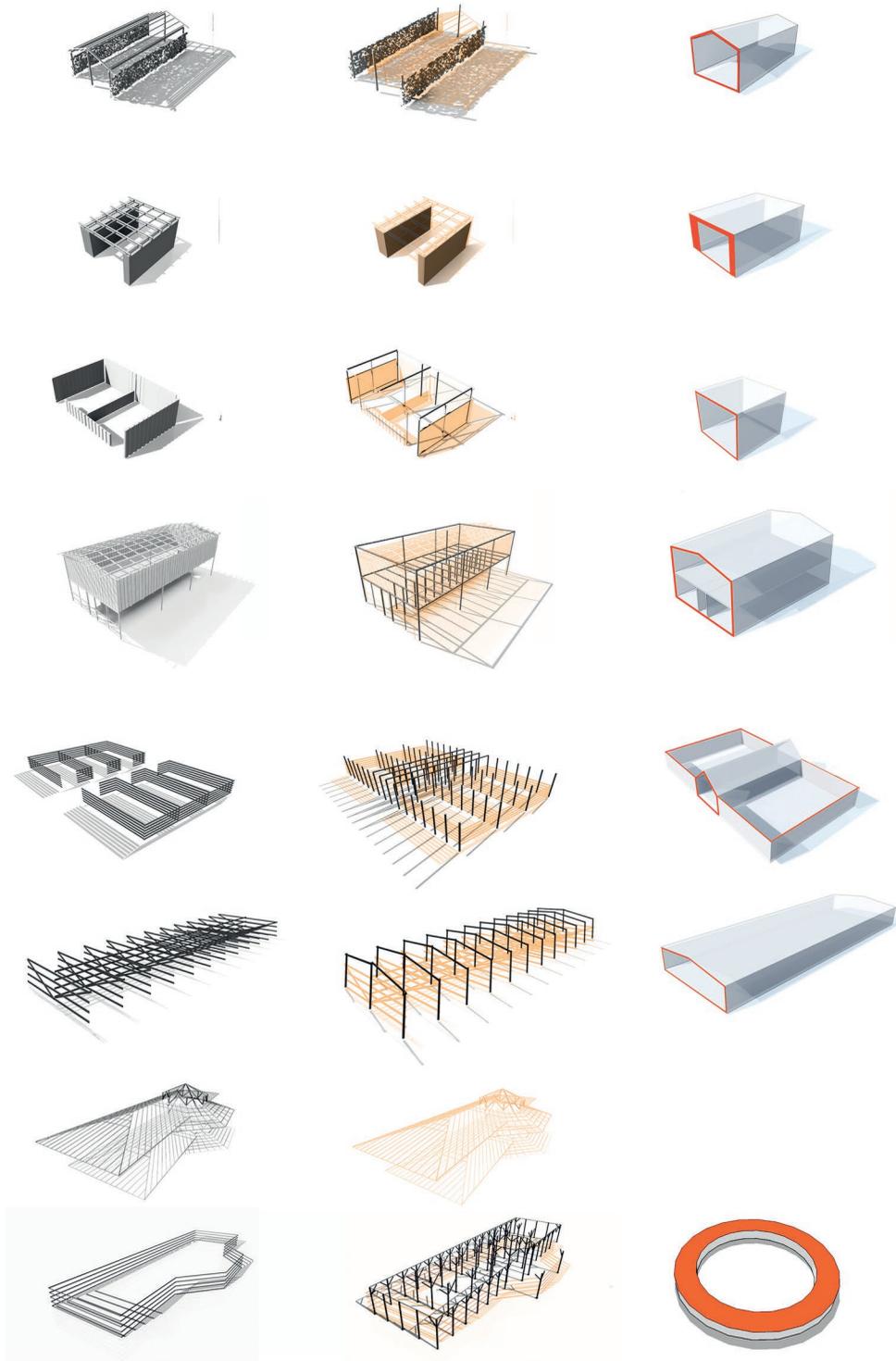


Figura 9 Economía Espacial. Envolverte + Estructura = Volumen de aire. Fuente: Elaboración de los autores.

imprecisa que asume un estado ruinoso y rudimentario premeditado, donde no es necesaria la sofisticación de recursos, sino la radicalización de lo necesario para los momentos de uso. La lógica se articula entonces en un aparecer y desaparecer: aparece en los momentos de un evento, con usos intensos y esporádicos, los cuales, una vez terminados, vuelven a un estado de abandono que determina el final de la arquitectura, que despojada de utilidad, se enlaza a la precariedad y la desaparición (Figura 10).

CONCLUSIONES

Reconocimiento y visibilización

En el trayecto las Rutas es posible advertir diversos paisajes. Estos van desde condiciones patrimoniales en arquitecturas tradicionales, hasta condiciones paisajísticas que presentan valles caracterizados por la producción del vino y las actividades agrícolas. Sin embargo, y en complemento a lo anterior, se reconoce un paisaje de construcciones anónimas que configuran representaciones culturales propias de la vida rural.

A partir de esta condición, se identifica lo débil y modesto que, desde el punto de vista teórico, da lugar a una aproximación al patrimonio asociada a los paisajes culturales que se desarrollan de manera espontánea y que, ciertamente, requiere dos niveles de comprensión y valoración: uno, orientado al conjunto y otro, a las piezas rurales que lo configuran.

Sobre el valor del conjunto, en una primera conclusión, la investigación entendió el paisaje desde condiciones cotidianas que suponen un valor en sus construcciones; estas sintetizan el esfuerzo de permanecer y apropiarse de un lugar, creando hábitos y costumbres constructivas. Respecto a la obra o piezas rurales, el levantamiento relevó valores arquitectónicos espaciales y técnicos desde la forma de operar en condiciones de escasez: tipologías arquitectónicas que presumiblemente tejen una red invisible de modos de operar.

Esto determina una segunda conclusión, asociada al levantamiento y clasificación de lógicas constructivas. Tales clasificaciones, que apenas configuran un patrimonio tangible, logran sistematizar lógicas que conforman un valor; piezas constructivas que trabajan con los materiales y conocimientos disponibles, capaces de configurar modulaciones, ensambles, relaciones de estructura y envolvente, módulos programáticos, usos intensos y esporádicos, y economías figurativas.

Finalmente, la investigación revela que existe en lo extenso del paisaje estudiado, un patrimonio modesto configurado por piezas rurales que constituyen materia de estudio y proyecto. Su preservación o recuperación material resultaría un proyecto imposible, dada su precariedad constructiva y condición extemporánea: es imposible saber cuándo se genera o generará la primera o última pieza. Son huellas de algo inconcluso, rudimentos que ponen el acento en lo precariamente disponible, donde la dimensión del hacer, enfrenta el modo de construir, como una estrategia y no como un objetivo, donde lo importante no es el resultado, sino visibilizar la forma de operar: ser eficiente y eficaz con los recursos disponibles.



Figura 10 Piezas en abandono (2015). Fuente: Fotografías de los autores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAVENA, Alejandro. Entrevista a Eduardo Castillo. *Material de Arquitectura*, 1ª edición, Santiago: Ed. ARQ, 2003, pp. 134-140.

BAIXAS, Juan Ignacio. *Forma resistente*, 2ª edición, Santiago: Ediciones ARQ, 2010.

BESSONE, Miriam. La casa de la abuela, un testimonio olvidado. *Revista ConCiencia*, 2005, nº 15, pp. 6-7.

CARRASCO, Eduardo y FUHRER, Ariel. *Estudio de registro del patrimonio cultural inmaterial rural y caracterización de sus cultores en la región metropolitana* [en línea]. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013. [Consultado 3 marzo 2018]. Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/10/estudio-PCI-rural1.pdf>

CULAGOVSKI, Rodrigo. *Modelo configuracional del patrimonio débil. Aspectos no-discursivos de Valparaíso, Chile* [en línea]. Tesis de magíster. Universidad Católica de Chile, 2002. [Consultado 7 mayo 2018]. Disponible en: https://issuu.com/rodrigo/docs/modelo_configuracional_del_patrimonio_d_bil

LAURIE, Michel. *Introducción a la Arquitectura del Paisaje*. España: Gustavo Gili, 1983

INCLÁN, Paco. *Hacia una psicogeografía de lo rural*. Madrid: Fundación Campo Adentro, 2011.

ITO, Toyo. Vórtice y corriente. Sobre la arquitectura como fenómeno. *Revista Ad Architectural Aesign*, 1992, nº 62, pp. 9-10,

JACKSON, Jhon Brinckerhoff. (Traducción: Romy Hecht y Danilo Martič). *La necesidad de ruinas y otros ensayos*. Santiago: Ediciones ARQ, 2012.

MARAGAÑO, Andrés. Algunos cuerpos en el paisaje: galpones en el valle central de Chile. *Revista 180*, 2013, nº 32, pp. 40-43.

CANIGLIA, Nausica. El encanto del fragmento. *Revista ArteOficio*, 2007, nº 6 (monografía), pp. 19 - 22.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo. Los márgenes posibles del valle del Alto Aconcagua: el valor propositivo de la representación arquitectónica. *Revista ARQ*, 1996, nº 34, pp. 52-61.

RAPOSO, Gabriela. El paisaje y su imagen: de la construcción social al objeto de consumo. *Revista DU&P, Diseño Urbano y Paisaje* [en línea], 2006, diciembre, vol. 3, nº 9, pp. 1-19. [Consultado 1 junio 2018]. Disponible en: http://dup.ucentral.cl/9_paisaje_imagen.htm

SÁNCHEZ, Lorena Marina y CACOPARDO, Fernando. Preservación del patrimonio modesto: Indagaciones sociomateriales en la ciudad de Tandil, Argentina. *Arquitectura y Urbanismo* [en línea], 2013, 2013, diciembre, vol. XXXIV, nº 3, pp. 5-18. [Consultado 1 junio 2018]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376834400002>

SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

TESSER, Claudio. Algunas reflexiones sobre los significados del paisaje para la Geografía. *Revista de Geografía Norte Grande*, 2000, nº 27, pp. 19-26.

UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París, octubre 2003.

VATTIMO, Gianni. *El pensamiento débil*. España: Ediciones Cátedra Ediciones Cátedra, 2006.

WAISMAN, Marina (ed.). *El patrimonio modesto*. Bogotá: Cuadernos Escala, 1992.

MEMORIA FOTOGRAFICA

CONCEPCIÓN 1960, CONCEPCIÓN 2018.
REFOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO GOYCOOLEA I.¹

El refotografiado surge en el siglo XIX - Finsterwalder lo utilizó por primera vez en 1888 para el estudio de glaciares (Webb, 2010) - como estudio científico para observar las transformaciones del territorio. Este tipo de análisis se realizó fundamentalmente desde la óptica ecológica, constituyéndose en un importante documento de evidencia e incluso de denuncia. El refotografiado o fotografía repetida es un método visual que “consiste en retratar repetidamente un lugar u objeto, reproduciendo las condiciones originales de toma fotográfica para poder observar los cambios y las dinámicas que se desarrollan en la escena” (Bisbal, 2016). En el taller electivo Creación e Investigación en Fotografía de Arquitectura y Paisaje (FAP)² comprendemos que este método es un ejercicio efectivo para tomar conciencia de la acción constructiva del encuadre fotográfico, en la medida en que obliga a calzar perspectiva, distancia focal e iluminación. También sirve para constatar el carácter reductivo de dicho encuadre; al estar en presencia del paisaje fotografiado se descubre aquello que es discriminado por el fotógrafo. Posteriormente, la observación de las dos imágenes en paralelo deviene en la aprehensión del insospechado valor de la evidencia gráfica que consiste en comparar y dar cuenta de la transformación que produjo el paso del tiempo.

Así, las fotografías de ayer, que forman parte de archivos abiertos al público, han aportado significativamente a la noción del paisaje actual. Al mismo tiempo, dan cuenta de una mirada construida al amparo de encargos específicos, ya sea desde la ciencia, el arte o la política. Al refotografiar, no solo podemos constatar

la transformación del paisaje, además logramos reconocer dicho paisaje al revisitarlo. El acto de repetir la fotografía exige buscar el lugar de la toma y tener una experiencia directa y más completa con el territorio. Esta simple acción ayuda a especular acerca del sesgo de la mirada, concretado en el tipo de edición y dirección que las produjo. De esta manera, logramos ver con mayor claridad que los paisajes retratados son, y siempre han sido, tan solo una realidad fotográfica.

El archivo fotográfico de don Roberto Goycoolea Infante consta de un poco más de 200 imágenes y corresponde a tomas realizadas entre 1959 y 1960 durante su estadía en Concepción a lo largo del periodo en que colaboró con el Plan Regulador 1960, liderado por Emilio Duhart.³ Con escasas imágenes de esa época, don Roberto no imaginó lo importante que iba a ser este exhaustivo registro de la ciudad realizada justo antes y poco después del terremoto de 1960. Era un joven arquitecto de 32 años cuando, con cámara en mano, recorre una ciudad que se había levantado de las ruinas por el anterior terremoto de 1939, con un vasto número de edificios modernos construidos a partir de la década de los cuarenta, que prevalecieron tras el nuevo sismo de 1960. En la mirada de Goycoolea vemos una ciudad en crecimiento, carente de la infraestructura, edificios y bullicio del Concepción actual. Era fácil predecir que un ejercicio de refotografía iba a entregarnos dicho contraste, pero creemos que nos entregó algo más profundo. La lectura diacrónica que obtenemos entre la fotografía “arquitectónica” de Goycoolea y su posterior refotografía, 58 años

[1] Roberto Goycoolea Infante (1928-2018) fue un destacado Arquitecto y Académico de la Universidad del Bío-Bío (UBB), Premio Nacional de Arquitectura 1995.

[2] Taller electivo para estudiantes de cuarto año dirigido por Nicolás Sáez e Ignacio Bisbal, más la ayudantía de Raúl Henríquez y el apoyo docente de María Paz Cid. Este ejercicio de refotografiado contó además con la colaboración de Cristián Berrios en la contextualización histórica urbana y de Luis Darmendrail en el reconocimiento histórico patrimonial.

[3] El plan Regulador Comunal de Concepción se le había encargado al arquitecto chileno Emilio Duhart en el año 1958. Roberto Goycoolea I. asume, como arquitecto colaborador, la asesoría urbana que aplicaría el nuevo Plan Regulador a la reconstrucción de la ciudad. Goycoolea dice “Terminado un exhaustivo expediente urbano -y el anteproyecto del plan- sobrevinieron los terremotos del 21 y 22 de Mayo de 1960. Esta catástrofe obliga a replantear algunas conclusiones e iniciar, sobre la marcha, la aplicación de sus lineamientos en la reconstrucción de la ciudad” (Goycoolea, Lagos; 2004 : 24).

después, es sin duda el detonante de una visión crítica al crecimiento de la ciudad que actualmente se está validando. No solo desde una dimensión morfológica, que en la constatación es de claro crecimiento, sino también desde el estudio tipológico de los elementos que dan forma al paisaje urbano. Se revela así un Concepción sin aquella infraestructura vial y eléctrica por sobre el espacio peatonal, sin árboles crecidos que dominan el espacio público, sin edificios en altura que conflictúan la escala humana, y la maravillosa ausencia de publicidad de grandes dimensiones que impera en la escena actual. Sus fotografías nos hablan, asimismo, de una sociedad menos compleja y equipada, menos controlada y dirigida, sin señaléticas que indican cómo hay que moverse o actuar. Permiten intuir, igualmente, las dificultades que tuvieron ciertas áreas urbanas para regenerarse positivamente, que hoy se aprecian degradadas o, cuando menos, poco atractivas, como la zona de Plaza España.

El archivo Goycoolea I. es sin duda un aporte significativo para la memoria visual de la ciudad de Concepción, que ofrece, entre otras cosas, una elocuente evidencia sobre el descuido de la ciudad (y la mirada resignada), tras sus complejos procesos de modernización y crecimiento.

Tanto el ejercicio fotográfico con nuestros estudiantes, como esta publicación están dedicados a la figura de don Roberto, en el año de su fallecimiento, con toda nuestra admiración hacia un gran arquitecto, profesor y fotógrafo.

Nicolás Sáez⁴ / Ignacio Bisbal⁵

Bibliografía

WEBB, Robert H. Repeat photography: methods and applications in the natural sciences. Island Press, 2010.
BISBAL GRANDAL, Ignacio. El estudio del paisaje por medio de la fotografía: desarrollo de una metodología interpretativa. 2016. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
GOYCOOLEA I., Roberto; LAGOS, Rodrigo. "Patrimonio moderno y proyecto de ciudad: Plan Regulador de Concepción (PRC-1960), de Emilio Duhart". Urbano, noviembre 2004, vol. 7, n° 10.

[4] Académico Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura. Universidad del Bío-Bío. Concepción-Chile. nsaez@ubiobio.cl

[5] Académico Departamento de Planificación y Diseño Urbano. Universidad del Bío-Bío. Concepción-Chile. ibisbal@ubiobio.cl

REGISTRO FOTOGRÁFICO ROBERTO GOYCOOLEA INFANTE (1959-1960). IMPRESIONES DE UNA RUTA A LA DERIVA

El 5 de marzo de 1959, en el Consejo Municipal de Concepción, se realiza la votación para elegir la propuesta de desarrollo del futuro Plan Regulador de Concepción. Esta iniciativa urbana fue promovida por la alcaldesa Ester Roa Rebolledo, quien fue la primera alcaldesa mujer de esta ciudad. El municipio había invitado a participar a 3 oficinas de arquitectura para que desarrollaran un anteproyecto de planificación urbana del futuro de Concepción. Las oficinas que participaron fueron: la sociedad entre el ingeniero José Léniz y el arquitecto Osvaldo Cáceres -ambos con residencia en Concepción-; la sociedad entre los arquitectos Rodolfo Oyarzún y Federico Oeherens; y la del arquitecto Emilio Duhart (estas últimas ubicadas en Santiago). La propuesta de Duhart obtuvo cinco votos de los miembros del Consejo Municipal, contra un voto asignado a la presentación de Léniz y Cáceres.

Una vez adjudicado a Emilio Duhart la redacción del Plan Regulador para la ciudad de Concepción, el arquitecto invita en calidad de socio a Roberto Goycoolea Infante, quien había sido su alumno y colaborador profesional. En conversaciones sostenidas con Goycoolea Infante, este mencionó que la primera tarea encomendada fue la de viajar a Concepción y generar un catastro gráfico de la realidad local. Es bajo este contexto que el joven arquitecto viaja a la ciudad y recorre una urbe que ha estado en permanente reconstrucción, que es portadora de una relevante historia fundacional del país y con una esperanzadora proyección de ciudad capital regional.

Roberto Goycoolea recorre la ciudad sin una ruta preestablecida, con una mirada limpia y atenta va donde sus pasos lo llevan, con el objetivo de construir el registro visual de un momento urbano del devenir de Concepción. Es así como Goycoolea Infante lleva a cabo más de 200 fotografías que hoy nos permiten mirar y "leer entre líneas" una ciudad en expansión, una ciudad en vías de consolidación, una ciudad que anhela ser imaginada. La actitud del arquitecto, de salir a registrar la ciudad, sin una ruta definida, dejándose llevar por las intuiciones, intentando detectar sus virtudes y defectos, nos recuerda la "Teoría de la Deriva" esbozada por Guy Debord. A aquellos procedimientos situacionistas asociados a deambular a la deriva por la ciudad a pasos ininterrumpidos, descubriendo paisajes urbanos diversos y cómo estos van afectando la psicología y la imaginación del peatón: el reconocimiento de una psicogeografía. Tal actitud, que se mueve entre un acto lúdico y un interés científico, es la que refleja esta colección de fotografías de Roberto Goycoolea Infante

sobre la ciudad de Concepción: una mirada limpia, libre de prejuicios, de una persona que camina atenta y con una actitud sensible, que inmortaliza un trozo de tiempo del devenir de Concepción, de cuya proyección y consolidación él mismo se transformará, a la postre, en un actor relevante.

Este registro fotográfico finalmente permitió a los arquitectos Duhart y Goycoolea construir una memoria visual, un imaginario latente de la ciudad a partir de la cual propondrán una idea de ciudad integral, concibiendo la ciudad como proyecto, desde una aproximación multiescalar entre la escala urbana y arquitectónica, y situando al ser humano como unidad de medida, tanto en su condición individual como en la de cuerpo social.

Cristián Berrios⁶

Bibliografía

DEBORD, Guy. Théorie de la Dérive. *Internationale Situationniste*, diciembre 1958, n° 2, pp. 19-23.

[6] Académico Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura. Universidad del Bío-Bío. Concepción-Chile. cberrios@ubiobio.cl.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

Fotografía de Archivo: Archivo Roberto Goycoolea Infante (1959 – 1960)

Refotografías: Estudiantes Taller electivo de investigación y creación en Fotografía de Arquitectura y Paisaje. Escuela de Arquitectura, Universidad del Bío-Bío. Concepción – Chile.

Reseñas patrimoniales: Luis Darmendrail.⁷

01 Diego López

02 Joan Molina, Nicolás Lastra

03 Matías Rojas, Berta Quinteros

04 Dennis Pinilla, Melissa Salamanca

05 María José Davis, Alberto Fuenzalida

06 Felipe Lavín, Claudia Montecinos

07 Felipe Larrañaga, Nicolás Becerra

08 Nevenka Buconic, Camila Concha

09 Felipe Díaz, Francisco Galindo

10 Javiera Castillo, Víctor Gutiérrez

11 Sergio Riquelme, Pablo Molina

[7] Arquitecto Colaborador Archivo de Arquitectura. Universidad del Bío-Bío. Concepción-Chile. luizzds@gmail.com.



1

Esquina Los Carrera con Pelantaro.

La Caja de Previsión de Empleados Particulares, EMPART, desarrolló diversas tipologías de viviendas para sus asociados a lo largo de su existencia. En el caso de Concepción, uno de los ejemplos más llamativos es el conjunto de bloques de departamentos o "colectivos" ubicados en la esquina de las calles Los Carrera con Pelantaro - un sector de la ciudad que, por entonces, se transformaba paulatinamente con nuevas y modernas construcciones en contraste con la existente arquitectura tradicional - aún en pie luego del terremoto de 1939. Los bloques de Concepción fueron cuatro distribuidos en casi un cuarto de manzana entre zonas de permanencia y jardines. La obra se inauguró en 1950 y en sus inicios contó con locales comerciales en la primera planta del bloque de calle Pelantaro; de hecho, en esta fotografía se aprecia el letrero del "Emporio Colectivos". Hoy en día, el conjunto se mantiene en aceptables condiciones con sus jardines, senderos y una cancha interior, además de contar con el cuidado constante de sus habitantes, por lo que subsiste como uno de los referentes de vivienda colectiva más llamativos de la ciudad y también como vestigio de las políticas de EMPART respecto a la habitación. En Ñuñoa, existe un conjunto de bloques de similares características en Avenida Grecia, construido en 1945 también por EMPART y que actualmente ostenta la declaratoria de Zona Típica del Consejo de Monumentos Nacionales, tras un movimiento vecinal que hizo frente al mercado inmobiliario que ponía en peligro estos edificios de departamentos.



2



Esquina Los Carrera con Ainavillo.

Construida en 1955, la casa ubicada en la esquina de las calles Los Carrera con Ainavillo, es un ejemplo de la "nueva arquitectura" edificada en una vía que años más tarde sería ensanchada. La definición de nuevas líneas oficiales obligó al retranqueo de las nuevas construcciones, lo que determinó la aparición de extensos antejardines, como el caso de esta casa que además contó con un moderno y curvilíneo diseño que la hizo contrastar notoriamente con las añosas casas de finales de siglo XIX y principios del XX que aún se mantenían en pie y que habían sobrevivido al terremoto de 1939. Esta tipología de vivienda, que apareció con mayor frecuencia en Concepción desde la década de 1940, se caracterizó por ser aislada (en su mayoría), tener usualmente dos niveles e incorporar balcones y recintos exteriores como garajes y habitaciones de servicio. La fotografía captó, asimismo, uno de los personajes típicos de los barrios de aquel tiempo, el heladero, quien transportaba un pesado contenedor lleno de hielo y el tan sabroso producto que en gran medida era elaborado de manera artesanal. Uno de los tantos oficios que complementaba el paisaje urbano marcado por estas calles adoquinadas que hoy es prácticamente inexistente.



3

Monumento a O'Higgins en Plaza René Schneider.

Con posterioridad al terremoto de 1939 y la demolición del Palacio de Tribunales ubicado frente a la Plaza Independencia, se consideró un nuevo proyecto para el edificio el cual fue concebido como una obra aislada, ubicada en la manzana delimitada por las calles Barros Arana, Tucapel, Castellón y Avenida O'Higgins. Muchas historias se ciernen sobre estos solares, como la existencia de una casa propiedad del libertador en esta manzana, la cual habría sido demolida para levantar el nuevo edificio y la plaza que lo contendría. El nuevo Palacio de Tribunales fue proyectado por el arquitecto Orlando Torrealba y se concibió como un edificio inserto en una plaza abierta a la ciudadanía en la que desembocaría el trazado de la Diagonal Pedro Aguirre Cerda, otro hito urbano de la época. El registro fotográfico nos da cuenta de la escultura de Bernardo O'Higgins, con su diseño original muy propio de la década de 1940: modernas líneas derivadas de lenguajes geométricos. Años después de este registro, la plaza sería bautizada como René Schneider y en 1963 se iniciaría la construcción, a cargo de la CORVI, del Edificio Tribunales, bloque de departamentos para la Caja de Empleados Particulares que devendría ícono del movimiento moderno en la ciudad. La Plaza René Schneider pasó por una significativa transformación hace más de una década con la construcción de estacionamientos subterráneos, asociados a un rediseño de la plaza, que conllevó igualmente a un nuevo diseño de la base de la escultura de O'Higgins.



4



Castellón, desde Barros Arana, mirando hacia O'Higgins.

En el centro de la imagen aparece el moderno edificio Rivald, del arquitecto Osvaldo Cáceres y la colaboración de Gabriela González, construido con anterioridad al terremoto de 1960. La obra integró una galería comercial, oficinas y viviendas, además de un departamento penthouse en el último nivel, cubierto con una losa plegada de hormigón, un detalle propio de las obras de Cáceres en este periodo (como el Mercado de Lorenzo Arenas y el posterior Cine Lido). El edificio Rivald incluyó un abstracto mural de baldosas en la liberada esquina del edificio y detalles de diseño en rejas, ventanales y manillas. Hacia el lado izquierdo, se aprecia parte del Palacio de Tribunales, cuya construcción se inició en 1948 y casi dos décadas después fue concluido. De hecho, en el momento en que se tomó esta fotografía, el volumen curvo con el portal que todos en algún momento hemos traspasado, se encontraba en obra gruesa. Hacia la derecha, al fondo, se aprecia el edificio central de Carabineros de Chile, uno propio de la arquitectura erigida en Concepción durante la década de 1940 y obra del arquitecto José Wilson Escala. Dicho edificio contribuyó a la definición de un perfil de cuatro a cinco niveles en Avenida O'Higgins, carácter que prevaleció hasta finales de la década de 1970. Por último, pero no por ello menos importante, en el borde derecho de la fotografía aparece un detalle de la Casa Urrejola o "Palacio Castellón", la que evidencia algunos daños dejados por el terremoto de 1939, los cuales se acrecentarían después de 1960.



5



Esquina de Los Carrera con Ainavillo.

Luego del citado terremoto de 1939, la calle Los Carrera comenzó una notoria transformación producto de la construcción de nuevas tipologías arquitectónicas que cambiaron el perfil de la vía que, a su vez, experimentó cambios respecto a su línea oficial, dado el un futuro ensanche de la misma. Las nuevas construcciones, retranqueadas y con renovado lenguaje, fueron en su mayoría proyectadas por los jóvenes arquitectos que arribaron a la ciudad durante la década de 1940. Consecuentemente, en esta imagen se aprecia con claridad el contraste entre la nueva arquitectura y las antiguas casas de albañilería simple, adobe y que sobrevivieron al sismo. Notable ejemplo de ello lo constituye la casa que se observa a la derecha de la fotografía y la serie de viviendas de un nivel que aparecen al centro, presumiblemente proyectadas por Fernando Moscoso Ramos, autor de la casa de la esquina con la que se forma un armónico conjunto. Si bien el terremoto de 1960 incidió en la demolición de algunas casas que ya habían soportado el movimiento anterior, fue en la década de 1990 que se terminó de demoler todas las construcciones antiguas, debido al ensanche de Los Carrera, hecho que redefinió las funciones y escalas de esta calle.



6



Diagonal Pedro Aguirre Cerda esquina Tucapel.

El terremoto de 1939 tuvo como efecto una reformulación de la cuadrícula fundacional de Concepción. El trazado urbano tuvo ciertos cambios como la aparición de pasajes interiores en las manzanas y diagonales como la Diagonal Oriente en Chillancito, además de la Diagonal Pedro Aguirre Cerda, vía originada a partir de un concurso que permitió conectar a la Universidad de Concepción con el centro de la ciudad, específicamente el Palacio de Tribunales junto con la plaza que lo contenía. El concurso fue ganado por los arquitectos Samuel Aránguiz, Hernán Ovalle y Jorge Ugarte y, junto con el trazado de la vía, se proyectó una nueva plaza (Plaza Perú) y edificios con portales de los que sólo se construyeron una parte entre Chacabuco y Cochrane. Si bien el proyecto urbano, los edificios y la Plaza Perú estuvieron terminados para el Cuarto Centenario, en 1950, no fue hasta la década de 1990 que se terminó de llenar los vacíos originados de las expropiaciones hechas para la construcción de esta calle. La fotografía registra muy bien la ausencia edificada, enfatizando el encuentro de la Diagonal con las calles Tucapel y O'Higgins. En el centro, aparece un edificio de departamentos de 1958, del arquitecto Erwin Loosli, a su lado, la estación de servicio ESSO (actual Petrobras), con el proyecto original del arquitecto Marco López y, a la izquierda, se ve parte de un edificio de departamentos y comercio proyectado por Gustavo Holmberg (ex Director de Obras), en cuyo muro la publicidad de "Mejoral" aparece destacada. Con la construcción de la Caja de Compensación de la Cámara Chilena de la Construcción (Caja Los Andes), de los arquitectos Monckeberg, Mac Clure y Akel, se concluyó el remate de la punta de diamante por calle Tucapel en 1978 y, recién en la década de 1990, se acabó de construir, en el último solar disponible, un edificio del arquitecto Julio Ramos Lira, que incluyó un supermercado y oficinas (solar que originalmente iba a estar destinado a un teatro cinematográfico).



7

Población Bío-Bío, esquina de Castellón con Los Carrera.

Entre 1936 y 1952, la Caja de la Habitación Popular generó una amplia gama de proyectos residenciales a lo largo del país, orientados a la clase obrera. En Concepción, su participación adquirió notoriedad luego del terremoto de 1939, el que devastó diversas áreas de la ciudad. En 1940, la Caja construyó la Población Sarmiento y dos años más tarde se concluía la Población Bío-Bío, registrada en la fotografía, que se ubicó en la manzana delimitada por las calles Los Carrera, Tucapel, Las Heras y Castellón, en el solar que hasta antes del sismo había albergado al Colegio de los Escolapios, junto con la orden religiosa, quienes debieron abandonar del país tras perder su edificio. Tres cuartos de la manzana se destinaron a vivienda, las que se distribuyeron en tres bloques orientados a las calles Castellón y Tucapel, casas de dos pisos en Los Carrera y casas de un piso en Las Heras, además de un nuevo pasaje que atravesó el conjunto residencial, Bombero Vilches, el cual fue bautizado así por el primer mártir bomberil de Concepción. El cuarto de manzana restante, en la esquina de Tucapel con Los Carrera, se destinó a una escuela que fue posteriormente demolida para dar paso a una estación de servicio. La Población Bío-Bío es uno de los primeros grandes referentes de vivienda colectiva financiada por el Estado en Concepción y un antecedente de la labor que posteriormente realizarían entidades como la CORVI y la CORMU.



8



Vista de Avenida Arturo Prat hacia Plaza España.

La Avenida Prat estuvo asociada estrechamente a las funciones ferroviarias en el perfil orientado hacia el río, mientras que el orientado al centro de la ciudad estuvo relacionado con el comercio, hoteles y restaurantes. Al fondo, se distingue la silueta del Hotel Cecil de 1938, obra de Ernesto Loosli que coincidió con la Plaza España, espacio que en la década de 1930 cambió el perfil de Avenida Prat, producto de la gestión y desarrollo del arquitecto Ramón del Castillo, Director de Obras de aquel entonces, casi en el centro, aparece un edificio de cuatro pisos, construido en 1950 con proyecto de Octavio Tinoco. Y, hacia el lado derecho, algunas construcciones comerciales y residenciales en dos y tres niveles. Muchos de estos comercios eran almacenes y tiendas de abarrotes con departamentos en los pisos superiores, que seguían la tipología de casa de altos, con un lenguaje moderno y renovado, en especial el edificio de la esquina de Prat con O'Higgins, que en su fachada exhibe detalles derivados del art déco en un imponente volumen curvo. Al frente de toda esta vista, se encontraban diversas dependencias ferroviarias, desde edificios de salud y sanitarios, hasta viviendas, pasando por las oficinas del Club Deportivo Fernández Vial y el Teatro Prat; edificio que, a la postre, se convirtió en el gimnasio de dicho club.



9



Vista de Avenida Arturo Prat hacia Plaza España.

Históricamente, la manzana delimitada por las calles Chacabuco, Caupolicán, Víctor Lamas y Aníbal Pinto ha estado vinculada al Liceo de Hombres de Concepción. El gran complejo educacional se concluyó en 1915, con proyecto de Onofre Montané Urrejola, y entre las décadas de 1930 y 1940 se vio complementado con nuevas obras, como el Aula Magna (el "Teatro") de 1935 y los grandes pabellones modernos de calle Chacabuco, que en la fotografía se aprecian claramente, contrastando con el antiguo liceo del que se ven las construcciones por calle Aníbal Pinto. En el centro de la imagen se ve el campanario del volumen central de acceso por calle Víctor Lamas. Los bloques nuevos y modernos son de 1947 y fueron supervisados en su construcción por el arquitecto Benjamín Aguilera, profesional asociado con varias obras públicas. En la esquina de Aníbal Pinto con Chacabuco, se observa un conjunto de antiguas viviendas de un piso, muy sencillas, de estrecho frente y extenso fondo, las que son anteriores a la construcción del mismo liceo. Al frente, una moderna casa de esquina curva, actualmente ocupada por una agencia telefónica. Después del terremoto de 1960, el paisaje cambió radicalmente con la extensión del liceo mediante nuevos bloques y un moderno proyecto que involucró la demolición casi total de la antigua estructura, pero que conservó parte de las escaleras del acceso, el Aula Magna, los gimnasios y los bloques de 1947.



10



Calle Barros Arana hacia Tucapel.

La esquina de las calles Orompello con Barros Arana estuvo marcada desde 1890 por el Teatro Concepción, coliseo cultural desarrollado por el arquitecto Juan Eduardo Fehrman que aparece iluminado y destacado en este registro de finales de la década de 1950, en pleno uso por parte de la Universidad de Concepción que, desde 1928, lo integró a sus dependencias. A su lado, se distingue la antigua Administración Central, una construcción del arquitecto Arnoldo Michaelsen, inaugurada en 1931, en la que funcionaron la Rectoría, la Lotería y la Biblioteca Central. Este edificio fue parte de las mejoras de la Universidad de Concepción llevadas a cabo a principios de la década de 1930 y además involucró una mayor presencia de esta en el centro de la ciudad, mientras el campus en el sector de La Toma tomaba forma. El edificio de la Administración Central, con su expresivo lenguaje, déco incluyó un ascensor y fue sede de importantes decisiones universitarias. Su proximidad con el teatro lo hizo ser también sede de variados encuentros y del célebre TUC, la compañía de teatro universitaria que es referente clave del crisol cultural experimentado en la década de 1950 en la ciudad. A la derecha de la Administración Central se advierten unas casas de finales del siglo XIX dañadas por el terremoto de 1939, pero reparadas, que también fueron ocupadas por la Universidad de Concepción como dependencias administrativas. El terremoto de 1960 dañó el teatro, lo cual motivó su desuso y trece años después el inmueble se incendió en extrañas circunstancias. Luego de su demolición total en 1976, la antigua Administración pasó por variados usos académicos hasta la venta de sus terrenos a una casa comercial a finales de la década de 1990. Fue en 2004 que se inició la demolición de todo el conjunto para dar paso a lo que hoy conocemos como el "Mall del Centro", lo que determinó la pérdida del edificio de Arnoldo Michaelsen y toda la historia cultural asociada a esta manzana. Como mudo vestigio del pasado arquitectónico, se conservó la fachada de una de las casas usadas por la universidad como parte del acceso del centro comercial, el que a su vez representa los debatibles devenires urbanos llevados a cabo en la ciudad en el último tiempo.



11



Chacabuco entre Paicaví y Ongolmo.

El terremoto de 1939 no destruyó todas las viviendas y construcciones de Concepción. Algunas calles permanecieron con perfiles casi completos como es el caso de calle Chacabuco que a finales de la década de 1950 aún permanecía con su imagen urbana anterior al sismo. Un cambio notable propiciado por dicho terremoto fueron las obras de la Plaza Perú, edificios residenciales que la rodean, y un bandejón central en la avenida Chacabuco con bancas y jardines, que posteriormente fue usado como paradero de taxis. Al centro del tramo fotografiado, tras el follaje, se aprecia la fachada de una construcción moderna que dialoga con las otras más antiguas, aquella vivienda es la que hoy alberga a la pastelería Assuan. Tras el terremoto de 1960, gran parte de las viviendas que se ven en la imagen fueron demolidas, por ejemplo la de dos pisos en primer plano, tuvo daños de consideración y fue reemplazada por una interesante obra del arquitecto Alejandro Rodríguez, hoy convertida en un pub como muchas de las propiedades del barrio que rodea a la Universidad de Concepción. En paralelo comenzó el ensanche gradual de la calle tomando la forma y dimensiones que conocemos hoy en día.

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

ENFOQUE Y ALCANCE

Arquitecturas del Sur es una revista del Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, creada en 1983, que publica artículos derivados de investigación que den cuenta de una contribución concreta al campo del conocimiento de la arquitectura latinoamericana. Los artículos deben ser presentados en español, ser originales e inéditos, y no estar postulados para publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. La Revista posee una periodicidad semestral y se publica los primeros 15 días de los meses de junio y diciembre. El envío de manuscritos presupone, por parte de los autores, el conocimiento y cumplimiento de estas condiciones así como del resto de las normas descritas en su política editorial. La Revista posee una convocatoria abierta que define las líneas temáticas de los próximos números anunciadas a través de la propia Revista y su página web. Arquitecturas del Sur elabora, además, en cada número un reportaje visual titulado Memoria Fotográfica. Esta sección explora en torno a las posibilidades de la fotografía como lenguaje discursivo y crítico para interpretar la arquitectura, apoyado por equipo de investigación de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño de la Universidad del Bío-Bío "Fotografía de Arquitectura y Viceversa (FAF)".

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

ARCHIVAR

Esta revista utiliza el sistema LOCKSS para crear un sistema de archivo distribuido entre bibliotecas colaboradoras, a las que permite crear archivos permanentes de la revista con fines de conservación y restauración.

La revista incluye la bibliografía citada en cada artículo como un campo exportable en formato Dublin Core según el protocolo OAI-PMH.

La revista realiza una verificación de no plagio utilizando un Software gratuito en línea Dupli Checker.

AVISO DE DERECHOS DE AUTOR/A

Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cuál estará simultáneamente sujeto a la Licencia de Reconocimiento de Creative Commons CC-BY que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación esta revista.

Los autores son libres de promover, difundir y publicar en repositorios institucionales sus trabajos publicados disponibles en la versión PDF de la Revista Arquitecturas del Sur.

POLÍTICA ÉTICA DE PUBLICACIÓN

La revista Arquitecturas del Sur se compromete a cumplir y respetar las normas de comportamiento ético en todas las etapas del proceso de publicación. Eso incluye:

1. PUBLICACIÓN Y AUTORÍA

Los artículos deben ser presentados en español, ser originales e inéditos y no estar postulados para publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. El manuscrito debe incluir una sección de Referencias en formato ISO 690, que corresponde a la totalidad de las referencias bibliográficas efectivamente citadas en el texto. Además, se debe indicar las fuentes de financiamiento de la investigación. Arquitecturas del Sur se opone al plagio académico y, por ende, rechazará a todo artículo con datos fraudulentos u originalidad comprometida.

1.1 LICENCIA DE CONTENIDO

Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cuál estará simultáneamente sujeto a la Licencia de Reconocimiento

de Creative Commons CC-BY que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y como primera publicación esta revista.



1.2 POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

1.3 POLÍTICA DE ARCHIVO

Esta revista utiliza el sistema LOCKSS para crear un sistema de archivo distribuido entre bibliotecas colaboradoras, a las que permite crear archivos permanentes de la revista con fines de conservación y restauración.

2. RESPONSABILIDADES DEL AUTOR

Todos los autores de un artículo deben haber contribuido significativamente a la investigación. Al enviar el manuscrito, ellos declaran que los datos de la investigación son originales, propios y auténticos. Tras la recepción del artículo, se somete al proceso de revisión de pares evaluadores, después del cual todos los autores están obligados a proporcionar correcciones de errores o retracción de su texto.

3. LA REVISIÓN POR PARES

Los artículos deben enviarse sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores. Después de una evaluación preliminar por parte del Comité Editorial, éstos serán sometidos a un arbitraje anónimo por medio del sistema doble ciego, conformado por investigadores especialistas del área externos a la entidad editora, los cuales no presentarán ningún conflicto de intereses con respecto a la investigación, los autores y/o los financiadores de la investigación. Todas las evaluaciones serán objetivas y los artículos revisados serán tratados de forma confidencial.

4. RESPONSABILIDADES EDITORIALES

El Editor tiene la autoridad completa para aceptar o rechazar un manuscrito si este no se ajusta a la temática declarada para cada convocatoria, la cual será publicada en su página web. Por otra parte, solo se aceptarán aquellos textos que cumplan con los requisitos y nivel de calidad requeridos por la revista en sus normas de publicación. En todo momento el Editor preservará el anonimato de los evaluadores y el carácter académico de la publicación. En caso de encontrar errores en material publicado, promoverá su corrección en fe de erratas. Los artículos rechazados sólo podrán ser reenviados a partir de la próxima convocatoria. El Editor no deberá tener ningún conflicto de interés con respecto a los artículos enviados.

5. ASUNTOS GENERALES

Los artículos deben enviarse sólo a través de la página web de la revista iniciando sesión a través de la plataforma. Estos no deben poseer ninguna referencia a la identidad del autor o autores. Los trabajos recibidos son objeto de una evaluación preliminar por parte del Comité Editorial que podrá rechazarlos si considera que no se ajustan a los lineamientos de la Revista definidos en su política editorial, sus directrices para autores y a la temática de la convocatoria. Una vez establecida la pertinencia de los artículos,

INSTRUCCIONES PARA EL TEXTO

Los artículos deben enviarse sólo a través de la página web de la revista iniciando sesión a través de la plataforma. Estos no deben poseer ninguna referencia a la identidad del autor o autores. Los trabajos recibidos son objeto de una evaluación preliminar por parte del Comité Editorial que podrá rechazarlos si considera que no se ajustan a los lineamientos de la Revista definidos en su política editorial, sus directrices para autores y a la temática de la convocatoria. Una vez establecida la pertinencia de los artículos,

éstos son sometidos a un arbitraje anónimo por medio del sistema doble ciego. Este proceso clasificará a los artículos en cuatro categorías:

PUBLICARSE (cambios voluntarios), PUBLICARSE CONDICIONADO A (cambios menores obligatorios), REENVIAR PARA REVISIÓN (cambios mayores), NO PUBLICARSE (rechazado).

Los autores deberán considerar las observaciones de los evaluadores y del Comité Editorial de la Revista que pueden solicitar correcciones, tanto formales como de contenido. En este caso, los autores deberán enviar una versión corregida y un breve texto en la fecha indicada justificando cada corrección incorporada u omitida ambos en formato Word. El visto bueno definitivo será comunicado vía correo electrónico por el Editor. En caso que los autores omitan las indicaciones realizadas en la evaluación sin una justificación adecuada, el artículo será rechazado. Los artículos rechazados podrán ser reenviados a partir de la próxima convocatoria siempre que su temática sea coincidente, iniciando un nuevo proceso de evaluación.

1. TÍTULO

Debe ser conciso e informativo, considerando que con frecuencia es empleado para índices de materias e incluir una traducción al inglés inmediatamente debajo de la versión en español. Los subtítulos se deben incluir tras el título, separados por dos puntos y espacio (:)

2. RESUMEN O ABSTRACT

El resumen debe estar escrito en español e inglés, no debe superar las 150 palabras, y sintetizar los objetivos del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones más importantes, poniendo énfasis en las aportaciones originales. Debe incluir 5 palabras clave que deberán ser escogidas de acuerdo a la Tabla de Materias para Arquitectura definida por la Red de Bibliotecas de Arquitectura de Buenos Aires Vitruvius, disponible en <http://www.arquitecturasdelsur.cl>; o al Tesauro de la Unesco disponible en <http://databases.unesco.org/thessp/>

3. TEXTO

Se utilizará un estilo claro y correcto poniendo especial atención en la ortografía y la puntuación. Los artículos deben estar escritos en castellano, en tercera persona y con letra Arial Nº 8 a espacio sencillo. La extensión del texto no debe superar las 4.000 palabras (no considera extensión del resumen ni la bibliografía). Deben estructurarse según las siguientes secciones: Introducción, métodos, resultados, conclusiones y referencias bibliográficas. Además del texto, sólo existirán tablas y figuras con sus respectivas fuentes. Estas deberán además ser enviadas en archivos independientes a través de la plataforma según las normas gráficas detalladas a continuación.

4. NORMAS GRÁFICAS

Arquitecturas del Sur se caracteriza por la inclusión de material visual de alta calidad para apoyar el contenido de cada artículo incluyendo fotografías, planos, mapas, gráficos y tablas. Esta política nos ayuda a garantizar una identidad visual como fórmula en la representación del conocimiento y la investigación en torno a la Arquitectura. Por esta razón la calidad del material visual que acompaña el artículo en postulación incide directamente en la evaluación y futura aceptación.

Todas las imágenes deberán enviarse a través de la plataforma en archivos independientes del texto Word según las siguientes indicaciones:

4.1 FIGURAS

Las fotografías, planos, mapas, gráficos e ilustraciones se denominarán figuras. Se enumerarán correlativamente con cifras arábicas al interior del texto en el lugar que les corresponda aludiendo a ellas. Ejemplo: (Figura 2). Se deberá entregar un mínimo de 5 figuras. Éstas tendrán un mínimo de 1200 píxeles en su lado mayor (por ejemplo, una imagen de 1200 píxeles corresponde a una impresión de 10 cm en la Revista). Al menos una imagen deberá tener un mínimo de 2500 píxeles en su lado mayor (Figura O a página completa que da inicio a cada artículo). Los planos deberán entregarse en formato editable DWG. Cada archivo digital deberá nombrarse según su número (Figura Nº).

Las imágenes que no cumplan con dichos requerimientos no serán incluidas en la diagramación.

4.2 TABLAS

Las tablas estadísticas y cuadros de datos se denominarán Tablas. Se enumerarán correlativamente con cifras arábicas al interior del texto en el lugar que les corresponda aludiendo a ellos. Ejemplo: (Tabla 2). Serán entregado en formato editable original (Word, Photoshop, Excel, Power Point, Indesign, ilustrador, dwg). Cada archivo digital deberá nombrarse según su número (Tabla Nº).

4.3 PIE DE IMAGEN

Cada pie de imagen deberá estar escrito en el mismo archivo Word del artículo y deberá estar ubicado según el correlato definido por el autor. Su contenido será:

Figura o Tabla Nº: Fuente:

Todas las imágenes deberán estar referenciadas dentro del artículo.

5. CITAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las citas y referencias bibliográficas se basan en la norma ISO 690 que se resume a continuación.

5.1 CITAS

La totalidad de las referencias bibliográficas debe corresponder a obras efectivamente citadas en el texto según la siguiente estructura:

1. Para citar al autor de una publicación: (Araneda, 2011).
2. Para especificar una página concreta: (Alder, 2007:61).
3. Para mencionar más de una obra publicada en el mismo año por el mismo autor se incluye una letra minúscula junto al año: (Bermúdez 2009a; 2009b).
4. Si se quiere incluir las páginas concretas de obras publicadas en el mismo año: (Bermúdez, 2011a: 369; 2011b: 25).
5. Si se quiere citar dos publicaciones del mismo autor en diferentes años: (Lefebvre, 1991; 2008).
6. Si el nombre del autor ya aparece en la frase, se incluye sólo la fecha de la obra: "Prandi (1995) dice que en Brasil...".
7. Cuando se quiere citar a dos o tres autores de una publicación se incluye todos los nombres: (García, González y Zalazar, 2006).
8. Si la publicación pertenece a más de tres autores: (Varela *et al.*, 1993).
9. Si se quiere citar a distintos autores en diferentes años: (Bourdin, 2003; Agnew, 2005; Jain, 2006).
10. Cuando se cita por primera vez a un autor corporativo o institucional debe incluirse el nombre completo de la institución (Instituto Nacional de Estadística, 2009). En las siguientes citas pueden aparecer las siglas: (INE, 2009).
11. Si se quiere mencionar a dos autores con el mismo apellido debe indicarse la primera inicial de su nombre: (D. Baeriswyl, 2003; S. Baeriswyl, 2008).
12. Si se quiere especificar tablas: (Lolich, 2012, tabla 1).
13. En una cita en el texto cuya entrada en las referencias es el título, se mencionan las tres primeras palabras del título, seguido por puntos suspensivos y el año de publicación, separados por una coma: (*Structure and genetic...*, 2005).
14. Las citas directas breves deben ir entre comillas en el cuerpo del texto. Si son extensas (cuatro líneas o más), en renglón aparte, con margen adentrado y sin comillas.
15. Si se quiere omitir una parte del texto citado, dicha elipsis se expresa con puntos suspensivos entre corchetes [...], respetando la puntuación de la obra. De igual modo, si se quiere intercalar en el texto citado una palabra o idea propias, debe indicarse dentro de corchetes.
16. Si se cita exactamente la misma referencia (obra y página) de manera inmediata en el texto, se debe indicar (*idem*). Si se cita, de manera inmediata, otra página de la obra recién citada, se indica (*ibidem*, 245).

5.2 NOTAS

Las notas serán las imprescindibles y se situarán al final de cada página. En ellas se puede aludir a la bibliografía en forma abreviada: autor, año y número de página.

5.3 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias deberán aparecer completas al final del artículo, ordenadas alfabéticamente y, para cada autor, en orden cronológico, de la obra más antigua a la más reciente. Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias. Si

el autor es una entidad, se indicará el nombre de la misma, tal y como aparece en la fuente. En caso de "autor desconocido" se comienza la referencia directamente por el título. Si la obra no posee fecha de publicación conocida se indica "sin fecha".

A. LIBROS Y MONOGRAFÍAS:

APELLIDO(S), Nombre. *Título del libro*. Nº de edición. Lugar de edición: editorial, año de edición.

MORALES, José Ricardo. *Arquitectónica: Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. 2ª ed. Santiago: Editorial Universitaria, 1999.

B. CAPÍTULOS DE LIBROS Y MONOGRAFÍAS:

APELLIDO(S), Nombre. Título del capítulo. En: Responsabilidad de la obra completa. *Título de la obra*. Edición. Lugar de edición: editorial, año de edición, páginas.

PÉREZ, Fernando. Christian De Groote: Entre el rigor y la poética. En: MUÑOZ, María Dolores (coord.), *Premios Nacionales de Arquitectura Chile*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2000, pp.182-187.

C. ARTÍCULOS DE PUBLICACIONES EN SERIE:

APELLIDO(S), Nombre. Título del artículo. *Título de la revista*. Año, volumen y/o número del fascículo en que está incluido el artículo, primera y última páginas del artículo.

ALDER, Caroline. Agua y experiencia espiritual. *Revista AS Arquitecturas del Sur*, 2007, nº 33, pp. 58-67.

D. PONENCIAS Y DOCUMENTOS DE CONGRESOS:

D.1 Publicadas en actas:

APELLIDO(S), Nombre. Título. En: APELLIDO(S), Nombre. *Título de la obra completa*. Nº de edición. Lugar: editorial, año de publicación. CODINA BONILLA, Lluís. Parámetros e indicadores de calidad para la evaluación de recursos digitales. En: *VII Jornadas Españolas de Documentación (Bilbao, 19-21 de octubre de 2000): la gestión del conocimiento: retos y soluciones de los profesionales de la información*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000, pp. 135-144.

D.2 Documentos no publicados presentados en Congresos:

APELLIDO(S), Nombre. *Título del documento*. Documento presentado en Nombre completo del congreso, asamblea o conferencia con iniciales en mayúscula, lugar, fecha del evento.

Hortman, L. & Goldberg, H. *Cybernetic and the post modern movement: a dialogue* Ponencia presentada en el Segundo Congreso Mundial de Tratamiento en Familia, Dublín, Irlanda, 14-18 de julio 1999.

E. TESIS Y TRABAJOS FIN DE ESTUDIOS NO PUBLICADOS:

APELLIDOS, Nombre. *Título*. Clase de tesis. Institución académica en la que se presenta, lugar, año.

MAHIQUES, Myriam. *Morfología urbana y diseño fractal*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires, 2012.

F. TEXTO ELECTRÓNICO:

APELLIDO(S), Nombre. Título del artículo. *Título de la revista en cursiva*. Año, volumen y/o número del fascículo en que está incluido el artículo, primera y última páginas del artículo. [Fecha de consulta: día mes año]. Disponibilidad (DOI si lo tiene).

DÍAZ-NOCI, Javier. Medios de comunicación en Internet: algunas tendencias. *El profesional de la información* [en línea]. 2010, noviembre-diciembre, vol. 19, nº6, pp. 561-567. [Consultado 13 septiembre 2012]. DOI: 10.3145/epi.2010.nov.01

G. SITIOS WEB:

Autor. *Título* [en línea] [Fecha de consulta: día mes año]. Disponibilidad y acceso.

Biblioteca de la Universidad de Alicante [en línea]. [Consultado 8 septiembre 2010]. Disponible en: <http://biblioteca.ua.es/>

H. TESIS EN LÍNEA:

APELLIDOS, Nombre. *Título* [en línea]. Clase de tesis. Institución académica en la que se presenta, lugar, año. [Fecha de consulta: día mes año]. Disponibilidad y acceso.

REQUENA SÁEZ, María del Corpus. *Rafael Altamira, crítico literario* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2002. [Consultado 10 septiembre 2012]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/10119>

I. INFORMES:

APELLIDO(S), Nombre. *Título del informe*. Lugar de publicación: editorial, año.

INSTITUTO PARA LA DIVERSIFICACIÓN Y AHORRO DE LA ENERGÍA. *Eficiencia energética y energías renovables: marzo 2004*. Madrid: IDEA, 2004.

J. PLANOS:

TÍTULO del plano, autor(es) (institución o persona), número de edición (excepto la primera). Datos matemáticos (escala, proyecciones, etc.). Lugar de publicación: editor, año de publicación. Número de planos, dimensión, color (cuando lo tiene).

COMUNA Ñuñoa y La Reina: nudo y Sector Río: levantamiento planimétrico desde Puente Rodríguez Ordoñez hasta puente la Capella, Ministerio de Obras Públicas de Chile, Dirección de Planeamiento y Urbanismo, Departamento de Estudios de Transporte Urbano. Escala 1:1.000. Santiago, Chile: MOPT, 1969. 1 plano, 1,3 x 0,2 cm.

K. ENTREVISTAS Y COMUNICACIONES PERSONALES:

Las comunicaciones personales se incluyen solamente como notas al pie de página.

En el texto:

"...sin duda la situación de la pequeña empresa, entre ellas las empresas familiares, atraviesan tiempos difíciles. Estoy casi segura que en los próximos meses la situación se va a poner más complicada."²

Al pie de página:

2 GRANADOS HERNÁNDEZ, Manuel. Situación de las empresas familiares en Pocora de Guácimo [entrevista]. Entrevista realizada por: Aída Fonseca. 10 marzo 2008. Comunicación personal.

L. OTROS REGISTROS AUDIOVISUALES (VIDEOS, DVD, CD-ROM):

Título, indicación del tipo de material entre paréntesis cuadrados []. Autor principal (productor, director, etc.). Número de la edición (excepto la primera). Lugar de publicación: Editorial o casa productora, año (duración).

APLICACIÓN de la tecnología del hormigón al vacío [videograbación].

Santiago, Chile: Cámara Chilena de la Construcción, 1999 (62 min.).

CONTACTO:

Hernán Ascui Fernández - Editor
Teléfono: (56-41) 3111409
Correo electrónico: hascui@ubiobio.cl

SITIO WEB:

<http://www.arquitecturasdelsur.cl>



