



ARQUITECTURAS DEL SUR

N°63 ENERO 2023 / vol. 41
CONCEPCIÓN, CHILE



UNIVERSIDAD DEL BÍO BÍO

HÍBRIDO Y MESTIZO, VALORES DE UNA ARQUITECTURA CONTRADOGMÁTICA.

Susana Villavicencio

El primer "Barrio Jardín" de Tucumán. Escenario de la evolución de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX

Alejandro Ochoa-Vega

Dos proyectos de escala metropolitana de fin de siglo XX en México: la Plaza Tapatía en Guadalajara y la Macro Plaza en Monterrey

William Garcia-Ramirez

Los parques biblioteca en Colombia, o las bibliotecas en los parques. Antecedentes de un discurso político y arquitectónico

Sofía Rivera-García
Emilio Reyes-Schade

A los ojos de Santa Lucía: arte urbano y organización comunitaria en el Centro Histórico de San Salvador

Sebastian Ganchala-Chavarría
María Isabel López-Meza

Análisis de la participación de la comunidad local en el proceso de valoración del patrimonio industrial minero de Lota (1997-2021)

Tomás García-García

El maestro Sigurd Lewerentz (1885-1975). Experiencias y hallazgos artísticos en el Santuario de la Iglesia de St. Petri en Klippan (2020)

Leonel Pérez-Bustamante
Marco Morales-Marchant
Boris Cvitanic-Díaz
Daniel Matus-Carrasco

Villa CEREPEC-Chiguayante. Cooperativismo y vivienda colectiva en el Gran Concepción

ENFOQUE Y ALCANCE

Arquitecturas del Sur es una de las revistas del Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño de la Universidad del Bío-Bío (E-ISSN 0719-6466 ; ISSN 0716-2677), es editada semestralmente en los meses de enero y julio de cada año. Su publicación es seriada, de acceso abierto, arbitrada mediante revisión por pares (doble ciego) y, desde su primer número aparecido en 1983, su contenido atiende resultados de investigación originales e inéditos que amplían y fortalecen el conocimiento de la arquitectura latinoamericana y sus disciplinas afines.

Según el tesoro de la UNESCO, sus temáticas se inscriben en las líneas de arquitectura, del diseño, de los monumentos, de la preservación del patrimonio y de la planificación urbana. *Arquitecturas del Sur* admite la postulación de artículos científicos, resultados inéditos de investigación, tesis de Magíster y/o Doctorado y comunicaciones de congresos. También recibe revisiones temáticas actuales que aporten conocimiento nuevo sobre criterios en construcción, siempre que se encuentren dentro del enfoque general de la revista; esporádicamente publica números monográficos como resultado de convocatorias específicas y que, en esos casos, serán anunciadas a través de su plataforma en línea. 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. Los textos postulados deben estar desarrollados en español, inglés y/o portugués, ser originales e inéditos y no estar postulados simultáneamente en ningún otro tipo de publicación u órganos editoriales.

Arquitecturas del Sur está indexado: SciELO Chile, ARLA, Avery Index, Dialnet, Doaj, Ebsco, ERIHPLUS, Emerging Source Citation Index de Clarivate Analytics, Journal TOCs, Latindex, Open Archives Initiative, Qualis/Capes B2, Rebiun y Redib.

Arquitecturas del Sur se adhiere a la Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación (DORA).

POLÍTICA EDITORIAL

Arquitecturas del Sur adhiriéndose a PKP (Public Knowledge Project) está basada en el principio de conocimiento como bien común, proporcionando acceso abierto, gratuito e inmediato de su contenido y facilita a la comunidad global los resultados de investigaciones públicas.

Arquitecturas del Sur se compromete a cumplir y respetar las normas de comportamiento ético en todas las etapas que supone un proceso de publicación científica.



RECTOR UBB
Mauricio Cataldo Monsalves

DECANO FARCODI
Roberto Burdiles Allende

DIRECTOR DEPARTAMENTO DISEÑO Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA
Cristian Berríos Flores, Universidad del Bío Bío, Chile.

DIRECTOR
Pablo Fuentes Hernández, Universidad del Bío Bío, Chile.

EDITOR
Gonzalo Cerda Brintrup, Universidad del Bío Bío, Chile.

PRODUCTORA EDITORIAL
Jocelyn Vidal Ramos, Universidad del Bío Bío, Chile.

ASISTENTE EDITORIAL
María Paz Cid Alarcón, Universidad del Bío Bío, Chile.

CORRECCIÓN DE ESTILO
Olga Ostrías Reinoso, Universidad del Bío Bío, Chile.

DISEÑO GRÁFICO
Ignacio A. Sáez Araneda

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
Kevin Wright

TRADUCCIÓN AL PORTUGUÉS
Paz Sepúlveda Vidal

GESTIÓN INFORMÁTICA
Karina Leiva, Universidad del Bío Bío, Chile.

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Max Aguirre, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, Chile // Dra. Silvia Arango, Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia // Dr. Iván Cartes Siade, Universidad del Bío-Bío, Chile // Dra. María Cristina Schicchi, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Pontificia Universidade Católica de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil // Humberto Eliash, Universidad de Chile, Chile // Jane Espina, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela // MSc. Jorge Fiori, Architectural, Association School of Architecture, Londres, Inglaterra, Reino Unido // Dr. Roberto Goycoolea Prado, Universidad de Alcalá, España // Ramón Gutiérrez, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, Buenos Aires, Argentina // Dr. José Ripper Kos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil // Dra. María Dolores Muñoz Rebolledo, Universidad del Bío-Bío, Chile // Dr. Fernando Luiz Lara, Escuela de Arquitectura, Universidad de Texas, Austin, Texas, Estados Unidos, Estados Unidos // MSc. Mauricio Pinilla, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

VENTA
Secretaría de Decanatura FARCODI
Sra. Pamela Sierra farcodi@ubiobio.cl

CONTACTO
<http://www.arquitecturasdelsur.cl>
arquitecturasdelsur@ubiobio.cl

Arquitecturas del Sur integra los índices:
SciELO Chile, ERIHPLUS, Emerging Source Citation
Index de Clarivate Analytics, ARLA, Avery Index,
Dialnet, Doaj, Ebsco, Journal TOCs, Latindex catálogo
2.0, Open Archives Initiative, WebQualis/Capes B2,
Rebiun y Redib.

Los criterios expuestos en los artículos son de
exclusiva responsabilidad de sus autores y no
reflejan necesariamente la opinión de los Editores de
Arquitecturas del Sur.

FOTOGRAFÍA PORTADA
Casa tipo chalet californiano de Barrio Jardín.
Fuente: Susana Villavicencio

Arquitecturas del Sur es editada por el Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, está financiada por la Facultad de Arquitectura Construcción y Diseño de la Universidad del Bío-Bío y el Programa de Información Científica/Concurso Fondos de Publicación de Revistas Científicas 2018/ Proyecto Mejoramiento de Visibilidad de Revistas UBB (Código:FP180007)

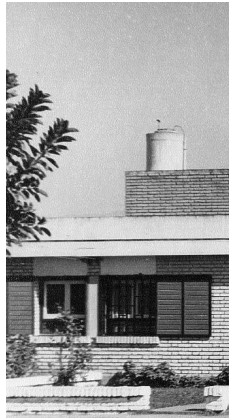
El primer "Barrio Jardín" de Tucumán. Escenario de la evolución de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX

Dos proyectos de escala metropolitana de fin de siglo XX en México: la Plaza Tapatía en Guadalajara y la Macro Plaza en Monterrey

Los parques biblioteca en Colombia, o las bibliotecas en los parques. Antecedentes de un discurso político y arquitectónico

A los ojos de Santa Lucía: arte urbano y organización comunitaria en el Centro Histórico de San Salvador

editorial



Susana Villavicencio



Alejandro Ochoa-Vega



William Garcia-Ramirez



Sofía Rivera-García
Emilio Reyes-Schade

4

8

24

42

70

Análisis de la participación de la comunidad local en el proceso de valoración del patrimonio industrial minero de Lota (1997-2021)

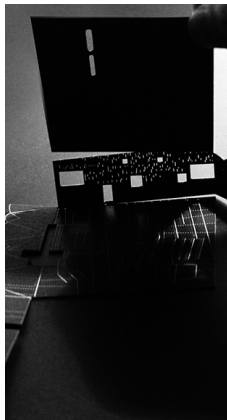
El maestro Sigurd Lewerentz (1885-1975). Experiencias y hallazgos artísticos en el Santuario de la Iglesia de St. Petri en Klippan (2020)

Villa CEREPEC-Chiguayante. Cooperativismo y vivienda colectiva en el Gran Concepción

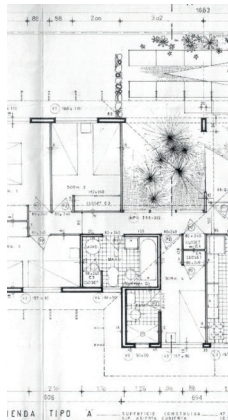
Política Editorial



Sebastian Ganchala-Chavarría
María Isabel López-Meza



Tomás García-García



Leonel Pérez-Bustamante
Marco Morales-Marchant
Boris Cvitanic-Díaz
Daniel Matus-Carrasco



EDITORIAL

Pablo Ramón Fuentes-Hernández

Director Arquitecturas del Sur,
Departamento de Diseño y Teoría de la
Arquitectura, Facultad de Arquitectura,
Construcción y Diseño
Universidad del Bío-Bío
Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0001-6628-6724>
pfuentes@ubiobio.cl

Gonzalo Andrés Cerda-Brintrup

Editor Arquitecturas del Sur,
Departamento de Diseño y Teoría de la
Arquitectura, Facultad de Arquitectura,
Construcción y Diseño
Universidad del Bío-Bío
Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-4174-7421>
gcerda@ubiobio.cl

El relevamiento de valores sociales asociados a una realidad nada ortodoxa, líquida, huidiza, donde conceptos como lo puro, lo claro y lo perfecto han quedado superados por las tensiones de la vida contemporánea, hacen que los dogmas arquitectónicos hayan entrado en franca crisis desde hace por lo menos cincuenta años. Venturi fue de los primeros que hizo esa reflexión asociada a una idea cromática donde lo gris se asentaba sobre lo blanco o lo negro. Se trataba del fin de los grandes relatos de la arquitectura moderna y también, ya para entonces, histórica. Desde ese momento, la posibilidad de que la otredad, la diversidad, la diferencia se instalara sobre borrosos intersticios que la racionalidad arquitectónica había dejado sin sutura ni cierre.

Esta ruta, aparentemente secundaria, sin pavimento y entera de curvas y pendientes, se ofrece como un camino bastante más arriesgado, pero amplio en alternativas, roces y perspectivas. Nuestra sociedad contemporánea parece dispuesta a corroborar, a revisar y hasta a modificar todo aquello de lo cual tenía certeza. Es normal entonces que se instale el miedo, pero más normal es que el arrojo, la valentía y el desprejuicio afloren como los soportes genuinos de un nuevo tiempo.

La arquitectura ya no soporta guías definitivas, manuales ni catálogos. Las recetas se presentan como momentos efímeros, dispuestas a desaparecer o ser alteradas. Aquí, el surgimiento de una arquitectura, más amplia y más ancha, donde los matices, las torsiones y distorsiones se enemistan con la regularidad y el canon, brindan espacio y cobijo a esas inevitables otredades. Se valida, consecuentemente, lo híbrido, lo que proviene de entidades de distinta naturaleza, donde la mezcla, el mestizaje, eclosiona con presencia elocuente, sin soberbia, pero nunca más oculta.

The survey of social values associated with an unorthodox, liquid, elusive reality, where concepts such as the pure, the clear, and the perfect, have been overcome by the tensions of contemporary life, has led architectural dogma into a frank crisis for at least fifty years. Venturi was one of the first to reflect on this, associating it with a chromatic idea where gray settled on white or black. It was the end of the great stories of modern and already historic architecture. From then, the possibility that otherness, diversity, and difference were installed in the blurred spaces that architectural rationality had left without suture or closure.

This route, apparently secondary, unpaved, and full of curves and slopes, is offered as a rather riskier path, but broad in alternatives, friction, and perspectives. Our contemporary society seems ready to corroborate, revise, and even modify all that was certain. It is normal then that fear sets in, but more normal is that boldness, courage, and open-mindedness abound as the genuine pillars of a new time.

Architecture no longer supports definitive guides, manuals, or catalogs. Recipes are presented as ephemeral moments, ready to disappear or be altered. Here, the emergence of a broader wider architecture, where nuances, twists, and distortions are at odds with regularity and canon, provides space and shelter to the inevitable otherness. Thus, the hybrid, which comes from entities of different nature, is validated, where the mixture, the miscegenation, emerges with eloquent presence, without hubris, but hidden no more.

EDITORIAL

EDITORIAL

O mapeamento dos valores sociais associados a uma realidade pouco ortodoxa, líqüida e elusiva, onde conceitos como o puro, o claro e o perfeito foram superados pelas tensões da vida contemporânea, implicou que os dogmas arquitetônicos estivessem em clara crise por pelo menos cinquenta anos. Venturi foi um dos primeiros a associar esta reflexão a uma ideia cromática na qual o cinza assentava sobre o preto ou o branco. Era o fim das grandes narrativas da arquitetura moderna e, já à altura, histórica. A partir daquele momento, existia a possibilidade de que a alteridade, a diversidade, a diferença se instalassem nos interstícios desfocados que a racionalidade arquitetônica havia deixado sem sutura ou fechamento.

Esta rota, aparentemente secundária, não pavimentada e cheia de curvas e declives, se oferece como um caminho muito mais arriscado, porém com uma ampla gama de alternativas, fricções e perspectivas. Nossa sociedade contemporânea parece pronta para corroborar, revisar e até mesmo modificar tudo aquilo de que tinha certeza. É normal então que o medo se instale, mas é ainda mais normal que a ousadia, a coragem e a falta de preconceito surjam como os verdadeiros suportes de um novo tempo.

A arquitetura já não suporta guias, manuais ou catálogos definitivos. As receitas são apresentadas como momentos efêmeros, prontas para desaparecer ou ser alteradas. Aqui, o surgimento de uma arquitetura mais ampla e abrangente, na qual nuances, torções e distorções estão em desacordo com a regularidade e o cânone, oferecem espaço e abrigo a essas inevitáveis alteridades. Consequentemente, valida-se o híbrido, aquele que vem de entidades de natureza diferente, no qual a mistura, a mestiçagem, eclode com uma presença eloquente, sem soberba, porém jamais oculta.

Susana Villavicencio

Arquitecta, Profesora Asociada Facultad
de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de Tucumán
Tucumán, Argentina
suvillavicencio@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3664-7941>

EL PRIMER "BARRIO JARDÍN" DE TUCUMÁN. ESCENARIO DE LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO DEL SIGLO XX

TUCUMÁN'S FIRST "GARDEN NEIGHBORHOOD".
THE SETTING FOR THE EVOLUTION OF
TWENTIETH-CENTURY ARCHITECTURE AND
URBANISM

O PRIMEIRO "BAIRRO JARDIM" DE TUCUMÁN.
CENÁRIO DA EVOLUÇÃO DA ARQUITETURA E DO
URBANISMO DO SÉCULO XX



Figura 0. Casa de estética racionalista de la Manzana 20.
Fuente: Fotografía extraída del libro, Deheza, M. G. (2015).

Artículo basado en los resultados del proyecto de investigación de la Universidad Nacional de Tucumán: "La Arquitectura del siglo XX del NOA: análisis y valoración crítica de la producción arquitectónica del Movimiento Moderno, Tardomoderno y Posmoderno. Catalogación, difusión y pautas de conservación". Código del Proyecto: 60120170100445TU

RESUMEN

El presente artículo aborda el estudio del primer barrio diseñado y financiado por la Caja Popular de Ahorros, denominado Barrio Jardín y ubicado en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Los destinatarios de esta operatoria fueron los empleados de comercio y los trabajadores de la industria de la provincia, a quienes se facilitó el acceso al crédito hipotecario. Ésta fue la primera respuesta dada por la entidad provincial, ante la falta de viviendas, a un sector de bajos recursos de la sociedad. El proyecto de urbanización, inspirado en los lineamientos de la ciudad jardín inglesa, transformados y aplicados en el concepto de suburbio jardín, tuvo su expresión arquitectónica en el chalet californiano. Las tres ampliaciones que experimentó en décadas posteriores siguieron las tendencias del Movimiento Moderno, tanto en lo que respecta a la implantación urbana, como a su arquitectura. La metodología empleada en la investigación fue de tipo cualitativo y el problema se desarrolló desde una perspectiva histórica. Si bien las obras se iniciaron en el contexto del primer gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1952), las ampliaciones se llevaron a cabo entre 1962 y 1973, en otras circunstancias políticas y económicas. La unidad de análisis es acotada, el primer barrio jardín de San Miguel de Tucumán, con sus diferentes etapas de ampliación, pero el arco temporal corresponde a las décadas de 1940, 1960 y 1970. El objetivo de este trabajo fue realizar un recorrido por las líneas urbano – arquitectónicas aplicadas en los diseños de Barrio Jardín en sus diferentes etapas, en las que se desarrolló una ocupación del suelo urbano y una arquitectura que fueron producto de los principios imperantes en cada momento.

Palabras clave: Tucumán, ciudad jardín, chalet californiano, urbanismo moderno, arquitectura moderna.

ABSTRACT

This article addresses the study of the first neighborhood designed and financed by the Caja Popular de Ahorros, called Barrio Jardín and located in the city of San Miguel de Tucumán. Its recipients were the province's salespeople and industrial workers, who were given access to mortgages. This was the first response from the provincial entity for a low-income sector; to face the lack of housing. The housing development, inspired by the English garden city structure, transformed and applied to the garden suburb concept, had its architectural expression in the Californian chalet. The three extensions it underwent in subsequent decades followed the trends of the Modern Movement, both in terms of urban layout and its architecture. The research adopted a qualitative methodology, viewing the problem from a historical perspective. Although work began in the context of Juan Domingo Perón's first government (1946-1952), the extensions were made between 1962 and 1973, in other political and economic circumstances. The unit of analysis is limited to the first garden neighborhood of San Miguel de Tucumán, with its different stages of expansion, but the timeline covers the 1940s, 1960s, and 1970s. The goal of this article was to look through the urban-architectural lines applied in the different stages of the Garden Neighborhood's design, where urban land occupation and architecture were the product of the prevailing principles at their times.

Keywords: Tucumán, Garden city, Californian chalet, Modern urbanism, Modern architecture.

RESUMO

O presente trabalho aborda o estudo do primeiro bairro projetado e financiado pela Caja Popular de Ahorros, denominado "Barrio Jardín", na cidade de San Miguel de Tucumán, Argentina. Os destinatários desta operação foram os trabalhadores do comércio e da indústria desta província, que tiveram acesso a créditos hipotecários. Esta foi a primeira resposta dada pela entidade provincial à falta de moradia para um setor de baixa renda da sociedade. O projeto de urbanização, inspirado nas diretrizes da "cidade jardim inglesa", transformado e aplicado no conceito de subúrbio jardim, teve sua expressão arquitetônica no chalé californiano. As três ampliações pelas quais passou nas décadas posteriores seguiram as tendências do Movimento Moderno tanto em termos de implementação urbana quanto de arquitetura. A metodologia utilizada na pesquisa foi qualitativa e o problema foi abordado a partir de uma perspectiva histórica. Embora as obras tenham sido iniciadas no primeiro governo de Juan Domingo Perón (1946-1952), as ampliações foram realizadas entre 1962 e 1973, em outras circunstâncias políticas e econômicas. A unidade de análise limita-se ao primeiro bairro jardim de San Miguel de Tucumán com seus diferentes estágios de ampliação, mas o arco temporal corresponde às décadas de 1940, 1960 e 1970. O objetivo deste trabalho foi percorrer as linhas urbano-arquitetônicas aplicadas nos projetos do "Barrio Jardín" em suas diversas etapas, nas quais houve uma ocupação do solo urbano e uma arquitetura que refletia os princípios vigentes em cada momento.

Palavras-chave: Tucumán, cidade jardim, chalé californiano, urbanização moderna, arquitetura moderna

INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone el estudio del primer barrio diseñado y financiado por la Caja Popular de Ahorros, denominado Barrio Jardín y ubicado en la ciudad de San Miguel de Tucumán. La aproximación al problema se desarrolló desde una perspectiva histórica a fin de realizar un recorrido por las líneas urbano – arquitectónicas aplicadas en los diseños de dicho entorno.

En los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX surgieron en Europa planteos urbanos tendientes a lograr soluciones al caótico crecimiento de las ciudades, ocasionado por la revolución industrial. Entre las diferentes propuestas que criticaban las deficientes condiciones de habitabilidad de las clases obreras en las periferias urbanas, se encontraba el modelo de "ciudad jardín", elaborado por Ebenezer Howard. El planteo, publicado en su libro *Garden Cities of Tomorrow* (1902), procuraba reunir los beneficios de la vida del campo y de la ciudad en un nuevo ordenamiento urbano, basado en una ciudad central rodeada de ciudades jardín. Estas se comunicaban directamente con la principal, pero alejadas lo suficiente como para garantizar su independencia (Montiel Álvarez, 2015, pp. 120-121). El modelo de Howard, en el que se conjugaban la agricultura y la industria, sustentado en los principios cooperativos, fue llevado a la práctica por Raymond Unwin (1863-1940) y Barry Parker (1868-1947), en Letchworth (1903-1904), quienes dotaron a la ciudad jardín de los rasgos arquitectónicos pintoresquistas. Sin embargo, la difusión de las ideas de Howard se realizó en clave de "suburbio jardín", es decir, espacios urbanos de baja densidad, lejos de la propuesta original de una ciudad independiente y de tamaño limitado. El artículo de Blasco (2016), publicado en la revista de Historia Industrial, explica claramente los detalles del plan original de ciudad jardín y el de Montiel Álvarez (2015), en la revista digital Artes y Humanidades, ilustra con precisión cómo este modelo influyó en la ciudad del siglo XX.

En muchos países de Europa el déficit habitacional se agudizó como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, lo que llevó a una intervención del Estado más determinada, ya fuera a través de créditos, o bien, de una participación directa. En este contexto, se desarrollaron nuevos planteos urbanos, entre los cuales destacan los inspirados en los principios del Movimiento Moderno, madurados entre el fin de la guerra y la crisis de 1929 (Benévolo, 1996, p. 527). Estos se apoyaban, básicamente, en una zonificación estricta, en la desaparición de la manzana urbana y de la calle y en la concentración de unidades habitacionales en el bloque lineal en altura, sobre extensas áreas verdes. Monclús y Diez (2015) realizan, a propósito de lo anterior, un análisis comparativo de los principios urbanos modernos de conjuntos habitacionales de ciudades europeas de cierta complejidad, que se pueden extrapolar a los que se aplicaron en América Latina a partir de la segunda mitad de la década de 1940.

En Argentina, la aparición de las primeras ciudades jardín se produjo en urbanizaciones destinadas a las clases sociales con alto o medio poder adquisitivo, pero con el tiempo se extendieron a los barrios de gestión estatal para los sectores menos favorecidos. Ballent (2005) estudió estas urbanizaciones y su arquitectura, promovidas por el peronismo, en su relación

1 "La ciudad jardín de Howard contemplaba una población máxima de 32000 habitantes, en un terreno de unos 6000 acres, de los cuales se destinaban 1000 para la ciudad (unas cuatrocientas hectáreas) y los 5000 acres restantes (más de dos mil hectáreas), para las actividades agrícolas.

de continuidad con la década de 1930. Asimismo, Ballent y Liernur (2014) plantearon el tema de la vivienda en sus dimensiones cultural e histórica, donde la política tuvo un protagonismo fundamental. Los planes de vivienda a nivel nacional y local son claves para entender el largo proceso que culminaría en las políticas que hoy evidencian el rol insustituible del Estado en el problema habitacional. Para completar el panorama, se consultaron los trabajos de Cravino (2020; 2016), Gómez (2015), Gargantini (2012), Baer y Duarte (2011) y Larrosa (1947) que abordan el tema de la crisis de la vivienda en nuestro país y las diferentes soluciones aplicadas, desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Se indagó, además, sobre el contexto tucumano y el déficit habitacional, para lo cual se acudió a las publicaciones de Páez de la Torre (1987) y Tío Vallejo y Wilde (2017) que permitieron tomar contacto con la situación en las décadas especificadas. Respecto de las circunstancias políticas y económicas, en las que se realizaron la construcción y las posteriores ampliaciones de Barrio Jardín, se analizaron los artículos de Costa (2020), Blanco (2019) y Jáuregui (2018).

Finalmente, la publicación de Deheza (2015), sobre la actividad de la Caja Popular de Ahorros de Tucumán, fue una ineludible consulta, pues presenta las diferentes operatorias efectuadas por la entidad crediticia a lo largo del tiempo.

Las políticas de vivienda popular en Argentina

La construcción de barrios de vivienda popular fue un tema debatido desde fines del siglo XIX en Argentina, ante la llegada de los inmigrantes que se establecían en los conventillos, especialmente de las ciudades del litoral y de Buenos Aires. De igual forma, el proceso de industrialización trajo consigo la migración interna del campo a la ciudad con el consecuente crecimiento urbano de las periferias. Estas dos circunstancias propiciaron que la capacidad de alojamiento se viera completamente superada en las grandes ciudades con las consecuencias por todos conocidas de hacinamiento, precariedad, falta de infraestructura, etcétera.

A pesar de ello, a comienzos del siglo XX, el Estado no asumía como una cuestión de su competencia el problema de la vivienda social, que se delegaba en el mercado, de acuerdo con la concepción liberal del momento. La obra pública estaba orientada a la construcción de equipamiento de gran escala como puertos, usinas y edificios institucionales y también a obras de infraestructura urbana, como provisión de agua potable, eliminación de residuos cloacales, recolección de basura, entre otras (Cravino, 2016, p. 9).

En cuanto al problema de la vivienda, los gobiernos realizaron algunas acciones puntuales que no llegaron a tener suficiente trascendencia debido a su escaso volumen. Así también, instituciones privadas, religiosas o gremiales como la Cooperativa El Hogar Obrero, la Sociedad San Vicente de Paul o la Unión Popular Católica Argentina aportaron con sus propuestas, las cuales

eran, sin embargo, limitadas a determinados sectores de la población, por lo que las soluciones resultaron parciales.

El Banco Hipotecario Nacional (BHN), que había sido creado en 1886 con el objeto de facilitar préstamos sobre hipotecas en toda la República, bajo la emisión de cédulas de créditos para fomentar el crecimiento, pasó por diferentes etapas sin mayor trascendencia. Fue a mediados del siglo XX que su actividad se expandió respecto de los créditos hipotecarios, para facilitar el acceso a la vivienda, y pudo cumplir satisfactoriamente su misión.

El golpe de Estado de 1943 inició el proceso de cambio, en relación con el rol del Estado en el tema de la vivienda popular. En este periodo, el coronel Juan Domingo Perón se dio a conocer ocupando cargos claves en la administración que lo proyectaron públicamente, hasta su consagración como presidente de la nación, en las elecciones realizadas en febrero de 1946. Durante su primer gobierno, se implementó una política pública de construcción de viviendas a escala masiva que fue incluida en los planes quinquenales. Dicha política se asentó, según Baer y Duarte (2011), sobre dos grandes pilares: por un lado, la construcción directa a cargo del Estado y una serie de medidas que incidieron tanto en la demanda como en la oferta del mercado inmobiliario y, por otro, la regulación del mismo a través de otorgamiento de créditos hipotecarios, control del mercado de alquileres, liberalización de derechos de importación para materiales de construcción, sanción de la Ley de Propiedad Horizontal y medidas tendientes a regular los loteos. Fue así como los créditos escriturados pasaron de 5838 en 1945 a 47379 en 1949, o sea, se volvieron de escala masiva y no quedaron sólo en Buenos Aires, sino que se extendieron al interior del país y promovieron operaciones referidas a la vivienda individual, casas colectivas, propiedad horizontal y producción cooperativa (Ballent y Liernur, 2014, pp. 285- 288).

La vivienda popular en Tucumán

La provincia de Tucumán, en las tres últimas décadas del siglo XIX, sufrió grandes transformaciones económicas y sociales debido al desarrollo de la industria azucarera, lo que implicó la introducción de la agroindustria en el mercado nacional y la inserción dentro del modelo agroexportador gracias a la protección arancelaria. El paso de una economía agrícola y comercial a una agroindustrial, derivada de la expansión del cultivo y la industrialización de la caña de azúcar, supuso el establecimiento de nuevas relaciones económicas, sociales y políticas y la integración de numerosas actividades y actores que se incorporaron a este proceso (Álvarez y Correa Deza, 2013, p. 129).

Su capital, San Miguel de Tucumán, era considerada a comienzos del siglo XX, como una ciudad intermedia que se había desarrollado por anillos concéntricos, en la que se reconocían tres zonas claramente diferenciadas. La primera era la del "Casco Fundacional" de 1685, conformado por las tradicionales 9 x 9 manzanas, de forma cuadrada. Le seguía el área del ensanche o "Casco Liberal" de fines del siglo XIX, delimitado por cuatro *boulevards*, hoy denominados "las cuatro avenidas", cuyo trazado siguió

constituido por las manzanas mencionadas. Ambos sectores constituyen una unidad desde el punto de vista funcional y simbólico, aunque presentan rasgos particulares respecto del tejido y el paisaje urbanos, consecuencia del momento histórico que los originó (Paterlini, 2010, p. 58). Luego, se encontraba una amplia zona formada por los barrios o pequeños asentamientos que surgieron independientes respecto de la estructura consolidada, ya que en muchos casos no se continuó con el trazado original. Esos barrios constituyeron la primera periferia que se fue conformando, primero de forma espontánea, pero, con los años, más planificada al afianzarse la acción del propio Estado que proveyó de infraestructuras. Entre 1935 y 1950, la expansión de la ciudad se dirigió especialmente hacia el norte del casco central, en relación con el trazado del ferrocarril y con las aptitudes morfológicas del lugar (Mansilla, 1993-94, p. 78).

Las políticas habitacionales implementadas en Tucumán, hasta prácticamente mediados del siglo XX, no habían sido exitosas ya que fueron acciones aisladas e impulsadas por algunos sectores particulares. Desde el gobierno provincial, la primera medida en torno a este tema se llevó a cabo en la gestión de Luis F. Nougés (1906-1909), aunque toda la operatoria resultó un fracaso. Por otra parte, la Caja Popular de Ahorros (CPA) de la provincia, que había nacido en 1915, no había encarado este tema como un objetivo de la institución. Fue recién durante el primer gobierno de Miguel Campero (1924-1928) que se aprobó una reglamentación mediante la cual se autorizaba a invertir el 60% de los fondos de reserva para la compra de terrenos con destino al Hogar Propio de los empleados y jubilados provinciales y municipales, pero su acción tuvo escasa trascendencia.

En 1938 se sancionó la Ley 1728, modificatoria de la ley de creación de la CPA que autorizaba la colocación de fondos de reserva en préstamos a empleados y jubilados del Estado, entre los que consideraba los préstamos para la construcción de casa habitación (Deheza, 2015, 43-44). Por lo tanto, se habilitaba para facilitar el acceso a la vivienda a sectores de la población que no podían obtenerla por otro tipo de créditos. En esta línea de acción, fue creada en 1939 la *Junta Permanente del Hogar Propio* que tuvo sus dependencias en la Caja Popular de Ahorros y se regía por las mismas normas de ésta. Su objetivo era la construcción de viviendas para empleados y obreros de comercio e industria, mediante el otorgamiento de créditos hipotecarios de 10, 15, 20 y 25 años de plazo; sin embargo, esta modalidad tampoco prosperó.

Barrio Jardín de Tucumán

La llegada al gobierno nacional del coronel Juan Domingo Perón (1946-1952) significó el cambio de rumbo de las políticas orientadas a abordar la cuestión habitacional. El primer Plan Quinquenal facultaba a distintos organismos la formulación de planes de vivienda masiva, en los que podían participar los gobiernos provinciales, en oposición a la tendencia centralizadora de la Administración Nacional de la Vivienda de poco tiempo atrás (Ballent, 2005, p. 75). Fue así como, enarboladas las banderas de la

edificación masiva y la pluralidad de operatorias de distintas entidades, incluidas las provinciales, se diversificó la gestión y se mostró, en el corto plazo, la acción del Estado en diferentes puntos del país.

En Tucumán, Carlos Domínguez, fuertemente identificado con el gobierno nacional, había ganado las elecciones de febrero de 1946; su administración se caracterizó por la construcción de abundante obra pública en toda la provincia. Para paliar el déficit habitacional, su gestión favoreció la construcción de los barrios "Eva Duarte de Perón", "Juan Domingo Perón", "El Bosque", "San Martín", "Concepción" y "Tafí Viejo", ubicados tanto en la capital como en los municipios aledaños que componen el Gran San Miguel de Tucumán (Páez de la Torre, 1987, p. 674).

En consonancia con esta política, la CPA implementó una operatoria de construcción directa de barrios de viviendas, por la cual las casas se ponían a la venta mediante licitación pública o por el sistema de inscripción previa de interesados, quienes hacían un aporte inicial y podían pagar el saldo a largo plazo.

El primer barrio financiado íntegramente por la institución fue el barrio Juan Bautista Alberdi, luego denominado "Barrio Jardín", destinado a los empleados y obreros de la industria y del comercio. Se situó al frente de los cuarteles militares, al noroeste del área central de San Miguel de Tucumán, entre las calles Castelli y Viamonte, de oeste a este y avenida Belgrano e Italia, de sur a norte, en la zona de Las Muñecas (Tío Vallejo y Wilde, 2017, p. 141). Se diseñó según el modelo urbano de "suburbio jardín", es decir, de baja densidad: contaba con catorce manzanas rectangulares, cada una de las cuales tenía veintiocho lotes, en los que se ubicaba una casa por parcela, sobre la línea municipal, con un pequeño jardín posterior.

Las obras del primer sector, el de mayor envergadura, se iniciaron en 1947, con viviendas individuales apareadas, una plaza que ocupaba una manzana, en torno a la cual se ubicaron un puesto sanitario, una escuela que ocupaba otra manzana (frente a la plaza), un edificio para el mercado, un club social y deportivo. Por fuera de la plaza se destinó una parcela para la iglesia (Figura 1). En la memoria del proyecto se incluían los trabajos de provisión de agua corriente, tendido de luz eléctrica, alumbrado público y pavimento.

Las viviendas fueron de cuatro tipos. Las de tipo A fueron diseñadas con hall de acceso, *living* comedor, dos dormitorios, baño, cocina, lavadero y una pequeña galería, que totalizaban 60m² (Figura 2). Las de tipo B, C y D tenían *living* comedor, un dormitorio, cocina, baño y lavadero y eran de 48, 50 y 53m², respectivamente. Estas últimas, de un dormitorio, variaban muy poco en su diseño, sólo la C presentaba un porche o galería de acceso, por lo cual su valor aumentaba; luego le seguía la D y, finalmente, la B, la más económica.

El lenguaje arquitectónico adoptado respondía al chalet californiano² que, según Ballent y Liernur (2014), había surgido en nuestro país en la década de 1920, como uno de los lenguajes de la arquitectura suburbana de los sectores

² El chalet californiano debe su nombre a una arquitectura doméstica surgida en la región de California, Estados Unidos, en los primeros años del siglo XX. Su difusión se produjo luego de la Primera Guerra Mundial por la prevalencia de la cultura norteamericana en todo el mundo, a través de revistas de divulgación masiva, revistas especializadas y, sobre todo, por el cine.



Ubicación de Barrio Jardín

- 1 Sector original de 1947, ubicado entre avenida Belgrano al sur, Italia al norte y calles Castell al este y Viamonte al oeste.
- 2 Primera ampliación de 1962, sobre avenida Manuel Belgrano al sur, España al norte y Viamonte al este y Juan L. Nougues al oeste.
- 3 Segunda ampliación de 1968, sobre España al sur, Italia al norte y Viamonte al este y Caseros al oeste.
- 4 Tercera ampliación de 1972-1973, dentro del sector original, en la manzana comprendida entre Viamonte y Azcuénaga, de oeste a este, y entre Brandisen y España, de sur a norte.

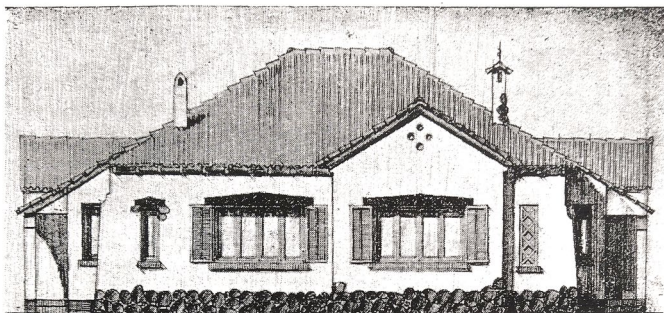


Figura 1. Ubicación de Barrio Jardín con las diferentes ampliaciones. Fuente: Fotografía extraída de Google Maps, trabajada por la autora.

Figura 2. Casa tipo A de 1947. Fuente: Fotografía extraída del libro, Deheza, M. G. (2015).

CASA TIPO "A"

VALOR ASIGNADO \$ 8.100

Mensualidad a pagar
\$ 61.30
 incluido:
 Amortización, intereses, seguro de incendio y seguro hipotecario o de vida.

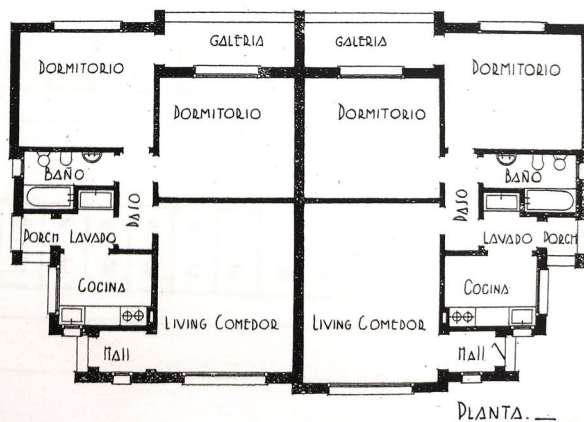




Figura 3. Casa tipo chalet californiano de Barrio Jardín.
 Fuente: Fotografía de la autora.

altos y medios. En la década siguiente, dos fueron los modelos adoptados: la casa compacta de estética racionalista para la vivienda urbana y el chalet californiano que, junto a otras variantes rústicas y pintoresquistas, fue el modelo por excelencia para la vivienda suburbana, rural o de veraneo. Ahora bien, sufrió reformulaciones en lo formal, lo funcional y lo simbólico por requerimiento de los diversos grupos sociales que lo emplearon, dando lugar a las variantes del gran chalet pintoresquista, el pequeño chalet suburbano y el chalet popular (Chiarello, 2015, pp. 186-187). Los elementos que caracterizaron a estas viviendas fueron los muros blancos, las cubiertas de tejas de escasa pendiente y un zócalo de poca altura en piedra o ladrillo a la vista (Figura 3), muy difundida en algunas revistas como *Casas y Jardines*³, en las décadas de 1930 y 1940.

Es posible encontrar un antecedente del tipo de urbanización empleada por la CPA, en el barrio de Suboficiales Sargento Cabral, construido entre 1934 y 1937, en Campo de Mayo, Buenos Aires, por iniciativa del Ministerio de Guerra. Fue concebido como un barrio jardín, con chalets californianos, con huerta y gallinero, ubicados en torno al equipamiento colectivo, entre el que se destacaba el edificio de la iglesia. Esta síntesis entre modernidad y tradición y, especialmente, identidad nacional había sido proyectada por los arquitectos Alberto Prebisch, Fermín Bereterbide y Carlos Muzio (Ballent, 2005, pp. 20-21).

³ La revista *Casas y Jardines* fue una publicación argentina de difusión masiva de la Editorial Contémpera que comenzó a circular en 1932.

Las ampliaciones de Barrio Jardín

La casa de estética racionalista, difundida a partir de la década de 1930 para la vivienda urbana, comenzó a competir en la década siguiente con el

concepto de "habitación colectiva". Ambas alternativas fueron debatidas, por cuanto la última se presentaba como un recurso adecuado para el gobierno peronista en su tarea de democratizar el acceso a la vivienda propia. Con el "pabellón", "bloque" o "monobloque" se aludía a un tipo formal abierto, exento, de desarrollo lineal y altura variable que incorporaba espacios y usos de interés comunitario y planteaba una nueva relación con la calle, con el espacio verde, adecuadamente ventilado y visible desde el exterior (Ballent, 2005, pp. 185-186). Un ejemplo paradigmático resultó el barrio Manuel Dorrego, más conocido como Los Perales (1946-1952), en la ciudad de Buenos Aires. El conjunto, localizado en una gran área verde, en la zona de Mataderos, rompía con el amanzanamiento⁴ tradicional, se componía de 46 bloques de tres niveles, con departamentos de dos y tres dormitorios, que sumaban 1068 unidades. Éste fue uno de los emprendimientos más importantes llevado a cabo por la gestión peronista, en los inicios de su gobierno.

En 1948 fue sancionada la Ley de Propiedad Horizontal que establecía la coexistencia, en un mismo inmueble, de unidades de propiedad individual, a la vez que compartía sectores comunes de propiedad colectiva. Al año siguiente de su sanción, mediante un decreto reglamentario, se incorporó al BHN una línea crediticia destinada al nuevo régimen, lo que resultaba un estímulo para este tipo de construcciones, por lo cual se difundieron ampliamente (Ballent, 2005, pp. 216-217).

La década de 1960 fue, según Jáuregui (2017), un período de crecimiento significativo de la economía argentina. El gobierno del presidente Arturo Frondizi (1958-1962) apoyó el desarrollo de la industria nacional en todos los sectores y planteó una participación activa del Estado como regulador en la economía, pero también respetó el libre juego del mercado considerando la iniciativa privada como elemento dinamizador del crecimiento (Blanco, 2019, 14). Durante el régimen de facto "Revolución Argentina" (1966-1973) se impulsó la modernización a través de la industrialización conducida por el Estado. En estos años, a pesar de las sucesivas crisis políticas, surgió la planificación económica, los programas de energía, industria y transporte e, incluso, la arquitectura para el desarrollo, entendidas éstas en el marco de un proyecto político-económico modernizador o desarrollista (Costa, 2020, 103).

Concretamente, en 1962 se planteó una primera ampliación de Barrio Jardín en la esquina de Viamonte y avenida Belgrano, ya por entonces una zona muy transitada, la cual se efectuó siguiendo el modelo urbano del Movimiento Moderno. Así, se diseñaron bloques de departamentos, orientados de norte a sur, separados entre ellos lo suficiente como para conseguir los mejores beneficios del sol y la ventilación, sobre una gran área verde, totalmente indiferentes al trazado de manzanas rectangulares del Barrio Jardín original que lo enfrentaba.

El conjunto, estaba conformado por tres monobloques de tres niveles, construidos bajo el sistema de propiedad horizontal. Dos de los edificios tenían treinta y seis unidades y uno sólo veintiocho, lo que daba un total de cien departamentos de dos, tres y cuatro dormitorios de 75m², 80m² y

⁴ Amanzamiento: término que hace alusión al diseño de manzanas urbanas que pueden ser cuadradas o rectangulares.



Figura 4. Monobloque de av. Belgrano y Viamonte, hacia fines de la década de 1960. Fuente: Fotografía extraída del libro, Deheza, M. G. (2015).

120m² respectivamente. El diseño de las unidades era de tipo dúplex, esto es, dos niveles, situados uno al lado del otro, frente a la circulación horizontal. La arquitectura pertenecía a la corriente "brutalista", por cuanto la estructura de hormigón armado y los cerramientos de mampostería de ladrillo se dejaron a la vista, como así también las escaleras de los extremos del bloque, diseñadas como elementos escultóricos en hormigón visto (Figura 4).

Una nueva ampliación se produjo en 1968, se trataba de la construcción de veinte viviendas unifamiliares, en lo que se denominó la "Manzana 20". Los terrenos, ubicados por calle Viamonte al este y Caseros al oeste, entre Italia y España, por detrás de los monobloques, ocupaban tres manzanas rectangulares delineadas perpendicularmente respecto del trazado original del barrio.

Las casas eran más amplias que las primeras de 1947 y su diseño más funcional. Había de tres tipos diferentes: A, B y C con una superficie de 90m², distribuidos en *living* comedor, tres dormitorios, un baño y cocina con lavadero; sólo la A tenía una pequeña galería posterior (Figura 5). En cuanto a su lenguaje arquitectónico, un grupo de viviendas fue elaborado con los principios racionalistas de cubiertas planas y carentes de ornamentación (Figura 6). En cambio, las restantes, a la manera de los chalets californianos, tenían las cubiertas a dos aguas de tejas, pero sin el aspecto rústico de la década de 1940 (Figura 7).

Entre 1972 y 1973 se ejecutó una nueva ampliación, se trataba del cuarto y quinto monobloque de tres niveles, esta vez ubicados en un cuarto de la manzana oeste que enfrentaba la escuela, dentro del barrio original. El primer edificio, en la esquina de Azcuénaga y Brandsen, contaba con 36 unidades de 63m² cada una, y el segundo, en la esquina de Azcuénaga y España (Figura 8), también de tres niveles, tenía 24 departamentos, de igual superficie que

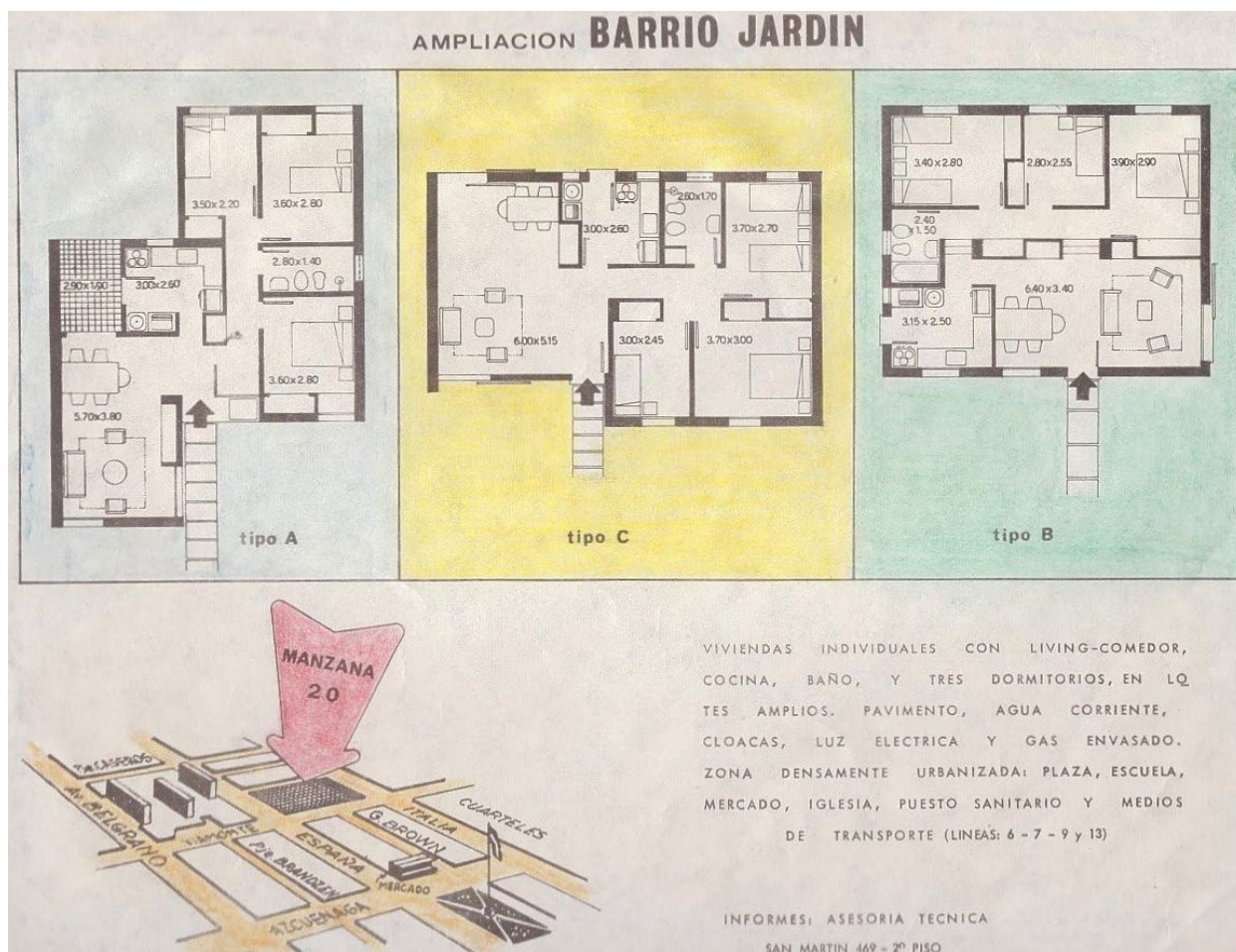


Figura 5. Plantas de las viviendas de la ampliación de la Manzana 20. Fuente: Fotografía extraída del libro, Deheza, M. G. (2015).

Figura 6. Casa de estética racionalista de la Manzana 20. Fuente: Fotografía extraída del libro, Deheza, M. G. (2015).

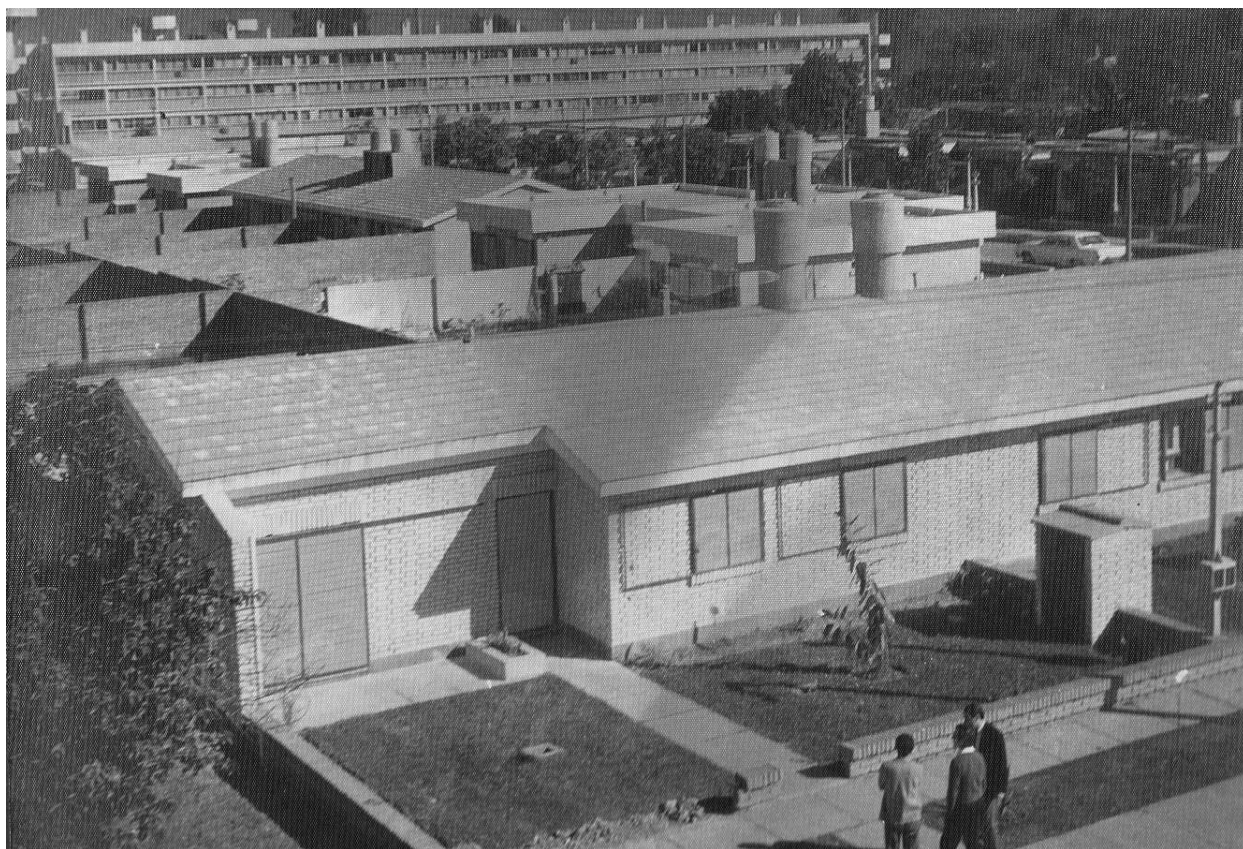


Figura 7. Casa con cubierta a dos aguas de la Manzana 20.
 Fuente: Fotografía extraída del libro: Deheza, M. G. (2015)

Figura 8. Monobloque esquina España y Azcuénaga correspondiente a la tercera ampliación de 1972-1973.
 Fuente: Fotografía de la autora.



los primeros. Cada uno de ellos se articuló con un volumen de menores dimensiones, con el que conformaban espacios más privados de acceso para cada bloque, en los que se ubicó la escalera. Su arquitectura es más sencilla y austera, sus fachadas fueron revocadas y carecen de cualquier elemento distintivo, en comparación con el conjunto de la década de 1960.

Fue de este modo que "Barrio Jardín" adquirió las características de una urbanización heterogénea, debido a los diversos modos implantación urbana

y a la variedad de lenguajes arquitectónicos de los edificios. La pluralidad resultante, manifestación de los principios urbanos y arquitectónicos dominantes de cada momento, lejos de afectar la percepción del conjunto, lo enriqueció, otorgándole al barrio características únicas.

Las propuestas para resolver el déficit habitacional de los sectores de menores recursos de la ciudad de San Miguel de Tucumán encuentran en las operatorias de la CPA soluciones que variaron en escala, implantación urbana y lenguaje arquitectónico. Las circunstancias políticas y económicas fueron clave en la creación de "Barrio Jardín" y sus tres ampliaciones, todas las cuales revelan rasgos particulares. El conjunto, conformado por unas quinientas viviendas, destinado a los empleados de la administración pública, el comercio y la industria de la ciudad, fue el de mayor envergadura del que hiciera cargo la institución en más de 100 años de gestión.

En el diseño original de 1947 prevaleció el modelo de suburbio jardín, expresado en la baja densidad, a través del delineado de manzanas rectangulares, con lotes individuales para cada una de las viviendas que totalizaron 324 unidades. Respecto de la arquitectura se procuró satisfacer los gustos y las aspiraciones de los sectores menos favorecidos de la sociedad que anhelaban alcanzar la "casa propia", a través del chalet californiano. La incorporación de la infraestructura y del equipamiento urbano generaron las condiciones adecuadas para que, años después, se pudieran concretar tres ampliaciones, sumando 180 viviendas más.

La primera de ellas se llevó a cabo a comienzos de la década de 1960, con el desarrollo de tres monobloques de tres niveles, sobre un gran espacio verde. Los ejemplos internacionales demuestran que esta alternativa tuvo sus puntos débiles en la negación de la calle, la gran escala y la dificultad en la administración de los espacios verdes en los que se implantaban. Sin embargo, en la primera ampliación de "Barrio Jardín", estos problemas no se evidenciaron debido a la escala pequeña del conjunto, gracias a lo cual se pudo integrar satisfactoriamente al entorno, un suburbio de una ciudad pequeña del noroeste argentino.

En una segunda etapa de ampliación se construyeron veinte viviendas individuales, con lo que se volvió a la escala y al modelo urbano planteado en la primera fase del barrio. Si bien el delineado de las manzanas rectangulares se efectuó de manera perpendicular al de las manzanas originales, esta situación no afectó la percepción del conjunto. En cuanto a la arquitectura, las viviendas fueron diseñadas según los principios funcionalistas de la arquitectura moderna y carentes de toda ornamentación con cubiertas planas y a dos aguas.

Finalmente, los monobloques construidos en 1972 y 1973 se adaptaron a la estructura urbana de las manzanas rectangulares originales, estableciendo un modo de ocupación menos categórico que los edificios sobre avenida Belgrano. Su arquitectura es muy sencilla, despojada de cualquier elemento que pudiera distinguirlos.

CONSIDERACIONES FINALES

La vigencia de los modelos urbanos utilizados, el suburbio jardín y el moderno, dan cuenta de que, si la escala es la adecuada, los edificios se integran sin mayores dificultades y la comunidad los hace propios. Asimismo, la variedad de soluciones contribuyó a evitar la monotonía, cualidad distintiva de los enormes conjuntos modernos que fueron duramente criticados a partir de la década de 1950.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, B. y Correa Deza, M. F. (2013). *La movilidad social en Tucumán, Argentina, 1869-1895. América Latina en la historia económica*, 20(1), 126-157. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SI405-22532013000100005&lng=es&tlng=es.

Baer, L. y J. Duarte (2011). Construcción de vivienda popular y regulación del mercado inmobiliario. La política de vivienda del "primer peronismo" en la metrópolis de Buenos Aires. *Realidad Económica*, (263), Buenos Aires: Instituto Argentino para el Desarrollo Económico (IADE). Recuperado de: http://www.iaide.org.ar/system/files/ediciones/realidad_economica_263.pdf

Ballent, A. (2005). *Las huellas de la política. Viviendas, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Ballent, A. y Liernur, J. (2014). *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benévolo, L. (1996). *Historia de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Blanco, G. (2019). *El gobierno desarrollista de Arturo Frondizi analizado desde la óptica del estructuralismo*. Universidad Nacional de La Pampa: Portal de Revistas Académicas y Científicas de la UNLPam. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/235048125.pdf>

Blasco, J. A. (2016). El descontento frente a la ciudad industrial: reformismo social y "ciudad jardín" en España, 1900-1923. *Revista de Historia Industrial*, (37). Recuperado de: <http://urban-networks.blogspot.com/2016/02/el-modelo-original-de-la-ciudad-jardin.html>

Chiarello, A. L. (2015). El tipo chalet californiano en la arquitectura doméstica del noroeste argentino. Tucumán y Salta, 1930-1950. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 50(2), 185-214. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Costa, C. (2020). Arquitectura e infraestructura para el desarrollo en Argentina (1960-1975): 06 un abordaje desde la industria, energía y conexiones territoriales. *ARQUISUR Revista*, (18), 92-105. Recuperado de: <file:///C:/Users/Operador/Downloads/9491-Texto%20del%20art%C3%ADculo-31150-1-10-20201217.pdf>

Cravino, A. (2016). Historia de la vivienda social. Primera parte: del conventillo a las casas baratas. *Vivienda y Ciudad*, 3, 7-24. Recuperado de: https://issuu.com/inivhabunc/docs/vivienda___ciudad_3

Cravino, A. (2020). Historia de la vivienda social. Segunda parte. *Vivienda y Ciudad*, 7, 250-273. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReViyCi/article/view/25397/32290>

Deheza, M. G. (2015). *100 años en la vida de los tucumanos. 1915-2015*. Tucumán: Editorial Tropa.

Gargantini, D. M. (2012). *Revisión histórica de políticas sociales*. Recuperado de: https://blog.ucc.edu.ar/ssh/files/2012/03/Revisi%C3%B3n-hist%C3%B3rica-de-pol%C3%ADticas-habitacionales_Gargantini.pdf

Gómez, J. L. (2015). *Un país para construir. Las políticas del Banco Hipotecario Nacional durante el primer peronismo, 1946-1955*. Ponencia presentada en el XI Congreso Brasileiro de História Econômica. Recuperado de: http://www.abphe.org.br/arquivos/2015_juan_lucas_gomez_un-pais-por-construir-las-politicas-del-banco-hipotecario-nacional-durante-el-primer-peronismo-1946_1955.pdf

Jáuregui, A. (2018). Planificación económica y autoritarismo en la "Revolución Argentina" (1966-1971). *Quinto Sol*, 22(1), 1-28. Recuperado de: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/article/view/1840/2470>

Larrosa, L. (1947). *El problema de la vivienda y el estado*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas. Recuperado de: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-0428_LarrosaL.pdf

Mansilla, S. L. (1993-1994). Del "conventillo" a la "villa de emergencia": segregación residencial y migraciones intraurbanas en San Miguel de Tucumán. *Revista de Geografía*, XXVII-XXVIII, 73-81.

Monclús, J. y Díez, C. (2015). El legado del Movimiento Moderno. Conjuntos de vivienda masiva en ciudades europeas del Oeste y del Este. No tan diferentes... -rita. *Revista indexada de textos académicos*, (3), 88-97. DOI:10.24192/2386-7027(2015) (v3) (04)

Montiel Álvarez, T. (2015). Ebenezer Howard y la Ciudad Jardín. *ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades*, 9, 118-123. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/15.pdf>

Páez de la Torre, C. (1987). *Historia de Tucumán*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Paterlini, O. (2010). La centralidad urbana histórica en San Miguel de Tucumán. En Gutman, M. (Coord.) *Argentina: persistencia y diversificación, contrastes e imaginarios en las centralidades urbanas*, Centralidades, Vol. 3 (pp. 55-96). Quito: OLACCHI.

Tío Vallejo, G. y Wilde, A. (2017). *Historia del Municipio de San Miguel de Tucumán*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Alejandro Ochoa-Vega

Doctor en Historia del Arte, Profesor Investigador, titular C. Departamento de Métodos y Sistemas División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco Ciudad de México, México
<https://orcid.org/0000-0002-9267-8809>
alejandro8avega@yahoo.com.mx

DOS PROYECTOS DE ESCALA METROPOLITANA DE FIN DE SIGLO XX EN MÉXICO: LA PLAZA TAPATÍA EN GUADALAJARA Y LA MACRO PLAZA EN MONTERREY

TWO MEXICAN METROPOLITAN-SCALE PROJECTS AT THE END OF THE 20TH CENTURY - PLAZA TAPATÍA IN GUADALAJARA AND MACRO PLAZA IN MONTERREY.

DOIS PROJÉTOS À ESCALA METROPOLITANA DO FINAL DO SÉCULO XX NO MÉXICO: A PLAZA TAPATÍA EM GUADALAJARA E A MACRO PLAZA EM MONTERREY



Figura 0. Plaza Tapatía, con la fachada posterior del Teatro Degollado al fondo.
Fuente: Fotografía de Alejandro Ochoa Vega (2008).

RESUMEN

El texto siguiente analiza las experiencias de dos proyectos de gran impacto urbano de la década de los 80 del siglo XX en dos ciudades mexicanas, Guadalajara y Monterrey. En ambos casos se refieren los antecedentes en cuanto a la planeación urbana y los distintos proyectos para regenerar los centros históricos de dichas ciudades. También se exponen las consideraciones de las autoridades locales respecto a la imagen desgastada y deteriorada de los cascos antiguos, a la hora de plantear intervenciones a gran escala que implicaron la demolición de edificios y espacios de origen colonial y del siglo XIX. Los resultados son contradictorios: se ganó un gran espacio público, pero a la vez se sufrió la pérdida de la huella de las trazas originales de las ciudades y no pocos edificios de valor patrimonial. Ambos proyectos fueron resultado de decisiones políticas autoritarias, sin ninguna consulta a los habitantes de Guadalajara y Monterrey, simplemente mediante decreto de sus gobernantes.

Palabras clave: planeación urbana, arquitectura, centros históricos, modernidad.

ABSTRACT

This article analyzes the experiences of two projects which had a major urban impact in the 1980s on two Mexican cities, Guadalajara and Monterrey. In both cases, the background behind urban planning and the different projects to regenerate the historic city centers are discussed. The considerations of the local authorities regarding the tired and deteriorated image of the old downtown area are also presented, outlining the large-scale interventions that involved the demolition of colonial and 19th-century buildings and spaces. The results are contradictory: on one hand, a large public space was gained, but at the same time, the original city layout and many heritage buildings were lost. Both projects were the result of authoritarian political decisions, by governor decrees, without any consultation with the inhabitants of Guadalajara and Monterrey.

Keywords: Urban planning, Architecture, historic centers, Modernity.

RESUMO

O texto analisa as experiências de dois projetos de grande impacto urbano nos anos de 1980 em duas cidades mexicanas, Guadalajara e Monterrey. Em ambos os casos, referem-se aos antecedentes do planejamento urbano e aos diferentes projetos de regeneração dos centros históricos destas cidades. Mostra também as considerações das autoridades locais com relação à imagem desgastada e deteriorada dos cascos antigos, que propuseram intervenções em grande escala que envolveram a demolição de edifícios e espaços de origem colonial e do século XIX. Os resultados são contraditórios: por um lado, ganhou-se um grande espaço público, mas ao mesmo tempo, perdeu-se a disposição original das cidades e muitos edifícios de valor patrimonial. Ambos os projetos são o resultado de decisões políticas autoritárias sem qualquer consulta com os habitantes de Guadalajara e Monterrey, simplesmente por meio de decretos de seus governantes.

Palavras-chave: planejamento urbano, arquitetura, centros históricos, modernidade.

INTRODUCCIÓN

Por lo general, el espacio público, como plazas, parques o jardines, responde a una decisión política de las autoridades de una ciudad, por lo tanto, a un decreto. En razón de ello, se pretende llamar la atención de cómo, debido a decisiones de políticos y autoridades en turno, las ciudades y su espacio urbano, son en muchos casos afectadas y alteradas en su fisonomía. Históricamente, la ciudad ha sido el espacio fundamental para reflejar el poder e influencia sobre un territorio por parte de una clase dominante: sus edificios de gobierno, de comercio y religiosos resaltan en el paisaje y se articulan a través de calles y plazas de uso público. Así, se entiende que el espacio público es un producto cultural, ligado al poder político, económico e ideológico, y que, en determinado momento, es una posibilidad para el beneficio y goce colectivo. Ciudades y pueblos han nacido alrededor de un espacio abierto o plaza, los cuales a través del tiempo se convierten en el lugar de encuentro colectivo por excelencia, sede de ceremonias oficiales, manifestaciones políticas, rituales religiosos o centros de intercambio comercial.

En el mundo occidental, a partir de la revolución industrial y del surgimiento del liberalismo político y económico, los espacios urbanos se hacen más democráticos¹ y, dado el crecimiento de la población y el desarrollo de las ciudades, las plazas centrales o fundacionales reducen su protagonismo al crearse subcentros en las periferias (Zambrano, 2003). De este modo, al llegar al siglo XX, y en el caso mexicano sobre todo en la segunda mitad, la explosión urbana provoca serios desequilibrios que hacen perder, entre otras cosas, el espacio público, debido a la especulación del suelo y a la falta de decisión política y las carencias económicas. Consecuentemente, en el siglo XXI, ciudades como México, Guadalajara y Monterrey, las más grandes del país, conforman metrópolis complejas, donde sus centros históricos enfrentan tanto problemas de conservación de su traza y arquitectura patrimonial, como inseguridad, abandono de población fija y tensiones entre el comercio establecido y ambulantes, por mencionar los más importantes. A su vez, con todo y el peso de la planificación urbana, desarrollada desde los años treinta del siglo pasado, estas tres ciudades han crecido sin orden y con una población mayoritaria excluida de los servicios urbanos básicos.

Para el presente texto, el análisis se centra en Guadalajara y Monterrey, las cuales en los años ochenta del siglo pasado desarrollaron un par de obras de gran impacto en sus centros urbanos, la Plaza Tapatía y la Macro Plaza, respectivamente. Proyectos que implicaron la demolición de varias manzanas y la alteración de la traza original en aras de “regenerar” sectores deteriorados e inseguros y crear, en su lugar, nuevas plazas y edificios con áreas verdes, jardines, y vialidades y estacionamientos subterráneos. Con matices distintos, ambas obras provocaron en su momento gran polémica, no obstante, se concluyeron de acuerdo a lo previsto y a cuarenta años de su inauguración, forman parte del imaginario contemporáneo de ambas ciudades. Una evaluación de sendos proyectos, desde una lectura urbano-arquitectónica, pretende responder a través de este trabajo si, con todo y las motivaciones políticas que tuvieron los promotores, Guadalajara y Monterrey ganaron nuevos espacios públicos para sus habitantes en sus viejos cascos históricos.

¹ Hasta finales del siglo XVIII las plazas eran casi de uso exclusivo para el intercambio comercial y los gremios respectivos, en tanto los jardines eran para la realeza (Zambrano, 2003, pp. 36-37).

Proyectos como la Plaza Tapatía en Guadalajara y la Macroplaza en Monterrey son referentes tangibles de planes diseñados a partir de un interés inicial de crear espacios públicos modernos sobre los centros urbanos existentes de ambas ciudades. Sustentado en el análisis histórico de ambos proyectos, el presente artículo resume los alcances programáticos y el entorno en que se realizó la construcción de estas plazas públicas.

El resultado de este tipo de intervenciones depende en gran parte del plan maestro inicial y su relación con el entorno de las ciudades; esta relación arquitectónica hace que cada proyecto sea un caso de estudio particular sobre el que se pueden hacer conjeturas comunes al compararse con casos similares. Se presenta aquí una investigación de carácter cualitativo con estudio de casos múltiples **2** que se plantea un análisis exploratorio (Creswell, 2007). Al tratarse de casos desarrollados en condiciones comunes, las reflexiones finales, a manera de crítica arquitectónica, retoman los puntos más destacados sobre las repercusiones que presentan estos proyectos a escala urbana.

CONTEXTO NACIONAL

La transición entre los sexenios de José López Portillo y Miguel de la Madrid, es decir, de 1977 a 1984, periodo en que se realizaron el par de mega obras, conlleva una serie de cambios políticos y económicos importantes de resaltar. Con López Portillo concluye el periodo del llamado "milagro mexicano", iniciado en los años cuarenta con el modelo del desarrollo estabilizador; a partir de la sustitución de importaciones, el cual proponía elevar los aranceles de las importaciones para beneficiar la producción interna y colocar las exportaciones de productos nacionales como base de la economía industrializada. El Movimiento Estudiantil del 68 y el populismo irresponsable del régimen de Luis Echeverría afectaron en gran medida la estabilidad política y económica del país. El sexenio "lópezportillista" intentó, desde el auge del petróleo, "administrar la abundancia" e invertir en múltiples obras de infraestructura, entre otros rubros de la economía nacional. Sin embargo,

El ambicioso plan de inversión del Estado durante el gobierno de López Portillo trajo consigo dispendio e inflación que devoraron la moneda y sus finanzas. La banca privada convirtió su búsqueda de rendimientos seguros en especulación y dolarización agresiva de sus operaciones. La desintegrada industria nacional creció abruptamente, pero al costo de un flujo insostenible de importaciones y una debilidad creciente frente al exterior. (Aguilar y Meyer, 2008, p. 46)

Las bondades del auge petrolero llegaron a su fin a mediados de 1981, cuando los precios del petróleo cayeron radicalmente, pero fue hasta febrero del siguiente año cuando, frente al enorme déficit en la balanza de pagos, la especulación cambiaria, los costos de una enorme deuda externa y un mercado petrolero que no repuntaba, el gobierno de México se vio forzado, tardíamente, a devaluar su moneda en un 70 % (Aguilar y Meyer, 2008, pp. 252-253). Para concluir la debacle del sexenio, el presidente, de manera unilateral, anunció en su último informe de gobierno la nacionalización de la banca,

METODOLOGÍA

2 Creswell (2007) define que un estudio de casos es una exploración de un sistema ligado a uno o múltiples casos a lo largo del tiempo, a través de la recolección de datos detallados en profundidad, lo que involucra múltiples fuentes de información (p. 46).

con la idea aparente de detener “el saqueo del país”. Decisión traumática y de supuesto nacionalismo que llevó años superar. Aguilar y Meyer (2008) describen dicho panorama:

El horizonte del nuevo gobierno (el de Miguel de la Madrid Hurtado) era de recesión, estrangulamiento financiero, cierre de los mercados monetarios y comerciales internacionales, desempleo con castigo salarial, caída del gasto público y un decrecimiento económico para 1983 que se preveía ya entonces que se situaría entre cero y menos cinco por ciento... El México en que pensaba el nuevo gobierno era un país no centralizado sino descentralizador; no populista y corporativo sino liberal y democrático, no patrimonial y corrupto sino moralmente renovado; no ineficiente y desagregado sino racional y nacionalmente planeado. Y no el Estado grande, laxo y subsidiador y feudalizado que había administrado hasta entonces el pacto histórico de la revolución de 1910-1917, sino un Estado chico, sin grasa, acotado claramente en sus facultades interventoras, económicamente realista, no deficitario y administrativamente moderno. (pp. 259- 261)

Es con Miguel de la Madrid que se inicia el neoliberalismo mexicano, con lo cual los procesos de privatización de muchas empresas estatales se iniciaron de manera acelerada. La economía, no sin sobresaltos, a través de pactos sociales y acuerdos financieros con el Banco Mundial y el Monetario Internacional logró estabilizarse, no obstante, la pretendida renovación moral que limitaría la corrupción, ni la democratización política se alcanzarían en ese sexenio, mucho menos la reducción de la pobreza que, al contrario, creció más que nunca.

PLAZA TAPATÍA, GUADALAJARA, JALISCO

Antecedentes

Guadalajara ha sido una ciudad de cambios dramáticos en su fisonomía urbana, desde mediados del siglo XX cuando se ampliaron las avenidas 16 de septiembre (norte-sur) y Juárez (oriente-poniente) para cruzar el centro histórico³, hasta los años setenta cuando, al abrir la Calzada Federalismo se “rasuró” el tramo oriente. A partir de 1949, Ignacio Díaz Morales (Guadalajara, 1905-1992) inicia las obras de un proyecto que marcó a la capital jalisciense, la Cruz de Plazas, que buscaba dejar cuatro grandes espacios abiertos alrededor de la Catedral y que implicó la demolición de un par de manzanas al oriente (Kasis, 2004, pp. 54-63). En dicho espacio surgiría la Plaza de la Liberación, la primera que se inauguraría en 1953 y que, de golpe, permitió apreciar al Teatro Degollado con una perspectiva inédita. Ahora bien, lejos de solo querer “hermosear” a la ciudad, lo que Díaz Morales siempre buscó en sus proyectos urbanos, fue que la gente contara con más sitios para pasear, sentarse y ver las fuentes, caminar y protegerse con la vegetación, es decir, el disfrute del espacio público para un destinatario mucho más amplio.

Desde 1940, Díaz Morales se imaginó un paseo que uniera las dos “Guadalajaras”, la del oriente con la del poniente, la pobre con la rica, la “fea” con la “bonita”. Así surgió su Paseo del Hospicio, que precisamente iba desde espaldas del Teatro Degollado hasta el Hospicio Cabañas, cercano al Mercado Libertad (popularmente conocido como San Juan de Dios) y a la antigua

³ Véase Díaz-Berrio (1970) quien se refiere a la necesidad de revitalizar la zona aledaña al Hospicio Cabañas: “Al llegar a este punto debemos precisar que “ordenación”, “regeneración” o “revaloración” no implican destrucción del tejido urbano existente [...] ni “ensanchamientos”, ni jardines, ni búsqueda de “perspectivas monumentales” ---erróneas, costosas e inútiles en la mayoría de los casos..., situación que finalmente sucedió con el proyecto construido de la Plaza Tapatía” (p. 32).

plaza de toros "El Progreso"⁴. En su momento el proyecto quedó guardado y resurgió en los años 70 cuando el Gobierno de Jalisco decidió llevarlo a cabo. Cabe acotar que, aunque el arquitecto fue consultado y participó en una primera comisión del proyecto, se retiraría al ver que eran otros los intereses. Su espíritu romántico y humanista era rebasado por fines comerciales y búsqueda de rentabilidad urbana (Kasis, 2004, pp. 59-60).

Condiciones históricas y características del proyecto

Guadalajara mantuvo por muchos años cierto prestigio de ser una ciudad planificada y que crecía sin mayores sobresaltos. Si bien esta idea puede ser considerada más un mito que una realidad, existen condiciones históricas que explican algún orden urbano, desde la creación en 1943, del Consejo de Colaboración Municipal (CCM), de un reglamento municipal de fraccionamientos en 1944 y de una comisión de planeación en 1947. A seguir, en el sexenio de Jesús González Gallo (1947-1953) se harían las obras de "crucifixión" del centro de la ciudad citadas anteriormente, y Guadalajara empezaría a vincularse como zona metropolitana con los municipios aledaños: Zapopan, Tlaquepaque, Tonalá, Tlajomulco y Chápala (Vázquez, 1989). El CCM desapareció en 1959 para convertirse en la Junta General de Planeación y Urbanización del estado de Jalisco (JGPUEJ) y, finalmente, esta pasó a ser Departamento en 1977. Hasta esta fecha, este organismo había tenido cierta eficacia al tener representación, tanto de los técnicos del sector público, como de las cámaras de comercio, de la industria de la transformación, de la propiedad urbana, de la construcción, de los banqueros, de los colegios de ingenieros y arquitectos y de las organizaciones obreras mayoritarias (Vázquez, 1989). Sin embargo, como Departamento terminó como una oficina más del gobierno estatal, sin el peso que le daban las representaciones sociales, y así fue como finalmente enfrentó el gran proyecto del Centro Metropolitano, rebautizado después como Plaza Tapatía. (Figura 1 y Figura 2)

En 1961 la JGPUEJ elabora el Plan Regulador para la ciudad de Guadalajara, el cual serviría de base para otros tantos planes en el estado de Jalisco (Vázquez, 1989). Para los años setenta ya existen marcos legales que van a posibilitar el macro proyecto de intervención el centro histórico de Guadalajara: la *Ley de Asentamientos Humanos del estado de Jalisco*, la que se relaciona con el *Plan Nacional de Desarrollo Urbano* y los planes *Estatad de Desarrollo Urbano, Regional Urbano y Plan Parcial de Urbanización y Control de Edificios*. Más en específico, en el DGPUEJ, con el arquitecto Juan Gil Elizondo como jefe, se elabora el *Plan Parcial de Urbanización y Regeneración del Centro Metropolitano de Guadalajara*. Como lineamientos u objetivos se contempló lo que señala el propio arquitecto, Jefe del Departamento de Planeación y Urbanización del estado de Jalisco. Para evitar que esta área metropolitana se "colapsara" a corto plazo y, además, para propiciar la redensificación se creó un programa múltiple e integral con una infraestructura, funciones urbanas y renovación de vialidad y transportación colectiva para el centro de la ciudad, buscando que los ojos de los tapatíos volvieran hacia este lugar (Elizondo, 1979). Este programa fue de los pocos que se intentó llevar a cabo en el país. Incluyó un área de 70,000 metros cuadrados, entre el Hospicio Cabañas y el

⁴ Construida en 1854, terminó siendo demolida para la construcción de la Plaza Tapatía (Hernández Larrañaga, 2001). Vale añadir que, desde la propuesta de Díaz Morales, se descartó su conservación.

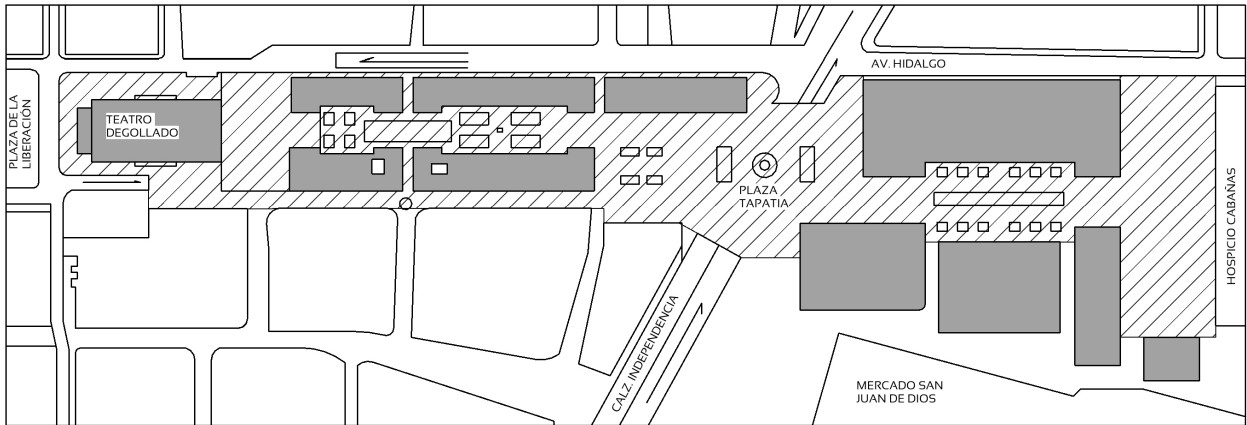


Figura 1. Plaza Tapatía: planta de conjunto. Fuente: Dibujo de Adler Valeriano (2022).

Figura 2. Plaza Tapatía. Fuente: Fotografía de Alejandro Ochoa Vega (2008).

teatro Degollado; parte antigua, corazón de la ciudad, ocupado por edificaciones de comercios de segunda y tercera categorías y cuartos de vecindad. Se demolieron nueve manzanas en las cuales, cabe aclarar, no existían edificios de valor patrimonial (Elizondo, 1979). Estos, localizados en la zona, no sólo fueron conservados, sino realizados.

En cuanto al programa, se definió lo siguiente:

- Construcción de 1,000 lugares de estacionamiento distribuido en 30,000 metros cuadrados.
- Habilitación de 40,000 metros cuadrados de espacios públicos, destinados a plantar más de 1,500 árboles, a construir 50 juegos de agua (fuentes) y a recibir sentadas a cerca de 4,000 personas, simultáneamente.

- Construcción de edificaciones privadas para albergar comercios, oficinas, servicios administrativos, hoteles, restaurantes, servicios turísticos, salas de espectáculos y recreación y departamentos de habitación, excluyendo la unifamiliar (son más de 70 proyectos particulares).
- Programa de vialidad y transporte colectivo.

La principal diferencia con el proyecto del arquitecto Ignacio Díaz Morales radicó en que fuera de la plaza no se planteaba la construcción de ningún edificio, por lo que el espacio y perspectiva eran más abiertos. Con todo, para el proyecto que en definitiva se concretó, sí se construyeron una serie de edificios que conformaron la plaza, a fin de hacer homogénea su delimitación y morfología; alturas, tipologías y materiales fueron establecidos previamente. José Pliego, el arquitecto coordinador del proyecto, estudió otros casos de plazas a nivel internacional y llegó a la conclusión de que era necesario hacer un diseño a escala del centro histórico de Guadalajara. Por ello, entre otros aspectos, se definió el uso del portal a doble altura con arcos de medio punto a lo largo de todos los edificios que envolverían al nuevo espacio urbano, las ventanas en proporción vertical para recuperar las tradicionales de los edificios antiguos del centro y la cantera como material de recubrimiento, asociado también a lo histórico del sector. Con estos elementos, así como con la utilización de bancas, fuentes, monumentos (el escudo de Guadalajara por la calle Morelos) y esculturas, el nuevo espacio urbano del centro quedó definido (Pliego, 2006).

Sobre la construcción de la plaza Tapatía, González Romero (1987), expresa:

Al concluir la transformación del sitio, con una longitud de 600 metros, el área contaba con 70 edificios, algunos sin terminar, equivalentes a 150,000 metros cuadrados de construcción sobre una superficie del suelo de 30,000 metros cuadrados de uso comercial –que aumentó su valor en más de cinco veces en poco tiempo–; otros 40,000 metros cuadrados se habían acondicionado como espacios abiertos. Repartidos en dos plazas y tres paseos, varios conjuntos escultóricos fueron instalados para “enriquecer” el conjunto; el primero sobre el muro posterior del Teatro Degollado de 3m de altura y 21 m de largo, alusivo a la fundación de Guadalajara; el segundo formado por un árbol de bronce de 6 m de altura y dos leones rampantes de 2,30 m que representan los elementos del escudo de la ciudad; el tercero formado por cinco piezas de bronce, una de ellas de 22 m de altura y 15 toneladas de peso, que representa el fuego eterno, “La inmolación de Quetzalcoatl”, en medio de una fuente sobre la plaza central que cubre la Calzada Independencia que tiene una superficie de 5,6000 metros cuadrados, resuelta en dos claros de 20 m de ancho. La colocación de la escultura fue decidida en último momento por recomendación de algún funcionario de cierta jerarquía vinculado al presidente López Portillo, y su colocación tuvo que ser atendida con esmero por el director del DPUEJ, requiriendo una instalación especial con un costo de varios millones de pesos y terminada pocas horas antes de su inauguración. Sobre el costado sur-poniente de la Calzada Independencia se instalaron unos arcos falsos de más de 50 m de longitud por aproximadamente 10 de altura en dos niveles, como parte escenográfica del conjunto. En tal orientación se instalaron 35 fuentes, un reloj antiguo y algunas decenas más de esculturas menores, bancas, árboles y varias calidades de piso.

La obra se complementó por medio del Proyecto Integral de Vialidad que incluía la construcción de un túnel vehicular de 768 m de largo, en la calle de Hidalgo. Bajo la Plaza de la Liberación se construyó un estacionamiento en dos niveles; otros dos más fueron adecuados bajo el nivel de la Plaza Tapatía, con capacidad en conjunto para más 1,500 vehículos. (pp. 45-46)

La Plaza Tapatía (Figura 5) fue inaugurada el 5 de febrero de 1982.

MACROPLAZA, MONTERREY, NUEVO LEÓN

Antecedentes

Pese a que Monterrey fue fundada como Guadalajara en el siglo XVI y a que su herencia patrimonial colonial, republicana y porfiriana no es nada despreciable, no carga con tradiciones que le impidan evolucionar hasta la ciudad moderna que es hoy en día. Su vocación industrial iniciada a finales del siglo XIX le dio una imagen y espíritu de cambio constante, lo cual ha motivado transformaciones físicas profundas en los últimos 100 años. Desde 1914, cuando se demuele el ex-convento de San Francisco para ampliar la calle de Zaragoza hasta el Río de Santa Catarina, hasta 1981, cuando se borraron 40 manzanas del centro de Monterrey para hacer La Gran Plaza, después conocida como Macroplaza, (Figura 3 y Figura 4) la capital regiomontana no cesa en su desarrollo urbano creciente (Martínez, 1999).

Características del proyecto

Para 1980, la imagen de Monterrey parecía no corresponder a la expectativa de ser la segunda ciudad del país en cuanto al desarrollo económico y la tercera en población, incluso el gobernador de entonces, Alfonso Martínez Domínguez, la denominó como “chaparra, sucia y fea”, debido a que el 80% de los inmuebles de la zona centro era de un piso y el 16.5%, terrenos baldíos. Por esos años se asentaba en el Plan Nacional de Desarrollo Urbano (1978) que el área metropolitana de Monterrey se consideraba como de ordenamiento y consolidación y que, por acuerdo presidencial del 11 de diciembre de 1978, quedaba definida como centro de la región noreste en el Programa de Integración Regional de Servicios Urbanos.

Tomando en cuenta los objetivos principales que consignaba el citado plan, con base en la Ley de Desarrollo Urbano del estado de Nuevo León, se elaboraron el Plan Estatal de Desarrollo Urbano de Nuevo León y el Plan Municipal de Monterrey (1980). En él se manifiesta que el centro de la ciudad tendía a degradarse amenazando el desarrollo comercial y de servicios turísticos. Por lo que se proponía comenzar un programa de regeneración, empezando con la zona comprendida del Palacio de Gobierno Estatal al Palacio Municipal.

Así, el gobierno estatal tomó la decisión de llevar a cabo la rehabilitación del centro, crea la Promotora de Desarrollo Urbano (Prourebe) dirigida por la ingeniera Ángela Alessio Robles, a su vez asesora del gobernador en temas urbanísticos, y establece los siguientes objetivos del programa:



Figura 3. Macroplaza. Imagen en la portada del folleto oficial de inauguración (1984), donde se ve el Palacio Municipal en primer plano. Fuente: *Una nueva cara de Monterrey, LA GRAN PLAZA* (folleto oficial s/f).

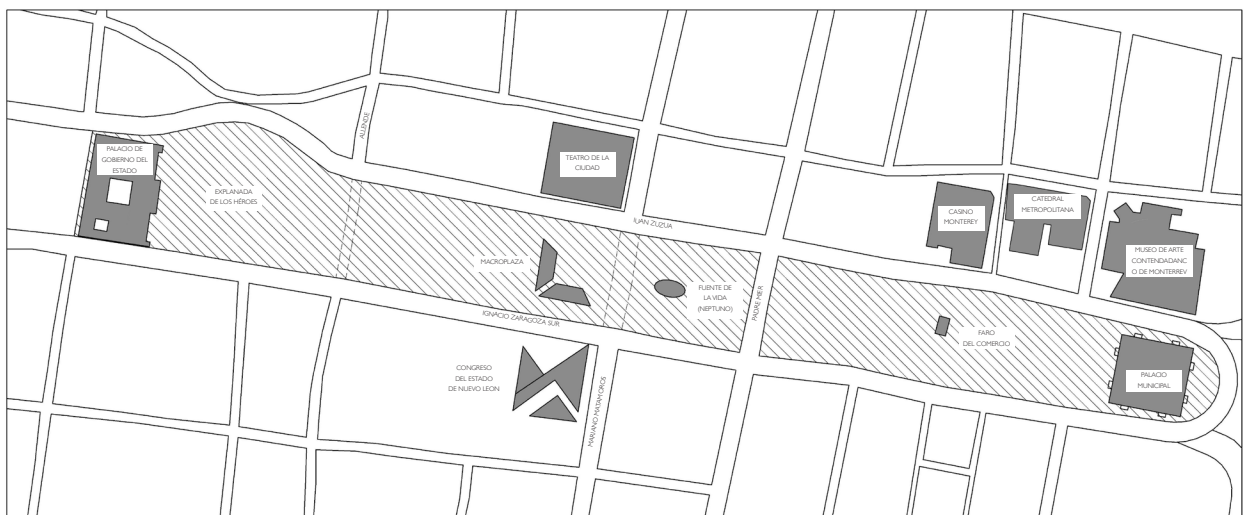


Figura 4. Macroplaza, planta de conjunto. Fuente: Dibujo de Adler Valeriano (2022).

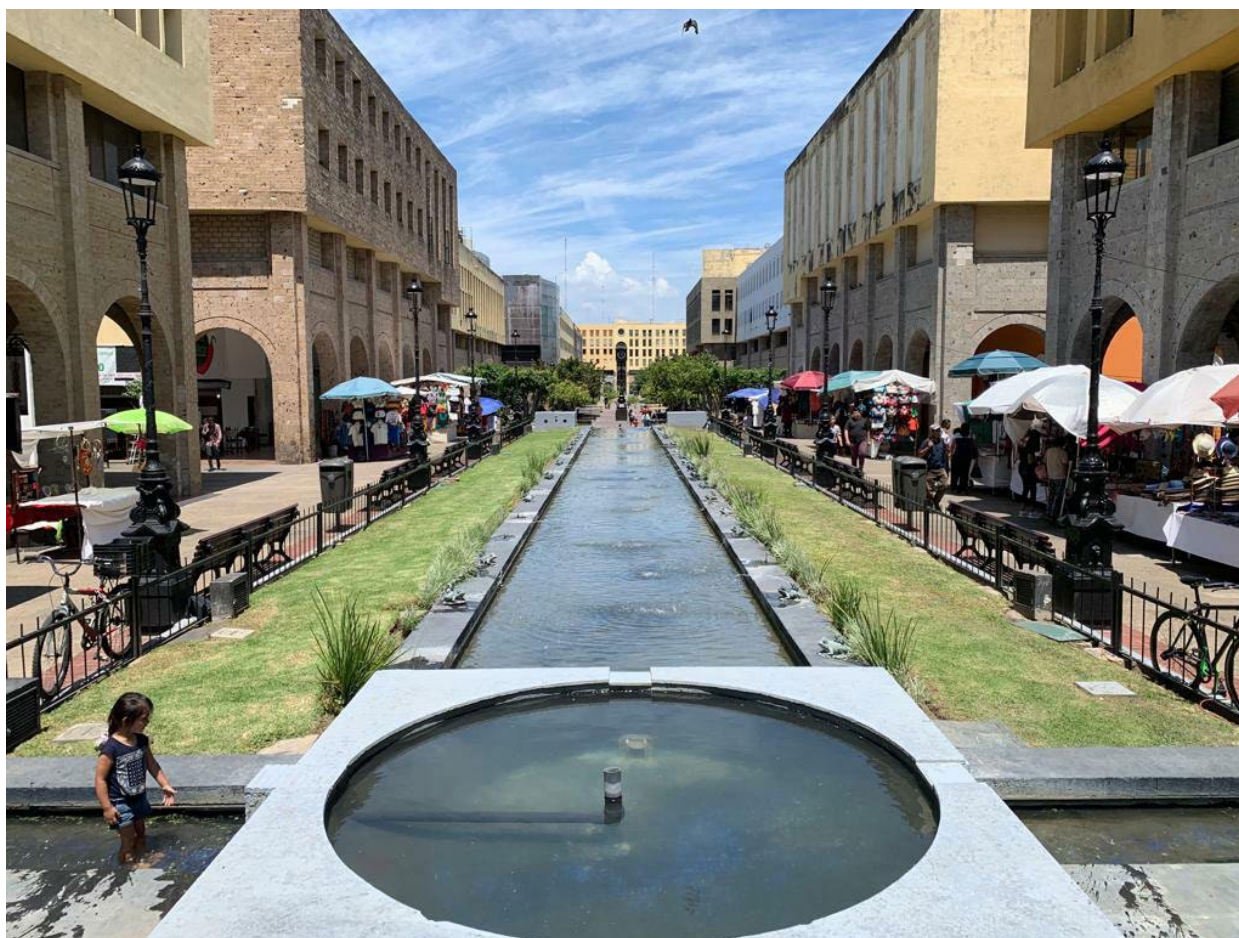
- Establecer zonas verdes en el corazón de la metrópoli.
- Crear áreas de convivencia para la población.
- Dar preferencia al peatón.
- Imprimir fluidez a la circulación del primer cuadro.
- Satisfacer la demanda de estacionamientos.
- Mejorar la estructura de la ciudad e instalar mobiliario urbano nuevo.
- Convertir el proyecto en un detonador de la transformación y modernización de Monterrey.
- Hacer una obra totalmente autofinanciable. (Portada, p.20)

Tal empresa implicó intervenir un área de 40 hectáreas en pleno centro de la ciudad, creando un eje monumental norte sur, con un gran espacio abierto entre el Palacio de Gobierno y el Municipal, dos hileras de manzanas paralelas al eje, donde ya estaban edificios como la Catedral, el Casino Monterrey o el Condominio Acero y donde poco a poco irían construyéndose otros equipamientos, como bibliotecas, archivos, museos y edificios administrativos, entre otros, casi todos a escala monumental. Lejos de querer ponderar algunos elementos de referencia de la arquitectura histórica de la ciudad, el arquitecto Oscar Bulnes, principal coordinador del proyecto de la Macroplaza, más bien asienta que sus fuentes vinieron de ejemplos europeos y, principalmente, estadounidenses, como la ciudad de Houston, donde se marcaban líneas de intervención de ruptura, en cuanto a escala y morfologías urbanas (Bulnes, 2006). Aquello fue visible, sobre todo, hacia el oriente del conjunto, donde quedó el ahora llamado Barrio Antiguo -única referencia urbana tangible del viejo Monterrey-, porque del lado poniente ya existían muestras de la ciudad moderna, a través de edificios en altura construidos desde los años 40 hasta los 70, y donde se ubica el sector comercial más intenso del centro de la ciudad.

La Gran Plaza ocupa una superficie de 40 hectáreas, ubicadas en pleno centro de Monterrey, entre las calles de Washington, al norte; avenida Constitución, al sur; Doctor Coss al oriente, y Escobedo al poniente, en la zona donde se edificó la ciudad en sus remotos orígenes que datan de 1596. La superficie fue dividida en tres zonas, según el uso del suelo existente, la localización geográfica de los edificios que por diversas razones fueron preservados, y la particular topografía de su gran eje longitudinal, de un kilómetro.

Las dos primeras se destinaron para hacer de La Gran Plaza el centro político, cultural, religioso y cívico de la capital de Nuevo León, y el espacio central que forma la tercera zona, está diseñado para que la población dispusiera de las condiciones propicias para la recreación del cuerpo y el espíritu. Queda delimitada por las calles de Juan Ignacio Ramón, Zuazua, Washington y Zaragoza.

Edificios como el actual Palacio Municipal, el tribunal Superior de Justicia, la Iglesia Catedral, el Círculo Mercantil Mutualista, el Casino Monterrey, el Condominio Acero, el Hotel Monterrey, el Banco Mercantil y el Edificio Latino, tradicionales y de gran belleza, fueron conservados y restaurados para preservar la historia y memoria. La antigua Plaza Zaragoza fue integrada a la Plaza manteniendo parte de su diseño, y aquí ya está prevista, sobre la



calle Padre Mier, el área para una futura estación subterránea del transporte colectivo “Metro”, que Monterrey deberá tener en corto plazo (Bulnes, 2006).

Se construyeron la Fuente de la Vida (Figura 6), el majestuoso Teatro de la Ciudad, el Jardín del Arte, dos teatros al aire libre, la Torre Administrativa, el edificio del Congreso del estado, la Biblioteca Central, los nuevos edificios del Archivo del estado y de la Secretaría de Educación y Cultura, así como el Faro del Comercio, la nueva Fuente Monterrey, la cascada del Jardín Hundido, estacionamientos y otras fuentes.

Se debe agregar que debajo de la Gran Plaza se emplazaron diversos servicios e instalaciones para las fuentes y demás redes de suministro, además de un centro comercial y estacionamientos con capacidad para 900 autos. Las áreas de jardines, parques y andadores conformaron una superficie de 120,000 metros cuadrados.

La Gran Plaza o Macroplaza fue inaugurada el 7 de diciembre de 1984.

REFLEXIONES FINALES, PROBLEMAS Y APORTACIONES

La Plaza Tapatía y la Macroplaza comparten, de acuerdo al enunciado inicial de este artículo, el ser producto de una voluntad política de los

Figura 5. Plaza Tapatía, con el edificio pantalla al fondo. Fuente: Fotografía de Alejandro Ochoa Vega (2008).

CONCLUSIONES



Figura 6. Macroplaza: el conjunto escultórico fuente de la Vida, obra del artista Luis Sanguiano. Fuente: Tomada de *Una nueva cara de Monterrey, LA GRAN PLAZA*, (folleto oficial s/f).

gobernadores respectivos, Flavio Romero de Velasco en Jalisco y Alfonso Martínez Domínguez en Nuevo León, que en actitud megalómana y autoritaria hicieron posible esos proyectos, en plena crisis financiera del país. Al mero estilo priista, de culto a la personalidad y desde consensos sociales simulados, a través de técnicos acríticos y serviles y organizaciones sociales corruptas, proyectos como la Plaza Tapatía y la Macroplaza eran factibles, con todo y que pasaran sobre trazas de fundación y habitantes obligados a desalojar. Una visión sobre los centros históricos degradados y abandonados, donde la única opción era la demolición para favorecer intereses políticos y económicos de unos cuantos, con la bandera de “regenerar” y “revitalizar” zonas de decadencia urbana.

Ambos proyectos descartaron como mecanismo de revitalización de sus sectores el repoblamiento a través de la permanencia del uso habitacional, privilegiando el uso comercial y administrativo. Esto ha motivado que esos espacios públicos mueran después de las horas de oficina y/o al cierre de los comercios, a pesar de que en la Plaza Tapatía existan algunos bares y restaurantes que medianamente conservan un movimiento nocturno. De tal suerte, después de cierta hora se convierten en zonas desoladas e inseguras, tal como pasaba, en esos mismos lugares,

antes de la creación de este par de mega obras. Qué decir del impacto al patrimonio histórico y cultural de ambos centros históricos, los cuales, aun con sus variantes, vieron violentas las trazas de fundación, perdieron por lo menos 20 inmuebles de valor histórico y artístico, y especialmente su morfología urbana de ciudades históricas, entendida, como una aportación más de conjunto que de edificios aislados⁵.

Respecto a la propuesta urbano-arquitectónica y de paisaje, la variante es que en Guadalajara esta corresponde a la de una plaza contenida, a partir de la construcción de nuevos edificios y, en Monterrey, a una abierta porque, si bien se generaron igualmente edificios envolventes, la escala es mucho mayor y la perspectiva se expande. En la capital jalisciense se recuperaron repertorios formales de la tradición, como los arcos de medio punto, el portal y las ventanas verticales, entre otros, además de que no se sobrepasó una altura relacionada con la dominante en el centro histórico. En cambio, en la capital regia, los edificios en altura fueron la constante, de la mano de una propuesta arquitectónica contemporánea. En cuanto al diseño de los espacios abiertos, fuentes, esculturas y mobiliario urbano, en ambos casos este tendió más a lo tradicional que a un planteamiento arriesgado y de avanzada. La Plaza Tapatía creó (Figura 7) diversos juegos y espejos de agua en sus fuentes y siguió ejes de composición simétrica; las esculturas, entre figurativas y abstractas, revelan que la serpiente de Quetzalcoatl fue la temática base. El mobiliario fue entre convencional y tradicional, en bancas, lámparas y relojes. En la Macroplaza, el contexto moderno en construcción contrastó con el diseño de andadores, jardines, fuentes y mobiliario, que iban desde lo *kitsch* en la Fuente de la Vida, hasta el minimalismo en el Faro del Comercio, de Barragán y Ferrara.

En términos de la propuesta arquitectónica, en Guadalajara se apostó por un contextualismo pobre, monótono y escenográfico, con todo y las referencias a Aldo Rossi. Los edificios, homogéneos en alturas, materiales, colores, ritmos de vanos y macizos, junto con el inevitable portal, enmarcaron tanto remates espectaculares (por ejemplo, el Hospicio Cabañas), como otros donde la fachada constituía un falso, por no contener nada en su interior. En contraste, en Monterrey, la arquitectura de los equipamientos a lo largo de la Macroplaza, demuestra una búsqueda de modernidad de fin de siglo, entre tardo y posmoderna con calidades desiguales.

Como un detalle historiográfico a resaltar, llama la atención que, de acuerdo a los alcances de este artículo, de las fuentes consultadas para el par de ejemplos estudiados, solo la revista *Obras* dio cuenta de ellos con reportajes y entrevistas de ambos casos, y que, aunque los mega proyectos causaron polémica en su momento, solo la Plaza Tapatía fue motivo de un par de análisis críticos: el del arquitecto de Guadalajara, Daniel González Romero (1986) y el del arquitecto de Puebla, Carlos Montero Pantoja (2002). Del primero, destaca su contundente dictamen:

⁵ En el caso de Guadalajara, dos inmuebles, uno de origen colonial y otro porfiriano sobre la calle Morelos, lograron conservarse, aunque se les adosaron violentamente los nuevos edificios de la plaza. En cuanto a Monterrey, el entonces delegado regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Héctor Jaime Treviño Villarreal, reconocía que se habían perdido diez construcciones históricas catalogadas, el cine Elizondo, de entrañable memoria para los regiomontanos y el Puente Juárez que estaba en 15 de mayo y Zaragoza.



Figura 7. Plaza Tapatía, con la fachada posterior del Teatro Degollado al fondo. Fuente: Fotografía de Alejandro Ochoa Vega (2008).

El exhibicionismo escenográfico del posmoderno implantado en la Plaza Tapatía puede ser también explicado por el uso “desinhibido” de trazas históricas para construir una supuesta nueva línea de “creatividad”, que al mismo tiempo exhibe posturas donde “valores” y enajenación se combinan. Quienes practican esta especie de ‘revival’ bajo el espectro de intereses ya identificados, hacen uso indiscriminado de la esencia arquitectónica del pasado sumergiéndola en una ficción proyectiva en donde la práctica profesional no se compromete con la totalidad social. (González Romero, 1986, p. 55)

Como respuesta a la interrogante planteada en la introducción, si con estos dos proyectos, Guadalajara y Monterrey ganaron un espacio público para sus habitantes, la respuesta es obvia: sí, pero con un costo variable para ambas ciudades. Las dos plazas, en horas matutinas y diurnas (en el caso de Monterrey más en estas últimas) y, sobre todo, los fines de semana, tienen un uso social regular y hasta intenso. Funcionan como un paseo para caminar, sentarse en las bancas, recostarse en el pasto, ver algún espectáculo o comprar en alguna verbena temporal. No obstante, su relación con los edificios próximos es escasa, ya sea por el fracaso comercial de la Plaza Tapatía o por el uso burocrático e impermeable de los equipamientos en la Macroplaza (Figura 8). A esto se suma que, al no existir vivienda en ambas zonas centrales, el usuario es flotante.



Hay que señalar, que el mantenimiento en sendas plazas es más que aceptable, los jardines están cuidados, las fuentes y lámparas funcionan e, incluso, se han agregado más elementos de atracción, como módulos con bancas para descansar protegidos de la lluvia, terrazas, cafeterías, kioscos para información turística y un nuevo diseño de iluminación en la Plaza Tapatía, y más equipamientos culturales en la Macroplaza. En esta última, es importante notar que su integración al Parque de La Fundidora, a través del Paseo de Santa Lucía inaugurado en 2007, permitiría una mayor afluencia.

Figura 8. Macroplaza: vida social. Fuente: Tomada de *Una nueva cara de Monterrey, LA GRAN PLAZA*, (folleto oficial s/f).

Al final, una pregunta sobre estos espacios públicos creados por decreto o una voluntad política, más que por una demanda social, es si se han constituido significativamente como detonadores positivos en ambas ciudades. Desde la perspectiva aquí expuesta, se considera que, en Guadalajara, más allá del precio que se pagó por la pérdida patrimonial, lo logró parcialmente ligar a aquellas dos Guadajaras citadas con anterioridad; el entorno del Hospicio Cabañas pudo sanearse y, con su nuevo uso cultural, atraer más visitantes, pero, la Plaza Tapatía no ha detonado nada significativo para la ciudad. Situación distinta en la Macroplaza: sin que esta misma haya representado un recambio cualitativo para la planeación y diseño urbano, arquitectura y paisaje, el empuje de su enorme inversión e impacto en la ciudad, sí ha motivado a mejorar la

imagen de Monterrey, mediante múltiples obras, buena parte de ellas con resonancia social y no sólo orientadas a la rentabilidad. Ambos configuran proyectos complejos, contradictorios, de innegable impacto y los cuales, difícilmente, volverán a replicarse.

Se agradece a los arquitectos José Pliego, Óscar Bulnes, Alejandro Aguilera, Rodolfo Santa María, Salvador Díaz-Berrio, Salvador Díaz, Olga Becerra y Adler Y. Valeriano (dibujo), por el apoyo y la información brindados.

Aguilar Camín H. y Meyer L. (2008). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena.

Bulnes, O. (2006). Entrevista realizada por Alejandro Ochoa [comunicación personal]. 29 de julio de 2006.

Creswell, J. (2007). *Qualitative inquiry & research design*. California: SAGE.

Díaz- Berrio, S. (1970). Guadalajara, ciudad crucificada. *Revista Universidad de Guanajuato*, (27), 70-82.

Elizondo, J. G. (1979). Guadalajara está en marcha. *Obras*, (28), 13.

González Romero, D. (1987) El Posmoderno en América Latina: el caso de la Plaza Tapatía en Guadalajara, México. En: A. Fernández Alba, D. González Romero, R. López Rangel, I. Solá-Morales, E. Subirats y A. Toca Fernández, *Más allá del Posmoderno, crítica a la arquitectura reciente* (pp. 40-56). México: Gustavo Gili.

Hernández Larrañaga, J. (2001). *Guadalajara: identidad perdida. Transformación urbana en el siglo XX*. Guadalajara: Ágata.

Kasis, A. (2004). Ignacio Díaz Morales. *Monografías de Arquitectos del Siglo XX*, (1), 54-63.

Martínez, E. (1999). *Encuentro con el Barrio Antiguo de Monterrey*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, Ayuntamiento de la Ciudad de Monterrey.

Montero, C. (2002). *La renovación urbana, Puebla y Guadalajara: un estudio comparado*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.

Núñez, B. (1999). *Guadalajara una visión del siglo XX*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco y Ayuntamiento constitucional de Guadalajara.

Plan Nacional de Desarrollo Urbano (1978). Plan Nacional de Desarrollo Urbano 1978. Diario Oficial de la Federación. Recuperado de: http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4708002&fecha=12/06/1978#gsc.tab=0

Pliego, J. (2006). Entrevista realizada por Alejandro Ochoa [comunicación personal]. 25 de Julio de 2006.

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Vázquez, D. (1989). *Guadalajara: ensayos de interpretación*. Guadalajara: Colegio de Jalisco.

Zambrano, F. (2003). La polisemia del espacio público. En *Bogotá y lo público*. Colección Construcción de lo público, (1), (pp. 35-46). Bogotá: Universidad de los Andes.

William Garcia-Ramirez

Magister en Historia y Teoría de la
Arquitectura y la Ciudad.
Profesor Investigador de planta.
Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia
Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia
<https://orcid.org/0000-0002-0434-0358>
william.garcia@javeriana.edu.co

LOS PARQUES BIBLIOTECA EN COLOMBIA, O LAS BIBLIOTECAS EN LOS PARQUES. ANTECEDENTES DE UN DISCURSO POLÍTICO Y ARQUITECTÓNICO

LIBRARY PARKS IN COLOMBIA, OR LIBRARIES
IN PARKS. BACKGROUND OF A POLITICAL AND
ARCHITECTURAL DISCOURSE

OS PARQUES-BIBLIOTECA NA COLÔMBIA, OU AS
BIBLIOTECAS EM PARQUES. ANTECEDENTES DE UM
DISCURSO POLÍTICO E ARQUITETÔNICO



Figura 0. Biblioteca del Parque Nacional de Bogotá Fuente: G Cuellar (1935).

Artículo basado en los resultados de la investigación: "Análisis de las memorias descriptivas, políticas públicas y Planimetrías en las Bienales Colombianas de Arquitectura: Arquitectura de Bibliotecas en Colombia (1970-2020)" ID Proyecto 10400 Institución patrocinadora: Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá – Colombia)

RESUMEN

Este artículo es el resultado de una investigación cuyo objetivo fue indagar en la génesis de los Parques Biblioteca, como expresión de un discurso político y arquitectónico en Colombia. Para este efecto, se plantea una metodología sustentada en una historiografía comparada del fenómeno de las bibliotecas y los edificios educativos construidos en parques públicos como política de gobierno, a inicios del siglo XX y, posteriormente, en el intersticio entre el siglo XX y el XXI. Las conclusiones evidencian que, contrario a la percepción general, el modelo de parques bibliotecas no es un fenómeno *ex novo*, propio del mundo contemporáneo. En este sentido, los resultados muestran no solo la identificación de un conjunto de proyectos antecedentes de este fenómeno, construidos entre 1932 y 1940, sino además un conjunto de correlaciones existentes entre los discursos políticos y los discursos arquitectónicos, como reflexión predeterminante de un sistema de pensamiento, que dio origen al modelo de los parques bibliotecas.

Palabras clave: política urbana, parques biblioteca, políticas públicas, Colombia, bibliotecas.

ABSTRACT

This paper is the result of research whose objective was to investigate the genesis of Library Parks as an expression of political and architectural discourse in Colombia. For this purpose, a methodology based on a comparative historiography of the phenomenon of libraries and educational buildings built in public parks as a government policy at the beginning of the 20th century, and later, in the interstice between the 20th and 21st centuries, is proposed. The conclusions show that, contrary to the general perception, the library park model is not an *ex novo* phenomenon of the contemporary world. In this sense, the results evidence not only the identification of a set of antecedent projects of this phenomenon, built between 1932 and 1940, but also a set of existing correlations between political and architectural discourses, as a predetermining reflection of a system of thought that gave rise to the library park model.

Keywords: urban policy, library parks, public policies, Colombia, libraries.

RESUMO

Este artigo é o resultado de um projeto de pesquisa cujo objetivo era investigar a gênese dos Parques-Biblioteca como expressão de um discurso político e arquitetônico na Colômbia. Para este fim, é proposta uma metodologia baseada em uma historiografia comparativa do fenômeno das bibliotecas e edifícios educacionais construídos em parques públicos como política governamental no início do século XX e, posteriormente, no interstício entre o século XX e o século XXI. Os resultados mostram que, ao contrário da percepção geral, o modelo de parques-bibliotecas não é um fenômeno *ex novo* próprio do mundo contemporâneo. Neste sentido, os resultados mostram não apenas a identificação de um conjunto de projetos antecedentes deste fenômeno, construídos entre 1932 e 1940, mas também um conjunto de correlações existentes entre discursos políticos e discursos arquitetônicos como reflexão predeterminante de um sistema de pensamento que deu origem ao modelo dos parques-biblioteca.

Palavras-chave: política urbana, parques-biblioteca, política pública, Colômbia, bibliotecas.

INTRODUCCIÓN

En el intersticio de los siglos XX y XXI, los parques biblioteca en Colombia plantearon un importante cambio en el modo de concebir la arquitectura de las bibliotecas, que llevó a transformar la otrora tipología de caja cerrada y salas de lectura, en un dispositivo de accesos y conexiones urbanas, donde el espacio arquitectónico se constituyó en un umbral interactivo entre lo privado y lo público. Uno de sus principales aspectos diferenciales, el parque, se configuró también en uno de sus principales atractivos, pues para entonces resultaba insólito que un espacio, en esencia recreativo y de ocio, se integrara a una institución con la vocación de concentración y silencio que representa una biblioteca. Las repercusiones arquitectónicas –y sobre todo mediáticas- de estos parques bibliotecas detonaron en el ámbito político reconocimientos de distinta índole, por representar un novedoso avance en la mejora de las condiciones de igualdad y accesibilidad al conocimiento, para ciudadanos en situación de vulnerabilidad (Peña, 2011). Historiográficamente, el origen de estos equipamientos no es claro. A juzgar por la significativa cantidad de literatura sobre el tema, este origen parecería situarse en Medellín (2004) bajo las políticas del entonces gobernador Sergio Fajardo. Sin embargo, para otros historiadores:

El inicio de los parques-biblioteca se sitúa en Bogotá, en la primera administración del alcalde Enrique Peñalosa Londoño, quien encargó las tres primeras: la de El Tunal en el parque que lleva ese mismo nombre (Suely Vargas, Marcia Wanderley y Manuel Guerrero, 1999-2002), la de El Tintal en un terreno abierto sobre la Avenida Ciudad de Cali, al suroccidente de la capital (Daniel Bermúdez, 2000) y la Virgilio Barco, en un predio incorporado al Parque Simón Bolívar (Rogelio Salmona y María Elvira Madriñán, 1999-2002). (Saldarriaga, 2017, p.17)

De este modo, el objetivo de esta investigación es situar una génesis de los parques bibliotecas en Colombia como discurso político y arquitectónico. Para ello se elaboró, inicialmente, una historiografía de la arquitectura de Bibliotecas públicas en Colombia, entre 1933 y 2018 (Tabla 1), a la luz de las políticas de gobierno, con el fin de ofrecer una lectura alternativa del surgimiento de estos parques bibliotecas. La razón para centrar el estudio en bibliotecas públicas obedece a que una de las principales causas que explican la arquitectura pública en Colombia y Latinoamérica, radica en las transformaciones de orden político. Ascensos y caídas del poder han permitido establecer ciertas periodizaciones en la historia de la arquitectura, asociadas a cuestiones de tipo ideológico. En efecto, en la historiografía de la arquitectura “el panorama contextual generalmente es de tipo político, la base de la periodización se hace consultando las transformaciones políticas, y son político-ideológicas muchas de las interpretaciones arquitectónicas” (Arango, 2003, p. 8).

Sin embargo, a lo largo de la lectura y análisis de las políticas y los proyectos de Bibliotecas, se evidenció la necesidad de precisar una fundamentación teórica que permitiera abordar este análisis; tal fundamentación se sustentó en los conceptos de discurso arquitectónico

Arquitectura de bibliotecas públicas en Colombia - edificios de obra nueva (1933 - 2018)

Periodos	Año	Obra	Arquitecto	Departamento	Ciudad	Tipo de biblioteca	Construido
Década 2010 -2020	2018	Biblioteca Municipal Roberto González	Rizoma Arquitectos	Cundinamarca	Tocancipá	Biblioteca pública	Sí
	2016	Bibloparque David Sánchez Juliao	Jairo Torralvo, Rafael Pertuz	Córdoba	Montería	Biblioteca pública	Sí
	2014	Restauración Biblioteca Del Centenario	Mol Arquitectos	Valle Del Cauca	Cali	Biblioteca pública	Sí
	2014	Parque Cultural Deébora Arango	Javier Vera	Antioquia	Envigado	Biblioteca pública	Sí
	2012	Parque Biblioteca Fernando Botero	Orlando García	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2012	Parque Biblioteca Guayabal	Arquitectos Edu	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2012	Parque Biblioteca La Quintana	Ricardo La Rotta	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2011	Parque Biblioteca San Antonio De Prado	Arquitectos Edu	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2010	Biblioteca De Villanueva	Carlos Mesa, Alejandro Piñol, Germán Ramírez, Miguel Torres	Casanare	Villanueva	Biblioteca pública	Sí
	2010	Biblioteca Julio Mario Santo Domingo	Daniel Bermúdez	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí
Década 2000 -2010	2009	Parque Biblioteca 12 De Octubre	Verónica Díaz, Carlos Puerta, Diego López	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2008	Parque Biblioteca León De Greiff	Giancarlo Mazzanti	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2008	Parque Biblioteca España	Giancarlo Mazzanti	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Demolido
	2008	Parque Biblioteca Belén	Hiroshi Naito	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2008	Parque Biblioteca San Javier	Javier Vera	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2006	Biblioteca Publica Epm	Felipe Uribe	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	2006	Biblioteca Publica Municipal Chia	Andres Satizabal	Cundinamarca	Chia	Biblioteca pública	Sí
	2004	Biblioteca Paz De Ariporo	David Delgado - Maria Luisa Vela	Casanare	Paz de Ariporo	Biblioteca pública	En construcción
	2004	Biblioteca Pública Guanacas	Simon Hosie	Cauca	Inzá	Biblioteca pública	Sí
2004	Archivo De Bogotá	Juan Pablo Ortiz	Cundinamarca	Bogotá	Archivo publico	Sí	

Arquitectura de bibliotecas públicas en Colombia - edificios de obra nueva (1933 - 2018)							
Periodos	Año	Obra	Arquitecto	Departamento	Ciudad	Tipo de biblioteca	Construido
Década 2000 -2010	2002	Biblioteca Pública El Tintal	Daniel Bermúdez	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí
	2002	Biblioteca Virgilio Barco	Rogelio Salmona	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí
	2002	Biblioteca Parque El Tunal	Manuel Guerrero, Suely Vargas, Marcia Wanderley	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí
Década 1990 - 2000	1996	Restauración Aduana De Barranquilla- Biblioteca Piloto Del Caribe	Katia González, Francisco González, Carlos Hernández, Eduardo Samper	Atlántico	Barranquilla	Biblioteca pública	Sí
	1995	Biblioteca Departamental Rafael Carrillo	Santander Beleño	César	Valledupar	Biblioteca pública	Sí
	1994	Archivo General De La Nación	Rogelio Salmona	Cundinamarca	Bogotá	Archivo público	Sí
	1993	Biblioteca Departamental Y Centro De Convenciones	Aci Arqs Atilano Lora Edgar C Lora	Valle Del Cauca	Cali	Biblioteca pública	No
Década 1980 - 1990	1986	Biblioteca Luis Ángel Arango Etapa 2	Álvaro Rivera Realpe	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí
Décadas 1940 - 1970	1962	Biblioteca Luis Ángel Arango Etapa 1	German Samper - Esguerra Sáenz Y Samper	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí
	1952	Biblioteca Piloto De Medellín	S.d.	Antioquia	Medellín	Biblioteca pública	Sí
	1945	Biblioteca Departamental Meira Del Mar	S.d.	Atlántico	Barranquilla	Biblioteca pública	Sí
Décadas 1930 - 1940	1936	Biblioteca Para Adultos Parque Nacional	Alberto Wills Ferro	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Demolido
	1936	Biblioteca Teatro Infantil Parque Nacional	Carlos Martínez	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí
	1933	Biblioteca Nacional	Alberto Wills Ferro Y Pablo De La Cruz	Cundinamarca	Bogotá	Biblioteca pública	Sí

Tabla 1. Arquitectura de Bibliotecas Públicas en Colombia (1933 - 2018)
Fuente: Elaboración del autor.

y discurso político, a la luz de una conceptualización historiográfica de las bibliotecas públicas en Colombia.

La noción de discurso fue tomada desde la perspectiva de Teo Van Dijk (1999) quien precisa que un discurso es tal, en tanto cumple tres condiciones

básicas: 1. El uso de un lenguaje 2. La comunicación de creencias o ideas a través de este lenguaje, y 3. Una interacción social originada, como resultado de la comunicación de tales creencias (p.24). Trasladadas estas condiciones al campo del discurso político, es evidente el cumplimiento de estos lineamientos, visibles en documentos como las políticas estatales, leyes y decretos con los que se oficializa textualmente una acción del Estado, con el propósito de generar, *a posteriori*, interacciones y reacciones en un grupo social. En el campo de la arquitectura, la aplicación del concepto de discurso, aparentemente no es tan directa como acontece en el campo político. No obstante, los arquitectos también comunicamos ideas usando lenguajes (gráficos o textuales) con los que divulgamos una idea espacial y una convicción proyectual, que igualmente están destinadas a producir –una vez construidas– interacciones sociales que, en el caso de las bibliotecas, son de carácter cultural y educativo. Es por ello que contraponer la condición política y la condición arquitectónica a la luz de la noción de discurso resulta pertinente para evidenciar los alcances e influencias efectivos de estos razonamientos sobre la producción de una arquitectura pública.

Así también, la conceptualización de la historiografía de las bibliotecas en Colombia puede clasificarse alrededor de dos grandes grupos: una historiografía centrada en el estudio de fenómenos puntuales, derivados de políticas y/o iniciativas que han impulsado distintos tipos de gobiernos, y que han producido un conjunto de historiografías orientadas al estudio de hechos específicos, como las Bibliotecas Rurales, Bibliotecas Itinerantes, los Parques Biblioteca, o las Mega Bibliotecas, es decir, una historiografía de corte sincrónico que explica con detalle las operaciones formales y las estrategias proyectuales de estas arquitecturas en particular, sin tener en cuenta su transformación en el tiempo. Por otra parte, existe una historiografía concebida desde la Bibliotecología y, por ello, centrada en las problemáticas y transformación de los distintos tipos de bibliotecas, que esta disciplina ha considerado como tipologías fundamentales: Bibliotecas Universitarias, Bibliotecas Públicas, Bibliotecas especializadas, entre otras. La conciencia de estas dos perspectivas historiográficas abrió la posibilidad de abordar para esta investigación una tercera opción historiográfica de carácter comparado, con el objetivo de contrastar dos momentos claves de la historia de la arquitectura de las bibliotecas, en las que los discursos políticos y los discursos arquitectónicos convergieron para concebir en Colombia, un modelo de Biblioteca Parque (1932) y, tiempo después, un modelo de Parque Biblioteca (1998- 2004).

En síntesis, la problemática de esta investigación se centra en evidenciar cómo en la correlación de discursos políticos y arquitectónicos se teje una concepción del modelo parque biblioteca, analizada desde una perspectiva historiográfica, en tanto que la hipótesis de investigación se apoya en la convicción de que la concepción bipartita (arquitectura-política) de los Parques Bibliotecas, no fue un fenómeno *ex novo* del mundo contemporáneo en Colombia, sino que, por el contrario, tiene una génesis y una tradición de larga data.

METODOLOGÍA

Uno de los antecedentes que motivaron la propuesta metodológica de investigación fue la reconstrucción de un panorama historiográfico de la arquitectura de las bibliotecas públicas en Colombia (1932 -2018), que permitiera evidenciar sus transformaciones en el tiempo. El análisis de este panorama reveló la ruptura que implicó, a partir de 1998, la construcción en Bogotá de bibliotecas de grandes dimensiones insertadas en áreas verdes no centralizadas de la ciudad. Se trató de una tradición desarrollada por los parques bibliotecas de Medellín, que vio enfatizado aún más su carácter periférico, distante de las centralidades urbanas, como espacio de encuentro social para las comunidades menos favorecidas. Esta disrupción en la historia de la arquitectura de las bibliotecas y su posterior difusión como hecho novedoso en la arquitectura de Bibliotecas, llevó a preguntarse por los orígenes de este abordaje arquitectónico. En este sentido, la metodología tuvo como propósito elaborar una historiografía comparada entre la arquitectura de las bibliotecas públicas de inicios del siglo XX, y las construidas en el intersticio de los siglos XX y XXI, con el fin de comprobar la hipótesis planteada, a partir de una lectura triangulada entre: los discursos políticos, los discursos arquitectónicos de los proyectos y las obras efectivamente construidas. Por lo tanto, la metodología es de tipo analítico - descriptivo, toda vez que recoge un grupo de obras arquitectónicas de carácter educativo y cultural, construidas como expresión de tales discursos políticos para, posteriormente, diseccionar estos discursos, a fin de comprender desde diferentes ángulos y extrayendo en una síntesis las dimensiones historiográficas y conceptuales de estas obras; sin embargo, también se trata de una metodología de naturaleza hermenéutica, toda vez que elabora un análisis crítico que contrasta los contenidos discursivos latentes, en los textos de los discursos políticos (leyes y decretos) y en los discursos arquitectónicos (memorias descriptivas de los proyectos), en aras de revelar correlaciones y/o coincidencias entre uno y otro sistema de pensamiento.

RESULTADOS

Los resultados ofrecen una visión ampliada y renovada del fenómeno de los parques bibliotecas en Colombia, en la que se revela cómo su concepción bipartita (arquitectura - política) y su proyectación como equipamientos suburbanos y permeables a la ciudad, guardan una tradición propia en el diseño de bibliotecas en el país, y no son un hecho inédito o exclusivo del mundo contemporáneo. Estos resultados se sustentan, como se señaló, a través del estudio triangulado entre los discursos políticos, los discursos arquitectónicos y las obras concretas, aplicado a 5 bibliotecas y equipamientos educativos estatales. Tres de ellos fueron construidos a comienzos del siglo XX: Parque Nacional 1932-1938 (Tabla 2), Biblioteca Nacional 1933 - 1938 (Tabla 3) y la Ciudad Universitaria de Bogotá-1935 (Tabla 4). Los dos restantes, en el intersticio entre los siglos XX y XXI: Sistema Distrital de Bibliotecas de Bogotá-1998 (Tabla 5) y Parques Biblioteca de Medellín-2004 (Tabla 6). Equipamientos elaborados bajo las políticas de los presidentes liberales Enrique Olaya Herrera (1930-1934) y Alfonso Pumarejo (1934-1938), y los alcaldes Enrique Peñalosa (1998-2002) y Sergio Fajardo (2004-2007); políticas donde lo educativo y lo público tuvieron lugar como un hecho urbano en el que el espacio público fue parte de una estrategia pedagógica integrada la función de los proyectos.

Un parque bibliotecas: parque nacional (1932-1938)

Durante el gobierno del presidente Enrique Olaya Herrera y siendo ministro de obras públicas, Alfonso Araujo, se impulsó la creación del Parque Nacional, en el marco de la Ley 50 de 1931 y el decreto 1353 de 1932. El sentido político de este proyecto como obra pública queda manifestado en las argumentaciones que expresara el propio ministro Araujo en un artículo publicado en el periódico *El Tiempo*, el 3 de agosto de 1932:

Es claro que, para una pequeña aldea, en donde los habitantes prácticamente viven en el campo no representa la factura de un parque una necesidad vital e imprescindible de su vida. Pero en una ciudad como esta, cercada por altos muros, ahogada por densas nubes de humo, con estrechas viviendas, donde el aire enrarecido contamina al ambiente, es un imperativo inaplazable dotarla de extensos espacios a donde los habitantes puedan ir a botar los microbios, a restaurar las fuerzas perdidas en la brava lucha que les toca en suerte librar cotidianamente. (Araujo, 1932 p. 13)

Esta visión política del Parque Nacional como respuesta a un problema de higiene y medio ambiente contrasta radicalmente con la visión del parque que tiene el arquitecto y diseñador de la obra, Pablo de la Cruz, quien, en su calidad de Director de obras públicas, argumenta un sentido otro de este proyecto:

Huyéndole a frases hechas y a lugares comunes, para mí el principal objeto de un parque no es de darle pulmones a la ciudad y demás palabrerías, sino que debe tener un fin educativo. Por eso mi empeño y mi lucha, que al fin la gané, para que no se cercara el lote y mucho menos para impedir que se pusiera verja en su frente de la carrera 7ª. El parque es para el pueblo y el pueblo debe enseñarse a cuidarlo como cuida su propiedad. (De la Cruz, 1934 p. 54, cit. en Ramírez, Arango, Prieto, Gómez y Macías, 2019 p. 147)

La noción del cuidado de los espacios públicos a la que alude De la Cruz, derivado de un sentido de apropiación susceptible de ser enseñado a los ciudadanos, es apenas una de las aristas de lo pedagógico en este proyecto. En el programa de áreas previsto para este Parque (Figura 1), se observan otras obras de carácter educativo: la construcción de una pequeña Biblioteca, diseñada por el arquitecto Alberto Wills Ferro, así como una maqueta con el mapa de Colombia a escala gigante, una Concha acústica y un Teatro Biblioteca (construido en 1936). Estas hacen aún más explícita la vocación educativa de este espacio público, en el que equipamientos de tipo cultural como las bibliotecas se integran a un parque recreativo por medio de espacios públicos y senderos peatonales.

Todo lo anterior constata cómo en el proyecto del Parque Nacional se conjugaron miradas de corte político y educativo trazadas por las directivas gubernamentales, y materializadas en una arquitectura donde el espacio público y los edificios conformaron una labor educativa, donde la arquitectura del parque se constituyó también en herramienta velada de enseñanza.

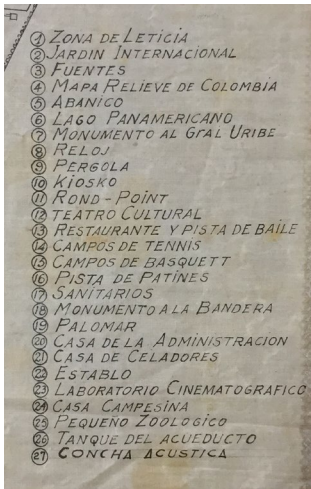
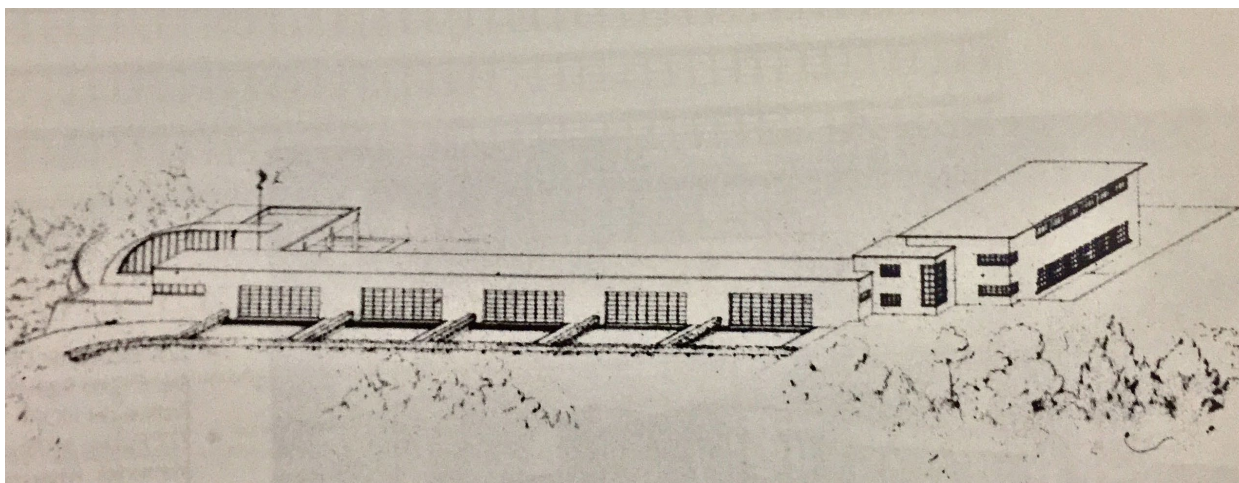


Figura 1. Plano del parque Nacional Enrique Olaya Herrera en Bogotá y Detalle ampliado, con las nuevas construcciones realizadas hacia 1937. Fuente: Archivo General de la Nación (s.f.).



Después de la inauguración del Parque en 1934, De la Cruz elabora un manifiesto donde da a conocer su visión futura de este parque público al que le ha dedicado ya varios años y que, sin embargo, aún no se ha finalizado en su totalidad:

Si se siguiera el pensamiento general del proyecto ideado por mí y del cual están ejecutados en más de un setenta por ciento. [A la izquierda del puente sobre el río Arzobispo] se podría ir a un gran lago formado



por una represa que alcanzaría más de 300 metros de longitud; (...) y más arriba, una gran escuela municipal ...". (De la Cruz, 1934 p. 55, cit. en Reina (2022 p. 84)

Efectivamente, la escuela municipal planteada por De la Cruz en 1934 alcanzaría a diseñarse (pero no a construirse), según el proyecto del arquitecto Julio Bonilla (1938), como parte de los equipamientos educativos del Parque Nacional (figura 2). Su disposición en forma de "U", abierta al parque, resultaba innovadora en ese entonces, frente a la tipología de claustro que caracterizaba a la mayoría de las escuelas existentes. De esta manera, se creaba un patio de descanso que aprovechaba las instalaciones recreativas del parque nacional, y las integraba como parte de los espacios educativos de esta escuela infantil.

Ninguno de los sueños arquitectónicos descritos por De la Cruz se cumpliría. Empero, bajo el gobierno del presidente Alfonso Pumarejo, sí se construyó en 1936 un edificio para la Biblioteca y teatro infantil del Parque Nacional, "por solicitud del secretario del Ministerio de Educación, Jorge Zalamea" (Niño, 2003, p. 165). Tanto en el proyecto del Kindergarden de Bonilla, como en esta Biblioteca teatro, se evidencia una arquitectura considerada de vanguardia para la época. El uso de una configuración

Figura 2. Kindergarden - Parque Nacional. Fuente: Niño (2003, p. 167).

Figura 3. Biblioteca y teatro Parque Nacional Fuente: Cuellar (1937).

Figura 4. Biblioteca del Parque Nacional de Bogotá. Fuente: Sociedad de Mejoras y Ornato (1937).

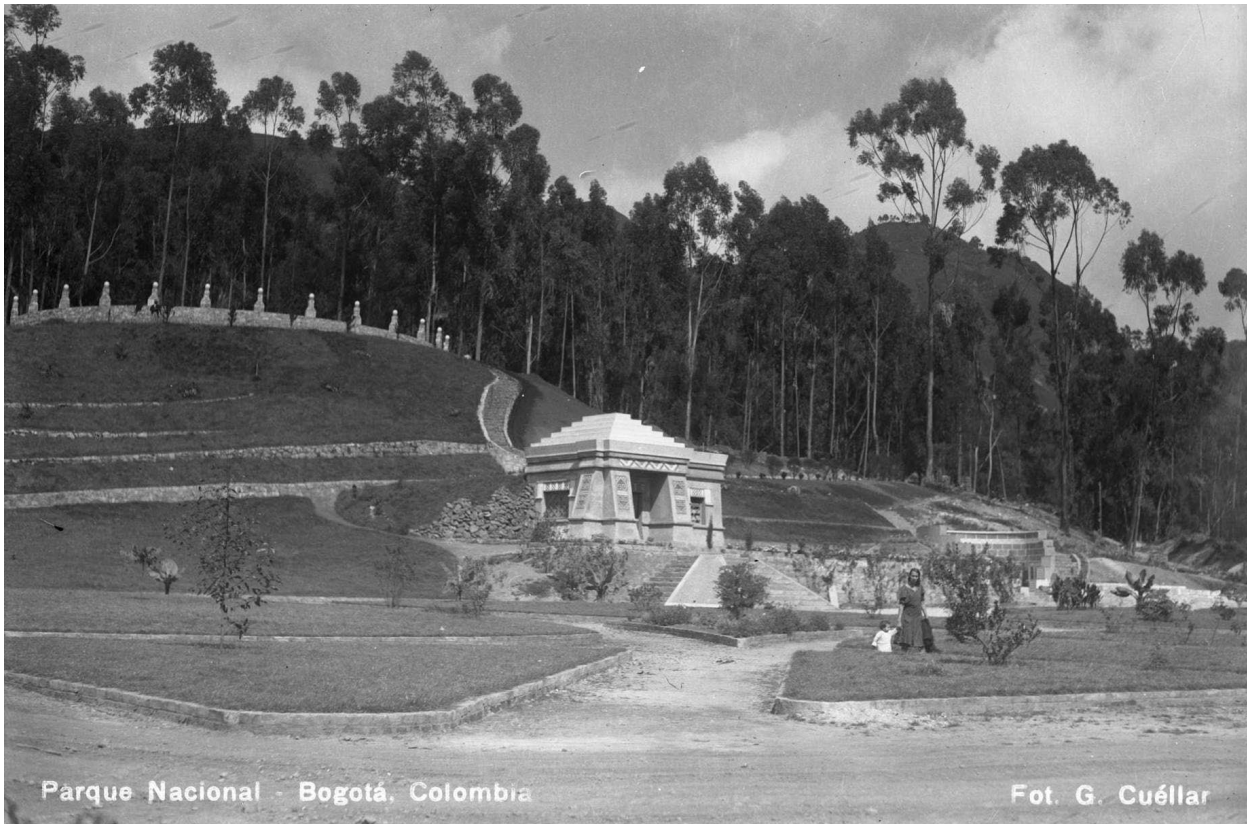
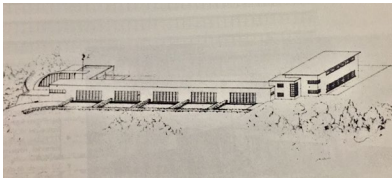


Figura 5. Biblioteca del Parque Nacional de Bogotá Fuente: G. Cuéllar (1935).

espacial, caracterizada por volúmenes puros, blancos, cubiertas planas, ausencia de ornamentos y uso de concreto armado, resultaba tan novedosa para la arquitectura de esa época en Bogotá, como consecuente con los dictámenes internacionales promovidos por el movimiento moderno en arquitectura. En el caso de la Biblioteca Teatro (figura 3 y figura 4), su condición de novedad, no radicaba solamente en sus valores formales, sino en esquivar la tradicional mono funcionalización de actividades en los edificios y, por el contrario, integrar en un mismo edificio, una mezcla de actividades que conjugaban espacios de silencio para la lectura y el estudio, con espacios para la presentación de espectáculos teatrales.

Complemento de esta biblioteca teatro, fue la construcción en el Parque Nacional, de un pabellón, o quiosco de aspecto "mexicano", dedicado a la función de Biblioteca para adultos (figura 5). Este tercer proyecto reafirma las intenciones gubernamentales por hacer del parque, un espacio público educativo; y, aunque que este edificio fue demolido tiempo después, queda el testimonio de lo importante que resultaba para estos dos gobiernos de corte liberal, hacer del ciudadano colombiano una persona que no solo cuidara su cuerpo a través de las actividades de ejercicio físico previstas en el parque, sino que además, cultivara su mente en los equipamientos de carácter cultural, también implantados allí.

A continuación, se presenta una síntesis de los discursos políticos y arquitectónicos que derivaron en la construcción de Bibliotecas y equipamientos culturales en medio del Parque Nacional:

Síntesis discursos y obras. Caso 1: un parque bibliotecas: Parque Nacional (1932 - 1938)			
Discurso político (Argumentos justificativos de la Obra) Ministro de Obras Públicas Alfonso Araujo (1932)	Discurso arquitectónico (Argumentos justificativos de la Obra) Arquitecto: Pablo de la Cruz (1934)	Obras de carácter educativo construidas y/o proyectadas en el parque nacional	
<p>“Es claro que, para una pequeña aldea, en donde los habitantes prácticamente viven en el campo no representa la factura de un parque una necesidad vital e imprescindible de su vida. Pero en una ciudad como esta, cercada por altos muros, ahogada por densas nubes de humo, con estrechas viviendas, donde el aire enrarecido contamina al ambiente, es un imperativo inaplazable dotarla de extensos espacios a donde los habitantes puedan ir a botar los microbios, a restaurar las fuerzas perdidas en la brava lucha que les toca en suerte librar cotidianamente”.</p> <p>(Araujo, 1932, p. 13)</p>	<p>“Huyéndole a frases hechas y a lugares comunes, para mí el principal objeto de un parque no es de darle pulmones a la ciudad y demás palabrerías, sino que debe tener un fin educativo. Por eso mi empeño y mi lucha, que al fin la gané, para que no se cercara el lote y mucho menos para impedir que se pusiera verja en su frente de la carrera 7ª. El parque es para el pueblo y el pueblo debe enseñarse a cuidarlo como cuida su propiedad”. (De la Cruz 1934, p. 54, cit. en Ramírez et al., 2019, p.147)</p>	Tabla 2 Figura 1. Biblioteca y teatro del Parque Nacional (1936) Arq. Carlos Martínez. Fuente: Cuéllar (1937).	
		Tabla 2 Figura 2. Biblioteca para Niños (1935) Arq. Alberto Wills Ferro. Fuente: Cuellar (1935) - Detalle	
		Tabla 2 - Figura 3. Kindergarden Parque Nacional (1938) Arq. Julio Bonilla Plata. Fuente: Niño (2003)	

Una biblioteca en el parque: biblioteca nacional de Colombia (1934)

El Parque de la Independencia, ubicado en el costado norte del centro histórico de Bogotá, fue construido a propósito de la Exposición Industrial y Agrícola de 1910. Ahora bien, como lo indica su nombre, la vocación principal del parque, era la de celebrar el centenario de Independencia de Colombia, una iniciativa establecida por el gobierno conservador del General Rafael Reyes (1905-1910), a través de la Ley 39 de 1907. Por tratarse de un evento nacional, “La celebración del centenario incluía variados eventos planeados en todo el país, entre los que se encontraban la inauguración de una biblioteca que debía incluir a los autores colombianos más importantes ...” (Cendales, 2020, p. 102).

La construcción de esta biblioteca no se llevó a cabo en ese momento, de la totalidad de iniciativas propuestas, se logró la construcción del parque y

Tabla 2. Síntesis discursos y obras. Caso 1. Un parque bibliotecas – Parque Nacional. Fuente: Elaboración del autor.

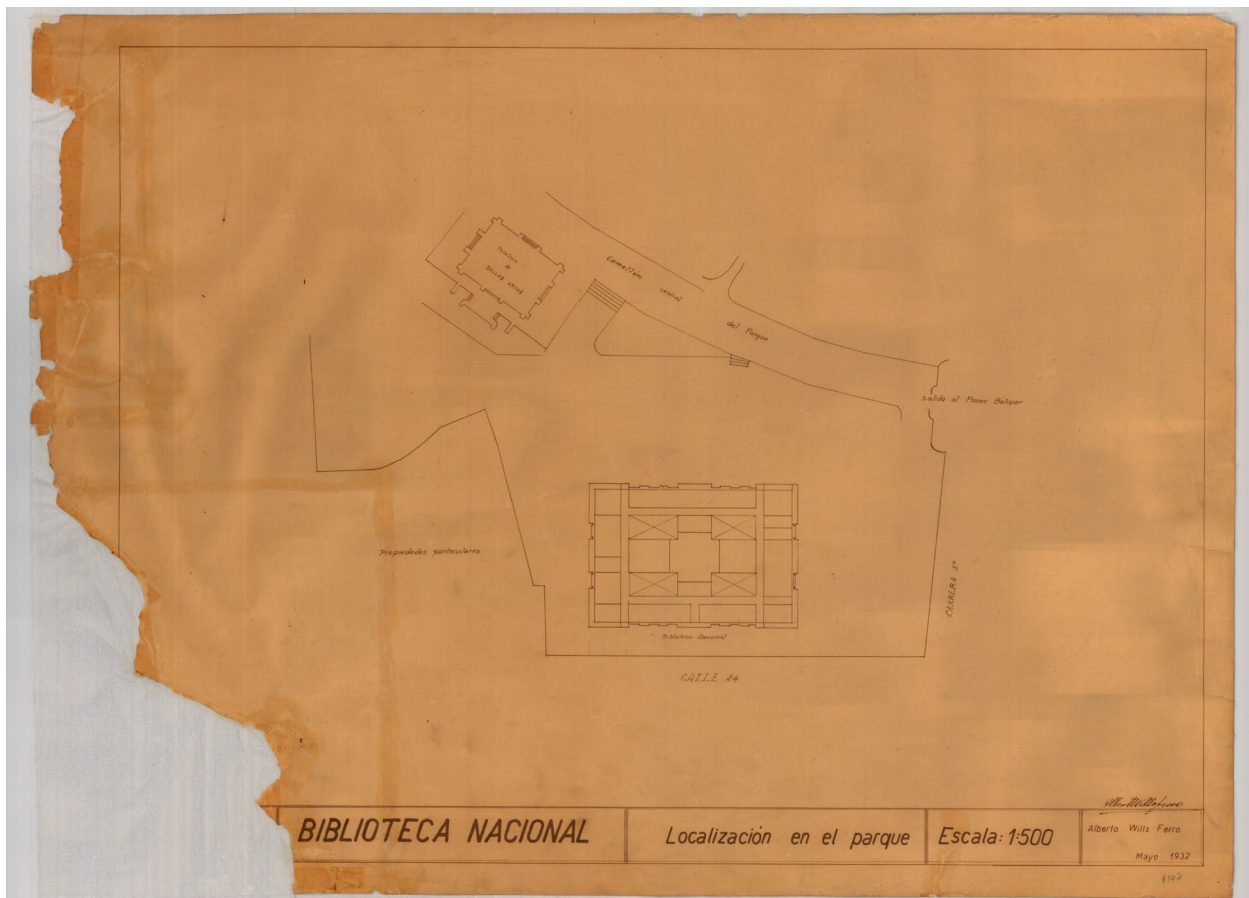


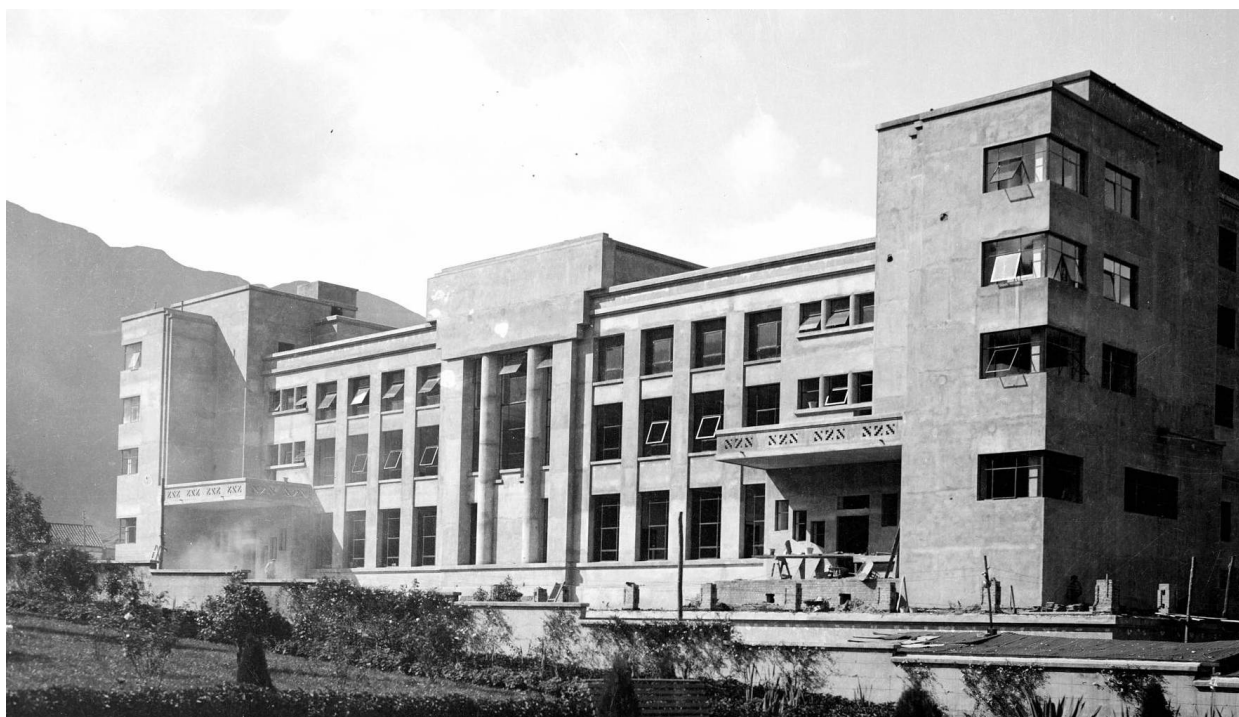
Figura 6. Biblioteca Nacional. Localización en el parque. Fuente: Museo de Bogotá (1932).

algunos pabellones de la mencionada Exposición Industrial y Agrícola. Así, el sueño de contar con una biblioteca en el parque, sólo se podría empezar a concretar 18 años después, cuando se emitió la ley 86 de 1928 y de manera efectiva, con la construcción de este equipamiento en 1933. El lugar para su construcción fue determinado por el entonces ministro de obras públicas, Alfonso Araujo, quien:

Propone un sitio central, alejado del ruido de la ciudad y que brinde facilidades para que la Biblioteca tenga luz en abundancia. Estima que el lugar donde funcionara en la Exposición de 1910 el pabellón de maquinarias, en el parque de la Independencia, es el más indicado de todos, y tiene, además, la enorme ventaja de que no implica desembolsos por concepto de lote. (Hernández de Alba y Carrasquilla, 1977, p. 271)

Un lugar céntrico, pero aislado del ruido, con suficiente luz y aires limpios, resumen las condiciones excelsas para cualquier Biblioteca en el mundo. En este caso, se trató de un sitio donde la biblioteca no era solo un espacio para el estudio y la investigación, sino donde la lectura se convirtió en una alternativa para el disfrute y la recreación de niños y adultos que visitaban el parque de la Independencia, y que encontraban dentro de esta arquitectura, entornos adaptados y dedicados específicamente a la atención de infantes.

Aunque no hacía parte de las obras originales del parque de la Independencia, la Biblioteca Nacional fue construida en el costado sur



oriental de este parque. No obstante, la conciencia del lugar escogido para su construcción, llevó a su diseñador, el arquitecto Alberto Wills Ferro, a proyectar una implantación del edificio, considerando su relación con el parque y la inmediata vecindad del Pabellón de Bellas Artes, (figura 6) lo que se reflejó en el planteamiento de un edificio con cinco entradas, pensadas para lograr accesos directos desde el parque (costado norte del edificio), y desde una calle vehicular (costado sur del edificio). De esta manera, el edificio planteaba un bifrontismo de fachada con el que resolvía salomónicamente, el reto de implantarse como espacio intersticio entre el parque y la ciudad.

En un primer proyecto, fruto de sus tesis de grado como arquitecto, Wills Ferro propuso una volumetría de estilo Neocolonial, quizá en razón del carácter neoclásico de las construcciones preexistentes en el parque, dentro de las que destacaban, el pabellón de Bellas Artes, que aparece dibujado en el plano de implantación de la Biblioteca de 1932. Sin embargo, un segundo proyecto elaborado en 1933, en coautoría con el entonces director de obras públicas Pablo De la Cruz, tomaría su lugar. Si bien, el partido simétrico del primer proyecto, así como la doble entrada al edificio se mantuvieron, las principales modificaciones se dejaron notar en un lenguaje de fachada, ahora carente de ornatos, para decantarse por el uso de blancos muros lisos y remates propios de un estilo decó. Este segundo proyecto también se distinguía por la creación de dos grandes terrazas en el primer piso de la Biblioteca, con vista al parque, cuya espacialidad y funcionalidad evidenciaban una clara voluntad por integrarse con los senderos y jardines de este espacio público (figura 7).

Adicionalmente, en este segundo proyecto se destaca la creación de una gran plataforma como basamento del edificio que, a la vez, funciona como balcón perimetral que integra a la biblioteca con su entorno inmediato. Este

Figura 7. Biblioteca Nacional Parque de la Independencia.
Fuente: Cuellar (c.a. 1937).

Síntesis discursos y obras. Caso 2: una biblioteca en el parque: Biblioteca Nacional de Colombia (1934)		
Discurso político (1) (Argumentos justificativos de la Obra) Celebración del Centenario de Independencia (1910)	Discurso arquitectónico (Argumentos justificativos de la Obra)	Obras de carácter educativo construidas y/o proyectadas en el parque de la independencia: Biblioteca Nacional (1934) Arq. Alberto Willis Ferro + Pablo de la Cruz
El libro <i>Primer centenario de la independencia de Colombia 1810-1910</i> narra las vicisitudes de esta celebración en la que se especifica la conformación en Bogotá de "una Junta para adquirir y organizar una Biblioteca del Centenario" a cargo de Tomás Rueda Vargas, Enrique Álvarez et al. (Isaza, 1911, p. 8). "La celebración del centenario (en 1910) incluía variados eventos planeados en todo el país, entre los que se encontraban la inauguración de una biblioteca que debía incluir a los autores colombianos más importantes ..." (Cendales, 2020, p. 102). Ese mismo año se autorizó al ejecutivo para emprender la terminación del Capitolio Nacional y para construir edificios en la ciudad de Bogotá: "La Biblioteca Nacional, el Museo Nacional, la Academia de Bellas Artes, la Academia de Música, la Escuela de Ingeniería y Ciencias Naturales, más un pabellón para exhibiciones de aparatos agrícolas e industriales; [también se autoriza] enajenar los edificios inadecuados que existen hoy destinados a este servicio". (Ministerio de Obras Públicas, 1909, p. 9, citado en Niño, 2003 p. 67)	"En los tiempos de la Revolución en Marcha (1934-1938), la arquitectura apoyó y dio testimonio de la política de gobierno. (...) La Biblioteca Nacional de Colombia significó la posibilidad de acceder al conocimiento de amplios sectores de la población, y los edificios escolares respondieron a la exigencia y la intención de renovar y extender la educación. Solo así —se argüía— sería real la democracia y posible el desarrollo moderno del capital. Las escuelas de los años treinta constituyeron la verdadera vanguardia de la arquitectura en el país. En ellas se concretaron las nuevas inquietudes políticas y culturales: la simetría, el dinamismo, la apertura espacial, la sobriedad formal y la ausencia del orden canónico, aunados a nuevas visiones pedagógicas, como la enseñanza al aire libre, (...)". (Niño, 2003, p. 488)	Tabla 3 - Figura 1. Biblioteca Nacional. Planta del primer piso (1939) Arq. Alberto Willis Ferro. Fuente: Archivo General de la Nación.
Discurso político (2) (Argumentos justificativos de la Obra) Ministro de Obras Publicas Alfonso Araujo (1933)		
El lugar para su construcción fue determinado por el entonces ministro de obras públicas — Alfonso Araujo, quien: "Propone un sitio central, alejado del ruido de la ciudad y que brinde facilidades para que la Biblioteca tenga luz en abundancia. Estima que el lugar donde funcionara en la Exposición de 1910 el pabellón de maquinarias, en el parque de la Independencia, es el más indicado de todos, y tiene, además, la enorme ventaja de que no implica desembolsos por concepto de lote" (Hernández de Alba y Carrasquilla, 1977, p. 271)		

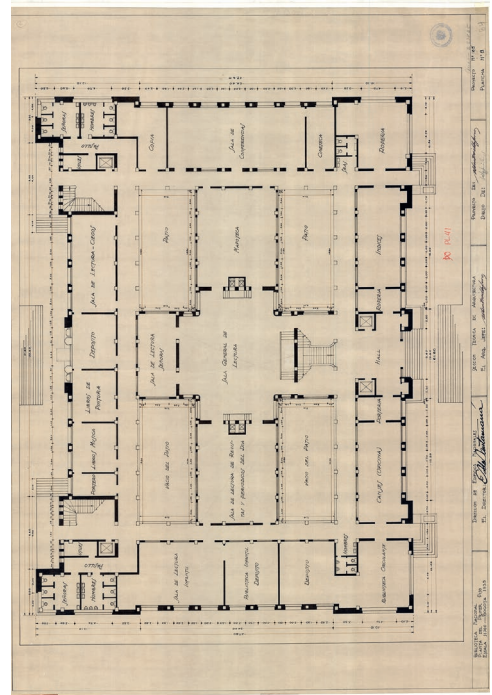


Tabla 3. Síntesis Discursos y Obras. Caso 2. Una biblioteca en el parque. Biblioteca Nacional (1934). Fuente: Elaboración del autor.

basamento, bajo el cual se esconden los depósitos de libros de la biblioteca, actuaba -y aún actúa- como espacio público, articulador entre el parque, la ciudad y el edificio, espacio que permite un relacionamiento no solo visual sino funcional, de una biblioteca que buscaba responder al doble reto de conectarse tanto con el parque, como con la ciudad.

Así, el proyecto de la Biblioteca Nacional evidencia nuevamente la idea de entender los equipamientos públicos como espacios donde las funciones pedagógicas de la educación pública excedían los tradicionales límites del edificio, para abrirse al espacio ciudadano, constituyendo un gesto arquitectónico coherente con los valores de una ideología liberal que, en ese entonces, buscaba democratizar la educación y combatir la desigualdad social.

Abajo se expone una síntesis de los discursos políticos y arquitectónicos que derivaron en la construcción de la Biblioteca Nacional en el Parque de la Independencia.

La educación al parque: campus Universidad Nacional de Colombia (1935)

La construcción de estas bibliotecas y equipamientos educativos en parques públicos, a pesar de una fuerte recesión económica derivada de la crisis mundial de 1929 y un conflicto bélico con Perú, parecería ser suficiente evidencia de la recia voluntad del gobierno liberal por hacer de los parques públicos, lugares para la formación educativa y cultural de los ciudadanos. Con todo, esta estrategia de “parque educativo y cultural” se confirma con la construcción en 1936 del campus de la Universidad Nacional de Colombia, bajo el gobierno liberal de Alfonso Lopez Pumarejo.

El campus Bogotá de la Universidad Nacional fue el primer esfuerzo sistemático en el continente por construir una ciudad universitaria como sistema de formación y producción de conocimiento, apoyado en un lenguaje arquitectónico moderno y con un trazado urbano que responde a la división y dialogo de los conocimientos y programas académicos. (Fino, 2018, p. 35) ¹

Es importante destacar el rol del diseño urbano en la formación educativa de los nuevos profesionales, que actúa por medio de un modelo pedagógico, en el que arquitectura y urbanismo trabajan de manera mancomunada en pro de establecer lazos y diálogos entre los habitantes de esta ciudad universitaria: los estudiantes. De esta forma, la formación educativa no solo acontece como resultado de las lecciones que se imparten al “interior” de los edificios, sino por efecto de los encuentros y diálogos académicos que surgen en los espacios públicos que articulan estos edificios, pues al reunir en un solo espacio, los distintos edificios dispersados entonces por toda la ciudad, se consolida una idea de ciudad universitaria:

La ciudad universitaria solucionó los problemas de la fragmentación, la contaminación, el ruido, la inseguridad y promovió un espacio para el aprendizaje. (...) Pero, tal vez, lo más interesante es que ofrecía a los miembros de la comunidad académica un espacio para lo que hoy reconocemos como la “vida universitaria”. (Fino, 2018, p. 17)

Este equipamiento -concebido bajo la noción de “Campus”- contrastaba con la tipología de las otrora universidades eclesiásticas, instaladas en edificios de claustro e inmersas en el denso tejido urbano del centro histórico de Bogotá. Es por esto que el diseño urbano de este equipamiento, ubicado en la periferia occidental de Bogotá, surge en respuesta a:

¹ El subrayado es del autor.



Figura 8. Campus Universidad Nacional. Fuente: IGAC (1940).

“...la necesidad de construir universidades de carácter liberal que reemplacen a las universidades eclesiásticas y a la educación propia de la colonia ibérica. A tenor de esta necesidad, las universidades de las repúblicas modernas (...), requieren de una nueva universidad que no solo enseñe ciencias y humanidades liberales, sino que también formen ciudadanos modernos. Para ello, la metáfora de micro-ciudad o ciudadela formativa para macro-ciudadanos, es adecuada...” (Fino, 2018, p. 16)

El resultado de tal operación derivó en la construcción de una ciudad universitaria, que conquistaba por primera vez las áreas verdes sin urbanizar del entonces extremo occidente de la ciudad (figura 8). Una conquista realizada con un modelo urbano inédito que hasta estos años implicó:

(...) la conformación de un lugar que mostraba los beneficios de la ciudad moderna: edificios dispuestos en un parque continuo que garantizara sol, aire y verdor para todos sus habitantes, trazados curvilíneos que proporcionaban perspectivas ilimitadas y la creación de un conjunto que complementaría los servicios de los barrios residenciales adyacentes. (Cortés, Bright y Cárdenas, 2006, p. 26)

Esta morfología urbana, comprensible para cualquier arquitecto, resultaba, sin embargo, para el ciudadano común de esta época, en un hecho desconcertante que solo podía compararse con otras intervenciones urbanas semejantes en la ciudad, dado que:


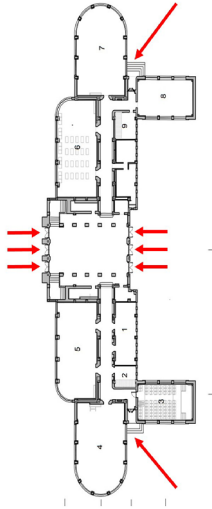
(...) los recorridos sobre el trazado general en forma oval refuerzan la percepción de carencia de orden en el conjunto, pues producen una sucesión discontinua y cambiante de perspectivas que desorienta al observador. Esta percepción debió ser aún más desconcertante —aunque promisoria por su novedad— para los habitantes de la ciudad, al iniciarse la construcción del proyecto hacia finales de los años 30 y durante todos los 40; resultaba insólito ver crecer una

fracción de la ciudad concebida como un parque (similar al parque de la Independencia en la época de la Exposición del Centenario o aún más parecido al Parque Nacional que se estaba ejecutando contemporáneamente), con una muy baja ocupación edificada, con muy pocas vías y con un trazado tan diferente a la tradicional retícula ortogonal. (Cortés et al., 2006, p. 12)²

² El subrayado es del autor.

A modo de resumen, se presenta una síntesis de los discursos políticos y arquitectónicos que derivaron en la construcción del Campus la Universidad Nacional de Colombia:

Tabla 4. Síntesis Discursos político y arquitectónico. Caso 3. La educación al parque. Universidad Nacional de Colombia (1935). Fuente: Elaboración del autor

Síntesis discursos y obras. Caso 3: la educación al parque: Universidad Nacional de Colombia (1935)		
Discurso político (1) (Argumentos justificativos de la Obra) Ley 68 de 1935 - presidente Alfonso López Pumarejo	Discurso arquitectónico 1 (Argumentos justificativos de la Obra) Arquitecto: Leopoldo Rother + Fritz Karsen (1984)	Obras de carácter educativo construidas y/o proyectadas: Ciudad Universitaria de Bogotá (1935) Arq. Leopoldo Rother + Fritz Karsen
Artículo 5°. Para el alojamiento, organización y buen funcionamiento de la Universidad, el Gobierno procederá a comprar en Bogotá o en sus inmediaciones, lotes de terreno adecuados para construir la ciudad universitaria, con los edificios, instalaciones y campos de deporte que por su capacidad y condiciones correspondan a las exigencias de la Universidad.	“Fue también el educador Fritz Karsen quien propuso que el campo docente tuviese una forma circular, con los edificios situados alrededor de un parque o campo central, rodeado por la arteria principal de circulación de vehículos. Esta idea, muy general, fue materializada por Leopoldo Rother mediante una creación: la disposición oval o elíptica, (...)” (Rother, 1984, p. 43)	Tabla 4 - Figura 1. Campus Universidad Nacional de Colombia (1935) Arq. Leopoldo Rother. Fuente: Museo de Bogotá
Discurso político (2) (Argumentos justificativos de la obra) Mensaje presidencial al Congreso (fragmento). Alfonso López Pumarejo		
“La Universidad en Colombia necesita coordinar todas sus Facultades dislocadas para poder organizarse de acuerdo con la insuficiencia del personal docente y de sus recursos fiscales. Es por esto por lo que el Gobierno piensa unir la Universidad en un solo foco, creando departamentos científicos que sirvan a todas las Facultades, y en los cuales sea posible adelantar determinados estudios en la medida que aconseje el pensum de cada una de ellas, o hasta donde el estudiante quiera seguirlos profundizando” (Pumarejo, 1935, p. 55)	Discurso arquitectónico 2 (Argumentos justificativos de la Obra) Pedagogo: Fritz Karsen (1937)	Tabla 4. Figura 2. Facultad de Arquitectura Universidad Nacional de Colombia. Arqs. Erich Lange + Ernst Blumenthal (1937). Fuente: Hugo Corradine
Discurso político (3) (Argumentos justificativos de la Obra) Ministro de Educación encargado. Jorge Zalamea (1937)	“Como decía (Fritz) Karsen, el proyecto es “una traducción lógica de un plan lógico en el terreno”. Se mantiene la idea de los departamentos y todos se integran a través del espacio central, corazón del campus e imagen de la nueva Universidad.” (Karsen, 1937, p. 46, cit. por Niño, 2003, p. 259)	
“En América. la ciencia se nos dio de un golpe, de repente, en bloque(...).Y entonces, si a nosotros nos llega de repente lo que Europa lograra en 9 siglos ¿vamos a desdeñar la posibilidad de crear una Ciudad Universitaria, como corresponde a las necesidades de la nueva cultura, y al tipo de profesional nuevo que necesitamos, solo porque en Paris, en Bolonia o en Londres no exista una Ciudad Universitaria?” (Zalamea, 1937, p. 22)		

Síntesis discursos y obras. caso 4: las bibliotecas al parque - Bogotá (1998)		
Discurso político (Argumentos justificativos de Obras) Acuerdo 6 de 1998 - Concejo de Bogotá - Alcalde Enrique Peñalosa	Discurso arquitectónico (Argumentos justificativos de las Obras) Bibliotecas: Virgilio Barco Arq. Rogelio Salmona. El Tunal - Arq. Manuel Guerrero et al. El Tintal y Julio Mario Santo Domingo: Arq. Daniel Bermúdez	Obras de carácter educativo construidas
Artículo 36: “Diariamente 15.000 personas, de las cuales el 80% son estudiantes, utilizan los servicios de la Biblioteca Luis Ángel Arango. La Biblioteca es para ellos algo más que el lugar donde realizan consultas para sus trabajos, es un lugar estimulante donde los libros y las revistas comparten el espacio con los medios más modernos de transmisión y consulta de información, donde la mente puede libremente explorar nuevos mundos. Las bibliotecas, por sí mismas, educan a quienes se acercan a ellas. Son un espacio excepcional para la interacción social: pertenecen a todos y requieren de nuestro cuidado: allí el interés común está por encima de los intereses particulares, no hay lugar para el individualismo pero sí para el desarrollo de la individualidad. Bogotá necesita más bibliotecas. (...) Que estén más cerca de la gente y atraigan a más personas. Que pongan a disposición de la comunidad un ambiente estimulante, con muchas oportunidades para aprender, (...) Que enriquezcan y embellezcan el espacio público con edificaciones y espacios armoniosos y se conviertan en verdaderos centros de actividad cultural en las diferentes zonas de la ciudad (...) Se tiene previsto construir cuatro bibliotecas en zonas estratégicas de la ciudad (...)”.	Biblioteca Virgilio Barco: “(...) Salmona le propone al observador una “promenade architecturale” total, un paseo en el cual los límites de un posible contenedor único no existen y el exterior e interior espaciales se entrelazan, se contraponen o se continúan de modo sorprendente, siempre de un modo narrativo”. (Téllez, 2006, p. 558)	Tabla 5 - Figura 1. Biblioteca Virgilio Barco (2006) Fuente: Ingrid Quintana
	Biblioteca Julio Mario Santodomingo: El proyecto de intervención comprende el diseño del Centro Cultural y Biblioteca Pública Julio Mario Santo Domingo y del parque recreativo San José de Bavaria de 6 hectáreas de extensión. Con su terminación se consolida un nuevo epicentro recreativo y cultural para la localidad de Suba y para la ciudad. La edificación propuesta al interior del parque, retrocede 40 metros frente a la vía a razón de los eucaliptos existentes. En este retroceso se desarrollan espacios públicos, vegetados y pavimentados con colores y texturas variables, así como la escalinata de tránsito y estancia”. (Recuperado de: https://www.bermudezarquitectos.com/proyecto-juliomariosantodomingo/)	Tabla 5 - Figura 2. Biblioteca Julio Mario Santodomingo (2010) Fuente: Daniel Bermúdez
	Biblioteca El Tunal: “La Biblioteca tiene 6.826 m2, incluye el diseño paisajístico del lote destinado para ella ubicado al interior del actual Parque El Tunal. La integración del nuevo edificio a su entorno se logra, por un lado, adoptando los parámetros generales del diseño urbano y del paisajismo del Plan Maestro del Parque, como son los materiales utilizados, las nuevas especies vegetales tanto en jardines como en arborización, los elementos de mobiliario urbano específicos y por otro, utilizando cerramientos naturales a través del uso de grandes superficies ajardinadas y espejos de agua (...)”. Guerrero, Vargas, Wanderley (2004, p. 41)	Tabla 5 - Figura 3. Biblioteca El Tunal (2004) Fuente: Escala (2004, p. 45)
	Biblioteca El Tintal: “El terreno de 5 ha. se comparte con un parque que se integra a la zona de ronda del Humedal del Burro, con el cual colinda, para conformar una gran zona verde para este sector de la ciudad. Dentro de esta zona verde se encuentra esta insólita estructura que ahora es una biblioteca. (...) El primer piso está ocupado por un ancho comedor que remata con el auditorio en uno de sus extremos y en el otro con la sala infantil, con prolongaciones al exterior para actividades dentro del parque”. (Bermúdez, 2005, p.64)	Tabla 5 Figura 4. Biblioteca El Tintal (2001) Fuente: Daniel Bermúdez

Tabla 5. Síntesis Discursos y obras. Caso 4. Las bibliotecas al parque – Bogotá (1998). Fuente: Elaboración del autor.

Las bibliotecas al parque: sistema distrital de bibliotecas de Bogotá (1998)

Pasarían más de 60 años, antes que una iniciativa gubernamental en Colombia, planteara nuevamente la idea de construir bibliotecas públicas en medio de parques y zonas verdes de la ciudad. El discurso político a este fin, a propósito de la creación del Sistema distrital de Bibliotecas de Bogotá y la construcción de 4 nuevas bibliotecas, arguye dos razones principales para esta iniciativa: primero, descentralizar la que era, para entonces, la biblioteca pública más consultada del mundo, la Biblioteca Luis Ángel Arango (Molina, 2013, p. 9), ubicada en el centro histórico de la ciudad; y segundo, aprovechar este auge por las bibliotecas, para proyectar nuevas bibliotecas que "(...) enriquezcan y embellezcan el espacio público con edificaciones y espacios armoniosos y se conviertan en verdaderos centros de actividad cultural en las diferentes zonas de la ciudad (...)" Concejo de Bogotá (1998). Así, se retoma una tradición casi olvidada de hacer de los parques lugares para la cultura y la educación, a través de la construcción de Bibliotecas localizadas en el perímetro urbano de la ciudad.

Los parques biblioteca: plan de desarrollo 2004-2007. Medellín

Desde la formulación del Plan de desarrollo, desarrollado por el alcalde Sergio Fajardo, queda claro el sentido y la orientación de promover el desarrollo de la cultura a través de la construcción de bibliotecas, en el contexto de "la construcción de lugares de encuentro e identidad que propendan por una construcción de la civilidad y permitan el desarrollo social, lúdico, cultural, productivo y competitivo de la ciudad" (Concejo de Medellín, 2004, p. 110). Mientras que en anteriores discursos se promovía una arquitectura para las bibliotecas con un carácter "educativo", "pedagógico", "bello" o de "calidad", ahora, para los Parques Bibliotecas, el alcalde Sergio Fajardo demandaba una arquitectura emblemática:

Recuerdo muy bien cuando viniste a mi oficina. Yo estaba muy emocionado porque venía el alcalde, pero usted entró muy preocupado, específicamente por la arquitectura que estábamos planeando en el municipio y en Santo Domingo porque rompía significativamente con los moldes clásicos. Recuerdo muy bien que dijiste: "Quiero un símbolo", y yo te dije: "Si quieres un símbolo, tienes que asumir el riesgo". Y el riesgo era hacer una arquitectura que no se hiciera como se había hecho la arquitectura pública que estamos acostumbrados a hacer". (Mazzanti, 2010)

Una arquitectura "símbolo", sin que se precisara el objeto o el objetivo a simbolizar, fue una cuestión resuelta por los arquitectos a cargo a través de hitos arquitectónicos capaces de romper los moldes clásicos de la arquitectura. De esta manera, se hace explícito en estos discursos, la intención de construir equipamientos culturales como íconos, orientados no solo a la cultura, sino al desarrollo de un sentido de identidad y civilidad en los ciudadanos, como efecto de situar en medio de barrios degradados, edificios que abiertamente contrastaban con tales condiciones, y en los que se ofrecieran servicios

Síntesis discursos y obras. Caso 5: los parques biblioteca Medellín: Plan de Desarrollo 2004-2007		
<p>Discursos políticos (Argumentos justificativos de la Obra) Plan de desarrollo 2004 -2007. Y Entrevista al Alcalde Sergio Fajardo</p>	<p>Discurso arquitectónico (Argumentos justificativos de las Obras) Arquitectos: Ricardo la Rotta, Giancarlo Mazzanti, Javier Vera (2004-2007)</p>	<p>Obras de carácter educativo construidas:</p>
<p>"3.2.2. Componente: Espacio Público. Objetivo: Promover desde la generación y cualificación de espacio y edificios públicos, la construcción de lugares de encuentro e identidad que propendan por una construcción de la civilidad y permitan el desarrollo social, lúdico, cultural, productivo y competitivo de la ciudad" (...) Estrategias: (...) "Consolidar las centralidades barriales y rurales mediante la generación de nuevos espacios públicos de calidad e implementar un programa de edificios públicos que fortalezca las actividades de los barrios, que promueva el desarrollo de la cultura a través de las bibliotecas y la productividad de sus habitantes a partir de los mercados populares y los edificios para el trabajo entre otros." Fajardo (2004) Plan de desarrollo 2004 -2007. Medellín. Compromiso de toda la ciudadanía. Departamento Administrativo de Planeación p. 110</p>	<p>Biblioteca La Ladera: "El proyecto se organizó en tres módulos contenedores (cuadrados) que giran adaptándose a la topografía y las vistas, y un conector curvo que los une y relaciona entre sí. Se construye un paisaje que le da continuidad a la topografía del lugar y al parque a través de la construcción del espacio público en la cubierta (tres teatrinos o plazas inclinadas y un camellón o alameda que miran al centro de la ciudad). Las relaciones de orientación y profundidad cambiantes producidas por el giro de los contenedores son las que generan el espacio para las situaciones de encuentro y para los eventos, ya sea en las cubiertas como espacio público o en el espacio interior". (Mazzanti, 2009)</p> <p>Biblioteca San Javier: "Se desarrolla la escalinata como promenade, como espacio para la colectividad, manejando un minucioso cuidado de relaciones entre plazoletas lineales, circulaciones y hecho construido. Se desarrollan escalinatas generando espacios de encuentro y antesala al espacio interior. Las rampas de acceso se leen como pasarelas y balcones a la vida de la ciudad, y marcan la transición entre el espacio público y el privado. También desarrollan atrios lineales antes de acceder al interior del edificio, facilitando en microclima para la estancia. (...). Se emplean estrategias que involucran el abrir o cerrar de vanos en un plano, para generar ritmos que muestran diversidad en la opacidad o en la transparencia de las fachadas". (Archivo BAQ, 2008)</p>	<p>Tabla 6. Figura 1. Biblioteca La Ladera Arq. Giancarlo Mazzanti. Fuente: ARQA</p>  <p>Tabla 6. Figura 2. Biblioteca San Javier Arq. Javier Vera. Fuente: SajoR</p> 

Tabla 6a. Síntesis Discursos y obras. Caso 5. Los parques biblioteca Medellín (2004). Fuente: Elaboración del autor.

públicos a la comunidad. En los argumentos expresados en los discursos arquitectónicos de los proyectistas también se aprecia una preocupación por hacer de estos íconos, lugares públicos, espacios urbanos permeables al contexto, rodeados más que de parques y de plazas, de umbrales que antecederan a los edificios, con los cuales los ciudadanos hicieran de las bibliotecas una extensión de la calle.

DISCUSIÓN

La discusión de los resultados se plantea a partir de una revisión historiográfica comparada entre los casos formulados como antecedentes de los parques bibliotecas construidos en la década de los 30 y los proyectos contemporáneos construidos en Bogotá y Medellín, revisión planteada como

Síntesis discursos y obras. Caso 5: los parques biblioteca Medellín: Plan de Desarrollo 2004-2007		
<p>Entrevista del arquitecto Giancarlo Mazzanti al ex alcalde Sergio Fajardo. (2010) "Y ahí es donde entra la arquitectura; el concepto era "lo más hermoso para lo más humilde". Implicaba una ruptura con la idea de que todo lo que se da a los pobres es un plus. (...) ¿En qué espacios públicos estábamos pensando? Parques y bibliotecas, colegios, centros culturales, el parque de las ciencias, el jardín botánico, centros de lectura y música. Todo esto giraba en torno a lo tangible, que era la educación entendida en un sentido amplio. Lo que hemos hecho es construir nuevos símbolos, nuevos espacios donde la movilización social pueda tener lugar en torno a la arquitectura como una poderosa expresión social." En: Bomb 110 - Winter 2010 (americas Issue: Colombia and Venezuela). Traducción: Autor</p>	<p>Biblioteca La Quintana: "Bajo el lema de "abrir para unir", la biblioteca entrega un edificio y un espacio abierto de encuentro social, donde la comunidad se reconoce en su conexión a escala metropolitana y local". (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2019, p. 200).</p>	<p>Tabla 6. Figura 3. Biblioteca La Quintana Arq. Ricardo LaRotta. Fuente: Sergio Gómez</p> 
	<p>Biblioteca España (Demolida): "El programa del concurso pedía un edificio multiservicios (biblioteca, aulas de capacitación, sala de exposiciones, administración y auditorio) en un volumen único, la propuesta de organización presentada fue la de fragmentar el programa en tres grupos: la biblioteca, las aulas y dependencias de capacitación, y el auditorio e integrarlos por una plataforma inferior; lo que nos permite una mayor flexibilidad y autonomía en su uso, haciendo que exista una mayor participación por parte de la comunidad ya que cada volumen puede operar de manera independiente." En: http://www.bienalesdearquitectura.es/index.php/es/vi-biau/6841-vi-biau-colombia-premiado-parque-biblioteca-publica-espana.html</p>	<p>Tabla 6. Figura 4. Biblioteca España (demolida) Arq. Giancarlo Mazzanti. Fuente: William García</p> 

uno de los objetivos de la investigación. Para este efecto, este análisis comparado entre los 5 proyectos detectados en los resultados, se plantea a través de los 3 ejes temáticos propuestos en la metodología: 1. la correlación entre los discursos políticos y los discursos arquitectónicos; 2. el análisis comparativo de las características urbanas entre proyectos antecedentes y proyectos contemporáneos; y 3. El análisis contrastado de las características arquitectónicas de los 5 proyectos que conforman estos dos momentos de la historia de la arquitectura de bibliotecas y/o edificios educativos.

Eje temático I: Políticas gubernamentales y enfoques proyectuales

En los 3 primeros casos (Bibliotecas en el parque Nacional, Biblioteca Nacional y Campus de la Universidad Nacional) se evidencia que la relación entre los discursos políticos (intenciones de gobierno) y los discursos arquitectónicos (intenciones proyectuales) corre de manera paralela, pues las ideas allí expuestas no siempre resultan correlativas o coincidentes entre sí, y en casos como el del Parque Nacional, estas posturas resultan abiertamente contradictorias. Sin embargo, es importante señalar que, en los 3 casos mencionados, se constata que los argumentos de tipo político sí predeterminaron la ubicación excéntrica de estas bibliotecas y edificios

Tabla 6b. Síntesis Discursos y obras. Caso 5. Los parques biblioteca Medellín (2004). Fuente: Elaboración del autor.

educativos, una decisión en la que los arquitectos a cargo no tuvieron mayor injerencia, y adoptaron sin cuestionar. Un escenario que se replica años después en los Parques Bibliotecas de Bogotá y Medellín, cuya ubicación también fue predeterminada en los discursos políticos, a través de decretos oficiales promulgados en forma de Planes Maestros y/o a través de los concursos de arquitectura convocados para el diseño de estos edificios.

Por otra parte, el análisis contrastado de los discursos políticos y arquitectónicos para los Parques bibliotecas de Bogotá y Medellín deja entrever una correlación directa entre las posturas estéticas definidas por los políticos y los modos de materializar tales posturas a través de la arquitectura de estos edificios. Mientras que, en el caso Bogotano, se apela al uso de adjetivos como “embellecer” o “espacios armoniosos” para describir la visión prospectiva de estos edificios, en el de Medellín, se apela al uso de expresiones como “nuevos símbolos”, “hermoso” o “la arquitectura como una poderosa expresión social” (Mazzanti, 2010). En este sentido, mientras que los arquitectos de las bibliotecas bogotanas eran libres para definir lo que se puede entender por una arquitectura para “embellecer” generando “espacios armoniosos”, en Medellín, tal libertad se veía restringida a la creación de un símbolo, es decir, a un “Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición” (RAE). Una aspiración en arquitectura tan noble como utópica, que al presente se ha puesto en cuestión dada la escasa calidad constructiva de “símbolos” premiados internacionalmente como la Biblioteca España, que a menos de 10 años de su inauguración tuvo que ser demolida.

Eje temático 2: Características urbanas de los proyectos

Los aspectos que resumen las características urbanísticas del conjunto de bibliotecas y equipamientos culturales construidos en la década de 1930 pueden sintetizarse en su localización, distante de áreas consolidadas de la ciudad, y en su implantación, en áreas sin urbanizar y/o rodeadas de grandes áreas verdes y espacios para actividades al aire libre. Estos aspectos resultan equiparables y afines a las de los Parques Bibliotecas de Bogotá, los cuales fueron proyectados de acuerdo a lo expuesto en el art. 36 del Acuerdo 6 de 1998, como un ejercicio de descentralización de la Biblioteca Luis Ángel Arango, cuando afirma:

Diariamente 15.000 personas, de las cuales el 80% son estudiantes, utilizan los servicios de la Biblioteca Luis Ángel Arango. (...) Bogotá necesita más bibliotecas. (...) Que estén más cerca de la gente y atraigan a más personas. Que pongan a disposición de la comunidad un ambiente estimulante (...).

Cabe indicar que para el año 2000 la Biblioteca Luis Ángel Arango “(...) figuró como la biblioteca pública más visitada del mundo, con tres millones de asistentes. Su éxito mostró al país la importancia de las

bibliotecas y su papel clave en el mejoramiento de la calidad educativa” (Molina, 2013, p. 9). Lo que explica la decisión del gobierno, de ubicar estas nuevas bibliotecas en sitios alejados del centro de la ciudad, detonando así nuevas centralidades urbanas en los extremos sur (Biblioteca El Tunal), occidente (Biblioteca El Tintal) y norte de la ciudad (Biblioteca Julio Mario Santo Domingo).

Ya en 2004, el discurso político para argumentar el sentido urbano de los parques bibliotecas de Medellín asume una postura análoga al caso Bogotano de inicios de 1998. Al respecto, en este discurso también se enfatizó en el tema de ubicación y accesibilidad, cuando sostiene que una de las estrategias que persigue la construcción de estos Parques Biblioteca es:

(...) Consolidar las centralidades barriales y rurales mediante la generación de nuevos espacios públicos de calidad e implementar un programa de edificios públicos que fortalezca las actividades de los barrios, que promueva el desarrollo de la cultura a través de las bibliotecas (...). (Concejo de Medellín, 2004, p. 110).

Un lineamiento estratégico que resultó en la ubicación y construcción de estas bibliotecas en barrios alejados de los centros urbanos de Medellín, a fin de generar estas nuevas centralidades urbanas, en un esfuerzo por mejorar la accesibilidad a estos espacios de conocimiento y encuentro.

Eje temático 3: Características arquitectónicas de los proyectos

En términos arquitectónicos, los proyectos de bibliotecas y edificios educativos promovidos por los gobiernos liberales de comienzos del siglo XX se caracterizaban por una arquitectura -entonces considerada- de vanguardia, que seguía los preceptos internacionales del movimiento moderno. Una arquitectura que contrastaba, no solo con los edificios decimonónicos que dominaban el paisaje urbano, sino con el contexto natural que rodeaba a estos nuevos edificios, contraste que los convertía en hitos urbanos de la época. Empero, se trata de arquitecturas que, a pesar de su apariencia franca y maciza, terminaron siendo muy permeables al espacio público inmediato, ya fuera por su implantación de doble fachada principal, por la cantidad significativa de accesos alrededor de estos edificios y/o por el uso de basamentos, que además de conectar el edificio con el terreno, conforman espacios umbrales entre el interior y el exterior. Todo lo anterior revela una intención proyectual de abrir el edificio no sólo al público, sino a lo público, en este caso, a las áreas verdes que, como extensiones de estas bibliotecas y edificios educativos, hacían parte de su contexto inmediato.

Estas condiciones resultan extrapolables a los casos de los parques bibliotecas de Bogotá y Medellín. Desde su deliberado diseño “vanguardista” como hitos arquitectónicos, hasta el reiterado planteamiento de diluir las fronteras entre el exterior y el interior de los edificios. Se evidencia un conjunto de estrategias en pro de generar nuevos espacios de convivencia,

ya sea como en el parque biblioteca La Ladera, a través de la configuración de “un paisaje que le da continuidad a la topografía del lugar y al parque” (Mazzanti, 2009) o, a través del diseño de “promenades arquitecturales”, como los argumentados para las Bibliotecas Virgilio Barco y San Javier.

CONCLUSIONES

Las conclusiones siguientes apuntan a responder la pregunta de investigación acerca de la existencia de antecedentes arquitectónicos de los parques bibliotecas en Colombia, a partir de una revisión historiográfica de este fenómeno, sustentada en la correlación de los discursos políticos y arquitectónicos con los que se han argumentado estas arquitecturas.

Aunque a la luz de la historia de la arquitectura en Colombia, el diseño de Parques bibliotecas puede aparecer como un hecho *ex novo*, desde la reconstrucción historiográfica de los discursos políticos que justifican estos equipamientos se evidencia que la idea de fomentar la proyectación de hechos urbanos con carácter educativo tiene raíces más profundas, como lo demuestra el análisis de obras como el Parque Nacional (1932), la Biblioteca Nacional (1934), o la Ciudad universitaria de Bogotá (1935). Se trata, por lo tanto, de un conjunto de estrategias antecesoras, que ayer como hoy, buscaban democratizar el acceso de todos los ciudadanos la cultura y la educación.

Hay que añadir que la relativa simultaneidad en la construcción de estos tres equipamientos educativos en parques de la ciudad (Parque Nacional, Biblioteca en el Parque de la Independencia y el Campus universitario), bajo un discurso político y un discurso arquitectónico, supuso un modo alternativo y entonces innovador de concebir el parque como un espacio atractivo para la educación pública, a través de la inserción de bibliotecas y edificios educativos. Es por ello que la construcción de estos tres proyectos en áreas verdes –en ese momento periféricas- de la ciudad entraña un modo de entender la educación y la cultura públicos que supera las fronteras de sus edificios, lo cual hace visible cómo, desde lo político y desde lo arquitectónico, surgieron proyectos que antecedieron al fenómeno de los Parques Bibliotecas de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, mediante los cuales la política de los gobernantes y los argumentos de los arquitectos, apostaron por hacer de lo educativo un ejercicio político, tanto en la arquitectura como en los espacios públicos. Una cruzada en la que se desarrollaron sinergias en pro de hacer de estos equipamientos educativos espacios públicos donde se empezaron a cuestionar las fronteras políticas y sociales entre el espacio interior y el espacio exterior; entre la condición de lo público y las restricciones de lo privado.

De otro lado, la lectura cruzada entre discursos políticos y discursos arquitectónicos puso de manifiesto que es en estos argumentos políticos donde se detenta una génesis en el modo de concebir el modelo de parques bibliotecas, mientras que es en los argumentos arquitectónicos,

donde se revelan y explican los modos de materializar tales lineamientos políticos.

Una vez contrastado el estudio de estos 3 proyectos de inicios del siglo XX, con los proyectos de parques biblioteca de Bogotá (1998) y de Medellín (2004), se concluye que existe una influencia o correlación entre los argumentos políticos y las decisiones de índole urbano arquitectónico efectivas para los 5 casos estudiados. Una influencia que en los proyectos de inicios del siglo XX no es tan directa y, por momentos, se ve cuestionada o matizada en la arquitectura construida, en tanto que, en los proyectos contemporáneos de Bogotá y Medellín, esta influencia no solo es directa, sino que es predeterminante del sentido y orientación de estas arquitecturas.

Finalmente, es importante señalar que las ideas y concepciones expresadas en los argumentos políticos para la construcción de bibliotecas en los casos estudiados no solo se tradujo en la construcción de edificios, lo hizo además en la construcción de una extensa normativa legal, conformada por leyes, decretos y acuerdos, con los que se concibió y caracterizó un sentido de lo público para estas arquitecturas estatales.

Arango, S. (2003). *Historia de un Itinerario*. Bogotá: Unibiblos.

Araujo, A. (3 agosto 1932). Ayer se aprobó un contrato para otro parque en Bogotá. *El Tiempo*, 13.

Archivo BAQ (2008). Arquitectura Panamericana.com Recuperado de: <https://arquitecturapanamericana.com/parque-biblioteca-san-javier/>

Bermúdez, D. (2005). Biblioteca El Tintal. *Mundo*, (16), 64-66.

Cendales, C. (2020). *La vida privada de los parques y jardines públicos. Bogotá 1886 -1938*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Concejo de Bogotá (1998). *Acuerdo 6 de 1998*. Bogotá.

Concejo de Medellín (2004). *Plan de Desarrollo 2004-2007*. Medellín. *Compromiso de toda la ciudadanía*.

Congreso de Colombia (1935). *Ley 68 de 1935*.

Cortés, R., Bright, P. y Cárdenas, M. (2006). *Ciudad aparte: proyecto y realidad en la ciudad universitaria de Bogotá*. Bogotá: Unibiblos.

De la Cruz, P. (1934). *El parque Nacional*. Registro Municipal. No 38 31, 54-57.

Fino, C. (2018). Elementos conceptuales de las ciudades universitarias en América Latina para la consolidación y conservación del campus Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia. En *Ciudades Universitarias: un proyecto moderno en América Latina* (pp. 14-47). Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Guerrero, M., Vargas, S. y Wanderley, M. (2004). Biblioteca El Tunal. *Escala*, (197-198), 38-45.

Hernández de Alba, G. y Carrasquilla, J. (1977). *Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia*. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo.

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (2019). *Premio latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona. Tercer ciclo 2018*. Bogotá. Buenos y Creativos.

Isaza, E. (1911). *Primer centenario de la independencia de Colombia*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.

Karsen, F. (1937). Organización de la ciudad universitaria. *Revista de las Indias*, 1(6), 46-53.

Mazzanti, G. (2009). Parque Biblioteca Pública León de Greiff en Medellín. ARQA/CL. Recuperado de: <https://arqa.com/arquitectura/parque-biblioteca-publica-leon-de-greiff-en-medellin-colombia.html>

Mazzanti, G. (2010). *Sergio Fajardo and Giancarlo Mazzanti*. Bomb, (110). Recuperado de: <https://bombmagazine.org/articles/sergio-fajardo-y-giancarlo-mazzanti-spanish/>

Niño, C. (2003). *Arquitectura y Estado. Contexto y significación de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas. Colombia. 1905 -1960*. Bogotá: Unibiblos.

Peña, E. (2011). Las bibliotecas públicas de Medellín como motor de cambio social y urbano de la ciudad. *Textos universitarios de biblioteconomía i documentació*, (27). Recuperado de: https://bid.ub.edu/27/pena1_res.htm

Pumarejo, A. (1935). Balance de la Educación y objetivos de la reforma de la Universidad Nacional, 1935. En *Alfonso Pumarejo y la Universidad Nacional de Colombia* (pp. 47-58). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Ramírez, J., Arango, S., Prieto, L., Gómez, J. y Macías, D. (2019). *Pablo de la Cruz*. Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Reina, S. (2022). *Coser con un río. El parque nacional Olaya herrera en Bogotá*. Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Revista Escala (2004). Biblioteca pública El Tunal. Bogotá.

Rother, H. (1984). *Arquitecto Leopoldo Rother: su vida y obra*. Bogotá. Escala.

Saldarriaga, A. (2017). Archivos, Colecciones y Arquitectura: Las Bibliotecas. *La Tadeo Dearte*, (3), 134-151

Téllez, G. (2006). *Rogelio Salmons Obra completa*. Bogotá. Escala.

Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. (Traducción: Manuel González). *Anthropos*, (186), 23-36.

Zalamea, J. (1937). El gobierno y la nueva universidad. *Revista de las Indias*, 1(6), 20-27.

Sofía Rivera-García

Magíster en Arquitectura,
Profesora asociada e investigadora,
Departamento de Organización del Espacio,
Candidata a Doctora
en Desarrollo Urbano y Regional
Universidad Centroamericana José
Simeón Cañas -Politecnico di Torino, Turín, Italia.
San Salvador, El Salvador
<https://orcid.org/0000-0002-6698-2401>
srivera@uca.edu.sv

Emilio Reyes-Schade

Doctor en Espacio Público y
Regeneración Urbana: Arte, Teoría y
Conservación del Patrimonio,
Profesor titular e investigador,
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de la Costa
Barranquilla, Colombia
<https://orcid.org/0000-0001-6083-4590>
emilioreyesch@gmail.com

A LOS OJOS DE SANTA LUCÍA: ARTE URBANO Y ORGANIZACIÓN COMUNITARIA EN EL CENTRO HISTÓRICO DE SAN SALVADOR

IN THE EYES OF SANTA LUCIA: URBAN ART
AND COMMUNITARIAN ORGANIZATION IN THE
HISTORIC CENTER OF SAN SALVADOR.

AOS OLHOS DE SANTA LUCÍA: ARTE URBANA
E ORGANIZAÇÃO COMUNITÁRIA NO CENTRO
HISTÓRICO DE SAN SALVADOR.



Figura 0. Fotografía panorámica del mural finalizado. Fuente: Archivo fotográfico del proyecto "Barrios vivos" (18 de julio 2021).

Esta investigación deriva de el proyecto "Barrios vivos", ganadoras dentro de la convocatoria "Experimenta ciudad", Programa de Laboratorios Ciudadanos para experimentar, explorar y crear comunidad en El Salvador, por el Centro Cultural de España de El Salvador (CCESV).

RESUMEN

El arte urbano ha sido y sigue siendo un componente transformador dentro de los procesos de renovación urbana, a través del fortalecimiento de la memoria, la recuperación del sentido del lugar y la reducción de la estigmatización. El presente artículo ahonda en el rol del arte urbano dentro de los procesos de recualificación (física-espacial) y resignificación (simbólica), analizando cómo se relacionan estos procesos con el fortalecimiento del apego del lugar, el sentido de pertenencia, el sentido de seguridad y la organización comunitaria, y apuntando a reflexionar en cómo estos procesos pueden incidir en problemáticas más profundas como el riesgo social y ambiental en Asentamientos Populares Urbanos. En términos metodológicos, se trata de una investigación-acción participativa, desarrollada junto a la Comunidad Santa Lucía en el Centro Histórico de San Salvador. Si bien las limitantes del arte urbano son claras de cara a problemáticas complejas como la violencia urbana y el riesgo ambiental, el caso de Santa Lucía refleja el potencial de estas intervenciones cuando surgen como una expresión colectiva y consensuada, llegando a convertirse en un instrumento de reivindicación ciudadana y fortaleciendo los lazos y la organización comunitaria.

Palabras clave: apego del lugar, arte urbano, participación ciudadana, renovación urbana.

ABSTRACT

Urban art has been and continues to be a transforming component within urban renewal processes, reinforcing memory, recovering the sense of place, and reducing stigmatization. This article delves into the role of urban art within the (physical-spatial) requalification and (symbolic) resignification processes in Urban Working-Class Settlements, analyzing how these processes are related to strengthening place attachment, sense of belonging, sense of security, and community organization, and trying to reflect on how they can affect deeper lying issues such as social and environmental risk. The methodology used is participatory action research, which was developed with the Santa Lucía Community in the Historic Center of San Salvador. Although the limitations of urban art are clear in the face of complex problems such as urban violence and environmental risk, the case of Santa Lucía reflects the potential of these interventions when they emerge as a collective and consensual expression, becoming an instrument of citizen vindication, strengthening community ties and organization.

Keywords: place attachment, urban art, citizen participation, urban renewal.

RESUMO

A arte urbana tem sido e continua a ser uma componente transformadora nos processos de renovação urbana, por meio do fortalecimento da memória, da recuperação do sentido do lugar e da redução da estigmatização. Este artigo analisa em profundidade o papel da arte urbana nos processos de requalificação (físico-espacial) e ressignificação (simbólica) em favelas urbanas, avaliando como estes processos estão relacionados com o reforço do apego ao lugar, o sentido de pertencimento, o sentido de segurança e a organização comunitária, e buscando refletir sobre como estes processos podem influenciar questões mais profundas, tais como o risco social e ambiental. A metodologia utilizada é a investigação de ação participativa, desenvolvida em conjunto com a Comunidade de Santa Lucía, no Centro Histórico de San Salvador. Embora as limitações da arte urbana sejam claras face a problemas complexos como a violência urbana e o risco ambiental, o caso de Santa Lucía reflete o potencial destas intervenções quando emergem como uma expressão coletiva e consensual, tornando-se um instrumento de reivindicação do cidadão, reforçando os laços e a organização da comunidade.

Palavras-chave: apego ao lugar, arte urbana, participação dos cidadãos, renovação urbana.

INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes hasta hoy en día, el arte urbano ha cumplido un papel significativo en la producción, definición y valoración del espacio público o, en un sentido más amplio, en la sociedad civil (Bohigas, 1985; Castells, 1989), entendiendo la relación de arte y espacio público como el “lugar para su implicación social y como lugar en el que difundir su mensaje estético” (García-Doménech, 2016, p. 17). La inclusión de este tipo de expresiones artísticas en los procesos de regeneración urbana tiene sus orígenes en los Estados Unidos en la década de 1980 (Hall y Robertson, 2001), consolidándose posteriormente como una herramienta importante de reivindicación de problemáticas sociales (Remesar, 1997, Ricart y Remesar, 2013). Según Hirsch, Bonelli Zapata y Vales (2021), el arte en el espacio público “moviliza memorias, experiencias y narrativas, y las implanta en el mismo espacio territorial en que están enraizadas” (p. 2). Es a través del arte urbano que se introduce en los barrios una cuota de diálogo crítico que refuerza o compete con las formas de expresión y el contenido preponderantes (Lacy, 1996), a veces en forma de protesta y otras, de reivindicación.

En su reflexión sobre el proyecto “San Martín Pinta Bien” en Argentina, Hirsch *et al.* (2021) sintetizan tres de las principales contribuciones del arte urbano a los procesos de renovación urbana. La primera coincide con el origen mismo del arte urbano y se ha mantenido a lo largo del tiempo: el fortalecimiento de la memoria colectiva y de la identidad del lugar. Si bien el concepto de identidad no debe asociarse a una unidad homogénea sino a diversas formas identitarias que, “aunque cambiantes y heterogéneas, dan cohesión a grupos humanos, a comunidades culturales e, incluso, a las naciones” (Mandel, 2007, p. 51), es un aspecto fundamental que guarda, a su vez, relación con el sentido de pertenencia y el apego del lugar. La segunda contribución del arte urbano a las comunidades corresponde a la recuperación del sentido del lugar; concepto desarrollado por la geógrafa feminista Doreen Massey (2012), quien definió el lugar como el espacio de encuentro e interacción de distintos grupos y sujetos, los cuales, a través de estos intercambios y flujos, crean lazos sociales que constituyen al lugar en sí. Finalmente, la tercera contribución (y quizás la más ambiciosa) es coadyuvar, junto a otras estrategias complementarias, a revertir la decadencia urbana, reducir la estigmatización y combatir la fragmentación social (Hirsch *et al.*, 2021). Aunque el muralismo es solo una pieza dentro del complejo entramado de la renovación urbana, si se lleva a cabo de manera compartida a partir de la colaboración, el acercamiento y el cuidado comunitario, puede incidir positivamente en términos de apropiación para ciertos grupos o minorías y de valoración simbólica, funcional y estética para la sociedad en su conjunto.

Los tres aportes mencionados sitúan al arte urbano como un componente importante, a partir del cual conducir procesos de participación ciudadana en la búsqueda de mejoras que permitan una recualificación (física-espacial) y resignificación (simbólica) del lugar. Sin embargo, la recualificación como un fin último, concebida como la reconversión o el mejoramiento de zonas marginadas y/o degradadas, ha dado lugar a críticas por favorecer a un modelo de urbanismo escenográfico (Amendola, 2000, citado en Girola, Yacovino y Laborde, 2011), que busca promover a través de las transformaciones del

ambiente construido a consolidar la ciudad neoliberal (Theodore, Peck y Brenner, 2009). A pesar de que esta tendencia ha predominado en las últimas décadas, la recualificación y la resignificación han adquirido una connotación distinta cuando se gestionan desde *abajo*, desde los márgenes, en áreas no aptas para volverse espacios de consumo.

En su tránsito por América Latina, una de las principales lecciones que ha adoptado el arte urbano ha sido la importancia de llevar la participación ciudadana más allá, involucrando a las comunidades a través de procesos significativos y duraderos. En algunos casos, los niveles de participación pueden llegar a ser tan profundos que se desvanecen las relaciones de poder; la figura del artista es la de un colaborador más, donde la colectividad pasa a un primer plano y se abren espacios para la coautoría y la co-creación. Algunas experiencias ampliamente conocidas, como el caso de la Comuna 13 en Medellín (Colombia) con más de 300 murales elaborados colectivamente, dan cuenta de cómo la recualificación y la resignificación por medio del arte urbano se pueden desligar del urbanismo escenográfico para dar lugar a procesos más hondos y significativos como el fortalecimiento del apego del lugar y el sentido de seguridad (Vidal y Pol, 2005).

Para el caso particular del Centro Histórico de San Salvador (El Salvador), en adelante CHSS, un territorio marcado por la violencia urbana en todas sus dimensiones, disputas territoriales entre pandillas, contrabando y crimen organizado, el arte urbano se ha perfilado como un detonador dentro de los procesos de reapropiación por parte de colectivos y organizaciones sociales. No obstante, la reflexión y el análisis del impacto de estas intervenciones en el CHSS han sido escasos, o casi inexistentes, por lo cual surgen algunas interrogantes: ¿Cómo se relaciona la recualificación física-espacial a través del arte urbano con los procesos de resignificación, el fortalecimiento del apego emocional, el sentido de pertenencia o el sentido de seguridad? ¿De qué forma las intervenciones de arte urbano participativo inciden en los procesos organizativos al interior de las comunidades y viceversa? ¿Cómo pueden intervenciones de bajo costo, como el muralismo, contribuir a problemáticas más complejas como el riesgo social o ambiental presentes en la mayoría de los asentamientos populares urbanos del CHSS?

En el presente artículo se busca reflexionar sobre las implicaciones de las recientes intervenciones de arte urbano en los procesos de recualificación y resignificación en el CHSS a través del proyecto "Barrios vivos" **1**. De manera particular, se abordará el caso de la Comunidad Santa Lucía, un Asentamiento Popular Urbano (APU) **2** que colinda con los límites del CHSS (Figura 1). El proyecto se llevó a cabo como un proceso de investigación-acción participativa, mediante el cual se procuró conocer la percepción de las y los habitantes con relación a las intervenciones previas de arte urbano y urbanismo táctico efectuadas por Glasswing International, como también aprender sobre sus propios procesos organizativos, sobre la percepción de su situación actual y sus necesidades a futuro. Este proceso implicó la aplicación de entrevistas, un grupo focal y un taller participativo, para culminar con la elaboración de un mural comunitario como un diálogo que permitió reflexionar sobre la identidad

1 Gracias al programa "Experimenta Ciudad" fue posible iniciar con la primera intervención del proyecto "Barrios vivos", el cual fue seleccionado junto a otras tres iniciativas para formar parte del laboratorio "Experimenta".

Este espacio nace como un laboratorio ciudadano promovido desde el Centro Cultural de España en El Salvador (CCESV), una iniciativa para intercambiar ideas y acciones para el desarrollo de las comunidades y, particularmente, de los centros históricos en Latinoamérica.

2 Según FUNDASAL (2007), los Asentamientos Populares Urbanos (APUs) son sitios de habitación localizados dentro de la trama urbana que cumplen al menos con una de las siguientes características: (a) incertidumbre en la tenencia de la tierra; (b) baja calidad en la materialidad de las viviendas; (c) cobertura limitada o inexistente de servicios básicos (agua, energía eléctrica, drenaje de aguas negras o lluvias).

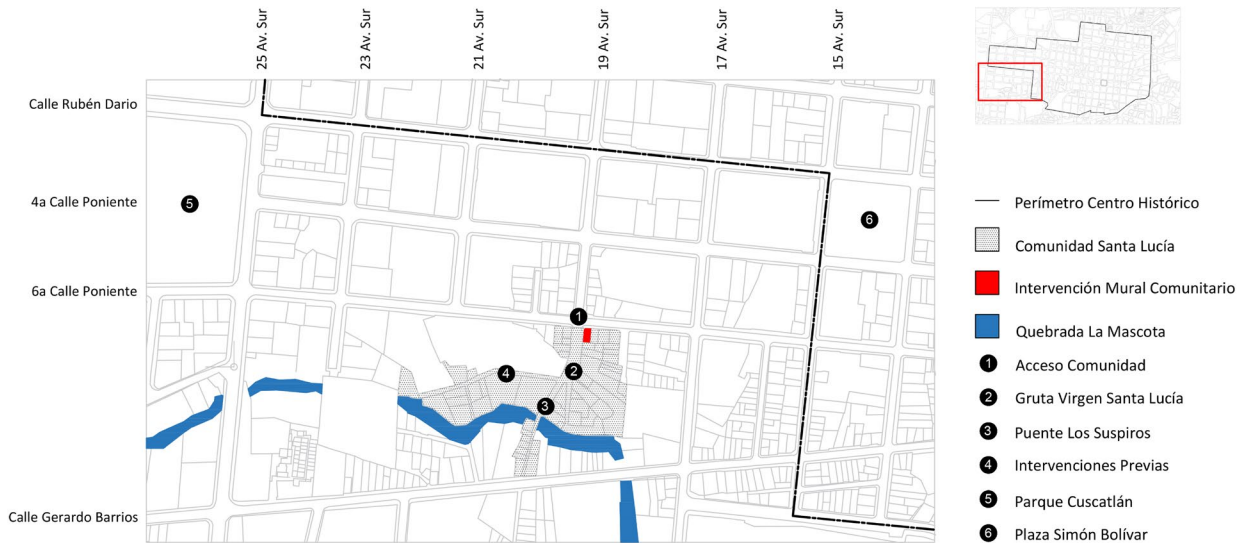


Figura 1. Esquema de ubicación Comunidad Santa Lucía con relación al Centro Histórico de San Salvador. Fuente: Elaboración de los autores.

Figura 2. Vista aérea de Quebrada La Mascota y de las viviendas colindantes. Fuente: Archivo fotográfico del proyecto "Barrios vivos" (12 de junio 2021).



de la comunidad, materializando tanto sus miedos como sus esperanzas, y la realización de un corto audiovisual.

METODOLOGÍA

UNA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA

El proceso de investigación-acción participativa se condujo en tres etapas: investigación, análisis y acción. Para la realización de cada una se contó con la participación de las y los habitantes de la Comunidad Santa Lucía, así como un grupo de estudiantes y personas voluntarias de distintas disciplinas: dos arquitectos, dos artistas, un antropólogo, una estudiante de relaciones internacionales y un diseñador gráfico. Durante la etapa inicial, se estableció contacto con la Comunidad Santa Lucía, una comunidad en la que previamente se había llevado a cabo una intervención de arte urbano y con quienes se tenía



Figura 3. Habitantes de la comunidad Santa Lucía durante la dinámica de grupo focal. Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Barrios vivos” (5 de junio 2021).



Figura 4. Habitantes de la comunidad Santa Lucía durante el taller participativo. Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Barrios vivos” (12 de junio 2021).

comunicación previa. Los primeros encuentros, concretados entre mayo y junio de 2021, fungieron como espacios para compartir entre la comunidad y el equipo de voluntarios, estableciéndose un ambiente de confianza y un diálogo permanente. A través de entrevistas semiestructuradas y un grupo focal (Figura 3), fue posible construir colectivamente la percepción de las y los habitantes, tanto de su comunidad como de las intervenciones previas desarrolladas por Glasswing International, además de aprender sobre sus propios procesos organizativos, sobre la percepción de su situación actual y sus necesidades a futuro.

Durante la segunda etapa se analizaron las percepciones y condiciones identificadas en las entrevistas y en el grupo focal; examen que se efectuó de forma colectiva en un taller participativo (Figura 4), en el que surgieron dos

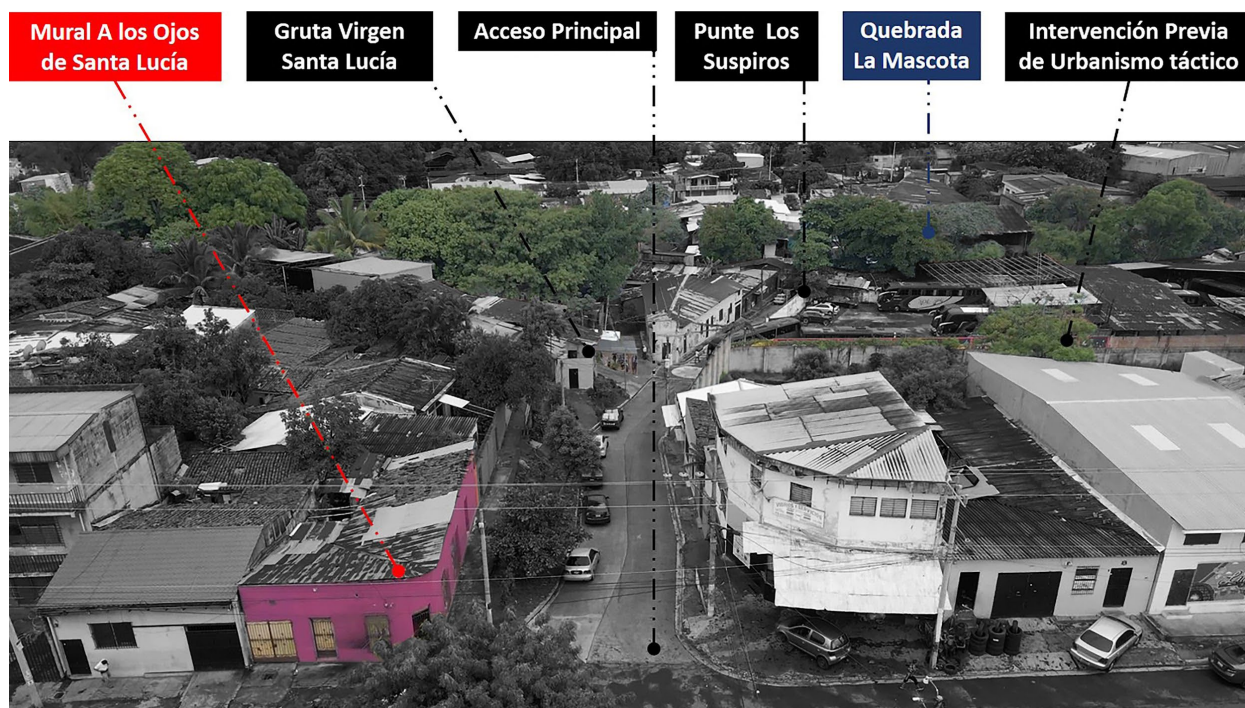


Figura 5. Elementos significativos de la Comunidad Santa Lucía. Fuente: Elaboración de los autores.

Figura 6. Habitantes de la comunidad Santa Lucía durante presentación de corto documental. Fuente: Archivo fotográfico del proyecto "Barrios vivos" (14 de agosto 2021).



necesidades principales: (a) realizar una intervención de arte urbano en el ingreso de la comunidad y (b) gestionar apoyo gubernamental o institucional para mitigar el riesgo de inundación por la Quebrada La Mascota (Figura 5). Durante este taller se elaboró una primera propuesta del mural, en la cual fueron incorporados elementos como la figura de Santa Lucía, la quebrada la Mascota, el nombre de la comunidad y un "mapa de ubicación" con los puntos de interés dentro de la comunidad.

Finalmente, en la tercera etapa (acción), se realizaron cinco jornadas participativas para pintar el mural, previa solicitud de autorización al propietario del inmueble, se adquirieron los materiales, se gestionó la donación de pintura, se elaboraron los moldes y se lanzó una convocatoria destinada a reunir más personas voluntarias. Paralelamente, se llevó a cabo la grabación del corto audiovisual llamado "A los ojos de Santa Lucía"³ en el cual se logró recoger las crecientes

³ Vázquez, A. (2021). A los ojos de Santa Lucía. Corto Documental: <https://vimeo.com/589458155>

preocupaciones de cara al crecimiento del caudal de la quebrada La Mascota, como una estrategia por parte de la comunidad para llamar la atención de instituciones y organismos internacionales que pudieran financiar una intervención para mitigar el riesgo de derrumbe en el que se encuentra gran parte de la comunidad. El video final fue exhibido en un pequeño evento en el que se reflexionó de forma colectiva sobre los resultados de todo el proceso (Figura 6) y los pasos a seguir:

A LOS OJOS DE SANTA LUCÍA

De la historia y los testimonios de la Comunidad Santa Lucía

La Comunidad Santa Lucía está ubicada en los límites de lo que legalmente se reconoce como el Centro Histórico de San Salvador; entre el Barrio Santa Lucía y el Barrio El Calvario. Aunque no es posible detallar la fecha exacta de su fundación, existen testimonios como el de la participante 5 (mujer; 82 años), quien señaló tener alrededor de 62 años de vivir en esa comunidad, y el de la participante 4 quien actualmente tiene 60 años y comentó haber nacido ahí. Si bien la comunidad data de hace más de seis décadas, no fue hasta 1975 que se constituyó como tal. Según la Participante 5, se trataba de una zona “de mucha gente humilde, trabajadora (...), allí había mucha gente que vivía en los carretones y así fue como fue subiendo el barrio, poquito a poco fue cambiando y llegó a Santa Lucía” (comunicación personal, 5 de junio de 2021). Un hito importante que marcó sus inicios fue el Mesón “La Bolsa”, ya que en él habitaban alrededor de 400 familias y fueron quienes originalmente poblaron la zona. El legado de “La Bolsa” continúa vigente hoy en día y, a pesar de que el mesón fue destruido en el terremoto de 1986, el pasaje que legalmente lleva el nombre “Pasaje El Rosal” sigue siendo en el imaginario de las personas “Pasaje La Bolsa”.

Desde su fundación, la comunidad Santa Lucía se asentó dentro de un área considerada de retiro⁴, definida por Vélez *et al.* (2003) como zonas alrededor de los cauces de ríos o quebradas en las que se deben imponer restricciones sobre el uso de suelo e intervenciones antrópicas, son franjas trazadas por líneas paralelas al eje de la corriente de agua, en este caso, de la Quebrada La Mascota (Figura 2). La situación de riesgo y la vulnerabilidad ante inundaciones se ha agravado en los últimos años debido al incremento del caudal de la quebrada (Fernández-Lavado, 2010), como consecuencia de los procesos acelerados de urbanización en el Área Metropolitana de San Salvador (AMSS). Pese a esta condición, los habitantes expresan un rechazo ante la posibilidad de moverse y ser reubicados en otra zona, haciendo alusión al largo tiempo que tienen residiendo en el lugar y a los lazos que han desarrollado hacia el barrio y la comunidad misma. Según los testimonios, en una ocasión intentaron gestionar un predio que se encuentra en el área donde antiguamente se encontraba el Mesón “La Bolsa”, en el cual hubiesen podido reubicar las viviendas, sin embargo, dado que la zona es de uso predominantemente industrial el precio del suelo se ha elevado en los últimos años, por lo cual la posibilidad de reubicarse en un terreno aledaño se vuelve casi imposible⁵. Respecto a la posibilidad de ser reubicada, una de las participantes cuya vivienda colinda con la quebrada, manifestó: “(...) yo allí he nacido, allí he vivido todo este tiempo, allí han nacido mis hijas, allí han crecido y pues tendría que hacerlo (mudarme), no por

RESULTADOS

⁴ En El Salvador las zonas de retiro han sido históricamente ocupadas por Asentamientos Populares Urbanos (APUs), como un síntoma del alto déficit habitacional que, según uno de los estudios más recientes del INCAE (Guevara y Arce, 2016) asciende al 75% de la población, es decir que, de cada 100 personas, 75 no cuentan con una vivienda o la vivienda en la que residen actualmente no cumple con las características de una vivienda adecuada.

⁵ Algunas familias de la comunidad se han organizado en una Cooperativa de Vivienda por Ayuda Mutua llamada ACOVIHSAL, con la que esperan tener acceso a una vivienda digna con apoyo del Estado y de la Cooperación Italiana, en las cercanías de la comunidad.

mi voluntad, sino por la voluntad de no irme al río" (Participante 4, mujer, 60 años, comunicación personal, 5 de junio de 2021).

A la vulnerabilidad ambiental se suma el riesgo social y la violencia criminal que la comunidad ha experimentado por la presencia de las pandillas y la venta de drogas, así como la estigmatización por su topografía y su calidad de ser un "callejón sin salida", lo cual le atribuyó el nombre de "El hoyo". En los alrededores, la comunidad sigue siendo conocida con este nombre, ante lo cual uno de los participantes expresó:

En la parte de allí donde está la gruta, por allí le decían El Hoyo... Ese nombre allí se lo aplicó la Policía, porque allí iban a capturar a los delincuentes que allí llegaban (...), pero no nos parecía ese nombre, entonces ya allí por 1975, formamos una directiva y lo primero que hicimos fue cambiarle el nombre (...) hoy es comunidad Santa Lucía. (Participante 1, hombre, 72 años, comunicación personal, 5 de junio de 2021)

La recualificación física-espacial y los procesos de resignificación, fortalecimiento del apego y el sentido de seguridad

En Santa Lucía existe una larga historia compartida que ha permitido consolidar fuertes lazos comunitarios, un espíritu de cooperación, empatía y solidaridad. Según los relatos recogidos, la comunidad ha trabajado por mejorar la percepción hacia su barrio, buscando dejar atrás el topónimo "El hoyo", aunque al momento de realizar algún trámite en su dirección oficial deben indicar "Comunidad Santa Lucía - Ex hoyo". Un hito importante dentro de este proceso fue la intervención realizada en diciembre de 2020 por la Alcaldía de San Salvador en colaboración con Glasswing International, en la que se elaboraron los primeros murales dentro de la comunidad y se incorporó una cubierta y mobiliario urbano a la zona conocida como "la gruta de Santa Lucía", ubicada a pocos metros de la entrada de la comunidad.

Es un proceso que ha habido desde 1975 de mejorar la comunidad, en esas épocas poca gente nos visitaba por las acciones antisociales que se daban, pero con el tiempo se ha ido mejorando, hoy pues al menos tenemos ese espacio bonito (la gruta) donde la gente ya genera confianza para estar allí, pero eso no quiere decir que ya se terminó, falta mucho. (Participante 1, 72 años, comunicación personal, 5 de junio de 2021)

El proceso de recualificación físico-espacial de la comunidad a través del arte urbano, el mobiliario y la iluminación han marcado un antes y un después. En primer lugar, la gruta a Santa Lucía ha sido siempre uno de los sitios considerados de mayor importancia, ya que posee valor a nivel histórico, religioso y social. Debido a la intervención realizada ahora es el lugar donde llevan a cabo la mayor parte de sus actividades colectivas: reuniones, celebraciones religiosas, actividades recreativas (fiestas de cumpleaños, proyección de películas al aire libre), entre otras, lo cual ha permitido recuperar el sentido del lugar y, por lo tanto, resignificar ese espacio que tanto han valorado. En segundo lugar, el pasaje "El Rosal" en el que se encuentran la mayor parte de los murales lúdicos, carecía de iluminación y se hallaba delimitado por dos muros ciegos, se ha transformado en un espacio para el juego y la recreación.

Con relación al sentido de seguridad, a pesar de que tanto el CHSS como la comunidad misma se localizan dentro de un área generalmente asociada a actividades ilícitas como el tráfico de drogas, el crimen organizado y la presencia de pandillas, se consiguió experimentar un ambiente de tranquilidad y un fuerte sentido de seguridad por parte de sus habitantes. Esto se relaciona principalmente a los lazos comunitarios existentes y al tiempo de residencia, dos predictores del apego del lugar. Aun cuando no es posible atribuir este logro a una intervención física como la elaboración de los murales y el equipamiento urbano, sí fue posible percibir un profundo orgullo por parte de la comunidad hacia lo que los murales transmiten tanto a los visitantes como a las personas que antes vivían en la comunidad y ahora han migrado a otros países. “(...) (antes) El propósito era salir de acá. Hoy, el propósito es ubicarse acá” (Participante hombre, 59 años, comunicación personal, 12 de junio de 2021), expresó un habitante, quien atribuye a las intervenciones de arte urbano el fortalecimiento del orgullo y el sentido de pertenencia.

Los procesos participativos, la organización y el arte urbano

Durante las primeras etapas de la investigación-acción participativa (identificación de problemas y análisis), los habitantes plantearon la necesidad de fortalecer la imagen del barrio ya que, si bien la intervención previa de murales y el mejoramiento del área de la gruta habían mejorado la percepción de la comunidad, es un fenómeno que se restringe al interior de esta, por lo que expresaron que deseaban dar una “bienvenida” a los visitantes mediante un mural que les invitara a entrar. Durante este proceso de diálogo e identificación de problemas, destacó la participación de tres hombres mayores, uno que ejerce oficialmente como líder de la comunidad y dos que mantuvieron una participación continuada. La participación de las mujeres se dio de forma más puntual, durante las actividades colectivas, teniendo menor participación de hombres y mujeres jóvenes. Debido a que la comunidad ha lidiado anteriormente con otras instituciones, organizaciones y voluntarios, han logrado articular una forma de trabajo y respuesta, han desarrollado su capacidad de autogestión y han podido reconocer el potencial transformador que tiene el arte urbano.

Posteriormente, en el taller participativo fue elaborada una propuesta inicial con los principales elementos del mural: la frase de bienvenida, el nombre de la comunidad y la figura de Santa Lucía. Un aspecto accidental del proyecto fue que la vivienda a intervenir era de color magenta, de manera que para optimizar materiales se optó por mantener el fondo y trabajar con cuatro colores básicos: negro, blanco, amarillo y cian. En el diseño final, en el manto de la virgen se incorporaron algunos elementos que caracterizan o poseen algún valor para la comunidad (tortillas, gatos, maíz, vegetales, flores); este se despliega en color cian a lo largo de toda la esquina intervenida, simulando un río, el flujo de la quebrada (Figura 7 y Figura 8). La experiencia previa con la intervención de arte urbano, realizada por Glasswing, generó confianza en la comunidad, por lo cual no dudaron en tomar el liderazgo al momento de proponer ideas para el mural de bienvenida (Figura 9).



Figura 7. Jornada participativa de elaboración del mural “A los ojos de Santa Lucía”. Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Barrios vivos” (10 de julio 2021).

Figura 8. Fotografía panorámica del mural finalizado. Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Barrios vivos” (18 de julio 2021).

Arte urbano y riesgo ambiental

Como se mencionó anteriormente, la vulnerabilidad ante posibles desbordamientos de la quebrada La Mascota representa la mayor preocupación para las y los habitantes. Algunos participantes señalaron que en años recientes han realizado obras de mitigación de forma autogestionada, sin embargo, durante el año 2020, en pleno confinamiento por la pandemia de Covid-19, la tormenta tropical Amanda (30 de mayo a 9 de junio de 2020) causó erosiones mayores que amenazan hoy con provocar el colapso de numerosas viviendas y mesones de la comunidad colindantes con la quebrada La Mascota. En efecto, “(...) la quebrada La Mascota es la que nos preocupa, pues hay muchos niños allí que viven alrededor de la



quebrada y sí necesitamos ayuda, porque hasta ahorita no hemos obtenido respuesta de nadie que nos pueda ayudar (...)" (Participante 2, mujer; 25 años, comunicación personal, 5 de junio de 2021). Al respecto, otra habitante enfatizó: "(...) hará como unos 10 años ya se empezaba a sentir que las correntadas bajaban más fuertes. Como en el 2006 se nos fue por primera vez el muro. Nadie nos ayudó a construir" (Participante mujer; 60 años, comunicación personal, 12 de junio de 2021).

Figura 9. Equipo de personas voluntarias durante la elaboración del mural "A los ojos de Santa Lucía". Fuente: Archivo fotográfico del proyecto "Barrios vivos" (18 de julio 2021).

Por decisión de la comunidad, esta problemática quedó plasmada tanto en el mural (manto de la virgen) como en el corto audiovisual. Aunque los alcances tanto temporales como económicos del proyecto no permitían apoyar a la comunidad en su búsqueda por disminuir la vulnerabilidad en la que se encuentran frente a la quebrada La Mascota, fue a través de los testimonios recolectados en el video y del simbolismo dentro del mural de bienvenida que pudimos alzar la voz colectivamente y denunciar el riesgo en el que se habitan.

Las implicancias físico-espaciales (recualificación), simbólicas (resignificación) y discursivas (mensaje) del arte urbano en la Comunidad Santa permiten reflexionar en torno al potencial transformador de este tipo de intervenciones en un contexto como el Centro Histórico de San Salvador, caracterizado por ser el escenario de múltiples manifestaciones de violencia urbana y por su condición de vulnerabilidad ante el riesgo ambiental. En estos territorios, el aporte del arte urbano va mucho más allá del urbanismo escenográfico citado por Girola *et al.* (2011), como también de ser una mejora estética y desencadenar procesos de gentrificación. Si se lleva a cabo de forma colectiva y a través de un proceso continuo de reflexión por parte de la comunidad, puede contribuir a fortalecer el sentido de pertenencia, incrementar el sentido de seguridad e, incluso, revertir procesos migratorios (éxodo), como manifestó

DISCUSIÓN

uno de los habitantes, refiriéndose a personas que antes vivían en la zona y ahora desean regresar:

Con base en las entrevistas y testimonios, se identificó en primer lugar que las intervenciones efectuadas en diciembre de 2020 habían tenido un impacto significativo en el fortalecimiento de la memoria colectiva y de la identidad del lugar. Las intervenciones no han sido sólo motivo de reconocimiento de la comunidad Santa Lucía en los alrededores, sino que también han recuperado aspectos esenciales de la historia y la identidad de esta, permitiéndoles reflejar rostros importantes para la comunidad en la galería comunitaria y resignificar imagen de la virgen Santa Lucía, representando su historia en su manto que es, a la vez, la imagen de la Quebrada La Mascota. Este fin último de fortalecer la memoria corresponde al origen mismo del muralismo (Mandel, 2007). Ahora bien, en intervenciones realizadas de forma colaborativa, desde abajo y desde el margen, el mensaje y el discurso que están detrás de la memoria no corresponden a una historia oficial, sino a los deseos y necesidades de las propias comunidades.

El mural "A los ojos de Santa Lucía" representa, además, el deseo de los habitantes de reiterar su nombre, parte de su identidad en una estética amigable que busca dar la bienvenida y delimitar el ingreso a un territorio que ha sido, durante más de cuatro décadas, defendido y conservado por quienes lo habitan. La posibilidad de institucionalizar el arte urbano como una herramienta que promueva, a partir de la participación ciudadana, la materialización efectiva de los intereses y expectativas de una comunidad puede sin duda detonar procesos de transformación urbana mayores al contexto inmediato de la comunidad. Cuando una intervención excede el compromiso inicial con el espacio en el que se inserta, comprometiéndose con el público que ha de interpretar su mensaje (Brugnoli, 2011) y con el mensaje que se quiere comunicar (reivindicación), puede transformarse en un medio de democratización a través del cual parlamentar sobre una realidad y resignificar el carácter diverso y polisémico del espacio público (Brandão, 2011 y 2014).

De igual forma, las intervenciones de arte urbano realizadas en la comunidad Santa Lucía permiten reflexionar en torno a la necesidad de recuperar el sentido del lugar. Tanto el pasaje "El rosal" (o "La Bolsa", como le llaman los habitantes más antiguos) como la gruta de Santa Lucía se han convertido en lugares para el desarrollo de actividades, encuentros e intercambios que antes de la intervención no se generaban. La recualificación y la resignificación de estos espacios antes vacíos en espacios de encuentro y memoria han incidido positivamente en las dinámicas de la comunidad, fortaleciendo el orgullo de las y los vecinos (Remesar, 2019). En la actualidad, el CHSS continúa siendo una de las áreas con mayores índices de criminalidad y homicidios de San Salvador que, a su vez, ha destacado como una de las ciudades más violentas entre del mundo entre 2008 y 2019. No obstante, intervenciones de arte urbano de bajo presupuesto se perfilan como un efecto transformador que puede desencadenar otros procesos e iniciativas como incrementar el sentido de seguridad y reducir la violencia criminal.

Si bien el apego del lugar está directamente relacionado con el tiempo de residencia y los lazos comunitarios (Lewicka, 2011), la mejora de la percepción de la comunidad por parte de transeúntes y visitantes a través de las intervenciones de arte

urbano desplegadas contribuye también a reducir la estigmatización de ser conocida como “El Hoyo”, revirtiendo la decadencia urbana y combatiendo la fragmentación social (Hirsch *et al.*, 2021). Aun cuando la comunidad se encuentra organizada desde 1975, las intervenciones recientes (la de Glasswing y la del proyecto Barrios Vivos) han demostrado la capacidad de organización que la comunidad posee, motivándoles a autogestionar otro tipo de iniciativas (un huerto comunitario, la construcción de una casa comunal en un predio baldío).

En definitiva, tanto la recualificación como la resignificación que otorgan ciertas intervenciones de arte urbano han contribuido a fortalecer la memoria y la identidad colectiva, recuperar el sentido del lugar, reducir la estigmatización y fortalecer la organización comunitaria de la Comunidad Santa Lucía. Ahora bien, existen aspectos que superan la capacidad de transformación que tienen estas iniciativas, como el riesgo ambiental en el que se encuentran. El profundo apego al lugar desarrollado por los habitantes, entendido como el vínculo emocional que se manifiesta en la resistencia y no disponibilidad de mudarse, a pesar del riesgo constante de inundación, se expresa mediante dos vías: por un lado, la comunidad lucha y se organiza por mejorar constantemente las condiciones físico-espaciales de su localidad como se ha podido interpretar a lo largo de este artículo, resistiéndose a la posibilidad de trasladarse a vivir a otra zona; y, por otra parte, de forma paralela, buscan expresar su descontento y denunciar su preocupación por la quebrada La Mascota, principalmente por el riesgo de colapso de las viviendas que colindan con la quebrada. Esta contradicción se refleja en el corto audiovisual “A los ojos de Santa Lucía” y plantea los retos que tenemos como arquitectos, arquitectas y artistas como mediadores del diálogo en el espacio público, entre el discurso (mensaje) que puede transmitirse a través del arte urbano y las necesidades reales que poseen los barrios.

El proceso de investigación-acción participativa llevado a cabo en este proyecto permitió establecer un diálogo horizontal entre artistas, profesionales de la arquitectura, habitantes de la comunidad y colaboradores voluntarios, desdibujando la línea que comúnmente divide a promotores y gestores de las comunidades. Los resultados obtenidos, el acercamiento a la valoración de la comunidad de las intervenciones previas, la elaboración conjunta de un mural y un corto audiovisual, suponen un avance importante en el proceso de reivindicación por parte de las y los vecinos de la Comunidad Santa Lucía hacia una gestión y producción del espacio más autónoma, social y vivencial. En este marco, la experiencia del proyecto “Barrios vivos” representa una aproximación, desde la resignificación y recualificación simbólica de lo que se espera llamar luego de la intervención artística como “lugar”, al fortalecimiento de la identidad local y el sentido de pertenencia.

En la actualidad, El Salvador se encuentra atravesando uno de los períodos más conflictivos en términos de seguridad y respeto a los derechos humanos⁶. Las políticas de seguridad enfocadas a la reducción de la violencia y el combate hacia las pandillas han devenido en el establecimiento de medidas represivas que atentan contra la libertad de la población en general. Aunque una problemática tan compleja como la violencia urbana no puede ser abordada desde una sola estrategia, los procesos participativos asociados a una obra de arte urbano, desde sus limitaciones, se perfilan como uno de los caminos que permitirán sanar la fragmentación social y reducir la

CONCLUSIONES

- ⁶ Desde el 27 de marzo de 2022 se ha establecido un régimen de excepción que limita la libre circulación de las personas. En menos de cinco meses han sido detenidas más de 52,000 personas sin derecho a defensa. Durante la última edición de este artículo, el 14 de septiembre de 2022, este régimen de excepción que, originalmente duraría 30 días, fue extendido por 6ta ocasión.

estigmatización, contribuyendo a tejer nuevamente lazos comunitarios y devolviendo a los habitantes su capacidad de organización y autogestión.

Como mencionan Hirsch et al. (2021), “sacar el arte a la calle” no implica solamente realizar murales, sino toda una serie de intervenciones que, en conjunto con el accionar de la comunidad local, busquen mejorar las condiciones del sociales y espaciales. En la actualidad, las contadas intervenciones de arte urbano en el CHSS han efectuadas principalmente por organizaciones como Glasswing, por personas voluntarias (como el caso del proyecto Barrios Vivos) o por artistas independientes. Desde el Estado, las intervenciones de arte urbano realizadas en los años recientes como parte las políticas para la prevención de la violencia, se encuentran en obras de equipamiento desligadas espacialmente de las comunidades y de su historia. El uso del arte urbano como un medio para mejorar la imagen de una obra pública, y no como un canal para el diálogo y la participación ciudadana, deslegitima su potencial transformador y reduce a la población al rol de un espectador:

A manera de planteamiento de un escenario futuro, las posibilidades que se desprenden de un proceso activo y participativo de estas características se potencian sobre la base del debate, el intercambio y la resistencia social que se traducen en la construcción de una agenda común que nace de la ciudadanía y que puede escalar a la esfera pública e institucional. A partir del reconocimiento de una problemática histórica como es el caso del riesgo de inundación de numerosos Asentamientos Populares Urbanos ubicados en zonas vulnerables a inundación en el AMSS, es posible exponer una crítica a un deficiente aparato institucional que paulatinamente ha cedido la toma de decisiones al interés financiero del “urbanismo de promotores”, en detrimento del bienestar de las grandes mayorías y de sus necesidades más urgentes. Bajo esta realidad poco prometedora, caracterizada por la falta de mecanismos de atención y respuestas tardías ante amenazas de desastre que pueden traducirse en una falta de voluntad e interés por parte de los diferentes actores, el arte urbano se convierte en el espacio de diálogo para que la voluntad ciudadana se pueda convertir en un valor con una dimensión estética y simbólica representativa de un querer y pensar colectivo que, en el caso de la Comunidad Santa Lucía, expresa con valentía “no nos iremos de aquí”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bohigas, O. (1985). *Reconstruir Barcelona*. Barcelona: Ed 62.
- Brandão, P. (2011). *La imagen de la ciudad: estrategias de identidad y comunicación*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Brandão, P. (2014). Diseño urbano e interdisciplinarietà. *On the W@terfront*, (30), 58-72.
- Brugnoli, P. (2011). Arte y ciudad: dispositivos de observación y representación. *Revista I80*, (27), 14-17.
- Castells, M. (1989). Social movements and the informational city. *Hitotsubashi journal of social studies*, 21(1), 197-206.
- Fernández-Lavado, C. (2010). *Caracterización de la inundabilidad en el AMSS (El Salvador, CA)*. Programa IPGARAMSS.

FUNDASAL (2007). Caracterización de los asentamientos populares urbanos en El Salvador. *Carta Urbana*, (145), 1-16.

García-Doménech, S. (2016). El espacio público como catalizador de la arquitectura, el arte y el diseño urbano. *On the w@terfront*, (42) 7-24.

Girola, M. F., Yacovino, M. P. y Laborde, S. (2011). Recentrando la centralidad: procesos de requalificación urbana y espacio público en la ciudad de Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica. *Cuaderno urbano*, 10(10), 25-40.

Guevara, P. y Arce, R. (2016). *Estado de la vivienda en Centroamérica*. INCAE, Hábitat para la Humanidad. Recuperado de: http://www.rmiu.buap.mx/infoRNIU/ene17/2/estado-vivienda-centroamerica_pguevara-rarce.pdf

Hall, T. y Robertson, I. (2001). Public art and urban Regeneration: Advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, 26(1), 5-26. DOI: <https://doi.org/10.1080/01426390120024457>

Hirsch, S., Bonelli Zapata, A. L. y Valesse, F. (2021). "Estos murales dan vida": revalorización del espacio público, la historia y la identidad en el arte mural, Festival Martín Fierro, San Martín, Argentina. *Revista de antropología visual*, (29), 1-27.

Lacy, S. (1996). *Mapping the terrain. New genre public art*. Washington: Bay Press.

Lewicka, M. (2011). Place attachment: How far have we come in the last 40 years? *Journal of environmental psychology*, 31(3), 207-230.

Mandel, C. (2007). Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. *ESCENA. Revista de las artes*, 61(2), 37-54.

Massey, D. (2012). *Un sentido global de lugar*. Barcelona: Icaria.

Remesar, A. (1997). *Hacia una teoría del arte público*. Barcelona: Public Art Observatory.

Remesar, A. (2019). Public Art Policies in Urban Regeneration Processes. *On the W@terfront*, 61(1), 3-65. DOI: <https://doi.org/10.1344/waterfront2019.61.6.1>

Ricart, N. y Remesar, A. (2013). Reflexiones sobre el espacio público thoughts on public space. *On the w@terfront*, (25), 5-36.

Theodore, N., Peck, J. y Brenner, N. (2009). Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados. *Temas sociales*, 66(10).

Vélez, J. I., Caballero, H., Arango, A., Smith, R. A., Rave, C. C., Álvarez, A. D. y Escobar, D. (2003). Definición de retiros en cuencas urbanas del Valle de Aburrá. *Avances en Recursos Hidráulicos*, (10), 7-16.

Vidal, T. y Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36(3), p. 281-297.

**Sebastian Alejandro
Ganchala-Chavarría**

Magíster en Patrimonio
Arquitectónico y Urbano.
Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-0377-236X>
sganchala@gmail.com

**María Isabel
López-Meza**

Doctora en Estudios Urbanos,
Profesora Asociada, Departamento de
Planificación y Diseño Urbano, Directora CETI
Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-0942-9722>
mlopez@ubiobio.cl

ANÁLISIS DE LA PARTICIPACIÓN DE LA COMUNIDAD LOCAL EN EL PROCESO DE VALORACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL MINERO DE LOTA (1997-2021)

ANALYSIS OF LOCAL COMMUNITY PARTICIPATION IN THE VALUATION PROCESS OF LOTA'S INDUSTRIAL MINING HERITAGE (1997-2021)

ANÁLISE DA PARTICIPAÇÃO DA COMUNIDADE LOCAL NO PROCESSO DE AVALIAÇÃO DO PATRIMÔNIO INDUSTRIAL DA MINERAÇÃO EM LOTA (1997-2021)



Figura 0. Pabellón 83. Fuente:
Fotografía de Sebastián
Ganchala (2021).

Esta investigación fue respaldada por el Proyecto ANID FONDECYT Regular N°1190992 "Escenarios probables de preservación o pérdida del patrimonio construido en procesos de conflicto social, el caso del patrimonio industrial textil de Tome" y la Beca de Magíster Nacional de ANID CONICYT-PFCHA/Magíster Nacional/2020 - 22200345

RESUMEN

La investigación expuesta aborda el proceso de puesta en valor del patrimonio industrial minero de Lota, en el período comprendido entre el Plan de Reconversión Laboral de 1997 hasta la postulación del Conjunto Minero de Lota a la Lista Tentativa de UNESCO a inicios de 2021. Este rango temporal permitió estudiar una serie de estrategias implementadas por parte del Estado, y otros actores, y comprender la incidencia de la comunidad en el proceso de revitalización que experimenta la comuna. El objetivo del estudio consistió en analizar dichas estrategias, de manera de obtener una comparativa respecto de los fines y usos que priman para cada tipo de actor; acorde a los postulados y paradigmas sobre los usos sociales del patrimonio cultural. Para ello se utilizó el enfoque y herramientas propios del Análisis Crítico del Discurso aplicado sobre distintas fuentes documentales. Las estrategias y acciones de valorización patrimonial que surgen a partir del cierre de las minas en Lota, se desarrollaron, en principio, de manera vertical: desde una autoridad hacia abajo. Sin embargo, a lo largo del proceso de valoración patrimonial, se establecen una serie de instancias a través de las cuales la comunidad local comienza a influir en la gestión integral de los componentes del sitio. De esta manera, los resultados de la investigación revelan una tendencia hacia una relación horizontal entre los distintos actores involucrados en el proceso de salvaguarda, desde un enfoque participacionista que contempla la participación de la comunidad local.

Palabras clave: arquitectura industrial, parques industriales, patrimonio arquitectónico, patrimonio industrial, patrimonio urbano.

ABSTRACT

This research addresses the process to enhance Lota's industrial mining heritage, in the period between the Labor Reconversion Plan of 1997 and Lota Mining Complex's application to UNESCO's Tentative List at the beginning of 2021. This period allowed studying a series of strategies implemented by the State together with other actors, as well as understanding the involvement of the community in the commune's revitalization process. The purpose of the research was to analyze these strategies, to make a comparison regarding the prevailing purposes and uses for each type of actor; according to the hypotheses and paradigms on the social uses of cultural heritage. To do this, the Critical Discourse Analysis approach and tools were applied to different documentary sources. The heritage valuation strategies and actions that emerge from the closure of the mines in Lota, were initially developed top-down, starting from the authorities. However, throughout the heritage valuation process, a series of instances are established where the local community begins to influence the comprehensive management of the site's components. In this way, the results of the research reveal a trend toward a horizontal relationship between the different actors involved in the safeguarding process, from a participatory approach that contemplates the involvement of the local community.

Keywords: industrial architecture, industrial parks, architectural heritage, industrial heritage, urban heritage.

RESUMO

A presente investigação aborda o processo de valorização do patrimônio industrial mineiro do município de Lota no período compreendido entre o Plano de Reversão Laboral de 1997 até a candidatura do Complexo Mineiro da Lota à Lista Tentativa da UNESCO no início de 2021. Este intervalo de tempo permitiu estudar uma série de estratégias implementadas pelo Estado e outros atores e compreender a incidência da comunidade no processo de revitalização experimentado pela comunidade. O objetivo do estudo foi analisar essas estratégias com o intuito de obter uma análise comparativa dos propósitos e usos que prevalecem para cada tipo de ator; de acordo com os postulados e paradigmas sobre os usos sociais do patrimônio cultural. Para isso, utilizou-se a abordagem e as ferramentas da Análise Crítica do Discurso aplicadas a diferentes fontes documentais. As estratégias e ações de valorização do patrimônio que surgiram após o fechamento das minas de Lota, foram desenvolvidas, em princípio, de forma vertical: de uma autoridade para baixo. No entanto, ao longo do processo de avaliação do patrimônio uma série de instâncias são estabelecidas, por meio das quais a comunidade local começa a influenciar a gestão integrada dos componentes do sítio. Desta forma, os resultados da pesquisa revelam uma tendência a uma relação horizontal entre os diferentes atores envolvidos no processo de salvaguarda, a partir de uma abordagem participativa que contempla a participação da comunidade local.

Palavras-chave: arquitetura industrial, parques industriais, patrimônio arquitetônico, patrimônio industrial, patrimônio urbano

INTRODUCCIÓN

La industria carbonífera fue determinante en el desarrollo económico de Chile, abasteciendo durante más de un siglo a las fundiciones de cobre ubicadas en el norte del país. Asimismo, en torno a las minas de Lota surgieron, desde mediados del siglo XIX, diversas instalaciones industriales sustentadas en el uso intensivo del carbón.

Posteriormente, transcurridas varias décadas desde el proceso de desindustrialización gatillado por el cierre de las minas de carbón en Lota el año 1997, sus instalaciones comienzan a ser valorizadas como recursos patrimoniales que podrán –por la vía del turismo cultural– volver a generar beneficios para la comunidad. Es así como diversas organizaciones sociales patrimoniales han generado oportunidades de reutilización turística y cultural de estos bienes.

La hipótesis en la que se basó la presente investigación sitúa las acciones y estrategias de valoración patrimonial desde el Estado hacia abajo, dinámica que va cambiando a partir de distintas instancias desarrolladas durante el proceso, del que emanaron diversas estrategias a través de las cuales la comunidad local influyó en valoración integral del sitio.

El artículo se estructura en base a las definiciones conceptuales sobre el patrimonio industrial de Lota, junto con postulados que abordan el patrimonio cultural desde la teoría de las representaciones sociales. Continúa con el análisis de los discursos que existen alrededor del patrimonio de Lota, recopilados desde distintas fuentes documentales.

Los resultados se sistematizan según el sector al cual corresponden estas estrategias (público, privado y social) y se agrupan de acuerdo con los paradigmas político-culturales implícitos. A partir de este trabajo, se derivan las conclusiones de la investigación, que apuntan al cambio de paradigma desde un enfoque monumentalista hacia una visión participacionista del patrimonio.

MARCO TEÓRICO

La noción de patrimonio adquiere una relevancia de forma relativamente reciente dentro del ámbito de la preservación patrimonial. Algunos de los hitos de esa evolución son la creación, el año 1978, del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH) y la redacción de la Carta de Nizhny Tagil, el año 2003, en la cual se reconocen sus valores históricos, tecnológicos, sociales, arquitectónicos y científicos.

De acuerdo con la citada Carta, se considera patrimonio a: edificios, maquinaria, talleres, molinos y fábricas, minas y sitios para procesar y refinar, almacenes y depósitos, lugares donde se genera, se transmite y se usa energía, medios de transporte y toda su infraestructura, sitios donde se desarrollan las actividades sociales relacionadas con la industria, tales como vivienda, culto religioso o educación (TICCIH, 2003). Se incluyen otros elementos tangibles derivados de la cultura industrial, sean o no parte de algún proceso productivo en particular; tales como localidades en donde se desarrollaron las

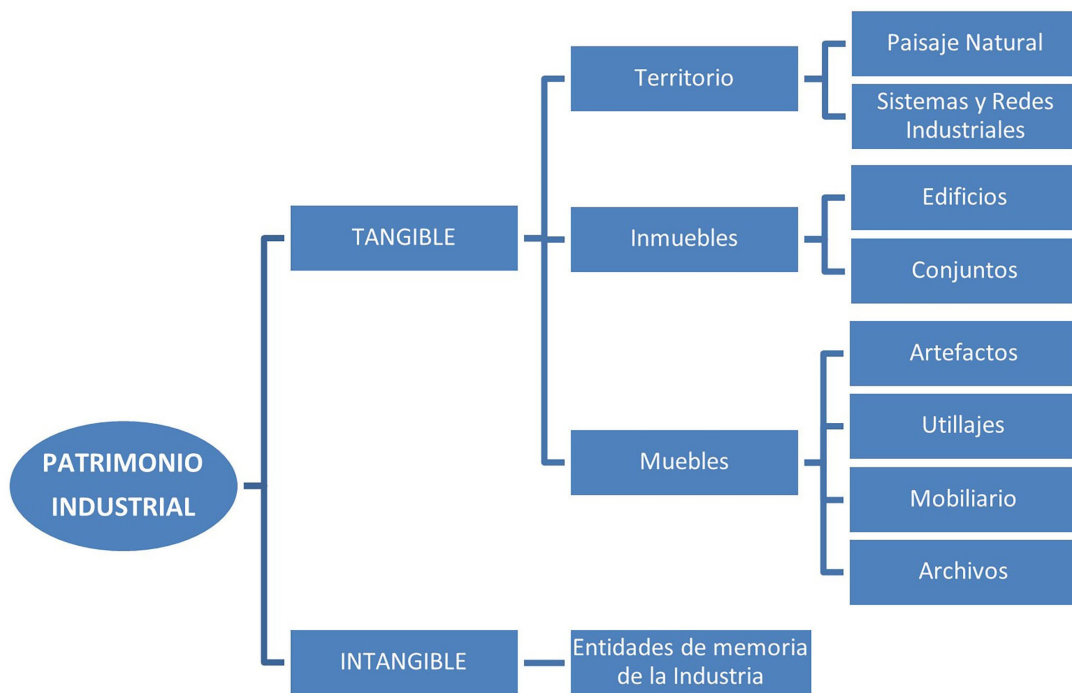


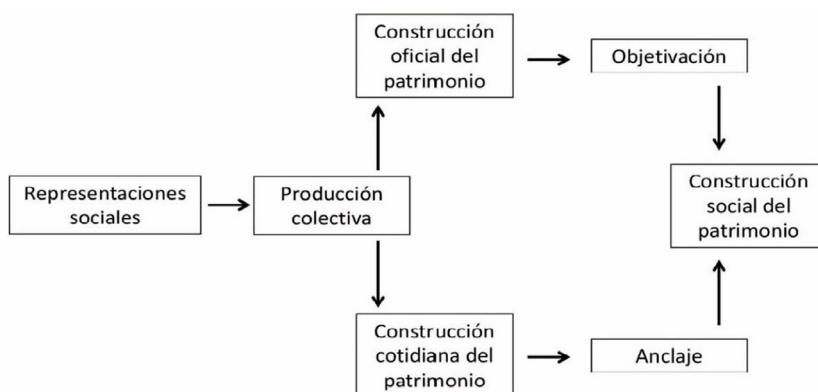
Figura 1. Esquema síntesis noción de “patrimonio industrial”. Fuente: Elaboración de autores a partir de TICCIH (2003) e ICOMOS - TICCIH (2011).

comunidades trabajadoras. Un aspecto relevante del valor que se asocia a este legado es su condición de testimonio material del cambio desde una sociedad agrícola a una basada en el desarrollo de la industria (López, 2011).

Los valores inmateriales contenidos en las costumbres de las comunidades industriales se integran el año 2011 en los Principios de Dublín, donde se reconocen habilidades, recuerdos y formas de organización del trabajo. Desde esta perspectiva, el patrimonio industrial se entiende como conjunto “compuesto por sitios, estructuras, complejos, áreas y paisajes; así como por la maquinaria, los objetos y los documentos relacionados que proporcionan pruebas de procesos de producción industrial pasados o en desarrollo (...)” (ICOMOS - TICCIH, 2011, p. 2). Distingue “ambos activos materiales: inmuebles y muebles-, y dimensiones intangibles tales como conocimientos técnicos, la organización del trabajo y de los trabajadores, y el complejo legado social y cultural que dio forma a la vida de las comunidades (...)” (ICOMOS - TICCIH, 2011, p. 3). Abarca, asimismo, los bienes muebles de manera interdependiente y a los elementos intangibles expresados a en la cultura y costumbres de sus habitantes.

A partir de estas definiciones, es posible sintetizar los elementos que componen el patrimonio industrial en el esquema que se muestra en la Figura 1, distinguiendo dimensiones tangibles e intangibles. Dentro de la primera, se diferencian tres escalas: territorial, arquitectónica y bienes muebles. La escala territorial incluye el paisaje natural y los sistemas de transporte y redes mediante las cuales la actividad industrial modifica este paisaje en función de la actividad productiva. En el caso de Lota, algunos elementos relevantes, en este sentido, son las vías férreas, túneles y muelles utilizados para movilizar los insumos utilizados para extraer y comercializar el carbón y otros productos industriales. La escala arquitectónica contempla edificios industriales y edificios

Figura 2. Aplicación de la teoría de las representaciones sociales al estudio de la construcción social del patrimonio. Fuente: Malavassi (2017, p. 257).



de vivienda y de equipamiento que generan los campamentos obreros. La escala correspondiente a los bienes muebles incluye artefactos utilizados para la actividad minera y productos asociados a la vida doméstica de las familias mineras. La dimensión intangible engloba las prácticas, formas de vida, valores simbólicos y representaciones sociales asociadas a los componentes tangibles.

De acuerdo a Malavassi (2017), las representaciones sociales fueron definidas en 1961 por su autor Serge Moscovici como un sistema de valores, ideas y prácticas que permiten al individuo orientarse y controlar el mundo social en que vive, así como facilitar la comunicación entre los miembros de una comunidad mediante códigos compartidos (Valencia y Elejabarrieta, 2007, cit. en Malavassi, 2017). Según la autora, es posible comprender las representaciones sociales, según su origen, en dos direcciones: una, la representación creada desde arriba hacia abajo, como imagen que busca materializar lo que oficialmente se entiende como patrimonio; y dos, de abajo hacia arriba, desde el usuario que experimenta los elementos y modela su propia imagen. A su vez, cada una de estas se asocia a dos procesos fundamentales. La primera se asocia a las declaratorias oficiales de elementos de interés patrimonial, proceso que denomina de “objetivación”. La segunda se vincula al proceso a través del cual el usuario y la comunidad se apropian, reinterpretan y producen su legado denominado de “anclaje” (Figura 2). Así, la construcción del patrimonio depende de los intereses de los grupos que tienen la potestad de asignar la categoría de monumento a un elemento según objetivos específicos (Malavassi, 2017).

Una visión complementaria con respecto a la valoración social del patrimonio es la planteada por García Canclini (1999) quien define el patrimonio cultural como aquel producto que se origina a partir de la participación diferenciada de distintos grupos sociales. Desde este punto de vista, la producción del patrimonio constituye un espacio de disputa -económica, política y simbólica- donde convergen las acciones de tres tipos de actores o agentes: actores privados, instituciones del Estado y organizaciones y movimientos sociales. Cada uno de estos, a su vez, sustenta o se aproxima a un cierto paradigma político-cultural relativo al patrimonio (García Canclini, 1999); modelos que se describen a continuación.

El paradigma Tradicionalista Sustancialista tiene como rasgo característico “una visión metafísica, histórica de la humanidad o del ser nacional, cuyas manifestaciones superiores se habrían dado en un pasado desvanecido y sobrevivirán hoy sólo en los bienes que lo rememoran” (García Canclini, 1999, p. 22). El énfasis está puesto en el testimonio material del pasado (Vázquez, Bessone y Álvarez, 2019) y en la conservación de sus características estéticas y tangibles. Igualmente, la selección de los elementos a conservar reside en un grupo reducido, sin que se profundice respecto de la función social de éste.

El paradigma Mercantilista se justifica en la base económica que entrega, asociándose estrechamente con la actividad del sector privado, o bien, con agentes públicos que consideran valores estéticos y simbólicos como particularidades capaces de generar un rendimiento económico, según el cual “los gastos requeridos para preservar el patrimonio son una inversión justificable si reditúa ganancias al mercado inmobiliario o al turismo” (García Canclini 1999, p. 23).

El paradigma Conservacionista Monumentalista contempla la acción del Estado como agente, desde donde se impulsan bienes históricos “símbolos de cohesión y grandeza” (García Canclini, 1999, p. 23). En palabras de Vázquez *et al.* (2019), el paradigma se encuentra articulado con el simbolismo que reviste al monumento, así como también con la restauración y conservación de ciertos estilos arquitectónicos hegemónicos en oposición a sistemas de construcción populares, relacionados a condiciones económicas, ambientales y territoriales.

Finalmente, el paradigma Participacionista concibe el patrimonio cultural y su preservación como subordinados a los intereses de sus usuarios directos y su contexto. Considera que la selección de los elementos a preservar y la manera de hacerlo deben realizarse mediante un proceso democrático en el que intervengan actores y usuarios interesados, contemplando hábitos, costumbres y opiniones. Incluye, además de elementos monumentales, conjuntos habitacionales, espacios públicos, creencias y costumbres arraigadas a la comunidad (García Canclini, 1999). La participación puede ser tanto bidireccional como unidireccional, propiciada por el Estado o exigida por los actores sociales, en cuyo caso puede constituirse bajo un formato más institucionalizado (Ferraggine y Gómez, 2018).

Para llevar a cabo los objetivos planteados, se utilizó un enfoque cualitativo, a través del cual se buscó obtener una comparativa entre aquellas estrategias y acciones provenientes desde el Estado, las organizaciones privadas y la comunidad local, evidenciando aquellos elementos patrimoniales incorporados mediante objetivación y anclaje, y empleando la herramienta del Análisis Crítico del Discurso (ACD).

El Análisis del Discurso surge en los años 60 del pasado siglo en el marco del denominado “giro lingüístico”. Teun Van Dijk explica que el giro desvió la atención desde el estudio de estructuras sintácticas abstractas hacia el uso de “la lengua utilizada por usuarios reales en situaciones sociales reales y mediante

METODOLOGÍA

Año	Organismo (s) involucrado(s)	Acciones de puesta en valor	Elemento(s) patrimonial(es)	Cita textual	Paradigma político – cultural
1990	CMN (SP)	Declaratoria	MH Planta Hidroeléctrica Chivilingo	“Entró en funcionamiento en 1897 y fue la primera central hidroeléctrica de Chile (...)” (Decreto 721, 1990:1)	Tradicionalismo sustancialista

Tabla 1. Ejemplo de matriz de datos. Fuente: Elaboración de los autores.

formas reales de interacción” (Van Dijk, 2014, cit. en Malavassi, 2017). En 1990 se desarrolla el ACD caracterizado por estudiar el discurso en relación con el poder. En el ámbito del patrimonio, Malavassi señala que el ACD se desarrolla a partir del análisis de documentos históricos (políticos, declaratorios, entre otros) y discursos actuales derivados de movimientos sociales centrados en patrimonio que permiten conocer el discurso que existe alrededor (Malavassi, 2017).

Mediante ACD se analizaron 8 Decretos a partir de los cuales se declararon los Monumentos Históricos (MH) abordados en la presente investigación. También se sometieron al análisis artículos de prensa, boletines del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), informes institucionales de Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), Fundación Chile y Mesa Ciudadana de Patrimonio Cultura y Turismo de Lota (MCPCTL), desde los cuales se infirió el paradigma político-cultural que prevaleció en la puesta en valor en relación a cada sector.

A fin de identificar a los tipos de actores, se tomó como referencia la clasificación propuesta por García Canclini, quien establece las categorías de Sector Público (SP), conformado por organismos del Estado; Sector Privado (SPR), constituido por organizaciones civiles con personalidad jurídica de derecho privado involucradas en la administración y gestión del patrimonio; y Sector Social (SS), conformado por particulares y organizaciones civiles.

La sistematización de la información se realizó mediante una matriz de datos (Tabla 1), donde se indica de manera cronológica las principales acciones y estrategias detectadas en Lota desde el año 1997 hasta 2021, incluyendo declaratorias, acciones de difusión y promoción, restauraciones y rehabilitaciones. Primero, se sitúa el año en que ocurrió la acción; luego, los tipos de actores involucrados; posteriormente, se identifican las acciones de puesta en valor; a lo cual le siguen los sitios intervenidos. En seguida, se señala la cita textual a partir de la cual se deduce el paradigma político-cultural representado.

RESULTADOS

Durante el proceso de valorización se generaron sinergias colaborativas entre actores que pertenecen al sector público, privado y social. Las acciones se presentan ahora agrupadas según sector. Una síntesis de ellas se expone en la Tabla 2.

Sector Público (SP)

Mediante objetivación se establecieron taxativamente cuáles elementos gozan de protección en esta categoría. El actor principal es el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), encargado de otorgar declaratoria oficial hacia aquellos elementos que contemplan valores patrimoniales. Tras la incorporación del Archivo de la Empresa Nacional del Carbón (ENACAR) como MH, Lota cuenta con un total de 12 MH y una Zona Típica (ZT) (Figura 3).

En la declaratoria MH Central Hidroeléctrica Chivilingo (1990) prevaleció el paradigma político-cultural Tradicionalismo Sustancialista, cuyo valor de conservación se basó en el testimonio material del pasado **1**.

En la declaratoria MH Chiflón del Diablo y MH Parque de Lota (2009) (Figura 7) prevaleció el paradigma Mercantilista, al definirse el valor de los bienes a partir del potencial turístico **2** que presentaban.

En las declaratorias de MH Teatro del Sindicato N°6 (2009), Torre del Centenario (2010), Gota de Leche y Desayuno Escolar (2012) predominó el paradigma Conservacionista Monumentalista enfocado en valores simbólicos y estéticos **3**.

La declaración del MH Pabellón 83 (2009) (Figura 6) constituye un ejemplo pionero de instalación del paradigma Participacionista **4**, pues designa un pabellón de vivienda obrera, rehabilitado como Centro Cultural Comunitario. Como el proyecto no tenía un fin habitacional, no podía obtener subsidios del MINVU, por lo que se gestionaron recursos a través instituciones del sector público (FOSIS, I. Municipalidad de Lota, Programa Superación de la Pobreza, ENACAR) y privado (Fundación CEPAS) (Brevis, 2006).

Declaratorias subsecuentes inscritas dentro de este mismo paradigma Participacionista son las correspondientes al MH Sector Chambeque (Figura 8) y a la ZT Lota Alto (2014) **5**. Estos evidencian el trabajo conjunto desarrollado entre la comunidad, el gobierno local, instituciones académicas y organismos del Estado.

Finalmente, MH Archivo ENACAR **6** se desarrolló dentro del paradigma Participacionista enmarcado en el Convenio de Colaboración Plan Lota que busca avanzar en la incorporación sostenible del sitio a la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO a partir de sus valores históricos y sociales. El Plan Lota reúne al MINCAP, principal impulsor; a través de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural, a la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), la Subsecretaría de Obras Públicas, Vivienda y Urbanismo (SUBDERE) y la I. Municipalidad de Lota, con la finalidad de promover el desarrollo integral de la comuna mediante la intervención directa en los sitios

1 "Entró en funcionamiento en 1897 y fue la primera central hidroeléctrica de Chile y la segunda de Sudamérica (...)" (Decreto Supremo N° 721, 1990, p. 1).

2 Chiflón del Diablo "Considerado el punto de atracción turística más relevante de la Región del Biobío" (Decreto N° 373, 2009, p. 3). Parque Lota "es uno de los tres parques de estilo francés en Chile y el único ubicado en un borde costero (...) es un referente de Lota y desde él se obtiene una perspectiva privilegiada de la costa del Golfo de Arauco, el muelle y las instalaciones mineras" (Decreto N° 373, 2009, p. 2).

3 El Teatro Sindicato N°6 "puede ser considerado como una de las primeras obras significativas de arquitectura del Movimiento Moderno de la Región del Biobío" (Decreto N° 294, 2009, p. 2). La Torre del Centenario "en lo relativo al valor simbólico (...) fue erigida para conmemorar los cien años del carbón de Lota, hito relevante para la industria carbonífera chilena y de la ciudad" (Decreto N° 379, 2010, p. 1). Gota de Leche es una "construcción tiene un estilo neocolonial y en su interior destacan los elementos decorativos en los pisos y muros (...)" (Decreto N° 250, 2012, p. 2). Desayuno Escolar "representa la arquitectura ecléctica en Lota, integrando elementos americanistas y otros provenientes del Art Decó" (Decreto N° 250, 2012, p. 2).

4 "(...) actualmente su uso cultural, contribuye a la conservación y difusión de la historia de la ciudad de Lota asociada a la explotación del carbón conformando un foco cultural importante para la comuna" (Decreto N° 380, 2009, p. 2).

5 "Que la presente declaratoria ha involucrado un trabajo conjunto entre el Municipio, las universidades, la comunidad y el propio CMN, contando además con el respaldo de los vecinos de la localidad" (Decreto N° 232, 2014, p. 5).

6 "El archivo posee una relación estrecha e indivisible con los habitantes de la cuenca del carbón, en tanto constituye soporte material no solo de la memoria de la empresa, sino de toda una comunidad vinculada a la extracción del mineral." (Decreto N° 33 de 2021, 2021, p. 3).

MH Sector Chambeque, MH Chiflón del Diablo y MH Parque Lota (ZT Lota Alto como Zona de Amortiguamiento), o bien, asociándose a iniciativas con otros sectores pero apuntando al mismo fin (MINVU, 2019). Además, incorpora las opiniones vinculantes de actores sociales constituidos como MCPCTL a través de mesas de trabajo regional y nacional (MINCAP, 2019).

Sector Privado (SPR)

En el marco del Plan de Reconversión Laboral en 1997 se desarrolló la primera estrategia patrimonial a manos de CORFO (SP) y Fundación Chile (SPR). La sinergia colaborativa dio origen al producto turístico “Lota Sorprendente” que considera los actuales MH Mina Chiflón del Diablo, MH Parque Lota y Museo Histórico de Lota (Figura 4) como parte de un circuito cuyos clientes objetivos eran establecimientos de enseñanza básica y media (Fundación Chile, 2002).

Estos bienes fueron traspasados a CORFO desde ENACAR y han sido administrados por concesión a través de licitación pública mediante convenios de explotación con diversas instituciones de derecho privado: Fundación Chile 1997-2011, Corporación Baldomero Lillo (2012-2020) y Fundación ProCultura (2020-2021). Desde el año 2012, CORFO mantiene vigente el contrato con la Corporación Baldomero Lillo hasta 2032 (MINVU, 2019).

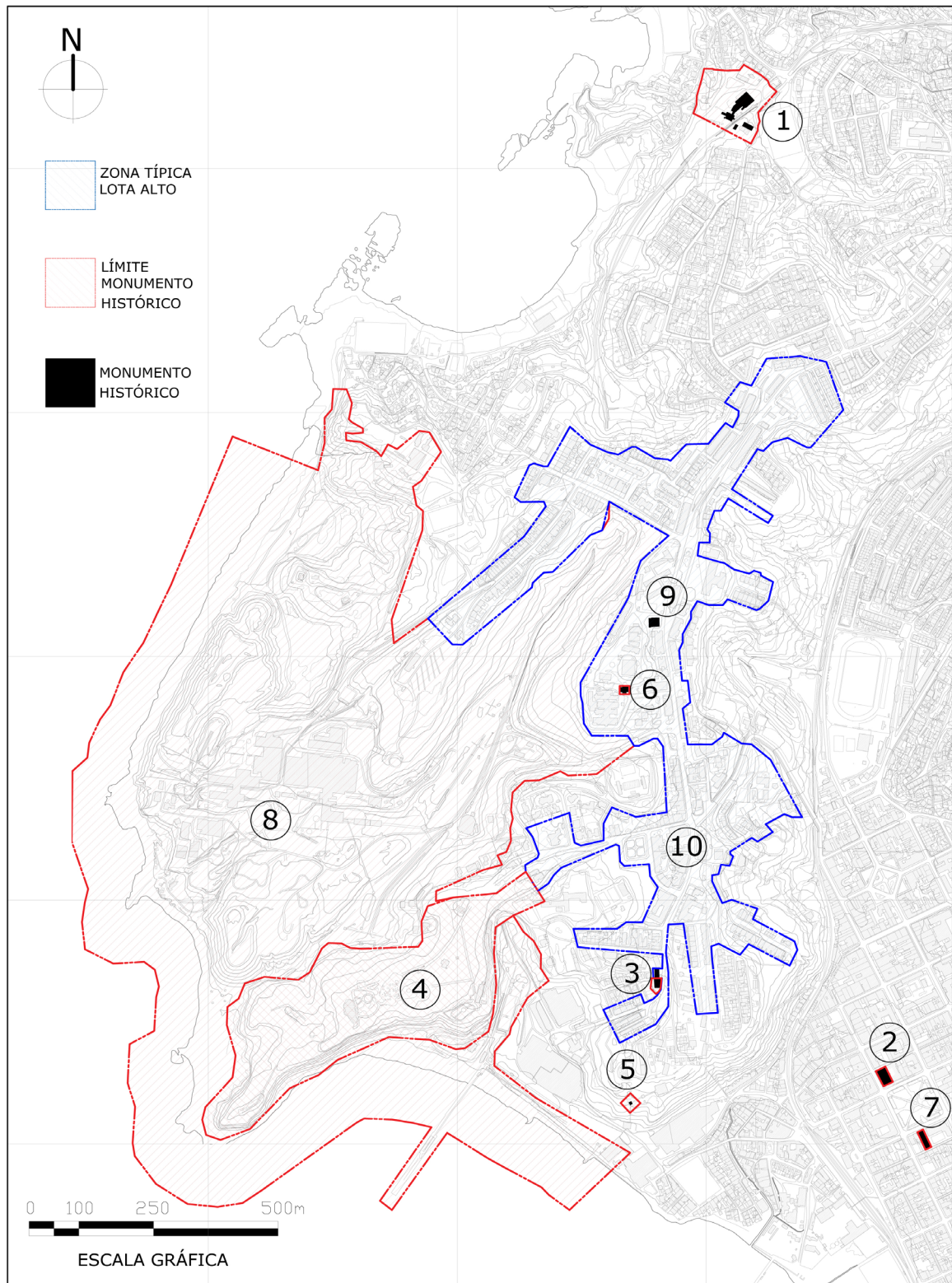
Durante su primer año recibieron un aporte total de 80 millones de pesos por parte de CORFO, luego de esto “la ruta de atracciones debe mantenerse por sí sola, reinvertiendo los recursos financieros que genera el Circuito para su funcionamiento” (Quiñel, Loosli y Galleguillos, 2015, p. 10). De esta manera, estas acciones se asimilan al paradigma Mercantilista⁷, con la salvedad de que, para el caso, el objetivo de rentabilización se origina al amparo de instituciones estatales y concesionada hacia organismos de derecho privado sin fines de lucro.

Sector Social (SS)

Cabe destacar en este punto la figura del otrora director del Pabellón 83, el gestor cultural Benjamín Chau, a quien se le atribuye el punto de origen de la propuesta de Lota como sitio de interés mundial, cuya iniciativa se gestó a nivel local durante el año 2003, logrando reunir cinco mil firmas para iniciar el proceso (Gaete, 2021).

En principio, la participación de la comunidad local se enmarcó en el Plan de Reconversión a través del programa de recuperación patrimonial elaborado por MINVU, ENACAR, sindicatos mineros y la Junta de Andalucía, que implicó la restauración de 11 pabellones, 4 hornos y la habilitación de un lavadero comunitario (Junta de Andalucía, 2009). Prevalció aquí el paradigma Participacionista ya que vecinos

⁷ “(...) en términos generales, el objetivo del contrato consiste en que la concesionaria efectúe todas las actividades y operaciones necesarias para el buen funcionamiento y mantenimiento de los bienes inmuebles que le fueron entregados, siendo ella la obligada a ejecutar, a su exclusivo costo y cargo, las actividades de mantenimiento y conservación, además de las inversiones requeridas para la explotación de los mismos”. (CORFO, 2018, p. 2)



INMUEBLES DECLARADOS POR CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES

- | | | | |
|------------------------|----------------------|----------------------|----------------------------|
| 1.- CHIFLÓN DEL DIABLO | 4.- PARQUE DE LOTA | 7.- DESAYUNO ESCOLAR | 10.- ZONA TÍPICA LOTA ALTO |
| 2.- SINDICATO MINERO | 5.- TORRE CENTENARIO | 8.- SECTOR CHAMBEQUE | |
| 3.- PABELLÓN 83 | 6.- GOTA DE LECHE | 9.- ARCHIVO ENACAR | |

Figura 3. Inmuebles declarados por CMN. Fuente: Elaboración de los autores (2021).



Figura 6. Pabellón 83. Fuente: Fotografía de Sebastián Ganchala (2021).

Figura 7. Parque de Lota. Fuente: Fotografía de Sebastián Ganchala (2021).

Figura 8. Sector Chambeque. Fuente: Fotografía de Sebastián Ganchala (2021).

8 “La estrategia de intervención del programa está estructurada en dos componentes: uno físico y otro social (...) El componente social abarca un completo proceso de participación que se inicia con la elección del Comité Vecinal de Desarrollo que definirá el programa de intervención recogido en el Contrato de Barrio”. (Junta de Andalucía, 2009, p. 14)

participaron interviniendo a nivel de programa, superficies, variantes en el diseño, orden y selección de los pabellones a recuperar (Brevis, 2006).

En 2006 se llevó a cabo el programa de recuperación “Quiero mi Barrio”, estructurado en un ámbito físico y otro social, y orientado al proceso participativo mediante la creación del Comité Vecinal de Desarrollo (CVD) que definió el programa de intervención recogido en el Contrato de Barrio, para efectuar obras en 6 inmuebles emplazados en el sector Lota Alto (MINVU, 2010). Predominó nuevamente el paradigma Participacionista, puesto que se consideraron los intereses de la comunidad local mediante un proceso democrático, con una metodología de intervención con actores públicos y sociales⁸. Las intervenciones realizadas por el SS en conjunto con el SP se grafican en la Figura 5.

A raíz del proceso descrito, surgió el año 2013 la MCPCTL, organización funcional con personalidad jurídica, compuesta por 25 organizaciones sociales y 8 profesionales voluntarios quienes determinaron “la actividad turística como la industria más estratégica

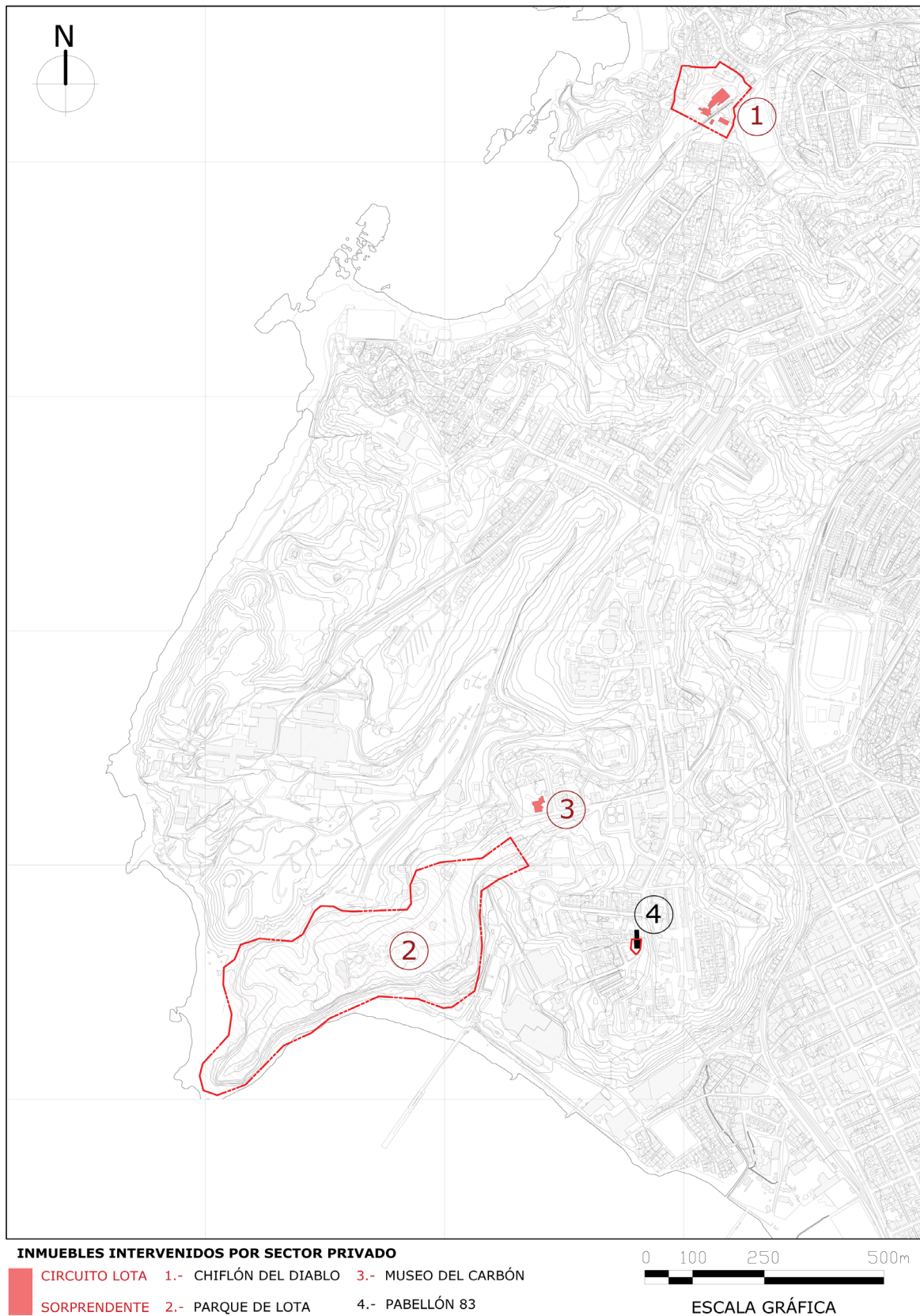


Figura 4. Inmuebles intervenidos por SPR. Fuente: Elaboración de los autores (2021).

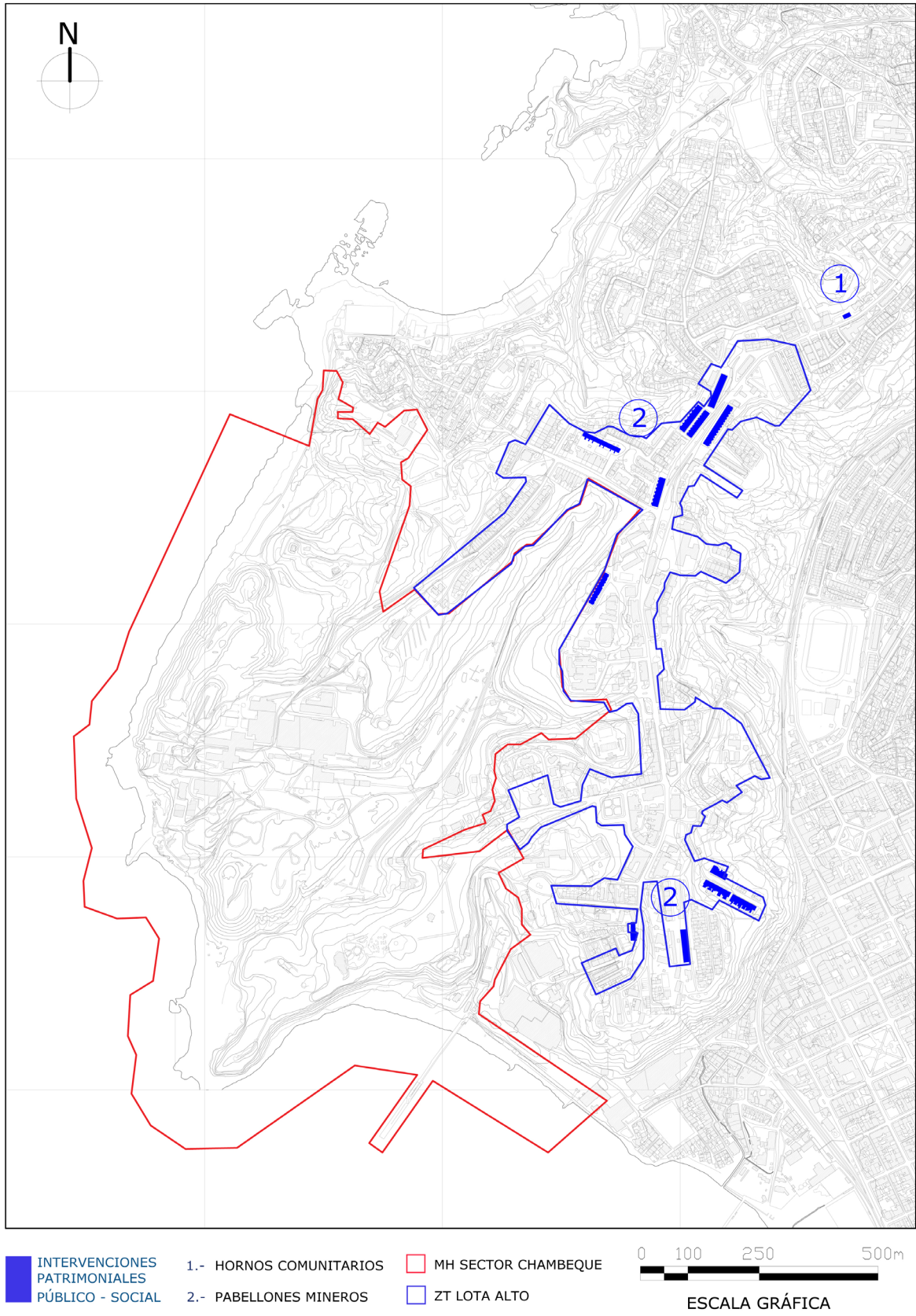


Figura 5. Intervenciones patrimoniales SP y SS. Fuente: Elaboración de los autores (2021).

a impulsar, teniendo como base el capital patrimonial arquitectónico, cultural, natural y social que posee la comuna” (MCPCTL, 2019). Las acciones de la Mesa se amparan bajo el paradigma Participacionista y se orientan al desarrollo de actividades de concientización y enseñanza en patrimonio, desarrollo y promoción de turismo comunitario, entre otras. Durante los últimos años han participado activamente en educación y difusión, generando sinergias colaborativas con otros organismos como el MINCAP y el Instituto Nacional de la Juventud⁹(INJUV), y colaborando en las instancias que propone el Plan Lota.

⁹ “Los proyectos del Voluntariado Patrimonial se diseñarán de acuerdo a cada realidad regional entre los equipos locales de INJUV y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, y en varios casos en conjunto con agrupaciones o actores locales del mundo público, privado o comunitario”. (MINCAP, 2020, p. 1)

SÍNTESIS DE RESULTADOS

Año	Organismo(s) involucrado(s)	Acciones de puesta en valor	Elemento(s)	Paradigma político – cultural
			patrimonial(es)	
1990	CMN (SP)	Declaratoria	MH Planta Hidroeléctrica Chivilingo	Tradicionalismo Sustancialista
1997- 2021	CORFO; ENACAR; Fundación Chile; Corporación Baldomero Lillo; Fundación Procultura	Producto Turístico	“Circuito Turístico Lota Sorprendente”	Mercantilista
	(SP + SPR)		(MH Parque Cousiño; Pueblo Minero siglo XIX; MH Chiflón del Diablo; Museo Histórico de Lota)	
1998-2000	MINVU; ENACAR; Junta de Andalucía (SP + SS)	Restauración	Pabellones mineros; hornos y lavaderos comunitarios	Participacionista
2002	ENACAR; MINVU; I. Municipalidad de Lota; FOSIS; PPU; Fundación CEPAS; Centro de Formación Técnica Lota Arauco (SP + SPR)	Compromiso de acciones conjuntas	Centro Cultural Comunitario MH Pabellón 83	Conservacionista Monumentalista
2006	MINVU; Junta de Andalucía; comunidad local; I. Municipalidad de Lota (SP + SS)	Restauración	“Programa Quiero mi Barrio”	Participacionista
			Barrio Histórico Pabellones (Lota Alto)	
2009	CMN (SP)	Declaratoria	MH Mina Chiflón del Diablo MH Parque Lota	Mercantilista
2009-2012	CMN (SP)	Declaratoria	MH Teatro del Sindicato N6	Conservacionista Monumentalista
			MH Torre del Centenario	
			MH Gota de Leche	
			MH Desayuno Escolar	

Año	Organismo(s) involucrado(s)	Acciones de puesta en valor	Elemento(s)	Paradigma político – cultural
			patrimonial(es)	
2009-2021	CMN	Declaratoria	MH Pabellón 83	Participacionista
	(SP)		MH Sector Chambeque	
			ZT Lota Alto	
			MH Archivo ENACAR	
2015				
2017- 2021	MCPCTL	Escuela de Patrimonio; Concursos; Recorridos; Turismo Comunitario	ZT Lota Alto	Participacionista
	(SS)			
2019-2021	CMN; Servicio de Patrimonio (MINCAP); Gobierno Regional; MINVU; MCPCTL; Ministerio de Obras Públicas; UBB; UdeC	Convenio de Colaboración	Casa Jacarandá; Conjunto Minero de Lota (MH Chiflón del Diablo; MH Parque Cousiño; MH Hidroeléctrica Chivilingo; MH Sector Chambeque, ZT Sector Lota Alto)	Participacionista
	(SP + SPr + SS)	Plan Lota: Hacia un Sitio de Patrimonio Mundial		
2020	MINCAP; INJUV; MCPCTL	Voluntariado patrimonial para hacer recorridos turísticos	Lota	Participacionista
	(SP + SS)			
2021	CMN	Declaratoria	MH Archivo ENACAR	Participacionista
	(SP)			

DISCUSIONES

El fenómeno de la puesta en valor del patrimonio en Lota se ha llevado a cabo, en principio, de manera jerárquico descendiente bajo el paradigma tradicional y monumentalista, centrado en valorizar según objetivación, componentes asociados a la actividad industrial propiamente tal. Actualmente, es posible observar como las instituciones reconocen la importancia que posee la comunidad mediante un enfoque participacionista que considera a la comunidad local. El Plan Lota demuestra, una vez más, el cambio de paradigma en la lógica de puesta en valor del patrimonio industrial, aportando al proceso instancias a través de las cuales la comunidad se considera una pieza crucial. Así, se configura una relación horizontal que considera valores identitarios arraigados en la comunidad local, quienes mediante anclaje plantean nuevas relaciones entre los diversos elementos, construyendo y preservando su patrimonio cultural.

Tabla 2. Acciones de
valorización patrimonial. Fuente:
Elaboración de los autores.

El proceso de puesta en valor demuestra una tendencia que se amplía desde un enfoque tradicional y económico, fundamentado en el rédito que genera la explotación basada en valores estéticos y tangibles, hacia una visión centrada en

el desarrollo sociocultural de un territorio, asumido de una manera integral, de modo que considera elementos materiales e inmateriales que otorgan sentido y significado.

El proceso de revitalización de las particularidades culturales que posee Lota, revalorizadas desde la industria del turismo cultural, permite que el legado de la industria se conciba, además, como recurso capaz de generar beneficios para la comunidad.

En virtud de lo anterior, la relación de verticalidad entre instituciones públicas, organismos privados, y la comunidad local va modificándose a partir de distintas acciones desarrolladas durante el proceso de puesta en valor del patrimonio de Lota, estableciéndose estrategias bajo una lógica de horizontalidad entre los actores, a través de las cuales se pone en evidencia el cambio de paradigma que migra desde un enfoque monumentalista hacia uno que suscita la participación de todos los agentes involucrados, implicando el desarrollo de nuevas alternativas de gestión que incluyen los diversos intereses de cada sector, así como también nuevos enfoques metodológicos que permiten incorporar nuevas instancias de participación dentro del proceso.

La importancia de analizar el proceso que precede la postulación de Lota como sitio de interés mundial, contribuye al conocimiento que existe sobre distintos fenómenos que ocurren en un contexto recesivo, el cual ha ido modificándose a partir de las diversas necesidades y requerimientos que surgen luego del término de la actividad que les dio origen. Ello deja en evidencia la importancia que posee la comunidad local en el proceso de revalorización del legado de la industria, así como también da cuenta respecto del rol del Estado durante el transcurso, cuyas acciones e inacciones sobre los diversos elementos patrimoniales se constituyen también como un factor que ha hecho posible resguardar la autenticidad del sitio en su condición de ruinas y vestigios.

Brevis, E. (2006). *Recuperación del patrimonio arquitectónico y urbano en el asentamiento minero de Lota Alto*. Seminario de Título. Universidad de Concepción. Recuperado de: https://issuu.com/obragruesa/docs/tesis_lota

Corporación de Fomento de la Producción [CORFO] (2018). Oficio N° 17.234 de 2018. *Informe de estado de inmuebles en la comuna de Lota*. 26 de noviembre de 2018. Recuperado de: <https://www.camara.cl/verDoc.aspx?prmTIPO=OFICIOFISCALIZACIONRESPUESTA&prmID=73822&prmNUMERO=015219&prmRTE=957>

Decreto Supremo N° 721 de 1990 [Ministerio de Educación]. *Declara MH la Planta Hidroeléctrica de Chivilingo y la Casa de Administración del Establecimiento de Guayacán, ubicados en la VIII y IV regiones, respectivamente*. 25 de octubre de 1990. Recuperado de: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_00514_1990_D00721.PDF

Decreto N° 294 de 2009 [Ministerio de Educación]. *Declárase Monumento Nacional en la categoría de MH al "Teatro del Sindicato N°6", ubicado en la comuna de*

CONCLUSIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lota, región del Bío-Bío. 5 de agosto de 2009. Recuperado de: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_01169_2009_D00294.PDF

Decreto N° 373 de 2009 [Ministerio de Educación]. *Declárase Monumento Nacional en la categoría de MH a la “Mina Chiflón del Diablo” y al “Parque Isidora Cousiño” o “Parque de Lota” ubicados en la comuna de Lota, región del Bío-Bío.* 6 de octubre de 2009. Recuperado de: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_01173_2009_D00373.PDF

Decreto N° 380 de 2009 [Ministerio de Educación]. *Declárase Monumento Nacional en la categoría de MH al “Pabellón 83”, ubicado en la comuna de Lota, región del Bío-Bío.* 6 de octubre 2009. Recuperado de: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_01172_2009_D00380.PDF

Decreto N° 379 de 2010 [Ministerio de Educación]. *Declárase Monumento Nacional en la categoría de MH a la “Torre del Centenario de Lota” ubicada en la comuna de Lota, provincia de Concepción, región del Bío-Bío.* 14 de septiembre de 2010. Recuperado de: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_01242_2010_D00379.PDF

Decreto N° 250 de 2012 [Ministerio de Educación]. *Declara Monumento Nacional en la categoría de MH los bienes denominados Gota de Leche y Desayuno Escolar, ambos ubicados en la comuna de Lota, provincia de Concepción, región del Bío-Bío.* 27 de junio de 2012. Recuperado de: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_01290_2012_D00250.PDF

Decreto N° 232 de 2014 [Ministerio de Educación]. *Declara Monumento Nacional en la categoría de MH al “Sector de Chambeque” y en la categoría de ZT o Pintoresca al “Sector de Lota Alto”, ambos ubicados en la comuna de Lota, provincia de Concepción, región del Bío-Bío.* 22 de mayo de 2014. Recuperado de: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_01362_2014_D00232.pdf

Decreto N° 33 de 2021 [Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio]. *Declara Monumento Nacional, en la categoría de MH, los archivos de la Empresa nacional del Carbón (ENACAR), comuna de Lota, provincia de Concepción, región del Bío-Bío.* 3 de diciembre de 2021. Recuperado de: <http://bcn.cl/2vi3g>

Ferraggine, J.; Gómez, J. (2018). *Patrimonio (re) imaginado. Modelos alternativos de gestión patrimonial con protagonismo social en España y Argentina.* Trabajo Académico, Universidad de Cantabria. Repositorio Abierto – Universidad de Cantabria. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10902/14890>

Fundación Chile (2002). *Informe Final. Planificación, desarrollo y puesta en marcha del plan piloto de circuitos turísticos en la Provincia de Arauco y Comuna de Lota.* Recuperado de: http://repositoriodigital.corfo.cl/bitstream/handle/11373/4320/777.036_IF.pdf?sequence=3

Gaete, P. (26 de enero de 2021). Lota Patrimonio de la Humanidad. *Diario Concepción.* Recuperado de: <https://www.diarioconcepcion.cl/opinion/2021/01/26/lota-patrimonio-de-la-humanidad-2.html#:~:text=En%20esta%20primera%20fase%20de,de%20la%20antigua%20explotaci%C3%B3n%20carbon%C3%ADfera>

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar

Criado (Ed.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Consejería de la Cultura, Junta de Andalucía.

ICOMOS - TICCIH (2011). *Principios conjuntos de ICOMOS – TICCIH para la conservación de sitios, estructuras, áreas y paisajes de patrimonio industrial*. Recuperado de: http://www.ticcih.es/wp-content/uploads/2012/03/GA2011_ICOMOS_TICCIH_joint_principles_EN_FR_final_20120110.pdf

Junta de Andalucía (8-10 de julio de 2009). Programas de cooperación en Chile. *Congreso Internacional. La ciudad viva como URBS*. Quito, Ecuador. Recuperado de: https://www.juntadeandalucia.es/fomentoyvivienda/estaticas/sites/consejeria/areas/cooperacion/actuaciones/01_rehabilitacion_adjuntos_y_actividades/lcvURBS_03CVOT_Cooperacion_CHILE.pdf

López, M. (2011). Identidad minera y desarrollo sustentable, el caso de la cuenca del carbón en Chile. *Revista Sustentabilidad(es)*, (5), 05-04.

Malavassi Aguilar, R. (2017). El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 18(1), 249-262. DOI: <https://dx.doi.org/10.15517/dre.v18i1.25122>

Mesa Ciudadana de Patrimonio Cultura y Turismo de Lota [MCPCTL] (2019). *Plan Estratégico 2017 – 2020* (actualizado 2019). Recuperado de: <https://www.camara.cl/verDoc.aspx?prmTIPO=DOCUMENTOCOMUNICACIONCUENTA&prmID=84612>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio [MINCAP] (30 de agosto de 2019). *Sesiona por primera vez la Mesa Regional Plan Lota: Hacia un Sitio de Patrimonio Mundial*. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/sesiona-por-primera-vez-la-mesa-regional-plan-lota-hacia-un-sitio-de-patrimonio-mundial/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio [MINCAP] (9 de septiembre de 2020). *Ministerio de las Culturas e INJUV lanzan desde Lota nuevo voluntariado patrimonial para todo el país*. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/ministerio-de-las-culturas-e-injuv-lanzan-desde-lota-nuevo-voluntariado-patrimonial-para-todo-el-pais/>

Ministerio de Vivienda y Urbanismo (2010). *Informe final corregido recuperación de barrios "Quiero mi Barrio"*. Recuperado de: http://www.dipres.gob.cl/597/articles-141175_informe_final.pdf

Quiñel, J., Loosli, A. y Galleguillos, J. (2015). *Planificación estratégica para el circuito turístico Lota Sorprendente*. Informe de Proyecto de Título, Universidad Católica de la Santísima Concepción. Recuperado de: <http://repositoriodigital.ucsc.cl/bitstream/handle/25022009/889/Jocelyn%20Qui%C3%B1el%20figueroa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

TICCIH (2003). *Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial*. Recuperado de: <https://www.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-sp.pdf>

Vázquez, M., Bessone, C. y Álvarez, P. (2019). Conceptualizaciones y paradigmas en la gestión patrimonial del Estado. Un análisis de la normativa de la Municipalidad de Río Gallegos. *Informes Científicos Técnicos - UNPA*, 11(3), 33-60. DOI: <https://doi.org/10.22305/ict-unpa.v11.n3.796>

Tomás García-García

Doctor en Arquitectura, Profesor
Contratado Doctor,
Departamento de Proyectos
Arquitectónicos,
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0003-4575-7683>
tgarcia@us.es

EL MAESTRO SIGURD LEWERENTZ (1885-1975). EXPERIENCIAS Y HALLAZGOS ARTÍSTICOS EN EL SANTUARIO DE LA IGLESIA DE ST. PETRI EN KLIPPAN (2020)

THE MASTER, SIGURD LEWERENTZ (1885-1975).
EXPERIENCES AND ARTISTIC FINDINGS IN THE
SANCTUARY OF ST. PETRI CHURCH IN KLIPPAN (2020)

O MESTRE SIGURD LEWERENTZ (1885-1975).
EXPERIÊNCIAS E DESCOBERTAS ARTÍSTICAS NO
SANTUÁRIO DA IGREJA DE ST. PETRI EM KLIPPAN
(2020)

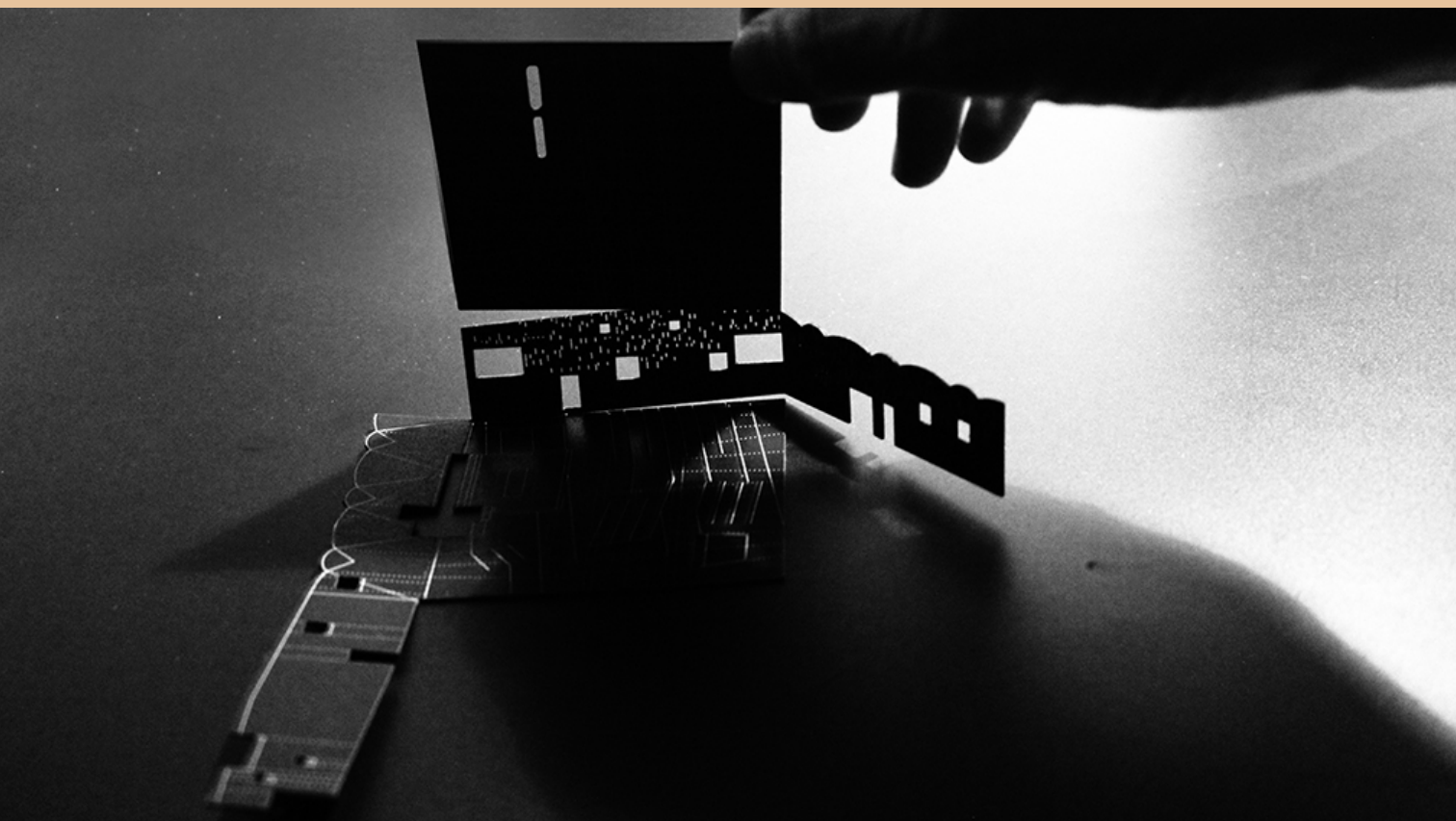


Figura 0. Santuario de la Iglesia de San Pedro en Klippan (1966). Fuente: Maqueta elaborada por el autor.

Trabajo realizado en base a los resultados obtenidos de la tesis doctoral "Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica". Universidad de Sevilla, 2017

RESUMEN

En los archivos de Sigurd Lewerentz, en Estocolmo, se guarda un objeto inédito que el maestro llevaba guardado en una carpeta durante la construcción de la Iglesia de St. Petri en Klippan. Una fantasía volátil en forma de papiroflexia arquitectónica ideada por Lewerentz como delicioso cuento de obra. Un objeto de papel, delicado y frágil, que capta y expresa bien la esencia artística de esta arquitectura, como plegadura en tierra cocida, como estructura laminar de ladrillo que encuentra su resistencia en su forma origámica. Una fantasía etérea que permitirá observar el trabajo del maestro a través de los ojos de Alexander Calder, reconociendo en ambos la intención de hacer sensible el aire, de poner en tensión nuestros sentidos. Este relato, a modo de experiencia de vida con la arquitectura del maestro, hace público ciertos hallazgos espaciales y artísticos, musicales y móviles, a través del estudio y producción de los modelos y maquetas elaborados para el Santuario de la Iglesia de St. Petri en Klippan. Este espacio espera paciente un soplo, permanece latente esperando a oscuras que el aire le insufla vida. Este ensayo devela un hermoso instrumento, un sorprendente artilugio ideado por el propio Lewerentz; alambique de vientos que captura, conduce y concentra los sonidos de la propia naturaleza, los sonidos de Klippan.

Palabras clave: Sigurd Lewerentz, St. Petri en Klippan, maqueta de obra, Alexander Calder, Italo Calvino.

ABSTRACT

In the archives of Sigurd Lewerentz, in Stockholm, there is an unpublished object that the master kept in a folder during the construction of St. Petri's Church in Klippan. A volatile fantasy in the form of architectural origami devised by Lewerentz as a delightful storyteller of the construction site. A delicate and fragile paper object, that captures and expresses well the artistic essence of this architecture, as a baked earth fold, as a lamellar brick structure that finds its resistance in its origami. An ethereal fantasy that will allow observing the work of the master through the eyes of Alexander Calder, recognizing both the intention of making air sensitive and putting our senses on edge. This story, through a life experience with the master's architecture, makes public certain spatial and artistic, musical, and mobile findings, through the study and production of the models made for the Sanctuary of the Church of St. Petri in Klippan. This space waits patiently for a breath, it lies dormant awaiting in the dark for the air to breathe life into it. This paper unveils a beautiful instrument, a surprising contraption devised by Lewerentz himself; a wind still that captures, conducts, and concentrates the sounds of nature itself, the sounds of Klippan.

Keywords: Sigurd Lewerentz, St. Petri in Klippan, site model, Alexander Calder, Italo Calvino.

RESUMO

Nos arquivos de Sigurd Lewerentz em Estocolmo existe um objeto inédito que o mestre guardou em uma pasta durante a construção da Igreja de St. Petri em Klippan. Uma fantasia volátil na forma de origami arquitetônico concebida por Lewerentz como um delicioso contador de histórias de canteiros de obras. Um objeto de papel, delicado e frágil, que capta e expressa bem a essência artística desta arquitetura, como uma dobra em terra cozida, como uma estrutura lamelar de tijolo que encontra sua resistência em sua forma de origami. Uma fantasia etérea que nos permitirá observar o trabalho do mestre através dos olhos de Alexander Calder, reconhecendo em ambos a intenção de tornar o ar sensível, de colocar nossos sentidos em tensão. Esta história, na forma de uma experiência de vida com a arquitetura do mestre, torna públicas certas descobertas espaciais e artísticas, musicais e móveis, mediante o estudo e produção dos modelos e maquetes elaborados para o Santuário da Igreja de São Petri em Klippan. Este espaço espera pacientemente por um soplo, permanece latente, esperando no escuro que o ar lhe dê vida. Este ensaio revela um belo instrumento, uma surpreendente engenhoca concebida pelo próprio Lewerentz; um alambique de ventos que captura, conduz e concentra os sons da própria natureza, os sons de Klippan.

Palavras-chave: Sigurd Lewerentz, St. Petri em Klippan, maquete de obra, Alexander Calder, Italo Calvino.

INTRODUCCIÓN

1 El objeto se guarda en el Museo de Arquitectura de Estocolmo, en la colección de material especial con la referencia AM 1473-205-04. El valor de la documentación presentada en este artículo recae en lo inaccesible del objeto, ya que no está permitida su consulta en sala y únicamente abandona el museo en contadas ocasiones, con motivo de exposiciones monográficas relevantes sobre el maestro Sigurd Lewerentz. La última vez fue en 1973. Su presentación en esta revista tiene, por lo tanto, un carácter inédito y exclusivo. Los derechos de reproducción han sido cedidos por ©Arkitekturmuseet, Stockholm.

2 La carpeta gris en la que Sigurd Lewerentz llevaba la maqueta de papel a obra puede consultarse en la referencia AM1966-05-6612 del Museo de Arquitectura de Estocolmo.

EL OBJETO: REF AMI473-205-04, MUSEO DE ARQUITECTURA DE ESTOCOLMO (2017)

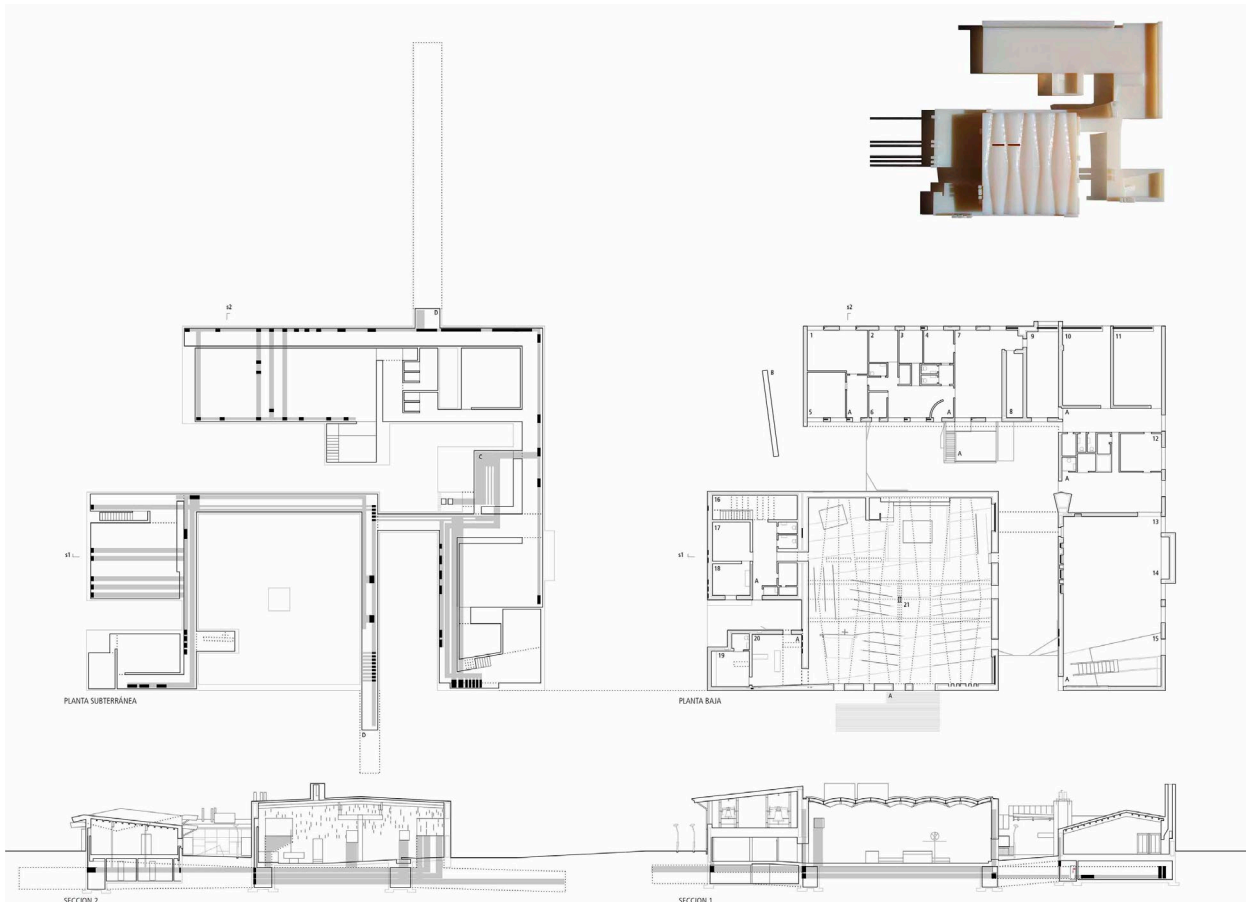
Durante las semanas que estuvimos consultando los archivos de Lewerentz en el Museo de Arquitectura de Estocolmo no pasó un solo día sin que al final de nuestra jornada de trabajo pidiésemos a Anika Tengstrand, coordinadora de investigación, que nos dejara tener en nuestras manos una maqueta de papel hecha por el maestro durante la ejecución de las obras de la Iglesia de San Pedro en Klippan **1** (Parra-Bañón, 2018) (Figura 1).

Entre los documentos que se guardan en los archivos de Sigurd Lewerentz hay una pieza que sorprende por su singularidad. Es una carpeta grisácea, que parece fabricada artesanalmente, guardada con la curiosidad del anticuario, que forma parte de esta colección porque contiene en sus gruesas pastas dibujos hechos a mano durante sus visitas diarias a la obra, bocetos que acompañaron sus largas conversaciones con Carl Sjöholm, capataz de obra. Al abrir la carpeta falta algo, las huellas de óxido de varios clics delatan que hubo algo pegado en su interior; algo fue desprendido dejando su rastro **2**.

Una mañana, descubrimos con sorpresa que, sobre nuestra mesa de trabajo, la señora Tengstrand nos había confiado algo la noche anterior. De entre los objetos que se guardan en los archivos personales del maestro, había sacado una caja construida a mano con paneles de madera, cosida con cuerdas y rotulada personalmente por el arquitecto. Aquel extraño objeto guardaba en su interior la maqueta de cartulina plegada que tanto habíamos pretendido, amarillenta y muy deteriorada que, según nos advirtió, debíamos manipular con cuidado (Figura 2).

Figura 1. Iglesia de St. Petri en Klippan, 1966. Levantamiento planimétrico y modelo en parafina realizados con motivo de esta investigación (2017). Trazado inédito del sistema de ventilación infiltrado en las hojas de los muros perimetrales: en gris el trazado que discurre oculto horizontalmente por las galerías técnicas subterráneas. Los puntos negros corresponden a los conductos verticales que con precisión se introducen por el interior de las hojas de ladrillo asomando al espacio vacío a modo de sugerentes periscopios (ver también figura 12). Fuente: Elaborado por el autor.





Leyenda: 01. Sala Infantil, 02. Sala de Visitas, 03. Sala de Visitas, 04. Despacho Parroquial, 05. Sala de Juegos, 06. Cocina, 07. Administración, 08. Archivo, 09. Sala del Consejo, 10. Sala de Reuniones, 11. Sala de Confirmación, 12. Cocina, 13. Salón Parroquial, 14. Hogar, 15. Escenario, 16. Sala del Coro, 17. Vestuario, 18. Sacristía, 19. Espera, 20. Sala de Bodas, 21. Santuario. A Acceso, B Muro, C Sala de máquinas, corazón de Klippan, D Hipótesis ramal parque.



Figura 2. Izquierda: Visita de obra. Lewerentz con su carpeta en la mano conversa con Carl Sjöholm, capataz de la obra, en Klippan (1966). Derecha: La caja cerrada fabricada por Lewerentz. Dos inscripciones escritas a mano. En la tapa lateral: Klippan Kyrka. Arbetsmodell (Iglesia de Klippan. Maqueta de obra) y en la tapa superior: Arkt. S. Lewerentz. Skanor. AM 1473-205-04. Fuente: Imagen tomada por el autor, en Arkitekturmuseet, Estocolmo (2017).

En el interior de aquella carpeta gris, el maestro llevó en los últimos meses de la obra, una pequeña maqueta de cartulina blanca cuidadosamente plegada que al abrirse extendía sus formas en el espacio. Como esos cuentos infantiles que, al manipularlos se desdibujan en el aire construyendo un animal o un bosque encantado, aquella maqueta blanca construía en el aire de aquella habitación un fragmento del espacio interior del santuario de la Iglesia de San Pedro en Klippan. Aún recuerdo aquel momento, aquel maravilloso instante en el que Anika desplegó lentamente el objeto sobre nuestra mesa de trabajo.

METODOLOGÍA

INTERACCIONES CON EL OBJETO: DIBUJOS EN EL AIRE

Este ensayo ofrece una postura metodológica basada en la experiencia, observación -con los cinco sentidos- e interpretación, a partir de la cual comprender la obra del maestro Lewerentz para, posteriormente, expresar lo aprendido, lo descubierto, en una creación propia derivada del original. Una metodología, quizás, contra-dogmática y liberada de los cánones científicos en su planteamiento, pero que busca contribuir, con su enfoque, a aproximarse al pensamiento arquitectónico que subyace en la obra estudiada.

De alguna forma este ensayo muestra nuestra admiración hacia un personaje literario: es el Marco Polo de aquellas Ciudades Invisibles creadas por el escritor italiano Ítalo Calvino (1972), aquel joven veneciano que viajaba incansable por los lugares más exóticos de este mundo. Confieso mi admiración por ese Marco Polo que nos relata cómo, recién llegado a palacio y sin un conocimiento de la lengua dominante, tuvo que recurrir a unas peculiares herramientas para poder comunicarse con el emperador Kublai Jan a la vuelta de sus viajes. Sus manos y los objetos traídos confeccionaban imágenes en la cabeza del emperador, que evocaban las aventuras vividas y las maravillas descubiertas en sus misiones.

Cada ciudad, cada espacio, cada refugio, era redibujado por Marco Polo, cartografiado de nuevo como ofrenda para contar sus descubrimientos. Con el paso de las estaciones, Marco Polo llegó a familiarizarse con el idioma. Sus relatos eran ahora los más precisos que el Gran Jan hubiera podido imaginar; sin embargo, el emperador continuaba pidiéndole que guardara silencio, que colocara delante suyo aquellas cartografías, como acciones cargadas de escenografía, objetos y maquetas que deleitaban al emperador con representaciones de arquitecturas desconocidas. Me gustaría pensar que este ensayo convertirá al lector en emperador durante su lectura, y lo que me parece más interesante, cumplirá mi deseo de ser Marco Polo durante esos instantes.

La maqueta se guarda en los archivos del museo en el interior de una caja de madera en forma de cuña, cosida con cuerdas por el maestro y rotulada a mano con la inscripción "Klippan Kyrka. Arbetsmodell". Un



embalaje, quizás reciclado, que agota el volumen capaz del objeto y lo somete a una cierta tensión interna, hasta el punto de tener que doblar su base para poder guardarla dentro. Al abrir la caja y extraer su contenido, el objeto se estira ligeramente separándose del tablero en un intento por desprender sus formas en el aire.

El objeto necesita de un cierto impulso humano, para mantenerse erguida requiere de una ligera presión que le transmite nuestra mano, transformando nuestra acción en su propia energía interna. Este objeto es como un delicado teatro de marionetas, un teatrillo en miniatura que espera paciente tomar vida. La maqueta está montada usando como base un grueso cartón sobre el que se ha pegado la última planta dibujada del espacio interior del santuario. La última versión documentada de este dibujo fue realizada en mayo de 1966, tan solo unos meses antes de la inauguración de la iglesia, y sorprende que algunos elementos esenciales del rito litúrgico aún no estén en su posición definitiva³ (AA.VV., 1987) (Figura 3).

Tres cartulinas más terminan por definir el objeto, reconstruyendo los muros de ladrillo perimetrales que encierran la narración, los dos laterales no cubren la totalidad de la planta para facilitar su plegado y la tercera está rematada con el recorte ondulado del perfil de los techos. El resto de piezas -altar, órgano, púlpito, asiento del obispo y banco del clero- están colocados en el interior de la escena y aparecen y desaparecen con cierta independencia, pudiendo ser desplegados de uno en uno a medida que se avanza en la narración o permanecer ausentes de ella, si el contenido narrativo de la historia así lo requiere (Figura 4).

Figura 3. La caja abierta, Santuario de la Iglesia de San Pedro en Klippan. Maqueta de cartulina plegada y dibujos a mano realizados por Sigurd Lewerentz, 1966 Fuente: Imagen tomada por el autor, en Arkitekturmuseet, Estocolmo (2017).

³ El plano en planta, fechado en mayo de 1966, puede consultarse en la carpeta 40, AM 1966-05, Lámina n° 42. En la carátula se leen los siguientes datos: Planta. Escala 1:20. Lápiz 2H. Dibujado por M. Papadopoulos MP, Skanör 7/1/1966. Junto a la carátula una fecha más registra modificaciones realizadas en este plano: justerad 4.5.1966.

Figura 4. Arriba: Sigurd Lewerentz en visita de obras junto a su amigo Klas Anshelm, Klippan (1966) Fuente: Archivo Sigurd Lewerentz, Arkitekturmuseet, Estocolmo. Izquierda: El maestro sentado en una de las sillas del Santuario. Sobre sus piernas su paraguas y la carpeta rígida en la que guardaba esta maqueta de obra. Derecha: Junto al púlpito, atiende las explicaciones de su amigo. Abajo: Interacciones con el objeto. La maqueta se mueve con el impulso de nuestra mano. Fuente: Fotografía tomada por el autor, en Arkitekturmuseet, Estocolmo (2017).



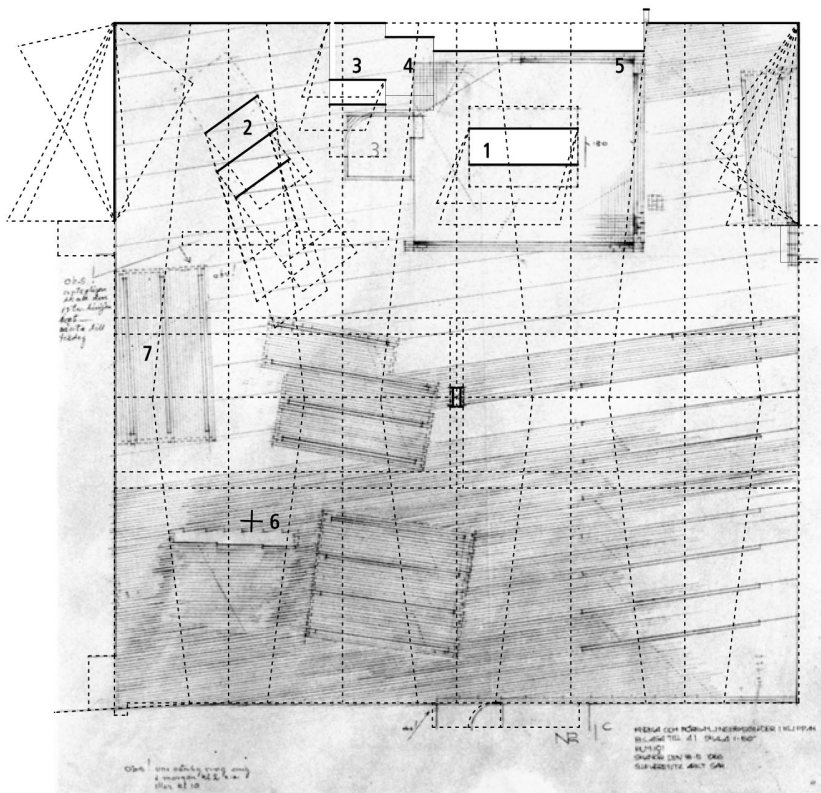


Figura 5. Dibujo base de la maqueta. Posición de las piezas sobre la planta de mayo 1966. Sobre el dibujo se han marcado las vibraciones de los elementos cuando se interactúa con el objeto. Leyenda: 1. Altar, 2. Órgano, 3. Púlpito (dos posiciones), 4. Asiento del Obispo, 5. Banco del Clero, 6. Pila Bautismal, 7. Coro. Fuente: Dibujo realizado por el autor (2017) sobre el plano base de obra (1966).

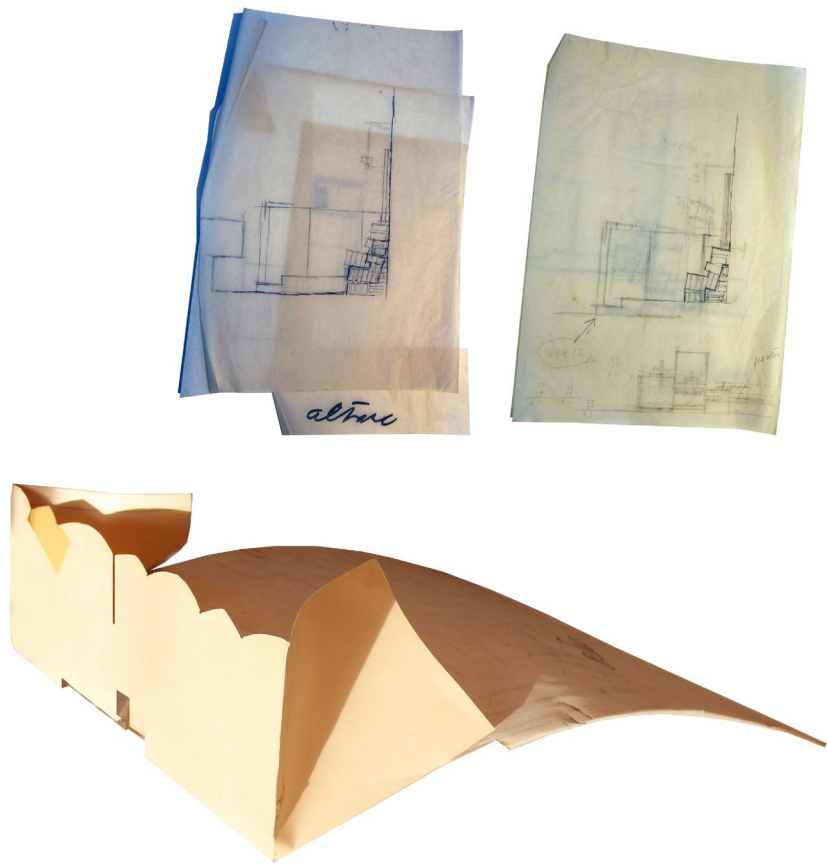
LA EJECUCIÓN DEL OBJETO: EL DIBUJO BASE, CORTES Y PLEGADURAS

El altar y el órgano están colocados, su posición en la maqueta coincide con la del plano base y con la que finalmente será construida. Son el púlpito, el asiento del obispo y el banco del clero los que juegan en la maqueta coqueteando en planta con la mesa litúrgica. Es curiosa esta desviación entre las piezas, esta interferencia entre lo dibujado y las formas que finalmente se despliegan en el aire al abrir la maqueta. En el dibujo que sirve de soporte, el púlpito está colocado junto al altar; en un lateral, pegado a él, mientras que el asiento del obispo y el banco del clero sencillamente no existen, no están dibujados. Por último, los tres elementos -púlpito, obispo y clero- forman una sola unidad y se representan en su posición definitiva, desplazados al fondo de la escena, formando parte del borde de la cartulina (Ahlin, 1987) (Figura 5).

De esta manera, este simpático teatrillo queda definitivamente formado por una base de cartón, sobre la que se pega el dibujo de la planta: tres cartulinas que cierran la escena, tres objetos de la liturgia, el altar y el órgano que aparecen centrados en ella, y el conjunto púlpito, asiento del obispo y banco del clero, que se desplazan al fondo de la escena. El resto de elementos que forman parte del dibujo en planta no fueron levantados en la maqueta porque ya estaban ejecutados en obra, aunque realmente hubiera sido fascinante contemplar en el escenario la profunda grieta abierta en el montículo de la pila bautismal, la ligera elevación del pavimento del coro o los suaves arañazos en el suelo inclinado para la colocación agrupada de las sillas de madera.

DISCUSIÓN

Figura 6. Santuario de la Iglesia de San Pedro en Klippan. Envés de la maqueta y dibujos de su construcción. Sigurd Lewerentz (1966). Fuente: Fotografías tomadas por el autor.



Me gustaría detener ahora la atención del lector en una cualidad hermosa del objeto: su propia construcción, la forma en la que está pensado, sus cortes y plegaduras. Es un objeto asombroso en su observación, no solo por su aspecto formal, ni por la manera en la que se propone su manipulación, sino fundamentalmente por la forma en la que está pensada. No hay pegamentos, no hay juntas, lo que hay es un papel que se corta de una determinada manera para que, una vez plegado, pueda construir las formas que deseamos ver en el espacio. No hay truco, no hay dobles fondos, lo que hay es una simplificación de las formas para que en su plegado y desplegado se reconozcan sus siluetas: un órgano son tres membranas que vibran en el aire, un altar es su sección y un banco, un pliegue en el papel.

Al observar la cara exterior de la maqueta cuando está erguida y detener nuestra mirada en su envés, apreciamos los cortes y huellas que han dejado en ella los objetos que posan desplegados en su interior: Rastros, huellas y heridas, secretos ocultos de unas superficies que construyen una forma de mirar el objeto, un ir y venir pasando de dentro a fuera, de lo visible a lo oculto (Soriano, 1999) (Figura 6).

Así, existe un desencuentro entre la forma interior del objeto, doblado y plegado para construir un banco, un púlpito, un altar, y la caja exterior que lo envolvería si el maestro hubiera construido también su hoja exterior. Entre ambos planos no habría un sólido, no habría masa, ni tan siquiera un relleno

poroso de ánforas y guijarros, entre ambos planos lo que hay es un aire todopoderoso que circula y hace resonar las membranas de papel, un aire denso y oscuro que conectado al sistema de ventilación del edificio emite, en ocasiones, un sonido dulce e indescriptible que conmueve y transporta al visitante a los orígenes de la arquitectura (Merleau-Ponty, 2010).

Son los últimos meses de obra y el maestro está concentrado en resolver la posición relativa entre los objetos de la liturgia, su forma y esencia, en investigar acerca del procedimiento y el rito, recreándose en el altar como mesa litúrgica, como piedra monolítica sobre la que giran el resto de elementos, en lo que él mismo llamó principio de circunstancias. La hoja interior del muro carece de sus huecos y fisuras, no están en la maqueta las delicadas incisiones que con cirugía epidérmica fueron realizadas por el maestro en el ladrillo para aumentar la calidad sonora del espacio y hacer circular el aire condensado en el interior de sus muros. Es una pena que en la maqueta no estén representadas estas microfisuras que eliminan el eco y favorecen la circulación del aire en el interior del santuario, así como el patrón de canales perpendiculares que discurren a lo largo del trasdós de la hoja interior del muro para la ventilación natural del edificio (García, 2012).

En definitiva, y como cierre a la discusión abierta en este ensayo, esta maqueta de papel supone el último documento de obra que se conoce elaborado por el maestro. Los planos dejan de ser actualizados a partir de mayo de 1966, sin embargo, Lewerentz sigue proyectando con este objeto. Este es el verdadero valor de este papel plegado: un documento gráfico inédito que documenta los últimos cambios realizados por el maestro en la ejecución de la Iglesia de San Pedro en Klippan, para muchos su obra maestra. Este ensayo, por consiguiente, da a la luz un material valioso de una figura relevante en la historia occidental de la arquitectura del siglo XX (Calvino, 2018), a través de un preciado objeto, ingenioso y complejo en sí mismo, usado como pliego de sus pensamientos y cuenta cuentos de obra.

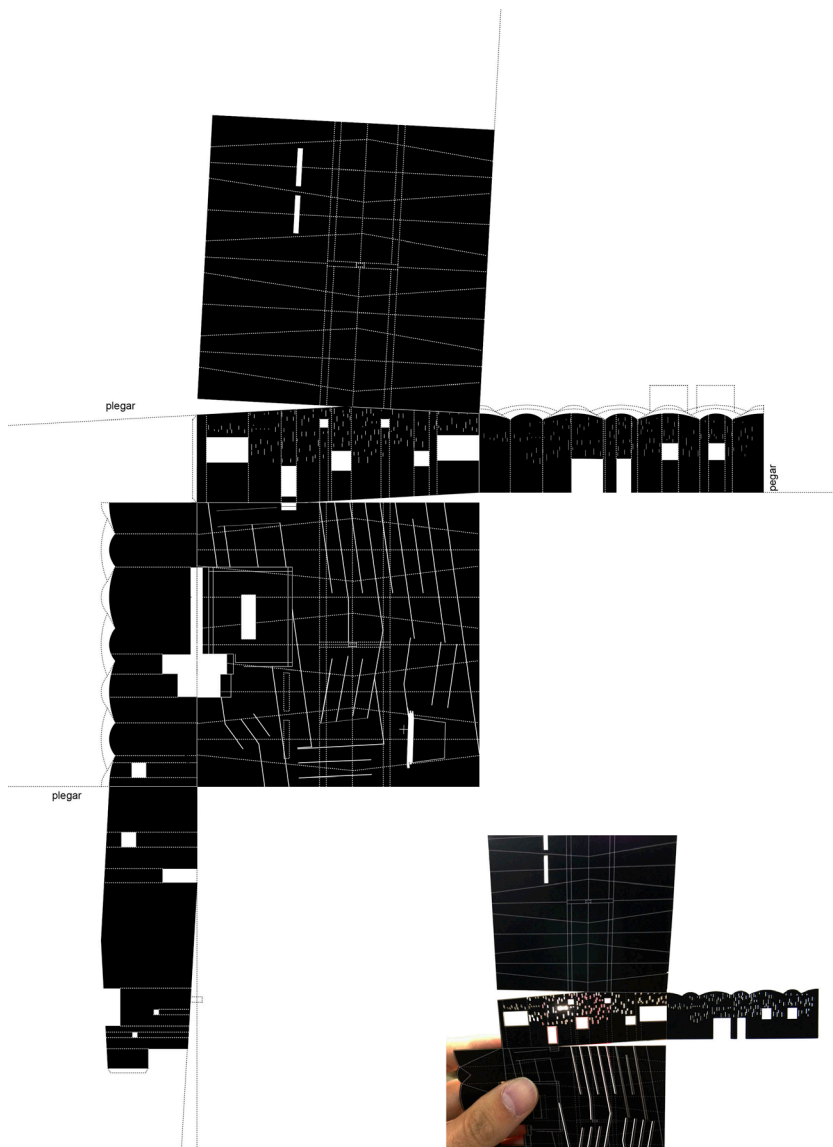
LA RÉPLICA DEL OBJETO: CARTULINA NEGRA Y AIRE

Con motivo de esta investigación hemos vuelto a construir el objeto con nuestras propias manos, completando los elementos que faltaban, llamando a escena a los personajes que fueron desestimados en aquella ocasión (García, 2017). Propongo al lector un juego de pensamiento como ejercicio de gimnasia mental. Convendría hacerse de cartulina negra y herramientas de corte, incluido un bisturí. Será necesario imprimir la plantilla que acompaña el texto, pensar bien su corte y señalar sus aristas de plegado (Figura 7).

Le propongo, entonces, comenzar con los trabajos: primero el suelo, marcar su ligera inclinación hacia el altar; plegar con cuidado aquella arista para hacer un banco, levantar esta pestaña donde está el órgano, cortar sus grietas y arañazos siguiendo el dibujo propuesto en el desplegable. Ahora levantamos ligeramente y apretamos el bisturí hasta rasgar la cartulina: es la pila bautismal; aquí llevamos con presión el cortador hasta el mismo borde: es

RESULTADOS

Figura 7. Santuario de la Iglesia de San Pedro en Klippan (1966).
 Plantilla para recreación de la replica del objeto. Fuente:
 Elaborado por el autor.



el coro. Le propongo, a continuación, seguir con los planos verticales, es donde está la esencia del objeto, recortar en ellas los huecos de paso, las ventanas y los agujeros de ventilación, los grandes y los pequeños, recortar también las diminutas hornacinas para los misales. Le pido una cierta concentración porque habría que marcar con precisión las numerosas micro-fisuras practicadas en la hoja interior del cerramiento; es imprescindible emplear en ellas el tiempo necesario porque será sorprendente su resultado. Finalmente, nos quedaría incorporar en el trasdós de la cartulina el hermoso patrón de canales perpendiculares abiertos en el interior de la fábrica de ladrillo: es el momento de levantar nuestra construcción para comprobar que el conjunto ensambla con precisión.

Fijémonos ahora en el dibujo de sus techos. Conviene aquí que el lector confíe en nosotros, le pedimos que tenga confianza en nuestro dibujo, que se ciña en el corte a la silueta de nuestro desplegable. Observemos con atención el dibujo de estos techos. El dibujo de los techos del santuario de Klippan nos

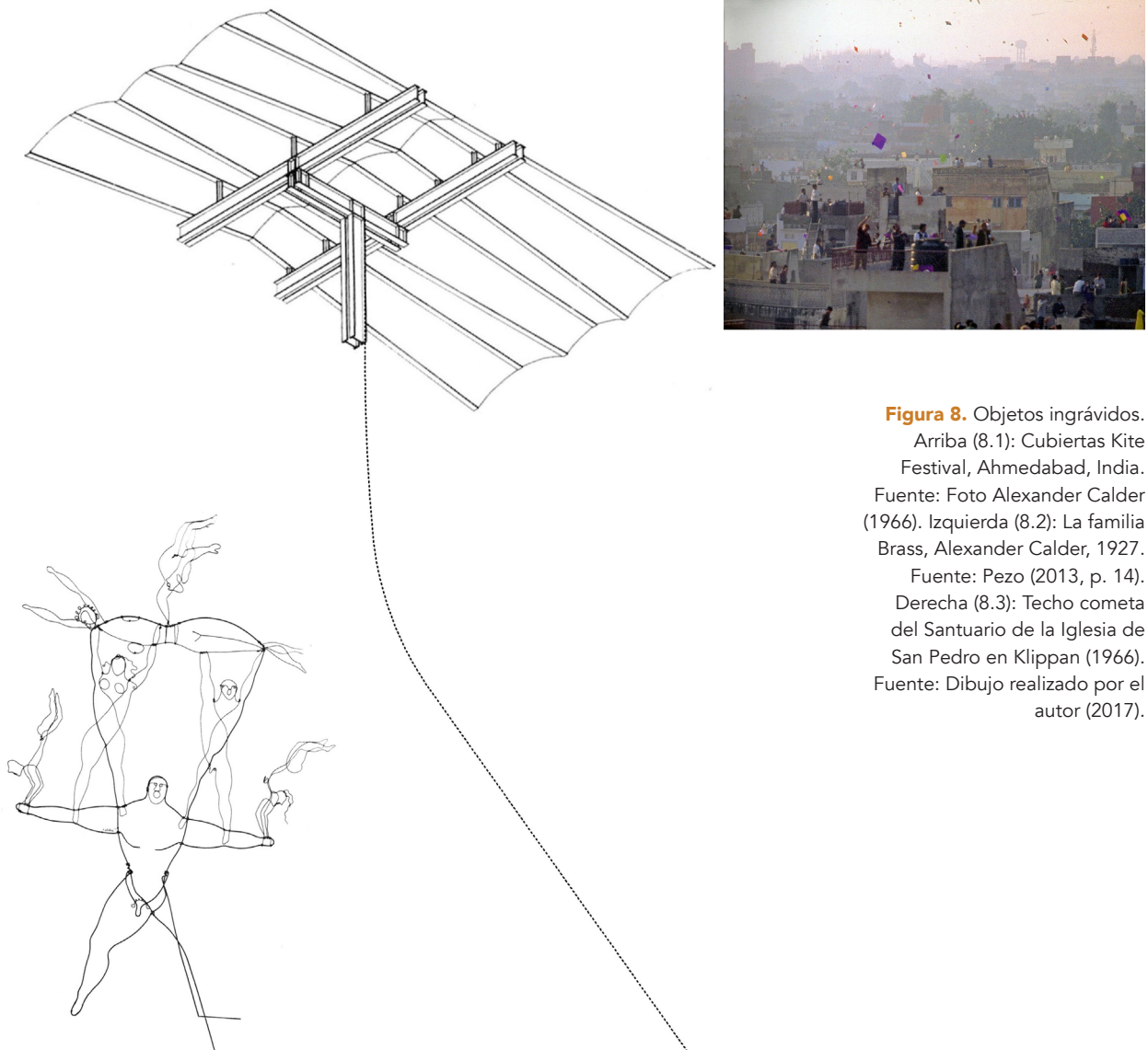
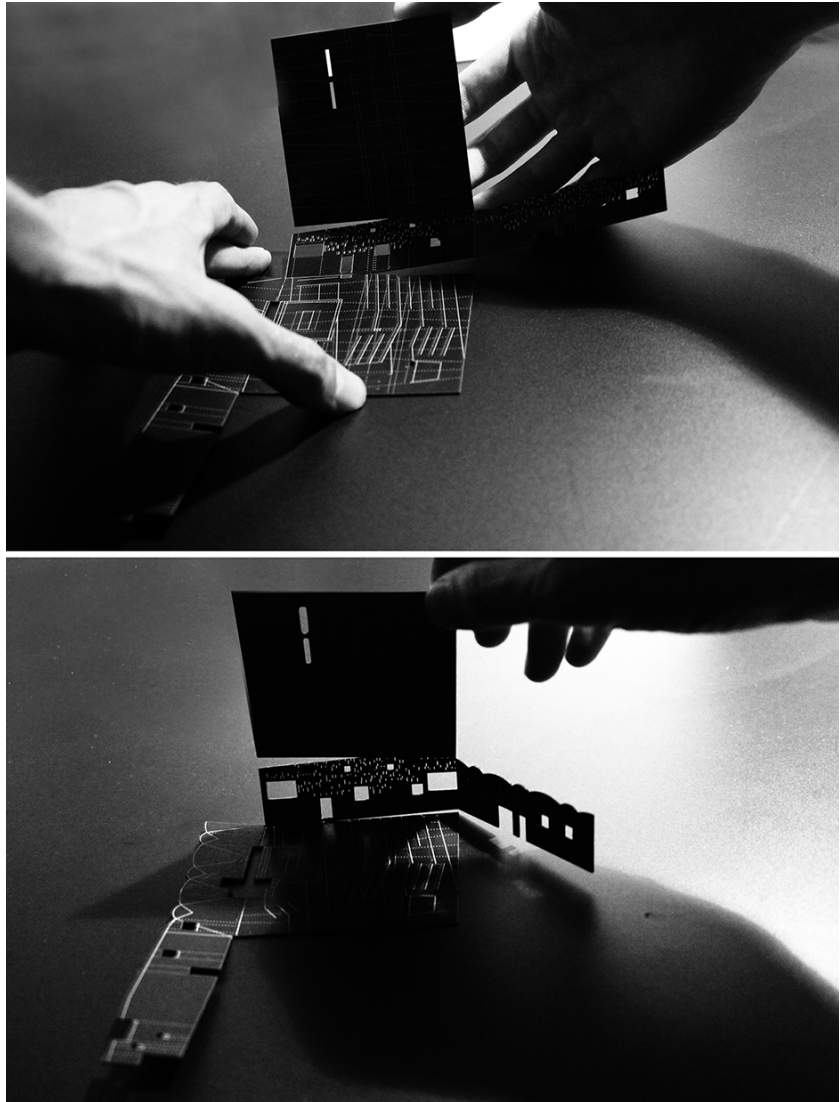


Figura 8. Objetos ingrávidos.
Arriba (8.1): Cubiertas Kite Festival, Ahmedabad, India.
Fuente: Foto Alexander Calder (1966). Izquierda (8.2): La familia Brass, Alexander Calder, 1927.
Fuente: Pezo (2013, p. 14).
Derecha (8.3): Techo cometa del Santuario de la Iglesia de San Pedro en Klippan (1966).
Fuente: Dibujo realizado por el autor (2017).

desvela una idea de flotación. Los objetos aparecen suspendidos en el espacio, permanecen como aquellas figuras de Calder, ingrávidos, colgando del techo. Me gusta pensar que el resto de cosas cuelgan de este techo, por muy pesadas que parezcan. En palabras de Carlos Puente, “diez bóvedas, diez mandamientos, y cuatro medias bóvedas que sumadas a las anteriores suman doce, doce apóstoles” (2006, p. 53). Bóvedas construidas al igual que el suelo y las paredes de ladrillo, de agua y de tierra. De este techo cuelgan doce puntales metálicos, en los que a su vez se engarzan en una suerte de equilibrimo extremo, dos grandes vigas y un enorme pilar. Todo este artificio espacial parece colgar de manera imposible de la oscuridad del espacio en una especie de Familia Brass (Giménez, 2004).

Lewerentz invierte la idea de gravedad colgando del techo todo cuanto necesita, las cosas no parecen apoyadas en el suelo sino en asombrosa flotación, todas, por pesadas que resulten. Abajo, el vacío; arriba nos sorprende un techo-cometa que se infla con la entrada del aire de la llanura de Skane

Figura 9. Santuario de la Iglesia de San Pedro en Klippan (1966). La replica del objeto, maqueta negra realizada por el lector de este ensayo. Fuente: Maqueta elaborada por el autor.



y que necesita este artilugio metálico de vigas y pilares como peso y plomo para evitar volarse. Calder estuvo en la India, no quería perderse el festival de cometas que se celebra en Ahmedabad. Viajó acompañado por su mujer e invitado por Gira Sarabhai. De aquel viaje Calder se trajo nueve esculturas que el estadounidense creó allí. Me gusta pensar que en la serie falta una, la décima permanece en Klippan, una enorme cometa que flota en el cielo y que Lewerentz anudó para siempre a esta tierra (Figura 8).

Propongo al lector que, una vez terminada la réplica, la haga resonar, que tome aire y tapando con la yema de sus dedos los orificios, sople con delicadeza la maqueta hasta hacerla funcionar. Volvamos la mirada sobre esta fantasía de papel y mirémosla bajo esta idea. Klippan se desvela entonces de manera hermosa como una caja de papel llena de aire, un aire insuflado desde las paredes del propio espacio, a través de las canaladuras e incisiones realizadas en sus muros. Un maravilloso instrumento de viento que hincha este espacio, inflando sus bóvedas, tensando sus delicadas superficies (Vogel, 2011) (Figura 9).

LA CONSTRUCCIÓN DE LO ETÉREO: LOS SONIDOS DE KLIPPAN

Hemos visto muchas veces a Alexander Calder entretenido con sus cometas, absorto en su estudio con sus alargados molinillos de viento, todos ellos juguetes vulnerables a la más leve brisa. Me gusta esta foto del artista en la que aparece en su estudio fotografiado como un crupier, como un mago prestidigitador que sopla algo que tiene entre sus manos antes de hacerlo desaparecer. Su mano derecha sostiene con ternura un delicado objeto, un diminuto juguete de viento que sopla con suma delicadeza. Imagino la imagen un instante antes, unos pocos segundos antes en los que Calder contiene la respiración acumulando todo el aire posible en sus pulmones, un aire que en la fotografía parece dosificar suavemente para mantener uniforme su caudal. El soplo de Calder es un soplo prolongado y armonioso, sostenido en el tiempo, los pulmones de Calder son como aquella máquina todopoderosa que hemos tenido ocasión de escuchar en los subsuelos de Klippan (Figura 10).

Me gusta observar el trabajo del maestro Lewerentz a través de los ojos de Alexander Calder. Ambos trabajan artesanalmente con el viento, en ambos es reconocible la intención de hacer sensible el aire, de poner en tensión los sentidos. Ambos nos recuerdan que cada objeto posee una realidad táctil y que tal circunstancia hace que no podamos desvincular la construcción de la percepción. En Calder parece como si todo se hubiera descolgado del techo, en Lewerentz solo queda en el suelo lo que no tuvo capacidad de volar. Hay arquitecturas que son más que una forma construida, hay arquitecturas que se recrean en su aparente inutilidad, al poner en tensión nuestros sentidos, que contribuyen sin pretensiones a habitar mejor el mundo (Holl, 2011).

En Klippan, Lewerentz aumenta el tamaño de los inventos ideados en IDESTA a la del propio edificio, convirtiendo el proyecto en el diseño de un novedoso artefacto técnico, una especie de máquina de aire construida con líneas de metal. Lewerentz elabora para la Iglesia de San Pedro en Klippan un fantástico instrumento de viento, una ingeniosa máquina de conductos y filamentos de acero, que ocultos en el interior de las hojas del muro suponen uno de los misterios de este sorprendente lugar (Pallasmaa, 2006).

Se trata de un trabajo de extraordinaria precisión y destreza que, en ocasiones, roza la orfebrería y que nos hace pensar que estamos ante el trabajo de un maestro orfebre. Esta arquitectura respira, suena, y los objetos creados en nuestra investigación desvelan su esencia, sirviendo de conclusión a este ensayo. Midamos sus filamentos, acotemos sus ramales para después extraerlos, dibujarlos exentos, imprimirlos en parafina, moldearlos en metacrilato para estudiar su geometría.

Como conclusión a este ensayo, proponemos recrear un modelo a escala de este instrumento que verifique la hipótesis de partida. La elaboración del modelo en parafina mediante impresora 3D en el FabLab de la Escuela de

CONCLUSIÓN

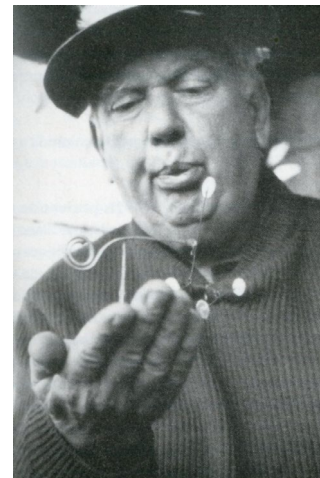


Figura 10. Soplos. Un instante sostenido en los pulmones de Alexander Calder. Retrato con un pequeño móvil, el mismo año que Lewerentz realiza su maqueta de obra (1966). Fuente: PEZO, M. 2013, p. 20.



Figura 11. Santuario iglesia de St. Pedro en Klippan (1966).
Fuente: Modelo en metacrilato realizado por el autor (2017).

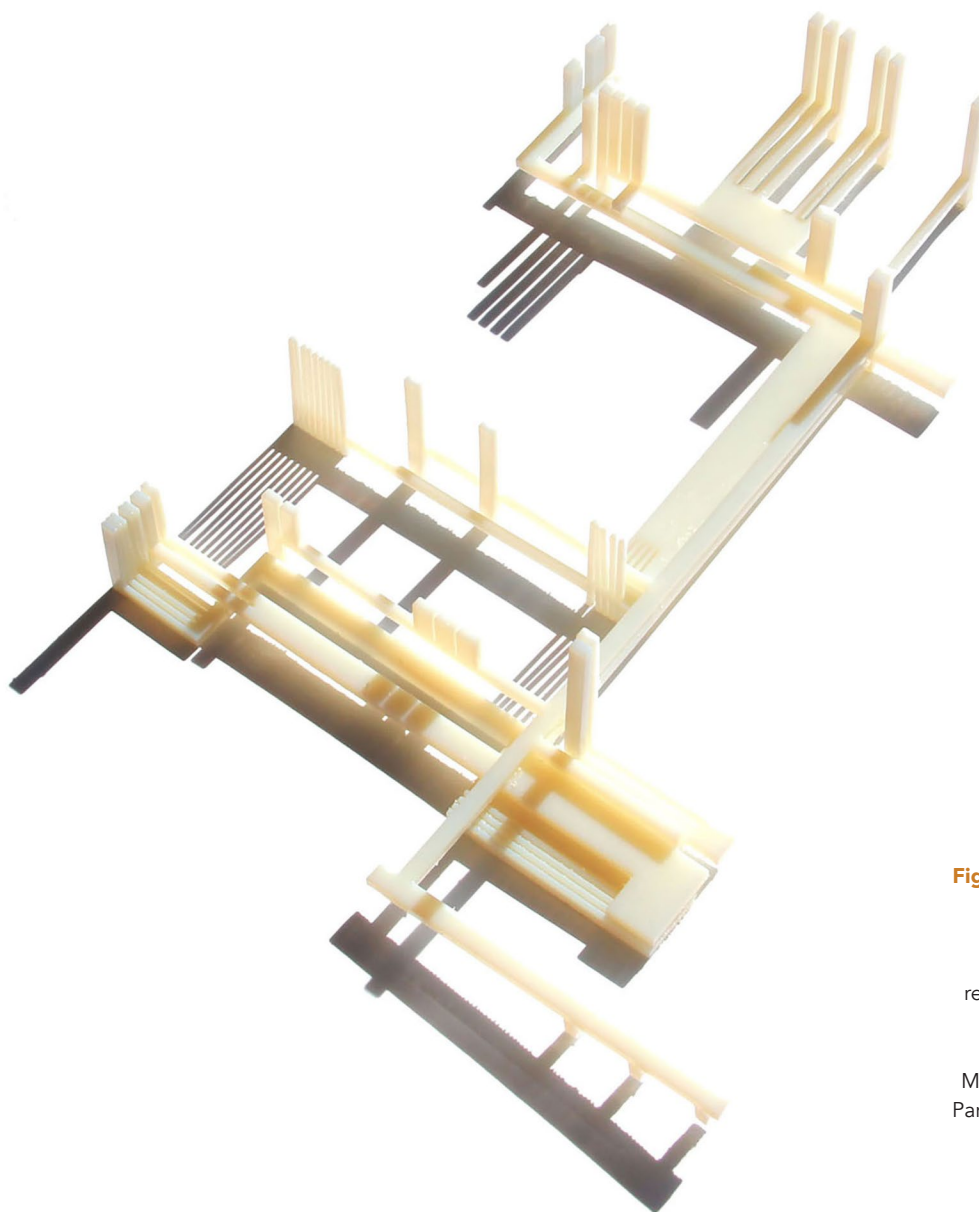


Figura 12. Modelo en parafina del instrumento de viento. Metamorfosis material. Código Qr del cortometraje realizado por el autor durante el proceso de elaboración del objeto, en MICROGER, Microfusión a la Cera Perdida, Parque Empresarial Arte Sacro, Orfebrería, nave 23, Sevilla (2017). Fuente: Maqueta realizada por el autor.

Arquitectura de Sevilla, nos ha permitido aventurarnos en la construcción del objeto en metal mediante la técnica de Microfusión a la cera perdida. El maestro nunca puedo verlo así, como un objeto aislado, artesanal y artístico. La materialidad de la pieza nos permitió, con paciencia y una broca de metalista, vaciar el interior de algunos filamentos. Al aproximar el instrumento a la boca y soplar suavemente, el sonido nos traslada de nuevo a Klippan. El cortometraje grabado durante el proceso culmina con esta especie de sonido que emana del interior de la materia (Figura 11).

Este espacio espera paciente un soplo, permanece latente esperando a oscuras que el aire le insufla vida. Este relato concluye con la recreación a escala de este artilugio: alambique de vientos que captura, conduce y concentra los sonidos de la propia naturaleza, los sonidos de Klippan (Figuras 12 y 13).

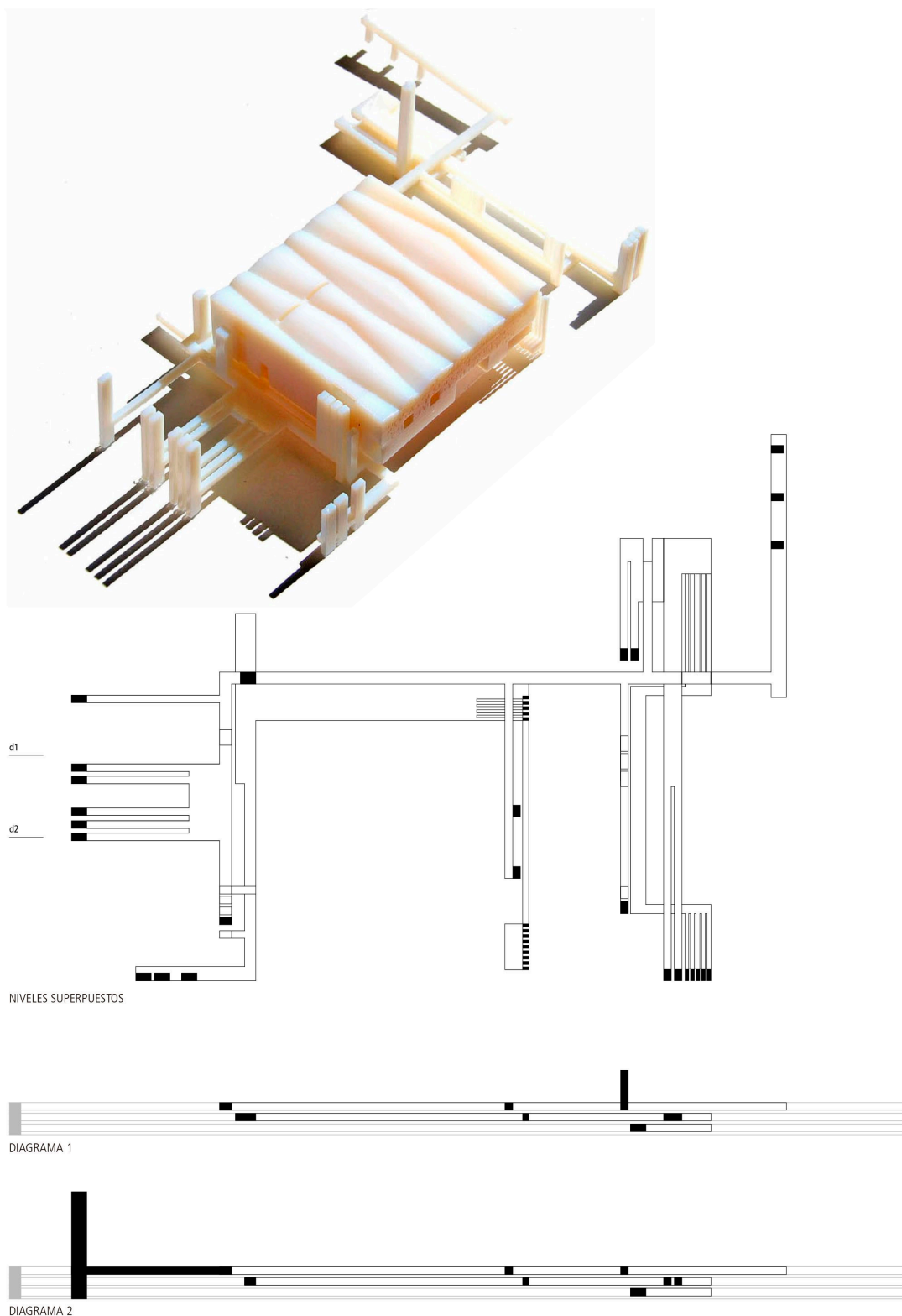


Figura 13. Instrumento de viento, Klippan (1966). Niveles sonoros. Fuente: Fabulación gráfica e hipótesis del autor (2017).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (1987). *Sigurd Lewerentz. 1885-1975, Catálogo de la exposición*. Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, MOPU.

Ahlin, J. (1987). *Sigurd Lewerentz, architect, 1885-1975*. Estocolmo: Ed. Byggeförlaget.

Calvino, Í. (1972). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ed. Siruela.

Calvino, Í. (2018). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ed. Siruela.

García, T. (2012). *St. Petri Kyrka: Väl värt et besök*. Klippan: Klippan kommun.

García, T. (2017). *Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica*. Tesis Doctoral Inédita. Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad de Sevilla 2018. Sevilla: Universidad de Sevilla, Sevilla.

Giménez, C. (2004). *Escritos y declaraciones*, en AA.VV.: *Calder: La Gravedad y la Gracia*. Madrid: TF Editores.

Holl, S. (2011). *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.

Parra-Bañón, J.J. (2020). *Criptografía de la Arquitectura*. Reseña bibliográfica: García García, Tomás. 2018. *Cartografías del espacio oculto*. Welbeck Estate en Inglaterra y otros espacios. Sevilla: Universidad de Sevilla-IUACC. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (22), 14-15.

Pezo, M. (2013). *La máquina inútil*. Recuperado de: http://pezo.cl/wp-content/uploads/2013/12/0706_PEZO_LA-MAQUINA-INUTIL.pdf

Puente, C. (2006). *Koan*, en AA.VV.: *Otras vías, homenaje a Lewerentz*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Castilla y León.

Soriano, F. (1999). *Las texturas de la otra cara. Fisuras de la Cultura Contemporánea: revista de arquitectura de bolsillo*, (7), 34-38.

Vogel, P. (2011). *The Sound of shadows* [DVD]. Recuperado de: <http://vimeo.com/19780802>.

Nuestro más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que en la distancia hicieron posible esta investigación, Anika Tengstrand, Coordinadora de Investigación en el Museo de Arquitectura de Estocolmo. Eva Barrios y Julián Diez, Embajada de España en Suecia. A Catharin Skoog, Magnus Lundh y Joakim Vall, Embajada de Suecia en España. A José Ignacio Linazasoro, arquitecto, y José Acosta, Cónsul de España en Lund. Eivor de la Cueva, Klippans Turistbyå, y Olof Sandström, Párroco de St. Petri Kyrka. A Sven Arlemo, el guardián de Klippan.

AGRADECIMIENTOS

Leonel Pérez-Bustamante

Doctor en Urbanismo, Profesor Titular
Universidad de Concepción
Concepción, Chile
<https://orcid.org/0000-0001-6661-6260>
lepez@udec.cl

Marco Morales-Marchant

Arquitecto, Profesional Independiente
Chiguayante, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-2311-5121>
marcoamorales@udec.cl

Boris Cvitanic-Díaz

Doctor en Arquitectura, Académico,
Departamento de Arquitectura
Universidad de Magallanes,
Punta Arenas, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-9008-6519>
boris.cvitanic@umag.cl

Daniel Matus-Carrasco

Doctor en Urbanismo, Académico,
Departamento de Arquitectura
Universidad de Magallanes,
Punta Arenas, Chile
<https://orcid.org/0000-0002-7066-9610>
daniel.matus@umag.cl

VILLA CEREPEC-CHIGUAYANTE. COOPERATIVISMO Y VIVIENDA COLECTIVA EN EL GRAN CONCEPCIÓN

VILLA CEREPEC-CHIGUAYANTE. COOPERATIVISM AND COLLECTIVE HOUSING IN GREATER CONCEPCIÓN

VILLA CEREPEC-CHIGUAYANTE. COOPERATIVISMO E HABITAÇÃO COLETIVA NA ÁREA DA GRANDE CONCEPCIÓN

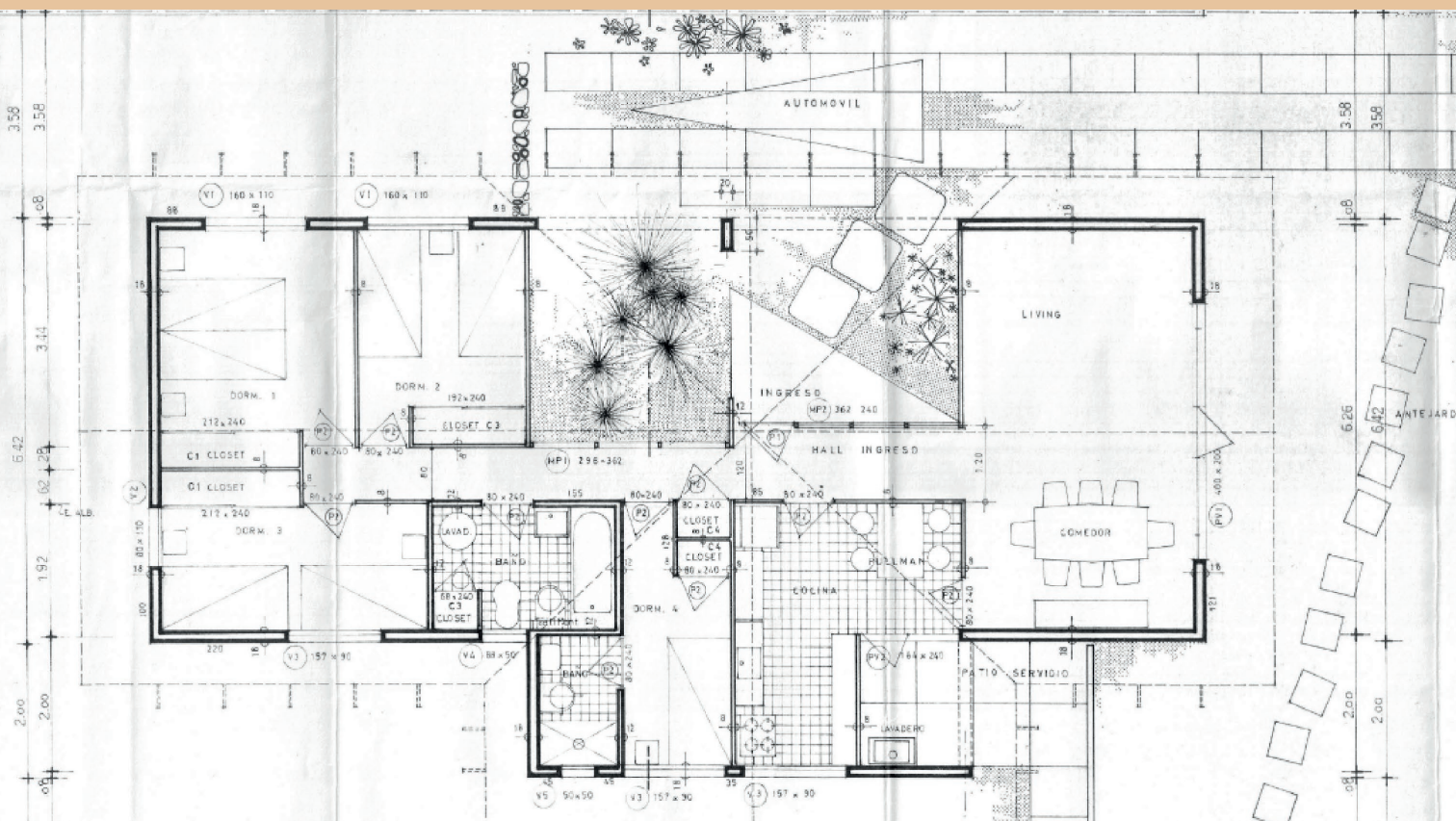


Figura 0. Planta tipo A. Fuente:
Archivos DOM (1969).

Agradecimientos al proyecto ANID Fondecyt 1200469 "La industria del petróleo en Chile: territorio, ciudad y arquitectura. Construcción de un patrimonio industrial de dimensión nacional"

RESUMEN

El Área Metropolitana de Concepción (AMC) evidencia las huellas de la industria en su desarrollo urbano. Bajo el alero de las industrias estatales y de sus trabajadores, desde la segunda mitad del siglo XX se desarrollaron conjuntos habitacionales distanciados de las plantas industriales, que propusieron nuevos modos de desarrollo urbano para su época y lugar. Un caso relevante es el de la Cooperativa de Empleados Refinería de Petróleo Concepción (CEREPEC), en Chiguayante. Este trabajo registra parte de la evolución urbana de esta comuna, a través del análisis del conjunto habitacional, que se vio materializado por trabajadores de la Empresa Nacional del Petróleo (ENAP) bajo el modelo cooperativista. Los resultados evidencian tanto en el aporte fundacional a la construcción del espacio urbano de la "calle Manantiales", como la forma en que el cooperativismo se materializó en el diseño urbano y el proyecto arquitectónico del conjunto CEREPPEC. Destaca la relación empresa-trabajador-caja de ahorros, donde el trabajador asume el liderazgo y la empresa apoya la gestión, en un modelo muy distante del paternalismo industrial que construye con lógicas diferentes nuevas fracciones de ciudad. Se trata de un modelo de relevancia por cuanto los procesos participativos se constituyen en una demanda de gran actualidad, los que involucran las dinámicas de construcción y transformación de viviendas y barrios.

Palabras clave: vivienda colectiva, desarrollo urbano, cooperativismo, industria del petróleo, Gran Concepción.

ABSTRACT

The Metropolitan Area of Concepción (AMC) has industrial traces in its urban development. Under the auspices of state industries and their workers, housing complexes were developed in the second half of the twentieth century, away from industrial plants, proposing new modes of urban development for the period and location. A case in question is the Cooperativa de Empleados Refinería de Petróleo Concepción (Concepcion Petrol Refinery Employees Cooperative or CEREPPEC), in Chiguayante. This article records part of the urban evolution of this commune, through the analysis of a housing complex materialized by workers of the National Petroleum Company (ENAP) under the cooperative model. The results show both the foundational contribution in building the urban space of "Manantiales street", as well as the way cooperativism materialized in the urban design and the architectural project of the CEREPPEC complex. The company-worker-savings bank relationship stands out, where the worker assumes the leadership and the company supports its management, in a model that is very distant from industrial paternalism, and which logically builds different new sectors in the city. It is a relevant model because participatory processes are in demand today, involving the dynamics of construction and transformation of houses and neighborhoods.

Keywords: collective housing, urban development, cooperativism, petroleum industry, Greater Concepción.

RESUMO

A Área Metropolitana de Concepción (AMC) evidencia os traços da indústria em seu desenvolvimento urbano. Sob os auspícios das indústrias estatais e seus trabalhadores, desde a segunda metade do século XX, foram desenvolvidos conjuntos habitacionais distanciados das plantas industriais, que propuseram novos modos de desenvolvimento urbano para seu tempo e lugar. Um caso relevante é o da Cooperativa de Empregados da Refinaria de Petróleo Concepción (CEREPEC), em Chiguayante. Este trabalho registra parte da evolução urbana desta comuna, por meio da análise do conjunto habitacional, que foi materializado por trabalhadores da Empresa Nacional de Petróleo (ENAP) sob o modelo cooperativo. Os resultados mostram tanto a contribuição fundamental para a construção do espaço urbano da "Rua Manantiales", quanto a forma como o cooperativismo se materializou no projeto urbano e arquitetônico do complexo CEREPPEC. Destaca-se a relação empresa-trabalhador-banco, onde o trabalhador assume a liderança e a empresa apoia a gestão, num modelo muito distante do paternalismo industrial que constrói novas frações da cidade com lógicas diferentes. Este é um modelo relevante na medida em que os processos participativos são uma demanda altamente atual, envolvendo a dinâmica de construção e transformação de moradias e bairros.

Palavras-chave: habitação coletiva, desenvolvimento urbano, cooperativismo, indústria petrolífera, Gran Concepción.

INTRODUCCIÓN

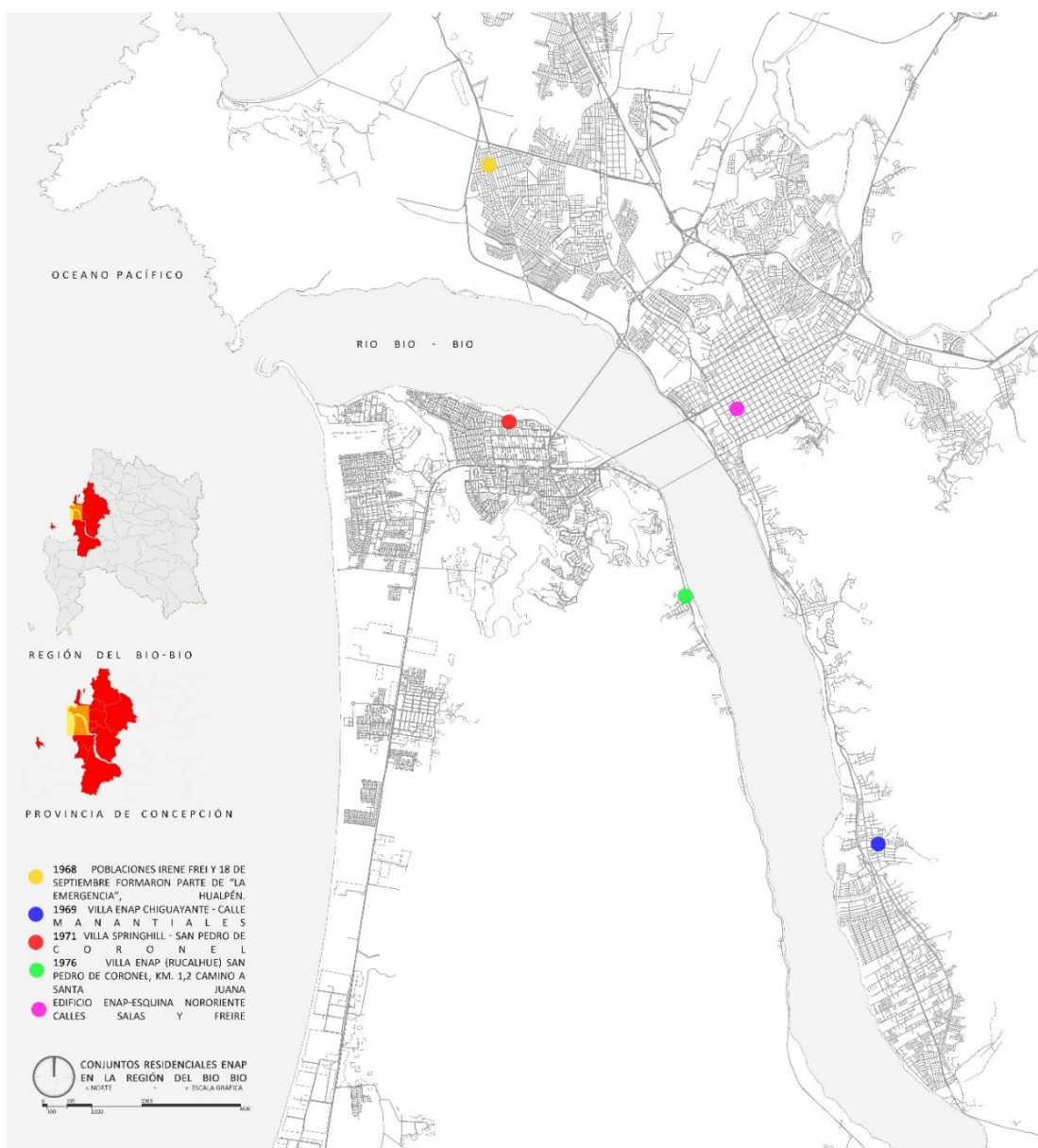
PROCESO DE INDUSTRIALIZACIÓN Y URBANIZACIÓN EN EL GRAN CONCEPCIÓN

La localización de la actividad productiva impacta fuertemente los procesos de urbanización. Siguiendo a Ponce y Martínez (2001), “el desarrollo de las actividades industriales ha ido siempre seguido de un importante impulso del proceso urbanizador y del crecimiento de las ciudades” (p. 67), al que se agregan cambios económicos, sociales y urbanos (Rojas, Muñiz y García, 2009). Clásicamente, los procesos de industrialización detonados desde la década de 1940, produjeron un aumento de la población urbana debido a la migración desde áreas rurales, densificando áreas ya consolidadas de las ciudades industriales y presionando las áreas periféricas, que se caracterizaron por la construcción de barrios obreros donde se gestaron diferentes formas de articulación y relación entre actores políticos, sociales, económicos y culturales (Bouza, 2006), entre ellas, la acción cooperativa.

Si el Gran Concepción fue clave en la industrialización del sur de Chile, fue también lugar de la acción cooperativa movilizadora por obreros y empleados de las diferentes actividades industriales y portuarias localizadas en un sistema urbano de creciente complejidad, en constante crecimiento y proceso de urbanización permanente. Durante la primera mitad del siglo XX, esa dinámica urbana había sido impulsada por la industria del carbón, enclavada en las ciudades de Lota y Coronel, y por la industria textil, instaurada en las cuencas de Bellavista y Tomé; sin embargo, a partir de la década de 1950, el desarrollo se explica tanto por la creación de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) en 1939 como por la decidida introducción de la política estatal de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) (Palma, 1984), vectores del desarrollo de un nuevo sistema urbano. Ejes de la productividad y de la construcción de nuevas infraestructuras de transporte terrestre y marítimo fueron las industrias estratégicas implantadas en las ciudades de Talcahuano y Concepción en las décadas de 1950 y 1960, en particular la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP), construida en el fundo Huachipato y operativa desde 1950, y la Refinería de la Empresa Nacional del Petróleo (ENAP) (Pérez y Fuentes, 2019), operativa desde 1966; ambas se caracterizaron además por la construcción directa e indirecta de viviendas para obreros y empleados. La ENAP, nacida en 1950, tras el descubrimiento de campos de hidrocarburos explotables y comercializables en la región de Magallanes, desarrolló una política habitacional interna de acceso a la propiedad para empleados y obreros en diferentes áreas del país. En el Gran Concepción, fueron expresión de la política habitacional la Villa Springhill, construida a partir de 1970 (Pérez, Herrera y Fuentes, 2019), la Villa Rucalhue (Pérez, Herrera y Fuentes, 2018) y la Villa Cooperativa de Empleados Refinería de Petróleo Concepción (CEREPEPEC), que aquí se analiza.

1 Mediante la ley N°9.618 del 19 de junio de 1950 se creó la ENAP como Empresa pública del Estado de Chile, cuyo giro principal es la exploración, producción, refinación y comercialización de hidrocarburos y sus derivados. Opera como empresa comercial con régimen jurídico de derecho público y se administra en forma autónoma (ENAP, 2021).

La creación de la ENAP, luego del descubrimiento del primer pozo petrolero en Magallanes en 1945, permitió la instalación de la industria del petróleo a través de infraestructuras productivas en puntos estratégicos del país (Cvitanic y Matus, 2019). Después de la Refinería de Concón (1954), se construyó en la Región del Biobío la Refinería Bío Bío (1966), la que, producto



de la alta demanda de mano de obra especializada para su construcción y posteriormente para su operación, desarrolló políticas habitacionales internas para el acceso a la vivienda propia de sus trabajadores.

Figura 1. Conjuntos habitacionales ENAP Biobío en el AMC. Fuente: Cisternas (2017).

Para enfrentar el problema de vivienda de sus trabajadores, la ENAP creó una sección habitacional, generando un Plan Habitacional que, en el caso de la Región del Biobío, fue implementado en comunas colindantes a la industria (Pérez *et al.*, 2018, p. 529). El Plan pretendió solucionar el déficit habitacional sobre la base del acceso a la casa propia. Empleados y obreros tuvieron grados de libertad para elegir donde vivir; en función de su poder adquisitivo pero también sobre la base de una estructura que lentamente se institucionalizó por medio de reglamentos, y se inscribió tanto en objetivos de la empresa como en el desarrollo histórico de la vivienda económica en Chile (Matus y Cvitanic, 2016, p. 131). Así, en la región del Biobío, el Plan Habitacional de la ENAP determinó que se localizaran una serie de conjuntos habitacionales (Figura 1) en torno a vías estructurantes,

consolidando así un sistema tentacular (Pérez y Salinas, 2007; Fuentes y Pérez, 2012) que incidió en la constitución y consolidación de sectores de expansión urbana.

En la región, como en el país, las viviendas pertenecientes a estos conjuntos correspondieron, en términos arquitectónicos a un modelo específico de vivienda, en lo que Bravo (1965) ha definido como “una residencia no solo planificada y con condiciones determinadas... sino que también sometida a una racionalización del diseño” (p. 3), mientras que, en términos urbanos, involucró la modelación de un espacio colectivo para sus trabajadores, alejado del conflicto social y cercano a la industria, o bien, conectado dentro de lo posible con ella. Estas viviendas plasmaron la imagen de la empresa en sus trabajadores creando un espacio social, involucrando la construcción de relaciones sociales y configurando una identidad colectiva asociada a la empresa y a sus conjuntos habitacionales (Acevedo y Rojas, 2014; Matus y Cvitanic, 2022).

El abordaje de la construcción de espacios residenciales, previo a la creación de la Corporación de la Vivienda (CORVI) en 1953 y del Ministerio de la Vivienda y Urbanismo (MINVU) en 1965, estuvo fuertemente determinada por iniciativas que comprometieron al Estado con el problema de la vivienda, las cuales, según Castañeda y Quiroz (1986) abarcaron

(...) desde la creación de instituciones implicadas directamente en la proyectación y construcción de conjuntos habitacionales (por ejemplo, la Corporación de Reconstrucción y Auxilio de 1939 y la Caja de la Habitación de 1943) hasta el otorgamiento de diversos incentivos a la actividad privada de edificación (Ley N° 9135 o Ley Pereira de 1948 y [...] el Decreto Ley (DFL) N° 2 de 1959). (pp. 9-10)

Sin embargo, para superar las deficiencias en términos del apoyo estatal (Behrens, 1985), se recurrió a modelos alternativos como el cooperativismo. Este vino a otorgar impulso fundamental al sector vivienda introduciendo su financiación a través del Sistema Nacional de Ahorro y Préstamo (SINAP), creado en 1960² y conformado por diversas Asociaciones de Ahorro y Préstamo que contaban con depósitos de ahorro y préstamos de organismos internacionales. Con la reforma integral a la Ley General de Cooperativas en 1963, el cooperativismo recibe nuevos estímulos del Estado, en concordancia con políticas generales de promoción popular y apoyo económico sectorial (Radrigán, 2022).

Por su parte, el modelo cooperativista se basó en asociaciones de personas que se unieron voluntariamente a fin de formar una organización democrática, la cooperativa, cuya administración y gestión se realizó según las decisiones de sus cooperados. El cometido de estas organizaciones estuvo radicado en hacer frente a necesidades y aspiraciones económicas, sociales y culturales comunes de un grupo determinado, por medio de una empresa de propiedad conjunta y democráticamente controlada (Alianza Cooperativa Internacional [ACI], 2013).

Luego de haber experimentado un período de gran auge, en términos de recursos financieros, el SINAP adquirió “una notable importancia [...] gracias al hecho de ser institución monopólica en la emisión de instrumentos reajustables

² Como resultado de la Alianza para el Progreso, en abril de dicho año se dictó el D.F.L N° 205, que estructuró el SINAP, poniendo en marcha “el mecanismo de financiamiento de la adquisición y construcción de viviendas en una acción mancomunada del sector público (Caja Central de Ahorros y Préstamos) y del sector privado (Asociaciones de Ahorro y Préstamo)” (Behrens, 1985, p. 259).

en un contexto inflacionario" (Foxley, cit. en Castañeda y Quiroz, 1986). Desde la crisis definitiva del SINAP en 1975 y el cese de su funcionamiento en 1980 hasta el final de la Dictadura, se produce una involución del movimiento cooperativista, causado tanto por eliminación o control de los movimientos populares (Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales [IEUT], 2022), como por la implementación del modelo neoliberal donde la vivienda pasó a ser un bien de consumo regulado por el mercado y a ser adquirido por las familias a través del ahorro (Hidalgo, 1999).

En la Región del Biobío, particularmente en el AMC, desde 1963 la industria estatal utilizó el modelo cooperativo como mecanismo alternativo al paternalismo para mantener a sus trabajadores fidelizados, quienes se beneficiaron de ayudas para el acceso a la vivienda en propiedad. La industria se involucró en procesos urbanos donde el Estado se hizo partícipe del modelo urbanizador propuesto por los trabajadores. De esta forma, surgieron como resultado del esfuerzo coordinado de tres actores, el Estado, la industria y los trabajadores una serie de conjuntos residenciales como la Población Desiderio Guzmán, relacionada con la CRAV, en Penco (Cerde y Puentes, 2019), la Villa Springhill (Pérez *et al.*, 2019), promovida por ENAP, a través de sus trabajadores y cooperativa, en 1970, y la Villa Rucalhue (Pérez *et al.*, 2018), iniciada por sus ingenieros de la empresa petrolera; ambas en San Pedro de la Paz.

En este contexto, la hipótesis de investigación que guía este trabajo radica en que el conjunto residencial llevado a cabo por la cooperativa CERPEPEC constituyó un modelo particular de desarrollo urbano en el AMC, asociado a la participación de Estado, industria y trabajadores, los que de manera participativa se involucraron tanto en la construcción de un espacio urbano como en soluciones arquitectónicas específicas.

El objetivo principal pasa así por determinar las implicaciones urbanas y arquitectónicas de la acción habitacional apoyada por ENAP en Chiguayante. Específicamente, en primer lugar, se busca analizar la formación del conjunto urbano, de la propuesta arquitectónica y de la solución habitacional; y, en segundo lugar, establecer relaciones entre este desarrollo y el cooperativismo como mecanismo de acceso a la propiedad.

Para lograr dichos objetivos se ha enfrentado este estudio con un carácter exploratorio y descriptivo analítico, del tipo. El enfoque de la investigación es mixto, con abordajes cuantitativos y cualitativos. Se inició con trabajo en terreno, visitas al sector y la realización de entrevistas semiestructuradas a los primeros habitantes del conjunto residencial. A partir de ahí se abordó el registro de aspectos sociales sobre la base de los datos obtenidos en entrevistas y registros fotográficos de las viviendas. Paralelamente, se realizó la revisión de archivos de la Dirección de Obras Municipales y la reconstrucción planimétrica de las unidades y el conjunto. Luego, se llevó a cabo un análisis espacial del sector para entender la evolución urbana y la conformación de calle Manantiales, además del desarrollo de un análisis morfológico del conjunto CERPEPEC. Por último, se efectuó un cruce de aproximaciones para la contraposición de fuentes, la discusión y las reflexiones de cierre.

Figura 2. Vista de Chiguayante y el río Biobío, 1915-1920.

Fuente: <https://www.facebook.com/groups/fotosantiguasdechiguayante>



CONTEXTO. COOPERATIVAS Y URBANIZACIÓN DEL ESPACIO RURAL

La comuna de Chiguayante se creó en 1996 a partir de la exdelegación municipal de Concepción, abarcando el territorio ubicado entre las faldas del cerro Manquimávida y el río Biobío (Figura 2). Si bien hasta la década de 1890, Chiguayante no era más que un sector rural (Pacheco, 2012), su desarrollo urbano se debe a la industrialización del siglo XX, entre otros factores. El proceso de metropolización del AMC de la segunda mitad del siglo XX consolida este territorio con un rol residencial, impulsado por las industrias que allí se emplazaron o que desarrollaron proyectos habitacionales.

Una inflexión en el desarrollo urbano de Chiguayante fue el proceso de parcelación de la propiedad rural como mecanismo de ocupación del espacio (La Rivera, 1991), punto de partida para transitar desde un pequeño pueblo hacia su crecimiento como ciudad. A comienzos del siglo XX éste fue una opción para los habitantes de Concepción y sectores rurales, visto como una zona idónea para vivir y obtener trabajo estable, gracias a la instalación de grandes industrias como Schaub, Caupolicán, en 1938 (iniciada en 1903 como Tejidos de Algodón Chilean Mill Co.), El Tigre (1928) y, posteriormente, Masisa e Indama, entre otras (Brito y Puentes, 2018), las cuales constituyeron un impulso importante en su crecimiento. Ello determinó que, a partir de la década de 1930 (Gráfico 1), Chiguayante mostrara un crecimiento acelerado, explosivo e inorgánico de su población, y con escasos recursos para solucionar sus deficiencias que arrastraron durante casi todo el siglo: agua, alumbrado, viviendas, alcantarillado, pavimentación, movilización, salud y comunicación, por nombrar algunos inconvenientes que afectaron a los pobladores (Pacheco, 2012).

El desarrollo industrial trajo necesidades habitacionales y equipamientos para la vida en comunidad, que intentaron solucionarse con apoyo del Estado (Brito, Cerda, Fuentes, Pérez, 2018, p. 60): "Para dar solución al problema

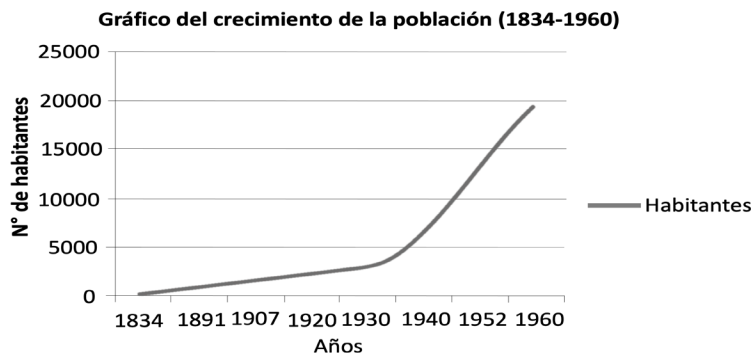


Gráfico 1. Crecimiento poblacional de Chiguayante, 1834-1960. Fuente: Astudillo (2015).

Figura 3. Plano del sector Manantiales y cada cooperativa. Fuente: Elaboración de los autores.



habitacional en Chiguayante a mitad del siglo XX, tanto la acción estatal (como la CORVI) y municipal como las acciones de obreros ayudaron a solucionar estos problemas” (Muñoz, 2015, p. 14). Este desarrollo urbano y habitacional se llevó a cabo de forma fragmentada, adecuándose a la morfología y generando diversos espacios urbanos entre las faldas del Cerro Manquimávida y el río Biobío.

La búsqueda de vivienda y la oportunidad de adquirir grandes lotes para materializar conjuntos habitacionales, sumado al modelo de cooperativas gestado dentro de las empresas para proveer la vivienda propia de los trabajadores, son factores que permiten que estas agrupaciones adquieran terrenos y concreten dicha aspiración, en un espacio rural. La Ex Chacra Armería es un sector representativo de urbanización mediante cooperativas y, en esta dinámica, CEREPec es la primera en planificar allí su proyecto habitacional (Figura 3), gestionado por trabajadores de contabilidad de ENAP.

RESULTADOS

CEREPEC Y CONSTRUCCIÓN COOPERATIVA DEL ESPACIO URBANO

La urbanización del predio Chacra Armería comenzó en el año 1969, cuando Carmen Shasman subdividió su terreno en nueve parcelas. Específicamente, “el loteo del terreno fue realizado por un señor de la familia Van Rysselberghe que era arquitecto o ingeniero y se dejaron todo el lote uno para ellos (A. Díaz, Entrevista, 12 de noviembre 2020). Se diseñó en base a una calle de tierra para el tránsito de camiones, único acceso a los lotes desde avenida B. O'Higgins, siendo el conjunto CERPEPEC el primero en iniciarse al adjudicarse la cooperativa el predio número cinco. Por ello, los cooperados se autodenominan hasta hoy “colonizadores” de este espacio urbano:

(...) Corría el año 1967, cuando se nos ocurrió entre los compañeros que trabajábamos en el depto. de contabilidad ENAP formar una cooperativa de vivienda, ya que todos arrendábamos casa para vivir (...). Empezamos a buscar terreno, fuimos a ver camino a Penco, medio camino a Talcahuano, Lonco Norte (muy caro) para llegar a la entrada de Chiguayante, un sitio de la señora Carmen Shasman. Como corredor de propiedades fue don Enrique Van Rysselberghe quien nos mostró el sitio a todos los miembros de la cooperativa. (J. González, Entrevista, 12 de noviembre 2020)

Los cooperados de CERPEPEC, gracias al apoyo de la ENAP y la Caja Ahorros y Préstamos³, contemplaron un proyecto en base a lotes iguales para construir sus viviendas en un sector que carecía de urbanización completa, contando sólo con energía eléctrica y la calle sin pavimentar. El primer acto simbólico posterior a la entrega de las viviendas, llevado a cabo por Juan González, dirigente de CERPEPEC, fue nombrar esta calle ante la necesidad de contar con referencias de localización.

(...) No había calle, ni vereda, ni cercos que dividiera los patios, solo huellas de los camiones que traían materiales. Un fin de semana, se me ocurrió bautizar la calle principal. Como éramos empleados de una refinería de petróleo, y el petróleo se descubrió en un lugar llamado Manantiales en Punta Arenas, quedó en mi mente (...). Busqué una tabla de un metro por treinta de ancho, y con pintura negra puse Manantiales, y lo fui a colocar en el poste que estaba a la entrada de la calle (...). Mis vecinos me ayudaron y lo pusimos en lo más alto de un poste y ahí perduró, hasta que la municipalidad colocó un letrero en forma oficial. (J. González, Entrevista, 12 de noviembre 2020)

El terreno del conjunto CERPEPEC quedó limitado al Oeste con lotes adquiridos por particulares y al Este con Cooperativa BioGas y Cooperativa COTELEF (Cooperativa de Empleados Compañía Teléfonos de Chile) (Figura 3).

DE LAS COOPERATIVAS A LA JUNTA DE VECINOS

El apogeo de las cooperativas en la década de 1960 posibilitó que en tres años un sector rural como la Chacra Armería viviera un proceso

³ La Caja Central de Ahorros y Préstamos controlaba las Asociaciones de Ahorro y Préstamo (AAP), que fueron constituidas como entidades de carácter mutua y regional administradas por un directorio, y estaban destinadas a captar ahorros del público “...incluso de menores que supieran leer y escribir y de mujeres casadas, para invertirlos en préstamos hipotecarios de hasta 30 años plazo otorgados a los depositantes para la construcción, adquisición, ampliación y terminación de viviendas tipo DFL N° 2” (Behrens, 1985, p. 260).



de densificación, permitiendo que las primeras tres cooperativas se instalaran y se cambiara el uso rural a uno habitacional. Después de calle Manantiales se trazaron tres vías secundarias (calles 2, 3 y 4) y seis pasajes.

Figura 4. Disposición de lotes y franjas verdes arboladas. Fuente: Elaboración de los autores en base a Archivos DOM.

Las cooperativas y sus conjuntos habitacionales van conformando un sector de variado nivel socioeconómico

(...) Nosotros somos un sector inclusivo, no discriminamos a nadie, tenemos vecinos adinerados y otros no tanto (...) Somos un sector tranquilo, donde todos nos conocemos y al momento de llegar un extraño nos damos cuenta de inmediato y nos comunicamos entre nosotros. (A. Díaz, Entrevista, 12 de noviembre 2020)

El sector Manantiales quedó conformado por cuatro cooperativas, CEREPEC, COTELEF, BIOGAS y Docencia, a las que se sumaron cuatro lotes vendidos a privados, los que forman parte de la comunidad Manantiales (Figura 4). La Junta de vecinos Manantiales se constituyó el 19 de mayo 1994, momento en que las cooperativas pasan a integrar una comunidad que desarrolló proyectos de urbanización como la pavimentación participativa de calle Manantiales, iniciativa concretada a pocos meses de conformar la Junta de Vecinos.

Nosotros hemos trabajado este lugar para que sea lo que ves hoy. Cuando llegué esto eran vegas, vacas y pollos deambulaban por el terreno. Con decirte que incluso la calle por la que llegaste la hicimos nosotros entre los vecinos. (A. Díaz, Entrevista, 12 de noviembre 2020)



Figura 5. Tipo A vivienda (izquierda). Fuente: Fotografía de Marco Morales (2021)

Figura 6. Tipo C vivienda (derecha). Fuente: Fotografía de Marco Morales (2021).

DISEÑO Y GESTIÓN DEL CONJUNTO

En el año 1968, los cooperados se ponen en contacto con un arquitecto para desarrollar su proyecto habitacional:

Cuando la empresa nos daba bonos, comprábamos los materiales para nuestras viviendas, por ejemplo, con el bono del 18 se compraron 20 inodoros para nuestras casas, con otro bono compramos 30.000 ladrillos y los almacenábamos en una bodega amiga (...) Cuando ya teníamos los dineros y el terreno buscamos un arquitecto y le dijimos -Esto tenemos, ¿qué nos puede hacer con esto? (J. González, entrevista, 12 de noviembre 2020)

La urbanización del conjunto CEREPEC se vio influida por la estructura familiar de aquellos años, puesto que casi la totalidad de los trabajadores cooperados estaban casados y tenían hijos.

Sin la empresa yo no tendría mi hogar y quizás donde hubiera criado a mis hijos, agradezco todo lo que tengo y lo que logre en todos estos años (...). Mis hijos añoran esta casa y tenemos el compromiso de no venderla nunca. (J. González, Entrevista, 12 de noviembre 2020)

El conjunto habitacional: diseño, costos y financiamiento

En el mes de marzo de 1969, se empezó a dividir el terreno en 20 lotes, se diseñaron 3 tipos de casas (...) Buscamos el arquitecto, para que nos diseñara las casas, ganó la propuesta del señor Jorge Manuel Labarca Van Rysselberghe. (J. González, Entrevista, 12 de noviembre de 2020)

Labarca se destacó en la escena penquista de la década de 1960 por su contribución a la arquitectura residencial a través de la construcción de múltiples conjuntos habitacionales (Cerde y Burdiles, 2016; Darmendrail, 2020)⁴. Junto al arquitecto Boris Aptekar G., se logró en CEREPEC un lenguaje y tipos de viviendas que otorgan a la villa unidad espacial y formal (Figura 5 y Figura 6).

Desde un punto de vista urbano, el terreno (Figura 4 y Tabla 1) fue dividido para sus veinte cooperados que acogieron tres tipos o modelos de viviendas. La propuesta consolidó calles amplias para el paso vehicular y arboledas que permitieron una eficiente separación entre vehículo y peatón,

⁴ Labarca trabajó en la construcción de conjuntos habitacionales en Concepción, Talcahuano y Lirquén, tales como las casas de cooperativa Villa Collao o las veintitrés viviendas de Cooperativa Bío Bío. Darmendrail (2020) destaca que su obra residencial se caracterizó por la búsqueda de nuevas expresiones volumétricas y plásticas, mediante el uso de cubiertas y pendientes prominentes, o la utilización de planos plegados, en el contexto de masificación de la casa unifamiliar tipo bungalow.

Lote N°	Superficie m2	Lote N°	Superficie m2	Lote N°	Superficie m2	Lote N°	Superficie m2
1	499.50	6	464.00	11	446.40	16	500.00
2	499.50	7	455.85	12	446.40	17	499.80
3	499.50	8	494.99	13	500.00	18	499.80
4	497.50	9	486.35	14	500.00	19	499.80
5	447.25	10	486.35	15	500.00	20	499.80
Superficie Total de Lotes				9.723,19 m2			
Superficie de Calles y áreas verdes				5.862,81 m2			
Superficie total del terreno				15.586,00 m2			

Valor construcción de las viviendas	1.923.237,71
-Terreno	125.106,00
-Urbanización	229.015,58
Derechos y permisos municipales	32.212,98
Notaria y conservador de bienes raíces	5.325,70
Gestión de AA. PP. Andalién	79.361,34
Gastos INVICOOP	94.569,21
Varios	11.513,69
Total	2.500.342,21

Total, metros cuadrados construidos	2.026,42
Valor del metro cuadrado construido s/sitio	1.172,10
Valor del metro cuadrado construido son sitio	1.233,84
Costo total de las viviendas	
-Tipo A	125.105,48
-Tipo B	126.061,43
-Tipo C	111.033,26
Valores comerciales de la vivienda	
-Tipo A	175.200,00
-Tipo B	168.472,00
-Tipo C	143.984,00

e inteligentemente la vegetación en los recorridos peatonales suplió la ausencia de áreas verdes en el conjunto, buscando dar continuidad al contexto natural donde se situaba. La disposición de los lotes respondió a las calles trazadas al momento de subdividir el sector y, por tener superficies casi iguales, permitió pequeños vacíos en las esquinas y bordes de las calles, los cuales fueron diseñados como franjas arboladas, en vista de la imposibilidad de un área verde utilizable como una plaza (Figura 4).

El financiamiento para cubrir los costos del proyecto fue similar al utilizado por la mayoría de las cooperativas, consistente en el otorgamiento de un préstamo por parte de la empresa, en este caso ENAP, y de una A.A.P (Asociación de Ahorro y Préstamo), ya que sin el apoyo de estos organismos a los trabajadores se les hacía muy difícil optar a la vivienda propia (Tablas 2, 3 y 4)

Tabla 1. Superficies del lote Cooperativa CEREPEC. Fuente: Elaboración propia en base a Archivos DOM

Tabla 2. Costos de construcción conjunto CEREPEC (valores en Escudos). Fuente: Elaboración propia en base a revista ENAP (1969)

Tabla 3. Financiamiento construcción conjunto CEREPEC (valores en Escudos). Fuente: Elaboración propia en base a Revista ENAP (1969)

Valores de cada vivienda (Valores en Escudos)

Préstamo de ENAP	948.655,44
Préstamo A. A. P	1.292.274,74
Aporte socios	259.412,03
Total	2.500.342,21



Tabla 4. Valores de cada vivienda (Valores en Escudos).
Fuente: Elaboración propia en base a Revista ENAP (1969)

Figura 7. Emplazamiento de tipos de viviendas. Fuente: Elaboración de los autores en base a Archivos DOM.

Desde un punto de vista arquitectónico, los tres tipos de vivienda apuntaban a necesidades diferenciadas de los cooperados, mientras que la asignación de lotes se realizó de forma aleatoria a través de un sorteo entre ellos, materializándose el tipo de vivienda que más acomodase a cada grupo familiar (Figura 7):

Todos los terrenos eran iguales y los sorteamos entre nosotros, lo que cambia es el tipo de casa que cada uno eligió ya que si uno tenía una familia grande elegía la casa grande y algunos decían-No, nosotros tendremos solo dos hijos-. Bueno ellos elegían la casa pequeña. (J. González, Entrevista, 12 de noviembre 2020)

Los lotes son de forma regular y en ellos se implantaron viviendas aisladas de un solo nivel, tipo *bungalow*, de tres tipos. Dos tipos se diferencian levemente por la superficie asignada a cada una, donde se establecieron diferentes ordenamientos interiores. Mientras que el tercer modelo, de menores dimensiones, consideró recintos más pequeños, pero con áreas previstas para ampliaciones posteriores que pudiesen ser gestionadas por los mismos propietarios. Consideraron similar disposición en el terreno, con un retranqueo de cinco metros en relación con la calle, lo que determinó una percepción de amplitud y continuidad visual de la Villa.

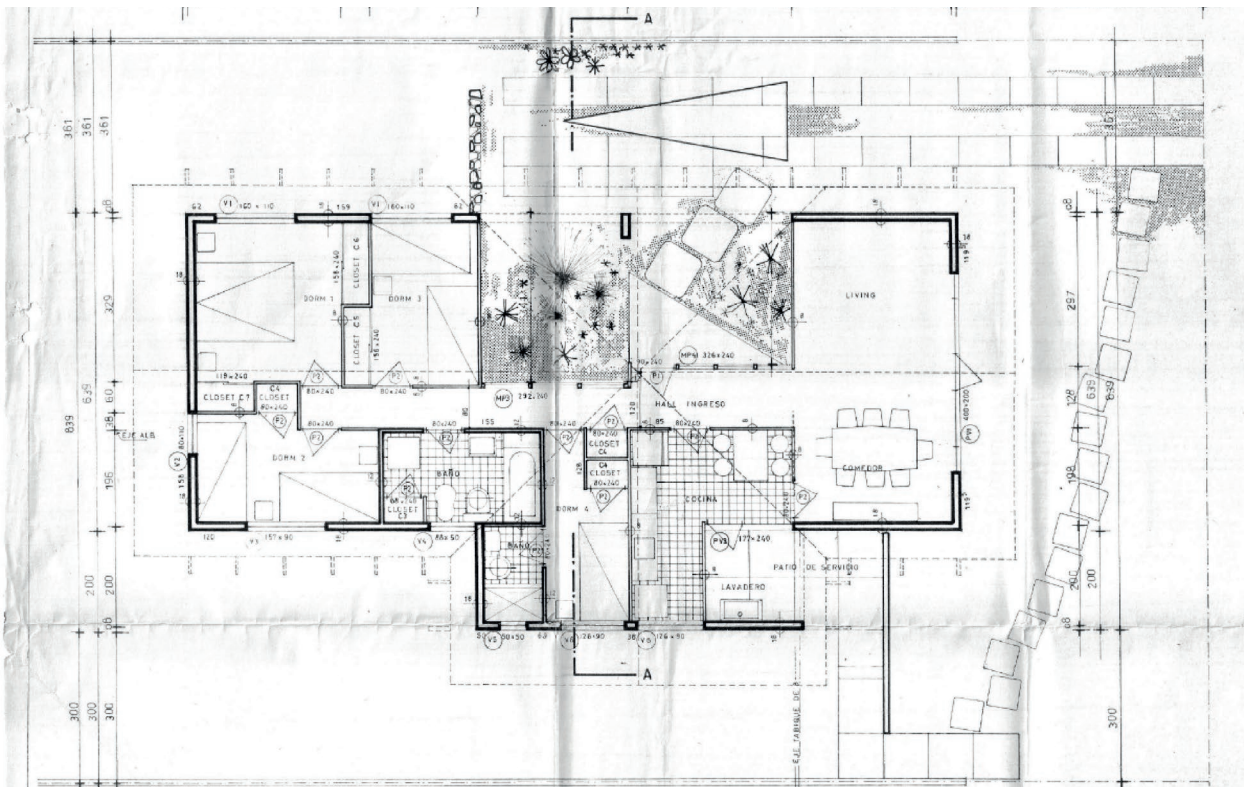


Figura 8. Planta tipo A. Fuente: Archivos DOM (1969).

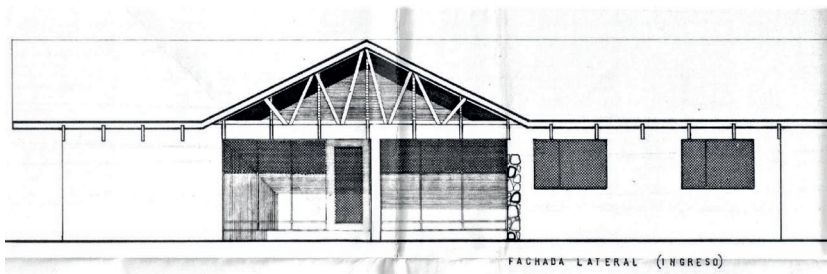


Figura 9. Elevación Frontal (calle). Fuente: Archivos DOM (1969).

Una vez finalizada la construcción de las viviendas, se realizó un acto simbólico en el lugar: directores y ejecutivos acudieron a una ceremonia de entrega a los cooperados. El 17 de diciembre llegaron las primeras cuatro familias de la cooperativa a vivir en el barrio: "Fui el primero en venirme a vivir a mi nueva casa. Dentro del mes llegaron los Soto, Los Flores y los Muñoz. Ya no estábamos solos" (J. González, Entrevista, 12 de noviembre 2020).

Los tipos de viviendas: unidad y diversidad

Vivienda Tipo A: (Figura 8 y Figura 9)

Año de construcción 1969

Superficie de Sitio: 499,50 m²

Superficie útil: 97,00m²

Superficie abierta cubierta: 12,50 m²

Superficie total construida: 109,50m²

Materialidad: Albañilería con techo de entramado liviano

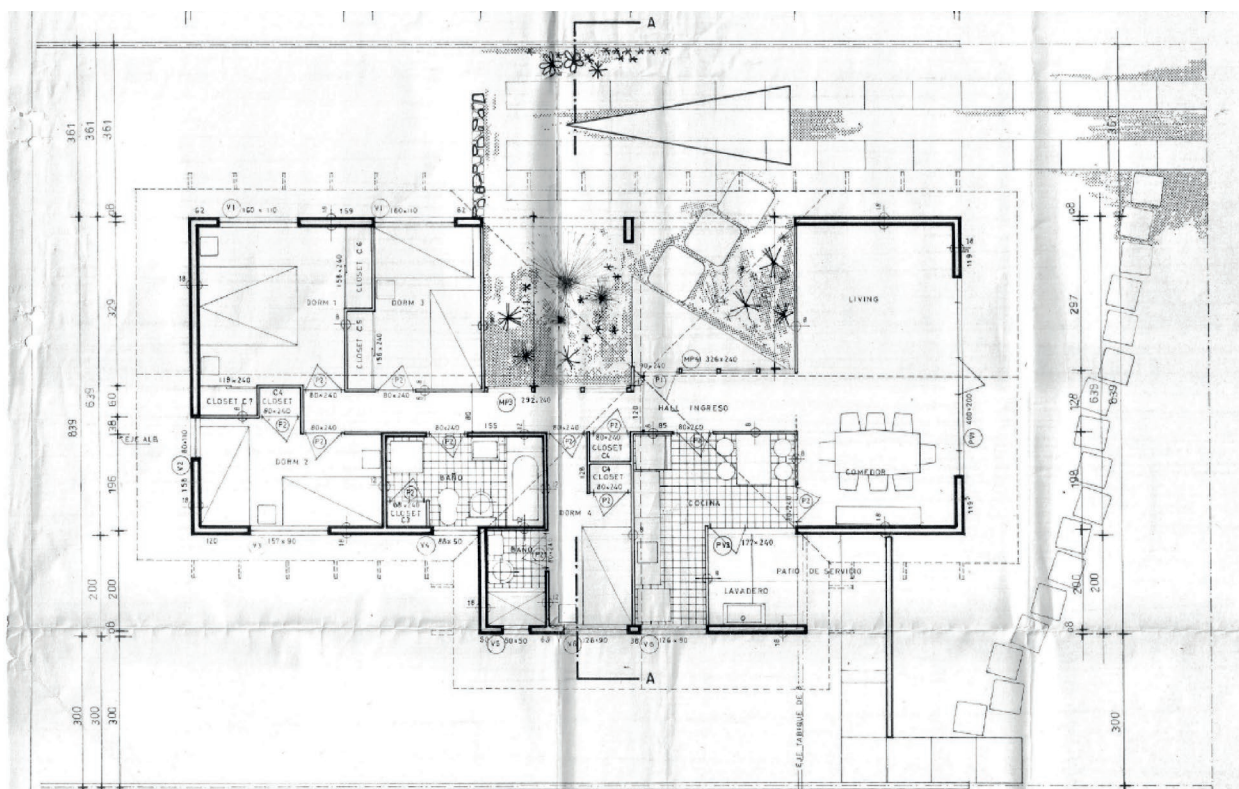
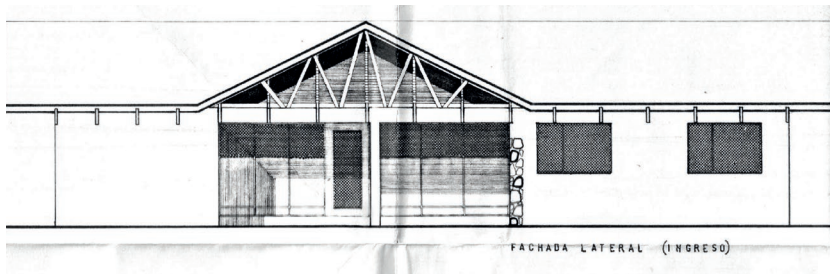


Figura 10. Planta tipo B.
 Fuente: Archivos DOM (1969).

Figura 11. Elevación Lateral
 (acceso). Fuente: Archivos DOM
 (1969).



Este tipo de vivienda dispuso de la mayor superficie y fue elegido por la mayoría de los trabajadores que contaban con tres o más hijos. Posee un techo flotante mediante entramado de madera que aparenta desligarse de la estructura de la vivienda. Se accedía por un porche ubicado en el costado de la vivienda que llegaba a un pasillo distribuidor donde, por un lado, estaban los espacios más públicos de la vivienda como el estar-comedor y, hacia el otro, las cuatro habitaciones, dejando la fachada principal con un gran ventanal hacia la calle.

Vivienda Tipo B: (Figura 10 y Figura 11)

Año de construcción 1969

Superficie de Sitio: 499,50 m²

Superficie útil: 90,33 m²

Superficie abierta cubierta: 11,84 m²

Superficie total construida: 102,17 m²

Materialidad: Albañilería con techo de entramado liviano

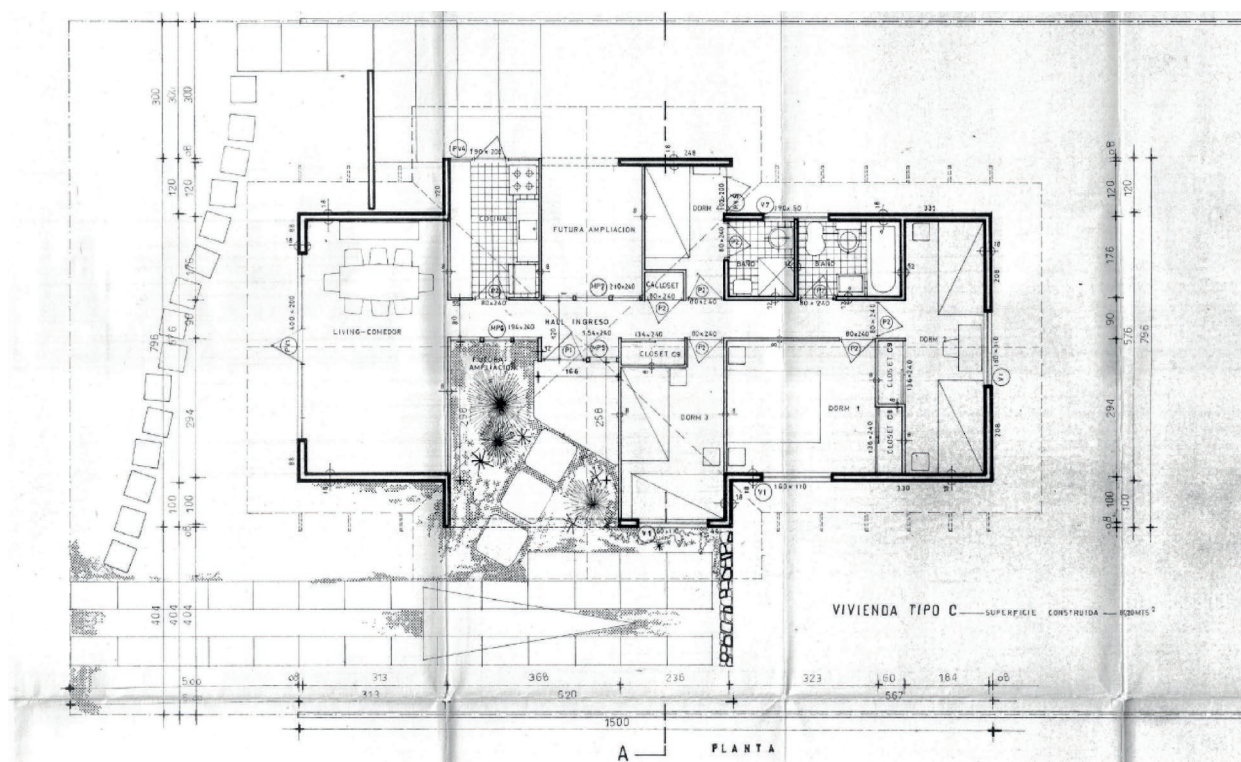


Figura 12. Planta tipo C.
 Fuente: Archivos DOM (1969).

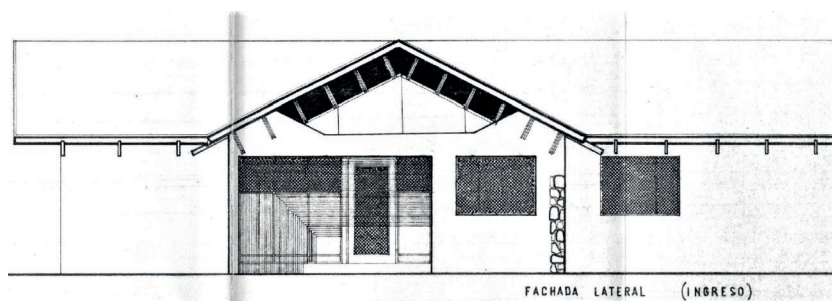


Figura 13. Elevación Lateral (acceso).
 Fuente: Archivos DOM (1969).

Este tipo es de tamaño intermedio, muy similar a vivienda tipo A. Se diferencia en su organización interna en las habitaciones (forma y dimensión de closet y muros), pero sigue manteniendo los mismos espacios con sus cuatro habitaciones, estar-comedor, cocina, porche de acceso, cocina, baño y lavadero

Vivienda Tipo C: (Figura 12 y Figura 13)

Año de construcción 1969

Superficie de Sitio: 499,50 m²

Superficie útil: 80,20 m²

Superficie abierta cubierta: 8,79 m²

Superficie total construida: 89,99 m²

Materialidad: Albañilería con techo de entramado liviano

La más pequeña de los tres tipos, presenta similar programa arquitectónico, pero con recintos de menores superficies. Su organización

interior se diferencia en relación con los Tipo A y B en cuanto establece dos sectores separados, diurno y nocturno. Entre ellos, se libera espacio para posibles ampliaciones futuras.

CONCLUSIONES

Los procesos de crecimiento urbano de Chiguayante desde la década de 1960 fueron fuertemente potenciados por el cooperativismo mediante el desarrollo de proyectos habitacionales, llevados a cabo por tres actores articulados: Industria, trabajadores y Estado. Las cooperativas de vivienda vienen a representar un tránsito de una vivienda obrera, paternalista y concebida desde arriba, hacia una vivienda de trabajadores, generada mediante procesos democráticos de construcción y urbanización de viviendas y barrios.

El cooperativismo generó también cambios en el modelo de paternalismo industrial en el AMC, con un nuevo tipo de relación entre industria y trabajador. Las cooperativas de vivienda constituyeron una relevante alternativa al paternalismo de la vivienda obrera construida por industriales filántropos como en Lota, Coronel o Tomé en el siglo XIX y comienzos del XX; o de Instituciones y empresas del Estado como la CAP, y otras en Biobío. Cooperativas de vivienda como CEREPEC representan ideales de participación concreta, total, en el sentido de que el cooperado tiene poder de decisión en todas las etapas, desde la localización, diseño de la vivienda, hasta su construcción.

En términos urbanos, el sistema y los mecanismos de acceso a la vivienda determinado por el cooperativismo en el contexto de ciertas actividades industriales redundó en la creación de un modelo de ciudad diferenciado del establecido por el paternalismo. La participación del Estado y el apoyo de la empresa fueron factores clave para que los trabajadores se convirtieran en agentes urbanos que a partir de su asociatividad influyeron en la constitución y conformación de conjuntos urbanos de tamaño medio. El acceso a fondos para la adquisición del predio, el loteo, la urbanización y la edificación fueron etapas gestionadas por los trabajadores en búsqueda del bien común.

A su vez, en cuanto a su arquitectura, el cooperativismo estimuló el desarrollo de soluciones a medio camino de la estandarización para acoger la diversidad de propietarios, con la implementación de alternativas y de propuestas de crecimiento progresivo, pero que mantuvieron un sentido de unidad y de conjunto armónico desde el punto de vista de su morfología e implantación.

El crecimiento de Chiguayante en este período tiene directa relación con la industria, que aceleró la construcción de viviendas y espacios públicos de alto estándar y valor social. Aunque necesariamente austero, este modo de urbanización dio importancia a la calle ancha, como espacio público por excelencia que, junto a cuidadas franjas verdes y amplios antejardines, se transformaron en espacios vitales de interacción

vecinal. Igualmente, la Cooperativa da paso a vecinos cohesionados que reconocen haber trabajado y construido su espacio ellos mismos. Grupos de trabajadores de la industria que, para el caso, colonizan un espacio rural, denominan y urbanizan su espacio público, gestionan apoyos profesionales e institucionales, piensan colectivamente sus viviendas, etc. Ciudadanos activos que buscaron sus propias soluciones en el contexto de una época y una sociedad participativa.

Acevedo, P. y Rojas, C. (2014). Campamentos enapinos en Tierra del Fuego. Perspectivas desde el patrimonio industrial. *Revista Sophia Austral*, (14), 85–97. Recuperado de: <http://www.sophiaaustral.cl/index.php/shopiaaustral/article/view/7>

Alianza Cooperativa Internacional [ACI-Américas] (2013). Recuperado de: www.aciamericas.coop.

Archivos DOM (1969). Municipalidad de Chiguayante.

Astudillo, L. (2015). *La importancia del ferrocarril en los inicios del proceso de industrialización de la comuna de Chiguayante (1874-1940)*. Tesis pregrado. Concepción: Universidad de Concepción.

Behrens, R. J. (1985). *Los bancos e instituciones financieras en la historia económica de Chile, 1811 – 1983*. Tesis pregrado. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Economía.

Bravo, L. (1965). *Casas experimentales CORVI: 1959-1962*. Santiago: Universidad Católica de Chile. Facultad de Arquitectura, Instituto de la Vivienda.

Brito, A., Cerda, G., Fuentes, P. y Pérez, L. (Eds.) (2018). *Industria y habitar colectivo: Conjuntos habitacionales en el sur de Chile*. Concepción: Stoq Editorial.

Brito, A. y Puentes, Y. (2018). Textiles. En: Brito, A., Cerda, G., Fuentes, P. y Pérez, L. (Eds.), *Industria y habitar colectivo: Conjuntos habitacionales en el sur de Chile* (pp. 44-65). Concepción: Stoq Editorial

Bouza, J. (2006). La industria en la ciudad. Los esfuerzos de la Sociedad Económica Barcelonesa de amigos del País para armonizar los intereses del progreso industrial y el bienestar ciudadano (1820-1880). *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, X(218). Recuperado de: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-47.htm>

Castañeda, T. y Quiroz, J. (1986). Las políticas de vivienda en Chile y su impacto redistributivo en 1969 y 1980-1983. *Estudios Públicos*, (22), 1-50.

Cerda, G. y Burdiles, R. (2016). *Jorge Labarca. Arquitecto/Pintor* [Catálogo exposición]. Concepción: Universidad de Concepción. Dirección de Extensión. Recuperado de: https://issuu.com/rschuermann/docs/cat_logo_digital_jorge_labarca-ilo

Cerda, G. y Puentes, Y. (2019). Patrimonio industrial: los conjuntos habitacionales de la fábrica azucarera CRAV en Penco, 1941-1975. *Revista INVI*, 34(96), 153-181. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-83582019000200153>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cisternas, F. (2017). *Barrios del petróleo: Obra habitacional de ENAP en la región del Biobío entre 1970 y 1980*. Tesis pregrado. Concepción: Universidad de Concepción.

Cvitanic, B. y Matus, D. (2019). Vivienda y patrimonio industrial: los campamentos del petróleo en Magallanes. *Sophia Austral*, (23), 205-234. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-56052019000100205>

Darmendrail, L. (2020). Labarca. *Historia arquitectónica de Concepción*. Recuperado de: <https://historiaarquitectonicaconcepcion.cl/2020/09/10/labarca/>

ENAP (2021). Sitio web oficial. Recuperado de: <http://www.enap.cl/pag/100/776/historia>

Fuentes, P. y Pérez, L. (2012). Formación del Concepción metropolitano a través de los grandes conjuntos residenciales: Aportaciones del urbanismo moderno. *Atenea*, (505), 33-78. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622012000100003>

Hidalgo, R. (1999). La vivienda social en Chile: la acción del Estado en un siglo de planes y programas. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 45(1), 1-13. Recuperado de: <https://bit.ly/2NqGeeS>

Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales [IEUT] (2022). Sitio web Pontificia Universidad Católica de Santiago. Recuperado de: <https://estudiosurbanos.uc.cl/guia-temas/historia-cooperativas-en-chile-de-1887-a-1989/>

La Rivera, R. E. (1991). *Chiguayante: De Calle Camino a Localidad Urbana*. Tesis pregrado. Universidad de Concepción.

Matus, D. y Cvitanic, B. (2016). La Empresa Nacional del Petróleo y la construcción de un paisaje urbano: barrios de la ciudad de Punta Arenas. En: Navarro, V. y Ciselli, G. (Eds.), *Paisajes culturales y patrimonio: expresiones de la cultural territorial* (pp. 130-136). Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Matus, D. y Cvitanic, B. (2022). Estrecho de Magallanes: Industrialización, urbanización y valor patrimonial. En: Hernández, S. (Ed.). *El ancho mundo: Aproximaciones a Magallanes* (pp. 62-75). Santiago: Ediciones Centro Cultural La Moneda.

Muñoz, G. (2015). *Fábrica tejidos Caupolicán: Aporte al desarrollo urbano de Chiguayante*. Tesis pregrado. Universidad de Concepción.

Pacheco, A. (2012). *Historia de Chiguayante* (Vol.1). Concepción: Universidad de Concepción.

Palma, G. (1984). Chile 1914-1935: De economía exportadora a sustitutiva de importaciones. En: O. Muñoz (Ed.), *Perspectivas históricas de la economía chilena: del siglo XIX la crisis del 30* (pp. 61-88). Santiago: Colección Estudios CIEPLAN, N° 12. Recuperado de: <http://www.cieplan.org/coleccion-estudios-cieplan-no-12/>

Pérez, L. y Fuentes, P. (2019). Habitar colectivo en las riberas del Biobío. Enclaves residenciales de la industria del papel. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 12(23). DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu12-23.hcrb>

Pérez, L., Herrera, R. y Fuentes, P. (2018). Huella y valor urbano del espacio residencial asociado a la Empresa Nacional del Petróleo en el Gran Concepción, Chile. En: Álvarez, M.A. (Ed.), *Patrimonio, paisajes urbanos, creación industrial y culturas contemporáneas* (pp. 527-534). Gijón: Editorial CICEES.

Pérez, L., Herrera, R. y Fuentes, P. (2019). Villa Springhill como expresión del paternalismo de la empresa nacional del petróleo (ENAP) en el Gran Concepción, Chile. *Atenea*, (520), 75-95. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622019000200075>

Pérez, L. y Salinas, E. (2007). Crecimiento urbano y globalización: transformaciones del Área Metropolitana de Concepción, Chile, 1992-2002. *Scripta Nova. Revista de Geografía y Ciencias sociales*, XI(251). Recuperado de: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-251.htm>

Ponce, G. y Martínez, F. (2001). Industria y ciudad: entre la aceptación y el rechazo de una relación histórica. *Investigaciones Geográficas*, 0(25), 67-93. DOI: <https://doi.org/10.14198/INGEO2001.25.08>

Revista ENAP (1969).

Radrigán, M. (2022). Políticas públicas y desarrollo cooperativo en Chile: trayectoria y desafíos de futuro. En: Correa, F. (Ed.) *Instituciones y políticas públicas para el desarrollo cooperativo en América Latina* [Documentos de Proyectos] (pp. 127-192). Santiago: CEPAL. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/11362/48217>

Rojas, C., Muñoz, I. y García López, M.A. (2009). *Estructura urbana y policentrismo en el Área Metropolitana de Concepción*. *Eure*, 35(105), 47-70. DOI : <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612009000200003>

