

CMN diálogos #1

Encuentro Internacional “Diálogos sobre Patrimonio”

Tema: Arquitectura / Intervenciones y Patrimonio Futuro

Smiljan Radic, arquitecto, en conversación con Rodrigo Pérez de Arce, arquitecto, Docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Lugar: Biblioteca de Santiago, Chile

Fecha de realización: 31 de Octubre, 2012

Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

ENCUENTRO INTERNACIONAL “DIÁLOGOS SOBRE PATRIMONIO”

“Diálogos sobre Patrimonio” es una instancia de reflexión, organizada por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, cuyo objetivo principal es proponer un debate público y abierto en torno a algunas de las principales problemáticas ligadas actualmente al patrimonio cultural. De agenda dilatada, esta iniciativa se basa en la firme convicción de que el concepto patrimonio no puede entenderse solo como la sumatoria de atributos inmutables que aseguran el valor de un determinado objeto, debido a que dicha valoración se calibra de manera permanente a través de la relación fluctuante que se establece entre aquellos bienes culturales y las comunidades que los cargan de significado.

De esta manera, se entiende el patrimonio como una construcción social, lo que exige a la vez una revisión constante de los mecanismos y procesos a través de los cuales este se conoce, protege, renueva e incorpora a formas de uso capaces de mejorar la vida de las personas. Una aproximación de esta naturaleza supone abrir el claustro que resguarda las visiones sectoriales para que estas puedan exponer sus principios fuera de las seguridades disciplinares, someterse a una mirada más amplia que la de sus propias convicciones y retroalimentar su quehacer desde nuevas e inesperadas perspectivas.

Junto con lo anterior, “Diálogos sobre Patrimonio” demuestra la voluntad que existe a nivel institucional por ampliar las visiones ligadas a estas materias y reconocer con enorme interés el dinamismo, la diversidad de lecturas y las demandas que se levantan constantemente en nombre del patrimonio cultural.

La primera versión de este encuentro, realizada en la Biblioteca de Santiago los días 29 y 30 de octubre de 2012, contó con la participación de destacados profesionales chilenos y extranjeros, quienes compartieron su experiencia en campos tan diversos y contingentes como la investigación paleontológica, la planificación de ciudades históricas, el manejo de sitios arqueológicos y la generación de nuevo patrimonio por medio de arquitectura contemporánea.

El formato implementado contempló cuatro bloques temáticos, de media jornada cada uno, en los cuales se invitaba a conversar a un profesional de amplia experiencia internacional con un experto chileno. De esta manera, se buscaba poner en relación los desafíos nacionales en las materias referidas con ciertos casos de interés o debates en curso en otros contextos de realidades afines.

Una vez finalizada la primera parte, el debate fue abierto al público asistente, el que se vio ampliado de manera remota gracias a la transmisión en directo realizada vía streaming durante todo el encuentro.

La versión impresa, que ahora entregamos para su difusión entre un público general, corresponde a la transcripción íntegra de las referidas jornadas y pretende poner en circulación las múltiples ideas allí expresadas, tanto por los invitados como por los demás asistentes. Es por tanto una forma de cerrar un ciclo y de abrir otro, este último de alcance acaso mayor que el primero, ya que las ideas siempre serán capaces de generar nuevos diálogos, encauzar otras líneas de pensamiento y construir simultáneamente las nuevas realidades que definirán nuestro actuar futuro en materia de patrimonio cultural.

Emilio De la Cerda Errázuriz
Arquitecto
Secretario Ejecutivo Consejo de Monumentos Nacionales

SMILJAN RADIC EN CONVERSACIÓN CON RODRIGO PÉREZ DE ARCE¹

Rodrigo Pérez de Arce Primero que todo agradezco la invitación. La verdad es que nos ha hecho tener una reflexión sobre el tema de la convocatoria. Me gustaría comenzar haciendo una breve introducción para situar el problema, por lo que veremos algunas imágenes y luego daremos curso al diálogo con Smiljan, una persona que –a mí parecer– ha desarrollado una reflexión amplia en torno al patrimonio.

Para Françoise Choay, el patrimonio histórico es sujeto de una alegoría, como una figura fantasma que ha ido evolucionando, que no es estable en el tiempo y que cada sociedad ha ido modelando a su manera². Una figura que es cambiante y persistente. Ella define el estado originario de esta noción de patrimonio en relación a los bienes: “ligados a las estructuras familiares, económicas y jurídicas de una sociedad estable enraizada en el espacio y el tiempo”³ –lo patrimonial era lo que venía de los padres–. Es decir, condiciones muy distintas a las de una sociedad contemporánea.

Choay concuerda con otros autores en distinguir un acercamiento ingenuo de orden familiar, usualmente utilitario y práctico. En una aproximación ilustrada hay entonces un estado inocente en donde la relación con el pasado es de orden práctico, sin mucho cuestionamiento; y un momento en que la conciencia histórica engendra una noción de patrimonio como un hecho más distanciado. La institución que consagra la conciencia histórica es el museo, el cual –como bien sabemos– es un producto de la Ilustración. Vivimos sin duda esa segunda situación, es decir, nosotros no podemos relacionarnos o mirar las estructuras del pasado de una manera

-
1. Smiljan Radic (1965) es un arquitecto chileno. En el año 1989 obtuvo el título de arquitecto por la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Posteriormente, cursó estudios de Estética en el Instituto Universitario di Architettura de Venezia, Italia (1990–1992). En el año 2000 ganó el concurso para el Barrio Cívico de Concepción junto a Eduardo Castillo y Ricardo Serpell, proyecto que le valió el premio al mejor arquitecto chileno menor de 35 años del Colegio de Arquitectos de Chile en el año 2001. El año 2011 gana el concurso para el Teatro Regional del Bío Bío junto a Eduardo Castillo. Actualmente se encuentra finalizando la ampliación del Museo Chileno de Arte Precolombino en Santiago y una Sala de Artes Escénicas en el barrio Yungay. Ha impartido numerosas conferencias y su obra ha sido objeto de exposiciones en México, Argentina, España, Estados Unidos, Noruega, Austria y Japón. Rodrigo Pérez de Arce (1948) es un arquitecto chileno. Máster de la Architectural Association, Londres. Ha enseñado en la Architectural Association, en las Universidades de Cornell, Filadelfia y Harvard GSD, entre otras. Desde 1991 es profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Católica de Chile. Es coautor de proyectos como el Centro Cultural Estación Mapocho, la Remodelación de la Plaza de Armas, y la Nueva Cripta de la Catedral Metropolitana. Ha publicado libros y artículos en Chile y en el extranjero, referidos a temas de arquitectura, paisaje y patrimonio.
 2. Françoise Choay (1925) es una urbanista, filósofa e historiadora de arte francesa. Doctora de Estado por la Universidad de París y Doctora Honoris Causa de las universidades de Bucarest y Génova. Fue Directora del Instituto Francés de Urbanismo y miembro de varias comisiones de defensa del patrimonio en Europa.
 3. Choay, F. (1992). *L'allégorie du patrimoine (La alegoría del patrimonio)*. París: Les Éditions du Seuil.

tan inocente. De acuerdo con la tesis de Choay, con respecto a la condición alegórica del patrimonio, en la penúltima Bienal de Arquitectura de Venecia [2010], el arquitecto holandés Rem Koolhaas se refiere al crecimiento exponencial de las áreas que podríamos llamar de resguardo patrimonial, las cuales él estima que cubren aproximadamente el 12% de la superficie del mundo habitable. Más allá de que la cifra sea real o no, creo que vale la pena atender a esta noción de patrimonio que se expande exponencialmente para abarcar nuevas áreas –reservas naturales, parques nacionales, zonas típicas, obras de arquitectura, etc.–. Para Koolhaas, el patrimonio es hoy una metáfora dominante –y en esto coincide con Choay– que expone mediante un formato que llama “Cronocaos”, aludiendo al caos de los tiempos⁴.

Descontando cierta propensión a generar polémica y una posible exageración por parte de Koolhaas, lo cierto es que en el Chile actual son muchas más las áreas y situaciones de protección oficial que hace algunos años. La tendencia es de expansión: crecen también las áreas de protección del territorio a la par con sus transformaciones y crecen las expectativas ciudadanas respecto al tópico patrimonial. Esto se hizo evidente en recientes campañas municipales, por ejemplo, que acogían el llamado ciudadano por mantener los barrios o el carácter de determinadas localidades.

Por otro lado, tanto el sentido de historia como el de antigüedad parecen ser culturalmente relativos. Una casa en Santiago es antigua cuando es anterior a la década del cincuenta –por decir algo–, pero sería verdaderamente antigua, en París o en Londres, solo si se remonta al siglo XVIII o hacia atrás. El campo del patrimonio arquitectónico se despliega con una inmanejable variedad de matices, lo cual apela a una aproximación casuística y dificulta la aplicación de reglas. Todo esto lo hace interesante y complejo.

Esta tendencia parece menos interesante si es entendida meramente como defensa ante el cambio; uno podría preguntarse, por ejemplo, qué hubiera sido del estero Marga–Marga en Viña del Mar si un criterio conservacionista del paisaje de la desembocadura hubiese impedido la construcción del Cap Ducal, fundamentándose en el quiebre de las condiciones armónicas del paisaje, algo que dentro de los criterios actuales podría ser factible que hubiera ocurrido. El patrimonio construido constituye un tópico extremadamente complejo y rico en matices, algo que espero se trasluzca en la conversación.

4 “Cronocaos”, exposición montada por Rem Koolhaas y OMA en el marco de la 12^a Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia el año 2010.

Me gustaría introducir una secuencia de imágenes para situar esta conversación. Están organizadas como cronologías y muestran situaciones de cambio o de estabilidad relevante, vinculadas a sitios que podríamos considerar patrimoniales. La secuencia se inicia con vistas del campus universitario de la Pontificia Universidad Católica de Chile, conocido como casa de Lo Contador⁵ –en donde hago clases–. La imagen que se muestra es la construcción del pabellón del patio trasero, hacia el norte de la casa, que en mi época de estudiante funcionó como casino de la universidad. Esto luego se demuele para dar pie a la construcción de un conjunto de biblioteca, auditorio y salas, cuyo diseño es desarrollado por Smiljan Radic, Teodoro Fernández y Cecilia Puga⁶. Constituye un ejemplo muy exitoso de actuación e integración frente a un conjunto patrimonial. Lo interesante del caso es que la relación entre lo antiguo y lo nuevo funciona en el orden práctico –en un orden muy cotidiano–, pero también en un cierto orden simbólico: se aseguró la generación de un patio lleno de vida por sobre la mantención del edificio como una especie de museo.

Hay casos mucho más complejos, como es el de la Catedral en Siracusa, donde la iglesia tiene un frente barroco pero está montada literalmente sobre un templo dórico, de tal modo que es imposible desentrañar el lado “cristiano” del lado “pagano”, por decirlo de algún modo. Están fundidos en una sola construcción, en una acción de apropiación patrimonial que es la que de alguna manera le dio vigencia al templo y permite que hasta el día de hoy lo tengamos como una pieza en uso en el corazón de una ciudad europea.

El caso de la Plaza de Armas de Santiago de Chile –en el cual me tocó actuar junto con Sebastián Bianchi, Álvaro Salas y Leonor Caamaño– es emblemático: se trata de un espacio patrimonial que se mantiene como un punto de referencia. Cambia todo, pero aún existe un sentido de permanencia, confirmado por el vacío y algunas edificaciones. Como reacción a la simbología de la plaza vacía, española e imperial, en la República, por ejemplo, se construye un primer jardín, tímidamente se ocupa el centro de la plaza, se le cambia de nombre y con

5 Se refiere al campus Lo Contador de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ubicado en una casona construida hacia 1780 por Francisco Avaria y declarada Monumento Histórico el 9 de agosto de 1974. Esta alberga desde la década de 1930 a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos.

6 Teodoro Fernández (1948) es un destacado arquitecto y paisajista chileno, autor de varias obras emblemáticas en Santiago, como el Parque Bicentenario de Vitacura y la remodelación de la Estación Mapocho en Santiago Centro, una antigua estación de trenes transformada en centro cultural. Cecilia Puga (1961) es una arquitecta chilena, graduada el año 1990 de la Pontificia Universidad Católica de Chile, autora de importantes obras en el país, entre las cuales destacan casas, edificios de viviendas y edificios para campus universitarios.



Fig. 1. Dibujo de Concurso Plaza de Armas 2007. Fuente: Pérez de Arce, Bianchi, Caamaño, Salas Arquitectos.

ello también su identidad. Es un proceso expansivo que sigue hasta el día de hoy: se importan plantas exóticas, etcétera. Nuestro proyecto intentaba combinar la plaza teatro con la plaza ajardinada.

Una secuencia muy cargada desde el punto de vista político y emocional es el caso del Palacio de La Moneda: tenemos aquí su planimetría original con el frente hacia el norte, el área de las oficinas y los sectores nobles del palacio, y luego lo que sería el actual Patio de los Naranjos, ocupado por los talleres de acuñación de monedas –en realidad se trata de una fábrica asociada a un palacio–. En algún momento, los talleres se demuelen para crear un patio, en una acción que hoy en día tampoco hubiera estado permitida. La fachada principal también ha sido testigo del cambio y las transformaciones urbanas que han ido ocurriendo, la introducción del árbol urbano en Santiago, el manejo del patio interior –podemos ver esos balcones en ochavo que desaparecieron–. La fachada posterior, inventada por Josué Smith Solar, modula su arquitectura a la del italiano Joaquín Toesca, demoliendo los talleres, abriendo el patio y recomponiendo enteramente un edificio que nunca tuvo fachada hacia el sur⁷.

7 Josué Smith Solar (1867–1938) fue un destacado arquitecto chileno, cuya obra oscila entre una gran cantidad de estilos, desde el neoclasicismo y el neogótico hasta el modernismo.

Tenemos luego los episodios del 11 de septiembre, la carga simbólica de la destrucción del palacio y el proceso de allanamiento: se retira el cadáver de Allende por la puerta de Morandé 80 –que es la puerta tradicional de acceso de los presidentes– luego se sella la puerta, desaparece en la remodelación del edificio que se realiza durante el periodo militar y se reabre simbólicamente en el Gobierno de Ricardo Lagos [2000–2006]. Esta construcción no está libre de una dimensión política y de una afectiva. El proceso continúa actualmente con el proyecto en curso de mejoramiento del Barrio Cívico⁸.

Una de las razones que normalmente se esgrimen para excluir la posibilidad de proyecto es una paisajística, cuando se habla de mantener el carácter del paisaje. Cerrando la secuencia de imágenes: una construcción como la Catedral de Chartres hubiese sido absolutamente impensable, porque si algo caracterizaba fuertemente al lugar era su horizontalidad⁹. Menciono este ejemplo simplemente para dar cuenta de la dificultad y el interés que tiene el tema.

Quiero citar brevemente un caso que imagino tarde o temprano llegará a manos del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), que es la Ciudad Abierta en Ritoque. Un conjunto notable de obras construidas por arquitectos de la Universidad Católica de Valparaíso a partir de la década de los setenta, las cuales cubren un área muy grande de frente marítimo y que son muy disímiles, frágiles –varias de ellas han desaparecido– y difíciles de mantener. Al mismo tiempo que no tienen una expectativa de vida muy larga, representan ciertamente un patrimonio interesante. Para hacer el caso más complicado aún, algunas de estas obras han sido concebidas como obras colectivas, abiertas, que se han ido construyendo en un proceso que no contempla una conclusión definitiva.

Quiero exponer la dificultad que plantean casos como este, obras frágiles que no están pensadas para permanecer en el tiempo, que ocupan un entorno amplio y que constituyen un patrimonio cultural incuestionable. Seguramente, en algún momento se nos planteará el problema de qué hacer con esto –de hecho, ya se inició la crisis de Ciudad Abierta y se han reconstruido algunas de las obras–, que es lo que ve nuestra sociedad en ese proyecto.

8 El Barrio Cívico es un sector del centro de Santiago de Chile, cuyo nombre se debe a la existencia de edificios que albergan dependencias y oficinas del Gobierno, entre los cuales está el Palacio de La Moneda, sede de la Presidencia. El sector comienza a adquirir su carácter cívico en 1846, cuando el Presidente Manuel Bulnes traslada la sede de Gobierno desde la Plaza de Armas al Palacio de La Moneda. En el año 2010 se comenzó el proyecto de renovación del Barrio Cívico como parte del Programa de Gobierno, Legado Bicentenario, que pretende terminar el proyecto iniciado a principios del siglo pasado, tanto en el entorno del Palacio de La Moneda como en el paseo Presidente Bulnes.

9 La Catedral de Chartres es una iglesia católica de estilo gótico construida en Francia durante los siglos XII y XIII. En 1979 fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco.

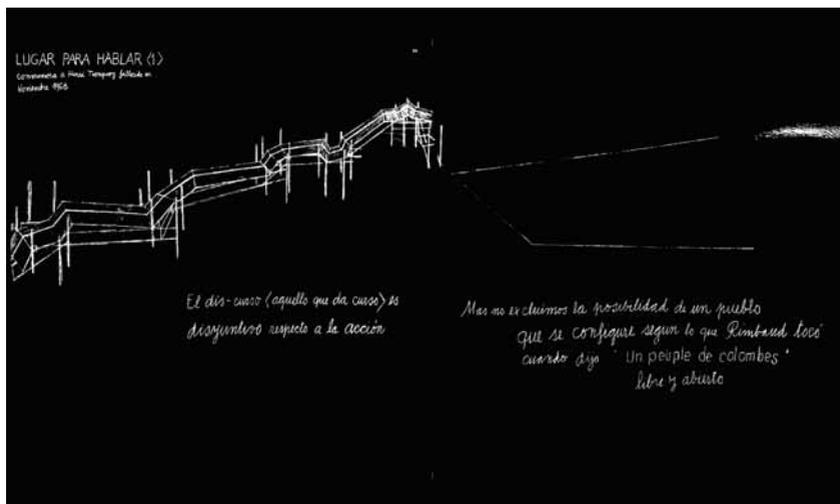


Fig. 2. Ciudad Abierta, Ritoque, Ágora de Tronquois (desaparecida). Fuente: Escuela de Arquitectura Universidad Católica de Valparaíso.

A mi juicio, Smiljan Radic encara muchos de estos temas de forma importante en su obra y tiene experiencia interesante en la intervención de edificaciones y conjuntos históricos como la Biblioteca de Lo Contador, el Centro Cívico de Concepción o el Museo Chileno de Arte Precolombino, actualmente en curso. En el sentido de los oficios y la memoria de las cosas, la Casa del Carbonero y el proyecto que realiza junto a [la escultora] Marcela Correa en el campo de Culi-prán¹⁰, la “definición” de sus obras según su materialidad, como en las casas de cobre; la memoria de las cosas, el reciclaje –como su propia casa en Vilches, y otras–, además un tema de la desmemoria que Smiljan presenta en relación al manejo del despojo de la cultura material, que quedan en manos de personajes marginales de la sociedad¹¹. Actualmente, Smiljan está trabajando en un proyecto que se encaja en la carcasa de unas edificaciones quemadas por un incendio en el barrio Yungay.

10 La ampliación de la Casa del Carbonero es un trabajo artístico basado en la reinterpretación escultórica de las hornillas de barro usadas para la producción de carbón de espino típicas de varios sectores rurales de la zona central de Chile. El Campo Público en Culi-prán, construido en 1999 y diseñado por Smiljan Radic junto a Marcela Correa (1963), es un proyecto insertado en un campo abierto rodeado de palmeras en la comuna de Melipilla, en Chile, que busca dotar a dicho espacio de una connotación cultural antes que funcional, mediante la incorporación de una serie de elementos propios del imaginario de la cultura local.

11 Las casas de cobre se refiere a dos casas diseñadas por Smiljan Radic con un cerramiento de cobre emballeteado, la primera construida en Nercón (Chiloé) el año 1998, y la segunda en Talca el año 2004. La casa en Vilches, por su parte, en el sector precordillerano de Chile central, se refiere al inmueble diseñado por Smiljan Radic y Marcela Correa, que fue construida a partir de la reutilización de una típica casa “A” –llamada así por la configuración del techo en base a dos aguas de pendiente pronunciada que llegan hasta el suelo.

Veamos muy rápidamente la secuencia de imágenes de obras de Smiljan Radic, algunos casos de reciclaje y la obra de Yungay. Con estas en mente me gustaría iniciar la conversación.

Rodrigo Pérez de Arce Ignasi de Solà-Morales [arquitecto, historiador y filósofo catalán] pone el acento en la interpretación del arquitecto respecto a la obra a intervenir –la interpretación como problema y como el momento de juicio respecto del proyecto y de la obra que lo acoge–, situando esa conciencia en el Renacimiento, época en la cual se reconoce que el proyecto demanda una teorización. Según Solà-Morales, el Renacimiento también es el periodo en donde aparece una particular conciencia de la historia en cuanto se comienza a hablar de la Antigüedad como un referente. Compartiendo su punto de vista, el proyecto de arquitectura se transforma en el criterio de juicio respecto a la obra más importante –incluso más que el juicio histórico y profesional, el juicio de proyecto más que el de restauración–. Según lo anterior, quiero abordar a grandes rasgos cuatro áreas: la primera se define de acuerdo a esta proposición de Solà-Morales, la segunda en torno a aspectos temporales, la tercera respecto a aristas materiales y técnicas, y la última concerniente a la condición de la obra de arquitectura como patrimonio o aporte patrimonial.

Smiljan, en relación al concepto de intervención, cómo te has enfrentado a cualquiera de las situaciones descritas y también si consideras posible extraer leyes generales a partir de actuaciones concretas en el campo de la intervención.



Fig. 3 y Fig. 4. Ampliación de la Casa del Carbonero. Fuente: Smiljan Radic.

Smiljan Radic Antes que todo, muchas gracias por la invitación. En realidad, mi labor de arquitecto –voy a decirlo de manera banal– es de “caso a caso”. Les contaré cómo me han afectado ciertos hechos que han sucedido a lo largo de la historia –no sé si categorizarlos como hechos patrimoniales– y qué cosas me interesan de mi propia historia; qué es lo que me interesaba o me interesa hoy de Chile.

Hice mi proyecto de título en el año 1989. Si uno revisa esa época en términos reales y concretos, se dará cuenta de que en rigor los cursos de historia de la arquitectura no existían. Lo que teníamos eran profesores mostrando diapositivas con fotografías de ellos –con su mujer al lado– frente a edificios públicos: era una enseñanza turística. Cuando me titulé, tampoco había una gran cantidad de libros, la oferta era escasa. Recuerdo que en una búsqueda apareció un libro de la Editorial Gustavo Gili que se llamaba *De la Vanguardia a la Metrópoli* (1981), con el cual pude descubrir a los autores Tafuri, Dal Co, y a una serie de personajes que estaban reunidos en torno al Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, donde estudié posteriormente Historia y Estética luego de obtener una beca. En realidad, lo que adquirí estando allá fue un mejor acceso a la información –histórica o física–, pero no necesariamente soluciones a los problemas –o preguntas– sobre “qué hacer en Chile”, cómo enfrentarse a la realidad y/o cómo abordar la profesión. En ese contexto surgió la necesidad personal de construir una guía turística para que los amigos que había hecho en Italia vinieran a Chile: la llamé *La Guía del Abandono*. Cuando volví a Chile comencé a fotografiar muchas cosas que como Rodrigo [Pérez de Arce] nombró anteriormente, denominé “construcciones frágiles”. Ellas no pertenecen a la historia general, no están en ningún libro de historia de la arquitectura ni de la historia nacional, no están relacionadas con la historia vernácula y tampoco están inscritas en la tradición de una localidad determinada.

Todas estas construcciones que ustedes ven en las calles y carreteras de algunas localidades son construcciones que en ese momento aparecieron en base al esfuerzo individual de una sola persona, que construía este artefacto en un corto periodo de tiempo y con recursos determinados. Me parecía interesante esta especie de autoconstrucción a un nivel básico: la capacidad de transformación de lo que tengo alrededor. Esto va desde los puestos de fruta que se ven al costado de las carreteras a estas banderas de bolsas que aparecen también avisando los puestos de dulces, galpones, balsas, etc. Esta serie de artefactos proponen problemas de diseño a nivel estructural y al mismo tiempo una noción de historia –tal vez en contra del tema que nos convoca– sin intención de dejar huella. Me parecieron interesantes estas construcciones sin una historia asociadas a lo



Fig. 5. Construcciones frágiles. Animita Circo. Fuente: Smiljan Radic.



Fig. 6. Construcciones frágiles, Puesto de frutas. Fuente: Smiljan Radic.

efímero, algo que no sucedía en otras partes del mundo, por lo que podía ser motivante conocerlas. Varias veces pasó que luego de dos o tres años, cuando volvía a visitar estos lugares, las construcciones habían desaparecido precisamente porque eran parte del esfuerzo de una persona “sola”. Un esfuerzo individual y en este se consumía su historia; eso era lo relevante y patrimonial. Me interesaba su capacidad de desaparecer, de dejar el terreno limpio y no su capacidad de aparecer o de repetirse a lo largo de la historia.

Extrañamente, el patrimonio de Chile me empezó a interesar por eso. Entremedio apareció un libro al que me refiero frecuentemente que se llama *La invención de Chile*, de Jorge Teillier, que presenta una serie de cuentos de gente que nunca ha venido a Chile y que habla del país con un cierto imaginario inventado¹². El libro tiene párrafos con descripciones de la Catedral de Santiago cayéndose por un terremoto, de un hombre patagón comiendo una manzana en un poema muy triste y arruinado: descripciones inventadas que establecen un ambiente específico del país y que son parte del patrimonio o imaginario cultural. La necesidad de universalizar o no los temas de patrimonio tiene que ver con la creación de un imaginario. ¿Qué es lo que nosotros nos estamos imaginando de Chile? ¿Qué es lo que podemos producir, o qué es lo que nos interesa del tema? ¿Qué restos vamos a usar? Lo vivificante de una construcción es proponer cómo esta sigue hacia ade-

12 Teillier, J. (1993). *La invención de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

lante más que cómo ella mira hacia atrás: esto es muy complicado cuando se trata de intervenir una preexistencia. Más que rescatar lo que hubo, el problema es proyectar cómo la edificación existente permitirá un nuevo imaginario –un nuevo uso, una nueva manera de abordarla y de revitalizarla–. Siempre que uno interviene estas construcciones, hay una cierta impostura –al hacer algo nuevamente siempre hay algo de falso o ficticio rondando el proyecto, una sensación molesta.

Podría explicar todo lo que he dicho a través de la Casa del Carbonero. En el mismo periodo de mi trabajo junto a Rodrigo [Pérez de Arce], Teodoro Fernández y Monserrat [Palmer] en la Estación Mapocho, fui a Grecia para participar en un concurso que finalmente ganamos. Hicimos una plaza tipo Plaza de Sants, después volví a Chile y empecé a fotografiar estas construcciones frágiles y realizamos La Casa del Carbonero, lo que significó un quiebre respecto de lo poco que había hecho. Este proyecto está basado en una de estas típicas cúpulas de carbón que hay en el secano costero. Descubrimos por casualidad la persona que las construía –en ese momento tenía 92 años–. Construimos con él un prototipo, una esfera de barro de quema de 3,2 metros de diámetro, y luego usamos este prototipo para una instalación en Culiprán con esferas más grandes aún –de 400 cm de diámetro–. Siempre nuestro centro de interés fue el proceso constructivo –no el aspecto formal de la construcción– y cómo este proceso puede generar o cambiar una forma determinada. El sistema constructivo generaba una serie de materialidades, texturas y de perfumes, que lo entendimos como parte del patrimonio de una localidad. Es su “memoria involuntaria”, al menos eso significaba para nosotros.

Para presentar el proyecto nos reunimos con una cantidad importante de personas que eran propietarias del sitio elegido, el cual había sido expropiado por la Unidad Popular: unas cien familias comuneras debían autorizar la intervención. Extrañamente, unos pocos de estos vecinos sabían de la existencia de estos hornos y prácticamente nadie podía relatar su proceso constructivo. La intervención permitió trabajar con el imaginario local y abrirlo al recuerdo de un olvido. Todo este trabajo estaba referido a la Guía del Abandono que traté de editar para mis amigos italianos, los que nunca vinieron a Chile. Al igual que los relatos en el libro de Teillier, el concepto de imaginario me convence más que el de patrimonio, el cual incluye en sí mismo lo que tú hablabas sobre el valor simbólico de estas cosas.

Rodrigo Pérez de Arce La figura del imaginario es potente porque habla de “saltar hacia delante”, más que solamente mirar hacia atrás. Concuerdo contigo que la actuación en este tipo de proyectos es muy casuística; en ese sentido, la Carta de Venecia o estas leyes universales sobre cómo tratar los edificios históricos deben



Fig. 7. Vista aérea de la cancha en Culiprán. Fuente: Smiljan Radic.

ser revisadas continuamente frente al caso concreto¹³. En relación a ese tema, el acento de las instituciones ligadas al patrimonio –incluso del CMN o de sus consejeros– insiste bastante acerca del estilo o el lenguaje de las obras: la mantención o consecuencia con el estilo existente, lo que acota las posibilidades del arquitecto.

Quisiera preguntarte si el criterio tipológico –o algún otro que se te ocurra– podría considerarse una variable de mayor importancia que el estilo. Una que va más por el orden del lenguaje y otra que va por el de la estructura; una es quizá de orden más práctico que figurativo.

13 La Carta de Venecia, redactada en 1964 durante el Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, establece una serie de principios que buscan normalizar la actividad restauradora y de conservación del patrimonio, centrándose no solo en lo arquitectónico, sino además ampliando el ámbito de actuación desde el edificio hacia el conjunto histórico.

Smiljan Radic Yo estudié en pleno postmodernismo, cuando el tema del estilo era el único importante. En Yungay estamos haciendo un proyecto de un Centro de Artes Escénicas Experimental, lo que en términos prácticos normalmente se concibe como un espacio "neutro". Mi cliente compra el terreno, invierte y pregunta "¿qué podemos hacer?". Pensar qué se puede hacer con este sitio –dentro del campo de las artes escénicas, parte con el análisis de la normativa –siempre la tomo como un pie de inicio para evaluar un proyecto económico o espacialmente, ver su factibilidad–. El lugar a intervenir es un edificio compuesto por un sinnúmero de casas de alto, enfrente de la Peluquería Francesa¹⁴ en calle Compañía. La construcción estaba quemada completamente, y prácticamente el interior no tenía estructura –los muros que aún permanecían en pie corrían peligro de derrumbe–. Para hacer algo había que pedir un Permiso de Vaciamiento: "vaciamiento" significaba limpiar y darle un nuevo sentido, proponía en definitiva renunciar a lo que había sido. El edificio se cayó por descuido empujado por un desastre natural. Entonces, debimos preguntarnos si el rescate valía la pena o si su destino era solo desaparecer bajo el abandono que la sociedad le había impuesto.

Mientras nosotros postulábamos a este vaciamiento –el trámite demoró muchísimo tiempo, iniciado al menos un año antes de 2010– vino el terremoto y las fachadas que la Municipalidad de Santiago y el CMN proponían mantener se cayeron en un 20% o 30% más. Todo lo que la ley proponía mantener se estaba cayendo al suelo gracias a la burocracia. Luego del terremoto nos dieron el permiso y pudimos recuperar los muros y las fachadas tal como eran. No hubo un cuestionamiento de si ese rescate formalista o "fachadismo" era éticamente bueno o malo. A mí me interesa abordar estos temas en un sentido operativo o práctico, el mismo que tienen los campesinos: "necesito hacer esto y lo voy a hacer de la mejor forma posible". Respecto a la fachada hay dos consideraciones: la primera es "quedar bien" frente al barrio –algo que tiene que ver con un sentido cultural, con que los vecinos se sientan cómodos– y que no haya grandes intervenciones. En este sentido la fachada es un disfraz, algo que académicamente no es muy bien visto. La segunda es que la normativa no dejaba intervenir, lo que en un comienzo fue un alivio, porque diseñar una fachada que deje a todo el mundo contento es muy difícil; mejor dejar la misma fachada y el tema se resuelve inmediatamente. Sin embargo, nada es tan fácil: la normativa no dejaba perforar la fachada, por lo que el ingreso de una grúa para la instalación de una cubierta en base a vigas prefabricadas no fue posible, lo que trajo como consecuencia un

14 La Peluquería Francesa, ubicada en el barrio Yungay, es una antigua peluquería que funciona desde el año 1868 y que se ha transformado en un emblema patrimonial del sector poniente del centro de Santiago.



Fig. 8. Vista aérea de Sitio Proyecto Yungay Sala de Artes Escénicas. Fuente: Smiljan Radic.

30% más de costos por no poder botar 20 cm de un vano de fachada, la misma que había caído bajo el terremoto y la burocracia.

La fachada cumple una doble función en este proyecto: por un lado, los edificios históricos crean una cierta publicidad, porque al renovar una fachada tal como era uno se aprovecha –formal o intelectualmente– de la historia, le otorgas un cierto tiempo a lo nuevo que está dentro. Por otro lado, con el edificio deshuesado, la fachada aparece en el interior como total y a través de sus vanos vistos desde el interior en una sola mirada aparece la ciudad, dando esta nueva sensación de un interior enganchado a un nuevo imaginario, más relacionado –por su escala– con las experiencias escénicas donde el telón de fondo es la ciudad abierta.

En este caso concreto, el sentido de vaciamiento fue muy importante –y podría ser una imagen para todas las cosas que hay que recuperar– para obtener un nuevo imaginario, no en el sentido de destruirlo todo, sino para entender las posibilidades de esa construcción. Gracias a que el edificio estaba destruido –o mejor dicho, gracias a que Chile tiene terremotos– fue posible intervenirlo. De otro modo hubiese sido imposible, seguramente esa casa seguiría abandonada hasta el día de hoy, como sucede con las construcciones aledañas.

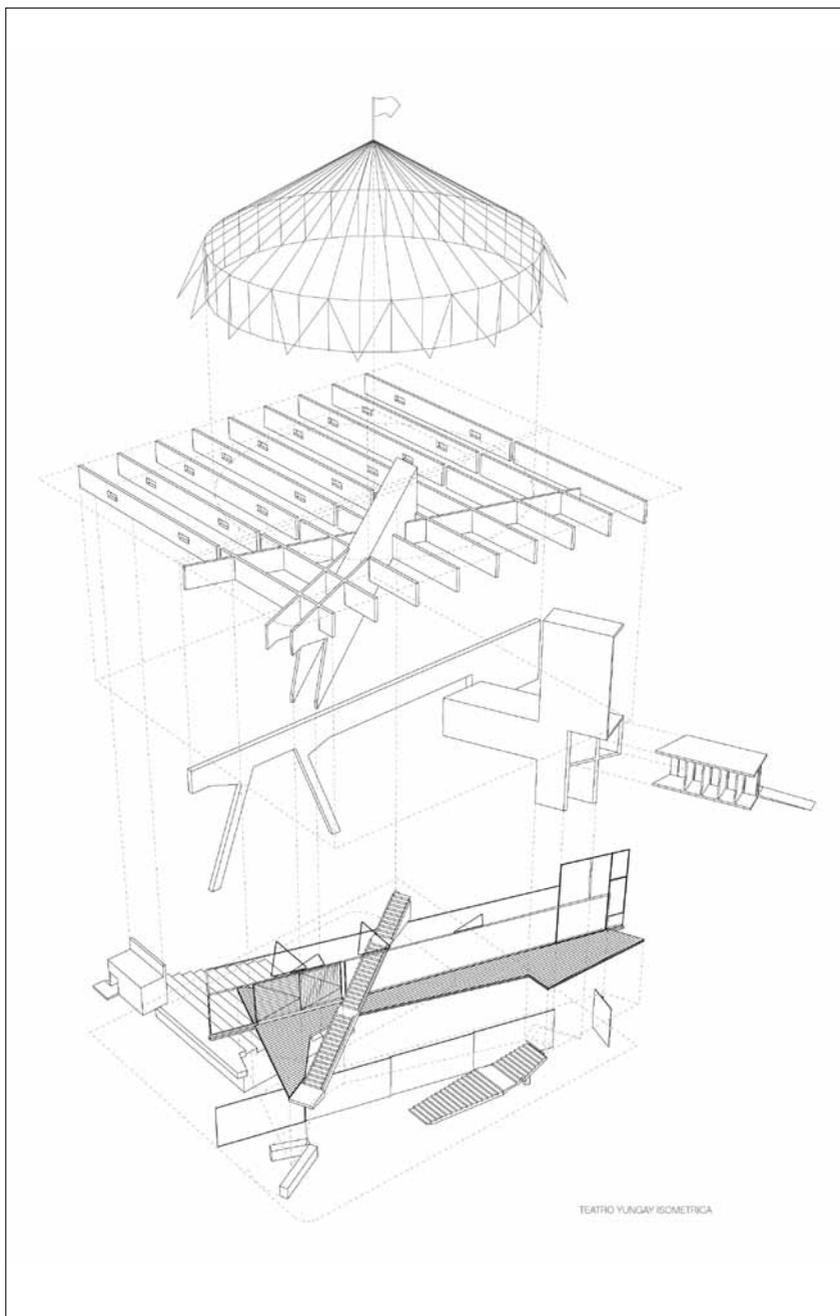


Fig. 9. Isométrica desplegada del Proyecto Yungay Sala de Artes Escénicas. Fuente: Smiljan Radic.

Hace una semana hicimos los tijerales y estaba el ex dueño de la propiedad –el señor Achurra–, quien estaba contento de que a pesar de que quedara poco de lo existente, se iba a erradicar el abandono y la edificación cobraría una nueva vida: existía en sus palabras un grado de pertenencia hacia el sitio, más que al hecho físico de una pared y su estilo. Eso produce alegría y libertad.

Rodrigo Pérez de Arce En relación con esto creo que estas interpretaciones son como una especie de cadena, es como una posta: viene una obra, se cae, queda algo, vendrá algo nuevo, luego vendrá alguien –a lo mejor se cae tu obra algún día y se construirá sobre ello–. También tiene sentido en relación a lo que mostraba, desde la Catedral de Chartres hasta las construcciones frágiles de Ritoque. En Ritoque se plantean de alguna manera construcciones inconclusas, que podrían seguir construyéndose y que no tienen autoría singular. En las intervenciones en patrimonio existe tu autoría, pero también existe una anterior, lo que pone en jaque esta idea del proyecto concluso, esta idea más clásica de la existencia de un autor de una obra y que esta queda para siempre en el mismo estado. A la luz de lo que ocurre hoy en día, me gustaría que comentaras sobre la noción de la obra conclusa frente a esta noción indeterminada.

Smiljan Radic Uno tiende a tratar de terminar el proyecto, pero el nivel de uso de las cosas es un desastre, es tan fuerte que se transforma en un problema. La intensidad de ocupación que adquieren las cosas cuando tienen un cierto éxito es tan fuerte que es muy difícil de mantener el cuidado original que se proyectó. Hace poco pude comprobar esto en el Restaurante Mestizo, que hice hace cinco años, el cual tuve que fotografiar recientemente. El valor patrimonial tiene que ver con el uso y de si existe una dirección que necesita ser mantenida en el futuro: cuánto uno le puede exigir a las cosas. Creo que las edificaciones en Chile se deterioran muy rápido y esto es más difícil de prever que cualquier otro fenómeno. No porque el uso sea malo, sino porque uno cree que lo que está decidiendo va a perdurar en el tiempo y va a tener un valor estructural a futuro.

En ese sentido entiendo que en algunos edificios la decoración –o la ruina de esta– es estructural porque define una atmósfera: es el soporte del imaginario, y en este aspecto es más relevante que la estructura. Si se saca la decoración, ese lugar, tal como lo conocemos, se cae a pedazos. En muchos otros lugares la decoración –para los arquitectos, o como dice el ingeniero Pedro Bartolomé, los arquitectos boutique– empieza a ser algo anexo. Ese tipo de matices son mucho más difíciles de tratar: hacer que la decoración sea estructural es complicado, porque hay que saber más de lenguaje. Es más simple borrar y hacer algo un



Fig. 10. Proyecto Yungay Sala de Artes Escénicas en construcción (interior). Fotografía: Gonzalo Puga.



Fig. 11. Proyecto Yungay Sala de Artes Escénicas en construcción (terrazza). Fotografía: Gonzalo Puga.

poco más crudo. Los grados de nitidez en las normativas de otros países son distintas, las calidades y las historias también. Aplicar una ley estricta de restauración en Chile quedaría en muchos casos absolutamente fuera de orden, porque los grados de nitidez constructiva son otros, tienen otro sentido.

Rodrigo Pérez de Arce Quiero volver a esa condición de la obra y de ciertas especificidades del medio chileno, como lo es el que haya terremotos. Más allá de un tema cultural –muy importante– el reciente terremoto que afectó a nuestro país [2010] determinará aún más cualquier actitud que se pueda tener en relación a la conservación de edificios antiguos. Podríamos decir que la arquitectura es un arte que permanece en el tiempo y que hay ciertos efectos naturales que la modifican, degradación o pátina, por decir algo.

¿Cuál es tu reflexión sobre el paso del tiempo y/o frente a las acciones de modificación descritas? ¿Es la anterior también una reflexión de arquitectura? ¿Cuál es tu posición al respecto? Eventualmente uno podría decir que eso no constituye una reflexión de arquitectura o que no es suficientemente fuerte como para poder orientar una decisión de proyecto. ¿Existe un arquitecto que admires o que considere esta dimensión como tema de arquitectura? ¿Qué obras de arquitectura te parecen relevantes en este aspecto?

Smiljan Radic Creo que tiene que ver con la gestión que tenga el edificio en el futuro. Uno hace lo mejor posible en esos términos con los presupuestos existentes, pero también es algo que tiene que ver con los grados de mantención de las cosas.

Creo que Germán del Sol tiene prevista una cierta rudeza en sus trabajos, una cierta brutalidad; algo que he admirado en lo poco que he visto de él¹⁵. Sus obras tienen la cualidad que el tiempo las desgasta y esos ajustes naturales pueden coexistir en y con el proyecto. Además, es muy hábil para definir temas relevantes en obra: por esta misma inexactitud, si uno ve una línea recta en un hormigón visto, es una línea que sigue una cierta recta, pero no sigue el filamento perfecto para que quede aguda, sino que sigue su curso y va a funcionar dependiendo especialmente de la definición de su largo. Uno tiene que aprender ese tipo de cosas. Siempre hablo de los grados de nitidez de las cosas: cuando a uno le llegan las revistas de arquitectura, pareciera que las líneas quedan construidas exactamente –algo que es irreal–. Al ver las construcciones en Chile, es posible darse cuenta

15 Germán del Sol (1949) es un destacado arquitecto chileno, ganador del Premio Nacional de Arquitectura, otorgado por el Colegio de Arquitectos de Santiago, el año 2006.

de que las cosas pueden tener grados de imprecisión mayores, lo cual a priori no es bueno ni malo. En ese sentido creo que Germán del Sol maneja de manera magistral esos grados donde las cosas aparecen nítidamente más borrosas. Pareciera que sus obras no necesitan mucha mantención: si se cae algo o si se mantiene o no la línea, son factores que no las empobrecen. Tienen esa capacidad de ser más robustas de lo que aparentan y eso es bueno para resistir el uso cotidiano.

Rodrigo Pérez de Arce Respecto a la condición material de la obra, un efecto del tiempo es el sísmico, que evidentemente causa grandes destrucciones y también aminora el espesor urbano histórico: nos queda muy poco de la historia de nuestras ciudades. El terremoto, por supuesto, nos plantea entender la obra como conjunto dinámico, que no es lo que el público entendería como arquitectura propiamente tal, cuya expresión es la de una cosa física, estable. Abordando el problema desde otras aristas, me gustaría saber tu posición o actitud respecto del rol del ingeniero en la creación de la obra y, específicamente, en el rescate de una pieza patrimonial que requiere un cuidado especial desde ese punto de vista. Pareciera que el ingeniero es un actor muy importante en tus obras.

Smiljan Radic Todos los últimos trabajos que he realizado han sido con el mismo ingeniero, Pedro Bartolomé. Esto ha sido muy fructífero, ya que uno establece un cierto diálogo y una afinidad respecto a lo que se puede hacer y a lo que no; una determinada franqueza en la relación entre arquitectura e ingeniería. En cualquier caso, siempre trato de hacer obras que no sean muy complicadas.

Me llamó mucho la atención que después del terremoto aparecieron cientos de arquitectos especialistas en adobe, siendo que es muy extraño que un arquitecto en Chile se especialice en este material. Yo conozco solo a uno –Sergio Rojo¹⁶–, que es a quien llamaría si tuviera encargos de ese tipo: él trabaja con estructuras dúctiles. Me pareció un poco extraño que muchos arquitectos defendieran el adobe en sí, como postura a priori. Quizás lo que uno se tenía que preguntar era: ¿qué es lo que brinda el uso del adobe a la vida en el campo o en la ciudad? Imagino que es un cierto frescor, un olor, el poder dormir la siesta en la tarde, unos pájaros que se meten ahí y hacen ruidos, etc. Nuevamente pienso que quizás es más importante el imaginario que producimos o recordamos en torno al material mismo.

16 Sergio Rojo es un arquitecto chileno titulado en la Universidad de Chile el año 1957, especializado en diseño estructural y restauración. Además de su labor profesional fue profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile durante más de quince años.

Si bien puede que estos fenómenos estén estrictamente relacionados con el material –que no sea posible lograrlo de otro modo– el problema es mucho más complejo que defender al adobe como si fuera parte del patrimonio gremial local. Se puede construir sísmicamente sin ningún problema en adobe, entonces no se trata de una defensa del material en sí, que importa poco. Me parece más importante rescatar un ambiente –y proyectarlo hacia adelante– que rescatar un hecho físico. Como cuando me refería a las “construcciones frágiles”, que son lo que tienen alrededor, toman lo que tienen y construyen un ambiente con eso. La arquitectura tiene mucho más que ver con una escenografía prolongada en el tiempo –con alcanzar una cierta orientación con lo que propone el cliente, la ciudad o los usuarios– que con lograr un determinado patrimonio permanente.

Rodrigo Pérez de Arce Precisamente iba a hacer alusión a ciertos fenómenos con carácter de cataclismo como el terremoto en Valparaíso del año 1906, que si bien destruyó prácticamente todo lo que quedaba en El Almendral¹⁷– toda la arquitectura que existía hasta ese entonces desapareció–, también fue un momento en el cual se promovió la tabiquería de madera en esquemas de baloon frame y la quincha como un sistema constructivo eficaz y que elaboró un cierto lenguaje al casco central de la ciudad –al menos durante cien años de vida patrimonial–. En otras palabras, si bien se validó un nuevo sistema sobre la pérdida del sistema antiguo, no se perdió la calidad urbana de la ciudad. Tengo una imagen que quizás podríamos revisar en la cual el historiador Damián Bayón hace referencia a un fenómeno no tan conocido respecto a la reconstrucción de Lima luego del terremoto de 1746, cuyas consecuencias se asemejan: se destruyen las iglesias de adobe, colapsan de una manera terrible y en un proceso que él describe como más de astucia que de gloria, se sustituye la construcción masiva de mampostería por quincha¹⁸. Lo interesante es que la sustitución ocurre compartiendo el lenguaje barroco y expresando calidad, solidez, estabilidad, etc. De hecho, si uno mira esas torres hoy en día no se daría cuenta que son de madera y barro. Duraron muchísimo tiempo, aparentemente dejando a todo el mundo encantado.

Smiljan Radic Eso también tiene que ver con un orden práctico que te permite el tener una impostura, nadie se planteó que eso era falso. Eso es verdadero porque es efectivo y real.

17 El Almendral es un barrio de la ciudad de Valparaíso. Su nombre recuerda la abundancia de almendros que hubo alguna vez en la zona.

18 La mampostería es un sistema constructivo tradicional que consiste en la construcción de muros en base a la colocación manual de los elementos que los componen, usualmente ladrillos, bloques o piedras. La quincha, a su vez, es un sistema constructivo tradicional americano consistente en un entramado de caña o bambú recubierto con barro. A veces se incorpora como refuerzo una estructura en base a pilares y crucetas de madera, que es rellena con barro.

Rodrigo Pérez de Arce Esta es la construcción, si vemos la planta es una torre de madera. Podría haber pertenecido a una iglesia chilota, pero está revestida en mármol. Para Lima, lo que se requería en ese momento era reconstruir la catedral y darle un lenguaje que aceptara todo el mundo. Es un ejemplo maravilloso. En relación a la disputa posterremoto en Chile, uno se pregunta: ¿es la quincha un material adecuado o quizá se requieren otras técnicas para la reconstrucción de lugares como Curepto u otros sectores del Valle Central?

Smiljan Radic El punto es saber distinguir si hay que rescatar el hecho, o si lo que hay que rescatar es el valor cultural. Siempre está como a medio camino, no es ni uno ni otro y depende del caso o las circunstancias reales efectivas.

Rodrigo Pérez de Arce A ti te ha tocado actuar también en Concepción, que se reconstruyó completo en hormigón, cuando su estructura anterior fue de tabiquería, quincha, adobe, ladrillo. Se construye todo en hormigón y mantiene una cierta dignidad humana que duró hasta el último terremoto.

Smiljan Radic Como en Concepción, la intervención en el Museo Chileno de Arte Precolombino también es un ejemplo. Este museo nace de la obsesión del arquitecto Sergio Larraín, quien cede la colección y renueva el interior del edificio en hormigón armado cerca de los años ochenta. Si uno lo analiza fríamente, lo que se ve en ese edificio y lo que defiende el CMN no es algo que venga de una materialidad particular, sino más bien de una imagen cultural. Por ejemplo, todas las columnas de los patios norte y sur son de hormigón armado y el edificio preexistente de la Real Aduana es de 1805. Lo mismo corre para las carpinterías, los cierros, etc. Nunca me cuestioné si eso estaba bien o no; no interesa el juicio de valor, ya que hace mucho esos elementos forman parte de un cierto patrimonio o de un cierto imaginario.

Me acuerdo de una situación que ocurrió en Italia. Un equipo estaba reestructurando un muro estucado en cal, cuando se les cayó un pedazo: atrás de este apareció un fresco del Renacimiento, empezaron a escarbar y apareció un fresco del Medioevo, finalmente no sabían dónde parar ya que la mampostería de atrás era de una piedra increíble. ¿Dónde te detienes? Quizás en muchos casos, uno no debería siquiera comenzar y entenderlas directamente como hechos –independiente si es feo, bonito o contemporáneo–, como el material base con el que contamos –especialmente en sociedades más pobres.

Rodrigo Pérez de Arce Una dimensión que resalta en tu obra es la calidad técnica, el interés por los procesos, los materiales y una cierta perfección en la ejecución.

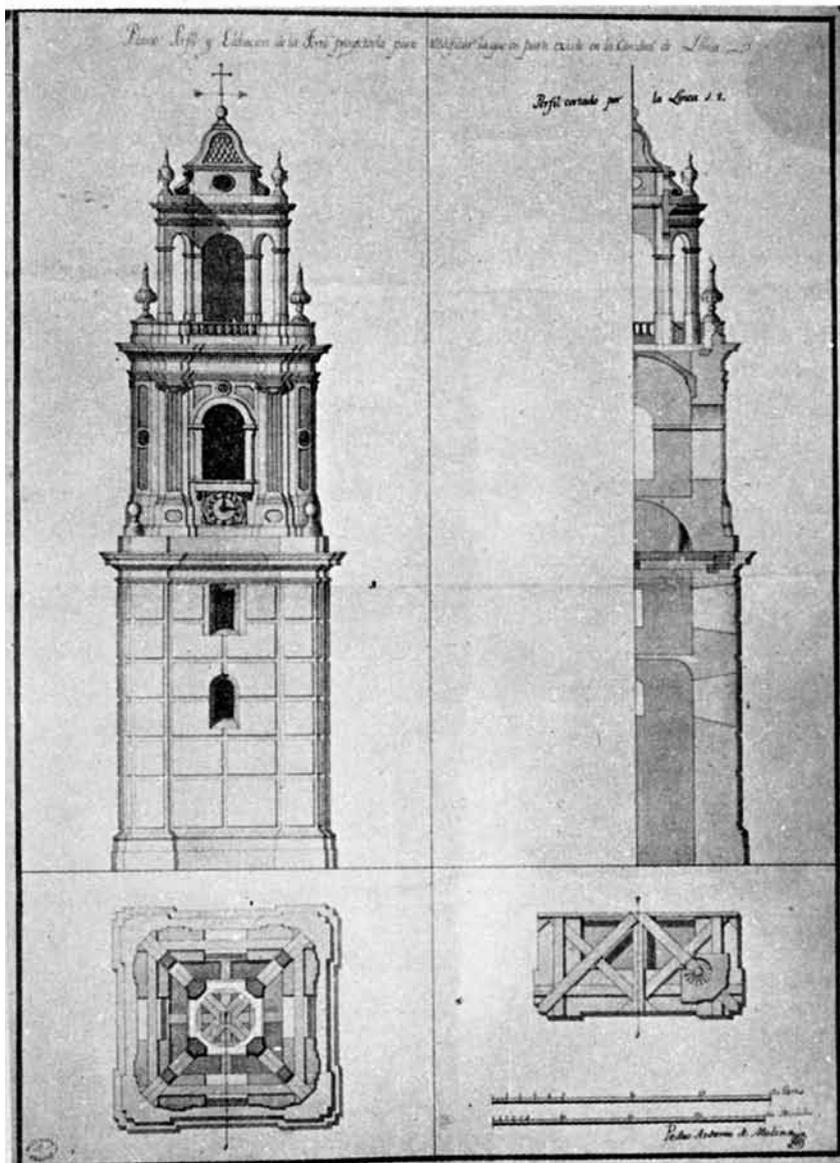


Fig. 12. Catedral de Lima, torre reconstruida después del terremoto de 1746, planta elevación y cortes. Archivo de Indias, Sevilla. Fuente: Bayon, D (1974). Sociedad y arquitectura colonial sudamericana, una lectura polémica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Quizá la tuya no sea una actitud como la de Germán del Sol, que saca partido de los desajustes, tal vez tu caso sea más de la línea recta que de la línea irregular, que se desvía, pero sin duda hay un énfasis técnico en tu obra. En ese sentido, uno pensaría que hay una celebración de la artesanía y la factura. Quisiera examinar en ese contexto una dimensión del tema del patrimonio: la del artesano frente a esta figura industrial. El artesano como custodio de un saber determinado, que transmite ese saber y que resulta fundamental o puede resultar fundamental en la calidad de una construcción.

Smiljan Radic Hay un libro de Sennett que habla del tema del artesano, donde amplía la denominación de artesano a muchos aspectos de la producción humana¹⁹. Lo interesante es que él dice que esta razón es inexplicable en un mundo donde el mercado se rige según lo que se compra y lo que se vende; y eso requeriría estrictamente los esfuerzos necesarios, y hay gente que hace esfuerzos más allá de lo necesario. El mundo de la artesanía de algún modo busca una cierta perfección que es casi incomprensible y que es importante. Yo recuerdo también comentarios de Álvaro Siza, quien estaba habituado a trabajar en Portugal, donde existía un cierto cuerpo de carpinteros, y luego le toca trabajar en Holanda, donde debe hacer un switch y cambiar totalmente la actitud y recurrir a una arquitectura de catálogo más que de artesano²⁰. Produce buena arquitectura también, pero deja planteado el tema de la producción de la obra y del alcance que podría tener la accesibilidad a gente formada para construir bien.

Si nos detenemos en la carpintería en madera, presentada en ese libro de Japanese Joints, donde se muestran ensambles de madera en la carpintería japonesa –incluso encuentros en tres dimensiones–²¹, muchas veces al ver estas uniones japonesas no nos damos cuenta que los elementos son solo secciones cuadradas que permiten un área muy robusta para hacer los ensambles con dimensiones generosas. Me tocó construir en madera en un proyecto en Chiloé: una habitación solo con ensambles, sin clavos. Si bien tuve un buen carpintero, el proceso fue fatigante. En Chile, lo común es trabajar con clavos y tablas, las secciones usadas no son cuadradas y las dimensiones tampoco pasan de dos pulgadas. Estas condicionantes generan que el artesano entienda su mundo constructivo de una manera determinada. No solo es una manera para resolver las uniones, sino que es una forma más efectiva y rápida de traspasar la información. Es una manera

19 Sennett, R. (2006). *El artesano*. Londres: Penguin Books.

20 Álvaro Siza (1933), destacado arquitecto portugués, ganador del Premio Pritzker el año 1992.

21 Seike, K. (1977). *The Art of Japanese Joinery*. Nueva York: Weatherhill.

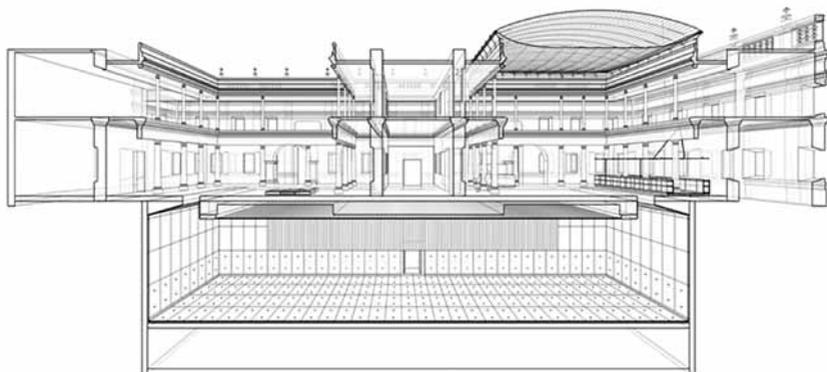


Fig. 13. Modelo de la ampliación del Museo Chileno de Arte Precolombino. Fuente: Smiljan Radic.

de leer y recordar el mundo, de construirlo. Esto no significa que la carpintería japonesa sea mejor que la chilena, es distinta. Pensar un catálogo de encuentros de madera hecho en Chile sería una porquería (ríe). A lo que voy es que el artesano tiene que ver con las posibilidades que tiene uno alrededor de hacer las cosas. En tiempos como los actuales, cuando hay una mano de obra faltante en la construcción, empieza a ser crítico, y uno debe pensar en la construcción como algo que pueda construir cualquier maestro, casi sin preparación. En ese sentido, es bastante angustiante. En cambio, cuando está floja la construcción, uno puede elegir –me refiero al mismo precio, que es un tema no menor en el asunto–; ahora uno puede elegir pero a unos precios altísimos, que no son abordables. En ese sentido, siempre es bueno pensar que la artesanía es una manera de mirar el mundo, y la arquitectura contemporánea integra esa mirada al incorporar esas materias artesanales en procesos industriales. Esto último está muy vigente.

Rodrigo Pérez de Arce Pero específicamente en el campo patrimonial, que tiene este elemento como de cirugía –ser arquitecto cirujano trabajando sobre una obra frágil que está a punto de caerse, etcétera–, la disponibilidad de gente formada para construir bien quizá sería una muy buena inversión. Por ejemplo, tener un equipo de muy buenos carpinteros en Valparaíso preparados para reconstruir casas del siglo XIX edificadas en madera. Hay una relación entre los oficios originales de una obra y la conservación patrimonial.

Smiljan Radic No lo tengo claro, la verdad. El problema de mercado es algo muy importante, porque la mano de obra calificada es un tema. Si uno tuviera un cliente que pudiera mantener este tipo de relaciones permanentemente –como lo debiera hacer el Estado quizás– y mantener una escuela de oficios a lo largo

del tiempo para formar personas, podría ser importante. Por ejemplo, los que no se pierden nunca son los picapedreros; si es que alguien quiere hacer una construcción exacta y precisa en Chile la debe hacer en piedra, porque los tipos son precisos y traspasan el conocimiento a lo largo del tiempo. Son generaciones que aprenden una tras otra; como el aprendizaje es más lento, es gente que se mantiene en ese proceso. Si uno adquiere un oficio muy rápido es algo que se puede perder muy rápido también o puede desviarse en otra dirección. Creo que el "maestro chasquilla" es algo que sigue existiendo y siendo útil en Chile en ese sentido, es muy útil para solucionar problemas. Pero mantener una escuela de oficios podría llegar a ser importante. Bueno, tú sabes lo que pasó cuando estábamos en la Estación Mapocho, en donde se formó una escuela de oficios que enseñaba forja, otro oficio que demora su aprendizaje y requiere habilidades especiales. Muchos de los que estudiaron ahí, ahora son escultores, ya que ser artesanos parece ser mal visto. Ahí también hubo una escuela de oficios de piedra, que fue importante en ese momento, es gente que se ha mantenido a lo largo del tiempo. En realidad no sé si suceda lo mismo en otro tipo de oficios de aprendizaje rápido. Quizás es lo que falta en las escuelas –no de arquitectura–, pero en aquellas que conforman el aparataje técnico, en la medida en que puedan ser bien pagados; lamentablemente, en épocas de crisis pasan a ser una mano de obra convencional.

Rodrigo Pérez de Arce Lo planteaba porque cuando existe una ciudad como Valparaíso en donde hay una base material bastante conocida, que es abundante en su construcción, como la tabiquería, y esta tabiquería tiene problemas como las termitas y se encuentra deteriorada, quizá tenga mucho sentido tener una escuela de oficios que fuera capaz de simplemente mantener la ciudad, y no me estoy refiriendo a cerro Alegre, sino a la ciudad completa. Así como tener gente que sepa construir un muro de contención. La experiencia que tú cuentas de los canteros es exactamente la misma que tuvimos nosotros²². Los tipos saben qué hacer y cómo hacerlo, trabajan con muy pocos dibujos, son capaces de hacer una presentación de lo que van a hacer y con eso pueden cubrir "X" hectáreas o lo que sea. Efectivamente, parece ser una cofradía que se ha ido transmitiendo de padre a hijo por mucho tiempo; es la única que yo conozco, por lo menos.

Propongo examinar un tema en relación a la dimensión urbana y el caso de la reglamentación, que también tiene un poco que ver con esta cosa de si la arquitectura es algo que tiene que mostrarse al mundo como una pieza de autor

22 Se refiere al Proyecto de Mejoramiento de los Espacios Públicos del Cerro Artillería de Valparaíso, desarrollado por Rodrigo Pérez de Arce junto a OWAR Arquitectos, entre 2008 y 2010.

o fundirse silenciosamente en un conjunto que nunca se termina de acabar. Es una pregunta que a lo mejor es difícil de contestar. Pero ¿te parece a ti que las reglamentaciones o las constricciones que la ley impone puedan ser beneficiosas y son necesarias? ¿O preferirías actuar en un contexto mucho más desregulado?

Smiljan Radic Yo creo en las regulaciones, siempre y cuando haya algo de sentido común; están las regulaciones, está la construcción final y hay un ente intermedio de gestión y de sentido común que debiera existir en un diálogo entre un término y el otro. Este tema intermedio serviría para apoyar las regulaciones –hacerlas cumplir en cierta medida–, desregularizarlas también, pero al mismo tiempo potenciar lo que se quiere hacer en el lugar, porque definitivamente el caso a caso es muy difícil de gestionar. Es muy difícil poder regularizar barrios completos, solo es posible cuando existe un organismo deliberante que pueda tomar decisiones, donde se piense y se pueda decir: “Sí, me parece que esto puede ser posible de tal y tal manera, me parece que esto no, etc.”. El único problema de todas estas cosas, y eso sí que es un problema ético, que tiene que ver también en Chile con el patrimonio natural, es que cuando uno se plantea algo, ¿cómo se lleva a cabo de manera de hacer el menor daño posible, sobre todo en entornos patrimoniales? Y con daño me refiero a algo que cualquier intervención puede provocar, por ejemplo en las costas chilenas. Es un paisaje maravilloso en muchos tramos y cualquier casa o cualquier intervención es una especie de daño o usurpación a algo que siempre fue mejor. Entonces, esta sensación o este primer planteamiento de no hacer daño, también en las construcciones: no hacer daño en el entorno social, cómo hacer que la comunidad no se sienta violentada en una u otra manera, comienza también a ser importante. En ese sentido tiene que haber un organismo regulador que haga este intermedio, para que además las construcciones sean posibles. Hoy muchas simplemente no lo son.

No sé si lo dije, pero en Yungay no me dejaban hacer un hoyo en la fachada y por tanto no había cómo meter estacionamientos, pero por otro lado la municipalidad te exigía estacionamientos para hacer un teatro. Entonces hay una cláusula en donde un Director de Obras te puede permitir no hacer estacionamientos siempre que la obra tenga un valor cultural. La norma te exige algo que luego es físicamente imposible; ahí hay un problema de sentido común, no es otra cosa. La solución es una norma mediada.

Rodrigo Pérez de Arce Recuerdo que tú hacías referencia a una de tus primeras obras en Chiloé, en Chonchi, donde la norma insistía mucho en el lenguaje, el tipo de ventana o no sé qué, pero la escala que se construía ahora era com-

pletamente tergiversada en relación a la escala de las construcciones originales del lugar. De tal manera que aparecía un grupo de engendros que tenían una especie de lenguaje historicista, pero la configuración de la calle, por ejemplo, estaba completamente destruida porque el tamaño de los módulos no tenía que ver con los tamaños de las casas originales. Es interesante ese equilibrio que debiera lograrse, es bien casuístico y exige un fuerte grado de flexibilidad; en ese caso, también quizás es interesante que existan –yo no pienso que la arquitectura pueda hacerse por votación pública– instancias más abiertas de discusión de proyecto, que serían muy útiles en ese contexto. ¿Podrías referirte a esta obra en particular? ¿Cómo fue el proceso en este caso?

Smiljan Radic El caso que comentas es bien particular, ya que era una casa determinada que tenía un valor simplemente por estar ahí. Hay muchas cosas que por el simple hecho de existir y permanecer adquieren un valor. Ese hecho es importante. Nosotros propusimos renovar esta casa para un hotel, mantener su totalidad y la municipalidad aceptó esta intervención. Más tarde el negocio no prosperó y la casa dejó de existir –se quemó–, y me tocó proyectar una oficina en el mismo sitio. Visité al Director de Obra de Chonchi y le dije: “Quiero mantener exactamente el volumen de la casa preexistente y su orden de ventanas verticales”. Este último punto me costó mucho, ya que en la escuela hacer una ventana vertical era lo peor que se podía hacer (risas). El volumen me parecía un indicador de la escala del pueblo, de su memoria, más allá que otras consideraciones. El Director de Obras me comentó que el volumen le daba lo mismo, pero que la fachada que yo había propuesto le parecía bien. Para mí era al revés. Resulta que se quemó el borde costero de Chonchi completo más tarde y desaparecieron todas esas casas que le daban el “grano” al pueblo original. Aparecieron supermercados, casas con antejardín; apareció una gran zona triste, pero mis oficinas están aún ahí, con su volumen como testimonio de un olvido.

Rodrigo Pérez de Arce En definitiva, es súper vulnerable.

Smiljan Radic Eso me acuerdo, estaba todo condicionado por el gustito del Director de Obras. Imagino que ahora estará todo más regularizado.

Rodrigo Pérez de Arce Bueno, yo por lo menos no tengo muchas más preguntas, pero me gustaría, sí, que te refieras a algo que es súper importante, que está dicho en parte en lo que manifestabas antes en relación al imaginario. La arquitectura en realidad construye patrimonio, existe, se usa, está presente, no se le puede hacer el quite, organiza aspectos muy importantes de la vida presente y en

un país como este es muy relevante. Así como es importante mantener el patrimonio, tal vez también es sustancial construir patrimonio. Es decir, la función del arquitecto pensando hacia adelante es tan importante como la función que pueda haber tenido en relación a un rescate o frente a cualquier acción retrospectiva.

Smiljan Radic Ahí entran las escuelas de arquitectura en pleno, creo yo. Siempre uno piensa que lo que viene a futuro será peor. ¿Por qué alguien se detiene a rescatar una casa que tiene un muro de fachada continua hacia una calle? Generalmente, todo el mundo piensa que lo que viene es peor, hay una sensación de desconfianza frente a lo que viene y demostrar lo contrario es un tema que flexibiliza eso. Lo que sí creo es que uno no puede tener grandes paños de la ciudad muertos, paralizados, eso es lo peor, tener grandes sectores que uno no sabe cómo sacar a flote, cómo regularizar. No digo que hay que permitir hacer cualquier cosa, pero hay que inventar mecanismos que permitan revitalizar lugares. Tener muchos centros muertos por regulaciones quizá demasiado restrictivas, o al revés, quizá no propositivas, es lo más complicado. La ciudad necesita estar constantemente reformulándose, sobre todo cuando el patrimonio es un tema de cincuenta años hacia atrás, es un tema perfectamente accesible, no es que se hayan perdido las técnicas de construcción o que haya que llamar a un artesano perdido en Europa, que es el único que sabe hacerlo, son técnicas muy accesibles de restauración. ¿Por qué no se produce? Creo que eso es lo que uno debería empezar a generar: proposiciones que no son formales necesariamente.

Rodrigo Pérez de Arce Muchas gracias, Smiljan. Con eso hemos llegado al cierre de las preguntas. Ahora me gustaría abrir la conversación al público.

**PANEL DE PREGUNTAS Y DISCUSIÓN:
MODERA EMILIO DE LA CERDA, ARQUITECTO,
SECRETARIO EJECUTIVO DEL CMN**

Emilio De la Cerda Buenos días. Primero que todo me gustaría agradecer nuevamente a los invitados. La conversación estuvo muy estimulante y abre el horizonte a lo que en general se discute no solo en el país, sino también en el contexto internacional, respecto al alcance de estas dimensiones del patrimonio cultural. También precisa muchas de las discusiones que son inherentes a la naturaleza propia de Chile en términos de materiales, de competencias técnicas, de edad del país, de los terremotos. Me parece que en ese sentido lo que se ha planteado ha sido bastante amplio.

Antes de entrar en las preguntas generales me gustaría que Rodrigo pudiera comentar su experiencia en el tema del patrimonio que ha sido bastante extensa. Rodrigo tiene entre sus proyectos más emblemáticos la remodelación de la Plaza de Armas de Santiago y la cripta de la Iglesia Catedral²³. También la Estación Mapocho y otros proyectos no construidos –hasta ahora– que refieren a otras construcciones de alcance patrimonial, y por tanto que están obligados a trabajar con preexistencias muy pregnantes.

Por otro lado, me gustaría que comentaras la relación frente al paisaje chileno, algo a lo que aludiste en el caso de Ritoque. Tal vez podrías explicar brevemente los estudios que hiciste sobre Valparaíso o los proyectos urbanos que has realizado ahí.

Por último, Rodrigo, devolvete la pregunta que le hacías a Smiljan en relación a los proyectos públicos, y cuáles herramientas podemos aplicar como arquitectos en aquellos casos donde el control no puede ser total debido a la gran cantidad de variables, además de una dimensión política o pública muy alta. ¿Cómo lidias con todo lo anterior? Te lo pregunto específicamente, ya que en las obras de arquitectura más destacadas de los últimos veinte años hay muchos proyectos importantes y muy publicados, pero muy pocos han estado instalados en los temas propios de la ciudad. La Plaza de Armas es un proyecto muy temprano que sí ponía esos temas sobre la mesa.

23 Se refiere a la construcción de una nueva cripta arzobispal bajo la Catedral de Santiago de Chile entre los años 2005 y 2006, trabajo de un equipo multidisciplinar liderado por los arquitectos Rodrigo Pérez de Arce, Patricio Mardones y Sebastián Bianchi.

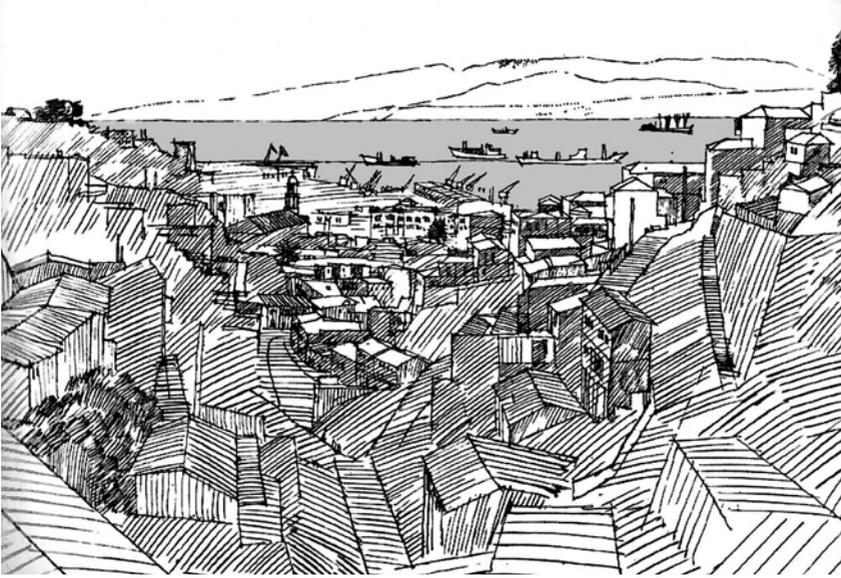


Fig. 14. Valparaíso, desde camino de cintura: espacio agreste y espacio construido. Fuente: Tesis de Título Rodrigo Pérez de Arce (1972), en Valparaíso balcón sobre el mar. Santiago: Ediciones Nueva Universidad (1975).

Rodrigo Pérez de Arce Me referiré primero a Valparaíso y luego a la Plaza de Armas.

Hice mi tesis de título en Valparaíso: una especie de levantamiento de todo el sector del frente al acantilado desde el cerro Bellavista hasta el cerro Artillería, cubriendo la parte patrimonial más importante de la ciudad, hacia el año 1973. Lo recorrí entero. Además, como mi abuelo vivía allí, contaba con un cierto conocimiento de la urbe. En ese entonces prácticamente no se hablaba de patrimonio, tampoco había inversiones, la gente con plata había emigrado a Viña del Mar. En parte, la pobreza fue lo que salvó a Valparaíso de una remodelación que la hubiese hecho bastante irreconocible. Dicho esto, estaban ocurriendo algunas cosas, se estaban construyendo unos edificios horrorosos que todavía existen, ejemplo es el de la calle Esmeralda que se elevaba como un biombo superando la altura del paseo Atkinson. Mi tesis se originaba en la pregunta ¿cómo puede ser posible que un edificio rompa el valor, el patrimonio visual o la construcción del paseo como un lugar, un balcón, una especie de plaza panorámica? Luego me ha tocado trabajar en Valparaíso a través de concursos y propuestas públicas –proyectos no realizados hasta ahora– y recorrer los mismos sectores. Treinta años más tarde, con un país con un ingreso per cápita cinco veces superior, Valparaíso es más pobre; muchas de las obras, de las situaciones, muros de contención,

escaleras, gran parte de lo que yo dibujé, hoy ya no existe. Ese es el panorama actual de esa ciudad. Soy optimista y pienso que Valparaíso no es solamente un enclave para la reproducción de arquitectura del siglo XIX, sino también un lugar para la arquitectura de hoy, un lugar que ojalá tuviera propuestas en lugares patrimoniales que hagan un aporte contemporáneo. Esto es válido no solo respecto a obras de arquitectura, sino también en cuanto a la vegetación, por ejemplo; quizás debido a los incendios, actualmente la municipalidad está arrastrando con el patrimonio de árboles y del espacio público en acantilados como los cerros Alegre y Artillería.

En el caso de la Plaza de Armas, el proyecto se lanzó como Concurso Nacional de Arquitectura, un proyecto mucho más neurálgico, que llama la atención de todo el mundo. Todo el mundo quiere opinar y todo el mundo se siente correctamente dueño de la Plaza de Armas. Mirado en relación con otros proyectos del concurso que simplemente arrasaban con la Plaza de Armas –había proyectos que replanteaban todo desde el comienzo–, el nuestro tenía cierta radicalidad en su modestia y le otorgaba una condición pública a la plaza.

Trabajábamos hacia el año 2000 y la herencia que recibimos era una plaza reformada y a esas alturas bastante desvencijada. Los comportamientos del público y el número de participantes en el conjunto de la plaza eran tan gravitantes que ese espacio necesitaba un replanteo. Cuando comenzamos el proyecto ocurrió, además, que el Metro de Santiago estaba ya excavando la plaza y contemplaba salidas por cualquier parte de ella. Entonces, el primer problema que hubo que resolver ahí –en paralelo con las conversaciones con el Consejo de Monumentos Nacionales, que fueron largas y muy difíciles– fue que las salidas del Metro quedaran bien ubicadas, algo que creo se logró. Fue un proceso súper difícil, ya que hubo que obligar a la empresa a replantear los brazos de salidas de sus estaciones, que estaban licitados, presupuestados y en proceso de construcción. Hubo que dar marcha atrás para que las bocas de acceso no destruyeran la plaza. Ellos actuaban de abajo para arriba, para ellos, el problema solo era un problema de flujos. Nosotros tuvimos que mirarlo de arriba para abajo y de abajo para arriba también y ver que el proyecto estuviera bien resuelto en ambas lecturas.

Ustedes podrán juzgar los méritos o fallas del proyecto. Hay ciertos aspectos que me preocupan y errores de orden institucional que se cometieron. Recuerdo, por ejemplo, que en la Municipalidad de Santiago hubo una arquitecta que nos impidió pavimentar la plaza con granito, con adoquín –lo que acaba de hacer la actual administración de la Municipalidad de Santiago frente al Palacio de Be-

llas Artes–, lo que hubiese sido una solución mucho más duradera y de mucha más calidad, pero que sin embargo se descartó porque se suponía que el adoquín era una superficie muy mala para caminar. Esta arquitecta convenció al Alcalde –en ese momento Jaime Ravinet [1990–2000]–, quien echó pie atrás, lo que significó cambiar la especificación del pavimento base de la plaza.

Otra complejidad es que el Alcalde convocó a cinco cabildos en donde se reunieron distintos estamentos del municipio: comerciantes, vecinos, historiadores, etcétera, a los cuales debíamos presentar el proyecto para su validación. Es decir, ganamos el concurso, pero aún había que validarlo frente a todas estas instancias, más el Consejo de Monumentos Nacionales, sacar adelante un proyecto nuevo y terminarlo en paralelo a la construcción de la obra. En ese sentido fue una situación bastante difícil, con mucho debate público, y había que estar atento a lo que decía la prensa, porque muchas veces decían cosas sin saber o sin entender lo que se estaba haciendo.

Por otra parte, estábamos trabajando con un Alcalde que siendo muy ejecutivo no quería que el proyecto se expusiera al público. Le propusimos mostrar el proyecto en algún lugar de la plaza mediante dibujos y maquetas para que el público lo viera. Esto no se llevó nunca a cabo. El resultado fue que el público general nunca vio el proyecto; los que lo vieron fueron quienes participaron en las cinco sesiones consecutivas de presentación –los cabildos–, la sala del consejo y los municipios, pero esas instancias eran cerradas por estamento, entonces en ese sentido la participación tampoco era tan fluida u orgánica.

Creo que un proyecto de este tipo debe enfrentar las opiniones del público, es bueno y sano que la gente opine. A fin de cuentas, de eso se trata un proyecto público. Asimismo, era interesante hacerle ver a la gente que la Plaza de Armas –que ellos veían como una cuestión atemporal– era una suma de operaciones, algunas afortunadas, otras súper desafortunadas, que habían ido ocurriendo en el tiempo: cada alcalde plantaba árboles más o menos donde quería, el mobiliario se cambiaba, pintaban las piletas del color que les parecía. Y en realidad la última intervención en la plaza que tuvo cualidad de proyecto, la de 1890, se había ido desfigurando progresivamente hacia el año 1997, cuando se llama al concurso donde participamos.

La plaza tiene un elemento de continuidad y uno de cambio. Eso es parte de su historia, la plaza nunca fue uniforme. Lo primero que se hace en el lugar son las obras tempranas de la Independencia o inicios de la República, es la modifica-

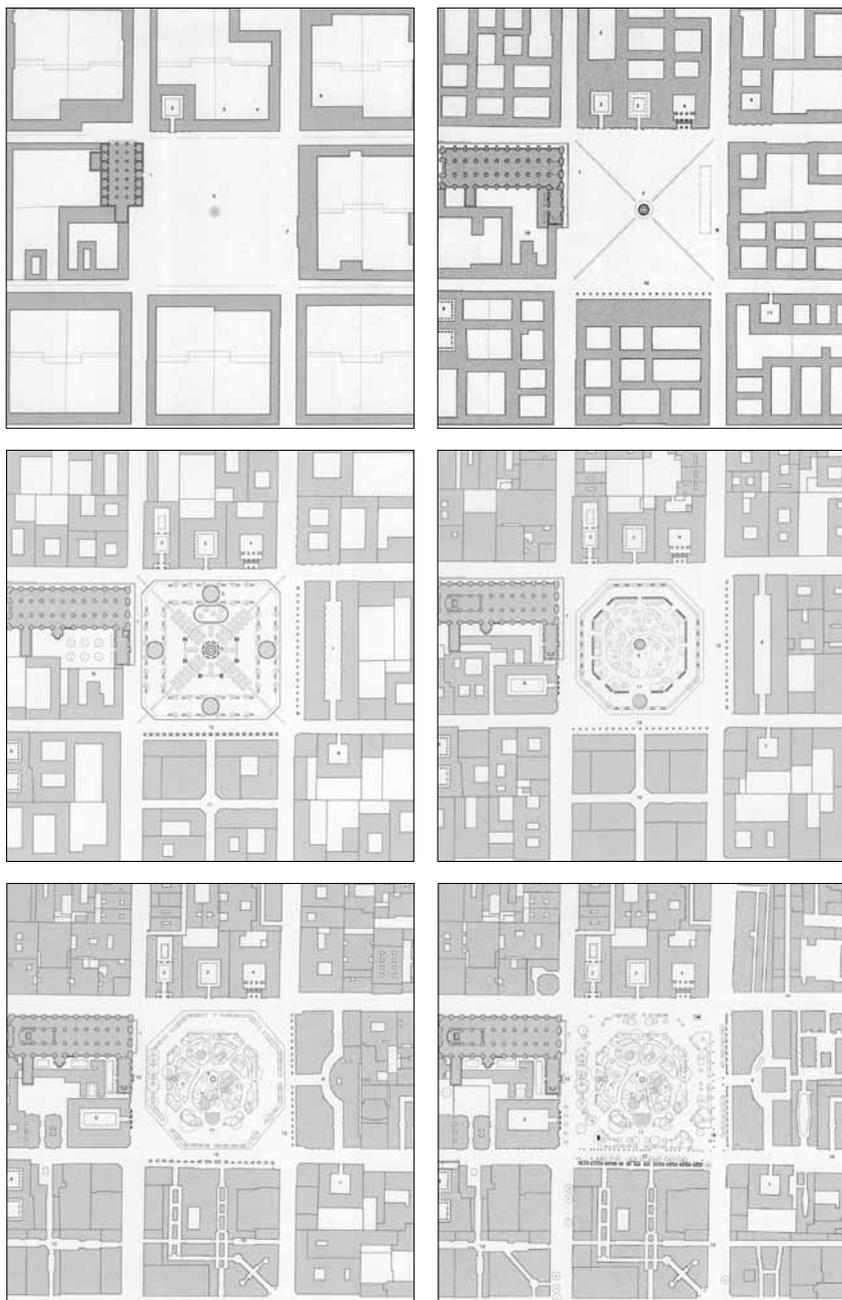


Fig. 15. Plaza de Armas secuencia histórica. De izquierda a derecha años 1700, 1820, 1860, 1890, 1950 y 1997. Fuente: Pérez de Arce, Bianchi, Caamaño, Salas Arquitectos.

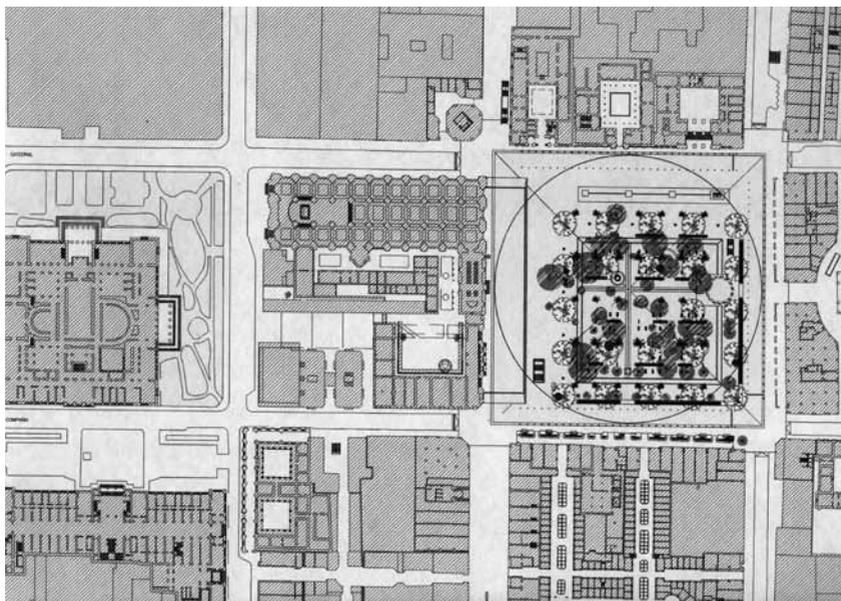


Fig. 16. Plaza de Armas, proyecto. Fuente: Pérez de Arce, Bianchi, Caamaño, Salas Arquitectos.

ción de la plaza vacía colonial, luego de esa modificación viene otra que fue bastante radical y después otra que cambia fuertemente el paisajismo. Así se fueron sumando capas progresivamente.

Creo que ese proyecto representa el problema de patrimonio llevado a su máxima expresión pública. Existen pocas instancias en donde la preocupación pública se puede expresar con ese grado de intensidad y eso hace que los mecanismos de comunicación sean extremadamente importantes en todo el proceso. Me hubiese gustado en ese momento tener mejores mecanismos, tanto para nosotros, para entender mejor lo que la gente planteaba, como para que la gente también entendiera nuestro punto de vista.

Emilio De la Cerda Me gustaría abrir ahora la ronda de preguntas al público.

Andrés Escobar Buenos días. Primero que todo, un gusto escucharlos. Soy ingeniero, por lo tanto tuve que usar mi “diccionario” de arquitectura–ingeniería para poder entender algunos conceptos. Tengo un posgrado en restauración, donde tuve la suerte de participar en tres escuelas distintas en España, Italia y Polonia, donde creo que la escuela polaca es la que más se acerca a nuestra realidad económica, más que histórica.

Quedé un poco confundido con el concepto de restauración y la creación de nuevos patrimonios cuando estamos considerando un patrimonio pasajero dentro de la historia. ¿Cómo hacer para entender una restauración de espacios urbanos manteniendo los espacios que tenemos, trayéndolos al momento actual? ¿Qué deberíamos hacer para la conservación y mantención del imaginario y de la creación del patrimonio?

Rodrigo Pérez de Arce Primero, dentro del paisaje –de lo que persiste del pasado, digamos– la ley distingue jerarquías. Establece que hay obras que son monumentos nacionales, obras que son de interés histórico o artístico, luego establece conjuntos que pueden tener un interés, zonas típicas o algo así. Creo que entre la ley, que es uniforme y que establece normas y prohibiciones, y la casuística, que es sumamente diversa y exige que cada caso sea atendido con arreglo a sus propios méritos, hay una articulación que es muy relevante. Me parece que lo importante sería sociabilizar la discusión del proyecto en algún punto, sobre todo si tiene impacto público, y que la ley admita una cierta flexibilidad en los resultados, que permita ciertos grados de participación sin dilatar ni empanatar los procesos de ejecución. Que permita flexibilidad en la interpretación, reconociendo que cada caso es distinto a otro.

Lo comento porque actualmente estamos trabajando en una obra en Santiago Centro y hasta hace cuatro semanas estábamos haciendo grandes esfuerzos por salvar un muro de albañilería sano, un muro medianero, sin características particulares, salvo el hecho de que es muy ancho, muy potente. Si bien requería ciertos refuerzos de hormigón, iba a ser un elemento arquitectónico que se iba a mantener y se iba a ver. Los constructores descubren en algún punto que la argamasa del muro es barro, por lo tanto no existe ninguna norma que permita a un ingeniero salvarlo; este debía desaparecer –contra todas las expectativas– y construir un muro nuevo. Eso fue un imponderable que surgió en un proyecto que ya cuenta con muchos levantamientos, visitas a terreno, registros fotográficos, con una cierta pesquisa.

En ese sentido creo que la norma no puede ser absolutamente rígida. En el caso que estoy citando hay una situación donde un equipo de ingenieros–arquitectos, que son cirujanos que están auscultando la obra y viendo hasta dónde pueden operar; por otro lado, la cuestión del valor cultural y social que eso pueda tener y la inquietud que el público tenga respecto a la desaparición de esa obra, que alguien tiene que resguardar, en este caso el Estado o el municipio.



Fig. 17. Plaza de Armas. Fuente: Diario El Mercurio.

Smiljan Radic Estoy absolutamente de acuerdo con esta especie de gestión intermedia –con los grados de transparencia necesarios– que debiera existir en algún momento. Obviamente depende de cómo se haga, quién la haga y quién decida el grado de validez social que va a tener.

Lo otro que es relevante son los tiempos reales de ejecución. Para la arquitectura, el periodo de cuatro años de Gobierno es pésimo, básicamente porque no se alcanza a hacer nada. Al segundo año comienzan los proyectos, a finales del tercer año se llama a licitación y al cuarto se cierra la etapa. Es muy difícil llevar a cabo proyectos de buena manera en cuatro años. Se debiera establecer una instancia intermedia que pueda darle una continuidad al Estado, que alguien pueda decir: “Esta es la ciudad que se necesita” y que los municipios cumplan esa condición a largo plazo. Cuando uno se mete con organismos propiamente estatales el problema es otro, y es que muchas veces intervienen en edificios públicos existentes.

Alejandro Carrasco Buenos días. Soy arquitecto y trabajo en Concepción. Me queda una duda respecto a los fundamentos de la plaza. ¿Cuáles de estos se conservaron hasta el final y cuáles fueron los más polémicos, entendiendo que

la plaza es un espacio público que pertenece a todos y, como ustedes decían, el proceso debería ser participativo?

Rodrigo Pérez de Arce El fundamento es muy preciso, fue hecho público y de hecho fue internalizado bien por la ciudadanía. Haciendo un resumen, la plaza tiene dos historias: la historia de una plaza vacía, que era más un teatro, una escenografía, y luego una que era más bien un parque. La plaza jardín era una plaza más aristocrática que de alguna forma le cambió el ritmo a la plaza originaria española. Lo que hace nuestro proyecto es contraer el área de parque despejando dos grandes explanadas, una hacia el poniente y otra hacia al norte, que coinciden además con los dos flancos institucionales de la Plaza de Armas. La plaza tiene dos frentes institucionales que se han mantenido desde su origen y dos frentes de edificación más bien domésticos. Esa explanada luego toma una carga que todos los alcaldes han ocupado como lugares para ópera, conciertos, etc. Recuperan esa condición teatral originaria de la Plaza de Armas –que es propia de las plazas, de hecho–, es decir, un espacio de expresión pública en donde la multitud reunida en algún momento puede realizar un evento que convoca y que tiene un carácter de espectáculo. La plaza ajardinada, en tanto, es el cuadrante que se retrae hacia



Fig. 18. Plaza de Armas. Fuente: Diario El Mercurio.

el sector oriente y sur, correspondiéndose con esos dos frentes de orden más ciudadano y menos institucional: los portales, los departamentos, oficinas, etc. Ese es el fundamento de la plaza. Creo que el proyecto ha sido utilizado y ha reivindicado el uso, en términos bastante parecidos a lo que nosotros nos imaginábamos.

José de Nordenflycht Buenas tardes. Soy historiador. Me gustaría ser bien preciso. ¿Cuál es la opinión de ustedes respecto al “fachadismo”? Porque pareciera que en el mundo de la arquitectura y la solución del diseño, por un lado, es una suerte de facilismo. Pienso en el “fachadismo” cuando hay vaciamiento, como en el ex palacio que ocupa El Mercurio o en los programas de vivienda, entre otros, que uno puede ver bastante en el centro de Santiago. ¿Es una opción? ¿Es una obligación? ¿Es algo que está condicionando el proyecto? ¿Cómo ven ustedes los arquitectos el tema de dejar solo la fachada y diseñar el interior?

Smiljan Radic Yo no tengo ningún problema con ello, depende del caso, no podría dar un argumento general. Cuando se habla de restauración, a veces esa palabra suena muy grande. Hay que ser conscientes del peso de esa palabra. Cuando uno está pensando en una ciudad de los años cincuenta o sesenta, lo que hace es realmente un arreglo, no una restauración. Pero depende del caso.

Creo que es peor empezar a reconstruir estilos, creo que es mucho peor que dejar una fachada, que tiene incorporado un reconocimiento social. Pero empezar a reproducir estilos, o que alguien dé cuenta del estilo que se tiene que usar –me refiero con estilo a empezar a usar arcos, cantidad de vacíos, etc.– me parece mucho peor como recurso arquitectónico que mantener una fachada que por el solo hecho de existir ya tiene un cierto valor. Nuevamente caso a caso: hay fachadas que tienen un valor y otras que no. Generalizar me cuesta mucho.

El gran problema de los municipios es que si no tienen una instancia de gestión, el legislador tiene que abstenerse de emitir un juicio. Siempre pensando que lo que viene es peor que lo que hay. Ese es un tema que me parece fundamental. Ahora, para mí no existe como problema ético, no es como en los años ochenta, cuando sí era un problema dejar o remover una fachada.

Emilio De la Cerda Me gustaría que comentaran un poco sobre lo que dice Smiljan, porque nosotros como Consejo de Monumentos debemos ver ese problema constantemente. Coincido en que hay que desligarlo del problema ético, pero creo que sí tiene que ver con el asunto del miedo de que lo que venga siempre será peor a la fachada original. Eso es complicado. Pienso en el caso de la

Ferretería Montero [ex Palacio Rivas], un edificio magnífico en la Alameda. Atrás de este se construyó un edificio de una mediocridad inaceptable y aparece ahí el tema de la fachada. También está el caso del Supermercado Santa Isabel de Plaza Echaurren, que es un galpón corriente y que tiene una fachada tipo Valparaíso histórico hecha en yeso cartón que es una porquería. Ojalá ahí hubiese habido un buen proyecto. Lo anterior tiene que ver con las competencias profesionales, ¿En qué medida los proyectos nuevos, como se mencionaba el caso de Chillán con el terremoto del año 1939, el caso de Concepción o el de Valparaíso, son capaces de mantener la integridad de las ciudades y sus valores luego de un proceso de demolición? Por alguna razón que es muy complicada, muchas veces los proyectos nuevos resienten los barrios de las ciudades con sus intervenciones, lo que no es solo un problema de la disciplina, sino también uno bien fuerte para la sociedad, que se nos está volviendo en contra de manera muy obvia. Es decir, cuando tenemos todas las comunidades organizadas tratando de congelar un territorio por que tienen miedo de las cosas que se construirán, el "fachadismo" empieza a presentarse como una solución adecuada para los proyectos nuevos. Es un momento en que hay que parar y pensar en cambiar los protocolos de funcionamiento.

Rodrigo Pérez de Arce En relación a ese tema hay un caso que me gustaría mencionar, es el de La Serena. Allí existe una norma que privilegia una arquitectura neocolonial o una expresión de arcos, tejas, etc. Pero no existe ninguna norma, hasta donde yo sé, que cuide los patios de la ciudad, que son una especie de patios semitropicales extraordinarios, que no son públicos y por lo mismo quizá no forman parte de ese imaginario público con la misma fuerza que la fachada, pero que son igualmente importantes para los habitantes como patrimonio, como cualidad espacial. Por lo tanto, quizás es posible construir un galpón que cumple con ciertas condiciones de fachada, pero que destruye o arrasa esas otras condiciones patrimoniales, y eso me parece a mí que es súper claro. Creo que hay casos en donde la estructura tipológica, la morfología urbana del lugar, debiera ser atendida también. Y en ese sentido a veces pienso que el valor de lo patrimonial habría que extenderlo a situaciones como la de los patios, por ejemplo la vegetación, de tal manera de garantizar que de aquí a cincuenta años la ciudad siga manteniendo o privilegiando esa suerte de equilibrio entre espacio construido, calle y jardín.

Smiljan Radic Sumándome a lo anterior, creo que eso no debería estar normado. Debería ser parte de lo que entienden por patrimonio los arquitectos que les toca intervenir en ese lugar. Ni siquiera tendría que existir una norma, sino que formaría parte de lo que uno habría de hacer, o lo que uno supone que debería hacer respecto a esa condicionante, porque arma ambientes y ciudades de otra manera.

Felipe De Ferrari Buenas tardes. Soy arquitecto. Tengo dos preguntas. La primera tiene que ver básicamente con la nueva publicación del Consejo de Monumentos Nacionales, CMNcasos, que, tal como su nombre propone, pone en valor la posibilidad de extraer lecciones de casos específicos. Me gustaría que se pudieran referir a proyectos nacionales o internacionales que les parezcan ejemplares respecto a lo que se ha hablado, donde exista una interacción entre preexistencias y construcciones nuevas, especialmente pensando en una visión desprejuiciada frente a las construcciones existentes que se esperan intervenir; el Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi, por decir uno²⁴.

Como segunda pregunta, me gustaría que Smiljan se pudiera referir en extenso a su intervención en el Museo Precolombino y lo que ha sido el proceso.

Smiljan Radic El Museo Chileno de Arte Precolombino es un edificio de 1805. Lo bonito que tiene el museo es que hay un cierto patrimonio cultural de la gente que está trabajando ahí y que está asociado también a la Municipalidad de Santiago, hay una relación desde el inicio con la municipalidad, un vínculo.

El problema es que en un principio las discusiones eran sobre si se debía comprar o no el cine porno que hay atrás, que es parte de las dependencias que están siendo usadas por los arqueólogos. A pesar de que pueda ser más caro, finalmente se decidió meterse debajo del mismo edificio –esto es una política de la gente que estaba ahí, no mía– para acentuar el énfasis en el edificio existente y también las ganas de permanecer en el centro. Ese edificio podría estar en Providencia, Las Condes o en Vitacura, es magnífico y sin ningún problema. La organización interna de las personas que trabajan en la institución y la relación del edificio existente con la ciudad llevó a que se construyera subterráneamente.

El gran problema de ese edificio es que prácticamente un 50% de la primera planta está transformado en una galería pública, un paso peatonal en lo que eran las dependencias del edificio, siendo que para un museo el primer nivel es el más importante de todas maneras. Existe entonces un proyecto de la municipalidad para restaurar todo lo que es la fachada, que ya está semiconcluido, en el cual nosotros no tuvimos ninguna implicancia; nuevamente nos retrajimos

24 El Sesc Pompéia es un centro comunitario proyectado por la arquitecta brasileña Lina Bo Bardi el año 1977 y construido en São Paulo, que involucró la recuperación de una antigua fábrica de tambores y la construcción de nuevos volúmenes en hormigón armado.

Lina Bo Bardi (1914–1992), emblemática arquitecta italo-brasileña, desarrolló una obra donde convergen el modernismo racionalista con aspectos propios de la cultura brasileña.



Fig. 19. Proyecto de ampliación del Museo Chileno de Arte Precolombino. Fuente: Smiljan Radic.

hacia el interior. Lo que hicimos nosotros fue techar el patio norte y convertirlo en tienda, boleterías, etc., otorgándole una relación con el flujo peatonal que existe actualmente. Nuevamente el rescate del patio tiene que ver con una cierta organización de la ciudad, que pueda meterse al museo antes de entrar a ver la colección, y con que pueda existir una nueva plaza o un patio usable según los metros cuadrados necesarios. Eso se transformó entonces en un patio: sacamos todo lo que había en el patio sur –unos cortinajes– para dejar que se llueva. Se le pone un huevillo –de dos o tres pulgadas, que cabe en la mano– que existía en el patio y que apareció en las excavaciones. Esas son las dos condicionantes exteriores de ese lugar.

Lo que tiene respecto al edificio mismo, es que todo el nivel superior, que hoy está pintado, hasta no mucho antes era un lugar oscuro, iluminado dramáticamente. Eso lo transformamos, se abren las ventanas hacia el exterior, se deja entrar la ciudad, contaminando un poco estos espacios, resguardados por supuesto de los rayos ultravioleta y de todo ese tipo de cosas. El segundo piso se transforma en algo luminoso, contrario a lo que había antes, que era más dramático.

Aparece además una sala subterránea que une los dos patios por debajo. Es una sala bastante simple, un espacio de diez u once metros de ancho por cuarenta de largo, a la cual se entra por el hall principal estirando la escalera hacia abajo. Espero que la sensación que produzca es que una vez bajando, uno no sepa dónde se localiza la sala –si sale a la calle o no–, pues va a tener unas dimensiones mucho mayores de lo que aparentemente es posible meter en ese lugar. Bajo esa sala están los laboratorios. Esa es toda la intervención. En el techo se le propuso al CMN y a la municipalidad no intervenir el edificio, por eso se está trabajando con una membrana que es una especie de burbuja inflada con aire, la que tiene una pequeña estructura perimetral, pero que no tiene estructura superior. Es una burbuja de aire que va a estar arriba con una membrana de tetrafluoretileno. Por un lado, se trata de tocar lo menos posible el edificio y, por otro, dar una nueva ambientación: el segundo piso iluminado, el primer piso de patios totalmente diferenciados uno de otro, incluido uno dentro del espacio público, el otro ya como un espacio interior, y una sala con hormigón pigmentado negro y con un entablado rústico con una madera de ipé que es también negra²⁵. Nuevamente diferenciamos distintos grados de intervención.

25 El ipé o tabebuía es un género de árboles que abarca cerca de cien especies nativas extendidas desde México hasta Argentina, cuya madera es ideal para trabajos de carpintería exterior por su dureza, peso y resistencia.

Rodrigo Pérez de Arce La otra pregunta me parece que era sobre obras que podrían incluirse en este catálogo. Una obra nacional como El Comendador creo que sería interesante porque es un espacio patrimonial complejo, en donde participan muchos arquitectos en distintas etapas, pero sobre todo porque es un espacio en pleno uso²⁶. Es peligroso pensar que todo lo patrimonial debiera terminar siendo un museo. De hecho, sería insostenible para Chile. Es común que todos los edificios antiguos valiosos terminen siendo museos, pero Chile no da para tener tantos. Ese proceso de una obra que se mantiene en uso y que admite distintas intervenciones en el tiempo me parece que es algo bastante interesante de mostrar.

En el contexto internacional me parece que es muy importante reivindicar la figura de Lucio Costa, como el padre de la arquitectura moderna brasileña, pero también como el padre del pensamiento patrimonial en Brasil²⁷. Él es la persona que conceptualiza la institución moderna de resguardo patrimonial en ese país. Hay que verlo tanto como una persona que estudia la historia y que a la vez propone proyectos para el futuro. Alguien tendría que presentar a esta figura en el contexto del patrimonio. Es una figura de primer orden, creo yo.

Emilio De la Cerda La revista, en su primera edición, comprende dos números. Uno dedicado a patrimonio moderno y el otro al concepto de patrimonio. En este último viene una larga entrevista al Presidente del Instituto de Patrimonio Histórico Artístico Nacional de Brasil (IPHAN), que fue la institución que, entre otras, formó Lucio Costa. La entrevista pone mucho énfasis en la visión de Costa, que como dice Rodrigo es bien interesante, muy distinta quizás en relación a otros contextos como el europeo. Ellos entienden desde el principio que su arquitectura, la neocolonial brasileña, era la arquitectura contemporánea de ese momento y que por lo tanto a ellos les correspondía entenderla muy bien, pero siempre en un proceso de continuidad histórica proponer una arquitectura nueva que tuviera un valor equivalente. Nunca entendieron esa amenaza de la arquitectura moderna respecto a la antigua, sino que la entendieron como una continuidad que de hecho se mantiene en la filosofía del IPHAN hasta hoy en día, y eso creo que es muy interesante para un contexto como el nuestro, y es una de las razones por las que viene en esa publicación una entrevista en extenso en relación a eso.

26 Se refiere al campus Lo Contador de la PUC, ubicado en la calle El Comendador.

27 Lucio Costa (1902-1998) fue un arquitecto y urbanista brasileño, precursor del modernismo en su país.



Fig. 20. Proyecto de ampliación del Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía: Gonzalo Puga.

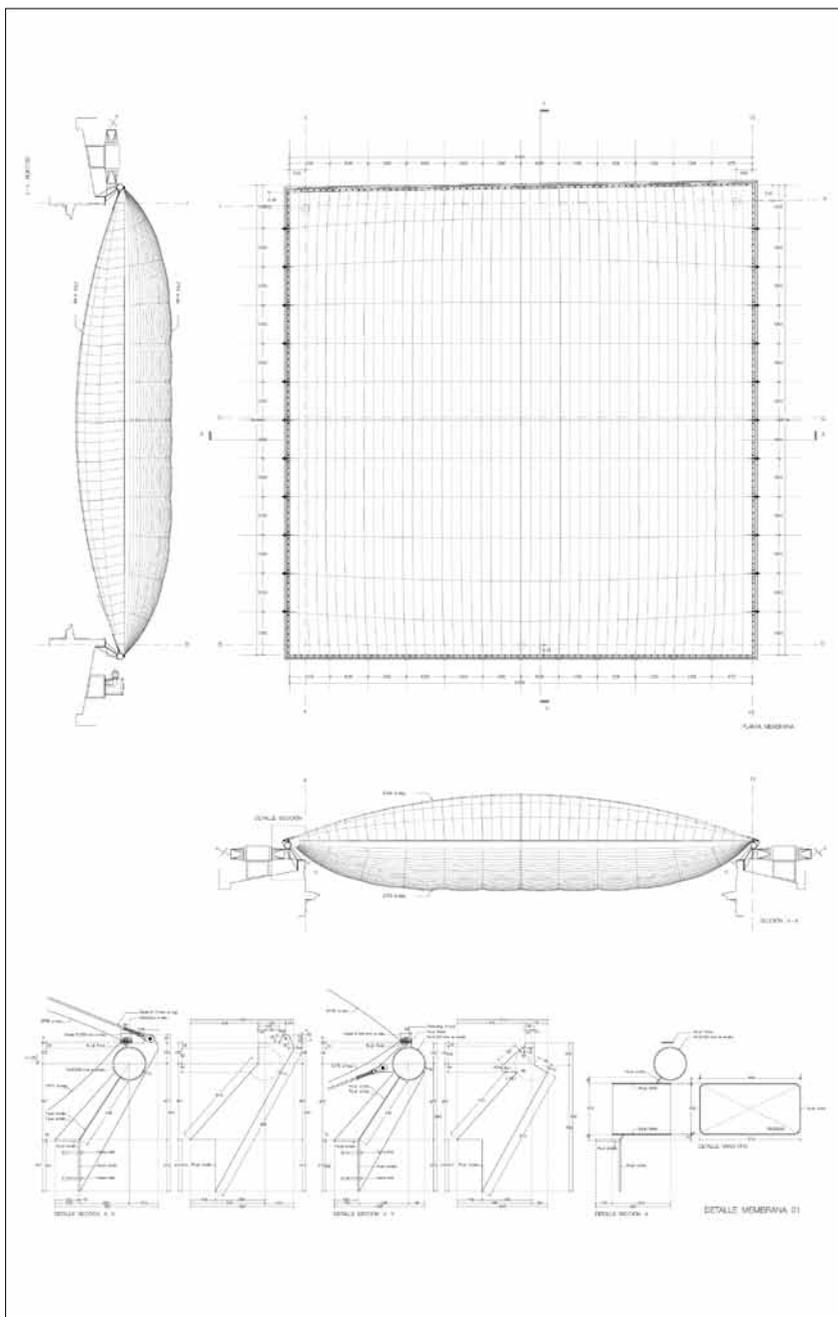


Fig. 21. Detalle membrana de tetrafluoretileno. Fuente: Smiljan Radic.



Fig. 22. Plaza en Heraclión, Creta. Fuente: Smiljan Radic.

No entrega su nombre Soy profesora de historia y gestora cultural. Mi pregunta tiene que ver con dos temas. La primera es para Smiljan. En tu exposición manifestaste dos dimensiones de imaginario desde la perspectiva de los arquitectos, y como veíamos ayer, quizás hay percepciones distintas de lo que es el patrimonio y su funcionalidad. Quisiera preguntarte si para ti, gestionando dentro de los espacios patrimoniales, el patrimonio arquitectónico tiene un carácter icónico o identitario. ¿O se superponen ambos en tu labor como gestor?

La segunda pregunta es para los tres. Porque creo que es una tremenda oportunidad para obtener una visión académica, institucional y otra desde la perspectiva del ejercicio de la profesión, que creo que es lo que domina Smiljan. Quisiera saber cómo percibe la arquitectura la relación con los espacios patrimoniales.

Smiljan Radic A mí las separaciones de categorías me parecen un poco raras. Me enseñaron que las cosas tienen una cierta cantidad de problemas y dentro de esos uno es el patrimonial. En mi caso no es que este tema se transforme en el gran problema, o que yo pueda dar una charla referente a esto. Hablo casi desde la ignorancia. No es un tema específico el cual yo trate, porque no me ha tocado tratar elementos demasiado complejos. El proyecto más complicado fue una plaza que hicimos en Heraclión, en Creta, donde nos ganamos un concurso, y nuestra decisión fue al revés. En Grecia, el problema que tienes es que hay una serie de instituciones, entonces cuando tienes que desarrollar un proyecto tienes que ir pasando por comités: el de arqueólogos, de antropólogos, de urbanistas, etc. Eso significa que el proyecto se estanca. Decidimos que no íbamos a hacer ningún hoyo. En el momento en que hiciéramos un hoyo se iba a parar el proyecto. Nosotros establecimos que la obra sería una capa más de la historia, entonces son casi estrategias políticas de gestión. Lo mismo con el proyecto

de vaciamiento de Yungay: era la posibilidad de construir un proyecto de artes escénicas, no había otra, y lo que pasaba ahí era que si el proyecto se congelaba iba a morir, sin ninguna ganancia. El caso a caso no se debería producir cuando son proyectos de Estado y ese es el problema. Cuando son proyectos de Estado uno debiera tener una planificación que dé una continuidad en el tiempo, que te permita tener reglas claras y que una persona que quiere invertir sepa invertir. El tema es cómo vivificar lo que se está generando.

Rodrigo Pérez de Arce Yo quiero mencionar un caso que hemos desarrollado –con la oficina OWAR y Francisco Díaz– y que no ha sido implementado, que es el Mercado Puerto en Valparaíso y creo tiene unos aspectos interesantes.

Esta es una edificación en pleno centro histórico de Valparaíso, frente a la Iglesia de La Matriz, que reemplaza un mercado más antiguo que había en el sector. Si no me equivoco, el edificio es de 1922; sin embargo, por la información que tenemos es como si fuera de la baja Edad Media: prácticamente no existen datos, lo que fue el primer problema concreto cuando se nos pidió hacer un diagnóstico y una presentación de toda la información histórica. Todo lo que había eran dos planos que no se corresponden necesariamente con lo que se construyó, que pueden haber sido anteproyectos fallidos, o cualquier tipo de etapa, pero no exactamente de lo que se construyó. El edificio era de cuatro pisos, no existía ningún mercado de cuatro pisos en Chile y muy pocos –con acceso mediante escaleras– en el mundo. Para la reconstrucción de los usos del edificio contábamos con una película: *A Valparaíso de Joris Ivens*²⁸. Esta muestra una cena y la memoria de la gente que trabajaba en el mercado, en general eran personas que habían estado por varias generaciones trabajando ahí y que creían que en el último piso estaban las florerías. En las terrazas había otra cosa, pero nadie sabía muy bien con certeza lo que había.

Por un lado, el proyecto presentaba un problema estructural grave, que había que resolver de la manera menos invasiva posible porque prácticamente el edificio se estaba cayendo, y era fundamental afianzarlo. Por otro lado, teníamos un problema económico –se trata de un edificio público–, por lo que se hicieron ejercicios con economistas que realizaron estimaciones con distintos escenarios de usos. Finalmente, respecto a la conversación con la historia del edificio, estábamos enfrente de un inmueble del cual prácticamente no existían testimonios,

28 Joris Ivens (1898–1989) fue un cineasta holandés. Dirigió una gran cantidad de documentales donde aporta una mirada comprometida y poética de las desigualdades del desarrollo.

por lo tanto, había que tratar de extraer de esa obra sus características fundamentales, las que estaban a la vista, que por lo demás eran muy interesantes, por ello tratamos de preservarlas. Esa trama creo yo que es también bastante casuística, pero yo diría que eso es lo general en el tema del patrimonio en Chile; y me refiero también a la Plaza de Armas, en donde los planos base que teníamos para actuar eran horribles, sumamente inexactos, hubo que hacer todo un replanteo del levantamiento; me refiero también a la Catedral de Santiago, en donde las plantas están bien dibujadas, pero los cortes están fuera de escala, porque no se ha hecho un levantamiento sistemático y riguroso, en parte porque es bastante caro, pero también porque se han perdido los documentos históricos del edificio. Entonces se actúa un poco a tuestas, se actúa descubriendo cosas, siendo que las construcciones no son tan antiguas, el Mercado Puerto es de 1922, o sea, en términos patrimoniales está a la vuelta de la esquina. Es muy casuístico y muchas veces problemas concretos del proyecto son más fuertes que una especulación de orden más teórico respecto a temas de lenguaje, por ejemplo.

Smiljan Radic Un tema que es clave es el del patrimonio de documentación, que no es menor. A veces uno termina discutiendo con las sanitarias que tienen guardados los planos en unas bodegas.

Emilio De la Cerda En relación al tema institucional, la verdad es que relativizo bastante esa idea de que los arquitectos son quienes deciden acerca del tema en la ciudad, eso no es para nada así. Lo anterior, independiente de que todos los proyectos, buenos y malos, están firmados y aprobados por arquitectos. Hay una serie de factores anteriores al proyecto específico que están en crisis y que merecen ser revisados. Estos tienen que ver con normativas urbanas, con coordinación entre municipalidades, con formas de trabajo de ministerios específicos respecto a otros, condiciones en cuanto al territorio, etcétera. Ciertamente el patrimonio construido es uno más dentro de esos múltiples factores.

Se habla mucho de interdisciplinariedad, pero el problema es que no tenemos los instrumentos armados para planificar a largo plazo, ver de qué manera ponemos sobre la mesa el bien común por sobre los bienes particulares en un marco que lo haga económicamente viable y sostenible en el tiempo. Por ejemplo, y para ver un caso concreto de la relación entre patrimonio y las otras dimensiones urbanas, el Censo [2012], del que recién se están analizando los datos, muestra que la Municipalidad de Santiago frenó su proceso de despoblamiento que se había registrado en el Censo del 2002, en parte gracias al Subsidio de Renovación

Urbana²⁹. Eso es una constatación, pero lo que produjo este subsidio en varias zonas de la comuna, y esto es algo que el Director de Obras sabe muy bien y es un problema que lo ha llevado a modificar esa normativa en el municipio, es que afectó negativamente ciertos sectores patrimoniales de Santiago, en términos de densidad, altura, proporción, volumetría, relación con el espacio público, etc. Entonces aquí el tema de las políticas urbanas tiene muchísimas aristas, es muy complejo y ahí la arquitectura es solo una parte de la solución.

Bárbara Vergara Hola, soy Bárbara Vergara, alumna del Magíster de Historia del Arte y la Cultura de la Universidad Católica de Valparaíso, pero por sobre todo soy una penquista con una crisis de desarraigo enorme. Mi pregunta parte de esa observación, de una ciudadana común y corriente que vio su ciudad de un día para otro en el suelo, y fue testigo de cómo barrios que forman parte de mi forma de ser y de relacionarme con la ciudad, de un momento a otro fueron destruidos por grandes torres de viviendas, las cuales en menos de tres meses arrasaron con lo que era la arquitectura moderna de Concepción. Desde ese punto de vista, con lo que se señalaba antes, se responde cierta parte de mi pregunta en relación a qué políticas urbanas debieran seguirse. Pero desde el punto de vista de los arquitectos y sobre todo tomando el concepto de "vaciamiento" y de la construcción de imaginarios, ¿cómo reconstruir hacia el futuro una ciudad en parte devastada por el terremoto? Y que no se produzca un conflicto entre los habitantes, acostumbrados a una cierta forma de relacionarse con la ciudad, con esta nueva ciudad que surge a partir no de una idea generada desde abajo, sino que impuesta desde arriba.

Rodrigo Pérez de Arce Cuando se hizo el proceso de reconstrucción de Chillán y de Concepción para el terremoto de 1939, me imagino que se organizaron agrupaciones ejecutivas que tuvieran continuidad en el tiempo, apoyadas en algún mandato por parte de las autoridades. Hubo una cierta institucionalidad a quien se le encargaba correctamente el resguardo de la visión general. Como dice Smiljan, el Estado es la entidad más longeva que tenemos, es la única entidad que puede planificar a largo plazo, las familias y los particulares no pueden.

Otro tema al cual me gustaría referirme es que también hay una oportunidad de renovación en todo esto. Porque tampoco siento que el centro de Concepción estuviera en una etapa vibrante antes del terremoto. Seguramente había pérdida poblacional, gente que se iba a vivir a San Pedro, crecimiento de los suburbios,

29 El Subsidio Habitacional de Renovación Urbana es una subvención entregada por el Estado de Chile para promover la repoblación y mejoramiento de algunos sectores de la ciudad.

una cierta terciarización del sector central, un fenómeno que hemos visto en muchas de nuestras ciudades. En Chile, esta especie de esquizofrenia entre edificación suburbana y torres es dañina; pienso que hay escalas intermedias de construcción que serían fórmulas urbanas extraordinariamente útiles, e incluso en eso a la comuna de Santiago. Existen edificaciones de cinco pisos de altura que aún mantienen una escala parecida a la de una gran casa: conviven mejor con los árboles, configuran comunidades de vecinos más chicas, arrojan menos sombras, gravan menos el suelo con altas densidades, etc. Es decir, hay posibilidades por el lado de la morfología urbana, que ojalá la norma fuera sensata y estableciera un cierto sentido a las densidades medias cuyo efecto podría haber sido promovido en Concepción. Seguramente, si el caso es muy generalizado, se requiere de una entidad con poder de actuación en el mediano plazo. Por ejemplo, en Arica existía una junta que logró rearmar la ciudad con muy buenos proyectos en un periodo relativamente corto de tiempo, transformándola en una ciudad de gran calidad y muy reconocida por los ariqueños. Debiera existir una figura parecida que pudiera aplicarse en la zona donde el desastre sísmico fue mayor. Si las actividades de la construcción son solo puntuales, creo que es muy difícil aprovechar la instancia del sismo para realizar un replanteo que signifique un avance para todo.

Smiljan Radic A mí me tocó ver de cerca el caso de Talca, que es parecido. A los tres días del terremoto había una horda de compradores de terrenos; se había destruido todo el centro histórico de Talca, se habían caído manzanas completas y había gente contratada para comprar terrenos. ¿Qué facilitó el terremoto? Que alguien que no quería vender el terreno porque estaba a gusto ahí y que llevaba muchos años, vio su casa caída y la inmobiliaria vio que podía comprar cuatro o cinco terrenos y hacer lo que la norma le permitía. El problema es la permisividad en casos que no estaban previstos.

Lo que pasa es que para evaluar una norma se requiere una continuidad en el tiempo. Bajar una norma debe ser algo complicadísimo; subirla, quizá, pero bajar los estándares es algo que es muy difícil. Una vez que uno permitió hacer algo ya no hay más que hacer, hay que esperar un tiempo hasta que la ciudad misma te demuestre que está bien o mal lo que estás haciendo.

Emilio De la Cerda Bien, ha sido una mañana muy intensa, agradecemos mucho a Smiljan y Rodrigo por esta conversación tan amplia y los dejamos a todos invitados para un próximo “Diálogo sobre Patrimonio”.

CMNdiálogos es una publicación del Consejo de Monumentos Nacionales, organismo técnico del Estado de Chile que vela por la protección y tuición de los bienes patrimoniales declarados por la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales. Las declaraciones publicadas por CMNdiálogos son de exclusiva responsabilidad de quienes las emiten y no necesariamente representan la posición del Consejo de Monumentos Nacionales.

Editor general Emilio De la Cerda, Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

Coordinación general Área de Educación y Difusión del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

Comité editor Magdalena Novoa, Ivette Quezada, Natalie Guerra y Guillermo Negrón

CMNdiálogos es editada y diseñada por 0300TV

Edición Felipe De Ferrari

Transcripción Marcelo Cox

Corrección de estilo Antonio Leiva

Diseño y diagramación Studio Ficciones

Agradecimientos

Rodrigo Pérez de Arce, Smiljan Radic

Revista CMNdiálogos

© Consejo de Monumentos Nacionales

Edición especial, noviembre de 2013

ISSN 0719-2649

Papel Bond 104 gramos

Publicado por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

Dirección: Av. Vicuña Mackenna N° 84, Providencia / Santiago, Chile

Teléfono: (56-2) 2726 14 00

Para más información de CMNdiálogos visite nuestra web en www.monumentos.cl

Noviembre 2013
Consejo de Monumentos Nacionales de Chile