

Revista acto & forma
Volumen 7 - N° 13 - Viña del Mar, julio de 2022
e[lad] PUCV
Escuela de Arquitectura y Diseño
ISSN 0719-7543

acto &
forma

Revista acto & forma
Volumen 7 - Nº 13 - Viña del Mar, julio de 2022
e[ad] PUCV
Escuela de Arquitectura y Diseño
ISSN 0719-7543

acto & forma

acto & forma

Revista de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV

ISSN 0719-7543

DIRECCIÓN

Equipo acto&forma

EDICIÓN GENERAL

Catalina Porzio

COMITÉ EDITORIAL

Ursula Exss

Óscar Andrade

Emanuela Di Felice

Juan Carlos Jeldes

CORRECCIÓN DE ESTILO

Carlos Decap

ASISTENTE DE CONTENIDOS

Catalina González

DISEÑO

Taller de Ediciones e[ad]

PORTADA

Paloma Álvarez, Anaís Arancibia, Valentina Leiva y Paulina Jelves.

Curso Producción Gráfica 2022.

Fotografía de Ramón Aldunate.

actoyforma@ead.cl



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO



e[ad] Ediciones

Escuela de Arquitectura y Diseño

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

ÍNDICE

- 5 EDITORIAL
- 7 **Trazar las huellas. Registro de dos obras en el territorio**
Hernán Cruz
- 18 ***Marga, cavar adentro***
Victoria Jolly
- 24 **Sinécdoque: Casa en Jean Mermoz 60 años**
Renata Tobar e Igor Fracalossi
- 30 **Una industria fragmentada**
Gaspar Arenas
- 36 **Berlín, punto cero. Notas de un reconocimiento**
Helena Cavalheiro
- 46 **Pacífico**
Ramón Aldunate
- 56 **Meditaciones sobre el dibujo**
María Pedrina y Cecilia Morgado
- 62 **El pulso creativo del cuerpo en movimiento**
Carole Gurdon y Pablo Fante
- 66 MEMORIA
- Matta 12: un pequeño e intenso campo de experimentación**
Isadora Aubel, Belén Flores e Igor Fracalossi
- 80 PUBLICACIONES

EDITORIAL

Hace poco tiempo, alguien me dijo de memoria una frase que el poeta y profesor Godofredo Iommi apuntó en la pizarra en una de las tantas clases del Taller de América que impartió para estudiantes de arquitectura y diseño: “Lo útil y eficaz que no abandone nunca su inutilidad, su desconocido, lo que el objeto lleva consigo”. Por imprecisas que sean estas palabras alojadas durante años en algún vericuetado antojadizo, como suelen ser los pasajes mentales –en este caso, imagino la persistencia de esa huella indefinida que deja la tiza blanca sobre el pizarrón negro–, hay algo provocativo en el llamado a escuchar la inutilidad de los objetos. Me parece que con ellas, Godo señala un camino o más bien un desvío, concediéndoles a aquellos la cualidad de emanciparse de su destino como mercancías, por ejemplo. Una invitación a remirar la suerte a la que se pueden encaminar las prácticas que se ejercen desde el diseño y la arquitectura –tanto en las obras que se realizan como en el pensamiento académico–, orientadas hacia el mundo de la producción.

¿Cómo se enfrentan estos oficios desde el privilegio por lo inútil? Un privilegio que atribuimos con toda naturalidad al arte y a la infancia, porque el juego retiene la pasión por lo improductivo. De alguna manera, las huellas de ese yo primitivo, sumido en diversas empresas de lo inútil, hallan por azar un correlato en las páginas de este número de acto & forma.

Los arquitectos Victoria Jolly e Igor Fracalossi utilizan la palabra “inútil” para referirse a las obras que cada cual expuso en distintos contextos: una zanja y una cúpula en medio de un parque para dar refugio temporal, la primera; y la reproducción exacta de los moldajes de una casa demolida, cuyo armado se reitera hasta aprenderlo de memoria, el segundo. El hacer en la repetición también ocurre en el trabajo de la diseñadora Cecilia Morgado, que con esmero redibuja los suelos de un valle toscano fijado en tinta por Leonardo, una práctica que no busca conclusión, que se consuma en el acto realizado. Asimismo los ejercicios fotográficos de Ramón

Aldunate encierran una insistencia, al revisar el oleaje con imágenes que se baten entre un hecho pictórico y uno científico, y apoyado en la posibilidad inagotable de mostrarlo de modos diferentes. Otra colaboración que nos viene desde el arte, son las obras que presenta Hernán Cruz: apenas una incisión, un trazo que no altera los paisajes monumentales que “conquista” en sus viajes, un instante del que solo podemos ser testigos a través de fotografías. Otro registro es la caminata de la arquitecta brasilera Helena Cavalheiro, que a partir de una línea trazada sobre el mapa de Berlín, inicia un periplo que se transforma en deriva. Algo de ese espíritu errático se percibe en el análisis digresivo propuesto por Carole Gurdon y Pablo Fante sobre el texto de Alberto Cruz “Entrar en la arquitectura”.

Y como toda regla cuenta con una excepción que la confirma, la familiaridad de estos artículos encuentra en el trabajo de Gaspar Arenas la figura de un pariente lejano. Diseñador industrial especializado en luminarias, a partir de una carencia –la falta de industrias en Chile– propone una cadena de producción alternativa, reagrupando aquellos oficios que quedaron descolgados del pasado, aunque siguen vigentes.

Por último, la sección “Memoria” sobrepasa su condición habitual de documento para tomar un volumen mayor –con la celebración de los 70 años de nuestra escuela–, invitando a revisar la arquitectura de Matta 12 en un paseo colectivo, tramado por distintas voces que discurren sobre las transformaciones que ha experimentado la casa escuela.

Extremando el tema de este ensayo visual, y a propósito de lo inútil, recuerdo la siguiente paradoja: si a una embarcación de madera a lo largo de su existencia se le reemplazan las piezas podridas hasta que no le queda una sola tabla original, ¿es la misma u otra embarcación?

Catalina Porzio



TRAZAR LAS HUELLAS. REGISTRO DE DOS OBRAS EN EL TERRITORIO

HERNÁN CRUZ

NOTAS DE CONSTANZA ECHEVERRÍA

+ TEXTOS DE JEAN ARAYA Y RICARDO LOEBELL

* Fotos de Jean Araya



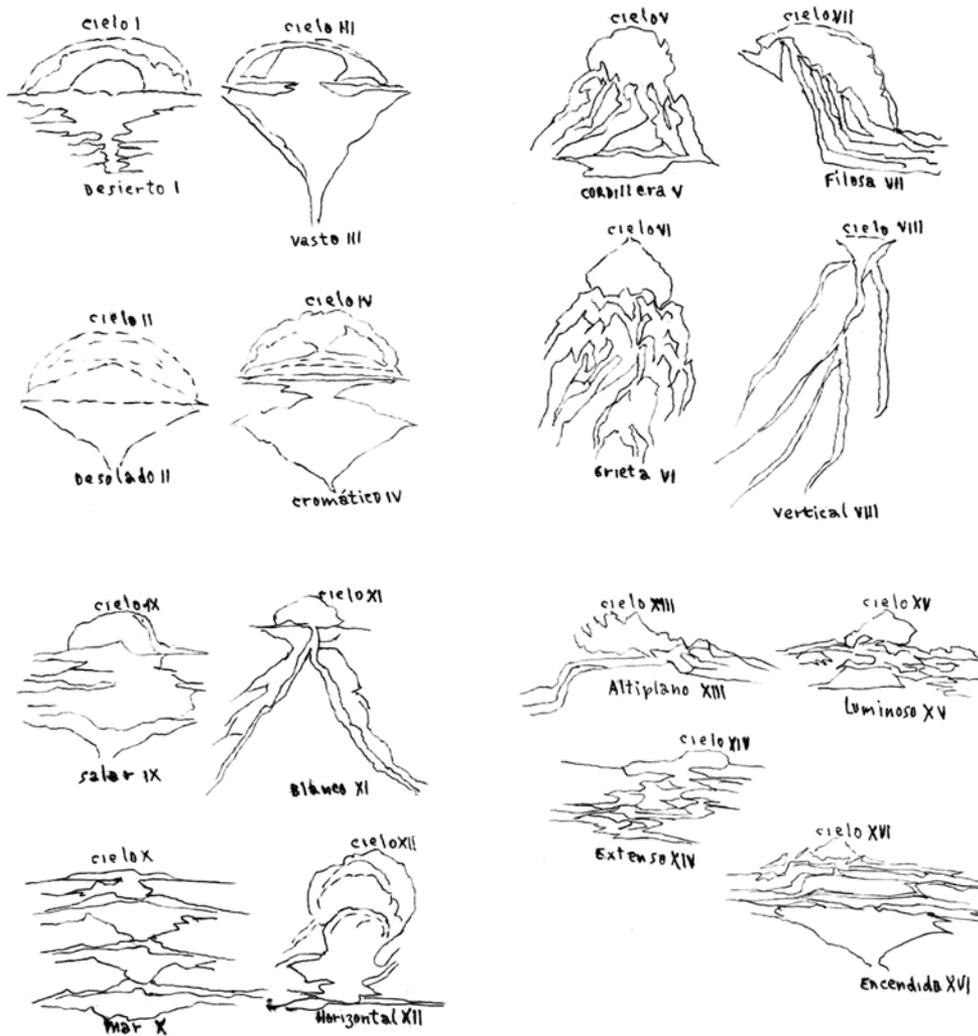
Mares Blancos. Instalación de arpillera en el Salar de Uyuni, mayo de 2016.

Ott

MAR ABANDONADO O DESIERTO
 MAR ACANTILADO O CORDILLERA
 MARES BLANCOS O SALARES
 MARES CALMOS O ALTIPLANO
 MAR ARGENTA O RÍO DE LA PLATA

LOS VIAJES SON LA INVENCIÓN NECESARIA PARA QUE UNA EXTENSIÓN APAREZCA. EL ARTISTA, SOLITARIO, TRAZA SUS HUELLAS EN LA VASTEDAD DEL TERRITORIO, CREANDO SEÑAS TEMPORALES DESTINADAS A DESAPARECER ANTE LA INMENSIDAD. ESTAS HUELLAS SE RECONSTRUYEN AL REGRESO DE FORMA ABSTRACTA, CROMÁTICA Y MATÉRICA PARA QUE LO VASTO SE MANIFIESTE EN OTRO LUGAR.

ESTE ESCRITO SE ORIGINA A PARTIR DE DOS PROYECTOS SUCESIVOS DE ARTE EN EL TERRITORIO: *MARES BLANCOS*, REALIZADO ENTRE EL 2016 Y EL 2018, Y *MAR ARGENTA*, DEL 2019, JUNTO A LOS TEXTOS DE JEAN ARAYA, RICARDO LOEBELL Y CONSTANZA ECHEVERRÍA A MODO DE INCISIONES, CONCEPTUALIZACIONES Y MIRADAS SOBRE MI DERROTERO.

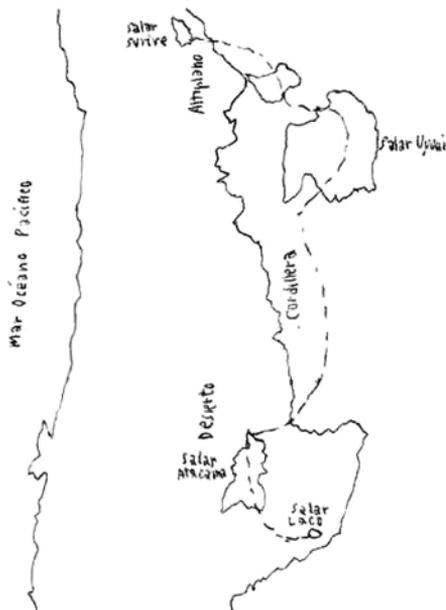


Pictogramas Mares Blancos: desierto, cordillera, salares y altiplano, 2016.

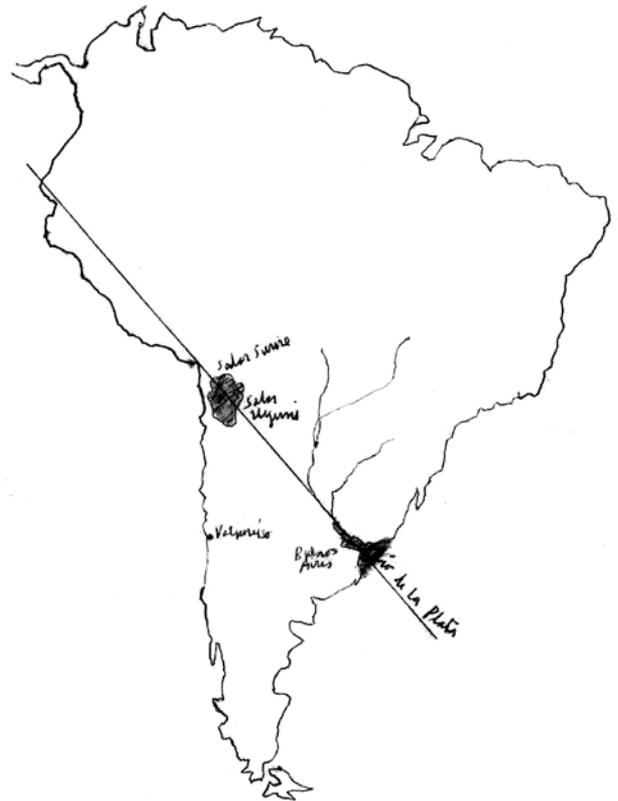
VIAJE, TERRITORIO Y REGISTRO

Mares Blancos son tres viajes consecutivos a través del desierto, los salares, el altiplano y la cordillera, abarcando una extensión total de 16.000 km².

El recorrido lineal es de 3.000 km, los que en la ida y el regreso, consignan distintos momentos de aproximación, de vuelo y mirada desde el aire, de avance terrestre en automóvil y a pasos, reparando en la distancia, el tiempo transcurrido y el paisaje; habitando la escala de la contemplación y dejando señas en el territorio, lo que constituye la experiencia. El movimiento en el espacio fue el medio para develar la extensión geográfica como objeto de estudio, multiescalar y construida por varios puntos de detención, unidos por la distancia y el tiempo. Se registra disciplinadamente en el caminar, su velocidad y exigencia física, atención, y asociada a esa atención, el respaldo de las distintas acciones in situ: fotografía, dibujos, prudente extracción de sedimentos e instalación de señales.



Mapa ruta de viajes, *Mares Blancos*, 2016-2017.



Mapa de América del Sur: trazo *Mares Blancos*, *Mar Argentina*, 2019.

Mar Argentina es un gesto inserción en el Río de la Plata, el más anchuroso del mundo con 220 km en su boca.

Insertarse es entrar en las aguas –en este caso, navegando– hasta donde cielo y agua se unen en el color argenta. ¿Dónde está ese punto? ¿Se puede nombrar?

Ambas extensiones y proyectos se unen por una recta diagonal; es un primer trazo necesario para tocar el territorio desde el arte.

Tocar, de manera suave, precisa y decidida porque hay una intención detrás: develar y traducir.

Otro aspecto necesario es nombrar estas extensiones con sus vocablos poéticos para que así las acciones de arte alcancen su real dimensión de concepto y materialidad.

Se tiene el primer trazo y los vocablos, porque sin ellos no es posible acceder ni tocar el territorio desde el arte. El trazo es lo abstracto que atraviesa la geografía. Los vocablos son lo vasto que elogia la tierra.

Trazar la línea, decir el vocablo, ambas acciones abren la capacidad de tocar el territorio, leerlo y luego traducirlo en términos artísticos.





Instalación de arpillera en el Salar de Uyuni, mayo de 2016.

Mares Blancos es la invención para atravesar el Salar de Uyuni, el más extenso del mundo con 10.500 km². Su atraveso y las acciones de arte son guiadas por una arpillera de 107 × 1 m, que es nombrada como el elemento o principio físico del viaje; tensión leve, radical y fundamental que permite detenerse, posarse y medir la extensión blanca de Uyuni. La arpillera se pone, con la dificultad que impone el viento, temporalmente sobre la corteza del blanco absoluto, se habita y se repliega como fardo funerario para seguir avanzando sobre el salar.

El peso de la arpillera se experimenta cuando se carga y se observa en la acción de su despliegue para construir la línea que no logra ser recta. Es decir, no solo la arpillera marca un largo en Uyuni y mide, sino también muestra en su leve curvatura final, el triunfo sobre la fuerza del viento.





Instalación de señas en el Salar de Surire, marzo de 2017.

Mares Blancos se extiende a través del altiplano hacia el Salar de Surire, donde las acciones son puntuales intervenciones para dar señas a la residencia de los flamencos y otras aves.



Paños en Río de la Plata, septiembre de 2019.



Mar Argenta es la aparición del Río de la Plata como el propio mar de Argentina; el Atlántico es solo el océano que baña la costa oriente de América. *Mar Argenta*, el vocablo poético que revela al Río de la Plata como vasta extensión de aguas plateadas, aparece en un mapa de 1554 como *Terra Argentea*, pero antes había sido nombrado por el explorador español Díaz de Solís, quien buscando el paso lo llama Mar Dulce (1516). *Mar Argenta* es un elogio al Río de la Plata, resignifica a América del Sur en su cartografía y revisita la memoria del río como dolor, a través de la acción de arrojar paños blancos, sumergirlos y rescatarlos de las aguas como paños blancos argenta, signos de la memoria.

Al final, la inmersión de los paños es una manera de tocar el dolor de muchos y que el agua argenta del Río de la Plata no devolvió.

LECTURAS DE UN VIAJE PARALELO

JEAN ARAYA

Para conversar sobre los viajes de inspección del estrecho de Magallanes del HMS Beagle a cargo de Fitz Roy y sobre el cual iba Charles Darwin, es ineludible hacerlo desde los escritos, pero sobre todo desde los dibujos que relatan gráficamente lo visto, una manera de asir el paisaje a través de las ilustraciones de Conrad Martens.

J. A.

Esta serie de viajes junto a Hernán Cruz tiene una lejana relación con la de Conrad Martens y Charles Darwin. La fotografía permite la persistencia de lo pensado, lo conversado y lo hecho en el transcurso de los diversos recorridos por los territorios de los salares altioplánicos y por las aguas del Río de la Plata, es decir, de todos aquellos elementos naturales que por comunes, tienden a hundirse en el olvido.

Esta sucesión de escenas narra la tramoya del trabajo que el artista ha realizado para cada una de sus obras –los intentos hechos en cada instalación– y que contrastan con esa toma única y última que registra su desarrollo como un acierto para ser expuesta con posterioridad.

Dentro de ellas hay una serie de fotografías en que, en un ejercicio conjunto de edición y curaduría instantánea, interrogamos el registro, preguntándonos sobre la forma de mirar, el diálogo con la extensión y lo que por imponderable ha aparecido junto a la obra una vez realizada. Luego hay otras que intercaladas con las anteriores, he realizado con absoluta libertad en el registro, silenciosamente, como en un viaje hecho de manera solitaria y que permite una mirada extranjera, capaz de interrogar con otros juicios la intervención.

Finalmente, el ejercicio fotográfico de estos viajes ha permitido sostener el relato de la obra y construir de modo lateral otros en paralelo. Mientras el relato del artista da cuenta de los momentos cúlmines de cada intervención, la serie de relatos permite acceder al trabajo reflexivo y el oficio que Cruz practica en su esfuerzo por construir estas señas en la vastedad.

MARES BLANCOS / MAR ARGENTA

RICARDO LOEBELL

A sí como los ríos extraen minerales de las rocas llevándolos a las aguas del océano y estos se llenan de sal, del mismo modo desciende ahora la obra de Hernán Cruz proyectada por una recta diagonal (hipotenusa) desde el Salar de Uyuni, rozando tangencialmente el Paraná,¹ para llegar al Río de la Plata. Une de manera estética el salar más extenso de la tierra con el río, en que su estuario se confunde con el mar.

La tentativa de desplazar el trazado y la mancha en pigmentos formados con arenas de la montaña, es la transformación de un lenguaje arrojado por la experiencia y la memoria que se decanta en una obra que se reacondiciona a extremos geográficos y culturales de América. *Mares Blancos*, marcada por la soledad y el silencio en los salares y el pueblo aimara del altiplano andino, se relaciona con la fuerza incorpórea e invisible del viento. Esta voz mitológica y persistente, sopla los cuerpos, penetrando todos los poros de la tierra y reaparece por el camino trasandino movida por la ruta fluvial como *Mar Argenta* en la ciudad de Buenos Aires.

El blanco

Lenguas
diversas
sin
perderse
a sí mismas
desconocen
su
deslinde

Godofredo Iommi A., "La nieve".

En los viajes que realiza, Hernán Cruz atraviesa los salares de las tierras andinas, donde extiende una arpillerita de más de cien metros de largo y, a su despliegue y posterior repliegue sobre la sal, consagra el textil como soporte de sus obras y con ella experimenta dicha unión mítica entre el artista y la naturaleza. Esto sucede cuando la textura de la arpillerita al pactar con el blanco salobre, se transforma en un interesante testimonio estético de su travesía.

1. Hernán Cruz redacta "Los cuatro tamaños del río Paraná medidos por el cuerpo". Manuscrito inédito acerca del río Paraná, Rosario, 1984.

El blanco para un artista pintor es multiplicidad. En el lienzo está el cuadro en todas las formas (im)posibles que puede tomar. Por eso al rasgar o tachar el blanco no se pintará el paisaje, sino la imposibilidad fáctica de todos los demás, porque lo blanco contiene como cualquier color posible, forma e intensidad.² El blanco es un espacio que deja aparecer el texto y en cierto modo lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos, se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión o peregrinación.³

Este viaje inmóvil sobre el que discurre Octavio Paz al introducir su poesía, se advierte aquí en la aventura del viajero por tierras inconmensurables. Ernesto Grassi lo describe en uno de sus viajes en Chile como el galope infinito en el umbral de un espacio onírico, en que al alejarse de él apenas se percibe el avanzar. Quedarse detenido y seguir se resuelven en una paradoja. Las distancias se caracterizan por el cambio del aroma y la tonalidad de los colores que con el juego de la luz se matizan progresivamente.⁴

Sucede –pensando en Blanchot–⁵ que en la exigencia de alcanzar un espacio, de poderlo dominar, aun sabiendo que siempre será inaprensible, habrá una parte de él que permanecerá fuera de alcance. La escritura radica en la necesidad de un “des-alejamiento” a través de convertir las palabras, los signos, en el medio de apropiación, pero el lenguaje en general se revela insuficiente. Encerrados en su exigencia circular solo nos aproximamos alejándonos, pero con la esperanza de asir, de hacer surgir el término donde se anuncia lo interminable. Esa aporía, en que el lenguaje se “revela” como un medio que oculta y

muestra a la vez, es abordado por el quehacer reflexivo y creativo que encabezan escritores y artistas, que a través de sus obras connotan nuestra realidad, elaborando un discurso histórico-cultural en América Latina.

Hernán Cruz opera en un lenguaje al borde de lo inefable. En estos tiempos de migraciones, el artista se sobrepone a pensar fronteras entre estados o naciones y repasa la legitimidad de estos dualismos. Esta manera de representar el territorio pone al artista ante un inasible horizonte. Esta es una forma de apreciar América quizá no como cartógrafo, sino como etnógrafo, al devolvernos el espíritu generoso del latinoamericano.

2. En la obra de Hernán Cruz emerge por momentos el clima que caracteriza a la película *Zama* (2017), de Lucrecia Martel.
3. Octavio Paz, “Blanco” [1966], en *Obra poética*. (Barcelona: Seix Barral, 1990).
4. Cfr. Ernesto Grassi, *Viajar sin llegar – Un encuentro filosófico con Iberoamérica*. (Barcelona: Anthropos, 2008). En 1951, aceptando una invitación del decano de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Grassi se hizo cargo de la cátedra de Metafísica y llevó a cabo un programa de publicaciones filosóficas en América Latina. Durante cuatro años viajó entre Múnich y Santiago, dictando lecciones en Chile durante los respectivos períodos de invierno. Desde Santiago se trasladó también al puerto de Valparaíso para enseñar en la Universidad Católica, uniéndose al proyecto de la Escuela de Arquitectura liderado por Alberto Cruz C. y Godofredo Iommi M.
5. Aquí citado por Anna Iglesia Pagnotta. “Maurice Blanchot y el espacio de la palabra”, Revista *Las Nubes*, Vol. IX (dic. 2012).

* El texto de Ricardo Loebell fue escrito para la exposición *Mares Blancos / Mar Argentina*, en el Centro Cultural Matta, Buenos Aires, 2019.

MARGA, CAVAR ADENTRO

VICTORIA JOLLY

OT

INSTALACIÓN
PIEDRA
HORMIGÓN
EXPERIENCIA

Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra.
María Luisa Bombal, *La amortajada*.

También las piedras fueron nuestros primeros cuchillos, nuestras armas para la caza, nuestros puñales para herir de muerte al animal que debíamos comer. Admiramos su dureza filosa que pulimos a golpes para nuestros actos más necesarios: comer y seguir con vida. Tallamos en ellas figuras virginales, pintamos las paredes de nuestras cavernas con animales deseados, invocamos a los que no estaban, sabiendo todavía de forma imprecisa que íbamos a sobrevivir de alguna manera en la protección rocosa. Y gracias a las piedras, alcanzamos los rudimentos de una vida sedentaria que posteriormente nos iba a convertir en hijos tecnológicos de nuestras propias invenciones. Así salimos de la naturaleza para entrar en la cultura. La deriva posterior la conocemos con relativa exactitud.

Pedro Donoso, "Carne de montaña".

MARGA, CAVAR ADENTRO ES EL NOMBRE DE UNA INSTALACIÓN *IN SITU* QUE FUE UBICADA EN LA EXPLANADA DEL PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO, EN EL CERRO CÁRCEL. SE TRATABA DE MONTAR UNA ESFERA SONORA HUNDIDA EN LA MITAD DEL PASTO; UN REFUGIO MITAD TIERRA, MITAD PIEDRA, COMPUESTO POR 16 PIEZAS DE HORMIGÓN QUE JUNTAS FORMAN UNA SOLA CÁSCARA EQUILIBRADA EN UNA EXCAVACIÓN. CADA UNO DE ESTOS GAJOS FUERON DISEÑADOS Y CONSTRUIDOS CON MOLDAJES TEXTILES PARA RECIBIR AL HORMIGÓN, MATERIAL QUE COMIENZA SU VIDA COMO UN FLUIDO HÚMEDO Y PLÁSTICO QUE GRABA EN SU SUPERFICIE LA TEXTURA DE SUS MOLDES. TRAS DOS AÑOS DE INVESTIGACIÓN, LA PIEZA CONCEBIDA Y FRAGUADA OCUPA EL ESPACIO ABIERTO DEL PARQUE COMO UNA INVITACIÓN HECHA DE DISTANCIAS POR RECORRER.

DEL NOMBRE

Desde el asiento de copiloto de un auto en trayecto por la Ruta 5 Sur, sostenía una conversación telefónica entrecortada por la distancia y los túneles. En ella intentábamos dar con un nombre que rimara con la imagen de una forma esférica, cóncava y terráquea compuesta por los 16 fragmentos de hormigón contruidos de manera colectiva en el taller de Punta de Piedra en Ritoque durante el 2021.

La idea de sugerir un título para este dispositivo hundido en la tierra que sería trasladado y emplazado en el patio del Parque Cultural de Valparaíso, no consistía en tratar de explicar el sentido de la pieza, sino más bien en proponer un gesto que hiciera posible, como escribe el poeta Ignacio Balcells, "una escucha continua para agrandar los ojos".¹ Agrandar los sentidos y los ojos de todas y todos quienes experimenten físicamente este lugar.

El nombrar ya no como ejercicio para ceñir los límites de una definición, sino para indicar la tecnología y el material como medio –el uso de textiles para recibir al concreto–, un lugar de pequeña escala para escuchar de cerca a las piedras. Sin una separación entre el medio y la forma, o como diría Richard Serra, "indicar la importancia de la obra, que reside en su esfuerzo y no en sus intenciones".²

1. Ignacio Balcells, "Poesía-Arquitectura", conferencia alumnos de doctorado PUC 2004.
2. Richard Serra, "Escritos y entrevistas 1972-2008", Cátedra Jorge Oteiza, 2010.





Excavación en el patio del Centro Cultural de Valparaíso.



Instalación de la obra, media esfera.

Se interrumpía la conversación, porque nos quedábamos sin señal cada vez que entrábamos en los pasos subterráneos de los faldeos del cerro La Campana en Ocoa, cerca de Hijuelas. Cada corte marcaba también una pausa ineludible que dejaba en reposo los apelativos. Pausa cercana a la imagen usada por Jens Andermann para retratar nuestro entrar y salir de lo mineral “como si no fuese precisamente su ritmo inabarcable el que acoge y sostiene al nuestro, como si no fuese de ahí que hemos salido”.³ Tal vez ese entrar y salir de las montañas por un túnel sea lo más cercano que estemos de habitar las piedras, trasladarnos dentro de la corteza y atravesar la tierra por su cáscara dura.

Piedra
Gea
Tierra
Cóncava
Cavar

Entrar
Detenerse
Escuchar

Así como una sola palabra logra en diversas lenguas dibujar mundos distintos, no incompatibles o radicalmente distantes, estos resuenan unos con otros sin que podamos superponerlos por completo.⁴ Nombrar es cercano a fijar un mundo y al mismo tiempo todos sus significados.

¿Cuáles podrían ser entonces los nombres de una piedra?

Marga, al igual que el hormigón, es el nombre de una roca sedimentaria que se utiliza como fertilizante, formada por estratos a partir del depósito de materiales sólidos de diversos tamaños que son transportados por el viento, el agua o el hielo, y que se unen a través de un proceso llamado diagénesis. De este modo se forma una sola roca con materiales preexistentes. Pero Marga es también el nombre de una de las provincias

3. Jens Andermann, “La educación por las piedras”, 2022. Texto escrito para la inauguración de *Marga*.

4. Bárbara Cassin, *Más de una lengua*. (Buenos Aires: FCE, 2014), 9-10.



Marga. Foto: Benjamín Santander.

de la Región de Valparaíso que en lengua quechua significa “liviano y transportable”, y en mapudungún es *malghen*, “mujer”, aludiendo a las lavanderas que en tiempos prehispánicos se bañaban en el curso de agua del mismo nombre, nacido de los macizos de la cordillera de la Costa.

LAS HUELLAS DEL LUGAR

Debíamos trazar las distintas posiciones de un círculo en el suelo, en un emplazamiento elegido para trasladar el dibujo y empezar la instalación. El sitio que nos fue asignado por el Centro Cultural se ubicaba entre el polvorín y el patio de adoquines que conecta con el edificio de la antigua cárcel porteña. Días más tarde nos enteramos de que habíamos comenzado la excavación en la zona de seguridad, el punto destinado para reunirse en caso de un terremoto. El azar conseguía entonces migrar el sentido de la pieza a un posible refugio de un futuro cercano.

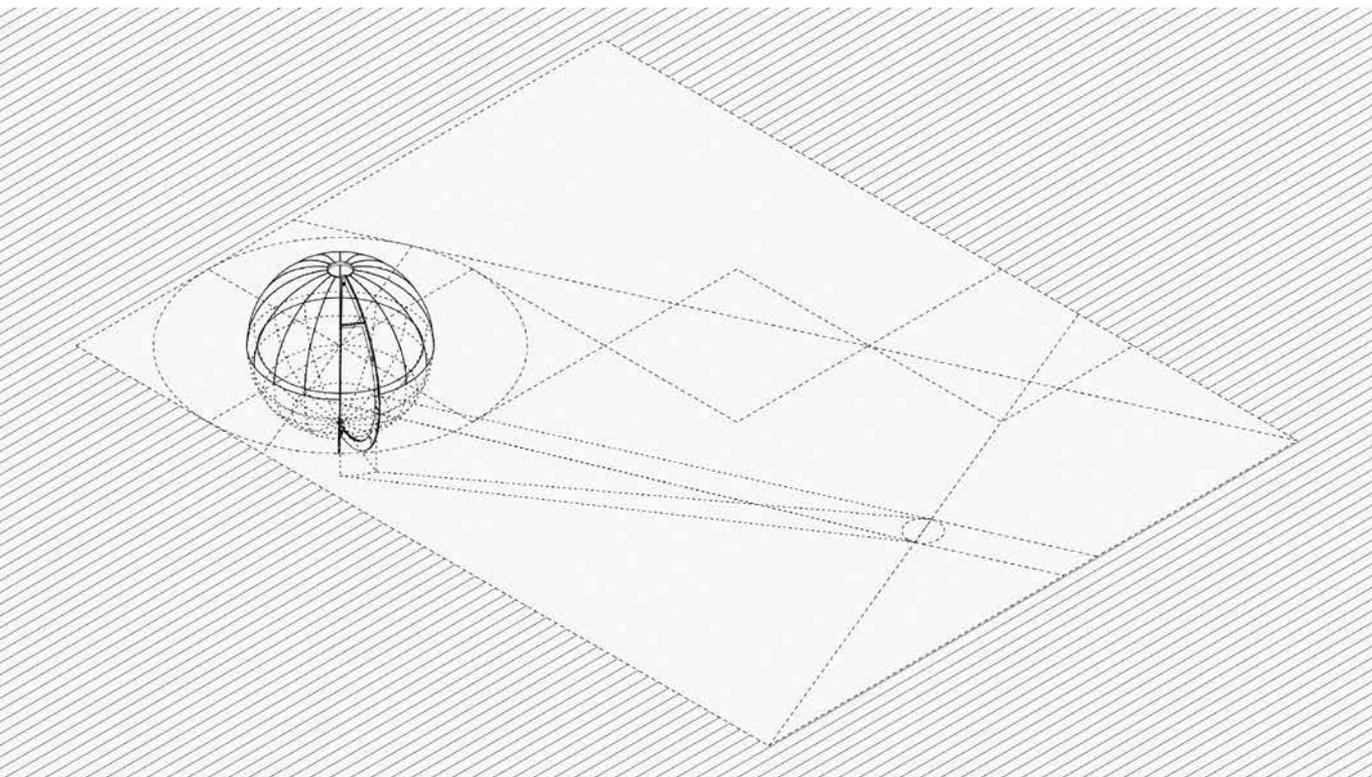
En paralelo, recibíamos las noticias desde Ucrania donde más de quince mil personas se refugiaban en las

líneas subterráneas del metro, durante los bombardeos rusos en las ciudades de Járkov y Kiev. Refugiarse en el subsuelo para distanciarse de la superficie; cubrirse, bajar y hundirse para sobrevivir.

Marga, cavar adentro es una instalación, es locación, trayecto y experiencia. Un espacio resguardado por la materia protectora del hormigón donde se intensifica la percepción de sí mismo, del movimiento y el claroscuro. En *Marga*, lo subterráneo y la cúpula estelar dialogan, se conectan de una forma que solo experimenta quien está adentro.⁵

Llevaba en el maletero del auto un saco de cal blanca que contrastaba con el verde oscuro de la alfombra de pasto. Hicimos varios ensayos hasta que dimos con una posición que permitía trazar en una sola diagonal la zanja de once metros de largo que necesitábamos cavar para hundirnos en el suelo. El resultado fue un zaguán de tierra en la mitad del jardín del Centro Cultural

5. María Teresa Jhoansson, “Marga en siete escenas”, en *Letras en Línea* (Santiago: UAI, 2022).



Axonométrica de la obra. Dibujo de Jorge Morales.

y una puerta estrecha que se debía atravesar para lograr salir en dirección opuesta. Como si los jardines fueran también parte de una sombra que nos protegen del sol, de su luz, su temperatura, y de la transparencia frente a la intemperie. Los jardines son irreductibles, a la manera de un texto: no terminan de dar su sentido porque nadie los gobierna.⁶

No todas las palas servían, solo las de jardín –esas que tienen cabeza cuadrada y mango de madera–: con ellas se cortaba la alfombra como con el filo de un cuchillo, atravesando pasto y tierra de una vez. Recién cuando se dejaba ver el barro negro, aparecía una piel arenisca levemente amarilla, arena gruesa de mar, que seguro estaba allí para drenar el riego tierra abajo. Mientras sacábamos los cuadrados de pasto, Luis, el jardinero, recogía los pedazos para tapizar un manchón de arcilla debajo del jacarandá. Quitábamos una capa vegetal

mientras él trasladaba sin apuro sus retazos. Con total inocencia creí que lograríamos hacer la excavación en un par de días. Avanzábamos con ayuda; se sumaban manos, carretillas, palas y chuzos. Tardamos doce días. Es posible que relatar una historia revele uno o más significados sin que caigamos en el error de definirlos⁷ y nuestras ideas logren tomar una forma cuando las hayamos pasado por el cuerpo.

Marga, cavar adentro es disponer las palabras y lograr así leer al artefacto, una piedra artificial compuesta de fragmentos, cáscaras que se vuelven sólidas después de 28 días de espera, para al final trasladarlas y montarlas como una sola pieza. Invitar a experimentar el lugar mitad tierra, mitad piedra, salir y entrar sin el fin de atravesarla, sino de quedarnos allí en un punto para escuchar adentro.

6. Guadalupe Santa Cruz, *Ojo líquido*. (Santiago: Palinodia, 2011), 28.

7. Hannah Arendt, *La condición humana*. (Barcelona: Paidós, 2016).



Desarme de la obra.

FUENTES

- Andermann, Jens. "La educación por las piedras". En *Letras en Línea*, Santiago: UAI, 2022.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Balcells, Ignacio. "Poesía-Arquitectura", conferencia alumnos de doctorado PUC 2004.
- Cassin, Bárbara. *Más de una lengua*. Buenos Aires: FCE, 2014.
- Jhoansson, María Teresa. "Marga en siete escenas", 2022.
- Santa Cruz, Guadalupe. *Ojo líquido*. Santiago: Palinodia, 2011.
- Serra, Richard. "Escritos y entrevistas 1972-2008". Cátedra Jorge Oteiza, 2010.



Vista cenital de la exposición. Foto: Cristóbal Palma.

SINÉCDOQUE: CASA EN JEAN MERMOZ 60 AÑOS

RENATA TOBAR

IGOR FRACALOSI

KEY

CASA EN JEAN MERMOZ
FABIO CRUZ PRIETO
RECONSTRUCCIÓN
EXPOSICIÓN
PROCESO

EL 2021, LA CASA EN JEAN MERMOZ (1956-1961-1992), OBRA DEL ARQUITECTO FABIO CRUZ, CUMPLIÓ 60 AÑOS DESDE SU CONCLUSIÓN. ESTE HECHO FUE CELEBRADO CON LA RECREACIÓN EN SU VERDADERA MAGNITUD DEL SISTEMA DE MOLDAJES DE MADERA Y DE ARMADURAS DE FIERRO DE SU ESTRUCTURA DE HORMIGÓN, PERO PRESCINDIENDO DE ESTE MATERIAL. SE PRESENTÓ AQUELLO QUE NUNCA PUEDE SER VISTO POR COMPLETO Y EN SIMULTÁNEO: LA CONJUGACIÓN DE LOS MATERIALES INELUDIBLES PARA QUE EL HORMIGÓN EXISTA: LA MADERA Y EL FIERRO. SE VOLVIÓ A PERMITIR LA EXPERIENCIA DE UN MOMENTO DE LA OBRA, CUANDO SU FORMA ERA FRUTO DEL JUEGO CON LOS NÚMEROS, LAS MEDIDAS, LOS ALINEAMIENTOS: LA MATERIALIZACIÓN DE SU GEOMETRÍA. INMERSO EN ESTE PROCESO, SE DA OTRO PROCESO: EXPONER EL DESARROLLO ORIGINAL DE LA OBRA A TRAVÉS DE LA CURATORÍA DE UN BREVE CONJUNTO DE DOCUMENTOS HISTÓRICOS, A PARTIR DEL EXTENSO UNIVERSO MATERIAL DE LA CASA. ESTE ARTÍCULO REMEMORA EL PROCESO Y LOS RESULTADOS DE ESA EXPOSICIÓN.

UNA OBRA DENTRO DE OTRA

Una obra en la que cada paso era una creación en sí misma: las excavaciones, el pilar, la estructura, los pisos, los techos, las escaleras, las lucarnas. Una tesis que buscó revelar todo este universo de interpolaciones. Una investigación que se sumergió en una obra invisible: los encofrados de madera para la estructura de hormigón armado. Una obra que muestra en su verdadera magnitud esta construcción de madera que nunca se pudo ver. Una carta escrita por el arquitecto en la que daba cuenta del proceso de edificación. Una exposición sobre este proceso con sus documentos históricos, carta incluida. La construcción de los marcos para exponer los documentos. Un taburete sin relación directa con la obra, hecho años más tarde, sin planos, a serrucho y martillo, por el mismo arquitecto. Trece réplicas de este taburete para apoyar las copas del brindis en la inauguración de su recreación. Un artículo sobre la exposición sobre la obra. Pasos que son obras y conforman una obra mayor más allá del edificio.

DUALIDAD

Un conjunto de moldajes de madera emerge del césped bajo el sol de primavera. Tableros compuestos por tablas machihembradas de pino cepilladas, encoladas y ensambladas por un grupo de maestros durante seis semanas de faena, le dan forma a pilares, vigas y losas que se entrelazan con ligereza en dos niveles distintos. Se está frente a un esqueleto que deja el aire circular generosamente. A unos metros, tres salones de una casona colonial acogen dibujos, planos, fotografías, maquetas y relatos escritos a mano alzada. El silencioso recorrido que presupone visitar cada uno de estos archivos transporta a otra época: papel oscurecido por el paso del tiempo, pliegues quebrados, tinta deslavada, fotografías en blanco y negro. Dos operaciones de diseño constituyen la celebración de los 60 años de la Casa en Jean Mermoz. Para este homenaje, se decidió trabajar con la dualidad: el pabellón abierto emplazado en el jardín permite una experiencia de obra. La exposición, por el contrario, acumula el conocimiento que se tiene



Pabellón abierto emplazado en el jardín. Foto: Cristóbal Palma.



Interior de la exposición.



de la casa y lo revela de forma parcial. A través de ambos elementos se busca entender lo específico de Jean Mermoz: aquello que se encuentra entre el papel y la obra, hoy demolida.

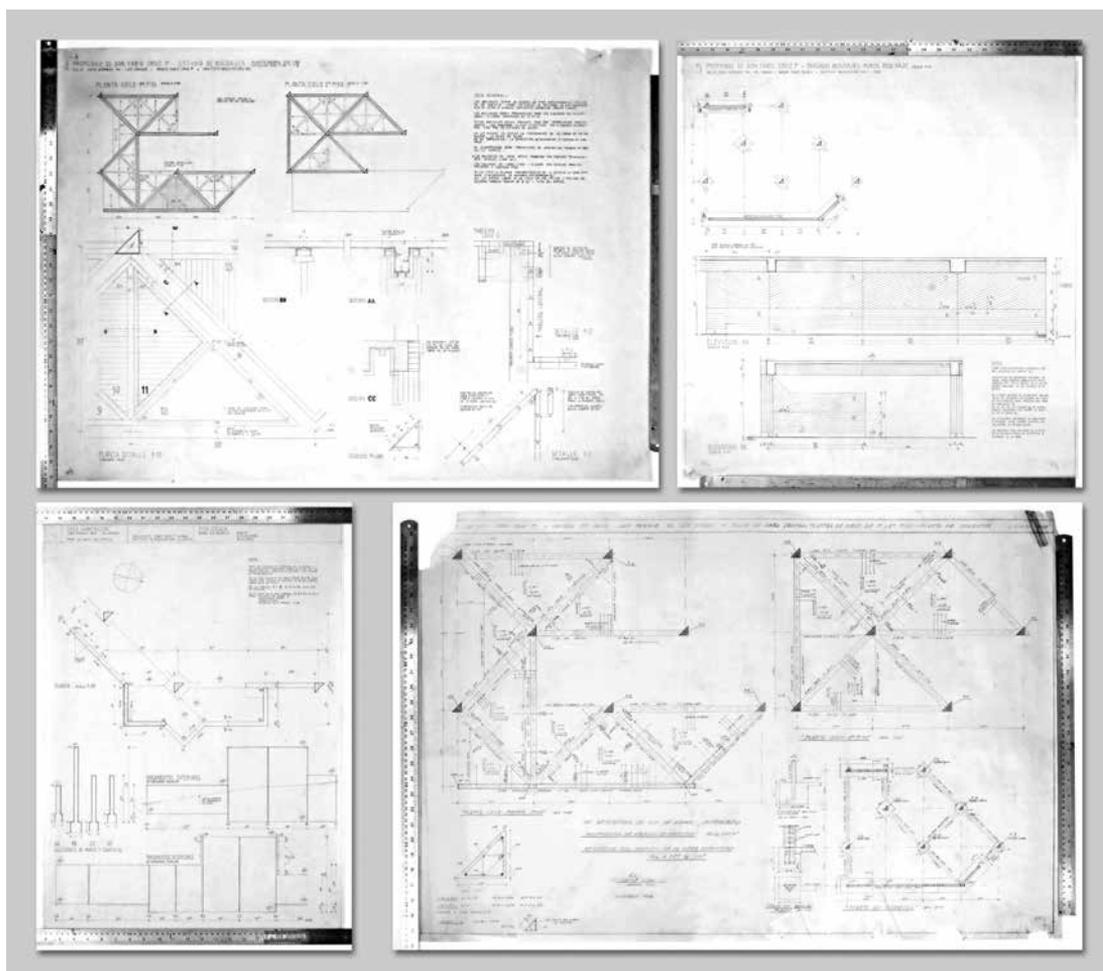


Detalle del proceso.

LAS REGLAS DEL JUEGO

La casa se presenta como una unidad en la primera sala de exposición. Una copia de una carta supuestamente enviada en 1960 por Fabio Cruz es un registro preciso de cada uno de los aspectos relevantes del proyecto: las condiciones del encargo, sus fundamentos espaciales, geométricos, estructurales y materiales. Un segundo documento es producido por el propio arquitecto con igual prolijidad: la bitácora fotográfica de la obra. Esta detalla de forma más profunda la construcción de la casa a través de apuntes, esquemas de ubicación y fotografías. Ambos documentos dan cuenta de la rigurosidad del registro, como si el autor hubiera anticipado que aquellas páginas iban a ser estudiadas y eventualmente puestas a disposición pública algún día.

En el segundo salón se aborda la parte dentro del todo o los sistemas de moldajes de la casa. Se exhiben planimetrías de estudios de moldajes, plantas y cortes de estructuras de losa, isométrica de emplazamiento y plantas de los recintos de la casa. Las acompaña un conjunto de fotografías específicas que dan cuenta del proceso del hormigón y muestran enfierraduras, tableros de madera, piezas auxiliares y alzaprims.

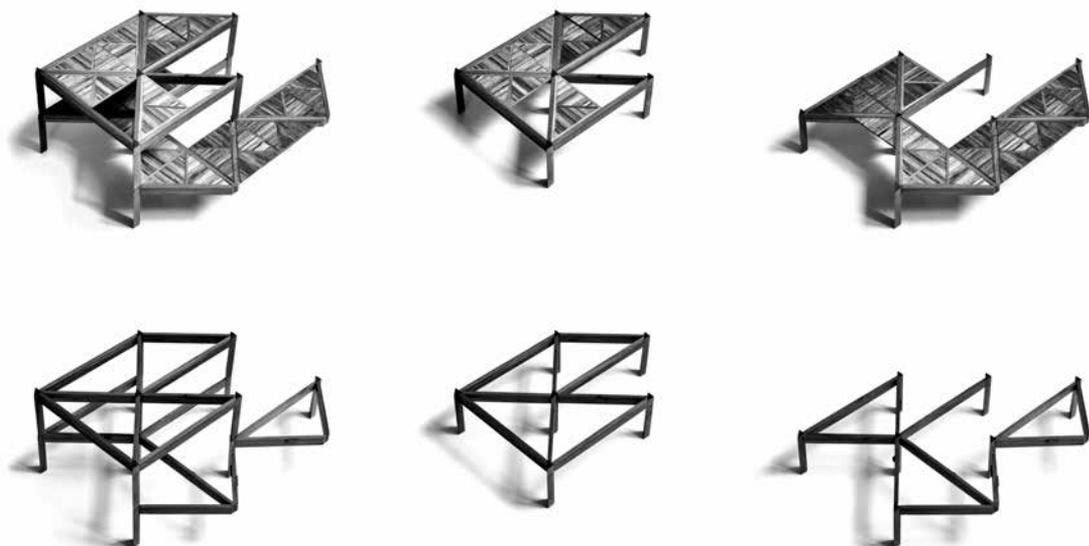


Planos originales de la Casa en Jean Mermoz. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV.

Entender los moldajes en su especificidad revela una complejidad imbricada en cada parte de la Casa en Jean Mermoz: sus componentes, ya sean permanentes o transitorios, tienen fundamentos y aspectos materiales específicos. Juegan bajo reglas propias. A través de la documentación se revela la forma de estar de cada uno de estos elementos. Al observar en detalle una parte específica, se espera remitir a la casa en su conjunto.

En la tercera sala, se encuentra una variedad de maquetas en madera que se confeccionaron para estudiar la casa y su nuevo proceso de construcción. Una nueva manera de entender la obra es facilitada por medio del ejercicio práctico de reproducción y reensamblaje, que independiza con sutileza cada uno de los fundamentos principales del proyecto original.

El ejercicio curatorial consistió en señalar aquello que se debe observar. Luego la tarea deriva en atribuirle una realidad material al soporte de exhibición. Las labores principales de fabricación se llevan a cabo en la sala taller de la e[ad] PUCV, conocida como El Globo, y un acotado presupuesto de ejecución se vuelve una oportunidad de autofabricación y trabajo colaborativo entre docentes, estudiantes y otros asistentes voluntarios. Los marcos de madera de pino se fabricaron para todos los documentos de menor tamaño y una empresa profesional se encargó de enmarcar los planos más grandes y delicados. Este proceso comienza con una propuesta de diseño: el desarrollo de dos prototipos y la presentación de diferentes modelos en el lugar de exposición.



Maquetas de la estructura de la obra.

El marco final queda definido en lo más simple: listones de madera de pino cepillada de 1" × 2", una lámina de vidrio de 3 mm y una plancha de MDF como soporte de fondo. La fabricación en serie abarca diversos procesos de trabajo que incluyen dimensionado de madera, cepillado, encolado y engrapado. A su vez, los documentos por exhibir marcan la pauta sobre las dimensiones de vidrios y tapas de fondo. Estas últimas fueron intervenidas con pintura ligera para aportar balance entre muro, marco y obra. Por accidente, una mezcla defectuosa en la preparación de los pigmentos, dio a los fondos un color gris en vez del negro esperado; azar que se aceptó como un regalo.

La ocupación de cada uno de los aspectos materiales del proyecto museográfico remite a la misma actitud que dio forma a la casa: hay que hacerse cargo de todo. Este modo de operar refleja un arduo proceso de gestión y montaje que tuvo la exposición. Resolver, por ejemplo, el traslado y almacenaje de los documentos históricos y elementos museográficos, lo que implicó múltiples viajes desde Viña del Mar a Santiago, en un transporte adecuado. Se debió acomodar el volumen final de producción al espacio expositivo, que resultó ser ligeramente distinto al representado en el modelo.

Esto significó la eliminación de un plano de estudio geométrico y estructural del conjunto de trece planos considerados al inicio. Otro muro resultó más pequeño de lo estudiado, por lo que el orden de la bitácora fotográfica –documento de registro extenso y fundamental– se vio ligeramente alterado. Asimismo aspectos menores del montaje fueron decididos sobre la marcha según las condiciones del espacio expositivo, como si se tratara de una obra en construcción que por fin toma cuerpo.

PENSAR Y HACER

Los problemas del hacer son al inicio dificultades del pensar. Pensar cómo hacer. En la Casa en Jean Mermeoz, esto se refleja en una variedad de anteproyectos, en una rigurosidad por la calidad y cantidad de detalles constructivos, incluyendo archivos fundamentales para este proyecto, como las planimetrías de estudios de moldajes, hoy impensadas. En la exposición se trabajó con un modelo digital que contiene los documentos, los marcos, las salas. La representación de estos elementos sigue siendo abstracta, lejana. El problema del pensar se transforma en un problema del pensar haciendo,



Inauguración. Foto: María José Iglesias.

de edificar la obra. Mientras hacemos, pensamos cómo poder hacer diferencias. Mejor. Varias de las decisiones tomadas en la casa son decisiones de obra, documentadas solo a través de fotografías rigurosas del proceso constructivo y en reflexiones registradas a posteriori por el arquitecto. Así también el resultado de la exhibición es concebido en última instancia *in situ*, en el momento donde cada elemento material toma su posición final y debe cumplir su rol en este relato, que quizá siempre se pensó como inconcluso, porque es justo en esa ausencia donde cada una de las partes independientes termina por encajar.

SUPERPOSICIONES

Pierre Menard crea, equivocándose en una coma, el Quijote. Incompleto y escrito siglos después del original, surge el “verdadero” Quijote. Y aquel escrito por Cervantes decae como una mera reproducción anacrónica. Hacer lo mismo una y otra vez, incontables veces, sin causa razonable, movido únicamente por la voluntad. Recrear una obra ajena, en la cual nunca se pudo estar, con cuyo arquitecto nunca se pudo hablar.

Este es el propósito: hacer y persistir en ello. El enorme esfuerzo por realizar algo inútil: los moldajes de la experiencia y el conocimiento. Lo invisible que se olvida. Pero una vez revelado, hecha luz sobre toda la realidad.

Más allá de alcanzar un objetivo –la recreación fidelísima del sistema de moldajes de la Casa en Jean Mermoz–, y mucho más trascendente que ello, está el salto por participar de una experiencia irrecuperable. La única manera de acercarse a ella es entendiendo los pasos, las piezas, los tiempos y las distancias, a tal punto de poder, de corazón –no de memoria–, poner en marcha un proceso similar. Esta es la obra: la experiencia y el conocimiento en acción.

* Financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través de la adjudicación de un Fondart Nacional / Arquitectura / Creación, titulado “Celebración de los 60 años de la Casa en Jean Mermoz: reconstrucción del sistema de moldajes de madera como homenaje a un patrimonio arquitectónico perdido”, desarrollado durante el 2021. Equipo compuesto por Igor Fracalossi, Renata Tobar y Rocío Sáenz-Laguna.



UNA INDUSTRIA FRAGMENTADA

GASPAR ARENAS

OT

INDUSTRIA
ARTESANÍA LOCAL
MERCANTILIZACIÓN

LA EXPERIENCIA DE DISEÑAR Y CONSTRUIR LUMINARIAS CONTEMPORÁNEAS NOS LLEVA A DESCUBRIR UNA INDUSTRIA DISEMINADA EN DIVERSOS TALLERES DEL SECTOR LA LEGUA, EN SANTIAGO DE CHILE, UNA REALIDAD SOSTENIDA PRINCIPALMENTE POR PERSONAS QUE POSEEN OFICIOS QUE NO PUEDEN ABANDONAR.

ESTE ESCRITO REÚNE PISTAS ACUMULADAS A LO LARGO DE UN EXTENSO PERIODO DEDICADO A SITUARME COMO DISEÑADOR INDUSTRIAL A LA LUZ DE UN CONTEXTO QUE COMO CUALQUIER OTRO, ESTÁ CARGADO DE SINGULARIDADES E INSTALA PREGUNTAS TAN VARIADAS COMO ABIERTAS A LA REFLEXIÓN: ¿HABRÁ UNA INDUSTRIA DISEMINADA POR EL TERRITORIO NACIONAL O SERÁN ESTAS PRÁCTICAS EXPRESIONES DE UNA ARTESANÍA LOCAL? ¿CÓMO AFECTA LA GLOBALIZACIÓN A ESTAS NUEVAS FORMAS DE PRODUCCIÓN? ¿CÓMO SE ES DISEÑADOR INDUSTRIAL EN ESTAS CONDICIONES?

MÁS ALLÁ DE LAS POSIBLES DISQUISICIONES ENTRE OFICIO Y ENTORNO, ME INTERESA RELEVAR LA MAESTRÍA CON QUE AQUELLAS PERSONAS QUE QUEDARON DESCOLGADAS DE LAS ANTIGUAS FÁBRICAS CONTINÚAN EJERCENDO SU LABOR EN CONDICIONES MUCHAS VECES PRECARIAS Y AUTOGESTIONADAS.

Arriba, taller de brillo en La Legua.



EL CONTEXTO: LA INDUSTRIALIZACIÓN

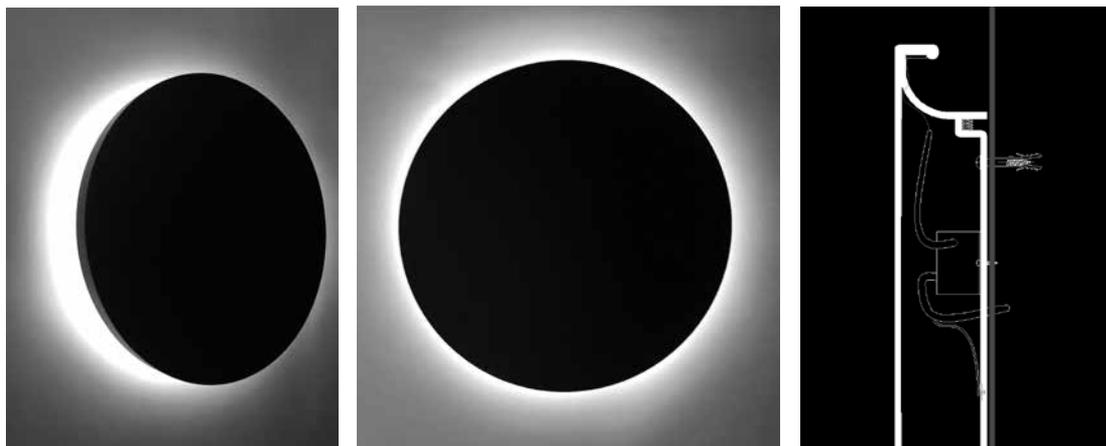
A mediados del siglo XX, el Estado chileno inauguró una política activa de impulso a la industria, con la creación de instituciones para su regulación y planificación. Estos estímulos fueron canalizados a través de la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), implementando centros y barrios industriales, con fábricas que producían todo tipo de bienes. Un hecho excepcional en el país, que desde los inicios de la república ha sido testigo de una pugna entre quienes apoyan la mercantilización y la apertura a los mercados que proveen bienes importados y aquellos que postulan que una industria nacional trae, entre otras virtudes, el desarrollo de oficios con conocimientos especializados, y por lo tanto que posibilita un pueblo más culto.

Hubo industria. Alrededor de 1950 en Santiago, en el barrio cercano a la población La Legua, se instalaron empresas de diversos rubros, de las cuales muy pocas continúan vigentes. La Legua es un barrio obrero que se fundó en la década de 1930 y se desarrolló como barrio industrial entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, principalmente en el sector de avenida Santa Rosa y Carlos Valdovinos. Allí existieron, por ejemplo, la

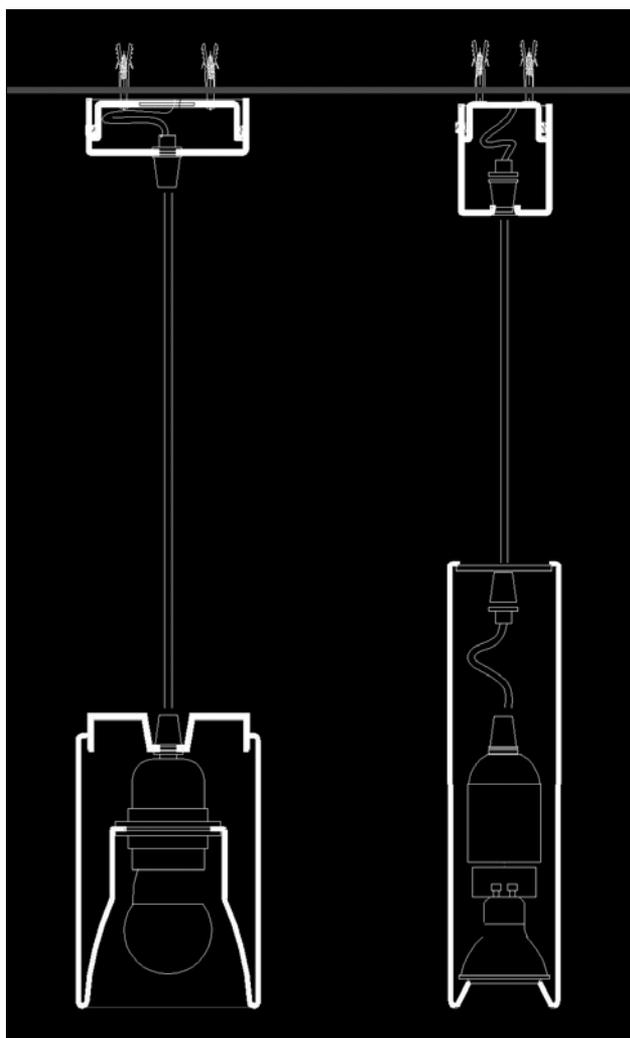
metalúrgica Indumet y la fábrica textil Sumar, compañía privada dedicada al hilado de algodón y a la elaboración de telas. A un costado de la textil fue construida la población Sumar, viviendas destinadas al bienestar de sus trabajadores. Estas industrias de grandes superficies reunían distintos procesos de fabricación, que en el caso de las metalúrgicas abarcaban mecanizado, torneado, repujado, pintado, pulido, entre otros, organizados según la línea de producción. Las personas que trabajaban allí, compartiendo sus oficios, en muchos casos resultaban además ser vecinas en el barrio.

La mercantilización extrema que surge como consecuencia del plan económico impuesto por la dictadura en los años posteriores a 1973, llevó a la extinción paulatina de este conjunto de acciones que se desarrollaban en favor de la industria nacional.

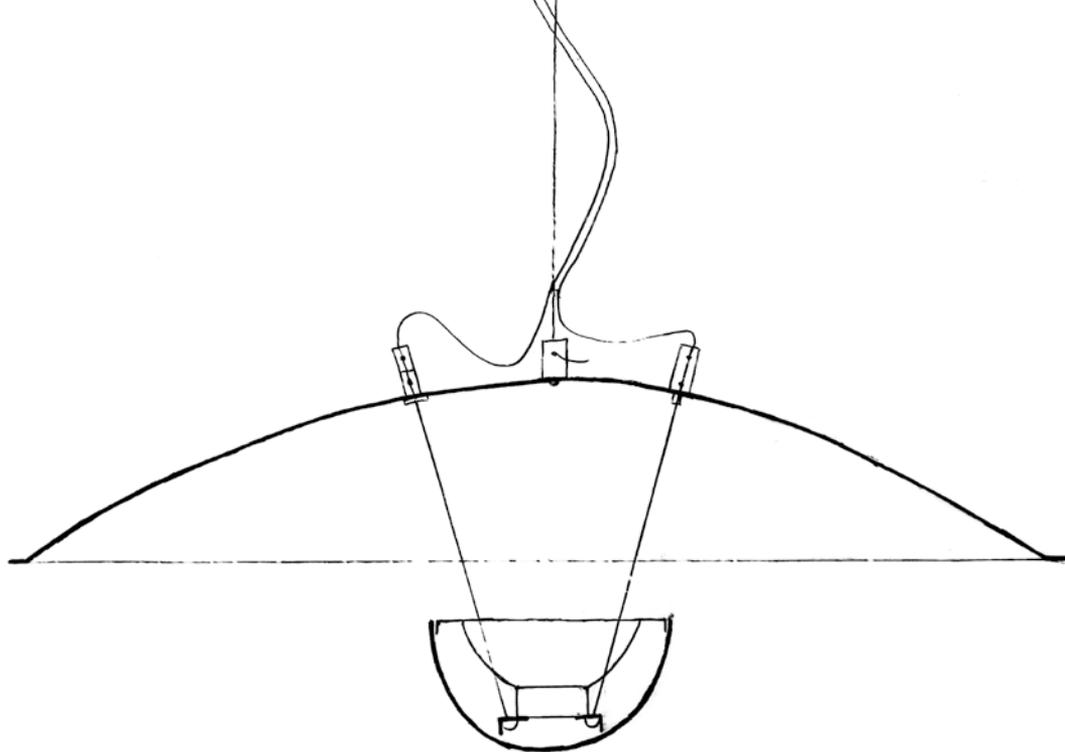
Si bien los recuerdos de estas grandes fábricas sobreviven en espacios arquitectónicos reconvertidos o abandonados como es el caso significativo de la textil Sumar, que ha sido transformada en el mall La Fábrica Patio Outlet (permitiéndose un juego evocativo en la constitución de su nombre), el oficio de sus trabajadores también ha sabido encontrar el modo de perdurar. Cierra una fábrica, pero pareciera que el saber hacer no se clausura.



Luminaria de pared. Fotografía y sección.



Luminaria colgante. Sección y fotografía.



Boceto de luminaria reflectante indirecta.

EL PRODUCTO: LAS LUMINARIAS

Una búsqueda minuciosa y constante que he sostenido como diseñador industrial, ha sido la producción de luminarias contemporáneas en el contexto local, donde –y a riesgo de cuestionar la coherencia de esta profesión– escasean las industrias. Estos objetos son elaborados para integrar proyectos desarrollados en el campo de la iluminación, en los que privilegio los medios de fabricación que tengo a mano por sobre el uso exclusivo de catálogos importados. Esta decisión me ha llevado a rastrear las pistas de maestros especializados que trabajan en pequeños talleres autónomos (muchas veces en los patios de sus casas), e integran a su vez una red colaborativa y complementaria con sus pares.

Ante la saturación que ha sufrido la oferta de todo tipo de luces, he procurado mantener un principio vinculado al bienestar de las personas que se ha vuelto imprescindible al momento de tomar decisiones sobre un diseño: cuidar la retina o proveer de confort visual ocultando las fuentes de luz en los objetos, y así se evita el deslumbramiento.

LA HERRAMIENTA: EL TORNO

El torno es una de las herramientas más antiguas de la humanidad. Su uso en alfarería se remonta alrededor de cuatro mil años antes de Cristo. Al comenzar la Revolución industrial en Inglaterra, se desarrollaron tornos capaces de dar forma a una pieza metálica. Estos se perfeccionaron hasta que en el siglo XVIII su versión para metales hizo posible la producción seriada de piezas de precisión.

Hay un tipo de torno específico que produce formas cóncavas a partir de láminas metálicas: el torno para repujado, y su mecánica consiste en presionar un disco de metal maleable (aluminio, cobre, bronce o acero), de poco espesor, sobre una matriz sólida de fierro sin dejar de rotar, hasta que la forma de la matriz se imprime sobre la plancha, generando una copia. Este torno es muy similar al que se utiliza para madera, aunque cuenta con una potencia mayor (desde 1,5 HP a 3 HP en promedio), que evita que la pieza metálica se frene contra la matriz. La rotación y la presión combinadas producen formas regulares sobre el material elegido: concavidades hechas para contener, como cuencos, vasijas u ollas, y concavidades hechas para proteger y reflejar, como es el caso de algunas pantallas para luminarias.

Es sorprendente ver el modo en que los discos se transforman en volúmenes cuando pasan por el torno repujado; lo dúctil que se vuelven los metales ante la suave rotación. Vasos, ollas, campanas y pantallas son las típicas figuras que se obtienen de este proceso, y sus dimensiones suelen ser más anchas que altas.



Matrices de repujado.



Mario Feliú y el torno de repujado.

LOS OBREROS ARTESANOS: UNA INDUSTRIA FRAGMENTADA

El repujador

Hace algunos años empecé a visitar a Michel Reyes en su taller de repujado (Reyes & Weintgardner Spa) en La Legua Vieja. La mayor parte de las veces voy en bicicleta desde el centro de la ciudad hasta la comuna de San Joaquín, recorriendo unos cuatro kilómetros, o una legua: la medida que le da el nombre al barrio. De camino al taller atravieso La Legua Emergencia, una población más nueva que parece estar siempre bajo un doble acecho: sitiada por Fuerzas Especiales y presa de una constante remodelación urbana, impulsada por sucesivos planes de intervención estatal.

Es fascinante ver la diversidad de matrices y piezas que se acumulan en los encargos que ha recibido Michel: desde utensilios inoxidables de alta precisión para hospitales hasta campanas de bronce para alguna

iglesia. Diseñar una matriz es simple: se trata de dibujar el perfil de la pieza cuidando que sea ligeramente más ancha en su base para poder extraerla del torno. Una de las primeras tareas que le encomendé fue desarrollar una luminaria tubular, más larga que ancha, un rasgo poco habitual que de inmediato supuso un desafío. Tras un tiempo de pruebas y de concebir una serie sistemática de moldes, llegamos a una forma alargada que cumplía con el propósito de contener una lámpara y producir un borde antideslumbrante en una pieza integrada.

Mario Feliú, operador del torno, la persona con más experiencia en el taller, logra perfeccionar una técnica que permite homogeneizar el espesor de la pared de la pieza. A esta manera de producir, manual y mecánica a la vez, bien la podemos llamar artesanía local: cada objeto es parecido a su serie, aunque lleva marcas menos visibles que lo hacen único. Las imperfecciones casi imperceptibles que el artesano le imprime lo hace irrepetible.

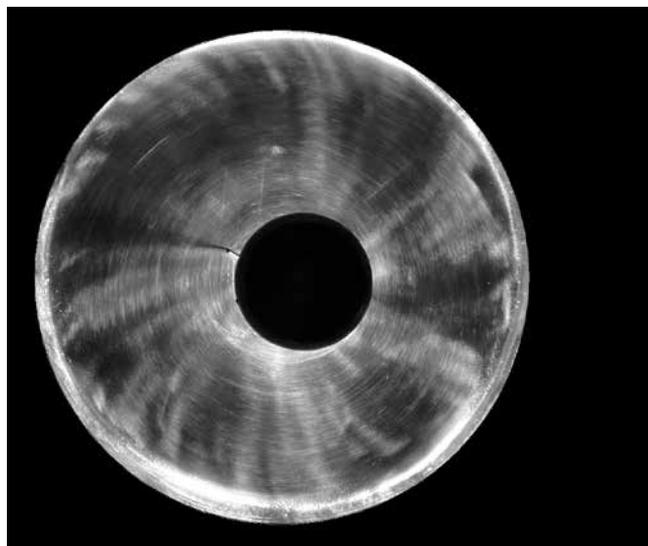
Un fabricante italiano, que tuvo la oportunidad de visitar, realiza un proceso similar al ejecutado por Michel: produce reflectores imprimiendo planchas con un torno, pero lo hace en condiciones que superan con amplitud los escasos recursos con los que cuenta el taller de La Legua: en galpones gigantescos e iluminados, con procesos automatizados y precisos, y obreros que disponen de altos estándares de seguridad, sociales y laborales. Sin embargo, el oficio y el entusiasmo profesional en ambos casos son equivalentes.

El abrillantador

La pieza hecha por el repujador viene con la forma que ha copiado de su matriz, y trae consigo las huellas del proceso: las marcas de la rotación, la grasa y el color opaco del material cambiado a la fuerza. Para una luminaria la importancia del brillo en la terminación o en las piezas reflectoras es fundamental. Hay una escala casi infinita de brillos en los metales y el ojo empieza a distinguirlos a medida que se adentra en ese mundo de productos abrasivos y tornos con diversas felpas que en sucesivos pasos los hacen relucir.

Por recomendación de Michel visité a Hardy Vargas, cuyo oficio es abrillantar metales. Hardy trabajó en la fábrica de llaves sanitarias Nibsa, pero la empresa cerró su producción local y a partir de entonces solo importa desde Asia. Michel y Hardy integran parte de la cadena de producción para las luminarias que diseño, y sus talleres se hallan a unas diez cuadras de distancia cruzando la avenida Presidente Salvador Allende.

Hardy me ha dicho que toque el timbre porque su celular suele estar descargado. Abre una señora cargando una guagua en brazos y al rato aparece él, invitándome a pasar. Atravesamos dos patios entre ropa tendida y juguetes antes de llegar al taller que está instalado en el tercer patio al interior de la casa; allí hay una forja, una cocina y una mesa con mantel de tevinil sobre la cual reposa una garrafa. Hardy insiste en que compartamos un poco de vino porque, apunta: “El tinto nos limpia de la toxicidad”. Finalmente ingresamos al taller que parece una ruca de campo, de esas donde la luz se filtra por las hendiduras que quedan repartidas al azar entre las tablas. El lugar es oscuro, apenas iluminado por un viejo tubo fluorescente T10, para el que quizá ya no exista repuesto disponible. Tras alargar la conversación me acerca una caja que contiene el trabajo que le he encargado, y en medio de la oscuridad brilla un tesoro: bronce y cobres pulidos a la perfección.



Arriba, Hardy Vargas en el taller del brillo.

Abajo, luminaria reflectante indirecta vista desde abajo.

BERLÍN, PUNTO CERO. NOTAS DE UN RECONOCIMIENTO

HELENA CAVALHEIRO



ARQUITECTURA
CIUDAD
CUERPO
SOCIEDAD
EXPERIENCIA

A FINES DE 2021, DECIDÍ CRUZAR BERLÍN A PIE: COMO PUNTO DE PARTIDA, DIBUJÉ UNA LÍNEA RECTA HORIZONTAL SOBRE EL MAPA QUE IBA DE LA ZONA MÁS OCCIDENTAL A LA MÁS ORIENTAL. ESTA FUE MI GUÍA DURANTE LOS 40 KILÓMETROS QUE ME TOMÓ TRANSITAR DE UN EXTREMO A OTRO.

EMPRENDÍ ESTE RECORRIDO POR ETAPAS A LO LARGO DE DOS MESES, EN UNA ESPECIE DE EXPERIMENTO DILATADO EN EL TIEMPO. MIENTRAS CAMINABA, FOTOGRAFIABA LA ARQUITECTURA Y ALGUNAS SITUACIONES QUE SE REVELABAN AL PASO, PRODUCIENDO MÁS DE OCHOCIENTAS IMÁGENES EN TOTAL.

LA CAMINATA FUNCIONÓ EN UN DOBLE SENTIDO: COMO UN MÉTODO PARA PENSAR Y ESCRIBIR, TANTO DE LO QUE VEÍA COMO DE AQUELLO QUE VIVÍ Y APRENDÍ ACERCA DE SU HISTORIA Y DE SU TRAMA SOCIAL DURANTE MI ESTADÍA. LAS IMÁGENES Y PALABRAS QUE CONFORMAN ESTE ARTÍCULO SON PARTE DE ESTE PROCESO, Y COMBINAN REFLEXIONES HECHAS A PARTIR DE LAS CONDICIONES AMBIENTALES DE UN BERLÍN INVERNAL Y PANDÉMICO, CON UNA ESPECIE DE “ESTADO MENTAL” QUE SUGERÍA LA CIUDAD EN ESE MOMENTO Y QUE EN CIERTA MEDIDA COINCIDÍA CON EL MÍO.

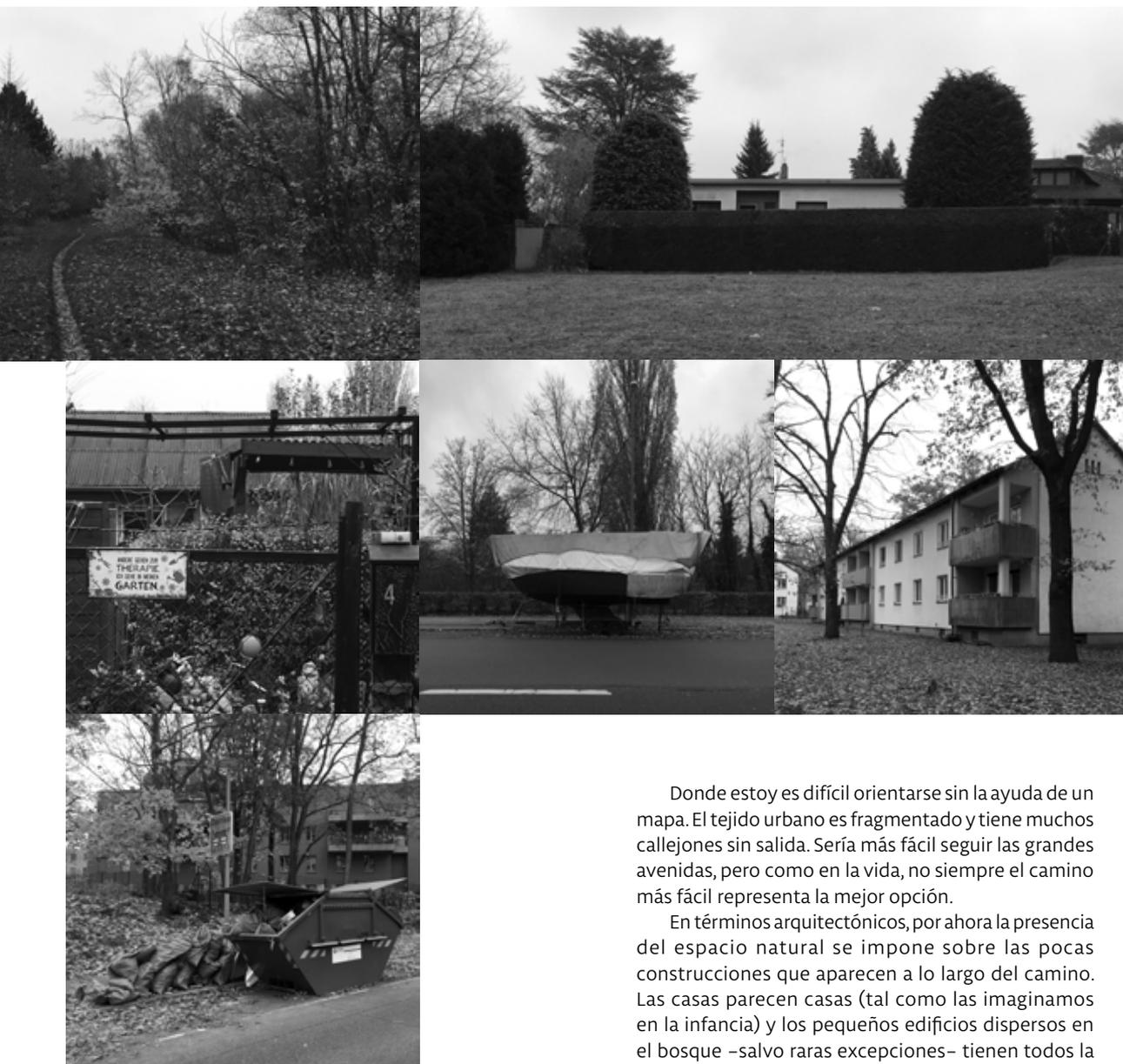


DÍA 1

STAAKEN > WILHELMSTADT
DOMINGO 14 DE NOVIEMBRE
13:49, 7°, NUBLADO
PARQUE HAHNEBERG

Estoy sentada en el banco más cercano que he encontrado a las afueras de la ciudad. En este punto del mapa, el borde occidental de Berlín acaba en una reserva medioambiental, donde vegetación, aves y cabras conviven con viejos senderistas. De fondo, un débil ruido de coches. La reserva está rodeada de casas con grandes jardines. Las vallas son bajas. Enfrente veo una casa de sobria geometría: techo plano y muro verde, meticulosamente recortado en una línea casi recta. Digo “casi” porque la parte superior del muro está ligeramente desalineada con el alero del edificio. Así parecen ser los alemanes: en su manía por la perfección, algo se les escapa. Tal vez de ahí surjan los *clubs*, las marañas burocráticas y en el lado más oscuro, las guerras.

Desde aquí comienzo mi viaje hacia el este. Si siguiera con rigor el camino indicado por Google Maps, a velocidad constante y sin paradas, tardaría 7 horas y 33 minutos en llegar al punto que he marcado en el otro lado del mapa, pero creo que tardaré mucho más. La idea es caminar cada día cuanto pueda o tenga sentido. Sin prisa. El tiempo ahora me pertenece.

**DÍA 2**

WILHELMSTADT > CHARLOTTENBURG

MARTES 16 DE NOVIEMBRE

14:28, 7°, NUBLADO

CANTINA SOLE D'ORO, WILMERSDORFER STRASSE

La caminata de hoy continúa en el punto donde la dejé el primer día. Tengo dudas sobre la utilidad de lo que emprendo. Me pregunto si camino buscando un hecho en la arquitectura o dentro de mí.

Donde estoy es difícil orientarse sin la ayuda de un mapa. El tejido urbano es fragmentado y tiene muchos callejones sin salida. Sería más fácil seguir las grandes avenidas, pero como en la vida, no siempre el camino más fácil representa la mejor opción.

En términos arquitectónicos, por ahora la presencia del espacio natural se impone sobre las pocas construcciones que aparecen a lo largo del camino. Las casas parecen casas (tal como las imaginamos en la infancia) y los pequeños edificios dispersos en el bosque –salvo raras excepciones– tienen todos la misma altura: entre cuatro y seis plantas. No reconozco signos de precariedad en el entorno; hasta la vida al borde de la autopista parece un hecho aceptable. Esta condición me devuelve un sentimiento de extrañeza.

Me propuse caminar por la ciudad como un ejercicio físico y mental. Una caminata con cierta audacia, aunque moverse por Berlín –a pesar de su tejido fragmentado– es muy fácil porque es plana, tiene aceras perfectas, es muy segura y la calidad ambiental llega a ser desconcertante. Para cruzarla de este a oeste dibujé una línea horizontal sobre el mapa, tomando como referencia la posición



de la Puerta de Brandeburgo. El plan es conectar los dos extremos de esta línea, trazando con mis propios pies la ruta más recta posible. Uno de los motivos que me atrajo a realizar este ejercicio (si se quiere un poco drástico), fue observar las diferencias del tejido urbano entre las dos alas de Berlín –occidental y oriental–, por tratarse de zonas que durante décadas formaron parte de universos geopolíticos opuestos.

Si siguiera el rumbo de las grandes avenidas y los caminos continuos, en total recorrería unos 36,5 kilómetros de distancia, pero el criterio que me impuse –tratar de mantener el eje horizontal que dibujé– me obligará a tomar caminos más largos y a cambiar de calle todo el tiempo. Quizá esta estrategia me permita entrar en contacto con una mayor variedad de situaciones arquitectónicas, aunque sea imposible aprehender toda la arquitectura de la ciudad en este paseo.

En la ruta de hoy encontré un territorio poblado de edificios de baja altura, salpicados en aparente desorden por un bosque otoñal. Digo aparente porque casi nada aquí parece hecho o dejado al azar. Incluso los bajos de los puentes de la autopista que cruzan los grandes lagos

de la región están sorprendentemente bien cuidados. En el camino también pude ver algunos Kleine Gartens, esas pequeñas propiedades dedicadas al cultivo de la tierra y al contacto con la naturaleza donde los alemanes depositan toda su dulzura, su apego a un pasado rural y su imaginario infantil. Construcciones de madera que parecen hechas para muñecas con cortinillas de encaje, huertos y gnomos de jardín que transmiten una sensación de bucolismo excéntrico, pues estamos en la capital de una de las mayores economías del planeta. Y no es debido a sus bellos bordados y su gusto por la jardinería que este país se ha vuelto tan poderoso.

En medio de este escenario, de pronto veo un espasmo de monumentalidad: la Corbusierhaus. Hermana de la Unité d’Habitation de Marsella, construida cuando la demanda por vivienda social y las disputas ideológicas se plasmaban en el mapa de la ciudad. Al pasar frente a este símbolo arquitectónico, que parece arrancado de un libro de historia, pienso que este pobre gigante perdido se alza para señalar, con sutileza a pesar de su escala, el inicio de una nueva trama urbana y los contrastes de una sociedad.



DÍA 3

CHARLOTTENBURG > BRANDENBURGER TOR

LUNES 22 DE NOVIEMBRE

13:38, 3°, SOL

STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN, UNTER DEN LINDEN

Durante mis primeros días en la ciudad, a principios de octubre, una de las cosas que más me llamó la atención fue la cantidad de grúas amontonadas en el horizonte, sobre todo en los alrededores de la segunda casa donde me hospedé, en Mitte. Esta parte del camino me ha hecho revivir esa zona, devolviendo las grandes máquinas al paisaje.

El objetivo de hoy es alcanzar la “zona cero” del trayecto: la Puerta de Brandemburgo. A medida que avanzo desde Charlottenburg hacia mi destino, la cantidad de espacios en construcción alcanza una recurrencia desconcertante. Desde las pequeñas reparaciones hasta las grandes obras, los aparatos de construcción se sumaron a la arquitectura de la ciudad: tapices, vallas, señales, baños químicos, todo tipo de excavadoras, camiones y grúas, tuberías provisionales. Trabajo en las calles, en los edificios, construcción y mantenimiento por



todas partes, incluida la recogida sistemática de hojas secas, un evento específico del otoño. En contraste con este léxico que grita visualmente, el paisaje sonoro no llamó mi atención. Los alemanes parecen ser buenos en la ingeniería acústica.

Más de una persona me ha hablado del “gusto alemán por obritas de construcción”. De hecho, la ciudad no parece necesitar tanta conservación en este punto de su historia, a pesar del trágico pasado de devastación casi total que sufrió. Todo en su sitio, todo bien hecho, nada fuera de control. Pienso en mis orígenes. Aunque la parte alemana de mi familia se relaciona con un pasado rural, muy alejado de la situación metropolitana que ahora vivo, lo que veo me resulta extrañamente familiar. Si mi instinto es certero, la búsqueda del orden no solo se origina en un sentimiento alegre y constructivo; además se vincula a una especie de culpa tan retroactiva como anticipada: dejar todo en orden para compensar los errores del pasado y los que se puedan cometer a futuro.

DÍA 4

BRANDENBURGER TOR > FRIEDRICHSHAIN

VIERNES 26 DE NOVIEMBRE

14:49, 6°, SOL

RESTAURANTE ALPENWIRT, KARL-MARX-ALLEE

Hoy he empezado la caminata desde el lado este. En mi “equipaje” traigo los acontecimientos nada vibrantes de los últimos días. Una acción de desahucio me obligará a anticipar la salida del piso en el que vivo, y en el que iba a permanecer hasta enero. “Qué mala suerte”, me han dicho algunos. Es cierto. Pero si tratamos de ver la situación con amplitud, se puede decir que lo ocurrido es un síntoma de cómo se configura Berlín en la actualidad. “Berlín ya no es lo mismo” o “Berlín se acaba”, son frases que he escuchado con frecuencia desde que llegué. Ya sea en conversaciones de bares o en diálogos formales del ámbito académico, la gente se queja de los cambios que sufre la ciudad y que, entre otras cosas, provocan transformaciones en el perfil de los residentes de algunos barrios. Las noticias confirman estas impresiones, al igual que lo hacen las observaciones a simple vista del tejido



urbano. Debates públicos que alcanzan los periódicos, alquileres que superan los cuatro dígitos, colas para alquilar, Plattenbaus convertidos en objetos de deseo y edificios corporativos que surgen donde antes solo había un idílico césped, son algunos ejemplos. En resumen, el Berlín “*poor but sexy*” que ha aparecido muy poco en mi camino, parece estar amenazado. Salen los punks, entran los *startups*. O al menos lo intentan. Se podría decir que la situación actual de la ciudad es un accidente,

una desgracia. “¿Cómo han dejado que esto ocurra?”, es otra frase habitual que se oye por aquí. Sin embargo, la gran maqueta con el plan de desarrollo urbano que se exhibe en la Berliner Stadtmodelle, el número de obras que se observan en la región central, el aluvión de construcciones corporativas cerca de la East Side Gallery y quizá el proyecto más simbólico de todos, el Humboldt Forum, me hacen suponer que la pregunta correcta sería: ¿por qué quieren que esto ocurra?



DÍA 5

FRIEDRICHSHAIN > LICHTENBERG

MIÉRCOLES 8 DE DICIEMBRE

14:30, 1°, LLUVIA Y OSCURIDAD

CAFÉ ZEITENTRÄUMER, FANNINGERSTRASSE

El recorrido del día comenzó en la Karl-Marx-Allee, avenida símbolo de un comunismo triunfante que en el pasado reconstruyó esta parte de la ciudad. Aunque su nombre original –Stalinallee– haya sido reemplazado, la escala de la calle, los edificios de proporciones monumentales y las fachadas de imponente neoclasicismo me transportan a la imagen del hombre por el cual la bautizaron. Si la arquitectura es un discurso, estoy en el lugar indicado.

Camino sin saber adónde me llevará el pensamiento. La ausencia de ideas puede provenir de la melancolía crónica que el frío y la falta de luz parecen imponer en esta época del año, o del paisaje deshabitado. O de otros vacíos que me ocupan en este momento, quién sabe. La ruta de hoy es monótona. Quizá se deba a la luz plana del cielo sin sombras ni orientación solar, o a la monocromía de los edificios que parecen dialogar



con la condición estática del cielo en una paleta que va de la escala de grises a los tímidos tonos terrosos. O bien podrían ser las huellas del pasado romántico de la ciudad que hallo por el camino. Los edificios monumentales de la DDR y los pocos *squats* que se pierden entre las fachadas saneadas, me hacen pensar en los molinos de viento de don Quijote.

Berlín es una ciudad que parece debatirse entre la conservación y la pérdida de su identidad.



DÍA 6

LICHTENBERG > MARZAHN

LUNES 20 DE DICIEMBRE

14:43, 3º, CON SOL, QUIZÁ EN SU ÚLTIMA APARICIÓN DEL AÑO

UNA CAFETERÍA EN LA HELLERSDORFER STRASSE

No es exagerado decir que casi todas las personas de mi círculo social en São Paulo, donde resido, tienen siempre una frase preparada o disponible para referirse a Berlín, ya sea porque la visitaron o porque saben cosas sobre ella. “Berlín es increíble”, decían, cada vez que me refería a este viaje que se aproximaba.

Una vez aquí, viviendo su día a día, enfrentando los retos del invierno, las barreras culturales y lingüísticas, y el estado de pandemia actual, que limita las actividades e impone una tensión silenciosa en el aire, pienso que la Berlín evocada en São Paulo tiene más o menos el tamaño de un barrio y transcurre solo durante los excitantes meses del verano.

Dejando a un lado la ironía, Berlín hace que uno se pregunte cuántas ciudades pueden, en tiempo y espacio, coexistir en ella. Además, pienso en la cantidad de personas diferentes que la habitan, y no me refiero tan solo a los actores culturales que llegan en busca de libertad –y que le confieren un estatus seductor–, sino en otros grupos, como turcos y vietnamitas, que en el pasado fueron convocados desde los dos hemisferios de la ciudad, Este y Oeste, respectivamente, además de las recientes oleadas migratorias procedentes de las crisis humanitarias intercontinentales. Gente que se mantiene en una especie de limbo paradójico entre el anonimato y una presencia estructurante en la ciudad. Gente que viene a sobrevivir.



**DIA 7**

MARZAHN > MAHLSDORF

MARTES 28 DE DICIEMBRE

22:41, 2º, NUBLADO

MI NUEVO HOGAR EN EL BARRIO DE NEUKÖLLN

He llegado al punto final de la línea demarcada en el mapa. Es difícil establecer un cierre para este proceso. A pesar de contar con un principio y un cierre previamente dibujados, este recorrido me dejó más preguntas que respuestas. Berlín es en realidad intrigante. Detrás de su aparente sobriedad, robustez e impersonalidad se esconde más de un misterio. Que haya sido el ombligo de conflictos a escala mundial –la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, por mencionar su pasado próximo– es en sí mismo un hecho de una fascinación inquietante. Son estas experiencias, tan intensas y profundas, las que han determinado que esta ciudad y su gente sean tan singulares. Al fin y al cabo, entre los escombros de la existencia humana también emerge la libertad de espíritu.

Desde el punto de vista arquitectónico, la devastación y las disputas ideológicas derivadas de estos acontecimientos trágicos, reconfiguraron de modo radical su perfil urbano, incluyendo tanto sus edificios icónicos como su arquitectura cotidiana. Bajo la afirmación de que es posible leer la historia de una sociedad en lo que construye, Berlín es todo un texto.

Me quedo pensando en mi objetivo original sobre observar las diferencias entre el Oeste y el Este de Berlín. De hecho, quienes vengán buscando contrastes evidentes se verán bastante decepcionados. La ciudad está recompuesta, unificada, algo plana y tal vez por eso, despojada de carácter. Pero, ¿es realmente el final de su historia? Me atrevería a decir que no. Por un lado, puede entenderse desde la nueva lógica que configura el mundo occidental, donde sin “enemigos externos”, el capitalismo autofágico lo engulle y vacía todo. Por otro lado –o quizá por eso mismo–, entre el desmantelamiento y la resistencia, Berlín puede ser vista como un escenario para pensar –y repensar– otras urbes de nuestro tiempo.



En un ritual de despedida, antes de volver a casa fui hacia la Berliner Fernsehturm. Aunque ahora sea un monumento turístico algo trivializado –lo que por regla general habría hecho disminuir mi interés en él–, establecí una especie de relación con este ícono omnipresente en el paisaje. Lo entendí como un testigo presencial de la historia de la ciudad –por su forma, su posición y su simbolismo–, y como una especie de cómplice omnisciente de mi estadía.

Berlín, sutil palimpsesto, nos invita, con el silencio y la lentitud de este invierno pandémico, a una mirada atenta sobre ella. Y sobre nosotros mismos.

* Esta investigación fue realizada gracias al financiamiento del Deutscher Akademischer Austauschdienst para estancias de profesores de Arte y Arquitectura.

PACÍFICO

RAMÓN ALDUNATE

0π

FOTOGRAFÍA

PAISAJE

TEORÍA DE LA CATÁSTROFE

SUBLIME

“PACÍFICO” ES UNA SERIE QUE INICIÉ CERCA DEL 2010, QUE REVISITA EL GÉNERO DE LAS MARINAS DESDE LA FOTOGRAFÍA. LAS MARINAS COMO GÉNERO PICTÓRICO TUVIERON SU APOGEO EN EL SIGLO XIX Y FUERON EMBLEMÁTICAS PARA EL ROMANTICISMO, PUES REPRESENTABAN A CABALIDAD SU SENTIMIENTO POR ANTONOMASIA: LO SUBLIME, ASÍ COMO LAS PROFUNDAS TRANSFORMACIONES EXPERIMENTADAS ENTRE HOMBRE Y NATURALEZA. RENÉ THOM, MATEMÁTICO CREADOR DE LA TEORÍA DE LAS CATÁSTROFES, CARACTERIZÓ –MEDIO EN BROMA, MEDIO EN SERIO– A LA FOTOGRAFÍA COMO UNA PEQUEÑA Y CONTROLADA CATÁSTROFE QUÍMICA, ALUDIENDO A LAS SUCESIVAS REACCIONES QUE SUFREN LOS CRISTALES DE PLATA EN EL PROCESO QUE DA ORIGEN A LA IMAGEN: LAS SALES SE HINCHAN, CRECEN Y SE MULTIPLICAN DE UN MODO RELATIVAMENTE ALEATORIO EN LA PELÍCULA FOTOGRÁFICA. SE PODRÍA PENSAR QUE LO AFIRMADO POR THOM HABILITA AL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO PARA LA CAPTACIÓN Y EL REGISTRO DE DISCONTINUIDADES, ANOMALÍAS, BIFURCACIONES, IRREGULARIDADES, SIN DEJAR DE TENER SUSTENTO HISTÓRICO. Y EN EFECTO, LA FOTOGRAFÍA CIENTÍFICA ESTÁ LLENA DE EJEMPLOS PARA ESTE TIPO DE CAPTURAS. LO QUE ME INTERESA –Y ESTA SERIE ES UN EJEMPLO DE AQUELLO– ES LA APTITUD ESTÉTICA PARA PENSAR LA CATÁSTROFE EN SU SENTIDO MATEMÁTICO Y EL MAR COMO UN POEMA PARADÓJICO, POR ESTAR SOMETIDO A UN RITMO CONTINUO Y A UNA ESTRUCTURA PREDECIBLE: MAREAS Y OLEAJES, CON UN RESULTADO INESPERADO: MAREJADAS Y OLAS QUE SIEMPRE SON DISTINTAS ENTRE SÍ.











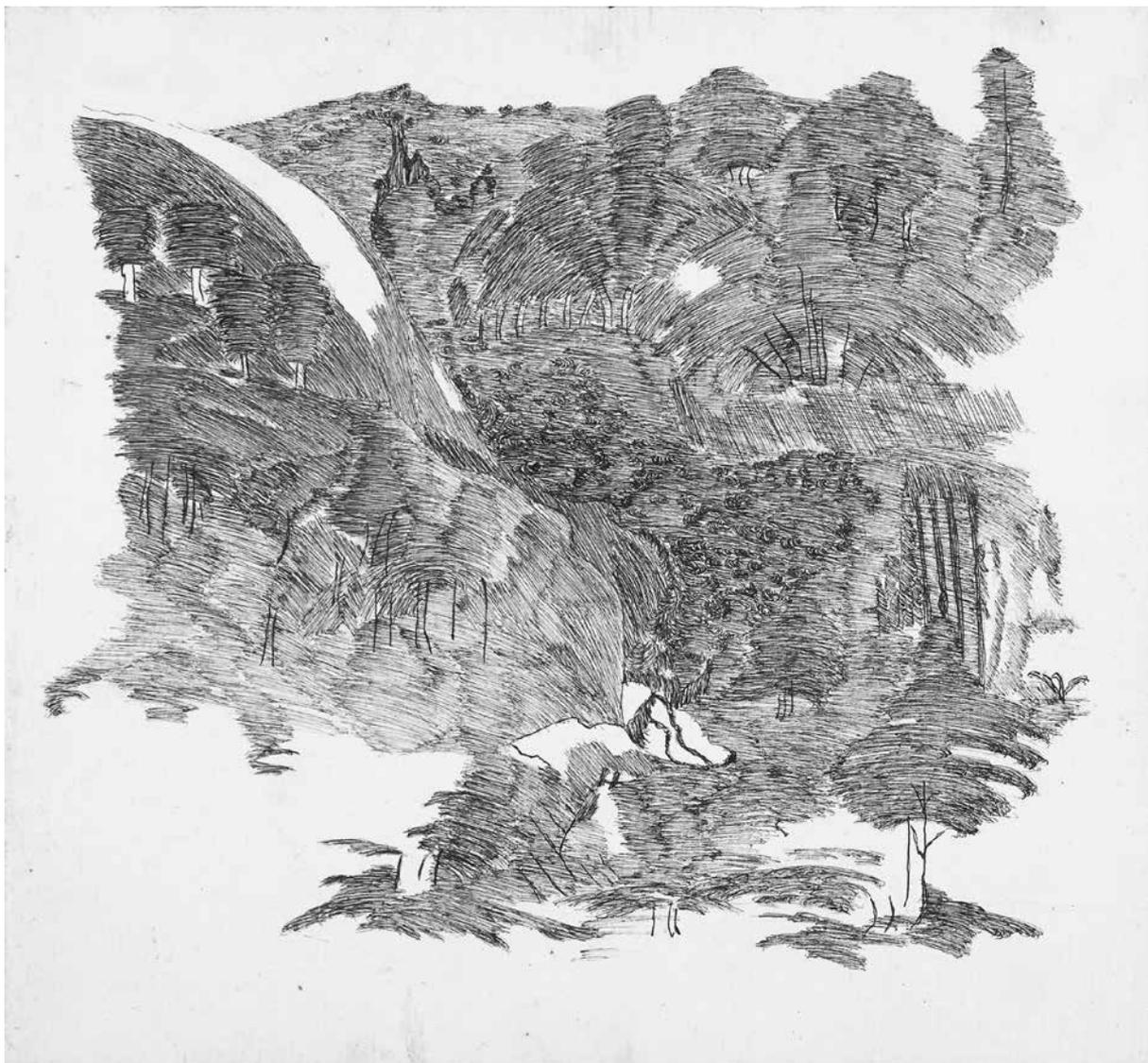










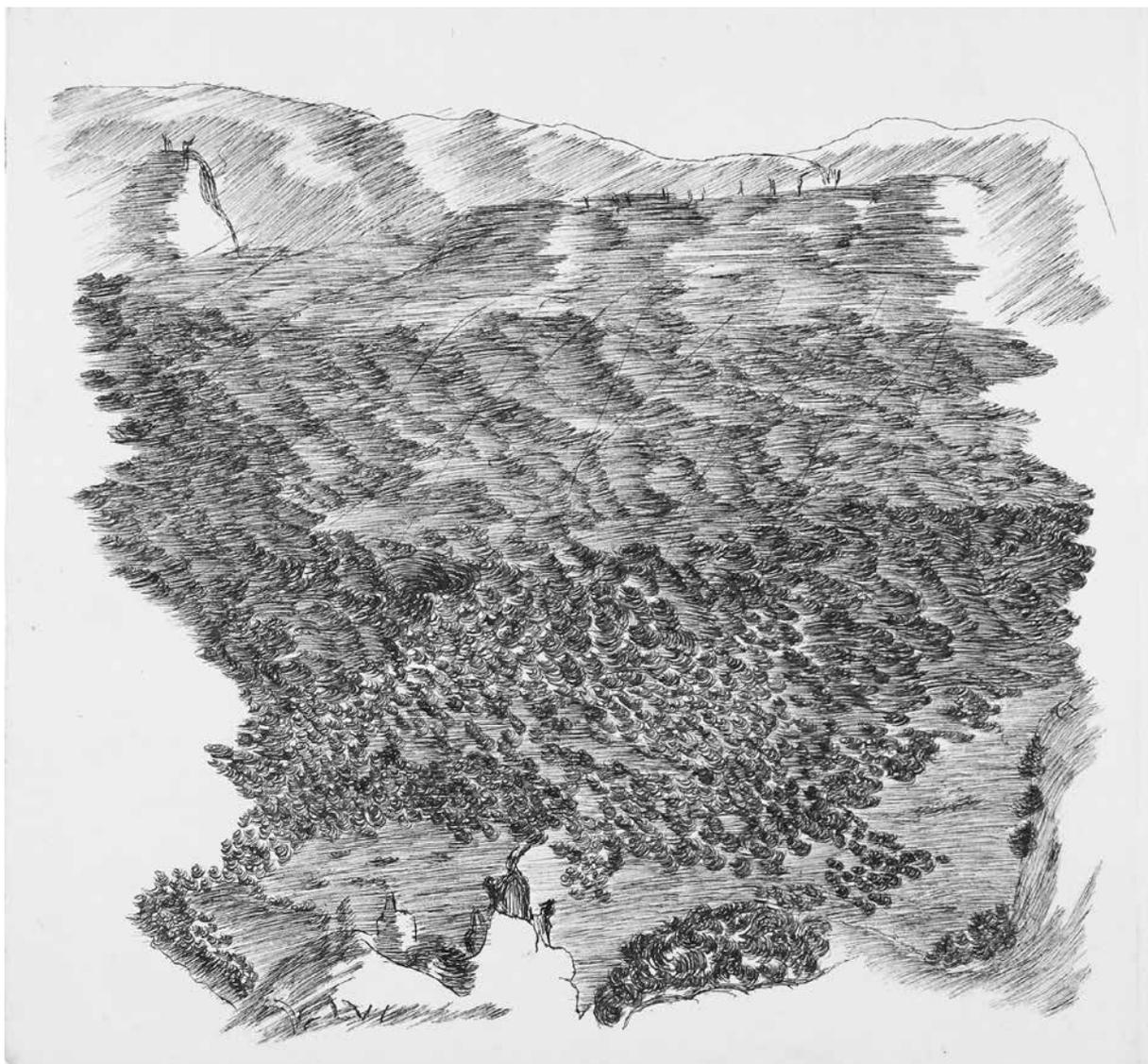


MEDITACIONES SOBRE EL DIBUJO

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *VALLE DEL ARNO: HOMENAJE 500 AÑOS DE LEONARDO DA VINCI (1519-2019)*, DE CECILIA MORGADO.

MARÍA PEDRINA

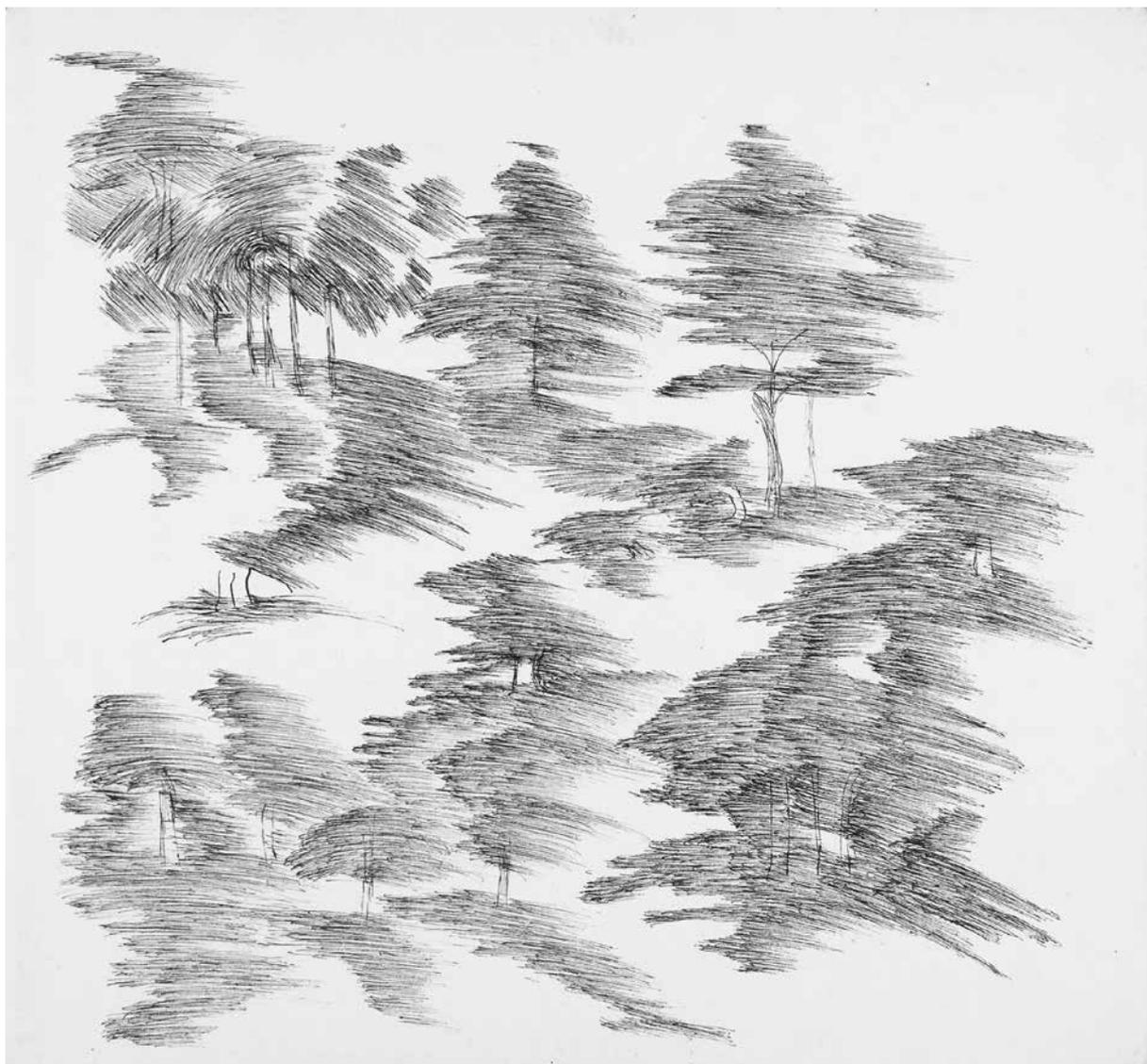
CECILIA MORGADO



DT
 DIBUJO
 TOPOGRAFÍA
 LEONARDO DA VINCI

Esta experiencia de dibujo comienza en 1974, cuando Cecilia Morgado recibe un encargo de Alberto Cruz que calza con un periodo de trabajo y de convivencia en la Sala de Música –recién construida–, en los albores de la Ciudad Abierta de Ritoque. Acordarse de la Sala de Música y de Cecilia, y sobre todo de la penumbra interior

que se daba en ese lugar, una penumbra luminosa, es una sola cosa. Digo penumbra luminosa porque entonces no había luz eléctrica y dibujábamos con la luz del día y se veía perfecto, como sucede dentro de ciertas catedrales en que se puede ver todo sin luz artificial; sin embargo, cuando uno entra en ellas siempre enfrenta una oscuridad rotunda. La Sala de Música tenía ese tipo de luz particular, en especial al atardecer, en la llamada “hora ciega”. Entonces encendíamos velas o lámparas con camisa, y Cecilia Morgado dibujaba. Me parece que la relación de luz y sombra que hay en estos dibujos proviene de esa primera instancia.



II

Antes de hablar de Leonardo me referiré a Leon Battista Alberti, cuyo tratado acerca de la pintura, publicado en 1446, fue –junto al de Leonardo– durante siglos la base de todas las academias futuras. Cito a Alberti por una frase suya que leí en un libro muy mal traducido al castellano, pero despertó en mí una inquietud por el uso de las palabras que me persiguió por muchos años. Allí se decía que “diseñar” (en italiano, dibujar) era “fingir la realidad”, o sea, se trataba de una interpretación directa. Cuando en realidad la frase de Alberti dice *signare* (“seña”), porque para él un trazo es una seña. Y

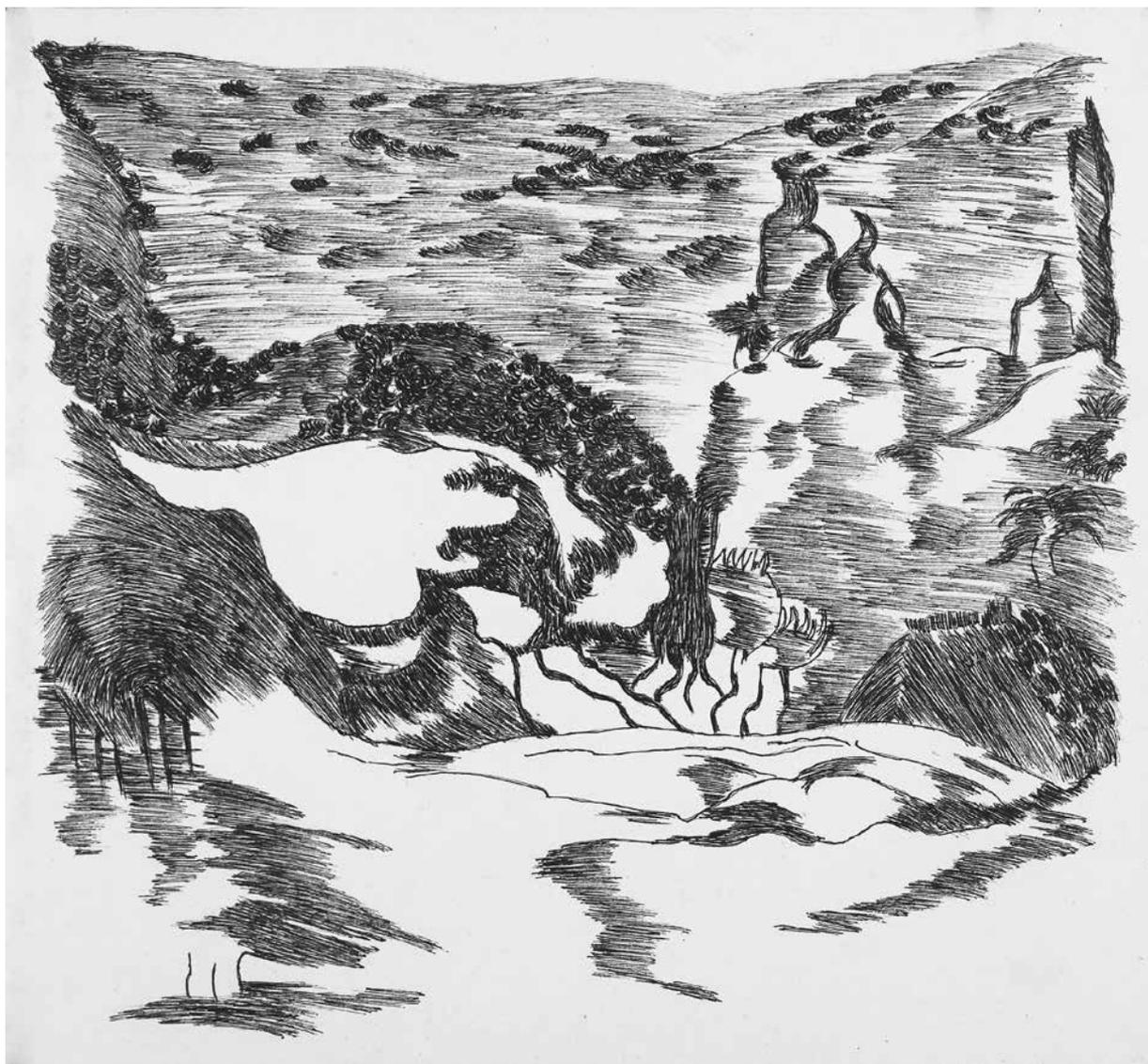
dice *fingere*, que en latín no significa “ficción” ni “fingir”, sino “modelar”, la marca que deja el dedo o la mano en algo (como en el origen se imprimía la mano en la greda). Una versión aún más exacta sería “plasmar” lo que está afuera (lo verdadero), materializar lo que existe a través de la mano. Para Alberti una línea, por delicada que sea, construye siempre una fisura. Es más, en latín *graffiare* quiere decir “rasguñar”, introducir las uñas y fisurar una superficie; de ahí vienen gráfico y grafiti. El grafiti, tal como lo vemos en todas partes de la ciudad, tiene que ver con esa capacidad de introducirse en la materia.



III

Leonardo afirma que lo que no puede llegar a ser superficie, no existe. Por lo tanto plasmar, fisurar, materializar una superficie la hace presente, la señala. Y dice también que la sombra hace aparecer la luz porque esta la fisura. Se introduce en ella al modo en que, según Alberto Cruz, el blanco de la página se mete en el dibujo o en el texto que lleva impreso. Entonces el intersticio entre trazo y trazo –preocupación eterna de los grabadores– construye esa superficie o trama que asimismo constituye un relieve.

Me atrevería a decir que a través de sus dibujos, Cecilia Morgado se acerca incluso más que Leonardo al relieve singular y lleno de protuberancias que caracteriza al valle del Arno. Ese relieve se vincula a la presión ejercida al inicio del trazo que se extiende hasta el principio del trazo siguiente y termina en la superficie de la hoja. El largo del pulso de esos fragmentos tramados que mueren en el soporte conforman una continuidad. La línea transita hacia un centro y va dejando estos *tajos* –como los llama Cecilia y yo llamaría *intervalos*, asociándolos a la música–, que construyen



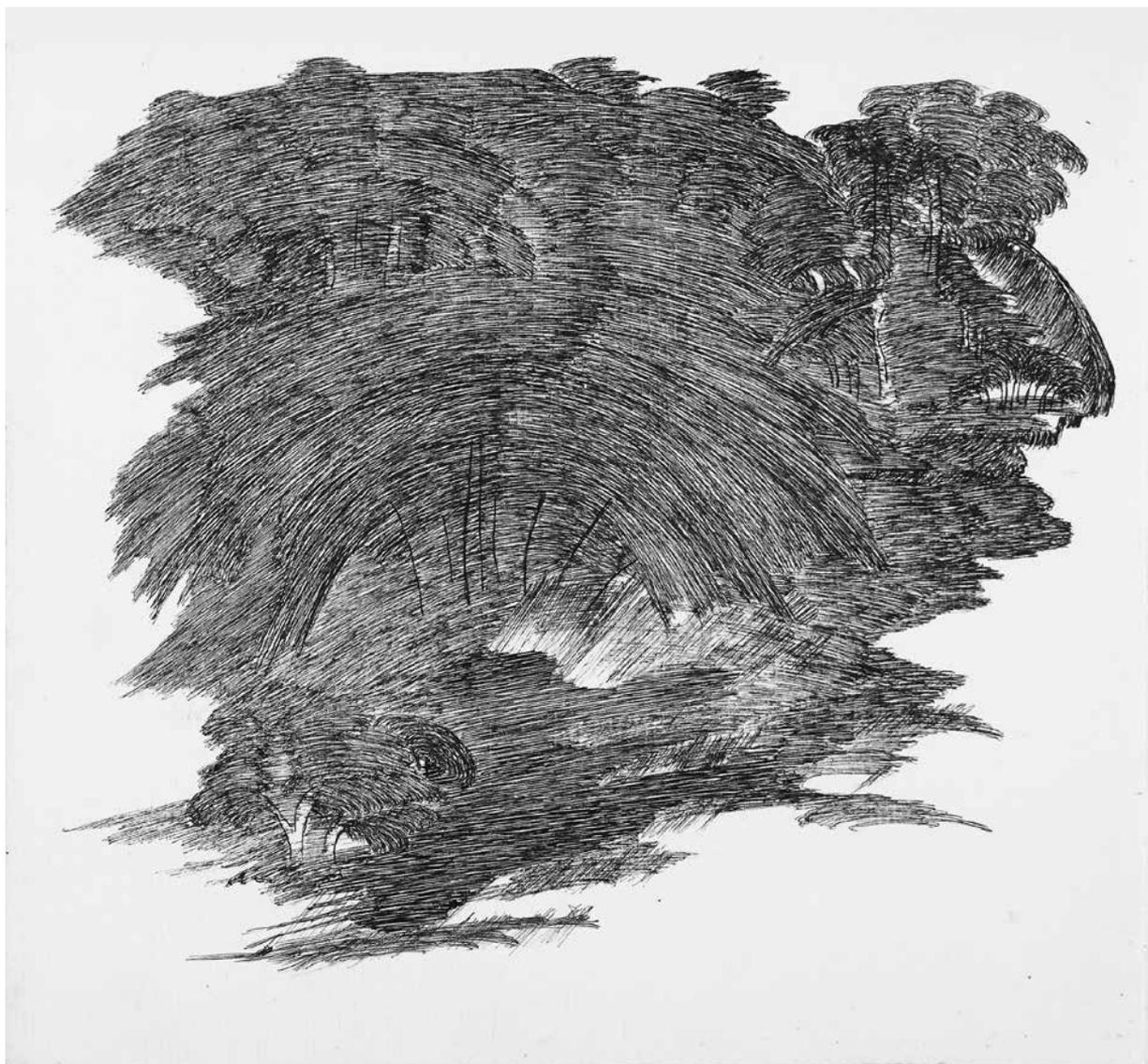
IV

una superficie. El dibujo es así una meditación sobre lo que se percibe.

La idea de Alberto Cruz sobre el encuentro entre el blanco de la página y el texto impreso en ella, me recuerda los dibujos de los griegos; por ejemplo, un jarrón de fondo ocre donde el ocre se introduce en el cuerpo y crea una trama que habla de los cambios de volumen que se producen en ese cuerpo. Si el trazo permite que esa superficie se torne visible, en el caso de estos dibujos no solo la superficie del soporte se hace visible, sino el *topos* de los suelos del valle del Arno.

Nuestra forma de construir coincide con la visión que tenía Leonardo sobre los conceptos: estos no pueden ser mirados y aparecen a través de lo sensible. La superficie sensible en el dibujo se manifiesta a través de los trazos y de esta densidad-luz-oscuridad que observamos en ellos. La fisura hace aparecer el canto o borde del trazo porque en él hay una zona más nítida que otra, dando cuenta de un término.

A partir de la mano lo impreciso se torna preciso. La mano construye permanentemente la distancia hasta formar la continuidad. La mano traza y penetra la



superficie; fija, y en esa detención crea una conciencia que a la larga es memoria.

v

Recuerdo una anécdota: Dureró viajó a Venecia porque allí vivía Andrea Mantegna, el grabador más famoso de la época, cuyos grabados estaban hechos solo de líneas diagonales. Dureró copia esos grabados con exactitud, pero reemplaza las diagonales por curvas y contracurvas, y con esa operación los vuelve volúmenes. En cierto modo, es lo mismo que hace Cecilia Morgado ahora con

los dibujos de Leonardo sobre el valle del Arno: los toma como punto de partida y los transforma en superficies, en ese *topos* tan singular que he mencionado.

* El texto que dividimos en cinco momentos, corresponde a una versión transcrita de la presentación hecha por la arquitecta María Pedrina en el Parque Cultural de Valparaíso en abril del 2022.

Los dibujos pertenecen al libro *Valle del Arno: homenaje 500 años de Leonardo da Vinci (1519-2019)*, de Cecilia Morgado, y fueron facilitados muy generosamente por su autora para esta edición.

EL PULSO CREATIVO DEL CUERPO EN MOVIMIENTO

ANÁLISIS DEL TEXTO “ENTRAR A LA
ARQUITECTURA”, DE ALBERTO CRUZ

CAROLE GURDON

PABLO FANTE



POESÍA
CUERPO
MOVIMIENTO

EN LAS SIGUIENTES LÍNEAS, PROPONEMOS UN ANÁLISIS DE “ENTRAR A LA ARQUITECTURA”, INCLUIDO EN EL LIBRO *EL ACTO ARQUITECTÓNICO*, DE ALBERTO CRUZ, ARQUITECTO, TEÓRICO Y FUNDADOR DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO PUCV. EL TEXTO ASIMILA EL MOVIMIENTO DE ENTRAR A UNA CASA AL DE INGRESAR EN EL OFICIO DE LA ARQUITECTURA. MÁS QUE ENTREGAR UNA INTERPRETACIÓN UNÍVOCA, NOS CENTRAMOS EN LA TEMÁTICA DEL CUERPO EN MOVIMIENTO, UNA DE LAS MÚLTIPLES INTERPRETACIONES POTENCIALES QUE EL TEXTO DE CRUZ OFRECE.

Organizado como un cuaderno, *El acto arquitectónico* reúne observaciones y reflexiones en forma de notas y croquis. El libro se sitúa en la tradición teórica del oficio de la arquitectura, pero también dialoga con conceptos y formulaciones de lenguaje de la literatura a través de “un pensamiento que se nutre en el acto arquitectónico que recibe a la palabra poética”.¹

En el caso preciso de “Entrar a la arquitectura”, el movimiento de ingresar a una casa y el de entrar en el oficio de la arquitectura se ven asimilados a través de un proceso descriptivo y a su vez poético. Este paralelismo abre el texto hacia una serie de analogías entre el movimiento corporal de ingreso y la experiencia del oficio.

En la versión impresa, se presenta en un solo cuerpo, sin recortes. No obstante para facilitar su análisis, nuestro comentario de “Entrar a la arquitectura” propone una división en partes para identificar con mayor claridad su desarrollo.

EL ACTO ORIGINAL: LA SITUACIÓN FÍSICA Y SIMBÓLICA

Entremos a una casa. Abrir la puerta, traspasar el umbral, cerrar la puerta. Es un hecho simple. Pero que ahora comenzamos a considerarlo un acto. Este bien sabe lo que hace. Sabe lo que acomete y consume. Sabe, así, de su cumplimiento, de su conclusividad. Entonces el acto es concluso. Cuanto digamos adelante va en el entendido de lo concluso (Parte 1).

Cruz nos introduce simultáneamente al texto y la arquitectura (a su reflexión sobre la arquitectura) a través de una situación física: el cuerpo que entra en una casa abriendo y cerrando una puerta. El cuerpo es el elemento material y mental que reúne la dimensión física del espacio tangible y su esfera interpretativa –que comprende la potencialidad del oficio.

En “Entrar a la arquitectura”, la obra arquitectónica cobra la forma de una casa erigida en cuanto figura arquetípica del oficio. Este valor simbólico preponderante como espacio ideal del arquitecto, corresponde al “hábitat”. En este sentido se puede entender el verbo “habitar” como una manera de situarse en el espacio.

Cruz escoge disertar precisamente en torno a la puerta de una casa. No se trata de la puerta de una habitación cualquiera ni de la separación física entre dos espacios interiores. Es la puerta que separa y delimita el espacio exterior con respecto al interior de una obra arquitectónica.

1. Prólogo de Sylvia Arriagada C. y Manuel Sanfuentes V.

Desde las primeras líneas, el texto fija un espacio con sus componentes físicos y simbólicos: la puerta y el umbral; el límite físico y el espacio vacío que podrá ser atravesado.

El ingreso corporal a la arquitectura a través de este tipo preciso de entrada tiene otra consecuencia: una puerta se abre y se cierra, “el acto [de ingreso] es concluso”. Este movimiento doble (abrir y cerrar) constituye el texto, haciéndolo orbitar en torno a ciertas dicotomías: abrir/cerrar, acometer/consumar, nacer/concluir, origen/conclusión, término/comienzo. El segundo párrafo también presenta una de las maneras centrales de esta dualidad: el hecho de presentar y representar.

EL ACTO: PRESENTAR Y REPRESENTAR

Volviendo a la casa, se puede entrar distraídamente o bien con cuidado para procurar una sorpresa, por ejemplo. En este caso el entrar puede traer, puede evocar otras entradas: aún muchas clases de entrar, incluso, todo entrar. Se tiene así una representación. Ella nos hace caer en la cuenta que cuando no evocamos, presentamos. El acto primeramente presenta. En su presentar es concluso, no así en su representar. Por tanto ese entendido antedicho de ir en lo concluso, lo es con el acompañamiento de la representación inconclusa (Parte 2).

El “hecho simple” de ingresar a una casa es descrito como un “acto” con dos dimensiones: lo que se presenta (que es concluso) y lo que representa (que es inconcluso y que evoca).

Lo concluso, que presenta, es el acto de abrir la puerta, atravesarla y cerrarla. Es un acto con principio y fin. En este sentido, el movimiento físico del cuerpo presenta un evento en el mundo perceptible.

El hecho de que sea el cuerpo de una persona pensante transforma este acto simple en un evento subjetivo, lo que nos abre a múltiples evocaciones potenciales. El cuerpo no es un objeto inerte en movimiento: pertenece a un ente sensible e interpretativo. Cada cuerpo tiene su propia manera de entrar y cada espacio evocado es singular según quien lo percibe.

El texto nos invita a ir más allá del acto en apariencia simple y consumado que “primeramente presenta”, considerando lo inconcluso, que representa y evoca. Si existen múltiples modos de ingresar a una casa, “el entrar puede traer, puede evocar otras entradas, muchas clases de entrar, incluso todo entrar”, a través de una “incontabilidad de puertas” que menciona Cruz más adelante en el quinto párrafo. Es la potencialidad infinita de la percepción subjetiva.

Lo potencial y lo real (o dicho de otra manera lo perceptible y lo posible), conviven de forma paralela.

EL REPOSO DEL ACTO

Volviendo otra vez a la casa, cerrada la puerta después de entrarse da un mínimo reposo. Que viene a celebrar que lo acometido se ha consumado. Es el reposo del acto, que corona su conclusividad. Pero el reposo no solo se da al término del acto, sino que también en su comienzo, pues es la base en que se apoya, en que reposa el acometer y consumir. Entonces el acto viene de un reposo y va a un reposo. Este es su pulso (Parte 3).

El acto de ingreso a la casa presenta y representa; concluye físicamente su acción tras cerrar la puerta, aunque también evoca. En esta evocación puede volver a nacer, volver a comenzar, pero necesita una pausa, un momento intermedio que separe el abrir del cerrar. Esto es lo que se indica en el tercer párrafo: “Cerrada la puerta después de entrar se da un mínimo reposo”. Esta pausa es fundamental porque le permite a Cruz recordar que en la dimensión evocativa, el acto corporal de pasar la puerta no se acaba, no se consume. La pausa es el intersticio que le permite al acto volver a renacer: “el reposo no solo se da al término del acto sino que también en su comienzo, es la base en que se apoya, en que reposa el acometer y consumir”.

Este ritmo constante y triunfal (como muestra el léxico: “celebrar”, “que corona”) nos arrastra en un movimiento cíclico de actos siempre por recomenzar. De hecho, la presencia inicial y final del reposo nos introduce la idea circular de un pulso: “El acto viene de un reposo y va a un reposo. Este es su pulso”.

EL PULSO CREATIVO: LA GENERACIÓN DE UN ESPACIO

Y ahora pasemos a hablar del pulso creativo. No ya del entrar por una puerta. Sino de concebirla y realizarla. Ciertamente que ello requiere de disposiciones naturales educadas, que alcancen la destreza de un oficio. Este sabe de la necesidad de la puerta y de su correspondiente ejecución. Ello ha hablado en el acto, dice de la necesidad de la puerta y de su correspondiente ejecución cual una generación (Parte 4).

El concepto de “pulso” es descrito con más detalle en la segunda mitad de “Entrar a la arquitectura”. Al abordar el acto de ingreso a una casa (y a la arquitectura) en relación a un pulso, el texto nos introduce en una

metáfora muy relacionada con el cuerpo. Fisiológicamente el pulso alude a la circulación de la sangre y al ritmo vital del cuerpo. Cuerpo que además circula de manera permanente por el mundo, transitando por espacios que vivimos abriendo y cerrando, puertas que cruzamos a través de nuestro propio movimiento.

El cuarto párrafo de “Entrar a la arquitectura” se centra en el “pulso creativo”. Se trata tanto del movimiento de un cuerpo que crea el espacio como del pulso creativo del oficio arquitectónico. Es la idea de que los espacios no son solo físicos o percepciones de lo físico, sino también son creaciones: “Pasemos a hablar del pulso creativo. No ya del entrar por una puerta. Sino de concebirla y realizarla”. El hecho de “concebir” y “realizar” implica entonces para un arquitecto comprender esta situación prerreflexiva del cuerpo en el espacio y del potencial evocador que conlleva su movimiento.

ABRIR Y FUNDAR

En arquitectura se necesita una puerta bella, útil, fácil de mantener. Y esto puede ser logrado revisando puertas, para adecuar el modelo más conveniente. Pero también se puede entrar a dilucidar lo bello, lo útil, lo bueno. Y dicha dilucidación puede venir a traer aspectos nuevos que no habían sido descubiertos hasta el momento. Entonces, hablando, en el acto se tiene que ese traer lo aún cubierto es abrir. Y que tratar que lo abierto se genere, es fundar. Le dan así dos faenas o labores dentro del pulso creativo. Así el acto abre y funda lo que entendemos por la forma. Esta es presencia y representación. En que esta ubica a lo presente en la incontabilidad de puertas –en nuestro ejemplo. Vale decir, el acto se ubica en la inconclusividad de la representación. De donde esas disposiciones naturales educadas inherentes al oficio van acompañadas con la educación de las disposiciones naturales del ubicarse. La que discierne origen y generación, abertura y fundación. O sea, con forma. Repárese que se dijo antes que el acto abre y funda la forma; por tanto se trata de un mutuo originarse y generarse de la forma con el abrir y fundar (Parte 5).

Pensemos de nuevo en la imagen de la puerta. Cruz parte de un ejemplo preciso (el hecho de escoger una puerta según criterios estéticos y funcionales) para hablar de lo que se esconde detrás de este objeto material: la necesidad de sobrepasar lo concreto para descubrir o destacar lo que revela el acto de abrir y pasar la puerta. Se trata de dilucidar aspectos desconocidos: crear y revelar una situación prerreflexiva.

Este acto de abrir y descubrir funda un nuevo espacio. La noción de “pulso creativo” se ve desarrollada en una nueva dicotomía que tiene un carácter cíclico: “abrir y fundar”. El hecho de abrir una puerta (física y simbólicamente) ya no es solo un acto encuadrado por pausas: es también una fundación. El acto de abrir y fundar da cuerpo al espacio arquitectónico, lo representa (“el acto abre y funda la forma” en “un mutuo originarse y generarse de la forma con el abrir y fundar”).

El término “fundar” además dialoga con el hecho de fijar las fundaciones, tanto de la casa como del oficio. Estas fundaciones no son solo físicas, sino además surgen de los actos corporales que se realizan en ella y revelan o descubren nuevos espacios. Cruz describe el “abrir y fundar” como las faenas o labores del oficio arquitectónico, en un juego de correspondencias léxicas con la reflexión sobre la tarea del arquitecto.

En este mismo párrafo se introduce otro concepto clave relacionado con lo fundacional: las “disposiciones naturales del ubicarse”. Se puede entender la palabra “ubicarse” en el sentido de “situarse”, es decir, la experiencia del cuerpo que proporciona un modo de acceder al mundo, de entenderlo. En el texto, el hecho de “ubicarse” se aborda como una situación prerreflexiva; sin embargo, la educación de las “disposiciones naturales” sobrepasa el hecho de ubicarse para dar forma o “fundar la forma”. (Esto bien puede asociarse al concepto de “estar ante” en oposición a “estar dentro” que Cruz describe en *Don Arquitectura*).

Llegado a este punto de la reflexión, en el último párrafo el texto se centra más en específico en una metáfora relacionada con el ingreso al oficio del arquitecto.

LA MANO PENSANTE

Y ahora tenemos que volver a caer en la cuenta que todo lo que hemos venido diciendo se da en lo plástico, que es el aparecer en plena presencia, en un propio presente de lo aún sin apariencia. Ello en la extensión física. Inmediatamente, de primera mano. La que debe cuidarse a sí misma en cuanto a permanecer en la faena aquella de la ubicación, cuando se representa. Recogiendo lo expuesto, se entra a la arquitectura, a tal arte que es oficio que se ejerce en una profesión social, acometiendo y consumando el acto concluso cual presencia y al par, pero desde ella, discernir la representación. Por tanto, ese recientemente “al par” viene a pedir una primera mano, que sin dejar de serlo, se haga una mano pensante, deliberante (Parte 6).

“Entrar a la arquitectura” concluye con una reflexión explícita sobre el oficio de arquitecto a través de una nueva referencia al cuerpo que une lo físico y lo mental: “la mano pensante”. Ingresar al oficio se materializa corpóreamente a través del ente directriz que es la mano como extensión física de la conciencia: es tanto la que abre y cierra la puerta como la que dibuja y funda la casa. Y realiza todas estas acciones fundamentales “de primera mano”, con el valor que otorga lo que sucede de manera tangible y presente (“inmediatamente”).

Cruz asimila la arquitectura a un “arte”, un “oficio” o una “profesión social”, que se ejerce reflexionando sobre “lo bello, lo útil, lo bueno”. Es decir, una arquitectura que trasciende al arquitecto como individuo, que implica al conjunto de la sociedad y que además implica situarse: “la mano debe hacer el esfuerzo para permanecer en este acto”. El arquitecto puede así cumplir a cabalidad su vocación de “mano pensante, deliberante”.

A lo largo del texto, Cruz describe un movimiento que conlleva varias dimensiones: pasar una puerta, entrar a la casa, entrar a la arquitectura y al oficio, en cuyos intersticios aparecen las acciones de describir, habitar y proyectar, todas inherentes al movimiento del cuerpo, generadas por su pulso creativo.

Pasar una puertaEntrar a la casa.....Entrar a la arquitectura.....Entrar al oficio



En la línea del poema “Amereida” y de la génesis de la Ciudad Abierta, el texto es un diálogo entre arquitectura y poesía como movimiento intelectual y corporal.

¿Qué visión del oficio proyecta Cruz en la imagen de un cuerpo que ingresa a una casa?

El texto es una llamada a los arquitectos a entender que lo que se juega en el acto creativo no es conclusivo. Los espacios creados se abren y se fundan. El arquitecto puede revelar el habitar como concepto universal más allá de la experiencia personal. Cruz relaciona así el oficio de la arquitectura a la ética como forma de pensar y revelar el mundo.

Por último, y extendiendo la analogía entre el ingreso a una obra y el ingreso a la arquitectura, la casa, espacio que suele tener un uso íntimo, funciona como una ampliación metafórica del propio cuerpo. Para un arquitecto, nos podría decir Cruz, el ingreso a la casa es también una entrada en sí mismo, al movimiento personal, interior y creativo donde se fundan los espacios.

FUENTES

- Cruz, Alberto. *Don Arquitectura*. Libro I. Santiago: Editorial ARQ, 2001.
- —. *El acto arquitectónico*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2005.



Casona con borde original desde Av. España, 1956.

MATTA 12: UN PEQUEÑO E INTENSO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN

ISADORA AUBEL

BELÉN FLORES

IGOR FRACALOSSI

Ott

EVOLUCIÓN HISTÓRICA ARQUITECTÓNICA

RELATOS ORALES

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO PUCV

CUANDO EL SABIO MOLIÈRE REVELA QUE NO HAY MÁS FORMAS DE HABLAR SI NO ES A TRAVÉS DEL VERSO Y DE LA PROSA, SU ESTUDIANTE SE ASOMBRA ANTE EL HECHO DE QUE HABÍA PASADO TODA LA VIDA HABLANDO EN PROSA SIN DARSE CUENTA. MUCHAS SITUACIONES Y CONDICIONES COTIDIANAS SE VUELVEN INVISIBLES E IMPENSABLES. DARSE CUENTA DE LA PROPIA REALIDAD REQUIERE DE UN GRAN ESFUERZO Y CONLLEVA UN ALTO RIESGO. LOS MATERIALES REUNIDOS PARA ESTA MEMORIA QUIEREN SER UNA SEMILLA PARA CAER EN CUENTA. ¿QUÉ SE PROYECTÓ Y EDIFICÓ PARA LA ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO DESDE SU FUNDACIÓN HASTA HOY? ¿CUÁNDO SE HIZO Y QUIÉNES ESTUVIERON INVOLUCRADOS? ES CURIOSO QUE A PESAR DEL CONOCIMIENTO ESTABLECIDO INTERNACIONALMENTE SOBRE LA ESCUELA Y LAS OBRAS DE LA CIUDAD ABIERTA, SE IGNOREN LOS EDIFICIOS DE ELLA. ES POR ESO QUE EN ESTAS PÁGINAS INTENTAREMOS, CON MIRADA DETECTIVESCA REVELAR LA EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA QUE SUBYACE A LA ACTUALIDAD DE MATTA 12.

* Este ensayo es fruto y continuidad de las investigaciones realizadas por Isadora Aubel y Belén Flores en el marco de la asignatura optativa del Magíster en Arquitectura y Diseño e[ad] "Fabio Cruz Prieto: en busca de la forma", a cargo de Igor Fracalossi, impartida durante el segundo semestre de 2021.

** Todas las fotografías pertenecen al Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV.



Acceso desde calle Matta, 1964.

LA CASA EN CALLE MATTÁ

Desde la calle Manuel Antonio Matta, los portones de acero de la casona se abren a un primer encuentro con el Pacífico y dan dos opciones de recorrido: seguir derecho hacia el patio frontal o tomar la izquierda hacia la entrada principal de la casona, que resguardada por un zaguán, daba paso al patio del garaje. La casona se distribuye en dos alas: la primera consta del sector de dos pisos que está frente al mar. Cuenta con una escalera principal curva –común en esa época–, ubicada en el vestíbulo de acceso, una angosta escalera de servicio, y un pasillo longitudinal. La segunda ala es perpendicular a la primera, de menor tamaño y con un solo piso.

Al comprar la propiedad, la universidad recibe la casa recién construida en 1949, aunque ellos se cambian entre 1954 y 1955. Casi no tuvo uso.¹ Entonces se dijo: “La escuela es solo para exponer, no para trabajar”,² y en todas las salas se instalaron unos junquillos de álamo para enchinchar las tareas.³ El estudio se daba en la ciudad y cada uno trabajaba en su casa.⁴ Estos primeros cambios surgieron de una realidad de habitabilidad, de la vida, más que pensar algo y después implementarlo.⁵



Salones del primer piso desde la actual sala hall durante una exposición de pintura, 1969.

PATIO DE LA PALMERA



Los bordes del patio acogen la recepción de primer año, 1982.

El patio de la palmera era el de una casa común y corriente,⁶ con una araucaria y una palmera. Había un pequeño jardín que terminaba en un zócalo y estaba coronado por ladrillos de muy buena cocción. Sobre él había un borde hecho con fierro, una baranda para que nadie se cayera de este muro de contención.⁷ El patio no era muy cuidado, estaba lleno de maleza,⁸ pero recibía las construcciones efímeras del Curso del Espacio y los actos en común.⁹ Siempre había muchas semillas de araucaria en el suelo que ablandaban el pasto, lo hacían ameno. Allí los estudiantes nos sentábamos¹⁰ y la vida de la escuela transcurría. La escuela siempre tuvo una dimensión de casa, algo doméstico, donde existía una proximidad con los profesores.¹¹ Había un caminito que bajaba por donde está la biblioteca ahora, antes de la actual terraza.¹² No había cafetería, sino un quiosco que funcionaba en la sala que ahora llamamos “la salita de Alberto”.¹³ Era un rinconcito donde Mario Cabrera hacía sándwiches y bebidas.¹⁴



Ala este de la casona con un piso, 1968.



Izquierda, Intervención en suelo entre acceso y patio de la palmera, 1957.

Derecha, Habilitación de acceso a sala Ágora desde el patio de la palmera, 1959.

1959, SALA ÁGORA

Esta era la sala de juegos de la antigua casa, donde tenían el billar. Se ingresaba a la escuela por el zaguán donde hay una escala. Era la única entrada. La biblioteca estaba en esta sala y alrededor de 1970 se cambia a su lugar actual, que era una sala de clases.¹⁵ Al comienzo¹⁶ no había muro divisorio, no tenía puerta hacia afuera, hacia el patio y la quebrada.¹⁷ En su interior actualmente hay un nivel, pero antes había otro más y después un “hoyo” desde el que se hablaba cuando se exponía, y que ahora quedó nivelado. Se puede ver en los machones hasta dónde llegaba el primer nivel.¹⁸ Hoy está integrada. Una vez que existió el casino se rompió el tabique interior para unificar ambas salas.¹⁹ Desarmaron el techo de las dos ágoras –chica y grande–, que tenían unos sobrerrelieves de yeso en el cielo, trabajos que fueron guiados por Claudio Girola.²⁰





1968, CASA DE PRIMER AÑO

Transcurrida poco más de una década, en 1968, se adquiere una propiedad en la calle Almirante J.J. Latorre, paralela a Matta, para dar lugar a los estudiantes de primer año. Era una casa habitación a la que se entraba por un corredor de unos dos metros y medio de ancho que pasaba por fuera de Matta 12.²¹ Se llegaba directo a la sala de primer año –la más grande en ese momento–, la que armaba un conjunto con la Tronquoy, un patio con un chirimoyo y una caseta de baño.²²

Lo primero que hicieron José Vial y los profesores jóvenes de esa época fue despejar todo el interior y ponerle unas vigas que sostenían el techo, dejando un espacio que permitía la asistencia como de cien personas.²³

Izquierda, arriba, casa de primer año con su fachada intervenida y el proyecto para la plazuela pública donde llega la escalera desde Av. España, 1989.

Izquierda, abajo, sala de primer año durante el Taller de América, 1974.



Sala Tronquoy, 1971.



Suelo de tierra y entrada de luz en la misma Tronquoy, 1969.

SALA TRONQUOY

En una pequeña casa que estaba detrás de la casa recién comprada se arma un lugar para el diseño industrial. Antes también la dismantelan y dejan un solo espacio,²⁴ una sala enorme, bien deteriorada.²⁵ Era tan precaria que más que sala parecía una especie de galería ancha con techo sin aislación, paredes vidriadas muy delgadas y piso de tierra como se usa en el campo. Se le llamaba sala Tronquoy porque al parecer en 1967 o 1968 el diseñador Henri Tronquoy hizo unos talleres allí, y el nombre quedó para siempre a modo de homenaje. Después lo heredó la sala de diseño que está en el último piso.²⁶

1971, SET FOTOGRÁFICO

Con José Vial, como amante de la fotografía, se logró construir la sala del set, que no era otra cosa que un set fotográfico,²⁷ por lo que tenía una iluminación especial.²⁸ No se usaba como sala de clases.²⁹ Al set se entraba por dentro, por la escala que está al final del pasillo. El fotógrafo Juan Hernández era el encargado del laboratorio.³⁰

Su construcción pudo realizarse en 1970 o 1971, porque Pepe hizo fotografiar con mucha delicadeza los pizarrones de la exposición de los 20 años de la escuela en ese espacio recién inaugurado antes de llevarlos a Santiago. Eso fue en 1972. Año en que además se cambió entero el techo de la casa.³¹



Sala set, al fondo cubículo con ventana, 1991.

1984, AULA NEUMÁTICA (GLOBO)

Antes del Globo en su lugar había un patio de tierra con unos arbolitos –álamos quizá–, pegados al deslinde sur con el vecino.³² Ahí se ponía una malla y se jugaba vóleibol durante los recreos.³³

En 1984 se hizo el Globo, que en efecto era un aula neumática porque se inflaba.³⁴ Construido por todos los talleres de la escuela y proyectado principalmente por Juan Baixas, y junto a los talleres de Boris Ivelic, que se encargaron de las puertas.³⁵

El Aula Neumática coincide con el cambio curricular que introduce la Música de las Matemáticas y las travesías. Fue una transformación muy significativa porque en ese lugar se aglutina de nuevo la escuela:³⁶ en una línea a lo largo cabían como cien personas, y eso multiplicado por tres o cuatro filas hacia atrás, permitía tener a toda la escuela reunida.³⁷

Derecha, arriba, primera Aula Neumática, 1984.

Derecha, abajo, Aula Neumática entre los árboles, 1989.



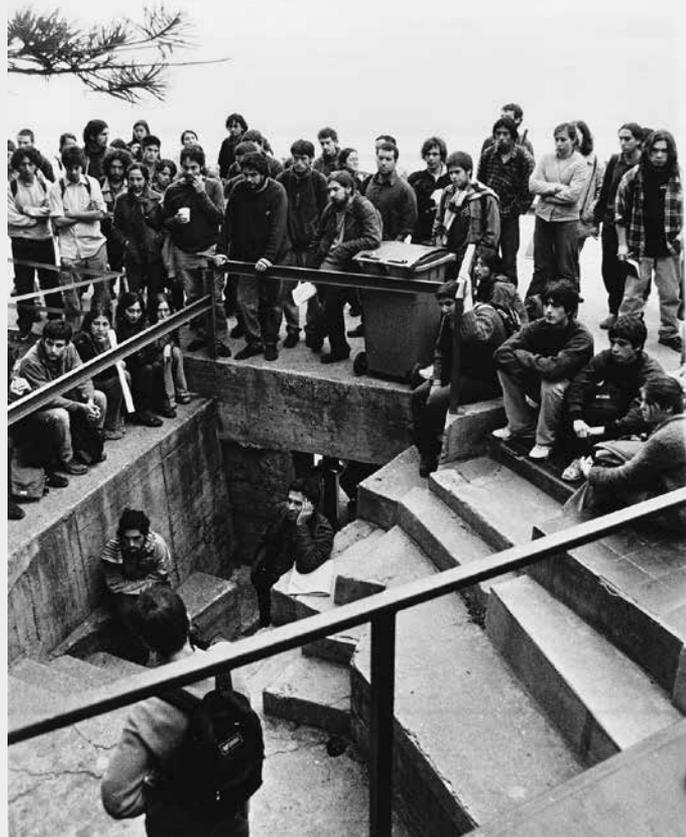


Interior del casino, 2009.

1991, CASINO

En el patio de la araucaria –que entonces era el patio de la palmera– se hizo la terraza; desapareció el borde y abajo se construyó el casino. Había un muro curvo que se botó y el casino creció al límite de la fundación de la casa.³⁸ De esta manera se armó un espacio mayor y se transformó en un gran patio ante el océano Pacífico. Ahí estuvo Fabio Cruz que hizo, cayéndose al precipicio, digamos, lo más que se puede.³⁹

Salvador Zahr siempre fue el artífice del hormigón, con todos sus desafíos y cálculos. Los desniveles de la losa superior, cada uno de esos escalones, corresponden a una viga principal. Y los pilares quedan retranqueados respecto a la fachada que da al mar. Ahí hay un riesgo, una aventura estructural que Salvador siempre llevaba desde un punto de vista más ingenieril. Fabio era el que abría estas asimetrías o riesgos espaciales arquitectónicos.⁴⁰ La bajada, los accesos, la escalera, todo eso es muy de él. De hecho, hasta las puertas eran muy bonitas, de raulí: una puerta azul y otra verde con tablitas en diagonal. Ahí está Fabio presente, en los detalles de las ventanas –y eso me acuerdo de haberlo visto en sus cuadernos: los dibujos de los detalles, de los cortagotas y todas esas cosas–, todo tenía que ser barato. Sin revestimiento, muy austero.⁴¹ Salvador proyectó y calculó la losa –que tiene la extensión del patio– y Fabio pensó la dirección de las vigas para darle cierta intención a ese interior. Cuando estuvo construida la estructura de hormigón, Fabio llegaba, miraba hacia el horizonte y hacía unos croquis del achurado como para pensar esa relación con el mar. Luego entiendo que Juan Purcell trabajó con él en la construcción de las mismas ventanas.⁴²



Acceso y puerta del casino al inicio de la *Phalène* de Valparaíso, 2003.



1993, AULA VIGA

Hacia 1993, hubo una tormenta y el Globo, que estaba muy quemado, se rajó. El nombre se hizo tan familiar que se le siguió llamando así a pesar de que se le quiso cambiar por Aula Viga, dada la viga central que recibe las dos aguas, hecha para evitar los pilares intermedios.⁴³ La viga, como una cercha, se podría haber ocultado, pero se dejó a la vista. Se le quitaron las diagonales que cualquier cercha tiene. Se le pusieron cables tensados y una lucarna superior para que fuera el eje luminoso de la sala. O sea, ahí hay también un proyecto espacial y arquitectónico bien claro.⁴⁴

A todo eso se le puso un techo: unas compuertas curvas bien diseñadas que no llevaban vidrios y eran de policarbonato. En el verano se abría entero y quedaba a cielo descubierto. Era una sala aireada.⁴⁵

Acceso desde el patio de la escultura, 1999.

Abajo, Aula Viga durante el Taller de América, 2009.



1996, SALA SET BALCÓN



Ronda de profesores en sala Set Balcón, con luz cenital desde el noroeste, 2003.

Al lado de la sala Set había una terraza que ni siquiera se usaba, era como el techo de la biblioteca.⁴⁶ Ahí se construyó con urgencia⁴⁷ la sala Set Balcón (1996), con acceso desde la sala Set. Se hizo en un verano. Se necesitaba una sala extra debido al crecimiento de la escuela porque empezaron a entrar más alumnos.⁴⁸ Fabio propuso hacer esa sala ahí, y la diseñó muy leve, con unos paneles angostos, casi sin ventanas, barandas del patio... muy sencillo todo.⁴⁹



Patio de la palmera, con borde sin barandas, 1996.



1998, BARANDAS DEL PATIO

El cambio principal que se produjo en el patio de la araucaria fue que durante mucho tiempo no tuvo barandas, y después de cinco o seis años de uso la universidad las exigió. Entonces Fabio diseñó unas barandas metálicas. Ese fue el primer cambio radical, podríamos decir.⁵⁰ Eran unos perfiles bien asimétricos que armaban un borde.⁵¹ Fabio diseñó la baranda del borde y David Jolly las barandas interiores. Lo único que Fabio pidió fue que las del borde fueran grises y las interiores rojas. De hecho, insistió en que tenía que ser de un rojo coca cola.⁵²

Extensión del patio de la araucaria y barandas en el borde, 2002.

1999, EDIFICIO DE PRIMER AÑO

El edificio de primer año contiene en su interior al Cubo de Santa Cruz y su planta debe su tamaño a la posibilidad de albergar los asientos del primer año de esa época, más una exposición del Curso del Espacio. En su perímetro, hay un corredor para exponer las tareas y corregirlas. Sobre esta sala había un patio techado y luego una plataforma para recibir futuras nuevas salas. En la construcción, participaron Fabio Cruz y Salvador Zahr, ya que un primo de Zahr fue el constructor,⁵³ pero la lideró Jolly.⁵⁴



Arriba y derecha, celebración del día de San Francisco en el patio de primer año. El segundo piso del edificio cuenta con planta abierta, 2002.

UNA TOTALIDAD A PARTIR DE FRAGMENTOS

Todo acto creativo es una selección y una afirmación. Lo que queda es solo una pequeña parte del pasado, filtrada por las emociones. La realidad directa de un relato es una interpretación y una transformación de los hechos que siguen presentes de manera subyacente: hay que realizar excavaciones para encontrarlos.

La escuela no se comprende en un golpe de vista, sus múltiples capas y aristas que la componen se van conociendo a través de otros, cuestionando lo actual y despertando una inquietud sobre el pasado. Nuestra escuela se entiende por fragmentos, sus espacios no replicables tienen significados e historia que se relacionan mucho con los nombres de los recintos asociados a las transformaciones y particularidades del espacio. El vínculo entre los fragmentos pone en valor las decisiones y elecciones a favor de establecer los espacios de encuentro en un tamaño doméstico.

Siempre hay un rincón oculto, un pasaje secreto, una conexión, algo que no se sabía que existía, una sorpresa. La escuela, pequeña como una casa, se hace grande al reconocer su intenso proceso de formación: las múltiples capas geológicas de su propio lugar.

NOTAS: VOCES CITADAS

Patricio Cárvaves, 1, 3, 5, 6, 7, 11, 23, 24, 27, 29, 30, 31, 36, 39, 47, 48

David Jolly, 2, 4, 9, 37, 53

Marcelo Araya, 8, 12, 50

Juan Carlos Jeldes, 13, 26, 41, 43, 45, 49, 52, 54

Andrés Garcés, 14, 15

Iván Ivelic, 16, 19, 25, 32, 40, 44, 46, 51

Michèle Wilkomirsky, 17

Sylvia Arriagada, 18, 20, 21

Ricardo Lang, 22, 28, 33, 38

Herbert Spencer, 34

Jorge Ferrada, 35

Rodrigo Saavedra, 42

AGRADECIMIENTOS

A Patricio Cárvaves, Jorge Ferrada, Úrsula Exss, Carlos Covarrubias, Ricardo Lang, Michèle Wilkomirsky, Sylvia Arriagada, Isabel Margarita Reyes, Herbert Spencer, Jaime Reyes, Óscar Andrade, por el tiempo de conversación, compartiendo sus experiencias en el proceso de entrevistas.



Escuelas para todos

Ursula Exss

EUV

18,5 × 26 cm

248 pp.

ISBN 978-956-17-0819-9

Valparaíso, 2022.

Las ideas sobre la escolarización como instrumento de desarrollo que se exploraron en América Latina a fines de la década de 1950 e inicios de 1960, abarcaron al edificio escolar con su planificación, proyecto y construcción. En Chile, durante la década de 1960, la construcción de escuelas se aceleró, alcanzando hacia la segunda mitad de la década una inusitada producción en términos de número. Este hecho ha sido bien reconocido con datos reproducidos por la historia de la educación reciente en Chile. Sin embargo, las cualidades espaciales de esta gran cantidad de edificios escolares han sido apenas exploradas.

Este libro se centra en las dimensiones arquitectónicas de edificios escolares que se construyeron por un encargo político-social de gran número de escuelas en el contexto de la reforma educacional de 1965. Se presentan y se relacionan políticas educativas y de construcción escolar, operaciones de proyecto y construcción, y en un sentido amplio, otras motivaciones disciplinares de la arquitectura que interactuaron con la construcción escolar en ese momento histórico.

El océano Pacífico en la visión de maritorio

Boris Ivelic

Ediciones e[ad]

21 × 30 cm

280 pp.

ISBN 978-956-8192-23-5

Viña del Mar, 2022.

Este libro adopta el concepto maritorio –unión de la palabra mar y territorio–, originado en 1970 ante el estudio de los archipiélagos de la Patagonia occidental, único mar interior protegido del océano Pacífico en contraste con el resto del océano abierto y desprotegido de Chile, que constituye su mayor extensión. El límite entre tierra y mar se funde y confunde en medio de estos dos elementos: la tierra se introduce en el agua como el agua lo hace en la tierra. Así se conciben tres formas de maritorio: patagónico, portuario y urbano como modos hospitalarios de habitar entre el agua y la tierra.

El océano Pacífico en la visión de maritorio reúne 52 tesis-proyecto de magíster que exponen estos modos de habitar y sus respectivos métodos de estudio a través de talleres-laboratorio y modelos análogos a escala reducida que permiten desentrañar lo que en encargo poético se denominó “el misterio de la flotabilidad”.

El proyecto de la obra: de la levedad a la gravedad. Complemento teórico: la importancia de cada obra

Miguel Eyquem

ARQ, Ediciones e[ad]

22 × 26 cm

84 pp.

ISBN 978-956-9571-92-3

Santiago, 2022.

Esta publicación es el complemento del libro previo, entendiendo complemento como la cualidad que se añade a otra, para hacerla íntegra o perfecta. No es lo que falta, sino lo que es o se tiene. No es volver a decir, sino volver para decir. Decir para revisar y volver a mirar la obra expuesta. En este mirar se revela su temporalidad, un volver a mirar en el tiempo, el que no ha pasado y en el que permanece simultáneamente, el antes y el después. Cada una de las obras presentadas es un nuevo ejercicio de pensamiento arquitectónico, una idea nueva, una invención, un inicio, un principio. Obra que se emplaza, se ubica, aquí y desde aquí, allá y desde allá, siendo aquí y ahora, cada vez, como diría Miguel Eyquem. Este libro fue su último trabajo. Su muerte hace de él una publicación póstuma.



Cambiar de vida

Nicolás Verdejo

Lom Ediciones

17 × 24 cm

140 pp.

ISBN 978-956-0014-78-8

Santiago, 2022.

Danzando con la Venus del vacío. En la obra de José Balcells [libro digital]

Jaime Reyes

EUU, Ediciones e[ad]

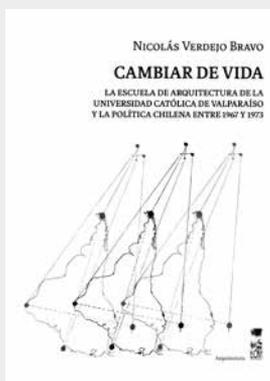
207 pp.

ISBN 978-956-17-0957-7

Valparaíso, 2021.

Al partir de una provocación sobre la eventual ausencia de una historia política de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, el libro *Cambiar de vida*, del arquitecto Nicolás Verdejo, presenta un estudio histórico y analiza diferentes discursos y acciones, tanto políticas como poéticas y disciplinares, que fueron llevadas adelante entre 1967 y 1973. Así, en un período marcado por tensiones políticas dentro de las instituciones y por quiebres entre capitalismo y marxismo, tanto a nivel local como global, el autor se vuelca a un exhaustivo análisis de archivos históricos, de proyectos y testimonios para establecer las posibles fricciones entre esta escuela y el sistema político del país. Centrándose en el movimiento de la Reforma Universitaria en Valparaíso, el proyecto de la Avenida del Mar, y la fundación de la Ciudad Abierta, el autor desenmaraña los hilos entretejidos por el plantel de profesores que entre exposiciones y maquetas, cartas y encuentros, reuniones y decepciones, gestaron proyectos que además de poéticos y arquitectónicos, fueron políticos y sociales. Al considerar en este trabajo diferentes quiebres y discontinuidades en los proyectos del corpus de la Escuela, Nicolás Verdejo nos invita a sacudir la quietud con la que aceptamos una tradición y una continuidad dentro de ella, y a refutar su supuesta ausencia de la vida política y pública del país.

Lo que este texto y su autor nos presenta, es un fragmento del camino creativo de José Balcells en la escultura; donde el escultor concibe la obra en relación a un nombre y los ejecutantes que la construyen están en el ejercicio de la fidelidad a ella en su forma. Esta fidelidad es el libre sometimiento al sentido que la obra de arte propone. La palabra fidelidad aparece aquí con justeza porque sostiene a quienes están en una acción. Así, lo que describe el texto incluye a muchos, no es una aventura individual: se trata de fundar la América poética, una de cuyas aberturas es Amereida.



"Inclusión de Personas con Discapacidad Intelectual: una mirada desde el diseño"

Katherine Exss Cid

En *Aportes a la inclusión educativa. Trayectorias y perspectivas. Homenaje a la obra de Mel Ainscow* [libro digital]
Claudia Peña Testa, Martino Contu y
Claudia Huaiquién Billeke (eds.).

Cuadernos de Sofía

21,6 × 27,4 cm

179 pp.

ISBN 978-956-9817-46-5

Viña del Mar, 2022.

Después de admitir que vivimos en un mundo moldeado por la intervención humana, donde el diseño es responsable de habilitar o inhabilitar a las personas, este texto presenta una mirada a la inclusión de personas con discapacidad intelectual, a partir de los procesos participativos de diseño. Se muestran ejemplos concretos en los que, mediante métodos como sondas (cultural probes) y partituras de interacción en el contexto de investigaciones inclusivas, se ha podido incorporar la opinión y las ideas de adultos con discapacidad intelectual en procesos creativos para nuevas tecnologías.

"Diseño inclusivo y accesibilidad web"

Katherine Exss Cid, Mónica Duhem y
Gabriel Chanchí Golondrino.

En *UX Latam: Historias sobre definición y diseño de servicios digitales* [libro digital]

Marta Sylvia del Río y Freddy Linares (eds.)

Universidad del Pacífico / 17 × 22 cm
/ 350 pp. / ISBN 978-9972-57-492-4
/ Lima, 2022.

Los productos y servicios en línea son la herramienta más escalable y utilizada de nuestras sociedades modernas. En el escenario digital, la accesibilidad web y el diseño inclusivo son las disciplinas encargadas de asegurar la participación de usuarios con la más amplia gama de características y capacidades, en contextos diversos de uso. Este libro realiza una introducción al diseño inclusivo y la accesibilidad web, planteando un escenario ficticio, con preguntas claves que permitan abordar un proyecto web considerando los aspectos de accesibilidad. Posteriormente, revisa un caso real latinoamericano de éxito, dirigido a profesionales de la industria de la experiencia de usuarios y el diseño de interacción.

Journal of Latin American Cultural Studies

"On Facing Latin/South American Coloniality: The Travesía de Amereida and the Geo-Poetic Turn at the Valparaíso School"

Álvaro Mercado y Daniela Salgado Cofré

Taylor and Francis

ISSN 1356-9325 (versión impresa)

ISSN 1469-9575 (versión en línea)

Vol. 31, Issue 1, 2022.

DOI 10.1080/13569325.2022.2053

0772022

Este artículo analiza cómo la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso realizó diversas acciones y desarrolló distintas metáforas para enfrentar y cuestionar en términos críticos la colonialidad impuesta y aún presente en el continente. Resaltamos cómo la construcción de una perspectiva geopoética cimentada en la Escuela generó un giro radical y una desvinculación de la episteme academicista en el diseño, proporcionando perspectivas estimulantes no solo para los estudios de diseño desarrollados en la región, sino también para el campo de los estudios culturales.



+E: Revista de Extensión Universitaria

“Geografía, Trabajo Social y Diseño: abordaje interdisciplinario y diálogo de saberes en la vinculación con el medio para el cambio eco-socio-territorial”

Pablo Mansilla–Quiñones, Marion Steiner, Leticia Arancibia y Juan Carlos Jeldes Pontio

Universidad Nacional del Litoral
ISSN 2250-4591 (versión impresa)
ISSN 2346-9986 (versión en línea)
n.º 15, julio-diciembre, 2021.
DOI <https://doi.org/10.14409/extension.2021.15.Jul-Dic.e0017>

En este artículo se presentan diversos casos de aplicación práctica de experiencias interdisciplinarias realizados en el marco de una búsqueda rizomática de conexión del quehacer de las disciplinas de Geografía, Trabajo Social y Diseño, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. En ellos se proyecta una vinculación con el medio desde el diálogo de saberes, se reconocen y desarrollan las acciones universitarias en los territorios desde la puesta en valor de los conocimientos que portan los diferentes actores y un quehacer de mayor compromiso con la realidad en pos de su replicabilidad y capacidad de transformación eco-socio-territorial.

**The International Journal of Art & Design Education**

“Aconcagua Fablab: Learning to Become *with* the World through Design and Digital Fabrication Technologies”

Juan Carlos Jeldes, Susana Cortés-Morales, Renée Rodó Lunissi y Andrés Moreira-Muñoz

John Wiley & Sons
ISSN 1476-8070 (versión en línea)
Vol. 41, issue 1, 23 January 2022.
<https://doi.org/10.1111/jade.12394>

En este artículo se reflexiona sobre el papel de las tecnologías de diseño/fabricación creativas e innovadoras en los procesos de aprendizaje para estar con el mundo y comprender nuestro lugar como humanidad dentro de la naturaleza. En particular, se muestra parte del trabajo de Aconcagua Fablab, un laboratorio móvil de diseño y fabricación digital. Se sitúa en relación con el movimiento Fablab, destacando su enfoque en la generación de procesos de comprensión, inmersión y alfabetización ecológica, trabajando en asociación con BioGeoArt, un proyecto de investigación-acción que indaga sobre las relaciones humanidad-naturaleza en Chile. Se presentan dos talleres desarrollados por Aconcagua Fablab con niños y jóvenes, enfocados en diseñar y fabricar artefactos y ocasiones para la exploración de lenguajes más-que-humanos en expresiones territoriales e inmersión en paisajes sensibles: uno de ellos enfocado en biomímesis y filotaxis; el otro sobre paisajes sonoros.



COLABORARON EN ESTE NÚMERO

Ramón Aldunate R.

Licenciado en Arte. Magíster en Fotografía, Arte y Técnica por la Universidad Politécnica de Valencia y profesor del Instituto de Arte PUCV.

Jean Araya G.

Arquitecto y fotógrafo. Magíster por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y profesor de la Universidad de Chile y de la Universidad Andrés Bello.

Gaspar Arenas A.

Diseñador industrial.

Isadora Aubel

Arquitecta. Candidata a magíster en Arquitectura y Diseño por la PUCV y profesora de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

Helena Cavalheiro

Arquitecta. Candidata a doctora en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad de São Paulo y profesora de la Facultad de Arquitectura Escola da Cidade.

Hernán Cruz

Arquitecto y artista visual.

Constanza Echeverría P.

Arquitecta. Magíster en Proyecto Urbano por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pablo Fante

Poeta. Doctor en Literatura por la Universidad de Toulouse.

Belén Flores

Arquitecta. Candidata a magíster en Arquitectura y Diseño por la PUCV y profesora de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

Igor Fracalossi

Arquitecto. Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos por la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesor de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

Carole Gurdon

Arquitecta urbanista. Candidata a doctora en Arquitectura y Estudios Urbanos por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Laboratorio LVMT Universidad París-Est.

Victoria Jolly M.

Arquitecta y artista visual. Magíster por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y profesora de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ricardo Loebell

Ingeniero en informática, ensayista, curador y crítico de arte. Doctor en Filosofía por la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort del Meno.

Cecilia Morgado U.

Diseñadora gráfica y dibujante.

María Pedrina R.

Arquitecta. Profesora del Instituto de Arte PUCV.

Renata Tobar

Arquitecta. Candidata a magíster en Arquitectura por la Universidad de Chile.

COLOFÓN

La presente edición de la revista *acto & forma* fue impresa en agosto de 2022 en los talleres de Cerro Press. En el interior se utilizó la fuente Libertad –en sus distintas variantes– sobre papel bond ahuesado de 80 gramos. La portada fue impresa en papel bond ahuesado de 106 gramos. Esta edición consta de 200 ejemplares.



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

e[ad] Ediciones

Escuela de Arquitectura y Diseño
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

13