



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARTES

Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

Gran Santiago.
Discusiones y combinaciones plásticas durante la Unidad Popular

Tesis para optar al grado de Licenciado
en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

Matías Allende Contador
Directora de investigación: Dra. Constanza Acuña Fariña

2014

Mis más sentidos y sinceros agradecimientos, son

A mis amigos, compañeros y consejeros: Carol Illanes, Katherinne Lincopil, Andrea Lathrop, Manuela Ortega Diker, Gabriela Diker, Christian Bartlau, Carla Macchiavello y Daniel Reyes León.

A los académicos: Gonzalo Arqueros, Federico Galende y Eugenia Brito.

A los artistas: Tomás Fernández y Camila Astaburuaga.

A quienes obraron de comisión, pero sobre todo, de críticos lectores: Pía Montealegre y Sergio Rojas.

A mi maestra desde el inicio de esta aventura: Constanza Acuña.

A mis padres por amar y discutir el arte, los libros y las ciudades.

A Santiago.

Índice

- *Introducción* 6

- *Modernidad latinoamericana: procesos alterados* 14
 - El Americano 16
 - Mito/Historia 20
 - Propuesta para lo moderno 23

- *Corporación de Mejoramiento Urbano: Estética moderna, y artista funcionario* 38
 - Modernismo desde 1934 38
 - Diálogos mancomunados. Latinoamérica y Europa 49
 - 1. Bauhauserización 49
 - 2. Corbusierización 55
 - Las Naciones Unidas en Chile. Emilio Duhart 62
 - 1. Comisión Económica para América Latina y el Caribe 64
 - 2. Edificio UN 67
 - 3. Referentes, discusiones, aperturas 75

- *El Salón de Arte Revolucionario* 77
 - “Así nació el gigante” 89
 - Integradas 106
 - De alhajamiento 118

• <i>Obras de Pueblo</i>	136
➤ Parque, la elegía a “lo popular”	139
➤ Obras, cultura y uso	154
➤ Santiago: entre lo moderno y lo popular	158
1. Un edificio Moderno para la Raza	161
2. Solidaridad con Chile	166
3. Ubicación y desplazamientos	170
• <i>Paternalismo, socialismo e identidad. Euforia.</i>	175
➤ Modernidad	176
➤ Experiencia transitiva	178
➤ Santiago	183
• <i>Bibliografía</i>	187

“La parábola de su vida se hizo evidente y de una claridad diamantina, despertar una nueva alegría en la ciudad y enseñar que la muerte es la gran definición de la persona, la que la completa, como pensaban los pitagóricos. Ellos creían que hasta que un hombre no moría, la totalidad de la persona no estaba lograda. El que ha entrado triunfante en la ciudad, sólo puede salir de ella por la evidencia del contorno que traza la muerte.” **José Lezama Lima**, *Suprema prueba del amor de Salvador Allende*, 25 de abril de 1974.

Introducción

La Unidad Popular —nombre con que se le ha denominado al gobierno de Salvador Allende por la coalición de izquierda con la que esté llega al poder— es posiblemente una de las administraciones más breves, pero intensamente renovadores del siglo XX en nuestro país. Esto, fundamentalmente porque el triunfo de la Unidad Popular deviene de ciertos acontecimientos históricos que se desarrollaron en los últimos años de la década del '60, como la Reforma Universitaria. Sin embargo, dentro de prácticas como el arte o la arquitectura, los procesos de cambio y transformaciones no son tan progresivos —o proyectivos si se quiere—, sino más bien se bifurcan en caminos distintos dependiendo de los núcleos culturales en los que se ejecutaban los trabajos. Es por ello que tratar de aunar los discursos culturales en una suerte de “fórmula”, que a priori se señala como «moderna y popular», parece ser el resultado de la uniformidad que genera cierta historiografía nacional. Ello en vez de leer las texturas, demostrar las mixturas y contraponer discursos que en situaciones temporales más largas se hubiesen puesto en lugares diametralmente distintos.

Ahora bien, para detectar estos discursos culturales que se contraponían durante la Unidad Popular, es preciso volver a las obras. Primero, las arquitectónicas o de paisaje urbano que se realizan en los dos acontecimientos más importantes durante el período, ello en relación a su magnitud y compromiso ciudadano (tanto en su etapa de producción como en su uso posterior): el edificio para la UNCTAD III y la remodelación del Parque O'Higgins. Posteriormente a esto, estudiaré las obras de arte que se disponen en dichos lugares como una suerte de práctica consensuada para la expansión de las artes sobre la ciudad. Es por ello, que para relevar los acontecimientos que pretende estudiar esta tesis, es necesario sumergirse en el programa y operatividad de la oficina más poderosa durante el gobierno de Salvador Allende: la Corporación de Mejoramiento Urbano. La CORMU aglutinó distintas prácticas de revitalización, proyectos de renovación y la aplicación de obra de “arte integrada” a las unidades arquitectónicas para configurar un Santiago nuevo. Dicha institución creada en el gobierno demócrata cristiano anterior representaría, a su vez, el núcleo más duro de un discurso moderno en transformación.

La arquitectura latinoamericana tiene características únicas, propias de la condición mestiza de sus creadores y habitantes. Tan mestiza e impura la disciplina arquitectónica —y el urbanismo que por supuesto se le apareja— como debiese ser en tierras con tan poca o reciente historia. Es allí donde el problema no cesa de desarrollarse, es más, se complejiza, pues la condición latinoamericana siempre se ha presentado en una relación de colonización —o pretensión conquistadora de fuerzas foráneas— que aplican su poder sobre las jóvenes naciones, las cuales responden con juegos ladinos, con combinaciones increíbles.

La arquitectura moderna o “estilo internacional” es algo que se instala tempranamente en las repúblicas latinoamericanas, siendo asimilado por las escuelas de arquitectura ya hacia la

década del 30, sólo con un par de años de descalce de las primeras experiencias y manifiestos modernos de Le Corbusier y la Bauhaus. Sin embargo, lo singular de la apropiación del estilo internacional es la aceptación oficial que empieza —progresivamente— a tener por parte de los Estados de la región. Es decir, que entre la década del 40 y el 60 la arquitectura moderna es la arquitectura de los estados latinoamericanos. Ahora bien, el problema surge cuando este estilo sólo tiene fuentes de lectura, de significado, de sus terruños productivos. La retórica de la modernidad sólo ha sido escrita en Europa¹. Por lo tanto, ¿cómo leer las experiencias modernas en arquitectura?, más aún cuando es difícil encontrar obras que sigan el estilo internacional al pie de la letra.

Las categorías propiamente latinoamericanas, como indigenismo, modernismo o criollismo, refieren a cuestiones de orden social, mientras las europeas a problemas de orden formal. Por ejemplo, Rubén Darío es quien define y da sentido al concepto de «modernismo» en América Latina. El modernismo de Darío deriva de los principios estipulados en su obra monumental al sujeto americano *Azul* (publicada por primera vez en Valparaíso para el año 1888). En ella el escritor nicaragüense dispondrá desde una clave romántica la relación entre el sujeto moderno con la naturaleza propia de la región, que reconfiguraría la imagen del artista desde una perspectiva progresista y fundacional en un territorio virgen y, que a su vez, es heredado por él.

Respecto al estilo moderno, tanto en Europa como en América, este resulta tener una labor altamente pedagógica, propia del componente utópico con el que operaba. Es decir, el Estado —que previamente había aceptado las lógicas de configuración espacial trabajadas por la modernidad— reordenaba el mapa de lo cotidiano, por medio de las imposiciones posibles que puede ejercer la arquitectura en el plano de la percepción subjetiva. Si entendemos la arquitectura como un lenguaje artístico, la frase de Jacques Derrida es elocuente: “(...) el movimiento del lenguaje: en su origen, por cierto, pero se presiente ya que un origen cuya estructura se deletrea así —significante de un significativo— se excede y borra a sí mismo en su propia producción” (1967, p. 6), esto es casi una definición a la modernidad misma, la cual como discurso hegemónico de los estados americanos² funciona para cobijar cualquier tipo de discurso inclasificable. La modernidad en países como el nuestro proviene de una “aspiración modernizadora”, pero ¿la modernidad no siempre aspira a ser más moderna aún? El límite del discurso es tan ambiguo como su temporalización. Lo moderno —como mencionaba anteriormente— comparece para dar una solución a cuestionamientos por la identidad, no para funcionar como un estilo internacional identificable³.

¹ En su gran mayoría. No podría desmerecer muchos intentos regionales que, sin embargo, no logran configurar un cuerpo discursivo de peso internacional.

² No realizó la distinción puesto su oficialización ocurre tanto en Norte como Sudamérica.

³ Con una visión histórico crítica, no podríamos decir ¿qué al parecer todos los estilos internacionales son respuestas para la identidad? Pienso en el barroco, y su constante reinención, reconversión y recombinación en América Latina; hasta nuestros días. El barroco y el moderno se tocan en más puntos, que los enunciados en estas líneas.

La estructuración moderna ha llevado a que se caiga en múltiples historicismos que alimentan el uso de categorías dudosas, las cuales han frenado movimientos críticos para la configuración artística. El racionalismo que tan jactanciosamente encumbraron como bandera de lucha los teóricos del estilo internacional —como también se le denomina al estilo moderno—, es justamente el punto donde las críticas posmodernas —y otras que salen de la discusión estética— se han concentrado. Puesto que el excesivo carácter quirúrgico de las operaciones modernas, no daban cabida a lugares de experimentación de manera formal o rescate de tradiciones leídas desde otros flancos. Tampoco permitió dos cosas más, y estas parecen ser las críticas más generalizadas y evidentes de las lecturas a posterioridad: primero, el desenvolvimiento natural de los seres humanos *en* la arquitectura; y segundo, su masificación social real.

Es imposible negar que fueron los arquitectos modernos los primeros en instalar dentro de las discusiones disciplinares problemas como circulación y aprovechamiento de los factores naturales para la construcción de las obras. El urbanismo moderno configura ciudades predeterminadas por Estados, con un alto nivel de injerencia en los comportamientos sociales. Se pensaba en todas las relaciones de desplazamiento posibles: desde donde se debía habitar (lo que determinaba qué tipo de vivienda, sujeto a cuantas personas componían los grupos familiares), o cuáles eran los métodos de transporte más efectivos para productivizar al máximo los tiempos entre dormitorios y lugares fabriles (siguiendo el sueño proletario de la industrialización). Además, las experiencias modernas tienen en menor cantidad aprovechamientos correctos y serios para viviendas sociales, puesto que en su mayoría se construyeron unidades elegíacas al Estado o habitacionales que en su encarecimiento formal —por los materiales exigidos por la producción—, donde acabaron siendo las capas sociales medias las que podían acceder a ellas.

Ahora bien, son pocas o casi ínfimas las experiencias de modernismo “puro” formal en América Latina, ni siquiera las aproximaciones conocidas a nivel internacional podrían ser un proyecto de los constructivismos⁴ clásicos. Pero la retórica que empiezan a desarrollar los Estados latinoamericanos, lleva a utilizar lo moderno como un receptáculo de las experiencias arquitectónicas para generar una emblemática social, política y urbana. Ello responde a la pretensión de los Estados de la región a pensarse a sí mismos desde una matriz renovada, como una construcción de relato desde un punto cero histórico. “Así, este modernismo se concibe desde un punto de vista terapéutico, por no decir cosmético: como un retorno a las verdades de la tradición (en arte, familia, religión...). El modernismo se reduce a un estilo (por ejemplo, el «formalismo» o el «estilo internacional») y se condena o

⁴ Dos proyectos conocidos y leídos desde la clave moderna, y que posiblemente se acercan más que muchos otros a los cánones estilísticos de “lo moderno” pueden ser la obra de la COPELEC (Juan Borchers, Jesús Bermejo e Isidro Suarez; 1962), o anterior a ello en Brasil, el Ministerio de Educación y Salud Pública (Oscar Niemeyer, Lucio Costa, colaboración de Le Corbusier; 1945).

suprime totalmente como un error cultural; se eluden los elementos pre y posmodernos y se preserva la tradición humanista” (Foster, 1985, p. 12).

Estas ansías de categorizar no hay que mirarlas desde un prisma negativo, sino más bien como un paso natural en la autoconciencia de los procesos de configuración de los lenguajes. Hay que tener presente, y sobre todo en naciones tan jóvenes como las latinoamericanas, que en el impulso a significar nada carece de sentido, es el impulso más natural de todos. Esta labor de orden en los modernismos tiene una razón “tranquilizadora”, que ya precisó Rosalind Krauss cuando se refirió a que “El historicismo actúa en lo nuevo y lo diferente, elabora un lugar para el cambio en nuestra experiencia, nos permite aceptar que un hombre es diferente al niño que en su día fue, y contemplarlo simultáneamente —a través de la invisible acción del *telos*— como el mismo ser. Esta percepción de la igualdad, esta estrategia para reducir todo lo que es temporal y especialmente ajeno a lo que ya sabemos a lo que ya somos, nos reconforta” (1996, p. 294). Pero cuando un estilo como el “movimiento modernista” alcanza un nivel de hegemonía subjetiva tal, la incomodidad se transforma en otra cosa, en unas ansías de apertura creativa, que en Chile fueron aparejadas por un período de reconfiguración social que permitió la explosión de ello.

Cuando el modernismo como estilo ya estaba respondiendo a una tradición estatal consolidada en nuestro país, culminante con el gobierno de Eduardo Frei, la necesidad de experimentar sobre las disciplinas y sus formas se liberan. Posiblemente ocasionado primero por la gran revolución de mentalidades en las aulas universitarias, que fue la Reforma de 1968; sin embargo, la idea de “lo nuevo” (gobierno nuevo, socialismo nuevo, hombre nuevo) se instaló sólidamente como discurso con la asunción del gobierno de la Unidad Popular.

El problema del reconocimiento de lo moderno en obras de origen latinoamericano será, sobre todo, no un cuestionamiento del orden formal, sino más bien de orden político-discursivo. Es cierto, hay “claves materiales” de lectura para leer la modernidad (puntualmente en una pieza de arquitectura: el hormigón, tabiquería de estructura metálica, uso del vidrio como muro, separación de la estructura portante y estructura espacial, etc.), pero en su amplia gama de modificaciones, parece más bien un estilo que responde al usufructo para la complejización de discursos políticos, no a “formas libres” (como pretendió la didáctica de Walter Gropius). Por ello, cuando el proceso de oficialización de la modernidad se instala, el aparato administrativo lo desenvuelve con todo su potencial. Sin embargo, en el caso chileno el proceso no ve continuidad sino más bien asimilación y experimentalidad a favor de lo “nuevo”. Dos momentos de la arquitectura chilena del siglo XX consecutivos y que podemos definir con estas características: un cúlmine modernizador con el gobierno de Eduardo Frei y la Revolución en Libertad; y por otro lado, proyectos más experimentales y difíciles de leer como los de la Unidad Popular, durante el gobierno de Salvador Allende.

Es este último gobierno previo al golpe militar el cual presenta acontecimientos arquitectónicos no sólo interesantes, sino trascendentes para la historia cultural de nuestro país. Pero el mal de categorizar todo llegó a levantar discursos como el de una hegemonía total de la arquitectura moderna durante la Unidad Popular. Donde, al parecer, es la clave posmoderna —o “modernidad transitiva” o “modernidad agónica”, concepto que me aventurare a dilucidar hacia el final de la investigación— el que da más luces y transforma esta carencia de sentido en retórica.

Es la oportunidad de ver la Unidad Popular como una modernidad sin modernización, es decir, que esta ya no dependió del programa internacional que se llevó a cabo desde el final de las vanguardias —y el ya asimilado discurso de la autonomía del arte—, sino más bien, por una continuidad del proceso anterior. Es justamente durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, con su “revolución en libertad”, cuando la modernidad modernizadora, lograría el culmine en sus diversos puntos de análisis, logrando de esta manera, distanciarse de lo que devendría como Unidad Popular.

Respecto a los discursos artísticos de la época, la remodelación de la ciudad de Santiago se relacionaría con las transformaciones que varias ciudades viven a nivel internacional durante el siglo XX. Las tareas de refundación de las ciudades tuvieron un impulso que se podría aparejar con el surgimiento de las primeras vanguardias en el arte europeo. Pero su renovación no se detiene con el fin de la segunda guerra mundial, como sí en las artes visual —dando paso a nuevas maneras de concebir la práctica artística, ahora contemporánea—, sino más bien se intensifican, y la “modernización” entreverada con los conceptos de “lo moderno” y “lo productivo” continúan sobre todo en el contexto más álgido de la Guerra Fría. Y por otro lado, a nivel regional —latinoamericano— “lo popular” se erige como la manera de operar culturalmente. La búsqueda de una producción vernácula identificable, que comulgará con las reformas político-ideológicas que se llevaron a cabo durante el período en nuestras naciones. Lo popular genera discusiones sobre lo local, pero desde un punto de vista expandido, donde la lejanía con el discurso eurocentrista fue identificable. Dicha distancia es tan rápida y efectiva como una hacia conceptos tales como lo folclórico o campesino. Puesto que “lo popular” tendría que ver más con prácticas expansivas de corte social, y no con la mantención jerarquizada de la distinción entre “artes cultas” y el “folclore”.

Ante este estado de situación, me detendré fundamentalmente en el rol de los artistas, sus prácticas y discursos. Puesto que la oposición, efectiva o no, a lo que están promulgando y produciendo los arquitectos, puede demostrar distintos relatos que estaban operando. Dichos discursos culturales, que permeaban y emergían desde la producción artística, tienen directa relación con uno de los problemas más importantes de la Unidad Popular —uno que incluso podríamos señalar cómo un punto que lo lleva a su trágico término—, las distintas visiones que se tenían respecto a lo que debió haber sido la vía al socialismo. Puesto que tanto las prácticas de renovación de la ciudad de Santiago, así como de las obras de arte, tenían que estar fielmente relacionadas con el pensamiento de la administración estatal y,

dicho sea de paso, ser parte del programa ideológico que estaba operando, uno que podíamos ver en toda escala de cosas.

El arte y la arquitectura como disciplinas son presentados como complementarias, pero con dos campos y marcos de estudio totalmente distintos. Esta tesis propone analizarlos como un sólo programa, es decir, algunas obras visuales tendrían la arquitectura de una edificación; y por supuesto, las obras arquitectónicas tienen la potencia plástica de las visuales. No es objetivo de esta investigación saldar o reabrir los cuestionamientos respecto a la separación de ambas prácticas, las cuales desde el punto de vista historiográfico estuvieron unidas hasta no hace muchos años⁵. Sin embargo son las matrices de análisis del período, las que presentan el arte y la arquitectura aunadas, por lo tanto, separar ambas prácticas sería un error. Las metodologías de estudio desde la historia cultural, pasando por la iconografía hasta la teoría de la arquitectura, permiten estudiar este verdadero monstruo de nuestra mitología, un leviatán. Este espíritu insuflado se habría dado durante la Unidad Popular; que tiene más puntos de análisis de los que me es posible estudiar con el presente trabajo (con este repertorio metodológico y bibliográfico).

Aun cuando los discursos modernos no habían pasado, el aparato estatal da mayor soltura a la experimentalidad, posiblemente porque se alcanzó un punto de seguridad y hegemonía en donde pocas cosas no podían ser puestas en duda —por lo menos en los organismos administrativos. Es en este punto de nuestra historia donde se generan las inflexiones, no sólo formales (pues estas ya podían ser registradas anteriormente), sino en los discursos que sostienen la nueva configuración de la ciudad de Santiago, que ya no son los de la modernidad, sino los de la revolución. En las ínfulas de rebelión surgían experiencias nuevas, las cuales la modernidad encerró discursivamente por décadas. Pero ante la relectura de ellas, el posmodernismo nos permite entender —cómo marco teórico— esta apertura de las dicotomías de mejor manera. Puesto que —usando como analogía el telar— al posmodernismo le interesan los puntos corridos, y no la trama completa. El lenguaje como un tejido de diferencias, nos permite pensar que cualquier dato genera una diferencia de significación, y eso, es evidente.

Este proyecto de investigación se ha dividido en dos cuerpos de desarrollo y, finalmente, uno conclusivo. El de “antecedentes” relaciona los pormenores que llevarían a las obras de arte y los resultados arquitectónicos paisajísticos, que son el centro de la investigación. Primero el apartado *Procesos alterados*, donde se estudian casos relevantes a nivel regional,

⁵ Para Tafuri la suspensión ideológica de las metodologías de análisis para obras arquitectónicas durante el siglo XX (como el estructuralismo o la semiología), ha alejado del propio rigor material y productivo de las cosas. Manteniéndolo en un estado de levedad y simplificación. Cuando se refiere al estado de la crítica de arquitectura, señala que: “Para no renunciar a la tarea específica propia, la crítica deberá entonces empezar a retornar a la historia del movimiento innovador, descubriendo en él, esta vez, carencias, contradicciones, objetivos traicionados, errores, y, principalmente, deberá también demostrar su complejidad y su fragmentariedad. Los mitos generosos de la primera fase heroica, perdido su carácter de ideas- fuerza, se convierten ahora en objeto de crítica” (Tafuri, 1997, p. 10).

centrándome en los Argentina, Uruguay y Brasil. Esta elección es, por un lado, una lectura a la tesis de Rubén Darío respecto a los centros de la modernidad del Cono Sur (estos países incluyendo a Chile); y por otro, justificado por una aproximación concreta con los “Encuentros” de artistas organizados desde el Instituto de Arte Latinoamericano el caso cubano. La relevancia de éste se dará en el contexto posterior a la Revolución Cubana de 1959, a diferencia del análisis visual y literario de los otros referentes. Es así como, desde la década del 20, podemos ver en diversas capitales del Cono Sur la implementación de la arquitectura y el arte moderno como la oficialidad visual de los estados en construcción y, posteriormente con el caso cubano, como el socialismo latinoamericano no rechaza la modernidad como hoja de ruta a las reconversiones visuales en un contexto político alterado, sino que más bien lo acepta como propio (sin discutir la pertinencia de buscar, por ejemplo, la revalorización de prácticas neoindigenista o neocoloniales). Dicho capítulo tratará de esbozar conceptos como «identidad latinoamericana», «artista latinoamericano», «historia» y «mito» regional, para poder hilvanar los significantes que dan paso a un estado de situación de estos problemas, desde los primeros pensadores del siglo XX, hasta el momento de fractura con la instalación de regímenes democráticos y socialistas en la región, y con ellos sus artistas militantes.

Dentro de este mismo momento de exposición de antecedentes, en el caso de Chile, se desarrollará para entender la emergencia de la CORMU. Como esta oficina fue el resultado de un devenir histórico de las que hay que considerar un sinnúmero de reformas dentro del ámbito de la enseñanza de la arquitectura, y su aplicación directa con el urbanismo. La relación tensa que se establece con las escuelas europeas desde la práctica misma, reflejado en una contradicción constante a lo aprendido en los centros de formación nacionales. Pero por otro lado, de qué manera tanto la Bauhaus como Le Corbusier, se transformaron en guías a seguir de un modelo moderno, que se intentó implantar en nuestro país. Además, finalmente para este análisis, como un culmine de la modernidad en Chile, el caso paradigmático del edificio para las Naciones Unidas, sede CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe), del arquitecto Emilio Duhart; obra en la cual se propician varias discusiones.

Posteriormente, trabajaré el cuerpo central de la investigación, donde se desarrollará un análisis de tres eventos arquitectónicos y de remodelación, y dos —o mejor dicho tres— colecciones de arte. Primero *El Salón de Arte Revolucionario*, donde se estudiará el edificio para la Tercera Conferencia Mundial para el Desarrollo y el Comercio (UNCTAD III), reunión internacional que obligó al gobierno de Allende a desarrollar una monumental obra que fue el centro de las labores productivas de la capital y de las noticias en prensa, dentro y fuera de Chile durante casi un año. En dicho acontecimiento, la incorporación de obras de arte supuestamente «modernas» significarían un acervo decorativo o estructural para el edificio, una forma de «engalanamiento» de la obra para las delegaciones extranjeras. Es así como mientras unas son piezas estructurales, es decir, su integración en la arquitectura es real y fáctica, por otro lado muchas de las otras obras simplemente son una forma de

“alhajamiento” de muros y salas, las cuales estrictamente no tendrían ninguna relación con el discurso del período.

Las otras colecciones a estudiar serán las albergadas en el Parque O’Higgins. Este acontecimiento, uno de los favoritos en términos de uso por el público y los favores gubernamentales desde el mandatario hacia abajo, empezó a realizarse con casi seis meses de desfase desde las obras del UNCTAD III. Su invisibilidad en la época como obra de remodelación significativa es prácticamente total, pudiendo extenderla, por qué no, hasta hoy. La fortuna crítica de este acontecimiento, así como de las obras de arte que se dispusieron allí, no tienen la salud de lo obrado en Alameda 227. Esto, posiblemente, no sólo se dio porque el primer evento tenía un sesgo más internacionalizante que el otro (es más, el parque carecía casi completamente de estas ansias de visibilidad), sino también, porque la remodelación del Parque Cousiño carecía de un programa, fue erigido de manera casi espontánea y displicente. Ahora bien, algo que podría permitir dilucidar ciertas discusiones en términos culturales, es la resolución de que el Museo de la Solidaridad (iniciativa de Miguel Rojas Mix y Mario Pedrosa) tenga como primera sede uno de los pocos edificios que albergaba el parque, la Casa de Defensa de la Raza. Dicha obra de Jorge Aguirre, será una de las piezas más fieles al estilo moderno en Chile, edificio que se empieza a remodelar para albergar la gran colección de arte internacional; acervo que claramente tenía un valor simbólico para el proyecto de Salvador Allende. En este momento, utilizaré los estudios respecto al poder de las colecciones, pero fundamentalmente de los museos, como un hito civilizatorio que ayuda a instalar los programas políticos e ideológicos de las coaliciones de gobierno.

Finalmente, un cuerpo conclusivo donde se pretende hacer ver la posición de los artistas y arquitectos dentro del proyecto cultural de la Unidad Popular. Cómo los resultados, en términos de obra y discurso, comulgaban o no con ciertos planteamientos desarrollados ya con anterioridad. También la manera, en el caso de la arquitectura y ciertas obras de arte integradas o experimentales, en que se abrieron un nuevo espacio para el desarrolló retórico de dichas vertientes artísticas. Y en algunos casos se mantuvieron conceptos como “modernidad” o “popular”; donde simplemente operan como sostén. Habría una práctica renovada que se aleja de lo obrado por la modernidad, o por lo menos, el ambiente cultural habría estado operando en un estadio transitivo, evidenciado en el concepto de “lo nuevo”. Ya que lo breve del período, lo sulfúrico de los ánimos y las acciones no permitieron resolver los problemas que se abrieron con la asunción de Salvador Allende al poder —o incluso antes, en algunos casos. Porque finalmente la energía depositada en estas obras para la reconversión de Santiago, iban en post de generar una identidad, algo que demostraría lo revolucionario —desde las continuidades hasta las transformaciones radicales—, y que en Chile se abogó por una cultura auténtica y socialmente masiva.

1. Modernidad latinoamericana: procesos alterados

*“A pesar de las diferencias, y de los contrastes telúricos, desde los días de la Colonia la reacción del hispanoamericano ante el mundo tiene una identidad y un parentesco mucho mayor del que se supone. Cuando se organiza como adición de historia locales, perdiendo la perspectiva general, la Historia de nuestros países repite fenómenos paralelos o coincidentes. Los movimientos espirituales que nos llegaron de Europa (enciclopedismo, liberalismo, romanticismo, ect) se metamorfosean y conmueven de modo análogo el fondo común de una cultura y un alma histórica que se fue unificando en los tres siglos de la época colonial y que aún hoy hace tan típicas y diversas, consideradas de conjunto, las porciones de origen hispano y de origen sajón de nuestros Continente”*⁶

Una serie de preguntas se tejen en el entramado que configura la identidad latinoamericana. Lo americano, que entreverá el mundo latino con el angloparlante —esto no sólo por la influencia lingüística y cultural que ejercen los hispanos en el norte de la región actualmente—, designa modos de pensar las categorías epistemológicas desde donde se desenvuelve el mundo para hilar referencias, contextos, territorios y morfologías, tanto humanas como naturales. Para tramar y desentramar la cuestión constitutiva de nuestra raza. Puesto que ya lo señalaba Gabriela Mistral, en una carta/queja/afrenta a la idea que de Paul Valery le prologara su libro, citada en una conferencia de Patricio Marchant (1988) y parafraseando: la raza existe, y debemos estar conscientes de ello. No es una declaración chauvinista ni mucho menos, es revalorizar la exploración sensible de los habitantes de América de su propio contexto sin modelos impuestos por lo foráneo. En ningún caso negando la importancia de ello, sino más bien asimilando la referencia, defendiéndola pero desde la interpretación.

Es por ello que la gran pregunta es por la identidad, de qué manera esta se desenvuelve en los tránsitos históricos del mundo occidental. Respecto al problema vale preguntarse hasta qué punto la historia, como disciplina siempre en construcción y cuestionamiento, puede valorizar las influencias recogidas —incluso forzadas— o desatenderlas para construir un relato local. Puesto que la retórica del mundo occidental durante el siglo XX —pudiendo sorprender lo tardío de esta respuesta— recién incluyó a los intelectuales y artistas de la región en el paneo general de la cultura. Mientras, la manera ladina de desenvolverse del americano ha permitido que su identidad se construya por medio de formas retóricas menos aceptadas en la oficialidad intelectual occidental, pero aun así, inmensamente validas en los grupos populares.

Para esto no restringiré la discusión sólo al plano de los escritos sobre arte, puesto que esta se ha permeado a otras disciplinas donde la literatura ha ocupado el lugar de la historia y la

⁶ Mariano Picón – Salas (1987). *De la conquista a la independencia y otros estudios*. Caracas: Monte Ávila, p. 8.

teoría, refundando el discurso oficial. En América estas disciplinas existen, simplemente que su categorización errada no ha permitido poner en valor diversos discursos con un potencial impresionante. Esto porque las disciplinas artísticas se han cultivado desde una multidisciplinariedad con que trabajaron los autores. Ello para nivelar una falta que se aduce a estas mismas de los americanos; dándole una vuelta de tuerca a las matrices disciplinares. “Todo el que se consagre a propagar y defender, en la América contemporánea, un ideal desinteresado del espíritu, —arte, ciencia, moral, sinceridad religiosa, política de ideas, —debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir. El pasado perteneció todo entero al brazo que combate; el presente pertenece, acaso por completo también, al tosco brazo que nivela y construye; el porvenir —un porvenir tanto más cercano cuanto más enérgicos sean la voluntad y el pensamiento de los que ansían— ofrecerá, para el desenvolvimiento de superiores facultades del alma, la estabilidad, el escenario y el ambiente” (Rodó, 1985, p. 51).

Cómo señala José Enrique Rodó, la formación de los autores jóvenes, así como su obra, debe propender a un producto que favorezca el bienestar futuro de la región. Es más, este pensador uruguayo relaciona las máximas de conocimiento con su reflejo posterior a las pujantes ciudades latinoamericanas. Sin embargo, la construcción de las metrópolis de la región, como cualquier ciudad de escala nacional, implica los procesos propios de una modernización. Como sabemos el proceso de modernización no puede ser separado al de industrialización, por ello que pensar la región como aislada de las lógicas totalizantes de la ideología primer mundista sería un error, definiendo lo mismo el surgimiento de las teorías de la segunda dependencia⁷. Ya desde finales del siglo XIX se reconoce el cono sur como el centro de la modernidad latinoamericana: “Ello puede comprenderse por los rasgos diferenciales que tanto el modernismo literario como su contexto político-social tienen en el sur del continente en comparación con el norte. (...) cabe anotar que, a partir de 1888, su centro está ya en el sur, en Santiago, en Buenos Aires y en Montevideo, siendo su capital la capital argentina. Simultáneamente debe consignarse que la burguesía argentina, y, en otra medida, la chilena y uruguaya, establecen las bases de la especial contextura de los países del cono sur al inaugurarse el siglo XX” (Rama, 1985, p. 29). Ello se revelará en el pensamiento de Darío, el cual estudió Ángel Rama en el texto citado anteriormente, tan pronto el intelectual nicaragüense pise Valparaíso (y publique el libro mencionado en la introducción, *Azul*).

Es la relativa solvencia de los núcleos económicos de las capitales del cono sur las que permitirán que las ciudades se modernicen rápidamente. “Es la permanencia de las líneas

⁷ Ángel Rama ya señalaba que: “(...) el modernismo hispanoamericano es parte de esa ‘crisis mundial’, lo es en la medida y en el grado que la expansión imperial de las potencias industrializadas europeas va modelando a los países del continente con las formas económicas y sociales propias de su organización capitalista” (Rama, 1985, 26). Es así como todos los procesos de auge y declive del capitalismo mundial, tienen repercusiones en la reunión, que se reflejan en auges y declives de una producción artística más o menos cercana a las estéticas europeas o norteamericanas.

rectoras de la nueva estructura socioeconómica lo que ha asegurado la permanencia —o al menos la coherencia— de los primeros planteos formulados en la época modernista” (Rama, 1985, p. 44). Esto, a su vez, empezará a influenciar las expresiones visuales y arquitectónicas desde las primeras décadas de la República pero que tendrá su auge de sincronía, es decir, que el proceso irá casi a la par con lo que ocurre en Europa o los Estados Unidos hacia las primeras décadas del siglo XX. El modernismo, que trataba de ligar el arte con las experiencias concretas, también da paso, de manera yuxtapuesta a todos sus postulados, al alejamiento progresivo de todas las funciones “útiles” que trataron de aunar las artes durante décadas.

Ejemplo de lo anterior fueron cuatro situaciones locales, cuatro países que en distintos momentos del siglo XX afianzan una relación con el modernismo desde distintas dinámicas sociales y culturales, que llevarán a que este se oficialice en distintos planos del ámbito cultural. A las dos capitales ya referidas anteriormente que se relacionan con Santiago (Buenos Aires y Montevideo), habría que sumarles la experiencia lusoamericana en Brasil; además del caso Cubano —que en el contexto de la revolución toma la senda moderna, para oficializar su programa ideológico. Estos ejemplos se engazarán con la exposición previa de los textos teóricos respecto al «artista» y la «historia» americana. En este breve paneo, el cual se expondrán referentes a los cuales volveré en el resto de la investigación, no se zanján cuestiones respecto a la “modernidad” en Latinoamérica; sino más bien, se expondrán los contextos literarios y filosóficos en clave vernácula, que indudablemente eran los puntos centrales de las discusiones sobre la identidad latinoamericana que se intentaron reflejar en obras. Es por ello que tanto las piezas provenientes de estos “centro de la modernización”, así como los textos de destacados intelectuales de la región, generaron un marco contextual del problema de la modernidad/modernización en la región y que entran en inmediata sintonía con lo que se vivió en Chile hacia finales de la década del 60, y de lleno durante el Unidad Popular.

Rubén Darío busca el punto de emergencia de una poética propia de los latinoamericanos. Por ello estudia referencias literarias, visuales y urbanísticas que le ayuden a entender el estado de situación de la identidad y cultura latinoamericana. En la misma frecuencia, pero con pretensión menor, espero responder con una discusión crítica a lo que fue la identificación de estos problemas durante los dos primeros tercios del siglo XX.

El Americano

El ingreso del hombre americano a la discusión intelectual europea es algo tardío. Ni el proceso de conquista de América, ni la consolidación del sistema colonial permitió adicionar el mundo que tempranamente mostraba signos de autonomía desde la subjetividad del criollo. La filosofía alemana pre-romántica se consolida sobre cualquier otra escuela de

pensamiento en Europa y por lo tanto en la América colonial⁸. Es el pensamiento de G. W. F. Hegel el que hegemoniza las discusiones que dominan el siglo XIX. Las referencias sobre América y el sujeto americano (fundamentalmente los indígenas y nuestro contexto natural) de dicho pensador son escuetas —por no decir casi inexistentes—, pero pequeñas frases lograron ser lo suficientemente significativas para evaluar la flora, fauna y fisonomía de los sujetos de la América pre-hispánica y latina como un conjunto defenestrado por la mano divina, inferior a lo conocido —es decir, europeo (Hegel, 1995).

Pensadores posteriores, como Corneille de Pauw, consideraron que solo los hombres integrados a una sociedad pueden progresar en post de la cultura. Su aislamiento solo los retrotraería a una condición animalesca. Este argumento era aplicado a las sociedades prehispánicas para referir a una condición primitiva, que no solo justificaba un racismo cultural de parte de Europa con las culturas originarias, sino también como una mácula a la raza resultante entre el español y el indígena⁹. Estas voces, que no admitieron un potencial cultural para América, generaron una exclusión de este mundo que paulatinamente hizo un relativo ingreso a occidente con las reformas políticas —de claro cariz civilizatorio—, que fueron la instalación de los regímenes republicanos. Pero, ¿cómo referir a una identidad del americano, cuando los cánones intelectuales no pasan por la producción local? “¿Cómo puede el mestizo —para quien sólo la oscura relación de sus dos sangres le es clara— encontrar, un reencontrar, es decir, un ‘inventar’, la relación entre su tierra, su sangre y su lengua?” (Marchant, 1988).

En el cambio de siglo José Enrique Rodó con su libro *Ariel* (1900), realiza un llamamiento para la juventud americana, donde el ficticio maestro Próspero habla a jóvenes oidores sobre Ariel, que es una alegoría del americano mismo. Él postula que los jóvenes de América tienen la posibilidad de generar una poética propia de la región. El “arielismo”, movimiento que suscribe a las ideas americanistas de Rodó, es uno de las corrientes filosóficas más importantes de toda América Latina, a la cual se suscribieron importantes intelectuales de la región. Al igual como verá Lezama Lima posteriormente, el americano tiene que encontrar su originalidad no en un punto cero de la historia, sino en la combinación e imbricación de referentes: “América necesita mantener en el presente la dualidad original de su constitución, que convierte en realidad de su historia el mito clásico de las dos águilas soltadas

⁸ Es interesante constatar como el Imperio Español, el cual territorialmente fue basto e intelectualmente intenso, no logró consolidar una política cultural que hablará de sí entre los colonos y colonizados. El Imperio Español no logró instalar un pensamiento filosófico, que enriqueciera y aunará las expresiones culturales que se desplegaban sobre su reino. “Este fue incapaz de comprender, aún unificar a partir de una idea única de la verdad la multiplicidad de sus momentos (de las “nociones” de “verdad”) de sus escrituras: la filosofía latina, la escritura judía y la escritura árabe, la idea de verdad de su escritura barroca y, menos, las escrituras latinoamericanas, indígenas y luego mestizas” (1988).

⁹ Cabría destacar la política de difamación de los intelectuales y religiosos protestantes, con todo aquello que demuestre, aunque sea de manera simplemente territorial, la expansión de la cultura católica; generando una verdadera empresa sediciosa de las atrocidades españolas hacia el indígena (conocida como la “Historia Negra de la conquista”), y posteriormente, la inferioridad del criollo.

simultáneamente de uno y otro polo del mundo, para que llegasen a un tiempo al límite de sus dominios. Esta diferencia genial y emuladora no excluye, sino que tolera y aun favorece en muchísimos aspectos, la concordia de la solidaridad” (Rodó, 1985, p. 36)

Sin embargo, Rodó hace un llamado a mantener una originalidad a partir de una mantención de las costumbres generadas en la misma región; a no obnubilarse por las influencias foráneas. “Pero en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autónoma, tenemos —los americanos latinos— una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro. El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye, ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro” (Rodó, 1985, p. 35). Es por esto que Rodó será uno de los primeros en abogar para que los jóvenes dedicados a las artes durante comienzos del siglo XX, se alejen de las artes figurativas, puesto que éstas son el procedimiento de trasplante de un lenguaje académico doctrinario, que no permite encontrar en la emergencia de una visualidad local nuestra propia expresión y, por el contrario, aboga por una relación mimética con el objeto.

Ahora bien, las proclamas de escritores y artistas en post de la búsqueda de la definición de un sujeto americano que, indefectiblemente, pasaría por la constitución de una identidad, recién se podría ver reflejado tras el término del largo siglo XIX y el inicio del siglo XX. Los escritores en la región, antes que cualquier otra figura de la ensayística formal, fueron los primeros —de manera poética y metaforizada— en instalar los cuestionamientos acá centrales. Gabriela Mistral, como una gran defensora de la palabra, de la “escritura” en tanto acontecimiento del lenguaje, relevó a ésta para la construcción de lo latinoamericano, la cual la aleja tanto como aproxima —al igual que las otras culturas que entran en relación con este pueblo—, una raza novedosa, a una cultura novedosa. “(...) en Gabriela Mistral, es la raza la que toma conciencia de sí misma, gracias a su escritura. Conciencia de sí misma: de su ‘estancia’ gracias a la escritura, de su herencia demasiado tarde en la historia y, a causa de ello, su precariedad constitutiva” (Marchant, 1988, 15). Temporalidad tardía, mezcla identitaria, he ahí su debilidad. Otro autor a relevar en la constitución de una identidad americana es José Lezama Lima, quien a diferencia de los autores que trataron el problema de lo americano antes de él, integra a Norteamérica —mejor dicho, angloamérica— dentro de dicha discusión. Cómo vemos no habría una distinción de “razas”, cómo formulaciones químicas excluyentes. Esto porque la naturaleza heterogénea da un «marco espiritual», para estas nuevas razas e identidades. Como veremos más adelante en el capítulo, el cuerpo retórico de la historia —por lo tanto el núcleo de la constitución identitaria— pasaría por el “mito”, como un cuerpo verbal que contiene las influencias de muchas y diversas culturas.

Es así como la palabra, en tanto contenedora de la impermanencia de las expresiones culturales, nos permite mirar y construir una identidad, una que se conforma desde las

mixturas diversas en esa parte del continente. Sin embargo las disciplinas recurrentes, que constituyen “identidad”, como la historia, están permanentemente puestas en cuestionamiento. La eterna venida a pérdida de la disciplina en Latinoamérica es una expresión construida desde la pretensión de que la Historia se construye lineal y progresivamente, purificándola, exhortando cualquier influencia de una cultura “otra”. Esta visión de la construcción de una identidad es compleja, puesto que en el devenir del siglo XX, el americanismo —la identidad— debió enfrentarse a otras maneras de definir a los sujetos en términos de identidad, desde los nacionalismos populistas exacerbados, hasta los programas obreriles que uniforman a los sujetos mediante su lógica de producción.

Continuando con el problema de la identidad americana, Marta Traba (1930- 1983; crítica de arte, fundadora y directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá), dio un lugar capital este problema. Ella refiere a que América Latina, geográfica y culturalmente, se presenta como heterogénea, las naciones comparten y discuten programas de consolidación de una emblemática nacional, a su vez que aceptan y dialogan estas. Ella también rechazará con fuerza el exotismo. “La amplia identidad continental defendida por Marta Traba no se basaba ni en homogeneidad ni tampoco en la exaltación del exotismo autóctono, dos conceptos que rechazaba con vehemencia. En vez de eso, la fundamentaba en la diferencia tanto cultural como geográfica, en la complejidad y en el desigual desarrollo sociopolítico que identifica a más de una veintena de países en la región. En las palabras de Traba: ‘Somos una familia, pero tenemos diferencias como toda familia’” (Ramírez, 2005, p. 45). Los pueblos latinoamericanos, marcados por sus procesos de conquista y mestizaje, fundamentalmente en el acercamiento que tienen con un concepto como la aculturación, permitirían que esta región fuese un asidero fértil para “señales de ruta” foráneas y, que como señala Traba, no habría que confundirlas con “un lenguaje definitorio” o “definitivo” para la cultura americana.

Retomando a otro escritor nacional, “Nos preguntamos si existe un saber del ‘estar’ gracias a la escritura en Neruda. Existe, en cualquier caso, una diferencia fundamental. Para Neruda, la escritura, si ella debía crear una nueva realidad política, esa nueva realidad política estaba ahí, al alcance de la mano. En cuanto a la ‘realidad geográfica’ de Chile, para Neruda, la escritura, la poesía, debía, no tanto crear tal realidad, sino que ponerla en evidencia, descubrirla. Detengámonos algunos instantes en el proyecto nerudiano, compartamos por un momento sus ilusiones” (Marchant, 1988, p. 23). Neruda, en tanto operador político de una doctrina, no podía despegarse de su matriz aleccionadora y doctrinizante de la tierra y el pueblo; aun cuando el marxismo latinoamericano es totalmente novedoso, permeando —incluso— a las otras expresiones culturales. “El ‘marxismo latinoamericano’ es diferente del

marxismo europeo, tanto por sus orígenes como por la posibilidad que ofrece de una alianza pura y efectiva con cristianos consecuentes con su cristianismo” (Marchant, 1988, p. 20)¹⁰.

Las distancias que se toman con el pensamiento europeo, pero fundamentalmente anglosajón, pasa directamente por la manera de comprender el mundo entre uno y otro lado. Por ejemplo, Marta Traba señalará que: “(...) en su opinión, los norteamericanos no por que hubiesen aspirado a lo universal, sino por el hecho de haber impuesto su forma propia de regionalismo. (...) ‘lo regional’ articulado en términos de una identidad continental, e incluso concebida como instrumental para la emancipación” (Ramírez, 2005, p. 50). Ante esto, hay que comparar el estado de cohesión nacional que tienen las naciones anglosajonas con las latinoamericanas, y preguntarse si es correcto desestimar una pregunta por la forma de la identidad formulada desde el arte.

Volviendo a lo mencionado anteriormente, ese relato emergente que no permite engarzarse con la Historia no considera una pieza fundamental, que ya los mismos detractores de América y sus miembros no consideraron una cosa trascendental, el mito. Antonello Gerbi recordando a Cornelius De Pauw señala que: “La inferioridad telúrica de América se explica con los mismos argumentos y se colorea con las mismas pinceladas que habían servido para ilustrar la triste condición de *toda* la tierra después de la Caída y después del nuevo azote del Diluvio: con la degeneración de la fauna, con la inestabilidad que favorece la decadencia incluso del género humano, con varios signos premonitorios del fin del mundo y, por último, justamente con el Diluvio, entre cuyos efectos ya enumeraba Lutero la extirpación de todos los árboles buenos, la formación de desiertos de estériles arenas y la multiplicación de bestias y plantas nocivas” (Gerbi, 1960, p. 56). Es tal la juventud del continente y la ignorancia respecto a ella de los intelectuales europeos, que deben hacerse suscritores de los mitos bíblicos y greco-latinos, como el Diluvio Universal y la Atlántida, para tener un sustento “histórico- contextual” de la condición americana; y como gesto simbólico, sin quererlo, relevar la fantasía constitutiva de Europa y América, nuestros mitos, en nuestra historia. Latinoamérica se desenvuelve en tiempos heteróclitos en realidades diversas.

Mito/Historia

Por lo que vemos, habría entonces una discusión constante durante el siglo XX entre las bases de la filosofía europea (de origen romántico) y las reflexiones realizadas por autores americanos. Puesto que durante el siglo XX no hay una política marcada de defenestración de la región, pero sí varias décadas de invisibilización en la narrativa ensayística oficial del pensamiento occidental. Es por ello, y cómo un ejemplo más, que la política americanista de

¹⁰ ¿Podría ser que esto, el marxismo, en Latinoamérica no representa más que otro cuerpo cultural constitutivo de nuestra raza? ¿Los puntos de conexión entre cristiandad, mesianismo y marxismo se ven tan claramente ejemplificados en la narración latinoamericana, porque tal vez nunca estuvieron distantes?.

algunos autores durante el siglo recién pasado respondió directamente a los conceptos elaborados por pensadores como G.W. F. Hegel. Patricio Marchant, refiriéndose a un pasaje del citado poema de Gabriela Mistral, declara que si “‘nombre nunca tuvimos, pues los nombres son del Único’ [voz de Mistral]. Entonces, sin nombres propios, es un viaje que no tuvo lugar, una historia que no se desarrolló” (1988, p. 4). La frase mistraliana, acompañada por el análisis de Marchant, nos refiere a los relatos que se constituyen de la hegemonía de un «uno sólo», sin la influencia de otro. El concepto de “único”, en Hegel, no sólo refiere a un ser o estar individualmente en el mundo, sino que también a la relación con los otros que se media a partir de una cultura, que engazaría a los sujetos por un código en común, una cultura. El “espíritu”, también en Hegel, representa un concepto civilizatorio y adoctrinante de la cultura europea, este trata de constituirse fuera de sus fronteras. Por lo tanto, cabría que pensar entonces, en una intención patente de «hacer de espíritu» a los americanos.

La historia en América Latina tendría una función básicamente política, desde las primeras conceptualizaciones respecto a la importancia de esta disciplina. Los llamamientos — referidos anteriormente— que realiza Rodó, también tienen una idea de historia que se engarza con un anhelo de progreso. Este progreso no lo entiende Rodó como una linealidad, es decir, desestima rápidamente una escuela positivista; como a su vez tampoco lo entiende como un avance tecnológico. Es más, Rodó señala que: “La transitoria predominancia de esa función de utilidad que ha absorbido a la vida agitada y febril de estos cien años sus más potentes energías, explica, sin embargo, —ya que no las justifique,— [sic] muchas nostalgias dolorosas, muchos descontentos y agravios de la inteligencia, que se traducen, bien por una melancólica y exaltada idealización de lo pasado, bien por una desesperanza cruel del porvenir” (1985, p. 23). El progreso para Rodó, en un sentido humanista del término, tiene un carácter netamente espiritual. Las proclamas de buena venturanza que desarrolla Rodó, tienen relación con su política de construcción de un pensamiento joven en América Latina y es por ello que insiste en una proyección hacia el futuro.

Respecto a la importancia de la historia en la configuración de una identidad americana, para Lezama Lima este es el lugar crítico, por los mundos que confluyen desde posiciones y posibilidades distintas y dispersas, generando una «Era imaginaria» de América en Occidente. En la pregunta de José Lezama Lima sobre qué es lo difícil en la producción de conocimiento, el relato histórico emerge como primera respuesta/problema, puesto que “Es la forma en devenir que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica” (Lezama Lima, 1993, 49).

El castellano es el factor decisivo en la constitución de una cultura en común, la cual permitió relacionarnos bajo los mismos ritos, y enmarcarnos en costumbres prácticamente similares o bastante parecidas. Encumbrando lecturas comunes de formas culturales que dan un espesor social y cultural homogéneo en la región. “(...) nos guía la idea de poseer —como países— una

realidad psicosocial idiosincrásica propia de nuestro subdesarrollo económico cuyos legados y decantaciones refractan toda occidentalización o modernización y constituyen procesos que en los sectores populares vienen cargados de elementos estéticos y los mágicos- religiosos” (Acha, 1993, 18)

La importancia para los períodos históricos de una “poética universal” que trascienda todas las artes, es algo capital para un análisis regional de la expresión cultural, cualquiera sea ella. El rescate por parte de Darío de los pensadores barrocos españoles Gracián, De Avila o Góngora, colaborará a tomar distancia de los textos alemanes románticos o franceses en el mismo período, tan en boga en todos los países latinoamericanos. Darío será uno de los primeros en distanciarse de sus cogeneracionales como Andrés Bello, a quién respetará y que, sin embargo, no suscribirá a sus ideas por europeizantes y clásicas. En cambio Darío abogaba por un sentido de la cultura más imbricado, donde la del viejo continente es tomada para hacer uno nuevo, en clave vernacular. Él esperó generar un nuevo instrumental teórico.

Darío inicia el cisma con la tradición clásica hispana la cual empezará a tomar fuerza, así definitivamente en la década de los '40 con la obra de otro escritor como lo es José Lezama Lima, la fractura se presentará como definitiva. Poniéndose en manifiesto todo un verso nuevo. “La tarea más visible de Darío fue la ejercida sobre la lengua poética que heredara. Ese es el más claro pregonero objetivo de su ocupación artística y de su preocupación crítica, sobre el que insiste en diversos textos, mostrándose siempre un educado técnico y un profesional del trabajo creativo: Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica” (Rama, 1985, p. 9)

Esta literatura “moderna” que se da inicio con Darío es entendida: “(...) aquí no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales” (Rama, 1985, p. 11). Sin embargo, el dilema entre tradición y modernidad es algo que Darío no pudo resolver. “Se limitó a una solución estratificadora, que mantenía en capas separadas y escalonadas jerárquicamente una concepción moderna, urbana, inyectora de extranjerías, que coronaba la sociedad, y otra tradicionalista, de inserción rural, españolista y conservadora, sobre la que se ejercía el dominio de la primera” (Rama, 1985, p. 23). Es uno de los promotores de la subjetivación de la obra de arte, es más, el principio de la obra para el autor por el autor dará nuevos bríos a la noción de obra “original” en el territorio. Lo que tiene su relación en las escuelas europeas que con tanto ahínco intentó alejarse, pero a su vez, no supo valorar las nuevas proyecciones que se atribuían a las dinámicas de interdisciplinariedad, que despegaban con el surgimiento de nuevos procedimientos, tanto visuales como políticos.

Es así como la producción cultural, visual o literaria, se eleva con el poder revolucionario de replantear la complejidad encerrada en un concepto como la historia, sin quitarle componentes o –simplemente– desecharla. Es por medio de estos productos donde la cultura también sintetiza y deriva del mito en algo nuevo. Siguiendo los conceptos de Lezama Lima, la “tensión”, que es la contraposición de motivos culturales distintos para conseguir un símbolo de novedad; y lo “plutónico”, que refiere a ese contenido crítico que emerge del proceso de tensión; ayudarían a entender el potencial de estos nuevos resultados históricos. La multiplicidad de culturas, de relatos con ellas traídas a América, constituyó una voz compleja, donde los otros estuvieron constantemente en interacción y fricción por dominar, pero que a su vez da sentido a las maneras de expresión y, fundamentalmente, cobija – retóricamente hablando– la fortuna del relato histórico latinoamericano.

Es por esto que los relatos bíblicos, helenos, indígenas y criollos, son la fuerza de expresión de una historia que no se encierra sobre sí misma, sino más bien, es el despliegue de una “manera” de narrar; una forma de demostrar las posibilidades en las que se puede construir relato. Respecto a esto, “Ciertamente el poetizar de Gabriela Mistral no ha encontrado un pensamiento a su altura; en todo caso, la cuestión de ‘nuestra’ –sentido del plural por determinar– falta de nombre trazará el camino en el cual se intentará dar algunos pasos hacia el abra de su experiencia, arriesgar, poetizante” (Marchart, 1988, p. 5). La falta de un “Único” histórico-filosófico, permite entrar en la deriva de soñar e investigar nuevos conceptos, que salgan de las categorías foráneas a las que, por fuerza de costumbre, intentamos entrar. Volver a los conceptos europeos o estadounidenses, tomarlos, y hoy en el siglo XXI, re- significarlos o abrirlos en la topografía latinoamericana.

Propuesta para lo moderno

El siglo XX es el momento donde la discusión sobre la invisibilización de la cultura americana es puesta en jaque, es más, se propuso como relativo el problema de la pertinencia inclusive de una “cultura americana”. Ese siglo también es, a su vez, uno de los de mayor sintonía intelectual con el viejo continente y los EE.UU. Es por ello que muchas figuras verbales, palabras y conceptos emigran de esos centros del conocimiento, casi como una segunda diáspora intelectual a conquistar con fuerza las tierras locales. Pero esta vez las maneras de interpretación son distintas. Cómo referimos a un concepto como la “modernismo” en arquitectura o arte, cuando las maneras de expresarlo, los motivos y técnicas usadas, así como sus espacios de circulación o disposición –fundamentalmente en arquitectura–, son radicalmente distintos. Es así como empiezan preguntas como: ¿la modernidad arquitectónica europea es aplicable, e incluso, concebible en un lugar como América Latina? Preguntas que entre otras ocuparon a los intelectuales locales, hasta que las voces que deseaban presentar esto se agotaron.

Es por ello que la “segunda diáspora” de conceptos son asimilados por disciplinas como el arte y la arquitectura pero en clave vernácula. Las mismas figuras cambiaron, siendo los significados de esos significantes ampliados al desvarío. Los motivos ingresados a las obras de arte como imágenes, son símbolos culturales que dan pistas históricas para conformar un relato, donde la identidad de ellas se congrega y unifica como una sola, produciendo una nueva. “Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (Lezama Lima, 1993, p. 53). Aun cuando no se puede consensuar un discurso desde posiciones constantemente puestas en tensión, lo “plutónico” —el contenido crítico, como mencionaba antes— de este resultado supuestamente fútil, tiene su potencia latente. La imagen del conocimiento —o más bien su búsqueda— en una suerte de alegoría demoniaca. Misma imagen que en la confluencia de la ciencia europea con el nuevo territorio, en el placer de representar al americano, y que para Irleamar Chiampi ¹¹ se relaciona con una figura cercana al Prometeo griego o, por qué no, a un Sísifo.

Los procesos de “rupturas y unificaciones” en la cultura americana, son fuertemente marcados por el proceso del ensayo. Es por ello, que es en la literatura (además de otras formas de expresión artística en menor medida), donde podemos ver el potencial de reconversión de los conceptos heredados de las otras culturas. Durante el siglo XX, un ejemplo diferente fue la arquitectura, fundamentalmente, europea. “De todos modos, su comunidad, no la comunidad humana universal. Comunidades de escritura en Latinoamérica, comunidades de escrituras en todos lados. Fin de la universalidad, voz occidental del hombre, en realidad, comunidad en relación de traducción o, como preferimos decirlo, ‘comunidades en traducción’. La traducción entre comunidades, la traducción al interior de estas últimas, no limita la comunicación; al contrario, la hace posible; diferentes y restos inasibles que nos permiten, ellos y sólo ellos, comprender al otro, ser otros, dejar ser otros, otras, a otros, otras. ¿Cómo no darse cuenta que la tal ‘universalidad de la esencia humana’ es sólo una invención del ‘racismo espiritual europeo?’” (Marchant, 1988, p. 28). Lo mestizo, lo imbricado, no son maneras paliativas de referir a culturas que no contienen una potencia propia, sino al contrario, hacen tan propias estas diversas maneras de expresión, que se conjugan no en resultados; sino en «aperturas críticas».

La mantención del carácter de resistencia en una autora como Marta Traba es fundamental, puesto que para mediados del siglo XX, es de las pocas —sino la única— que continúa hablando respecto a la mantención de un estado primario de despliegue territorial y cultural; un estado de provincia. “La fuerza arrasadora de Macondo parte de que es verdad, de que expresa una manera de vivir y una visión de la vida y la naturaleza que es vivida diariamente por una comunidad también real” (Traba, 2005, p. 78). En América Latina hay una reconfiguración de lo temporal, así como también, una manera de relacionarnos con la

¹¹ Introdutora a los textos lezamanianos.

ficción y los dispositivos narrativos o creativos; tanto de artistas como de literatos. Con esta idea de lo que podríamos denominar una “resistencia de la provincia”, es una contraposición a pensar las dinámicas artísticas y de pensamiento, inmersas de lleno en el panorama de post vanguardias europeas. Traba también ve la singularidad de lo latinoamericano, que definiría su expresión artística, su desarrollo en el marco general de la civilización: “El aporte que Latinoamérica puede dar a lo lúcido radica, justamente, en su diversa naturaleza, en su interpenetración con elementos míticos reales, con contextos mágicos que afloran de las culturas andinas, centroamericanas o caribes de donde provienen” (2005, p. 101). Durante los primeros años de la década del '20, se notará la influencia europea en la región por medio: primero, de la dependencia económica que ejercen por medio de los procesos de industrialización y desarrollo de la explotación de recursos primarios; y segundo, por los becarios que desde la década del 20 fueron a formarse en esas latitudes.

Dentro de las dinámicas artísticas y culturales que se transformaron en puntos obligados para cualquier artista o arquitecto de principios del siglo XX, nos encontraremos con el art déco, el cual se transformó en un factor clave para encumbrar el pensamiento racionalista y, por lo tanto, estilizado (el cual era un reflejo de la proyección social de ese período). El déco surge como parte de los influjos racionalistas que tenían preponderancia en Europa, y que eran transmitidos a América durante los primeros años del siglo XX. Ello era reflejado por un influjo de decorativismo proveniente del rescate de culturas exóticas, con un dominio simplificado de la composición cubista. “Producción artística e industria en estos años intentarán jugar, conscientemente uno y más inconscientemente otros. (...) el mismo papel de difundir a través de los cánones de la elegancia y el buen gusto la apetencia hacia esos nuevos objetos de consumo, cuyos protagonistas serán tanto las capas sociales enriquecidas con la guerra como la nueva clase media que con las palabras del autor tenía «apetencia de prestigio social»” (Maenz, 1974, p. 4). Además hay que considerar, que en el plano teórico la crisis temprana que vive el art déco, tildándosele de frívolo, obligará a que todos aquellos que tenían como referencia sus formas sintéticas y semi-geométricas las justifiquen como una influencia del cubismo, o cualquier otro tipo de vanguardismo. El art déco es una de las primeras relaciones firmes entre estilos desarrollados tanto en Europa como en América, es el punto de arranque de todas las filiaciones categorizadas de la modernización cultural del siglo XX.

Una influencia que irrumpe es la de un vanguardista transcendental en 1929, cuando Le Corbusier visita Río de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo, lo que promueve la inserción de sus ideas en el ambiente cultural del Cono Sur, muy tempranamente; incluso antes de la masificación de la Carta de Atenas¹². Tras cinco años de investigaciones del CIAM, la publicación de la “Carta de Atenas”, en 1933, congregará todas las experiencias previas y los

¹² Cómo veremos en el capítulo siguiente Le Corbusier será un intelectual y arquitecto fundamental, no sólo para estas tres capitales, sino también para Chile, el cual será un referente obligado en la eterna justificación por una arquitectura moderna nacional.

resultados de las reuniones en cuatro grandes lineamientos para el urbanismo: habitar, trabajar, circular y recrearse. Por la II Guerra Mundial, la Carta de Atenas no será conocida masivamente (es decir, fuera del círculo del CIAM) hasta 1942, con el final del conflicto. Es por ello, que incluso, la instalación de un discurso moderno sobre arquitectura se desarrolló de manera sincrónica tanto en Europa y EE. UU, como en América Latina.

Ahora bien, respecto a los procesos de urbanización en América Latina durante la primera mitad del siglo XX, se definen por características como: Los desequilibrios regionales (como los centros modernos ya referidos anteriormente), ello aparejado a la concentración de los centros productivos en capitales portuarias o dependientes de ella; además de naciones que dependen económicamente de la instalación de industrias extranjeras. Procesos de hiperurbanización de las metrópolis que generalmente relacionan una provincia pobre o subsidiaria de la capital, lo que a su vez, provoca que se generen continuas y progresivas migraciones campo-ciudad. Conjuntos comerciales, culturales y administrativos modernos, que reúnen en ciertas zonas de la ciudad los servicios básicos o el acceso a bienes suntuarios; lo que provocará a posterioridad círculos de marginalidad en las periferias. Y finalmente, la expansión de asentamientos precarios, en la misma dinámica de dispersión de la ciudad hacia los sectores colindantes.

Regresando a esta parte del continente, la categoría de “pueblos nuevos”, trabajada por Darcy Ribeiro, se refiere a una configuración histórico-cultural de la sociedad latinoamericana. Para la autora Chile, y Paraguay, en una primera etapa; y, Argentina y Uruguay —distinguidos por un proceso más tardío— constituyen “pueblos nuevos”. Lo anterior quiere decir que hay una “implantación” racial en la matriz identitaria, más que en cualquier otra parte de la región. Estas transformaciones raciales van de la mano de la instalación de la modernidad como discurso oficial de los Estados latinoamericanos.

Otro intelectual a considerar respecto a una resistencia al estilo moderno, y defensor de la búsqueda de la construcción de una identidad latinoamericana, será el teórico argentino Aldo Pellegrini. El “arte de la destrucción”, categoría que trabaja Pellegrini, es una manera de entender esta práctica que justamente se opone a la modernidad, y su sentido progresista, tecnologizante y extremadamente sintetizado. Pellegrini postula que desde el Renacimiento, el devenir de la modernidad ha estado por la consolidación de un estatismo radical, que enfría la expresión. Que la transforma en algo monolítico y deshumanizado. “Aunque pretende marchar en alguna dirección, en el fondo el hombre no sabe hacia dónde va. Pero por lo mismo marcha, y durante esa marcha se propone seriamente infinidad de objetivos, lo reglamenta todo, lo “ordena” todo, y mediante ese “orden” obtiene las combinaciones más absurdas, los resultados más insólitos, que de todos modos lo distraen de la proximidad del vacío” (1965, p. 8)

Pellegrini expone la idea de una completitud expresiva en las artes plásticas, “(...) como en ningún otro mecanismo de expresión, nos dan una instantánea noción de la totalidad. Esa

instantaneidad de las artes plásticas constituye su más alta peculiaridad al ofrecernos, en un espectáculo unitario, algo así como una condensación del tiempo y del espacio” (1965, p. 14). Es por esto, que el artista debe ser más que un espectador, un vigilante, de las dinámicas que se desenvuelven en el medio. Pellegrini piensa igual que Traba, respecto a que la pintura es un bastión de resistencia ante el progreso y la anulación del hombre. El espacio de la pintura tiene una relación estrecha con el espacio social que lo produce, de donde proviene. “Es necesario insistir en que la pintura moderna es más humana que gran parte de sus predecesoras, porque pone en juego las cualidades humanas por excelencia: la imaginación y la creación” (1965, p. 22)

La dinámica de resistencia propuesta por Traba, y que se relacionan con varios de los autores antes mencionados, como Lezama Lima o Pellegrini, se ligan directamente con los procesos que se están viviendo en las artes visuales durante las décadas de los 50 y los 60. “Las exposiciones bienales auspiciadas por distintos gobiernos latinoamericanos estimulan y consagran con sus premios las obras y autores cuyo principal comprador será la burguesía” (Segre, 1986, p. 196). Brasil, Argentina, Chile y Cuba se presentan como los centros de difusión de arte moderno, tempranamente visto, como ya señalaba, como arte oficial. Como vemos, las dinámicas de participación en eventos internacionales, que ponen a “competir” a las naciones, es algo fuertemente criticado, puesto que las bienales son absorbidas por los discursos oficiales de la visualidad (euro-anglocentrista); transformándolas de esta manera en los estandartes de las “novedosas” expresiones que debía seguir una cultura occidental, supuestamente, homogeneizada por la modernidad. Es por esto que Marta Traba vio con muy buenos ojos el retorno a una militancia de los problemas sociales, donde ciertos países iban tomando caminos administrativos diferentes a los impuestos por los centros del primer mundo (informalismo, neoexpresionismo). “Del 60 al 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades” (2005, p. 152)

Alejandro Crispiani propone que ciertos objetos, artísticos o no, tienen la condición intrínseca de haber sido creados para reconfigurar el modo de percepción del mundo. Señala que “(...) no es de extrañar que, en no pocos casos, estos objetos se hayan pensado como instrumentos revolucionarios, explotando esa tensión a la totalidad ya contenida en el deseo autónomo y preponderante de transformar lo existente” (2011, p. 21). Lo moderno constructivo, en su configuración geometrizada, permitiría que los objetos se muestren tal como son, y que su relación significativa pase, indefectiblemente, por una relación con los actos de aprehensión reales. El arte concreto sería el paso siguiente dentro del arte moderno, posterior al abstracto. Una superación de sí mismo de las lógicas productivas.



Ilustración I - II: Joaquín Torres García, Figura canina de madera y camión de madera (respectivamente). Piezas parte del catálogo de Aladdin Toys, 1923- 1934. EN: *Aladdin, juguetes transformables*. Joaquín Torres García, Fundación Torres García, Museo Torres García, Uruguay, 2005.

Ejemplo de lo anterior, es el artista uruguayo Joaquín Torres-García (1874- 1949). La hegemonía que cumple este artista en su país durante el siglo XX es casi absoluta; puesto que Torres-García, además de ser un precursor de la modernidad en la región, también creó los primeros juguetes a los que se les atribuyeron valores estéticos (Ilustración I, II). A lo que habría que considerar, también, que fundó un taller con su nombre, el cual fue el centro productivo e intelectual más importante de Montevideo durante muchos años. Torres-García nace y muere en Montevideo, pasó gran parte de su vida en Europa y Estados Unidos por filiación familiar vía paterna, que específicamente lo ligaba con Cataluña y Barcelona. Fue en esta última ciudad, en medio de un contexto álgido –tanto político como personal–, que desarrolló algunos de los objetos más interesantes de su producción: juguetes¹³.

El desarrollo de estas obras estará marcado por un constante sino dramático. Por ejemplo, con su llegada a New York, en 1920, siguió trabajando la línea pictórica desarrollada en Barcelona, pero al mismo tiempo se ocupó encarecidamente en la producción de juguetes para su comercialización. Es allí donde conoció a distintas personalidades de la elite estadounidense, fue Ms. Gertrud Whitney¹⁴ quien le organizó exposiciones, y se encargó de la venta de cuadros y juguetes. Por lo que vemos, la producción de los juguetes de Torres García es constante. Ms. Whitey será quien capitalice una empresa para la producción seriada de juguetes de Torres-García, la *Dover Frams Industries*. En esta empresa el artista uruguayo

¹³ Al igual que toda su producción, estos no tendrán un reconocimiento hasta que esté de regreso en su tierra uruguaya a los 60 años. Es recién en ese momento, donde se le consagró como uno de los artistas latinoamericanos más importantes de la primera mitad del siglo XX, ello promovido por la crítica local; las amistades entabladas con artistas vanguardistas europeos; y –fundamentalmente–, por los estudiantes de su taller.

¹⁴ Vida y obra de Gertrude Whitney (1875- 1942), personaje notable, que ayudo en el desarrollo profesional de muchos artistas en los Estados Unidos durante la década del '30, entre otros al pintor ruso Boris Grigoriev.

será el director del proyecto. Sin embargo, esta idea fracasó por la excesiva burocracia interna de la fábrica. Mrs. Whitney fue quien tomó la responsabilidad de la fabricación de los juguetes para el año 1922, es ella la que propone trasladar la elaboración de estos objetos a Europa, para abaratar los costos de mano de obra. Es por esto que Torres García viaja a Italia. Fundó la *Aladdin Toys Co. Inc.*, juguetes que eran fabricados allí, pero exportados a New York. Los juguetes “Aladdin” vivirán un breve período de auge, la habilidad de instalar los objetos que tenían los Whitney en el ámbito comercial hará que prospere la empresa. Sin embargo, el 13 de febrero de 1924, un incendio destruirá toda la producción que tenía Torres-García en New York. Esto llevó al cierre permanente de la *Aladdin Toys Co. Inc.*, y el artista desecha cualquier posibilidad de retomar una empresa así, a la escala industrial que pretendía¹⁵.

Los juguetes de Torres-García se podrían proponer como un punto de arranque para un cuestionamiento respecto al arte moderno, y como este podría ser desarrollado en América Latina. Para ello, el artista, debió asimilar las vanguardias que se estaban trabajando a principios del siglo XX, en diversas parte de Europa. Ahora bien, su llegada a Montevideo le da a esta tesis un giro vernacular. Desde su manifiesto-libro teórico *Universalismo Constructivo* de 1944, difundió estas ideas como una propuesta personal sobre el arte moderno, que debían seguir trabajando sus estudiantes en el Asociación de Arte Constructivo, y que posteriormente pasó a llamarse Taller Torres-García. Al preguntarse “¿Qué sería lo moderno? «Responde» (...) Un objeto total, y por esto, de acuerdo con lo puro, con la razón universal. Sería una reintegración a lo estético”¹⁶.



Ilustración III: Joaquín Torres García, Figuras antropomórficas. Piezas parte del catálogo de Aladdin Toys, 1923- 1934. EN: *Aladdin, juguetes transformables. Joaquín Torres García, Fundación Torres García, Museo Torres García, Uruguay, 2005.*

¹⁵ la relación dramática con su juguetería, y toda la energía puesta en su producción, será uno de los puntos más evidentemente recordados por el artista.

¹⁶ Manuscrito fechado en octubre de 1943 (Torres – García, 1984, p. 29).

La relación con los juguetes, pasaría porque estos objetos le darían cuerpo material a sus ideas sobre el arte moderno. Esta propuesta, es decir, por donde pasaría “lo moderno” en el arte, estaría en la emergencia de los recursos reales, sin una relación con lo supuesto a priori. Torres-García propone una “recuperación del objeto”, resolver la supuesta barrera entre el arte y la naturaleza¹⁷.

Los juguetes de Torres-García engarzaron todo su proyecto constructivo, de manera fáctica e incipiente, antes de sus ideogramas incluidos en la pintura. Configuraron una suerte de dispositivos de liberación para los niños, quienes podían descubrir el universo por medio de piezas ensamblables, que a su vez remitían a la experiencia de configuración de mundo (ilustración III). Un objeto, como un juguete, tiene la facultad aglutinante de múltiples subjetividades, de generar mundos en común a partir de la percepción mancomunada del mundo. Aun cuando los juguetes “Aladdin” son una propuesta parcial en la producción de Torres-García, son un eslabón interesante para entender el desarrollo del arte moderno en Uruguay y, por qué no —al considerar la repercusión que tuvo este artista a nivel regional—, en toda América Latina. El pintor señaló en algún momento de su vida, respecto su contradicción entre pintar y dedicarse a los juguetes: “Ya no voy a pintar más, voy a meter mi pintura en mis juguetes. Lo que fabrican los niños me interesa más que nada, voy a jugar con ellos”¹⁸. Es así, como los juguetes son una invitación a relacionarse con el arte moderno, desde la percepción libre y ensamblable de un universo.

Otro desarrollo así de temprano es el caso brasileño, desde la semana de arte moderno en 1922 se ve un desarrollo de elementos modernos a las obras de los arquitectos participantes. Además de las obras de las integración con otras de arte visuales. Sin embargo, no me detendré en estas últimos, puesto que su extensión de expresiones y su relevancia, es trascendental, pero son las nuevas dinámicas urbanas partir de sus expresiones arquitectónicas, las que relevarán a Brasil como uno de los centro del modernismo latinoamericano.

Relativo a esta modernidad temprana, Candido Portinari regreso en 1931 de su viaje a Europa, logrando un reconocimiento masivo. Influenciado por los muralista, pero sin la carga ideológica, diseña grandes murales y azulejos para el Ministerio de Educación y Cultura de Río (antiguo ministerio de Educación y salud pública); dichos azulejos azulados remiten a la tradición de alhajamiento del Siglo de Oro del arte portugués. Esto fue colocado en un

¹⁷ Los juguetes de madera zanjarían esta pugna, refiriéndose a lo relativo de ellos, por medio de su material constitutivo y la manera con los que son trabajados. La estructura de las cosas, evidenciados por medio de la forma, podrían de manifiesto el sentido total de los objetos, el artista propone la configuración de dispositivos simbólicos donde se concentrarían todos los posibles sentidos del universo. “De estructura y de universalidad —los dos pilares sobre los que todo quiere apoyarse—, tanto lo hallaremos hablando de un dolmen o de un templo (...) Pues a través de todas esas cosas sólo se quiere llegar a esa esencialidad universal, donde se evidencia que la Regla Constructiva y el Universo se identifican” (Torres – García, 1984, 34).

¹⁸ Extraído del archivo Torres- García. (Museo Torres – García, 2005, p. 24).

trabajo de Oscar Niemeyer, arquitecto de esta obra en Río de Janeiro, es uno de los epílogos del modernismo brasileño (ilustración IV). Diseñado durante el gobierno de Getulio Vargas, desde el llamado a concurso en 1935, proceso de resolución que tuvo un largo proceso de definición y edificación hasta su inauguración en 1945¹⁹. “El edificio es asimilado a la topografía, sin perder su contenido racional ni su estricta funcionalidad, exigida por el tipo de vivienda de bajo costo, que constituye la base del conjunto” (Segre, 1986, p. 224). Hay que pensar esto aplicado a una obra de carácter estatal, la cual se caracteriza porque “(...) está dominando por un volumen prismático de catorce plantas de altura, situado al centro de la manzana en dirección oriente- poniente. Sus dos fachadas mayores, acristaladas, se orientan a norte y sur. La fachada norte, que mira a la ciudad, está protegida por quebrasoles. (...) en el nivel superior de este prisma, ocupado por una terraza, sobresalen dos volúmenes curvilíneos unidos entre sí por un volumen más bajo. Estos alojan los estanques de agua y cajas de ascensores” (Pérez, 2007, p. 233); entre otras características que permanecerán presentes en los proyectos modernos de toda la región.

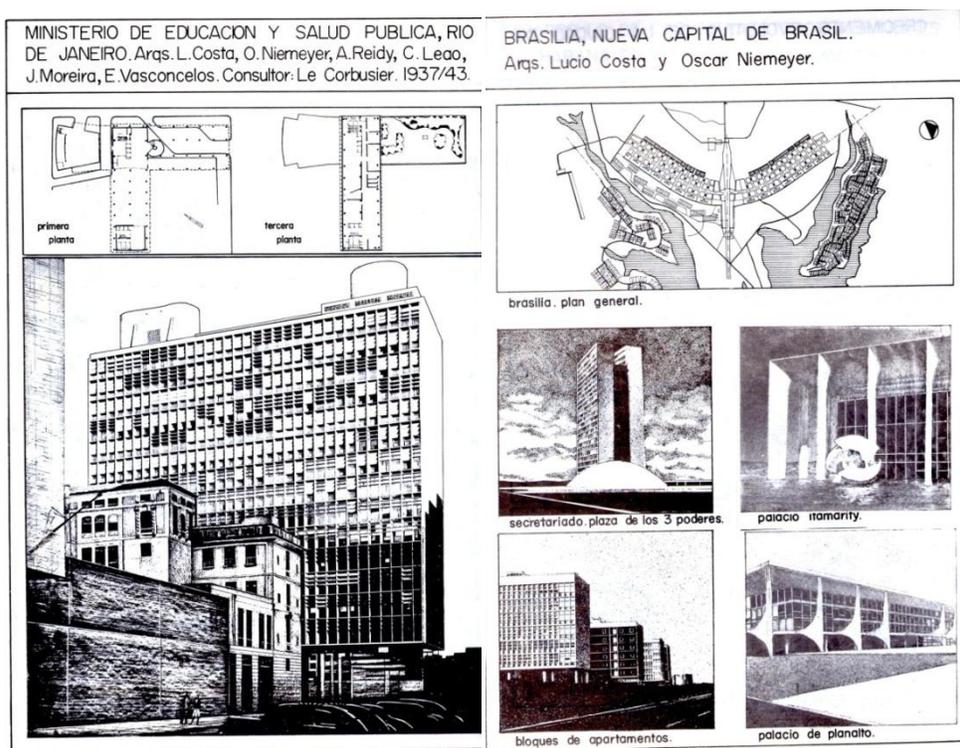


Ilustración IV- V: Boceto de la obra de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, 1937–1943. Ciudad de Brasilia, inicio proceso de construcción 1956. En: SEGRE, R. (1986), *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo: América Latina y Cuba*, Habana: Editorial Pueblo y Educación. Respectivamente.

¹⁹ El proyecto dirigido por Oscar Niemeyer, contaba también con: Lucio Costa, Edoardo Affonso Reidy, Ernani Vasconcelos, Carlos Leao, Jorge Moreira. Y para coronar, justificando bajar el proyecto ganador por este, como colaborador el trascendental y reputado arquitecto francés: Le Corbusier.

Brasilia fue proyectada por el gobierno de Juscelino Kubitschek de Oliveira (entre 1956 y 1961), con una iniciativa anterior durante la década del 30. Es el epígono de la Carta de Atenas, esta ciudad fue inaugurada en el mismo año que salía Kubitschek del poder. Tanto esta ciudad como la ciudad Guayana (menciona en la misma crítica por Segre), serán señaladas como: “(...) experiencias urbanísticas demuestran que la ciudad es reflejo de la sociedad, y que la forma urbana por sí sola no puede resolver los problemas de su funcionamiento y existencia, si antes no se cambian los contenidos —económicos, sociales y culturales— que le dan origen” (1986, p. 208). El carácter universal del proyecto de Lucio Costa para Brasilia, tendrá un sentido moderno radical, pero —como veremos más adelante— una modernidad mesiánica y trasplantable, que trata de transformarse en un lenguaje que asuma y represente a la humanidad por completo; siguiendo el pensamiento de Le Corbusier. Muy distinta a la modernidad arquitectónica en un sentido pedagógico, como veremos con la Bauhaus y Walter Gropius (con toda la distancia que nos permite el análisis a posterioridad). Lucio Costa es el urbanista, mientras quien realiza los edificios administrativos y habitacionales es Oscar Niemeyer. Trabajarán en múltiples ocasiones en distintas obras, pero Brasilia (tal vez injustamente), será su obra como dupla más recordada (ilustración V y VI).



Ilustración VI – VII: Vista área de Brasilia, eje central (fuente Plataforma Urbana: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2010/10/19/brasilia-culminacion-del-movimiento-moderno/>). Edificio de Oscar Niemeyer, dentro de Parque do Ibirapuera. Paisaje y ajardinamiento de Roberto Burle Marx, inaugurado en 1954 (fuente Plataforma Urbana: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2006/02/07/plataforma-urbana-en-sao-paulo/>)

El concepto de Francisco Bullrich respecto a la ciudad *ex novo*, es referido a las ciudades que surgen de manera totalmente planificada, en territorios vacíos que se les dispone como asentamiento humano con la función determinada de ser centros urbanos para plantas administrativas. La escala monumental de Brasilia también puede ser leída en correspondencia a una cuestión barroca. Relación de un proyecto utópico con un barroquismo en el pensamiento estatal. “El encantamiento de esta imagen, al igual que el del esquema urbanístico general, reside en su sentido utópico de un futuro visualizado en términos de Flash Gordon y su aventura interplanetaria, (...) es decir, en los términos de una

utopía tecnológica que concibe el orden humano a partir de un esquema de comportamiento simple y abstracto, y por lo tanto presumiblemente racional. A pesar de su apariencia modernista, el principio básico de esta organización espacial es barroco” (Segre, 1975, p. 133). Sin embargo, la fortuna crítica de las ideas aplicadas en Brasilia fueron infructuosas, es más, hoy la capital de Brasilia es el ejemplo de una programa moderno aplicado al pie de la letra; el cual falló. La crisis social y segregación en Brasilia es producto de un excesivo racionalismo. Además, ni Costa ni Niemeyer creen en una debacle del modelo político-económico brasileño; el cual ellos pensaron llevaría a una sociedad sin clases. Defendiendo su proyecto hasta el final de sus días²⁰.

Sin embargo, lo que es particularmente destacable es la obra de Roberto Burle Marx (data) en el ajardinamiento de espacios públicos. En Brasil hay una incorporación del paisaje y del clima en relación a los espacios públicos, que opera desde una asimilación temprana de la arquitectura internacional; en esto Burle Marx será fundamental. Él fue uno de los primeros de los grandes paisajistas, que realizó un ejemplo de gran despliegue de la modernidad en la construcción de un jardín público es el Parque do Ibirapuera (ilustración VII), en la ciudad de São Paulo. En una extensión de 157.000 metros cuadrados, el parque quedó a cargo de Oscar Niemeyer en el proyecto urbanístico, y el de paisaje por Burle Marx. Fue inaugurado en 1954, y tiene distintas áreas de recreación y confort. Con un proceso de reforestación completo, más edificios que acogen actividades culturales permanentes y temporales, como los pabellones de la Bienal de dicha ciudad; la primera de mundo (1951).

Por otra parte, la arquitectura y artes visuales argentinas se presentaron con múltiples tendencias, desde un arte más figurativo hasta las expresiones más radicales de arte abstracto de la región. Muchos fueron los grupos y colectivos que relevaron su trabajo a los anales de la historia, sin embargo los artistas que destacaron, generalmente, transitaban por distintos tipos de expresión; casi mutando. Como el caso de Antonio Berni o Lino Eneas Spilimbergo. Marta Traba dijo respecto a la condición del arte argentino, que: “De una manera brusca y casi sin transición alguna, el arte argentino quema todas las etapas y pasa de la provincia irredenta en que se movían Butler y Castagnino, Berni y Basaldúa, Soldi y Raquel Forner, a un internacionalismo furibundo. El ingenio, la seriedad profesional, la capacidad recursiva de este equipo [refiriéndose a los artistas relativos al Instituto Torcuato Di Tella], al cual adhieren numerosos artistas, no puede ponerse en duda” (2005, p. 122).

Sin embargo, y en relación a lo anterior, hay que tener en cuenta que “(...) a fines de 1960 un tercer cauce va a desbordar enteramente los anteriores: se inaugura el Instituto Di Tella, se discierne por vez primera el Premio Nacional de Pintura que gana Pucciarello. Entre los competidores al premio nacional están Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé quienes, junto a Ernesto Deira, constituirán el cuarteto violento destinado a eliminar no sólo la generación de Fernández Muro-Ocampo sino su sistema de trabajo y el finalismo de su

²⁰ Declaración de Niemeyer en el film *Urbanized* de Gary Hustwit, 2011.

obra” (Traba, 2005, p. 191). Se agruparán como la “neofiguración”, que junto con los textos de la anti-estética elaborados por Aldo Pellegrini, hegemonizarán lo más militante del arte argentino. Por lo cual tendrán mayor relación con el contexto regional y, en específico, con Chile; y aún más con el Instituto de Arte Latinoamericano (en pleno gobierno de la Unidad Popular).

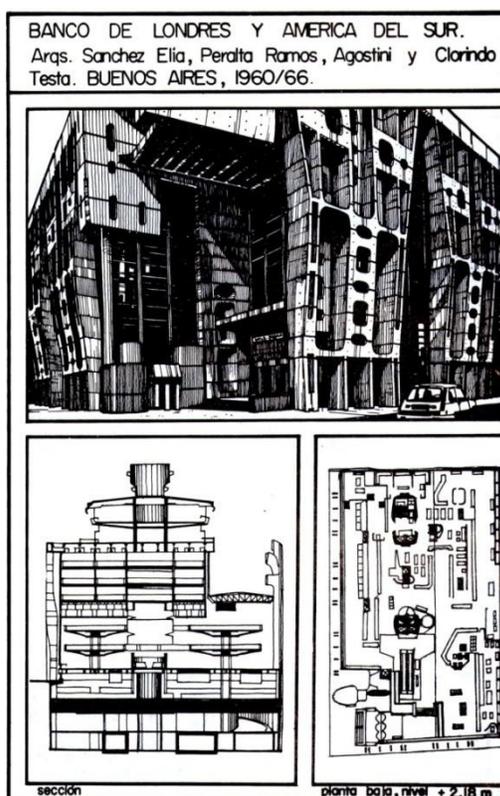


Ilustración VIII: Boceto. Clorindo Testa, Banco de Londres y América del Sur, 1959-1966, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. En: SEGRE, R. (1986), *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo: América Latino y Cuba*, Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Dentro de la arquitectura —y reduciendo fuertemente el espectro de análisis argentino—, es interesante pensar la obra de Clorindo Testa (1923- 2013); puesto que la obra de Testa funciona como un ejemplo para entender la modernidad arquitectónica y plástica de la República trasandina. Él fue conocido como arquitecto de obras monumentalistas, dándole un nuevo cariz a la arquitectura moderna de la región, También ganó premios de artes visuales, como el primer premio Di Tella en 1961, por su obra pictórica. La gran influencia de Frank Lloyd Wright en la cuenca del Plata es atestiguable en la sede le Banco de Londres y América del Sur (ilustración VIII). Testa, en su doble “militancia”, tiene un uso sin prejuicios de los colores y los despegues volumétricos; fue un artista que releva el concepto y el plano, al lugar como algo tanto o más importante que la obra misma. El Banco de Londres fue el resultado de una convocatoria en 1959 (pero inaugurado en 1966), y se caracteriza por el trabajo en la fachada, donde el hormigón se desplaza de todo el conjunto. Realizó una

cortina perforada de este material, generando una retícula en medio de un espacio urbano inmensamente estrecho y muy denso. El espacio interior también está muy bien trabajado, el cual es dominado por una columna central de hormigón que conecta espacios ascendentes que se presentan de manera estratificada. La luz es un componente presente en la obra de Testa, que además maneja con maestría. Puesto que, la densa cortina exterior no es más que una ilusión, es así como en el espacio interior se puede comprobar de que manera la luz permea las distintas plantas.

El cuerpo total quebrado no sigue la ascendencia vertical típica de los proyectos modernos. La obra de Testa ha sido tildada de “brutalista” o “monumentalista”, y es allí donde radica lo interesante de su producción, puesto que configura una dinámica espacial que se aleja de los programas político-estéticos del estilo moderno, ya que toma sus materiales característicos, las máximas materiales y formales, para configurar un ambiente que se enclava perfectamente en el reducido espacio que sobre en el microcentro del puerto de Buenos Aires. Demostrando así, que el estado de la arquitectura transandina propugnaba por una renovación, desde lo formal de la retórica moderna; que inclusive veremos en proyectos para Santiago durante la Unidad Popular.

Finalmente, y enmarcándose como uno de los referentes primeros del parque O’Higgins, el parque Lenin. La arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX en Cuba reflejó el proyecto administrativo burgués, lo cual tomó un carácter totalmente contrario con la instalación de la revolución cubana (triunfo definitivo el 1 de enero 1959). Las burguesías de todo el continente, especialmente las caribeñas, eran más propensas a los proyectos de características art decó, contrarios a lo que impulsaba los Estados y su búsqueda de la tan anhelada “lingua franca”. El rol de la revolución cubana para evidenciar la crisis del modelo neocolonialista, fue poner en evidencia la influencia norteamericana en arquitectura, que en los marcos teóricos fue puesta estilísticamente en una antípoda de los postulados del socialismo clásico. Movimientos de vanguardia en Cuba, durante la década del 30, promueven una renovación formal con un carácter esencialista del arte. Con posturas concretas en relación a la política imperialista, además se identificó en la producción artística ciertas relaciones internacionales, que a su vez, se colocaron en tensión con la cultura propia de Cuba.

Roberto Segre —un autor varias veces citado en esta investigación— no duda de la calidad de los artistas “abstractos” latinoamericanos, o incluso de los denominados “realistas mágicos” (como Wifredo Lam), pero su difícil comprensión le resta potencial revolucionario. Es por ello, que la abstracción fue un lenguaje que en las artes plásticas es rechazado por los cubanos, y que, sin embargo, la pureza, formalidad y síntesis del estilo moderno en arquitectura fue aceptado.

Ahora bien, un referente obligado de reurbanización durante la revolución cubana es el parque Lenin, el cual se enmarca en un proceso en donde se reformularon totalmente los



Ilustración IX: Fotografía área del Parque Lenin, La Habana, Cuba. (fuente EduRed por Cuba: http://www.ecured.cu/index.php/Parque_Lenin)

programas culturales. Siendo referente para procesos socialistas de toda América Latina, como el caso chileno. “La conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente, la existencia de la Revolución Cubana (que ejemplificó una alternativa política y económica contra el modelo capitalista estadounidense que se daba por sentado o que fuera impuesto por la fuerza); todas ayudaban a trascender el nacionalismo aun cuando uno se preocupaba por asuntos locales” (Camnitzer, 2008, p. 17). El parque Lenin se aleja de los lineamientos más duros de la arquitectura para la revolución cubana, permitiendo mayor experimentación técnica, formal y espacial; como por ejemplo, la integración de edificios al parque (ilustración IX), que representa un momento maduro del desarrollo en la disciplina. Inaugurado en 1972 y dirigido por los profesionales Antonio Quintana Simonetti y Ricardo Berrayarza Riog, El parque Lenin tiene un fuerte carácter militar, el cual propone una suerte de higienización de la población en su uso, el cual era condicionado para los niños “pioneros”²¹ que tuvieran buenas calificaciones en la escuela. Además de esto, incluye espacios de consagración de los emblemas de la revolución, a su vez que desarrolló, también, un plan de reforestación.

²¹ Los “pioneros” son los niños que cursan los primeros años de educación pre-escolar y básica, hasta que llegan a los 12 años. Es un momento definitorio, donde se les intenta educar en los valores de la patria y de la revolución socialista. El modelo educativo cubano, aún cuando tiene altos estándares reconocidos internacionalmente, posee un indudablemente sesgo militarizado.

En la teoría americana, fundamentalmente en los autores y artistas locales revisados, no hay una pretensión de ocupar los conceptos como categorías de análisis, sino más bien, tratarlos como lo que son: conceptos y obras. Es decir, desarmar la palabra, ver esas aperturas y mixturas culturales encerradas en ellas y, que a su vez, derivan en procedimientos, nuevas metodologías para entender nuestro entorno y nuestra identidad. “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos, son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (Lezama Lima, 1993, p. 58).

Aun cuando no podemos desestimar que los artistas e intelectuales latinoamericanos ven constantemente los referentes europeos y norteamericanos para desarrollar su obra; hay ciertos componentes locales de los cuales nunca se desprenden. Ante esta utópica cohesión del código, lo trascendental será pensar que hay una latencia de cambio que se encuentra aparejada a los procesos políticos. Es por ello que este capítulo se presenta como un esbozo, incluso más que un estado de situación, donde lo que trato de poner de manifiesto es una serie de referentes literarios y visuales para los que será necesario retornar durante toda la investigación; y que serán referidos a posterioridad, justamente, para abogar en contra de un código común, un código moderno, durante la Unidad Popular.

“Sin un ‘nombre propio’, solamente el deseo de algo que nos sea ‘propio’, porque en realidad son nombres prestados, prestados por otro, otra” (Marchant, 1988, p. 6). Ese anhelo es la mayor fuerza que configura la identidad, que construye la emblemática nacional, querer que mediante la conjugación de los nombres prestados podamos configurar uno propio mediante relaciones aglutinantes. Tal como las obras de un período subversivo como la Unidad Popular, donde las justificaciones con nombres prestados solo servían para entender relaciones de percepción novedosas. Es por esto que, tal vez, habría que volver más atrás, incluso en las frases trabajadas por los intelectuales de las Repúblicas jóvenes del siglo XIX, como José Enrique Rodó o Rubén Darío; que miraban el continente con la pujanza de un territorio totalmente a descubrir, de una política a instaurar y unas naciones a construir. Rodó declaraba hacia el final de su Ariel que: “Yo suelo embriagarme con el sueño del día en que las cosas reales harán pensar que ¡la Cordillera que se yergue sobre el suelo de América ha sido tallada para ser el pedestal definitivo de esta estatua, para ser el ara inmutable de su veneración!” (Rodó, 1985, p. 55).

2. Corporación de Mejoramiento Urbano: Estética moderna consumada

En las primeras décadas del siglo XX, veremos cómo el modelo de la *Crosstadt*²² continuó vigente. Un modelo de entendimiento de las ciudades, donde se pretendió la configuración de un ambiente donde se pre estructuraban los modelos de relación y no había una interconexión con el contexto circundante a las metrópolis. En Chile, este modelo aún cuando trasplantado tempranamente desde Francia durante el siglo XIX (administración del intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna entre 1872 y 1875), será renovado ya desde la década del 30, por iniciativas impulsadas desde los centros de estudio en arquitectura. Los cuales a la par de las Escuelas de Artes, tendrán una fecunda relación con los movimientos de vanguardia europeos, lo que instaló la modernidad como una doctrina casi indiscutida con el avance del siglo. Este capítulo revisará algunos antecedentes que conformaron dicho proceso, que se consumaron en la Corporación de Mejoramiento Urbano (1966) y, que a su vez, es producto de una relación constante de los estertores de las vanguardias europeas, que con la post guerra se transformaron en un referente ineludible para cualquier arquitecto que se enorgulleciera de su disciplina. Finalmente, un ejemplo relevante que cerraría un proceso de modernización y modernidad general que se instala en nuestra capital y, como obra ejemplar, nos permitiría entender en un “summun moderno” chileno en un sentido totalizante; un cierre -y a su vez la apertura- a una noción estética y disciplinar nueva.

Modernismo desde 1934

La Corporación de Mejoramiento Urbano significó como acontecimiento histórico una cuestión irreductible en el plano político. Su creación, consolidación y autonomía alcanzada con el paso del tiempo (entre su año de fundación 1966 hasta el golpe de Estado en 1973), será un ejemplo casi indiscutido de cómo una institución se empapa de un carácter simbólico. La arquitectura como lenguaje, y los arquitectos formados bajo el alero de un “estilo moderno”, eran los encomendados en realizar todas las tareas en el plano comunitario gracias a este organismo. Sobre lo anterior, predominaba un gusto y valoración por el concepto de lo público, sobre lo estatal. Es decir, demostrar cómo el Estado cambiaba la fisonomía de la ciudad a una acorde a su ideología, pero sin generar cambios socialmente radicales. Sin embargo, la creación de la CORMU es un advenimiento tardío, una respuesta oficial a iniciativas que ya llevaban décadas intentando concentrarse, desplegarse en la topografía santiaguina. Ahora bien, ¿qué entendemos como ciudad moderna? ¿qué la

²² Modelo de la ciudad centralizada e industrial, promovido por Georges- Eugène Barón Haussmann para la ciudad de París. Reurbanización que da paso al icono de ciudad del siglo XIX, en el que se transforma la capital francesa.

define? ¿cuáles son los preceptos que habría que tener en cuenta, respecto a la formación de los arquitectos que una vez creada la CORMU asumen una tarea que sus predecesores siempre intentaron alcanzar?

La idea de una ciudad moderna, responde directamente a las necesidades de igualdad que se propugnaron durante el siglo XIX, que acrecentadas con la discusión de “clases” en la teoría marxista y su radical confrontación con la instalación del modelo industrializador, aceleró la arremetida de ciertos patrones dentro de la arquitectura. Afianzando preguntas respecto a problemas más macros, como el del urbanismo, Lewis Mumford rescatará los antecedentes que impulsaron el advenimiento de la ciudad moderna en su libro *La cultura de las ciudades* (1945), donde entre otras cosas, casi como un ejemplo de proyectivismo radical, relaciona la ciudad moderna como un estado embrionario para una metrópolis del futuro, donde la biotécnica defina todos los aspectos de la vida. Ahora bien, la economía es la base de la cultura moderna, no sólo en términos de cómo los estudios económicos piensan y configuran las sociedades —en tanto manejan el capital que moviliza los recursos que permiten la vida del hombre—, sino también hay que considerar la economía en su otra acepción significativa, es decir, la economía en tanto regulación de los bienes para ser aprovechados en sus condiciones de posibilidad al máximo. La economía de medios, la economía de recursos, la economía de capital (en cualquiera de sus órdenes), es el centro de la racionalidad —y por lo mismo, de racionalización— moderna.

Durante gran parte del siglo XX, el canon para ejemplificar la arquitectura moderna fue la vivienda. El monumento suponía la mantención de un orden clásico y contenidista, donde la relación entre forma liberada y mensaje social no parecería tener diálogo. Inclusive, historiadores de la disciplina como el antes mencionado Lewis Mumford, sostienen posturas anti-monumentalistas, afirmando que las ciudades debían estar en constante renovación, donde la sacralización de grandes obras para glorificar eventos o personajes de la antigüedad simplemente replicaban una estética adulatora a poderes que no estaban con la misma predisposición a construir una sociedad mejor, racionalista y democrática, como la que se esperaba en ese entonces. Es por ello, que lo que simbolizaría la estética de la era moderna es la inexistencia de un símbolo²³. En este sentido, los teóricos de la primera modernidad entienden el símbolo solo como una “imagen-contenido”, que encerraría un único y declamado componente comunicativo.

Frente a lo anterior, los materiales empiezan a ocupar un lugar absolutamente protagónico dentro de la estética de la época. Pensemos que es el momento de radicalización del discurso humanista, como lo quería ver Giulio Carlo Argan, el tiempo donde la forma está absolutamente liberada de su deber con el arte y es, básicamente, una consumación de la pregunta por la técnica que la concibe. Mumford rescata la definición realizada por el arquitecto holandés J.J.P. Oud sobre el alcance estético de los materiales modernos: “En

²³ hoy entendemos el símbolo de una manera mucho más compleja, sin extender ni sumergirme en teorías semiológicas contemporáneas, incluso incorporando la abstracción como parte y resultado de esta.

lugar del encanto natural de los muros y de los techos contruidos con materiales ordinarios, inestables en su plasticidad y de pátina dudosa; en lugar de las ventanas con muchos vidrios nebulosos o coloreados en forma irregular, una nueva arquitectura nos ofrecerá los valores definidos de los materiales artificiales, de superficies pulidas y bien terminadas; el brillo del acero y el de la pintura, y la transparencia de las grandes ventanas... La evolución de la arquitectónica nos conduce a la creación de un estilo que parecerá liberado de la materia, aunque esté más unido a ella que nunca” (Mumford, 1945, p. 523)

La ciudad moderna, a su vez, impone desde una lógica “normalizadora” un nuevo estatuto de la percepción, donde la percepción de los objetos se entrama con una suerte de disposición subjetiva a formas liberadas. La modernidad aboga por una aprehensión de las obras, en una relación vacía de contenido, donde la subjetividad puede desplegarse. Respecto a la percepción del fenómeno, Norbert-Schulz señala que: “El propósito de la percepción es suministrarnos una información que nos capacite para actuar de manera correcta, aunque ya sabemos que no es un elemento fidedigno y que no nos transmite un mundo sencillo y objetivo” (Norbert-Schulz, 1979, p. 20). La estética moderna aboga por una racionalización completa del mundo circundante, es decir, llevar el funcionalismo como estandarte de lucha y despojarse de cualquier elemento caótico, que pueda evidenciar las desafecciones de la sociedad. Una «estructura» correspondiente, justamente al despliegue del proyecto urbano, programa, plano, estructura y normas arquitectónicas se relacionan, para disponer la disciplina como la emancipadora de las desavenencias sociales.

En el pensamiento moderno los ambientes son descritos por los objetos. La percepción se da cuando los individuos toman conciencia de las cosas, de los objetos que conocen y los rodean; de su reconocimiento. La experiencia, en tanto que aprehensión del mundo sensible, se vuelve manifiesta. Es por ello que el contexto fenoménico en el cual se genera la percepción, está determinado por una serie de factores que contribuyen a que el acontecimiento se manifieste. Por lo tanto, las condiciones de posibilidad, no solo se encuentran en los objetos en sí mismos, sino en la relación perceptiva que se genera en la subjetividad de los individuos. Hay que aprender a ver para poder aprehender los objetos que nos rodean. En el caso de la ciudad moderna, podríamos llevar al máximo las sentencias esgrimidas por un pensador como Christian Norbert-Schulz, quien señala: “La sociabilización tiene lugar principalmente a través de la «imitación» y de la «identificación». La «imitación» consiste en *recoger* elementos culturales como el conocimiento, las creencias y los símbolos, mientras que la «identificación» significa que llegamos a entender y aceptar los *valores* transmitidos, es decir, que las expectativas y los objetos designados por los signos son de diferente importancia.” (Norbert-Schulz, 1979, p. 27). Si la identificación de las formas no se relaciona con una “imagen- significante”, y los elementos escapan de los imitativos puesto que están estandarizados, los procesos de normalización y racionalización de las obras urbanísticas (incluso, fuera de lo meramente arquitectónico) deberían tener una comprensión absoluta.

Los arquitectos latinoamericanos en general, desde la década del 20, realizaron estudios de postgrado o especialización en el extranjero. Al igual que sus antecesores del siglo XIX, ellos ven la necesidad de traer los conocimientos foráneos para reforzar la disciplina, sin embargo, hay que destacar que las primeras generaciones de estudiantes en el exterior asimilaron fuertemente discursos que no necesariamente reflejan las necesidades locales, inventando falsos problemas para las zonas locales, importando sus soluciones. Este efecto se vio sucesivamente en los discípulos que los arquitectos-docentes tendrán en las décadas posteriores, estando más interesados en las innovaciones europeas y estadounidenses de post vanguardia. Los materiales «modernos» ya eran utilizados antes de que se instale el discurso moderno, como el hormigón, estructuras de acero o ascensores. Por lo tanto, “en definitiva, lo que aporta la vanguardia es un nuevo expresionismo de los materiales y técnicas que ya existían” (Eliash; Moreno, 1989, p. 50). La importancia de los materiales es transcendental para entender el estilo moderno y su despliegue en nuestro país, sin embargo, no hay que desconocer que en términos objetivos, las tecnologías avanzan más rápido que las modas del momento. Por lo que la idea de que cada material representa una época, en parte tiene sentido, sin embargo, hay algunas tecnologías que siguen replicándose por el uso de una *maniera* formal o, sencillamente, por los beneficios que trae (en diversos ámbitos de las cosas).

La arquitectura estatal, entre la década del ‘30 hacia finales de los ‘60, es decir, la promovida por el Estado para cumplir sus funciones primarias e instalar allí sus servicios, se definía como una arquitectura de obras austeras, sin pretensión estilísticas, que intentaba como deseo primero que se respetase y legase con las tradiciones y el paisaje local. “(...) edificios sólidos, ni muy *modernos* ni muy tradicionales, y sobre todo excelentemente construidos. Pero más allá del trasfondo arquitectónico, ese carácter estaba respaldado por unas ciertas condiciones de producción al interior del aparato estatal (estabilidad funcionaria, infraestructura adecuada, perfeccionamiento profesional, etc.) que se fundaba en un consenso social respecto al rol del Estado” (Eliash; Moreno, 1989, p. 132)

Uno de los primeros antecedentes locales para la consolidación del estilo moderno en nuestro país, fue producto de las discusiones dentro de las Escuelas de Arquitectura; primero la de la Universidad de Chile. En el proceso de reforma de la carrera de arquitectura, hacia 1933, se radicalizó la pugna frente al lugar que le ocupa a esta disciplina dentro de la sociedad y si sus esfuerzos tienen que concentrarse en la relación con los discusiones estéticas, o más bien, con las aperturas sociales. Entre los arquitectos que abogaron por estos esbozos de autonomía disciplinar están, entre otros: Juan Borchers y Waldo Parraguez. Para calmar el sulfurado clima de discusión se llama a un “Congreso Nacional de Arquitectura y Urbanismo” (1934), este evento reunirá a las dos únicas casas de estudio que impartían arquitectura (la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica). Dentro de los eventos, no sólo se contempló la visita de eximios exponentes de la disciplina como Karl Brunner, sino también, una poco documentada exposición de obras (maquetas y acuarelas) en la Escuela de Bellas Artes.

El miembro honorario del Congreso, Karl Brunner, relevó la importancia del urbanismo, lo que a su vez se relaciona con la disposición de devolver la disciplina a la sociedad. El urbanismo, como campo de estudio autónomo, representaría aquello. “Sus realizaciones han dejado de pertenecer a la voluntad de un individuo y que están condicionadas por las necesidades de la colectividad” (Asociación de Arquitectos de Santiago de Chile, 1934, p. 4). Dentro de las medidas que se aprueban en el congreso, se acordó: “Este congreso manifiesta al país la necesidad de establecer en Chile un plan territorial, que coordine las actividades técnicas actualmente dispersas en oposición e igualmente de planos urbanos que regulen la conformación de las ciudades con relación a este Plano General” (Asociación de Arquitectos de Santiago de Chile, 1934, primera sesión, s/p). La definición trascendental de este encuentro por el urbanismo, puso como centro de la discusión la idea de proyecto pero no la concepción de proyecto cerrado y específico, sino más bien, uno que relacione los espacios urbanos; unos con otros. Durante el congreso se trabaja en la idea de una planificación territorial completa para distribuir los órdenes topográficos de manera acertada. Se promueve y expande la necesidad de estudiar el urbanismo aparejado a la práctica arquitectónica, “siendo la urbe una organización social por definición, la ciencia urbana debe ser, fundamentalmente, una ciencia de carácter social, y en consecuencia, económica, ya que la civilización presente está basada en la Economía” (Asociación de Arquitectos de Santiago de Chile, 1934, p. 47)

Por otro lado, la división con un pensamiento artístico disciplinar aún no ha alcanzado su autonomía, y aún se veía con buenos ojos la relación entre las Escuelas de Arquitectura con las de Bellas Artes. Inclusive, en la segunda sesión se aprueba que todos los docentes de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo con cátedras artísticas tuvieran una plaza en la Escuela de Bellas Artes. Veremos que en menos de dos décadas, esta relación se ve defenestrada, para nunca volver a resarcirse.

Respecto a la idea de una arquitectura conducente a sacar a los ciudadanos de los vicios y los males propios de los procesos de industrialización y productivización que, aceleradamente, se abrieron camino en nuestra capital con el advenimiento del siglo XX. En el Congreso de la Asociación de Arquitectos, para 1934, ya se señalaba que: “Chile va por desgracia, a la cabeza de los países civilizados en este sentido. La habitación antihigiénica encierra un grave peligro para la salud física y moral de nuestra raza, ella no tiene sólo una repercusión material, si no que influye también psíquicamente en sus habitantes. Es imprescindible que se estudie y elabore en nuestro país cuanto antes, el Plan Mínimo de la Vivienda Nacional; ella traerá consigo en parte el bienestar mínimo a que todo ciudadano es acreedor” (Asociación de Arquitectos de Santiago de Chile, 1934, p. 31). Las discusiones sobre la higienización de la Raza²⁴, fueron sincrónicas —sin lugar a dudas— a la instalación del estilo

²⁴ Las cuales he de tratar en unos capítulos más adelante, especialmente, respecto al proyecto de “Defensa de la Raza” impulsado en el gobierno de Pedro Aguirre Cerda por su ministro de Salubridad, Salvador Allende.

moderno, pero en dicha corriente esto se expresa estrictamente en una condición habitacional.

Ya hacia la década del 40, se liga a las presentes en el Congreso de Arquitectura y Urbanismo de 1934, una segunda generación con personajes como Alberto Cruz, Fernando Castillo Velasco, Emilio Duhart o Isidro Suárez. La noción de urbanismo se consolida en el sulfurado contexto político y académico de la generación del 40. Se escriben manifiestos que impulsan una arquitectura que se aleje de las disquisiciones estéticas, y se aproximen a los problemas en torno de la ciudad en términos económicos y de viabilidad social. La arquitectura tiene el deber, por lo tanto, de subsanar los problemas locales de los ciudadanos, proporcionándoles condiciones de habitabilidad lo más óptimas posibles en el contexto inmediato. “Que ni el urbanismo ni en la arquitectura es posible abordar por separado los problemas por distintos que sean, pues todos ellos están supeditados al hombre con todo su bagaje de fenómenos sociales y económicos. (...) Que no es posible dar a problemas de hoy soluciones del pasado, aunque ese pasado sea ayer, porque urbanismo y arquitectura nunca pueden ser historia, sino plena actualidad” (Arredondo, 1947, p. 63).

Durante la década del 40 la arquitectura converge con un programa político que se pregunta por la modernización de la vida en las capas populares poniéndose, así, el problema de la vivienda como el centro de las discusiones en arquitectura. En 1946 ocurre una nueva reforma en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. Se formaron arquitectos que pensaban la disciplina ya no desde patrones formales, sino más bien desde un rol de trabajadores comprometidos con el crecimiento nacional. Subsanan los problemas de las clases bajas, y los principios de la «arquitectura integral». La reforma de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, llevó a que desde las aulas las preocupaciones por un cierto tipo de “cuestión social” defenestraran el desarrollo estético de la disciplina. La reforma centró su plan de estudio en una suerte de experimentación tecnológica, mientras profesores como Juan Benavides, Camilo Mori o Juan Martínez²⁵ (ilustración X) al poco tiempo habrán de retirarse de las aulas, para no volver a impartir sus cátedras en la Universidad de Chile²⁶. En el grupo de la reforma (Enrique Gebhard, Waldo Parraguez y Héctor Mardonez, entre otros) la idea de la Bauhaus y su funcionalismo, aún será capitalizable y un ejemplo a seguir, aun cuando el giro que habían tomado los fundadores de esta Escuela en Estados Unidos era diametralmente distinto a la experiencia alemana.

²⁵ Sin embargo, es destacable que muchos docentes prefieren no dejar el plano de los público, es más: “Un grupo de los profesores renunciados (J. Martínez, A. Schapira, A. Rivera, J. Cárdenas, J. Covacevich, R. Farrú, S. González, etc.) funda la revista AUCA cuyo primer número aparece en 1965, la cual se convertirá durante varias décadas en una tribuna de encuentro profesional, crítica y de difusión de la producción nacional que, desde la desaparición de la revista Arquitectura y Construcción en 1950, no tenía un canal de expresión” (Eliash; Moreno, 1989, 166).

²⁶ En el caso de Martínez, él salió posteriormente de su rol de catedrático cuando asume Ventura Galván, sin embargo durante una década representó la enseñanza “retrograda”



Ilustración X: Juan Martínez en la obra del Pabellón de Sevilla en 1928. Cortesía Centro Cultural de Las Condes.



Ilustración XI – XII: Grupo Plástico de la Universidad de Chile montando muestra sobre la vivienda en la Casa Central, en 1948 (En: Castillo, 2010). Exposición de Roberto Matta en Galería Carmen Waugh en 1971, en la fotografía están varios de los artistas que compusieron el grupo de Artistas Plásticos, ante la carencia de imágenes que ejemplifiquen el completo agregado esta. Aparecen Mario Carreño, Patricia Israel, Florencia de Amesti, Roberto Matta, Delia del Carril, Carmen Waugh, José Balmes, Guillermo Nuñez, Gracia Barrios, Rodrigo Maturana y Roser (fuente: Memoria Chilena).

El manifiesto de estos arquitectos pretende ser un preparativo para una futura participación en el CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). Los aspectos fundamentales a tratar son: el problema de la vivienda, la revisión de planos reguladores y la planificación regional. Estos puntos a tratar, se engarzan fundamentalmente en textos que funcionan como propuestas a futuras reuniones del CIAM.

Como un síntoma de esta distancia irreductible que empieza a generarse entre la Escuela de Arquitectura y la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, podemos constatar el surgimiento de dos grupos que singularmente estuvieron compuestos, a posterioridad, por miembros activos de la Unidad Popular. En ese momento, en el momento de su surgimiento no habría —hasta ahora con los antecedentes recogidos—, ni atisbos de una relación productiva. Por un lado, en el clima reformista de 1948 en arquitectura surge el Grupo Plástico, que entre sus miembros encontramos a: Miguel Lawner, Sergio González, Sandalio Valdevenito, Alejandro Rodríguez, Osvaldo Cáceres, Carlos Albrecht, Carlos Martner, Ana María Barrenechea, Bernardo Trumper, entre otros (ilustración XI). Mientras, en Bellas Artes, y con el mismo ímpetu por la instalación del discurso moderno pero en las artes plásticas, estuvo el grupo de Estudiantes Plásticos de la Escuela de Bellas Artes: Gracias Barrios, Gustavo Poblete, José Balmes, James Smith, Eduardo Martínez Bonati, Juan Egenau, Roser Bru, por nombrar a algunos (ilustración XII).

Después de la explosión de iniciativas habitacionales durante el gobierno del Frente Popular, durante la década del 50 al 70 existe una baja en los programas, construyéndose cada vez menos; hasta que se vivió un repunté con el gobierno DC que cierra dicho período de tiempo. Este proceso es acompañado por un declive de la Universidad de Chile como la Escuela de arquitectura más relevante del país, siendo reemplazada por la Universidad Católica. Ello no sólo porque sus docentes sí iban a concursos y generaron una trama de relaciones académicas e institucionales afiatadas, sino también, porque en la Escuela de la Universidad de Chile el conocimiento técnico que se entregaba permitió que se incorporasen en áreas mayormente relacionadas con las tecnologías de materiales y cuestiones ingenieriles.

En el “Seminario del Gran Santiago” (1957) participan representantes del mundo privado y público, nacional e internacional, de distintas disciplinas, que se congregan para reflexionar respecto a los alcances de un real «diseño urbano» para nuestra capital. El resultado de este congreso derivó en el “Ensayo de Planificación”, y con su desarrollo formal se implementó a nivel público siendo el definitivo, el Plan Intercomunal de Santiago de 1960. Con el “Seminario del Gran Santiago”, se podría decir, que los arquitectos chilenos entran a la “cultura de plan”, de la planificación urbana como base de todas las disciplinas relacionadas a las prácticas de conformación y configuración de la ciudad. Como un ejemplo de ello, es que la facultad de arquitectura de la Universidad de Chile adicionó la palabra “urbanismo” en su denominación hacia mediados de los años 60. Como vemos, “A principios de la década del sesenta, simultáneamente con las últimas celebraciones del fenómeno latinoamericano, múltiples factores en los países del subcontinente daban cuenta de cómo en

la percepción de sí mismos y de su posición en el mapa mundial de intelectuales, políticos y técnicos muchos cambios estaban ocurriendo. La revolución cubana en primer lugar, pero también las políticas y las retóricas desarrollistas, la actividad de la Comisión Económica para América Latina y los esquemas que esta introdujo en el debate económico como el de centro-periferia, el antiimperialismo, etcétera, fueron todas manifestaciones de la emergencia de una nueva conciencia que, en más de un caso implicó el abandono, por lo menos parcial, de la entusiasta adhesión al internacionalismo de las décadas anteriores” (Deambrosis, 2009, p. 143)

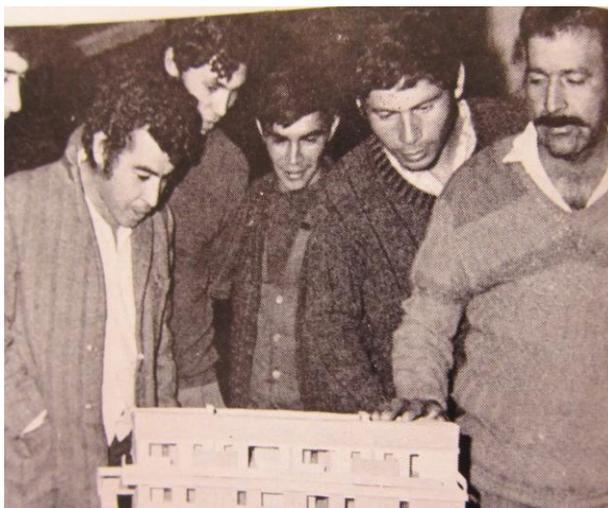
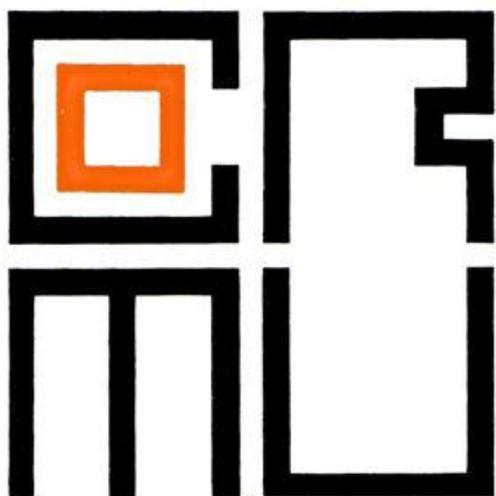


Ilustración XIII - XIV: LOGO DE LA CORPORACIÓN DE MEJORAMIENTO URBANO y Vecinos de la Villa San Luís en terreno (respectivamente), *Revisa Auca*, n°21 1971.

La Corporación de Mejoramiento Urbano (ilustración XIII) era uno de los cuatro organismos que conformaban el Ministerio de la Vivienda (MINVU), además de la CORMU, se encontraban: CORVI (Corporación de la Vivienda), CORHABIT (Corporación habitacional), y la COU (Corporación de Urbanismo). “CORMU dentro del MINVU, es la institución orientada esencialmente al mejoramiento urbano, entendido éste como una adecuación de la estructura espacial a los requerimientos del desarrollo económico social” (Auca, n°21, 1971, p. 4). Entre las tareas de la CORMU estaban: remodelación urbana, rehabilitación, densificación, equipamiento especializado, adquisición de terrenos para la institución o terceros, diseño de planos seccionales y conjuntos habitacionales, diseño de proyectos, ejecución directa o indirecta de proyectos y asistencia técnica. Entre los proyectos debía focalizarse: la valorización de lugares de encuentro, creación de barrios con programas de densificación, integración de estratos socioeconómicos y jerarquización de vías de circulación, creación y restauración de lugares que tengan un carácter histórico, nacional o típico. La CORMU a diferencia de las otras corporaciones del

MINVU era relativamente homogénea en términos políticos, es decir, había un ambiente laboral favorable, lo cual generó un compromiso irrefutable entre todos sus miembros. Mientras por otro lado, las otras oficinas vivían en un clima de radicalización constante, lo que no les permitió poder consolidar sus funciones. Es por ello que CORMU concentró las funciones de casi todo el Ministerio, sumándosele el estudio de suelo, la viabilidad y los planos reguladores de las ciudades.

El carácter épico de CORMU, tendría relación con el poder que afirmó durante el período de la Unidad Popular. Puesto que consolida su carácter de oficina “social”, es decir, que abogaba por la masificación universal de la vivienda, entre aquellos que la carecían. Sin embargo, a su vez, fue la oficina que cumplió las labores simbólicas del Estado sobre el plano territorial de la ciudad. “De esta forma es posible preguntarnos si la obra arquitectónica de CORMU, entendida como enunciado de discursos, responde menos a las intenciones conscientes que pudieran tener los agentes del sector público, como al marco referencial sistémico de juegos de oposiciones múltiples, expresadas en termino de voluntades de verdad (de poder o deseabilidad)” (Raposo, 2005, p. 19). La reificación del espacio social, es decir, su simbolización como un objeto “aurático”, deseable para los grupos de poder.

Hay que recordar que la arquitectura, tal vez, sobre cualquier otra expresión artística, posee un poder de control e influencia liminal sobre los sujetos. Es una materia dinámica que se instituye en el entramado topográfico donde se emplaza la ciudad, y que modifica o permite una serie de relaciones sociales, que la práctica orgánica de los cuerpos, posiblemente ni siquiera considera. El Estado, como mandante de las obras urbanísticas en la mayoría de los casos, tiene la facultad de disponer estos cuerpos y presencias, para conducir los devenires de la sociedad. La CORMU tenía este objetivo claro en la matriz de su conformación (ilustración XIV). Reconfigurar, en una primera instancia, la relación vecinal de grupos marginados, que no sólo tenían que vivir y trabajar en post del socialismo, sino aprehenderlo desde su máxima social de comprensión y relación mutua. Se podría aventurar, un sesgo vanguardista, una pedagogía encubierta en las obras de la CORMU. “(...) la obra de CORMU se enmarca dentro de la coordinación de horizontes de sentido entre el Estado y la sociedad, donde tanto los deseos de los actores sociales como el carácter utópico y revolucionario de los gobiernos de la época (epopeya y modernización) se asocia al imaginario colectivo de la creación de una ‘ciudad nueva’” (Raposo, 2005, p. 22).

CORMU tuvo, como ningún organismo de su época, un poder exorbitante. Logró tener la fuerza legal para llevar a cabo empresas de gran envergadura, poder manejar patrimonio propio y nacional, así como alcanzar una autonomía jurídica que dejaba poco espacio para la discusión. Canalizó durante años iniciativas en las que se invitaban empresas privadas a involucrarse en proyectos públicos, con un nivel de control y suficiencia que no se había visto hasta ese entonces. La CORMU en términos de despliegue, durante la Unidad Popular, alcanzó a ser la oficina más poderosa —en términos de realización de proyectos e influencia social— superando a la, en ese entonces clave, Corporación de Fomento (CORFO). En sus

filas se reunió un personal que no se comprendía, no solo porque poseía administrativos para la realización de los programas urbanísticos (de mejoramiento lo cual era su deber primero), sino que dio cabida a un sinnúmero de personas en diversas ciudades del país, desde personal técnico hasta obreros. Su centro de operaciones, hasta su casi inexistente paso por el Claustro de las Monjas Inglesas, fue el cerro San Cristóbal; desde allí la ciudad se desplegaba para que pudieran cincelarla a su gusto.

Los antecedentes históricos que devinieron en la conformación de una oficina como la CORMU, supera en complejidad el análisis que podemos hacer en la presente investigación. Sin embargo, es sintomático que cada uno de los arquitectos participantes en las obras que definieron estéticamente la Unidad Popular en términos urbanísticos, fueron formados en academias que reclamaban por la instalación de facto del discurso modernista. Fueron maestros y estudiantes, que en el contexto del gobierno de Allende, se comprometieron con un discurso que superaba las expectativas del progreso moderno. Posiblemente, en ello radicó la primera tensión (de muchas que habría durante esos años de gobierno) que se puso de manifiesto en la oficina. Una estética moderna, que debió ser subvertida, para responder a un gobierno que pensaba la práctica urbana como la configuradora de un ambiente social y cultural totalmente nuevo. Por un lado, las obras de la CORMU post 1970 no persiguieron la “expresión por medio del orden”, pero sí respondían a que las “(...) acciones presuponen una organización del entorno. Esta organización consiste, como hemos visto, en *abstraer* los objetos de los fenómenos inmediatamente dados. Los objetos, o sea la forma que asignamos al mundo, se expresan a través de nuestro comportamiento. También hemos indicado cómo para determinados propósitos es necesario fijar los objetos por medio de *signos*, de manera que podamos hablar de ellos, que puedan ser descritos y ordenados en sistemas” (Norbert-Schulz, 1979, p. 36).

Así como la arquitectura da un marco de acción a los hombres, también entrama en su relación con otras obras un sistema de símbolos, que no necesariamente tiene una manera de aprehensión directa. He ahí la necesidad de unificar un código. La forma otorgaría, después de su procesamiento, donde la subjetividad se liberaría en post de la relación entre los sujetos, el contenido. Esta idea del “fenómeno” en tanto relación particularizada de la percepción del mundo, es puesta en jaque cuando el discurso ideológico tiene un despliegue hegemónico. Cuando la frase que supone que “la ciudad como el soporte final de aquella comunidad apelada desde el arte, debe realizarse por medio de la forma pura, de la mera representación «desinteresada»” (Solís, 2011, p. 251); ya no es más desinteresada, sino con el claro fin de representar a la República. El Estado es el que dispone sobre los sujetos estructuras de pensamiento, las obras no tienen nada de ingenuo o azaroso, es el momento de despliegue del discurso que pretende conformar estilo.

La sentencia moderna que define la construcción de la ciudad, no como un conjunto de obras arquitectónicas, sino como la disposición racional de un orden mediante la «planificación urbana», ha alterado los procesos de identificación y construcción de la ciudad,

liberando la forma de algún contenido para consolidar su razón de uso y disposición. El urbanismo de carácter cientificista ya estaba consolidado en los centros de estudio de nuestro país, sólo necesitaba el apoyo de gobierno para desplegarse²⁷. La idea del plano, del proyecto, se consolida en la dinámica organizativa. El Estado no mandataría, por lo tanto, desde una razón de fuerza la redistribución de las dinámicas sociales; sino que habría una compresión total, social y tecnológica por un cambio de la estructura administrativa, que a su vez, trasformaría el mapa de la ciudad. “El Estado ha de ser una organización que se forma por y para sí misma, sólo puede hacerse real si las partes han coincidido en la idea del todo” (Schiller, 1990, p. 133). Es por esto que la Unidad Popular tiene constitutivamente en su matriz un componente utópico. Puesto que el horizonte de sentido calculado por la administración de gobierno, no puede —en términos calificables— traducir el ímpetu y las ansias de cambio de una sociedad a la que se le había prometido todo.

Sin embargo, habría que considerar que la descontextualización de todos los procesos con la modernidad, la continua ruptura con los espacios de manifestación, devendría en un idealismo radical, donde la experiencia es tamizada por una teoría y praxis predeterminedada. “(...) frente a la idea clásica de un orden natural, la pretensión de un sometimiento ilimitado de la naturaleza es propia de las ideologías políticas de la modernidad (más aún: fue Marx quien llevó esta pretensión burguesa a su plenitud)” (Innerarity, 1990, p. 34). La modernidad le da un contexto de realización a las ansias utópicas de control social, nadie podría dudar de las buenas intenciones que pavimentan este camino, sin embargo, con perspectiva crítica sabemos que la tarea de la realización de un “centro operativo” que controle las dinámicas sociales, no permite el encauce de fuerzas alterizadas que expelen hacia otros sentidos. La CORMU, con la asunción de Allende, toma otro camino, puesto que ya no se puede concebir una oficina que vislumbre un camino moderno, en tanto que callasen las proclamas de una modernización por el progreso.

Diálogos mancomunados. Latinoamérica y Europa

1. Bauhauserización

Previo a plantear su importancia como antecedentes, ya que tanto el sistema pedagógico Bauhaus como ciertos miembros que participaron en dicha Escuela, fueron maestros de destacados arquitectos nacionales. Es necesario realizar un breve paneo histórico, que contextualizará los acontecimientos ocurridos en esta Escuela germana y los puntos clave de su comprensión de la modernidad, así como también el devenir del estilo moderno en las artes y la arquitectura. Esto antes de cualquier inscripción de los miembros de la Bauhaus en

²⁷ Cómo veremos hacia el final del capítulo el edificio de la CEPAL, representaría como acontecimiento la consumación en obra del estilo moderno en Santiago.

el contexto chileno, como el caso de Joseph Albers, puesto que sin necesariamente abrir directamente una discusión en el plano nacional (como si lo hizo Le Corbusier), los seguidores de Gropius fueron un antecedente a las diversas causas reformistas en la disciplina, las cuales se analizaron en el apartado anterior.

Para comprender el real despliegue de la Bauhaus (1919-1933), habría que remitirse a sus antecedentes durante el siglo XIX, desde la *Deustch Werkbund* hasta la influencia soviética o del neoplasticismo holandés. Sin embargo, hay que considerar el relevante referente industrializador y el desarrollo de la técnica en la recientemente cohesionada Alemania hacia finales del siglo XIX. El cual tendrá un progresivo avance, desde gobernaciones más industriales que se impusieron ante otras que —en términos estilísticos— preferían una manutención del orden medieval en arquitectura (período artístico donde los germánicos brillaron). Durante el primer decenio del siglo XX, Alemania acepta el predominio técnico en el lenguaje arquitectónico, sin embargo, la singularidad que trae consigo la *Deustch Werkbund* (ilustración XV), fue la necesidad no solo de renovar la arquitectura por medio de innovaciones industriales, sino que también las “artes aplicadas”. Es así como en ambas artes se releva un carácter ético, antes que uno estético en la conformación de la obra. Sin embargo, su tecnificación no fue completa, puesto que dentro de *Werkbund*—y dicho sea de paso es un dato a considerar para los dos referentes europeos analizados— el maestro más significativo fue Peter Behrens, quien influido por la teoría de Alois Riegl, se afiliaba a la teoría de la *Kunstwollen* o “voluntad artística”, una deriva de la concepción genial transformada en talento, que opera por medio del artista, por lo que su importancia para la Escuela fue más en el terreno del estilo que de la técnica. Behrens será un personaje trascendental en el período de formación de Walter Gropius y Le Corbusier, y con el cierre de la *Werkbund* (1818) ambos decidieron continuar —de diferentes maneras— el proyecto de su maestro, el cual consistía en generar un cruce funcional de las artes, aunque no puramente encerrado con las artes “útiles”, desplegándose a otras disciplinas.

Walter Gropius (1883-1969), tras haber trabajado tres años con Peter Behrens en su oficina particular, y con el cierre de la *Deustch Werkbund* por la crisis fabril que produce la Primera Guerra Mundial, se proyectó como el continuador natural de esta Escuela. Efectivamente tomó la misión de unir las artes con la industria, pero le da otro giro. Respecto al debate entre la autonomía de una escuela de artes aplicadas, la cual debiese derivar en una de diseño, finalmente el Duque de Sajonia toma una decisión salomónica. “Gropius se convirtió en director de una institución mixta, compuesta por la Academia de Arte y la Escuela de Artes y Oficios: una solución que oba a dividir conceptualmente a la Bauhaus a lo largo de toda su existencia” (Frampton, 1993, p. 125). El pensamiento de Gropius tiene un alto componente mesiánico, es más, el arte fuertemente racionalizado de su período de entreguerras, es la manera en que ve cómo el mismo arte puede curarse y, ser a su vez, un ejemplo para una sociedad completa. Una sociedad que entre el final de la I Guerra Mundial y la debacle nacional socialista, Walter Gropius veía como totalmente descompuesta.

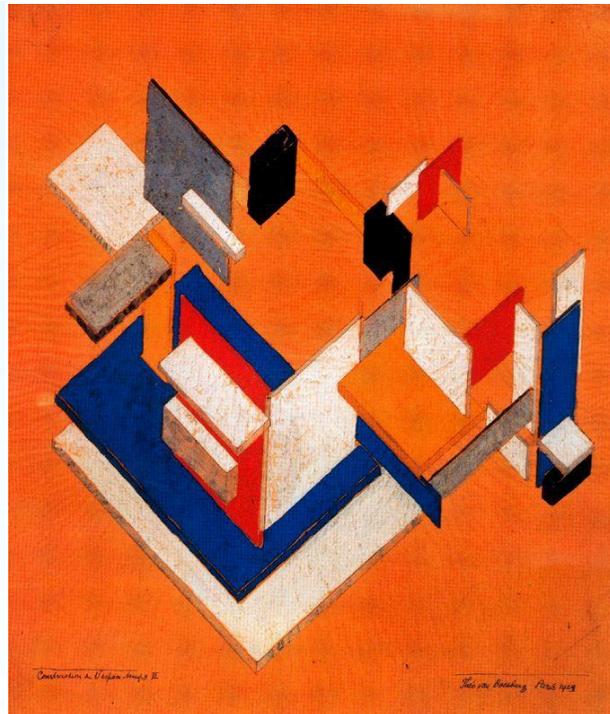
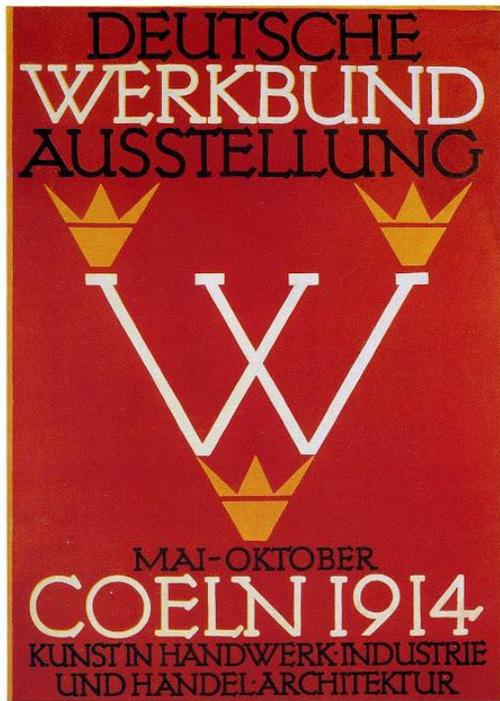


Ilustración XV - XVI: Afiche de la Escuela *Deutsche Werkbund* (fuente Art History Archive: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/european/German-Art-Movements-of-the-Early-20th-Century.html>; Theo Van Doesburg, construcción espacio temporal II, 1923. Gouache sobre papel. 46 x 39,7 cm. Museo Thyssen-Bornemisza. Respectivamente.

Gropius considera que la enseñanza de las artes se ha centrado en la teorización estética sobre las obras, y ha relevado la reflexión de las mismas etapas productivas a un segundo plano, es decir, que la fase de investigación “formal” para él es de suma importancia, y es desde donde hay que redirigir la enseñanza del arte. La arquitectura como práctica dinámica, en constante transformación y cambio, se ha convencionalizado en estilos sin una formación de escuela, sino como reglas aplicadas y aplicables en el futuro. Es por ello que Gropius propone una nueva forma de pedagogía, que es la base de la nueva manera de hacer arte y arquitectura. “El programa de la Bauhaus tenía especialmente dos objetivos, a saber, la síntesis estética (integración de todos los géneros artísticos y sectores artesanales bajo la supremacía de la arquitectura) y la síntesis social (orientación de la producción estética hacia las necesidades de amplios círculos de población y no exclusivamente hacia la demanda de una pequeña capa de privilegiados desde el punto de vista socioeconómico)” (Wick, 1986, p. 12).

Es importante pensar la Bauhaus en el contexto de las vanguardias artísticas, como una especie de laboratorio intelectual, donde distintos artistas (de diversas disciplinas) llegaron a Weimar, Dessau o Berlín —dependiendo el período— para aportar en el proyecto. Es por ello que la influencia de Theo Van Doesburg (ilustración XVI), por medio de El Lissitzki, para el giro de la Bauhaus desde un prisma más expresionista a otro más cubista,

representado en el traslado de Weimar a Dessau. La Bauhaus pasa de un estadio artesanal a uno preponderantemente industrial. Otro revés significativo, en relación a los artistas que participaron con gran influencia en la pedagogía de la Escuela de Gropius, será lo que representa la salida de Johannes Itten a Joseph Albers, y toda la formación propedéutica y purista que traía desde las artes visuales.

La radical incorporación de la industria a la Bauhaus para el año 1923, ejemplificado en el slogan de Gropius “Arte y técnica: una nueva unidad”, provocará la antes mencionada salida de Itten y otros artistas, quienes no compartían la visión tecnificante que estaba tomando la Escuela. Es así como Gropius impondrá en la Escuela, con una justificación altruista, una industrialización de los procesos. Es más, se incorporan materiales como el metal, el vidrio y el hormigón (que habiendo sido utilizados con anterioridad pasan a ser capitales de cualquier obra); así como también las maneras pedagógicas más experimentales son remplazadas por talleres tradicionales de facturación en serie, abaratando las piezas y masificándolas (ilustración XVII - XVIII). Habiendo llegado a ese punto, Gropius dispone en el cargo de director al más ideologizado de los docentes de la escuela: Hannes Meyer. “Al asumir a Meyer, Gropius pensaba marginar definitivamente el formalismo, introduciendo con él la única dimensión con autoridad para hacerlo: la política y social” (Scolari, 1971, p. 153). El rol de Meyer no sólo será el de darle un lugar preponderante nuevamente a la arquitectura, sino también, apoyar la incorporación de la escuela en el medio social, alejándola del programa purista y socialdemócrata de Gropius, el cual estaba totalmente fuera del orden de los tiempos; por un falso sentido de neutralidad. “El mérito de Meyer consiste, fundamentalmente, en haber invertido la concepción de una arquitectura que giraba alrededor de las artes y haberla devuelto a su papel de “cosa humana por excelencia”” (Scolari, 1971, p. 148).



Ilustración XVII – XVIII: Marianne Brandt, bauhaus tea infuser, 1924; Ludwig Mies van der Rohe & Lily Reich, Barcelona Chair, 1929. Respectivamente.

Finalmente, en su último período, entre 1930 y 1934, la Escuela ya es incontrolable con el sinnúmero de revueltas sociales. La inminente emergencia del nacional socialismo radicalizó las posturas ideológicas, y a los antiguos maestros se les hizo imposible el manejo de la situación. Es por ello que la Bauhaus pasó a manos de uno de los docentes que menos operaba como “agente” político dentro de la Escuela: Ludwig Mies Van der Rohe. En los últimos años de dirección de Ludwig Mies Van der Rohe, las posturas teóricas de integración entre las disciplinas han desaparecido por completo; el programa se centró en la innovación de materiales. En resumidas cuentas, la Bauhaus presenta dos programas didácticos totalmente opuestos: el metodológico de Gropius y Meyer, y el sistemático de Mies Van der Rohe.

Ahora bien, quien expande el mito de la Bauhaus es Giulio Carlo Argan, y es él quien ve cómo la experiencia de dicha Escuela representa al “hombre moderno ideal”. Esto porque el desarrollo retórico sobre la escuela una vez cerrada (con sus miembros radicados en los EE. UU), Gropius presentaba con orgullo a la Bauhaus en un estado originario, el cual como sujeto que abogaba por una industrialización se encuentra en un estadio ahistórico; fundacional. Ello quiere decir, que cualquier referencia anterior es inútil o equivocada para su lectura. “Así el delirio mítico de la crítica histórica, alentada en esto por la exigencia divulgativa del texto de Gropius, restituyó siempre una imagen legendaria de la Bauhaus, una imagen legendaria y generalmente desenfocada, evitando una valoración realista e históricamente correcta” (Scolari, 1971, p. 143).

Sin embargo, en los últimos años de Walter Gropius, la politización radical y el discurso de resarcir la autonomía artística por medio de las avanzadas de la vanguardia, han pasado de largo. Durante su vida en los EE. UU, solo mantiene el antes referido orgullo por su Escuela. Sin embargo, Gropius ya señalaba para la década de los 60 que las “Escuelas de Artes y oficios” o escuelas de artes aplicadas no cumplieron la finalidad para la que fueron creadas, puesto que de uno u otro lado fueron débiles. Su producción no logró calar en el ámbito cultural o resarcir ciertas autonomías específicas, enfocando, posiblemente, su crítica hacia *Werkbund*. Gropius se refería a la arquitectura moderna no como una manifestación de un estilo, sino más bien, como una manera de expresar un espíritu de la época, como un segundo renacimiento, que evoca maneras nuevas de desenvolverse y donde el arquitecto es una pieza fundamental para esta renovada manera de la percepción. Tratando de alejarse de quienes declaraban que la Bauhaus se había transformado en un estilo, en una *maniera* de sí mismo, y que Gropius actuaba como conservador de una obra que indefectiblemente defenestrada por un acontecimiento histórico radical, como fue la segunda guerra mundial.

También empezará a distanciarse de las máximas que lo habían definido como un teórico de la disciplina, señalando hacia mediados del siglo XX que en la Bauhaus no hubo un rechazo radical con la tradición arquitectónica, sino más bien, lo que no hay es una referencia a los patrones estéticos que remitirían o trazarían una línea de proyección con las obras, para ese entonces, contemporáneas. La tradición habría que valorarla en tanto tiene como meta la

misma que se intentó alcanzar Gropius con todas sus obras, la de conquistar una expresión propia de cada época. Por lo tanto, la pretensión sería la definida en la manera de desplegar lo diferente. “Pero esta evolución ha encontrado obstáculos: teorías confusas, dogmas y manifiestos personales, dificultades técnicas y, finalmente, los peligros provenientes de los fuegos fatuos del formalismo. ¡El peor de todos fue que la arquitectura moderna llegó a constituir una moda en varios países! La imitación, el snobismo y la mediocridad han distorsionado los elementos fundamentales de sinceridad y sencillez sobre los cuales se basa este renacimiento. Frases espurias como ‘funcionalismo’ y ‘la aptitud para un fin equivalente a belleza’, han desviado la apreciación de la nueva arquitectura hacia canales secundarios y puramente externos. Esta caracterización unilateral se refleja en esa frecuente ignorancia de los verdaderos motivos de sus fundadores, y constituye una fatal obsesión que impulsa a las personas superficiales a relegar este fenómeno a una provincia aislada, en lugar de percibirlo como puente que une polos opuestos del pensamiento” (Gropius, 1977, p. 82).

Finalmente, la perspectiva de análisis de Gropius se ha moldeado a las necesidades y requerimientos del contexto académico y profesional de la sociedad estadounidense. Piensa la figura del artista como él denominó en el “hombre total”, puesto que es el lado contrario a la figura del científico, es decir, una manera de desplegarse en el mundo totalmente contraria. Además Gropius puso este concepto en un lugar capital a la cultura, el cual no fue construido mediante los procesos políticos que devienen en una sociedad ideal de “hombres nuevos” con nuevas maneras de relacionarse, esto gracias a la imbricación radical del arte y la vida; sino más bien, lo piensa en relación con las aperturas de subjetividad que ello permite. Sobre la disciplina arquitectónica se centró básicamente en rescatar y desarrollar el concepto de “arquitectura integral”. No entendiendo “integral” en tanto integración con el espacio urbano, sino arquitectura asimilada por el espacio social; con todas las características orgánicas que ello conlleva. “La calidad de parentesco de la expresión arquitectónica regional que tanto deseamos, dependerá sobremanera —creo— del desarrollo creador del trabajo en equipo. Abandonando la mórbida persecución de ‘estilos’ hemos comenzado ya a desarrollar conjuntamente ciertas actitudes y principios que reflejan la nueva forma de vida del hombre del siglo XX. *Hemos comenzado a comprender que diseñar nuestro ambiente físico no significa aplicar un conjunto fijo de reglas estéticas; por el contrario, corporiza un crecimiento interno continuo, una convicción que recrea continuamente la verdad, al servicio de la humanidad*” (Gropius, 1977, p. 197). Esa idea de superación de lo anterior, es por un lado, una piedra donde sepulta su propia obra — la Bauhaus—, porque ya era reconocida como estilo; pero por otro lado, rescata el componente de modernidad que su propia producción sigue, su componente de vanguardia.

2. Corbusierización

Las relaciones de Le Corbusier con Chile, aun cuando nunca visitó nuestro país, son menos tangenciales que las que tuvieron los miembros de la Bauhaus. Le Corbusier, al igual que Walter Gropius o Joseph Albers, fue maestro de distintos arquitectos y artistas chilenos, sin embargo, recibió además propuestas de trabajo reales e invitaciones a conocer nuestro país, las cuales nunca se concretaron. Ahora bien, estos intentos quedaron como una marca indefectible de una venida, que prometía la consolidación definitiva del lenguaje moderno como lenguaje “oficial” en Chile.

Charles Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965), Le Corbusier, es uno de los exponentes más claros del movimiento moderno, nació en Suiza pero se radicó en París, donde desarrolló la mayor cantidad de sus proyectos. Al igual que Walter Gropius estudió en la Werkbund, donde cursó con Peter Behrens, coincidiendo en Alemania no solo con el fundador de la Bauhaus, sino también con su tercer director: Ludwig Mies Van der Rohe. Interesado en difundir la estética moderna, va a generar relaciones con arquitectos de distintas partes del globo; su particular trabajo tuvo una recepción como en ningún otro sitio en América Latina, trabajando junto a exponentes del movimiento como Oscar Niemeyer y Lucio Costa. Fundó junto a Sigfried Giedion y Hélène de Madrot los “Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna” (CIAM)²⁸, encuentros internacionales donde se reunieron arquitectos de distintas partes del mundo para definir los puntos clave de trabajo disciplinar, para impulsar mejoras en el ámbito social.

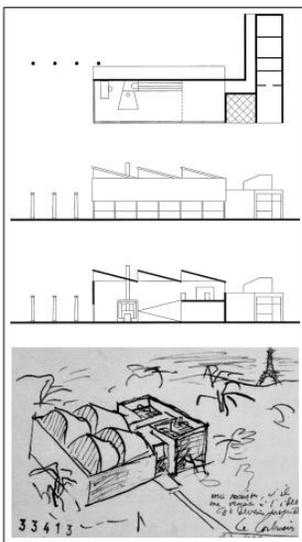


Ilustración XIX: Le Corbusier, Dibujos del autor basados en los planos de la Maison Errazuriz, 1929. fuente: Revista ARQ, n°49 p.67

²⁸ “La segunda fase de los CIAM –que abarcó de 1933 a 1947– estuvo dominada por la personalidad de Le Corbusier, que reorientó conscientemente el énfasis hacia el urbanismo. El IV CIAM, en 1933, fue sin duda el congreso más completo desde el punto de vista urbanístico, en virtud de su análisis comparativo de 34 ciudades europeas. De él salieron los artículos de la Carta de Atenas, que por razones inexplicables no se publicaron hasta una década más tarde” (Frampton, 1993, 274).

El primer proyecto que lo acerca a nuestro país fue un proyecto de casa de playa para el diplomático Matías Errázuriz Ortúzar. Kenneth Frampton se refiere a esta experiencia de Le Corbusier junto con Pierre Jeanneret de crear una experiencia moderna con sesgo vernacular, donde el entorno natural se vincula fuertemente con la obra: la necesidad de considerar una pieza monumental, que es el mismo paisaje. Por otro lado, hay que considerar, como señala Deambrosis, que “Le Corbusier nunca visitó Zapallar, el que a pesar de la presencia de unas columnas de mármol que en un primer momento el arquitecto pensó integrar en el conjunto, fue tratado como una tabula rasa. Tal vez en la Casa Errázuriz podría interpretarse como la casa para ningún lugar o la casa para todos los lugares. La realización de una casa casi idéntica a la diseñada por Le Corbusier, pero en Japón y por obra del arquitecto checo Antonin Raymond, parece confirmarlo” (2009, p. 127). Aun cuando este proyecto nunca se llevó a cabo, puesto que Errázuriz consideró demasiado arriesgado y costoso para el entorno de Zapallar, y lo desestimó rápidamente (ilustración XIX).

Su proximidad con Chile más significativa será la invitación que recibe tras el terremoto que destruye la ciudad de Chillán en 1939. Desde distintos grupos, organizaciones y centro estudiantiles, se solicita la venida de Le Corbusier a Chile para que colaborase en el trabajo de reconstrucción. Sin embargo, a la vez que surgen voces a favor, aparecen otras en contra. Con fecha 9 de febrero se acordó que Le Corbusier podría venir a Chile y colaborar en las tareas que se le requiriera. Esta decisión fue tomada por una de las vertientes del mundo de la arquitectura, el Instituto de Nacional de Urbanismo (desde donde mismo vendrían las críticas más certeras de voz de Oyarzún Phillips). Prontamente al terremoto de Chillán (24 de enero de 1939), se solicita acelerar la venida de Le Corbusier: “(...) un grupo de arquitectos chilenos, que mantienen estrecho contacto con ese distinguido profesional, le enviaron hoy el siguiente cablegrama: «convencidos de su experiencia y conocimientos, constituirá un valioso aporte a los técnicos chilenos en la reconstrucción de la zona devastada, haremos cuanto esté de nuestra parte para apresurar su venida. Cordiales saludos.- Arquitectos” (Diario El Imparcial, 15 de febrero 1939, s/p), entre los firmantes está Jorge Aguirre, arquitecto que para esta investigación ocupa un rol capital (como veremos en unos capítulos más adelante).

Las dos agrupaciones más importantes de la época discutía por la venida de Le Corbusier (la Asociación de Arquitectos de Chile y el Instituto de Urbanismo). Estos argumentos sirvieron para generar una polémica respecto a quien debería ser quién llevaba a cabo la reurbanización del centro cívico de Santiago, la cual ya estaba aprobada bajo el proyecto del arquitecto austriaco Karl Brunner. Confundiéndose el proyecto de Chillán, para Santiago, “Siempre estuvo latente en su vida profesional la amenaza del urbanismo de *tabula rasa*, personificado por Le Corbusier; un hombre de su misma edad. Cuando deja Viena, la Werkbund Siedlung anuncia un cambio radical del pensamiento urbano. Llega a Chile

simultáneamente a la visita de Le Corbusier a Buenos Aires; dos destinos y mensajes completamente distintos” (Eliash; Moreno, 1989, p. 104). Finalmente, sin ser aceptado para reurbanizar Chillán —ni de paso, Santiago— muchas maquetas serán desarrolladas por discípulos de la escuela moderna en la capital Argentina (ilustración XX).

Para aclarar la situación, Le Corbusier hace el ofrecimiento para venir, antes del terremoto de Chillán, y la propuesta es para la Municipalidad de Santiago para estudiar la regulación del trazado del casco histórico. “Con fecha 29 de enero envió una nueva carta por avión, en que manifiesta su pesar y condolencia por el terremoto chileno. Ofrece, en seguida, la planificación gratuita de Chillán y Concepción, pero pone por condición previa que la Municipalidad de Santiago formalice con él el contrato por \$500.000, que le permita venir a Chile” (Diario El Mercurio, 12 de febrero de 1939, s/p)], esto fue escrito por el mismo Rodulfo Oyarzún. Este arquitecto y docente de la Universidad de Chile, fue estudiante en Viena de Karl Brunner, por lo que se puede inferir que el arquitecto chileno, director del Instituto de Urbanismo, abogará por su maestro ante el polemista francés. La alcaldía de Santiago rebate lo declarado por Oyarzún, diciendo que no hay ofrecimiento tal de Le Corbusier a la municipalidad para hacer un nuevo plano regulador, que lo único recibido es precisamente lo referente al plan de reconstrucción.

"PRO ARTE"

Mensaje de Le Corbusier a los arquitectos de Chile

Ofrecemos a continuación, el Mensaje que Le Corbusier envió a los arquitectos chilenos. Este mensaje fué entregado por Le Corbusier al arquitecto Emilio Duhart, nuestro distinguido compatriota, que colaboró el año pasado con el célebre artista francés en los planos para la India. En una próxima edición publicaremos un reportaje a Emilio Duhart sobre los últimos trabajos que Le Corbusier viene desarrollando.

"A mis jóvenes amigos arquitectos de Chile:
Mis queridos amigos:
 Parece que ustedes son todos una banda de tipos formidables, dispuestos a llevar la arquitectura a su justo nivel, cual es el de servir al hombre.
 Desde el instante en que nos preocupamos del hombre, de las mujeres y de los niños, en todo lo que pueden tener de atractivo y de admirable (defectos y cualidades), llegamos a ser arquitectos completos. Se dejan definitivamente a un lado las fórmulas académicas; y la menor superficie, la mínima distancia, el más pequeño espacio construido, llega a ser precioso, como el vaso de agua es al explorador en el desierto, o como la reserva de gasolina al aviador a 6.000 metros de altura.
 Este sentido de la responsabilidad de las cosas y de nuestra intervención frente a ellas, es el acontecimiento sentimental moderno introducido en la arquitectura después de casi un siglo de eclipse.
 Es, pues, una cuestión de sentimiento; no es una cuestión de dinero y de utilidad, pero sí, una cuestión de sacrificio. Los que no gusten de ello, los que no encuentren en esto sus propios intereses, pueden retirarse cuando quieran, pero que no vengan a estorbar con sus deseos brutales nuestra magnífica vocación.
 He podido terminar la Unidad de Habitación de Marsella gracias a vuestros jóvenes camaradas franceses, aquí en París. No les deseo que sufran todas



LE CORBUSIER, autorretrato.

las dificultades que los cinco años de Marsella acumularon bajo nuestros pasos; pero cuando ustedes se encuentren con dificultades, no les den la espalda: agárrenlas por el cogote. ¡Y buena suerte!

LE CORBUSIER

Ilustración XX: Le Corbusier, Mensaje de Le Corbusier a los arquitectos de Chile”, Pro Arte n°165, Santiago de Chile, 1953.

Al tiempo que se desarrollaban las discusiones respecto a la incorporación de Le Corbusier a un plan de remodelación, en las mismas Escuelas de arquitectura, ahora nuevamente la de la Universidad de Chile comienza a desplegar su aparato crítico para definir las directrices de la enseñanza de arquitectura, y los bandos se enfrentan nuevamente. Declaraciones como: “Ahora bien, todo el aspecto utópico, aunque muy atrayente, de las teorías de Le Corbusier reside, a mi modo de ver, en la interpretación que él no relaciona con factores económicos existentes y reales, sino con premisas abstractas que considera demasiado subjetivamente como una consecuencia de funciones naturales del hombre, siendo que, en realidad, dicha premisas debe ser, en conjunto, exclusivamente el reflejo de un proceso económico” (Oeherens, 11 de febrero 1939, s/p), demuestran que la simpatía por la obra del arquitecto suizo nunca fue transversal, sin embargo, la opinión de Federico Oeherens reflejaba una parte del equipo docente, pero otra parte importante estaba con la incorporación de las ideas del Movimiento Moderno y, sobre todo, las impulsadas por el CIAM y Le Corbusier. En este otro lado, estaban los estudiantes que al tener mayoría política –por lo menos entre sus pares– podían definir el rumbo de la reforma. “Al sacar a la Arquitectura de las estrechas preceptivas que informa lo académico y de la mentira en que se debaten las Escuelas de Bellas Artes en su afán estéril del ‘arte por el arte’, es posible poner en consonancia la Escuela de Arquitectura con la trayectoria magnífica que ya se tiene trazada universalmente la **ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA**, desde comienzos del siglo XX (Gropius, Le Corbusier, Nelson, ect...)” (Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Chile, 1939). Para este grupo de estudiantes la arquitectura centraría su foco reflexivo los denominados problemas modernos, desarrollados por el CIAM y Le Corbusier²⁹.

Sin embargo, las posturas racionalistas y formalistas que se despegaban de las máximas del CIAM, son rápidamente utilizadas para radicalizar los contextos ideológicos de las Escuelas de Arquitectura; es por ello que los puntos emanados de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna serán capitalizados para generar cambios en los programas de estudios. Sin permitir consolidar una línea en las mismas Escuela, solo se aceptaba el lenguaje moderno, tal cual, casi como una fórmula. “La fábrica, el teatro, las bibliotecas, el club social, el esparcimiento en general, el centro comercial, el municipio, el hospital, la escuela y la vivienda, los árboles, los parques y los caminos, no son sino la proyección del hombre en su medio y deben concebirse como una simultaneidad armónica. Por ello **LA TENDENCIA DEL ARQUITECTO MODERNO AL RESOLVER EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA ES PLANEARIO INTEGRALMENTE**. Sería un error concebir la vivienda ideal en un medio como el nuestro, en el que no existe relación de continuidad entre la función de habitar y las demás funciones de la vida (**CIRCULACIÓN, TRABAJO, ESPARCIMIENTO, EDUCACIÓN**)”. (González; Schapira, 1949, p. 3). En Chile, como vemos, los planes de estudio se centrarán en el problema de la vivienda, y arquitectos como

²⁹ En el punto 3 de la declaración de conformidad del Centro de Estudiantes, el cargo de director de Escuela, quedará en manos (y en primera instancia de manera interina) de Juan Martínez, entonces, académico y arquitecto aceptado por asamblea.

Enrique Gebhard pretende exponer un plan para Santiago, con planos y estudios que puedan ser estudiados en un futuro congreso del CIAM y una publicación que en ese entonces se llevaría a cabo en Ámsterdam.

Ahora bien, hacia la década del 50, Le Corbusier demuestra una desilusión del modernismo ortodoxo, y es influido por el brutalismo de Fernand Leger. Es así como empezó a desarrollar otro tipo de manifestación estética en arquitectura, algo que se definirá más por la utilización de la placa, la mezcla de materiales como el hormigón y la madera, así como también la incorporación de los jardines flotantes como parte constitutiva de los espacio (tal como veremos en el edificio de Chardigarh).

En el IX CIAM, celebrado en Aix-en-provence en 1953, los arquitectos jóvenes generaron el gran cisma con las viejas hordas de arquitectos funcionalistas e idealistas (Le Corbusier, Eesteren, Rogers, Gropius, ect). Para Alison y Peter Smithson y Aldo Van Eyck, las cuatro categorías de la Carta de Atenas: vivienda, trabajo, diversión y circulación; debían ser puestas en crisis. La necesidad en plantear un modelo más complejo respecto a la disposición urbana, rehumanizaba las condiciones de los ciudadanos, y por fin se detenía en la cuestión identitaria que tanto se le había cuestionado a los viejos maestros.

Ante las contradicciones anteriores, se suman las críticas que a posterioridad se le hacen a la obra teórica de Le Corbusier, y que en el caso puntual de Chile contribuyeron a la distancia disciplinar que tienen las artes y la arquitectura, para el contexto epocal del caso de estudio de esta investigación, y siendo posible extenderlo hasta ahora. Eliash y Moreno, en su libro *Arquitectura y modernidad en Chile* (1989), adjuntan una entrevista realizada a Roberto Dávila Carson —primer discípulo chileno de Le Corbusier—, quien responde con algo de suspicacia a la importancia del arquitecto francés en la enseñanza nacional: “Yo no afirmaré que la influencia de Le Corbusier fue provechosa sin reservas, creo que fue útil en cuanto contribuyó a hacer ver que se estaba en un error y en cuanto a que estimuló a dudar, a buscar, a crear. Pero sus proporciones categóricas, precisas, en cuanto a lo que debía hacerse, estableciendo un verdadero dogma con recetas incontrovertibles, llevó a los estudiantes y aún a los arquitectos a aplicar sin mayor control ni reflexión su lenguaje. Se dejó de estudiar Composición, Teoría, Historia y Filosofía del Arte y de la Arquitectura dando lugar a generaciones huérfanas de una sólida cultura, que rendía pleitesía a sus principios en lo material, por comodidad e ignorancia” (1989, p. 60).

De todas maneras, es algo irrefutable que el rol que cobró Le Corbusier como un mediador de su propia obra es importante. La difusión de sus escritos y las conferencias del CIAM en revistas, libros, entrevistas, en medios de comunicación masivos, etc., lo transformaron en un referente, que se volvió una cierta fórmula o convención inamovible. Esto fue por dos características: Por un lado que la corriente práctica de este arquitecto suizo propone una estética inalterable, que supone que las condiciones económicas y racionalistas del estilo moderno se adaptan a cualquier lugar, subsanando los espacios de sus necesidades

endémicas; y por otro lado, porque sus obras son fácilmente replicables, además de económicas, se transformaron en una *maniera* en Concepción, Coquimbo o Ñuñoa.

Ahora bien, entre Le Corbusier y la obra de Walter Gropius hay puntos que los distancian diametralmente, generando dos maneras de asimilación del estilo moderno distintas. Sin embargo, aún mantienen puntos en común considerables, como el desarrollo más importante de su obra teórica en el contexto del despliegue de los movimientos de vanguardia. En este contexto, la obra arquitectónica cobra un inusitado valor, puesto que a pesar de la crítica indefectible a la falsedad con la que se constituyó la meta “arte-vida”, para su favor el carácter funcional —y eminentemente técnico de esta disciplina— lo subsanaba. También hay que considerar, como señala Kenneth Frampton, que la constante y progresiva pretensión de la arquitectura moderna hacia la abstracción la ha alejado de la posibilidad de pensar la obra arquitectónica como una imagen de una ideología; sumando a ello el malestar que les producía a los arquitectos modernos generar edificaciones simbólicas.

Sin embargo, el arquitecto como “reformador social” —en palabras de Eliash y Moreno— de la teórica corbuseriana, es muy diferente al “arquitecto-obrero” bauhausiano. “El *arquitecto es un organizador*, no un diseñador de objetos: no es un simple slogan de Le Corbusier, sino un imperativo que enlaza iniciativa intelectual y *civilisation machiniste*” (Tafuri, 1972, p. 61). Le

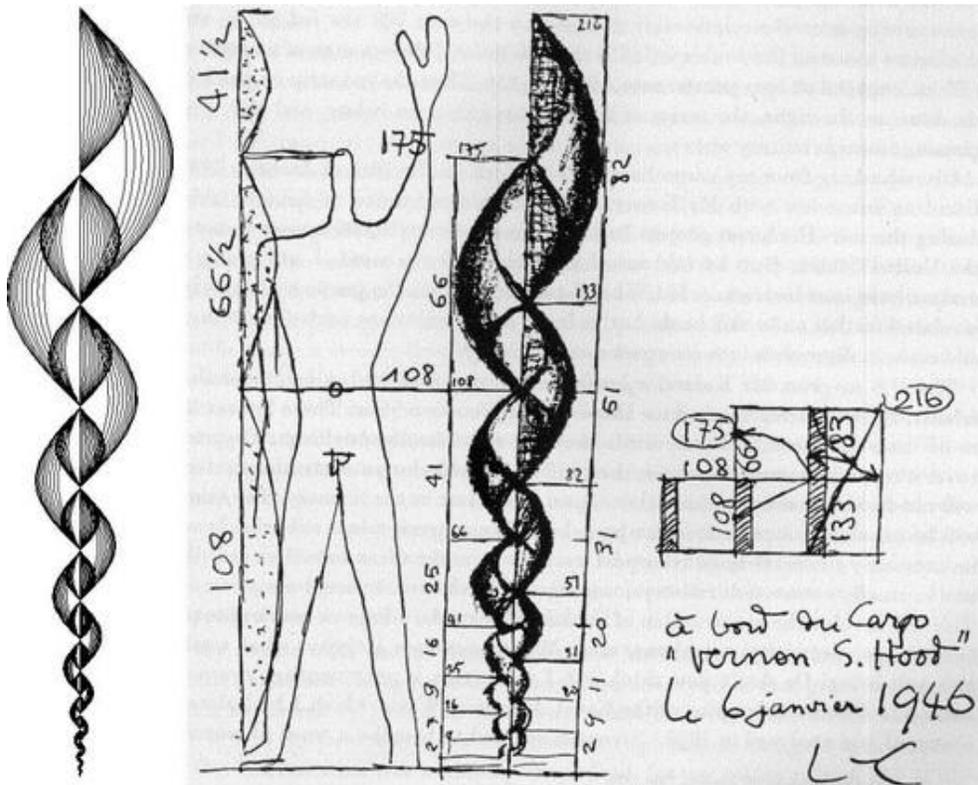


Ilustración XXI: Le Corbusier, Modulor. Base de su teoría respecto al hombre como la medida de todas las cosas. Publicado en el libro “Le Modulor” de 1948.

Corbusier le da un lugar político capital al arquitecto como un configurador de la sociedad, aprovechando el rasgo adoctrinador de las obras arquitectónicas. Su purismo estético, de matriz abstracta³⁰, no deja cabida a una intromisión de la realidad o de la naturaleza (ilustración XXI). El sujeto no se debe perder en los terrenos desconocidos de la especulación o el sentimiento. Para Le Corbusier la planificación arquitectónica, en primera instancia, y la urbanística, en segunda, tienen la capacidad de ser instaladas donde fuese y reformular las condiciones objetivas de la vida

La Bauhaus, mientras tanto, es el último de los movimientos de vanguardia y tal vez el repositorio de todas las iniciativas políticas e ideológicas que propugnaban los otros grupos. Es un laboratorio en red, que reúne personajes que “militaron” en los otros movimientos de vanguardia, y que vieron en la arquitectura la disciplina que era capaz de llevar a obra las proclamas por una renovación del espacio social. El proceso de distanciamiento disciplinar que vive la Bauhaus, y la irrealidad de una cohesión entre un proceso artístico y otro, tiene ejemplos en la misma Europa tras la emergencia de las vanguardias y la mantención discursos y obras por sus continuadores. Me refiero puntalmente a los discursos contrapuestos a los que se refiere Tafuri: “Entre la destrucción del *objeto* y su sustitución por un *proceso* para ser vivido como tal, que implica la revolución artística del Bauhaus y las corrientes constructivas, y la exasperación del *objeto* propia del ambiguo eclecticismo expresionista no hay posibilidad de diálogo” (1972, p. 55). Mientras Walter Gropius y sus seguidores derivaron a una condición pedagógica del estilo moderno, es decir, edificante entre los estudiantes; sin determinar cánones o modelos; no pudieron relacionarse nuevamente con esa subjetividad enarbolada en una primera instancia; transformándose en un movimiento fuertemente racionalizador.

Sin embargo, las distancias entre uno y otro arquitecto moderno son definidas con certeza por Giulio Carlo Argan, quien señala que: “Le Corbusier adopta la racionalidad como sistema y traza grandes planes, que deberían eliminar todo problema. Gropius adopta la racionalidad como un método que permite localizar y resolver los problemas que la existencia continuamente plantea” (1957, p. 15). Es así como el subjetivismo radical del siglo XIX tiene su sentencia de muerte, con un proceso que supera a su vez las vanguardias históricas. Es la objetivación radical de la ciudad la que deriva en una consolidación de un espíritu racionalista en todo tipo de cosas. Cuando se refiere a la arquitectura de la Bauhaus como un segundo Renacimiento, y el cierre definitivo a la posibilidad de un tercero, habría que pensar que es cierto; y que las respuestas posteriores simplemente funcionan como la apertura con cuña de una retórica que estaba encerrada sobre y por la razón y la funcionalidad. “Frente a la filosofía moderna de la representación que pretende establecer una identidad entre el sujeto y el objeto, entre la realidad y el concepto, que trata de reducir

³⁰ Recordemos que Le Corbusier, junto con Amédée Ozefant, tras la publicación de *Après le Cubisme* (1918) fundarán el movimiento de corta duración y de carácter transitivo entre el cubismo y la obra del arquitecto suizo; el estilo “purista”.

la multiplicidad a la identidad racional, habría que pensar la diferencia en sí misma, lo que no se puede reducir, ordenar, jerarquizar, re-presentar” (Innerarity, 1990, p. 46). Es así como la idea de “novedad” trabajada en las teorías del Modulor corbuseriano, no permiten una ideologización sobre estas, no son funcionales a aparatos políticos. Resultan fórmulas que implantan problemas, cuestiones que posiblemente no se manifiestan a cabalidad en América Latina.

Por otro lado, Walter Gropius seguía sosteniendo que la elección de materiales económicos ante la ilimitada cantidad de bienes producidos por la “Era del máquina”, permitirá entrar en un ánimo de elección y apertura de la subjetividad para que así, finalmente, la sociedad vuelva a cohesionarse. Es así como los individuos, en una limitación hegemónica por la complacencia de un sentido en común, entenderían y verían en esas formas puras y racionalizadas la vía por donde el hombre se aceptaría entre ellos. Sin embargo, su rechazo aún hacia el final de su vida de una vertiente más experimental en arquitectura, demostraría cómo las tendencias se mantuvieron diametralmente contrapuestas. La vanguardia y el experimentalismo se nos presentan como contradictorias durante el siglo XX, mientras la primera busca la instauración de normas que organicen las dinámicas espaciales y, con ello, funden una nueva tradición; el experimentalismo en arquitectura, “(...) tiende, por el contrario, a desmontar, descomponer, contradecir, llevar a la exasperación sintaxis y lenguajes aceptados como tales. Sus innovaciones pueden también ser proyectadas generosamente hacia lo desconocido, pero el trampolín para está firmemente arraigado en la tierra” (Tafari, 1997, p. 189). Tanto Gropius como Le Corbusier fueron maestros directa o indirectamente de un grupo de arquitectos chilenos que cumplieron labores destacadas en el período de estudio. Sus nombres volvieron como referentes en distintas ocasiones (tanto en el plano nacional como internacional). Sin embargo, cuando la modernidad abogada por ambos con tanto esmero es superada por las condiciones objetivas —sobre todo ideológicas— de las cuales ni sus estudiantes se pudieron quedar al margen, el modelo parece desmoronarse.

Las Naciones Unidad en Chile. Emilio Duhart

Si la modernidad llegó a un punto cúlmine con el gobierno de Eduardo Frei Montalva, uno de los ejemplos más claros de ello será el edificio de la Comisión Económica para América Latina, CEPAL (ilustración XXII - XXIII). Este organismo dependiente de las Naciones Unidas elige como su sede definitiva Chile, por lo que pide a un grupo de arquitectos construir su edificio intergubernamental. Dicho proyecto será llevado a cabo por el arquitecto Emilio Duhart (con apoyo de Christian de Groote, Roberto Goycoolea y Oscar Santelices³¹), inaugurado el 29 de agosto de 1966, en un predio adquirido por el organismo de las Naciones Unidas en la poco urbanizada —para ese entonces— comuna de Las Condes

³¹ Este último no seguirá en el proceso de edificación siendo reemplazado por Alberto Montealegre.

(hoy Vitacura). El modelo del edificio sigue los preceptos de la modernidad, es más, es reconocido dentro de la crítica internacional como una de las piezas más interesantes y mejor logradas de este estilo a nivel mundial. La inspiración corbuseriana es evidente, especialmente en la fachada de ventanas corredizas, una planta geométrica entera de hormigón que es sostenida por 28 pilares, además puentes y corredores que se superponen unos a otros permitiendo una relación de circulación óptima y mejor lograda. Sin embargo, las consideraciones para definirlo como parte de un programa cultural moderno, no sólo reside en lo formal. Por ello, también hay que considerar cierta retórica y procesos sociales que llevan a que se inaugure dicho edificio.

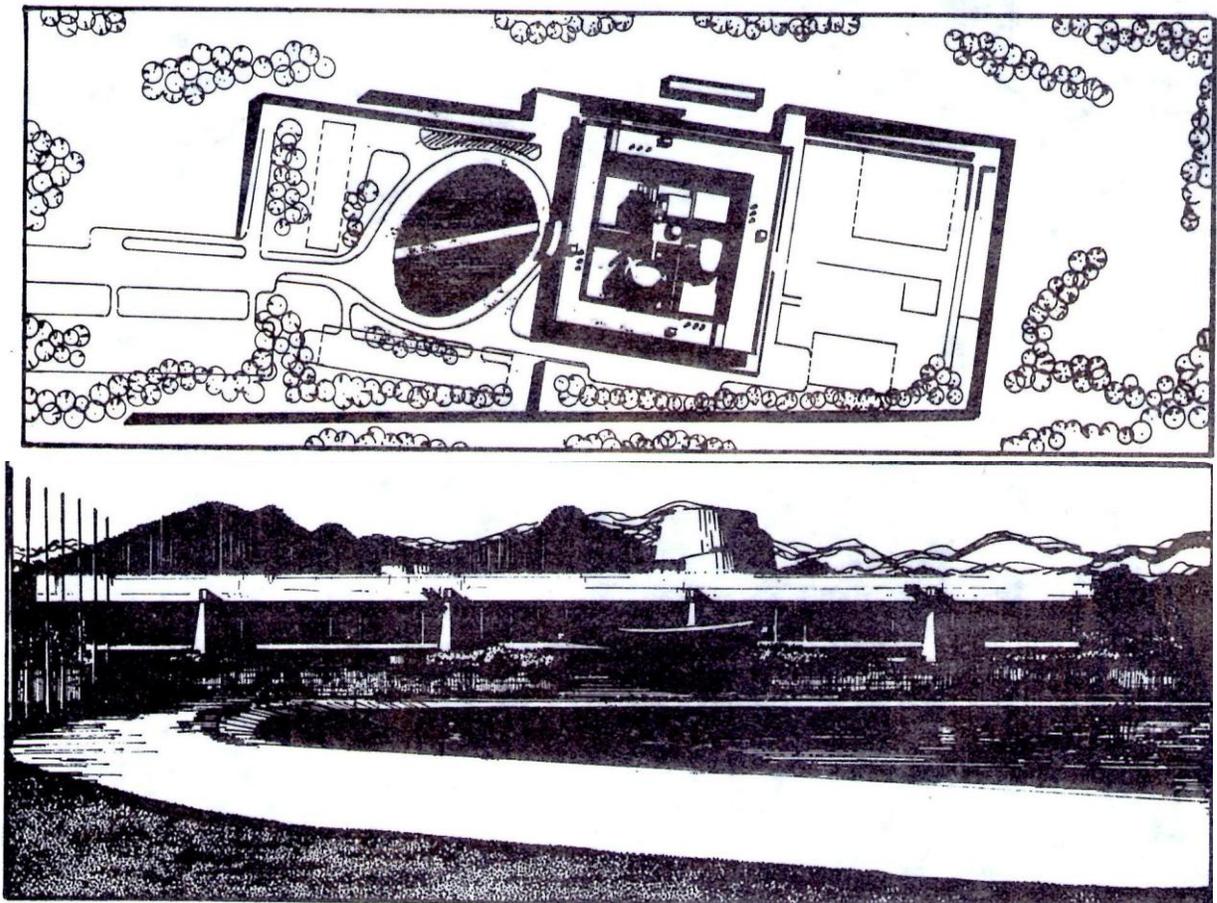


Ilustración XXII – XXIII: Bocetos de Emilio Duhart para el edificio de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe. En: SEGRE, R. (1986), *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo: América Latino y Cuba*, Habana: Editorial Pueblo y Educación.

1. Comisión Económica para América Latina y el Caribe

El Consejo Económico y Social (ECOSOC), fue uno de los organismos que orbitaron alrededor de las Naciones Unidas desde su creación (1945) tras el final de la Segunda Guerra Mundial. El Consejo Económico y Social no pudo congregar todas las energías y tareas necesarias para abarcar los distintos rincones del mundo donde se necesitaba. Por ello, se creó la Comisión Económica Europea (CEC), la Comisión para el Asia y el Extremo Oriente (CEALO), su símil en África (CEPA) y además, por supuesto, que la Comisión Económica para América Latina (CEPAL).

La CEPAL había funcionado en Santiago desde 1948 por iniciativa Hernán Santa Cruz como embajador de Chile ante las Naciones Unidas, y Raúl Presbich, importante economista argentino, quien fue designado en el rol de Secretario General de la Comisión en 1950, cargo que ocupará hasta que en 1964 cuando por iniciativa de él se creó la UNCTAD. No es hasta su apertura a otros pueblos con características geopolíticas parecidas (por ello la incorporación de la zona caribeña) que se decidió crear el edificio. Dentro de las tareas que se declaraban para el organismo general ECOSOC, “El Consejo Económico y Social tiene a su cargo la tarea de organizar la cooperación internacional, a fin de solucionar los problemas de índole económica, social, cultural y humanitaria, y de estimular el desarrollo y el respeto por los derechos humanos y las libertades humanas de todos los países, sin distinción de raza, sexo, idioma o religión” (El Mercurio, 28 de agosto de 1966). Puntualmente, la CEPAL, detectó tempranamente los problemas producidos por la dependencia de América Latina con Estados Unidos, las reformas son lentas, sobre todo en lo relativo a la extracción de materias primas para ser manufacturadas en países industrializados. Habrán de pasar quince años para que su concreción y visibilización definitiva llegue con la inauguración de un edificio de escala internacional, y donde operaría la base zonal de las Naciones Unidas.

Raúl Presbisch, para ese entonces director de la UNCTAD, también señalaba otros importantes problemas de la región durante las décadas del 50 y 60. Sin embargo, aun cuando se declaraba abiertamente que este era un problema que no cesaba desde varias décadas atrás, uno de los fundadores de la CEPAL debió abrir otra comisión para estudiar y resolver aquello que su primera creación no había podido:

“(...) los países subdesarrollados o en grados todavía incipientes de desarrollo encontraban un tropiezo para su desenvolvimiento, que debía ser analizado y eliminado. La tesis fue reconocida válida y formó una nueva visión del cuadro económico latinoamericano. La inflación congénita del hemisferio podía tener también otras causas internas en cada país, pero había una causa internacional que debía resolverse también en el plano internacional. (...) Esta interesante tesis tuvo resonancias mundiales. [y como mencionaba anteriormente] De ella surgió la Conferencia de Comercio y Desarrollo, celebrada en Ginebra en 1964,

organizada por el mismo economista, en la que el tema de los términos de intercambio y su influencia en el desequilibrio de las naciones en desarrollo fue la cuestión central”(El Mercurio, 28 de agosto de 1966).

Para 1957 la Asamblea General de las Naciones Unidas decidió aceptar la propuesta de Chile de ser sede definitiva de la CEPAL para América Latina. Se llama a concurso para el edificio en 1960. Para el día de la inauguración, la prensa y los personajes políticos de ese entonces, no cesaron de declarar el importante rol que jugaba ahora Santiago como una de las sedes de uno de los organismos más importantes de las Naciones Unidas (ilustración XXIV), detentando, por fin, un rol internacional de prestancia en el escenario político. Gabriel Valdés, ministro de Relaciones Exteriores del gobierno de Eduardo Frei, declaraba: “Honrados los chilenos con la sede de la Comisión Económica para América Latina, hemos recibido de sus dirigentes y expertos una permanente lección de trabajo, y de ciencia y un inestimable conjunto de investigaciones y de ideas. Pero no es solamente en nuestro ámbito nacional donde esta acción ha sido intensamente provechosa. CEPAL ha sido el factor decisivo para la toma de conciencia de América Latina sobre su propia realidad, sobre sus problemas, sus intereses y sobre su significación como conjunto de pueblos transitoriamente desunidos” (El Mercurio, 30 de agosto de 1966). Independiente de los reales logros alcanzados por la CEPAL o las proyecciones de ese entonces, incluso para el día de hoy, habría que destacar el fuerte ánimo latinoamericanista con que se referían los políticos de distintas latitudes respecto al edificio. Tanto el discurso referido de Valdés, como declaraciones de Raúl Presbich como: “América Latina no es sólo una expresión geográfica: debe ser también una expresión económica y, por ende, social” (El Mercurio, 28 de agosto de 1966), hacen notar un ánimo regional que cala en la política a distintos niveles, sobre todo en Santiago que, como en otros momentos de la historia nacional, estaba en una sincronía inusitadamente estimulante con los países latinoamericanos.

Ahora bien, para el día de la inauguración el presidente Eduardo Frei, se refirió al edificio como la “gran casa-monumento”, denominación que había expandido el propio Emilio Duhart desde el proyecto del edificio y que, a su vez, recogió la prensa. “Se plantea el edificio de las Naciones Unidas en Santiago de Chile como una casa y como un monumento. La Casa de las naciones en comunidad. El Monumento, expresión visible de su anhelo espiritual y social. Casa y Monumento para las Naciones, Monumento para su punto de reunión, Chile” (Montealegre, 1994, p. 85).

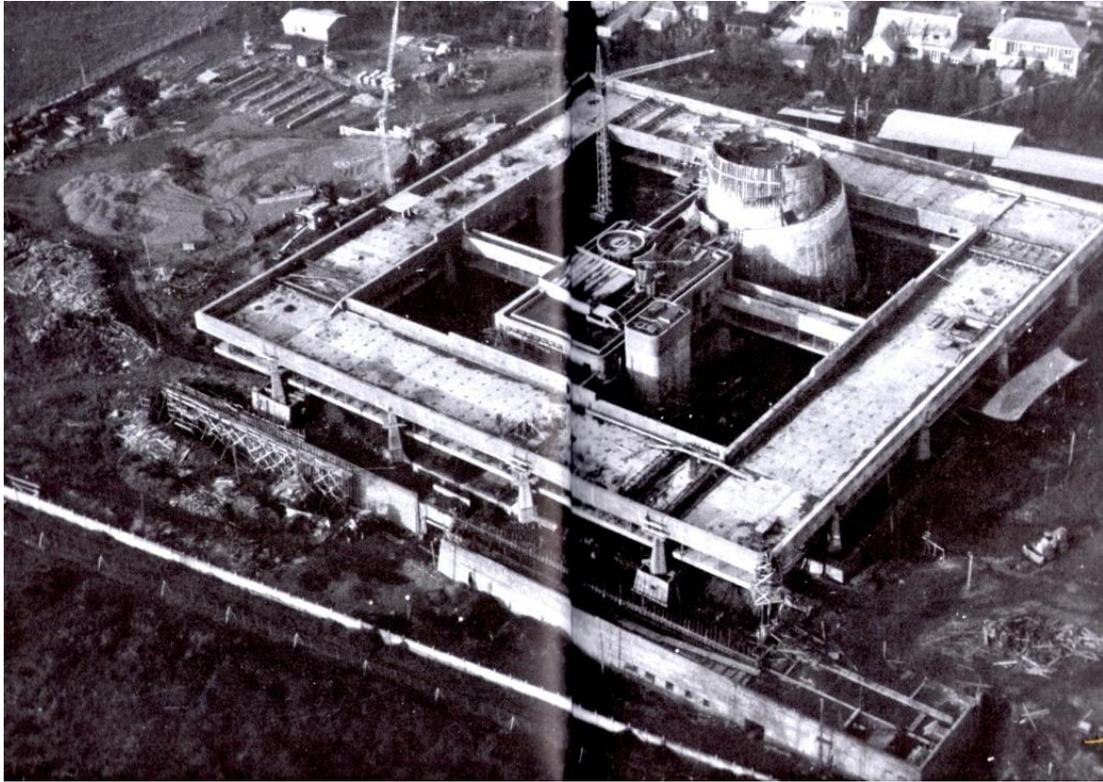


Ilustración XXIV: Vista de la CEPAL durante etapa de construcción. EN: PLAUT, Jeannette, SAROVIC, Marcelo (2012), *CEPAL 1962- 1966. United Nations Building. Emilio Duhart Arquitecto, Santiago: Constructo.*



Ilustración XXV – XXVI: Eduardo Frei (Presidente de la República) y U Tang (Secretario General de las Naciones Unidas), bajando desde el Caracol; algunos de los símbolos americanos representados en este volumen del edificio por Duhart. EN: PLAUT, Jeannette, SAROVIC, Marcelo (2012), *CEPAL 1962-1966. United Nations Building. Emilio Duhart Arquitecto, Santiago: Constructo*

2. Edificio UN

“No olvidemos que la arquitectura forma parte fundamental de la memoria de la humanidad, simboliza sus valores trascendentes” **Emilio Duhart**, *Una mirada al estado actual de la arquitectura.*

Emilio Duhart compartió patria entre Chile y Francia. Vivió su primera infancia en París, mientras sus estudios en arquitectura los realizó en Santiago, en la Universidad Católica, donde llegó a ser profesor tempranamente³². Además hay que destacar que participa en asociaciones gremiales de arquitectos desde que empieza a ejercer, ocupando un rol clave en coloquios y congresos sobre innovaciones para la arquitectura moderna. Emilio Duhart viaja en 1939 a la exposición internacional de New York, donde señala haber tenido contacto con artistas modernos internacionales, y arquitectos y artistas nacionales que estaban en dicha ciudad para este evento.

Duhart, con una amplia producción en arquitectura habitacional privada, destacó por otras obras en espacios públicos de carácter internacional, como la presentada para las Naciones Unidas. Llegó a obtener en 1977 el Premio Nacional de Arquitectura, y en su discurso agradece a quienes influenciaron en su educación, destacando entre otros a Jorge Aguirre por haber inculcado en él la búsqueda por una arquitectura contemporánea. Se refiere también a su época de estudiante con Walter Gropius en Harvard hacia 1942, sobre aquella época afirma: “perfeccioné mi pensamiento arquitectónico y el interés por la técnica, a la vez que el refinamiento plástico” (Montealegre Klenner, 1994, p. 21). Es becado por el Estado chileno para profesionalizarse en París en 1952 y estudia en el Instituto de Urbanismo de la Sorbonne, y gracias a Gropius, en el Taller de la *Rue de Sevres* dirigido por Le Corbusier.

Su amistad con Le Corbusier se reflejaba en las prórrogas constantes para que el arquitecto francés trabaje en Chile en uno que otro proyecto. Es más, se transforma en su representante en Chile, trayendo las noticias de su maestro. Emilio Duhart tras su paso en París, donde trabajó con Le Corbusier en los planos para el edificio de la Asamblea de Chandigarh, trae un significativo llamando para los arquitectos chilenos en 1953. En esta carta declaró de manera formidable, como había que luchar en contra de las vicisitudes para lograr una arquitectura integrada por el humanismo: “Desde el instante en que nos preocupamos del hombre, de las mujeres y de los niños, en todo lo que pueden tener de atractivo y admirable (defectos y cualidades), llegamos a ser arquitectos completos. Se deja definitivamente a un lado las fórmulas académicas; y la mejor superficie, la mínima distancia, el más pequeño

³² Hay que destacar que es Emilio Duhart quien invita a Joseph Albers a trabajar en el curso de diseño integral, tras la salida de Alberto Cruz.

espacio construido, llega a ser precioso, como el vaso de agua es al explorador en el desierto, o como la reserva de gasolina al aviador a 6.000 metros de altura” (Le Corbusier, 1953)

Aun cuando sus referentes siempre fueron espacios públicos, arquitectura estatal y la tradición local, su obra como señalaba anteriormente fue fundamentalmente privada. Participó en el “Seminario Gran Santiago” (1957) con un innovador proyecto para nuestra capital, el cual nunca se llevó a cabo; y generó obras innovadoras para la arquitectura del centro de la ciudad, que se transformaron en referentes para las generaciones inmediatamente siguientes³³. Estudió el Palacio de la Moneda por los sistemas de patios como modelo de relaciones para la creación del edificio de la CEPAL. Es por esto, que aun cuando el edificio tiene un fuerte carácter moderno, el autor esta todo el tiempo pensando en la cuadra española como referente al conjunto. Respecto a lo anterior, y dicho sea de paso, el pensar la relevancia de la forma para proyectar un resultado en términos conceptuales, es muy modernista. El edificio de las Naciones Unidas para Duhart fue su mayor y mejor obra, incluso desde su momento proyectivo. Aun cuando trabaja de manera colectiva, él comandó todas las obras, y se señaló como su único autor. Llega a tener un nivel compromiso tal con el edificio que le pondrá nombre a cada parte de la obra, los cuales aún se mantienen. La pieza arquitectónica fue tan significativa para el autor, que tras esto tuvo una producción relativamente desconocida, y hacia fines de la década del 60 se radicó definitivamente en Francia, rechazando, entre otras ofertas, trabajar con Alberto Montealegre en un proyecto para IBM.

El edificio de las Naciones Unidas, CEPAL, tuvo un largo proceso de edificación de más de 4 años, además de un año completo para modificaciones de anteproyecto. Con dos modificaciones desde el resultado en 1960, la maqueta definitiva no fue entregada hasta diciembre de 1961. El edificio finalmente estaba conformado por un volumen de 95.66 metros cuadrados, con un piso principal sobre otro piso zócalo, esto permitió generar un gran patio interior de 66.38 metros cuadrados, sólo en el primer nivel. Ambos niveles tienen múltiples terrazas que generan subespacios de esparcimiento y lugares interiores interesantes. Destaca del volumen principal, en la fachada, una marquesina de hormigón cáscara de doble curvatura la cual, como una gran teja invertida, recibe a los visitantes del edificio. Otro elemento importante es el caracol que se encuentra en el interior, pero que por altura sobrepasa los dos niveles del edificio, transformándose casi en un emblema. Esto, por un lado, porque este es un volumen característico de las construcciones modernistas de tendencia plástica brutalista y, por otro, las intervenciones iconográficas que el mismo Duhart realizó. Sin embargo, hay que señalar que la idea del caracol es de Christian de Groote, y no de Duhart, aunque la inclusión de iconografía prehispánica —y como salvaguardo de su autoría— es creación de este último. Un rasgo moderno interesante, pero que no se llevó a

³³ Como La obra edificio Arturo Prat de 1954, fue el primer edificio, en utilizar el orden de placa y torre, como una manera de ordenación para aplacar problemas estructurales de la dinámica social del barrio circundante. Dicha solución la veremos nuevamente en el UNCTAD III en 1972.

cabo, fue un uso del agua más predominante. El edificio contempló un canal que lo cruzará, una red hídrica que conecta transversalmente la obra, sin embargo, se usó, y de manera energética, fuentes de hormigón dispuestas a distintos niveles del muro, lo que realiza una suerte de regaderas para los jardines interiores, con una prestancia escultórica. La idea de la utilización funcional del agua para regular la temperatura de manera natural, es un recurso moderno³⁴.

Otro rasgo interesante del edificio de la CEPAL fue el lugar preponderante del material – sobre todo del hormigón– en su realización, una condición poética como se refiere el mismo arquitecto al uso de este recurso en su edificio. “El hormigón se usó en el edificio con gran virtuosismo formal y técnico. Sus versátiles cualidades se explotan a través de variados recursos. Aprovechando su plasticidad se trabaja en forma escultórica y libre en la Sala de Asambleas y la marquesina de acceso. En forma regimentada, usando las posibilidades de prefabricación y pretensado en obras de elementos repetitivos, en el anillo exterior de oficinas” (Montealegre Klenner, 1994, p. 17). Esta innovación técnica aplicada a la obra fue gracias a la incorporación del ingeniero en construcción Enrique Albertz Huber, quien llevó a cabo los procesos de pre y post tensión de los tabiques principales, restando peso a la estructura gruesa. Esta labor le da al volumen en general una cierta levedad, que por los materiales, sobre todo por el hormigón, no se proyectaba de tal manera. Otro rasgo constructivo que aportó a restarle peso matérico a la obra fue “(...) el eliminar los pilares exteriores en las esquinas del anillo por los cuatro vértices exteriores, hace que en su conjunto con las operaciones anteriores la percepción de las vigas principales sean más leves, con menos apoyos” (Plaut; Sarovic, 2012, p. 63).

Sin embargo, una de las características más destacadas fue la estructura en forma de cilindro que se proyecta sobre la unidad en general, la cual fue decorada con motivos prehispánicos que representaban la historia de América Latina en sobrerrelieves (ilustración XXV-XXVI). Este último componente evocativo de lo latinoamericano responde básicamente al plano de lo expresivo en arquitectura, el cual resulta una aberración para cualquier precepto de las primeras órdenes de los manifiestos modernos. “El estudio de las problemas estéticos nos dice sobre todo que no existe oposición entre “expresión” y forma (orden). *Sólo podemos expresarnos por medio de un orden*. La expresión pertenece a la forma, no se “añade”. Pero una forma, como hemos visto, no es expresiva *per se*. Si perseguimos la creación de formas específicas y articuladas, es con la intención de conseguir una expresión más rica. Es una equivocación importante creer que la forma dificulta y reduce la expresión, o que los caprichos arbitrarios la facilitan” (Norbert-Schulz, 1979, p. 48). Pero sería un error también pensar que en América Latina la modernidad no ocupó ciertos códigos que le eran propios a las tierras donde se ejecutaban las obras. Otro error sería pensar que una obra como el

³⁴ Respecto a los detalles constitutivos del edificio, es necesario precisar que –aun cuando no hay antecedentes que lo confirmen– el arquitecto Roberto Burle – Marx, habría realizado un proyecto para el jardín frontal del edificio de la CEPAL, el año 1962, proyecto que hasta ahora se desconoce los motivos por el cual no se habría realizado.

edificio de la CEPAL no es una obra moderna, simplemente por ese gesto. Lo moderno no sólo pasaría por sus posibilidades formales y materiales, sino también por el lugar dramático que alcanza la obra. La CEPAL representa al Estado chileno ante el organismo más importante a nivel internacional, encierra simbólicamente el lugar de Chile, la modernidad como un lenguaje hegemónico, asimilable y asimilado a nivel mundial.

Además de los antes mencionados sobrerrelieves del caracol, hay que considerar los materiales mismos con los que se erigió el edificio. Los ingenieros y el equipo de arquitectos, como un gesto alegórico contenido en lo más propiamente formal del edificio, importaron materiales de toda América Latina para que el edificio no sólo fuese “producido” por los deseos de una americanidad cohesionada hacia fines en común, sino que lo fuese fácticamente. El entonces director de la CEPAL, el economista venezolano Antonio Mayobre, para el día de la inauguración señalaba al respecto: “Revestimiento de los pisos del acceso principal de mármol gris, «mármol travertino» y granito rojo de Argentina; maderas finas de Bélize, parquets de Surinam; alfombras de Ecuador, tabiques de manera de Guayana; cerámica mejicana, equipo de interpretación de los Países Bajos; mesas de la sala de conferencias del Paraguay. (...) Finalmente, quiero destacar las importantes donaciones de las industrias de laminería y del cobre de este país para motivos decorativos” (El Mercurio, 30 de agosto de 1966).

Quien más insiste, como vemos, en la disposición material e iconográfica de motivos prehispánicos es el mismo Duhart. El hacer una gran casa de América el ambiente geográfico inmediato, será ejemplo de una monumentalidad continental, a la vez que la casa de hornigón y plantas bajas —en general— remitía a la localidad de la finca patronal del campo chileno. En la obra de Emilio Duhart hay un lugar preponderante para el lugar, hace estudios topográficos y geográficos donde las piezas se adaptan armoniosamente en su emplazamiento, considerando el espacio natural circundante.

Este rasgo es fundamental para inscribir el edificio en una trama de relaciones con las otras instituciones internacionales, además de detectar referentes ineludibles. Los edificios intergubernamentales, que representaban un orden geopolítico distinto a las lógicas de las Naciones Unidas (resguardar la estabilidad entre las potencias capitalistas y comunista, controlar el avance o despliegue de cualquier movimiento nacionalista de corte fascista, entre otras cosas), configuraron un esquema dentro de las lógicas de la arquitectura moderna. Es así como ello se introduce en el ámbito cultural por completo, y se genera, entre otras cosas, una arquitectura moderna de post guerra, una que en su definición internacionalista y pacificadora daba respuesta a los prolegómenos de algunos modernos. Le Corbusier llama un 13 de diciembre de 1946 —en una especie de grito de batalla por medio de la radio de las Naciones Unidas—, a aceptar que ese momento, es el momento de la arquitectura moderna.

Las proclamas por el desarrollo de una arquitectura que ejemplificará los proyectos administrativos de instituciones internacionales, como vemos, fueron llevadas a cabo por Le

Corbusier; a quien, sin embargo, se le resta de proyectos emblemáticos, como por ejemplo el de las Naciones Unidas en New York, de 1947, el cual tenía una clara influencia de él. En 1952 se realizó en París el edificio para la UNESCO, de planta baja con clara influencia del CIAM. Para definir dicho proyecto se formó un jurado donde participaron Lucio Costa (Brasil), Sven Markelius (Suecia), Ernesto Rogers (Italia), Le Corbusier (Francia), presidido por Walter Gropius (EE.UU). Tras declarar desierto la adjudicación de la obra, Gropius y Costa apoyaron a Le Corbusier para que fuese el único autor, pero las presiones políticas de los EE.UU impiden resolverlo de esta manera. Finalmente, los entonces jóvenes arquitectos Marcel Breuer, Bernard Zehrfuss y Pier Luigi Nervi fueron los ejecutores de UNESCO, dándole mayor importancia al lugar geográfico del emplazamiento; lo que se aproximó, fuertemente al trabajo de Emilio Duhart. Lugar topográfico simbólicamente poderoso, tanto en el caso del edificio de las Naciones Unidas, de la UNESCO y de la CEPAL; es un rasgo constantemente presente. Pensar la obra de Duhart como un tercer cuerpo del Parque Forestal de Dubois permite poner en relación a su vez los referentes anteriores, donde parque, cauce y edificación se relacionan, como por ejemplo en el edificio ONU y el East River en Nueva York (ilustración XVII). O simplemente podríamos pensar que la obra supera la relación espacial (interior y exteriormente hablando) de ejemplos como la UNESCO en París. “Si el espacio fluido que conecta el interior y el exterior ya había sido un tema en la UNESCO, aquí se logró con maestría de tal forma que los jardines de la CEPAL son a la vez una continuación del sistema de parques de Santiago y un gran cuarto exterior que brinda un foco central de todo el complejo” (Bergdoll, 2012, p. 29).

Ahora bien, sabemos del rol central que ocupó Le Corbusier como maestro para Duhart, pero referente al análisis de la CEPAL se ha insistido en una imposición casi evidente. Respecto a ello hay que tomar cierta distancia para evaluar dicha premisa. Por ejemplo para Osvaldo Cáceres el edificio de la CEPAL de Duhart es una suerte de brutalismo corbuseriano limpio, se ha estilizado gracias a los materiales disponibles en suelo chileno; la crítica de Cáceres a su compañero es radical. Ahora bien, también hay que considerar que “La planta cuadrada del edificio planteado por Duhart se expresa en un anillo que encierra un patio de algo más de 66 metros de lado, a su vez dividido en cuatro sectores menores. Ella hace alusión tanto a la casa rural del valle central de origen colonial, como a la manzana regular de la trama fundacional a cuyas dimensiones los 95 x 95 metros del edificio se aproximan. Referir el proyecto a una tradición histórica local y representarla en términos contemporáneos, es una de sus ideas centrales y se inscribe dentro de algunas de las discusiones que caracterizaron a la arquitectura de la segunda posguerra, desde el manifiesto acerca de la monumentalidad de Giedeon, Leger, y Sert hasta los contenidos de CIAM como el referido al Corazón de la Ciudad. La fuerza del punto de vista simbólico asumido es evidente en algunos párrafos de la memoria del anteproyecto” (Pérez, 2012, p. 40). Respecto a lo anterior, lo único que cabría agregar es la consideración a nuevos referentes.



Ilustración XXVII: Fotografía del Edificio de las Naciones Unidas en New York, en esta toma se insinúa el parque que bordea el East River, para culminar en esta obra (fuente 50 UNP. <http://www.50unp.com/50-united-nations-plaza-infinite-city-views.php>).

A nivel internacional se destacó el impulso que tuvo en Chile una vuelta al estilo internacional, especialmente a los que tienen relación con Le Corbusier, donde las condiciones climáticas, topográficas y técnicas del medio santiaguino, repercutieron en una transformación adaptada a un medio que presenta condiciones como ningún otro. Es así como los arquitectos modernos se transformaron en un referente casi indiscutido para el edificio. “La obra más sobresaliente de arquitectura moderna de Chile, es el edificio de la CEPAL en Vitacura. Su arquitecto, Emilio Duhart, estudió con Walter Gropius en Harvard, hecho que no parece haber ejercido una influencia muy marcada en la mentalidad de Duhart. Luego pasó a París a trabajar con Le Corbusier en el momento en que el famoso estudio de la *rue de Sèvre* estaba elaborando los diseños arquitectónicos de Chandigarh, en la India. No hay duda de que el tratamiento brutalista de la superficie y algunos detalles esculturales manifiestan la influencia de Le Corbusier y que el dominante ‘caracol’ del edificio de la CEPAL es muy similar a la Asamblea de Chandigarh” (Segre, 1975, p. 183). Lo anterior no entra en contradicción con influencias culturales y geográficas propias de la región, desde los templos ceremoniales de la cultura prehispánica o la rigidez monumentalista de los Andes en Chile (ilustración XXVIII).

La monumentalidad como proclama moderna, será expuesta en la “Nueva Monumentalidad”, en 1943, por José Luis Sert, Sigfried Gidion y Fernand Legér. Cuando Kenneth Frampton se refiere a la Nueva Monumentalidad, y la experiencia estadounidense como una experiencia contaminada por una “nueva tradición” constructiva, que entreveraba distintos estilos tamizados por el modernismo. En este análisis citará los *Nueve Puntos sobre*

la monumentalidad, elaborados —por los antes mencionados— Giedion, Léger y Sert, destacando los puntos más importantes, los cuales son:

“1. Los monumentos son hitos humanos que los hombres han creado como símbolos de sus ideales, de sus propósitos y de sus acciones. Están pensados para sobrevivir a la época que los originó, y constituyen la herencia de las generaciones futuras. Como tales, forman un vínculo entre el pasado y el futuro. 2. Los monumentos son la expresión de las necesidades culturales más elevadas del ser humano. Han de satisfacer esa eterna demanda de la gente que consiste en convertir en símbolos su fuerza colectiva. Los monumentos más vitales son los que expresan los sentimientos y los pensamientos de esta fuerza colectiva: la gente. 4. Los últimos cien años han sido testigos de la devaluación de la monumentalidad. Esto no significa que haya una falta de monumentos oficiales o ejemplos arquitectónicos que pretendan cumplir ese papel; pero estos monumentos —así llamados— de fecha reciente se han convertido, con escasas excepciones, en caparzones vacíos. No representan en absoluto el espíritu y el sentimiento colectivo de los tiempos modernos. 6. Tenemos por delante una nueva etapa. Los cambios de la posguerra en toda la estructura económica de las naciones pueden traer consigo una organización de la vida colectiva en la ciudad que hasta la fecha prácticamente se ha abandonado. 7. La gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva proporcionen algo más que una simple satisfacción fundacional” (Frampton, 1993, p. 225).



Ilustración XXVIII: Le Corbusier, Plan Maestro para el Palacio de Chandigarh, India, 1951 (fuente The Guardian online: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/07/chandigarh-le-corbusier-heritage-site>)

La monumentalidad, como vertiente de la modernidad ligada a la “Nueva Tradición”, se aleja de los discursos previos a la Segunda Guerra Mundial, que para dicho estilo estaban enfocados en el tema de la vivienda, para centrarse en obras de corte gubernamental y conmemorativas. A la vez que Duhart estaba realizando el edificio de la CEPAL, Le Corbusier ya desarrollaba una parte de su producción que se conoce como “brutalismo”, la cual se inspira iconográficamente en la tradición industrial. Entre las obras iniciadoras de esta vertiente monumentalista, brutalista, dentro de la producción del arquitecto francés está el edificio para la asamblea de Chandigarh en la India; donde Duhart colabora en la realización del anteproyecto (1951). Aun cuando entre el edificio de la CEPAL y el de Le Corbusier para Chandigarh hay una similitud que vemos en la planta y la fachada trabajada en ambos edificios; los resultados son disimiles respecto a su verticalidad y anchura con base circular, en contraposición a la horizontalidad vista en la periferia de los volúmenes. También hay diferencias respecto a sus espacios interiores, donde destaca la idea de jardín interior con cubierta de Duhart, además de la percepción de los volúmenes interiores.

Como vemos la obra de Duhart no sólo dialoga con Le Corbusier y las distintas corrientes disciplinares que desarrolló el arquitecto francés a lo largo de su vida. Es sincrónico en sus referentes y al estado de situación que estaba ocurriendo a nivel internacional, es decir, en el ámbito de la modernidad como estilo. Inclusive, Duhart rechaza el posmodernismo, y a su vez, detesta con la misma intensidad el estilismo arquitectónico que genera formas puristas, las cuales están desconectadas de las áreas de realización. En palabras del mismo Emilio Duhart: “El historicismo, sea éste convencido o irrisorio, invocado para colmar la posición ahistórica querida por el Bauhaus (necesario como una purga cultural en 1920), es lo contrario de una historicidad y alcanza más bien un manierismo de remedo sin valor real sino anecdótico (utilización trillada de la simetría, arcos acartonados, seudocornizas, juegos de techos remilgados y otras cursilerías neo-neo)” (Montealegre Klenner, 1994, p. 26), aun cuando no escapa de la modernidad, puesto que el estadio cultural con el que se trabajaba en Chile remite a una necesidad productivista e internacionalista. Toma referentes de diversos momentos de la tradición arquitectónica, incluso, algunos que se escapan de la modernidad. Sus deseos con el edificio eran más grandes de lo que pudo concretar, o finalmente, de los que pudo sopesar, por ello en vida rechazó cualquier pregunta respecto a esta obra. Referido a ello, se tiene claro que “sus aspiraciones no estaban limitadas al objeto único que es la CEPAL, una obra de arte que dialoga con un fuerte escenario natural, sino que también (...) como un prototipo auténtico de un modernismo continental” (Bergdoll, 2012, p. 31). Modernismo latinoamericano, totalmente sincronizado entre la productivización de la máquina moderna y el color vernáculo.

3. Referentes, discusiones, aperturas

Referente a últimos estudios que se han realizado sobre la obra de Emilio Duhart, en *CEPAL 1962- 1966. United Nations Building. Emilio Duhart Arquitecto*, ya desde la introducción del libro se presenta el edificio de la CEPAL como un culmine de la modernidad en Chile. “(...) los años 60, período en que se desarrolla la obra, marcan un nivel de madurez de la arquitectura moderna en Chile reuniendo a las obras más destacadas del siglo XX en diferentes ámbitos, incluyendo vivienda social, arquitectura religiosa, industrial y de educación, entre otras” (Plaut; Sarovic, 2012, p. 5). Aun cuando, Duhart logra incorporar a su edificio nuevas formas que se rescatan de corrientes estilísticas diversas en arquitectura, sigue siendo básicamente moderno. Ello porque funciona en el marco de una política productivista para América Latina completa, comandada por los estudios y reformas que mandataban las Naciones Unidas para el desarrollo de esta zona del planeta.

La obra de la CEPAL encierra el culmine de procesos anteriores, tanto en vivienda como en arquitectura estatal, que en Chile se expresan dentro del estilo moderno, que se transformó desde la década del 30 en el lenguaje oficial que habían asumido los gobiernos de la región. Es interesante constatar lo muy sincronizado que es de los edificios e innovaciones técnicas que se estaban dando en diversos lugares de occidente —y, por qué no decirlo, del mundo entero. Respecto a su sincronía temporal, uno de los grandes arquitectos de la modernidad, Mies Van der Rohe, se refiere a ello como: “Una cuestión como la de la naturaleza de la arquitectura tiene importancia decisiva. Debemos entender que toda la arquitectura está basada sobre su propio tiempo, que sólo puede manifestarse en tareas vivas y en medio de su propio tiempo. En ninguna edad ha sido de otro modo” (Aravena, Quintanilla, Pérez, 2007, p. 284).

Para Robert Venturi la arquitectura moderna aboga por restar las complicaciones, borrando cualquier potencia de heterogeneidad. Los arquitectos modernos, con excepciones, evitan la ambigüedad. El caso de Duhart, con la CEPAL, es una de las excepciones a la regla. Su uso precisamente controlado de formas diversas, complementa el discurso moderno para llevarlo a un culmine de su preciosismo e idealización. La exuberancia, contraria a las formas frías del modernismo puro, no refiere a una exacerbación chabacana, puede ser desmesurada desde el uso controlado de materiales industriales. Es así como este se transforma en un emblema de los edificios modernos para las instituciones intergubernamentales. En palabras de Emilio Duhart: “Ese proyecto lo hice como un caballo que ha estado encerrado en un corral por muchos años y de repente ve una gran extensión, una planicie verde y sale al galope. Naciones Unidas fue un impulso profundo que recogió todo lo que tenía adentro: América precolombina, tan presente como Le Corbusier, Chile colonial, la geografía del continente” (Strabucchi, 1994, p. 227). Podemos decir que tras varios años de desarrollo de la arquitectura moderna en Chile, no es hasta esta obra culmine cuando Santiago se pone por vez primera en el escenario internacional con una obra de relevancia política, sin embargo, la

carencia de una “mística” propia debido a la baja capacidad de cambios que tiene un organismo como la CEPAL, la invisibiliza del escenario ideológico en que entrará el país hacia finales de la década del 60. Salida de la vitrina de monumentos arquitectónicos que se ve incluso hoy, en las pocas referencias que tenemos de la CEPAL, como un lugar abierto, insigne para los ciudadanos de Santiago (ilustración XXIX).

El edificio de la CEPAL no sigue a completitud todos los elementos de un manifiesto moderno, pero es el espíritu político —y sobre todo simbólico—, que se conserva intacto. La obra de Duhart además posiciona a Chile como una nación donde el lenguaje de la arquitectura moderna se trabajaba, y se trabajaba bien, una demostración es que los estudiantes de dicha disciplina habían alcanzado un punto de inflexión donde se manejaba un código internacional de manera totalmente efectiva. “Ya con el edificio de la CEPAL, nos damos cuenta que el modernismo vira hacia una senda solapadamente expresiva, y no meramente funcional. En este ejemplo resulta evidente el proceso de diseño vinculado a la estética idealista tradicional, que otorga a los componentes visuales y simbólicos el mayor peso en el edificio, en detrimento de los requerimientos técnicos y funcionales” (Segre; Cárdenas; Aruca, 1986, p 229). Para consolidar dicho proceso, el gobierno de Frei Montalva en 1966 —mismo año de la inauguración del edificio CEPAL— fundó la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU). Organismo plenipotenciario del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, que durante el gobierno de Salvador Allende logró tener facultades que ninguna oficina de la época había poseído; dicha oficina se integró fundamentalmente por jóvenes arquitectos. Mientras la obra de Emilio Duhart muestra el poder creativo de Chile manejando el lenguaje moderno, se crea a su vez, la oficina que ejecutó proyectos «modernos» pero desde un prisma distinto que movilizó otras energías, pervirtiendo dicho estilo; fuerzas avocadas a obras como la UNCTAD III y el Parque O’Higgins.

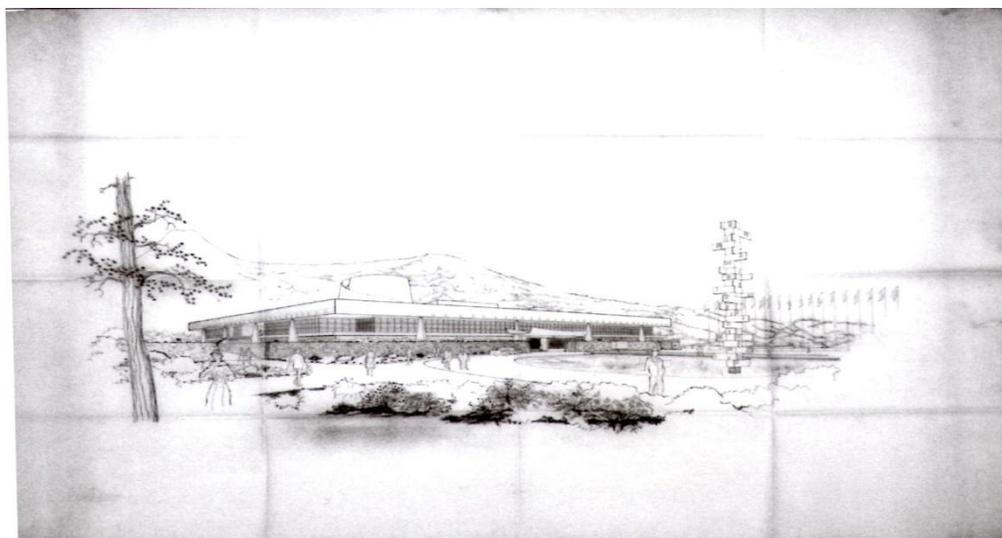


Ilustración XXIX: Vista, plano de concurso anteproyecto 1. Fuente: PLAUT, Jeannette, SAROVIC, Marcelo (2012), *CEPAL 1962- 1966. United Nations Building. Emilio Duhart Arquitecto, Santiago: Constructo.*

3. Salón de Arte Revolucionario

El edificio ubicado en Alameda 227 es una de las más polémicas y discutidas obras realizadas en la ciudad de Santiago durante el siglo XX. No sólo por el vaho ideológico de lado y lado que empapó a la construcción, sino también por el excesivo cariz mítico que ha adquirido con el paso del tiempo, y las miradas retrospectivas a nuestra historia política reciente. Los 275 días que se tardó en construir la obra iniciándose en abril de 1971 hasta el día de cese de operaciones el día 3 de abril de 1972 (aun cuando hubo trabajos de decorado hasta el día previo de la inauguración), es de las características más recordadas, de los componentes misticadores del edificio. Lo acelerado de las obras y el impulso ciudadano que adquirió su marcha a lo largo de casi un año de preparativos para el evento, a su vez, esconden el complejo escenario previó antes de que Santiago fuese escogido como sede de la Conferencia. Las Conferencias Mundiales de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD en sus siglas en inglés), son una larga iniciativa de economistas cepalianos que se logró concretar en el año 1964 en la Conferencia de Ginebra, a la que seguirá la de Nueva Delhi³⁵. La tercera conferencia sería realizada, así como la anterior, en un país subdesarrollado, pero con un importante capital que reflejará la posibilidad de surgir y estar en “vías” de desarrollo. Las posiciones de confrontación política, en una de las décadas más tensas de la Guerra Fría como lo fueron los años 60, no posicionaban nada bien a Santiago como sede. Especialmente considerando, que la reforma como acontecimiento político-social y la fricción radical que habían alcanzado los sectores más radicales de la derecha y la izquierda nacional; mostraban a Chile como un país que indudablemente tendería en una postura pro soviética. Es por ello, que los Estados Unidos intentan ante la comisiones de miembros permanentes de las Naciones Unidas que fuese otro país, centroamericano ojalá, el que fuese sede. Pero el peso ejercido por la Unión Soviética, la simpatía y curiosidad que producía el programa de la Unidad Popular y el apoyo irrestricto a nivel latinoamericano del influyente país que es México; dispuso la balanza a nuestro favor.

Instalar a nuestro país en general, y a la capital Santiago en particular en el panorama internacional, fue uno de los deseos más evidentes y fuertemente defendidos por Salvador Allende y su gobierno³⁶. Su discurso de celebración al triunfo del 4 de septiembre de 1970, a pocos meses de recibir la noticia de que serán sede, está llenos de un ánimo renovar, lo que a su vez no se contradice, con palabras de aliento y esmero por un trabajo que se depara

³⁵ Respecto al tránsito entre instituciones creadas por Raúl Presbisch, me refiero a la CEPAL y las UNCTAD, ello está analizado en el capítulo anterior, cuando estudio el caso del edificio de las Naciones Unidas en Santiago obra de Emilio Duhart.

³⁶ Respecto a la simpatía internacional y la presencia de medios pendientes del proceso chileno, ello es evidente un año después en la “Cuenta al pueblo. Primer año de gobierno del 4 de noviembre de 1971”, cuando Allende señala que: “La presencia de Chile en el panorama internacional demuestra lo acertado de nuestra política, abierta a todas las ideas, a todos los principios, a todas las doctrinas y respetando la no intervención y la autodeterminación de los pueblos” (Allende, 1971, p. 369).

extenuante; a esta suma a toda la ciudadanía. Por un lado, no sólo remite su victoria a un espíritu renovador de espacio social, trayendo consigo los anhelos de los héroes de la independencia. “Nunca, como ahora, sentí el calor humano; y nunca, como ahora, la Canción Nacional tuvo para ustedes y para mí tanto y tan profundo significado. En nuestro discurso lo dijimos: somos los herederos legítimos de los padres de la patria, y juntos haremos la segunda independencia: la independencia económica de Chile” (Allende, 1970, p. 286). A su vez, Allende propone que a partir de esta conciencia ciudadana del devenir histórico, del momento crucial de tomar las —largamente trabajadas— teorías de la segunda dependencia económica e invertirlas en acciones. Esto, radicalizado en proclamas como “(...) Si la victoria no era fácil, difícil será consolidar nuestro triunfo y construir la nueva sociedad, la nueva convivencia social, la nueva moral y la nueva patria” (Allende, 1970, p. 282). Nuevamente, continuidad y revolución, lo “nuevo” como configurador de la retórica cultural y social; no el progreso, no la libertad.

La vía chilena al socialismo, como propuesta política de Chile al mundo, fue una fórmula totalmente novedosa de la instalación de la ideología marxista en una Nación. La senda a tratar estipulaba que por vía democrática, un país podría instalar un gobierno que resolviera las contradicciones de clase y, así, poder alcanzar un modelo económico-social socialista; sin la confrontación en armas entre la burguesía y la clase proletaria. La experiencia no tenía parangón, carecía de un modelo al cual seguir. En el discurso ante el congreso pleno del 21 de mayo de 1971, Salvador Allende señalará que: “En términos más directos, nuestra tarea es definir y poner en práctica como la vía chilena al socialismo, un modelo nuevo de Estado, de economía y de sociedad, centrado en el hombre, sus necesidades y sus aspiraciones. Para eso es preciso el coraje de los que osaron repensar el mundo como un proyecto al servicio del hombre. No existen experiencias anteriores que podamos usar como modelo, tenemos que desarrollar la teoría y la práctica de nuevas formas de organización social, política y económica, tanto para la ruptura con el subdesarrollo como para la creación socialista” (Allende, 1971, p. 328- 329). Es por esto que el modelo político propuesto por la Unidad Popular tuvo que plantearse una nueva forma de relacionarse socialmente, entre todos los estratos sociales que configuraban la Nación. La vía chilena al socialismo no sólo remitió a una manera de obrar económicamente, sino que también era el sustento discursivo a una renovación radical en todas las maneras de subjetividad que daban cuerpo a las expresiones nacionales.

El investigador Marco Valencia, para la publicación *275 días* (2011), señala que las obras de la CORMU, como el edificio para la UNCTAD III: “No es una arquitectura de la retórica revolucionaria, es una arquitectura para la nueva ciudad, centrada en lo social, lo público y lo identitario. Es, hasta las urgencias del año 1973, el escenario para el espectáculo de las multitudes. (...) La Unidad Popular desencadenó prácticas revolucionarias y retóricas revolucionarias sin movilizar los medios indispensables para que se produjera ese acontecimiento primordial” (Valencia, 2011, p. 79). ¿Cómo señalar que el edificio no estaba dentro del discurso de la Unidad Popular, cuando aún no se tiene claro cuál era este? La

frase de Valencia tiene algunos puntos a considerar, como la idea de una arquitectura revolucionaria sustentada en la retórica de la novedad, desgastado el modelo modernista del planeamiento de la ciudad, así como la consolidación de una matriz fuertemente republicana pero sustentada en un modelo económico de sociedades mixtas (es decir, una alta participación de privados). El paso que se da con la Unidad Popular en una ciudad, que asimiló un discurso ideológico hegemónico, donde el estado es construido desde una manera de relación sensible entre los ciudadanos, donde la productividad no es la base de esta. Obras como el edificio para la UNCTAD III dan paso a un nuevo estado de la expresión arquitectónica nacional.

La condición racionalista de la arquitectura moderna es justificada, entre otras cosas, porque la forma purista y desprendida de cualquier contenido evidente, permitiría que las posturas políticas no empapen la obra. Sin embargo, antes que este argumento superficial predominaría, apareció un real motivo del desprendimiento ideológico de la arquitectura moderna en América Latina, esto era su capacidad de transformarse en “lingua franca” (como se refería Marta Traba, revisado en el capítulo I); donde los estados, independiente de su realidad política, podían continuar las políticas de planificación previas (algo que vimos también ejemplificado en el caso cubano, también en el primer capítulo). Los arquitectos modernos, por lo mismo, toman una posición estratégica, donde su definición y respuesta política es fría y ambivalente. “(...) la arquitectura moderna ortodoxa es progresiva, cuando no revolucionaria, utópica y purista; y se sienten insatisfechos con las condiciones *existentes*. La arquitectura moderna lo ha sido todo menos tolerante: sus arquitectos prefirieron cambiar el entorno existente a mejorar lo que estaba allí” (Venturi; Scott Brown, 1978, p. 22).

¿De qué manera el modernismo se supera? ¿Excediéndolo?, un estado cultural que no sólo es hegemónico, sino también muy variable en su amplio campo expresivo. Hay que trazar, entonces, un límite histórico. Hay que superar las ficciones detrás de los discursos de la modernidad, sobre cualquier discurso de filiación formal o eje productivo epocal, para alcanzar una comprensión acabada de la práctica arquitectónica moderna y su avance, develando un sustrato operativo en ello. “Así, este modernismo se concibe desde un punto de vista terapéutico, por no decir cosmético: como un retorno a las verdades de la tradición (en arte, familia, religión...). El modernismo reduce a un estilo (por ejemplo, el «formalismo» o el «estilo internacional») y se condena o suprime totalmente como un error cultural; se eluden los elementos pre y posmodernos y se preserva la tradición humanista. Pero, ¿qué es este retorno sino una resurrección de las tradiciones perdidas contrapuestas al modernismo, un plan maestro impuesto a un presente heterogéneo? (Foster, 1985, p. 12). La arquitectura tiene, en su condición de “uso”, la necesidad de pensarse para subsistir. Es así como sus características de definición formal como la estructura, textura y materialidad, trascienden una condición abstracta de época, reflejada en la obra como receptor de una subjetividad individual, la del artista, pero a su vez, la de una sociedad en general. Es así como la aceptación radical del estilo moderno como enclave general de todas las expresiones

culturales, produjo un pluriculturalismo, donde el discurso se vació de toda representación política. Occidente había encontrado la manera de expresar todos sus valores, sin tener que someterse a realidades disconformes o extrañas.

El estilo moderno, a su vez, durante la década precedente a la Unidad Popular, se relacionó con teorías y prácticas políticas que removieron el panorama regional; posicionando a América Latina, como un vector de cambio, dentro de las dinámicas de fuerzas durante el transcurso de la Guerra Fría. “A principio de la década del sesenta, simultáneamente con las últimas celebraciones del fenómeno latinoamericano, múltiples factores en los países del subcontinente daban cuenta de cómo en la percepción de sí mismos y de su posición en el mapa mundial de intelectuales, políticos y técnicos muchos cambios estaban ocurriendo. La revolución cubana en primer lugar, pero también las políticas y las retóricas desarrollistas, la actividad de la Comisión Económica para América Latina y los esquemas que ésta introdujo en el debate económico como el de centro- periferia, el antiimperialismo, etc., fueron todas manifestaciones de la emergencia de una nueva conciencia que, en más de un caso implicó el abandono, por lo menos parcial, de la entusiasta adhesión al internacionalismo de las décadas anteriores”(Deambrosis, 2009, p. 143). Es en este momento donde preguntas disciplinares, como el lugar que ocupa la geografía para el arte latinoamericano, predominan antes de rendir cuentas a los nichos teóricos de las prácticas artísticas. La relación continua y estimulante entre América Latina y los arquitectos-artistas de Europa y EE.UU se enfrió, para renacer con la Unidad Popular.

Sin embargo, es un momento donde la relación, a diferencia del período más intenso de aplicación del estilo moderno donde se mira hacia Europa; con la Unidad Popular hay una eclosión por la búsqueda de una lengua vernacular. “El latinoamericano ha concebido por lo general el arte como expresión de todo el ser del artista: ser que vive en sociedad y que por lo mismo posee preocupaciones sociales tanto como individuales. La idea ha tenido, por el contrario, relativamente pocos adeptos” (Franco, 1971, p. 15). Las categorías propiamente latinoamericanas, como “indigenismo”, “modernismo”, “criollismo”, refieren a cuestiones de orden social, mientras las europeas a problemas de orden formal. Por ejemplo, Rubén Darío es quien define y da sentido al concepto de «modernismo» en América Latina. El modernismo de Darío deriva de los principios estimulados en su obra monumental al sujeto americano, *Azul*, en ella el escritor nicaragüense dispondrá desde una clave romántica la relación entre el sujeto moderno con la naturaleza propia de la región. Que reconfiguraría la imagen del artista, desde una perspectiva progresista y fundacional en un territorio virgen y, que a su vez, es heredado por él. La heterogeneidad de la cultura, y la diversidad de procesos dentro de la historia regional, determinan a América Latina como una topografía sin una real determinación; más que su condición cultural unificada en el lenguaje y la necesidad de hacer una política social común.

Para el escritor Jean Franco, el problema de la identidad es algo que definiría tanto a Chile como Argentina. El vanguardismo como una práctica desdeñable, en tanto abstraída del

contexto social y de la búsqueda de una identidad en la década del 70. Es así como vanguardia, o su pretendida búsqueda en el panorama nacional o regional, es una tarea que —dentro de los componentes de análisis para la presente investigación— es algo que demito y queda fuera. “La sola escritura no puede reparar los daños ocasionados a las formas tradicionales de la cultura mediante la ‘modernización’ que las ha reemplazado por un alfabetismo funcional y por la monotonía de los medios de comunicación de masas, pero de todos modos sigue siendo una de las vías más efectivas para hacernos conscientes de lo reprimido por la sociedad. Además, la producción de textos que sobrepasen los límites convencionales aunque un proyecto modesto en comparación con la gran aventura de los sesenta, es sin embargo una práctica más digna que la de servir ciegamente a la modernización tecnológica” (Franco, 1971, p. 356)

El edificio de la UNCTAD III tenía que ser un símbolo para las 140 naciones, que por medio de sus delegados podían aprehender la experiencia chilena. Es una imagen de novedad, por lo tanto, tenía que alcanzar un nivel no solamente de progreso, sino también de revolución técnica y material nunca antes visto. Es por ello que no sólo trataré el edificio como continente de una serie de piezas “menores” en escala, piezas que intentaron —con mejor o peor fortuna— relacionarse con una obra monumental, que es contenido en sí misma. Es indefectiblemente necesario analizar el edificio en su relevancia estética y urbanística, como una obra que renovaba y representaba una nueva manera de percepción.

La magnitud internacional y nacional que alcanza el evento, su preparación y desarrollo, es de común conocimiento en toda la sociedad santiaguina de la época. Es por ello que en el momento que el asesor artístico de la obra, Eduardo Martínez Bonati, propuso la disposición de obras de arte dentro del edificio y en sus patios exteriores, la necesidad que surgió entre los artistas de participar fue un imperativo. Es así como se sancionó una colección de 39 piezas de los artistas más importantes de la escena nacional de la década de del 70. Entre ellos podemos encontrarnos autores académicos, autodidactas, de trayectoria internacional o insipientes realizadores; obras individuales o colectivas; modernas y populares³⁷.

Aun cuando no analizaré todas la piezas dispuestas en el predio de la UNCTAD, es preciso que señale quiénes participaron en el conjunto, entre quienes están: Manzanito (con un conjunto de 4 piezas); Nemesio Antúnez; Patricia Velasco; Mario Toral; Mario Carreño; Héctor Herrera; Guillermo Núñez; José Balmes; Lucía Rosas; Gracia Barrios; José Venturelli; Rodolfo Opazo; Juan Egenau; Germán Arestizábal; Francisco Brugnoli; Luz Donoso con Pedro Millar; Roberto Matta (con dos obras); Sergio Mallol; bordadoras de Isla Negra; Roser Bru; Sergio Castillo; Ricardo Meza; Iván Vial; Eduardo Vilches; Santos Chávez; Eduardo Martínez Bonati; Carlos Ortúzar; Félix Maruenda; Ricardo Irrázabal; Luis Mandiola; Federico Assler; Marta Colvin; Samuel Román (con dos obras); Juan Bernal

³⁷ Actualmente de esa colección de 39 piezas nos encontramos con la participación de 10 premios nacionales: S. Román (1964); M. Colvin (1970); M. Carreño (1982); R. Matta (1990); S. Castillo (1997); J. Balmés (1999); R. Opazo (2001); G. Nuñez (2007); F. Assler (2009); y finalmente, G. Barrios (2011).

Ponce y Paulina Brugnoli. De estas obras tomaré un número determinado que me ayudará a ver los discursos que se pusieron en circulación durante el período. Los cuales, contradictorios en la mayoría de los aspectos, a su vez permiten entender los conflictos estéticos cifrados en la misma política de izquierda. La heterogeneidad en las ideas allí administradas, y la fortuna crítica favorable que alcanza la colección, permite entender este evento como el gran encuentro plástico de la Unidad Popular. Verdadera, por su alcance mediático —nacional e internacional—, se transformó en el Salón de Arte Revolucionario de la Unidad Popular.

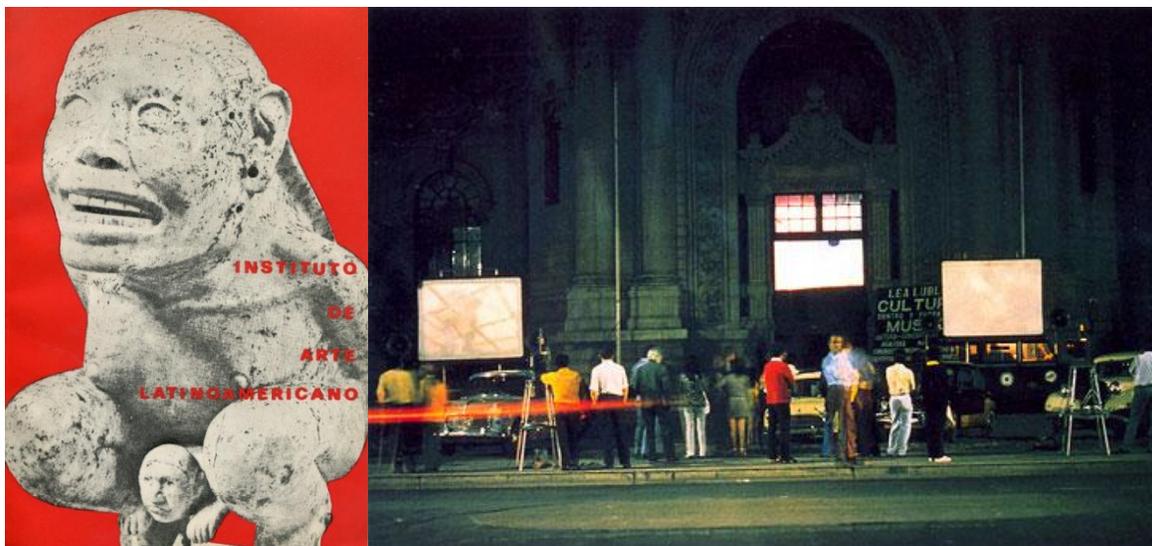


Ilustración XXX- XXXI: LOGO DEL INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO. Lea Lublin, Cultura dentro y fuera del museo, 1971, experiencia artística realizada en el MNBA durante la dirección de Nemesio Antúnez (uno de los ejemplos más significativos respecto a la corriente experimental a realizarse en ese museo).

Las discusiones dentro de la izquierda, que se sabe ocurrieron durante el período de gobierno de Salvador Allende y que aportaron al clima de ingobernabilidad, también están presentes respecto a los discursos artísticos. Dos vertientes, las cuales podrían fragmentarse a su vez en muchas otras, están presentes respecto a lo que se esperó que fuese el programa estético de la Unidad Popular. Por un lado, la capacidad de construcción de un discurso edificante de las artes, que se pudo ver en el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), que predispuso una manera de producir el arte³⁸ (ilustración XXX). A su vez, y reflejado en el pensamiento de los arquitectos de la época y algunos artistas, que tenían una aproximación con la CORMU, estaban manifestaciones de carácter experimental, donde la interdisciplinariedad y la entreveración del discurso en una apertura formal era lo que les interesó (ilustración XXXI). El despliegue internacionalizador de ambas tendencias artísticas no era restringido en ninguno de los dos cuerpos discursivos, pero sí la pretensión que tenían

³⁸ Su despliegue y devenir en institución autónoma, como Museo de la Solidaridad, es tratado en el capítulo siguiente.

con los receptores. Desde el contenidismo del IAL, una relación estrecha y continua con los países de la región; y por el otro, una relación mediada por los canales políticos tradicionales, en donde por medio de invitación de comisariados, jurados o charlas magistrales, personajes de resonancia internacional visitaron nuestro país gracias a la CORMU, entre otros actores³⁹.

La Universidad de Chile, y en particular el Instituto de Arte Latinoamericano, cobraron un rol importante en la circulación de un discurso sobre la estética de la Unidad Popular. Primero, por el rol que tenía la institución como ente rector de las políticas culturales de nuestro país desde el momento de su creación. Y segundo, porque el IAL en su calidad de organismo aglutinador de todas las actividades de extensión de la Universidad, generaba seminarios y publicaciones periódicas, donde se daba cuerpo discursivo a lo que se pretendía como arte “comprometido”. Esto, a diferencia de la senda más experimental en artes visuales, los antes referidos arquitectos y, por qué no, el Museo Nacional de Bellas Artes durante la gestión de Nemesio Antúnez. La noción de América Latina, como concepto aglutinador, fue lo rector del instituto durante la gestión de Miguel Rojas Mix; donde se capitalizó la necesidad de una expresión regional hasta no más poder. Sentencias como: “Un artista de América Latina —con talento o sin él, no importa el caso— está condicionado por una dependencia cultural. No basta que a él no le guste esta situación para que pueda superarla. Ya que ella sólo será superada con un proceso político de base que tienda a la descolonización, un proceso revolucionario, un proceso de absoluta inversión de la situación. Acto revolucionario igual acto culturalmente revolucionario” (Rojas Mix, 1973, p. 24). Es así como cualquier manifestación relacionada con la tradición anterior que pudiese tener un sesgo moderno e internacionalizado, debía ser borrado por un arte que expresara la condición de opresión en que supuestamente se había vivido en América Latina.

La idea de un arte comprometido se contraponía a su antónimo capitalismo, es así como, “arte burgués” es entendido como la forma de expresión artística desarrollada y promovida por el capital, que con su condición de acaudalar y transformar en producto toda creación del hombre, se presenta como albacea de la cultura y el arte; el cual no es más que la representación en obra de la distinción de clase de la sociedad. En Latinoamericana “El arte ya no consiste en hacer invertir la imagen de la cultura de occidente, sino en invertir esta cultura, y esta inversión sólo la pueden hacer los pueblos que hasta ahora sólo han sido tributarios de ella” (Rojas Mix, 1973, p. 30). El arte comprometido sería el que evidencia las condiciones de clase, que llevan a la revolución en su amplio espectro. Contradicciones como el lugar del “autor” en un proceso político que se supone colectivo, eran pasadas por alto, justificándose por medidas en post de la libertad del hombre. “El arte es expresión de un individuo, el que lo hace, pero ante todo es expresión de una cultura, de la que emana” (Rojas Mix, 1971, p. 7).

³⁹ Respecto a esto, habría que dar como ejemplos claves la venida a Chile del artista conceptual Joseph Kosuth y la visita como jurado del arquitecto miembro del Team Ten Aldo Van Eyck.

El arte comprometido o arte militante, tiene que aceptar las estrategias utilizadas por el arte burgués, aprenderlas y usarlas para la comunicación de su mensaje. Es decir, la obra de arte militante tiene que ser un medio de comunicación que cale en la sociedad de masas, subvirtiendo su mensaje en uno por la revolución. “Sólo la revolución socialista puede otorgar la verdadera libertad. Si sobre tácticas no logramos todavía aunar criterios, hay algo en lo que tenemos conciencia: la revolución socialista implica una revolución cultural, implica la creación de una nueva cultura, una cultura que generándose dialécticamente en el seno del pueblo sea integradora, que por encima de mezquinas diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana” (Rojas Mix, 1971, p. 12). Para este grupo de artistas “lo político” del arte, entendido como un arte que denuncie y ponga de manifiesto las condiciones específicas, es la única manifestación valedera que reflejaría un arte propiamente latinoamericano. Ante un supuesto servilismo del estilo internacional, solo un arte militante sería la opción para la expresión de los pueblos para el socialismo.

Su postura respecto al estilo internacional, o estilo moderno, es de una moda pasajera y superflua que ha acondicionada su capacidad de masificación para adquirir una posición dentro de la sociedad latinoamericana⁴⁰. Es así como la capitalización de una eclosión epocal, que se cifraba en acontecimientos nacionales como la reforma o la asunción de la Unidad Popular; o internacionales, como el peor período de matanzas en Vietnam o el surgimiento de guerrillas populares de raíz campesina o urbana⁴¹. Dentro de los foros que se realizaron para discutir el problema del discurso estético para la Unidad Popular, el seminario “Socialismo y Arte” donde participaron Ernesto Saúl, Aldo Pellegrini, José Balmes, Mário Pedrosa, Mario Carreño y Miguel Rojas Mix, no sólo refleja una posición contenidista y paternalista de lo que se entiende por “obra” o “estética” dentro de alguno de los miembros de la mesa; sino también contradicciones entre ellos. El breve período que estuvo en Chile Pellegrini, emerge una contraposición discursiva respecto a las posturas del intelectual argentino con las de Rojas Mix o Carreño. “Carreño recuerda el arte frío y neoclásico de un David, heredero de la Revolución Francesa; la pintura estilo renacentista italiana de Siqueiros como expresión de la revolución mexicana; y en el caso de la revolución rusa, el arte oficial, que era lo más malo que había en pintura. (...) En la revolución cubana el planteamiento ha sido diferente. *Los pintores han continuado haciendo la misma pintura que hacían antes de la revolución.* Pero se dieron cuenta que lo más adecuado para ese momento eran las artes

⁴⁰ “El estilo internacional dura mucho menos que la sensibilidad regional y de ahí resulta el gran peligro, pues cuando éste se impone como una moda artificialmente creada en el mercado del arte y es absorbido en forma superficial por los artistas sin que éstos lo elaboren crítica y selectivamente lo adoptan sin apropiárselo, su arte se convierte entonces en una forma vacía, en un “afán de forma”, en un arte dependiente eminentemente superficial y vehículo de penetración imperialista” (Rojas Mix, 1971, 13). Desde distintos puntos de vista, fue desafortunado declarar esto, puesto que su nivel de sincronía con los procesos política latinoamericanos, así como su aceptación como lenguaje revolucionario; demostraría lo superficial en su mirada retrospectiva.

⁴¹ Otra de las condiciones que pueden sostener esto, es la filiación de cierta parte de la iglesia católica a un discurso de corte social marxista. Lo cual implicó una simpatía de de una parte del clero con los gobiernos socialistas y nacionales de la región.

gráficas. *Entonces, aparte de que hacían su pintura en su taller, ponían el hombro y hacían esta clase de cosas (afiches y vallas), que son las que llegan al pueblo*” (Revista Ahora n° 13, 1971). Mientras, para Aldo Pellegrini no era una posibilidad encausar discursivamente las obras de arte, y suponer que su despliegue dependía de un compromiso con el gobierno socialista que se impuso. El pueblo debía acercarse al arte, y no el arte suponer ingenuamente que los ciudadanos no entenderían las dinámicas y formas del arte contemporáneo de ese entonces (ilustración XXXII).



Ilustración XXXII: Detalle de nota “Socialismo y Arte”, en la sección de Plástica, Revista Ahora n°13.

Sin embargo, posturas como las de Miguel Rojas Mix son las que se imponen a la larga, sin tener una contraposición dentro de la misma Universidad de Chile⁴². “Debemos plantearnos la acción del artista en una doble vertiente. Yo no le tengo miedo a la dicotomía. Por una parte una labor creadora, por otra parte una labor educativa. Para mí no son irreconciliables. Yo creo que existe entre ambas una relación dialéctica. (...) Y en este momento nos interesa luchar sobre todo contra la dependencia cultural, de suerte que para luchar contra ella no basta tan sólo con entregar un mensaje al pueblo, sino también imponer nuevas formas. (...) Debemos luchar por crear una cultura que se identifique, yo no pienso en Chile, que se identifique con Latinoamérica” (Revista Ahora n°13, 1971). La idea de que la obra debía tener un “mensaje” para transmitir al pueblo, radicalizó acusaciones respecto al compromiso de los artistas con la Unidad Popular. Posiblemente, si un artista era de izquierda y realizaba

⁴² Ello posiblemente, y desprendido de las personas entrevistadas para esta investigación, fue por el alto apoyo estudiantil que tuvo Rojas Mix, en el contexto de la reforma. El asambleísmo al que se llegó en la Universidad, volvió indiscutible personajes que se afiliaron fuertemente a los centros estudiantiles.

una obra de cariz conceptual, esta era burguesa y no tenía una real sincronía con los procesos de cambio en América Latina.

Dentro de las actividades que se organizaron en el IAL, una de las más trascendentes fue el Encuentro de Artistas del Cono Sur (1971) entre chilenos, argentinos y uruguayos. Para dicho evento se conformaron mesas de discusión donde se trataban temas generales sobre arte y sociedad. Para la mesa “El Arte en América Latina y en el momento histórico mundial”, se señaló que desde principios del siglo XX hay un desarrollo de un movimiento en arte y literatura que reflexiona respecto a las condiciones en la región. Es decir, se cuestiona el lugar de dependencia y la carencia de un lenguaje propio para este grupo de artistas, ejemplificado en José Martí y José Carlos Mariátegui. Lo cual pone de manifiesto que de todas maneras existieron análisis finos, que tenían relación con la región. Sin embargo, fue la Declaración de La Habana la que tuvo mayor circulación y que señalaba la necesidad de un arte nuevo que liberase a los pueblos de la opresión burguesa y sus prácticas neocoloniales⁴³. Ahora bien, estas proclamas de emancipación trajeron otro tipo de problemas. “Durante el gobierno de Allende, los conceptos de ‘pueblo’, ‘popular’ y ‘populismo’ muchas veces se confundían, creando una resbalosa zona de traspasos entre el arte del pueblo, hecho por el pueblo y para el pueblo. En contra de formas capitalistas individualistas y de propiedad privada, las formas de arte populares y los esfuerzos culturales populistas llevados a cabo bajo Allende intentaban colectivizar la experiencia, distribución e incluso la creación del arte, lo cual curiosamente hacía referencia a prácticas conceptuales de otros países” (Macchiavello, 2011, p. 260). Es así, como durante el período, el arte comprometido o arte militante es un dispositivo de juicio ideológico respecto a otras prácticas. Además, las manifiestas relaciones con “lo popular”, son reformuladas radicalmente, sin tener posibilidad de análisis interesantes piezas que se exhibieron, por ejemplo, en la UNCTAD III. Durante el período se definió una cultura hegemónica extranjera, pero fueron los límites de esto lo que no quedaron lo suficientemente claros.

El edificio para la UNCTAD III, aun cuando fue de apresurada edificación, refleja un programa de pensamiento estético que intenta cifrar la expresión de la cultura en la obra. Enfriar el objeto artístico hasta el punto que signifique el progreso y la realidad del Estado; propio del estilo moderno donde se formaron los arquitectos. Sin embargo, ello no es tal, en la relación con las obras de arte sumadas al edificio, además del despliegue de materiales y fuerza productiva. La UNCTAD III, como obra, fue superada por sus condiciones de época, saliendo de una estética que se suponía definitoria para esto. Por otro lado, “Aunque la

⁴³ Tanto los artistas participantes en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur como los que fueron al Encuentro de Artistas Latinoamericanos en La Habana, eran muchas veces los más notables exponentes de sus países. Ante esto, Carla Macchiavello señala que: “Insatisfechos con sólo representar en sus obras la injusticia social como lo había hecho la generación anterior, ya fuese en la forma de brutales gestos informalistas como en el caso del Grupo Signo, en la gráfica cubana o incluso en Berni, el “nuevo espíritu de vanguardia que se estaba gestando en los encuentros estaba tratando de unir literalmente la vida y el arte en una batalla política que se llevaba a cabo en el mundo cotidiano” (Macchiavello, 2011, p. 267)

norma primaria para la incorporación del arte plástico al edificio UNCTAD III haya sido — sólo como tal norma primaria— la de determinar una “muestra” de nuestra creatividad en ese género, hubo un criterio final que a nuestro juicio ha sido de importancia fundamental. Desde un punto de vista de la disponibilidad de creadores óptimos —por el nivel de su obra—, como desde el punto de vista de la labor concreta propuesta por la edificación de una obra representativa de nuestra creatividad, surgió de un método de trabajo que articula ambas disponibilidades. La tesis de un arte integrado estructuralmente a una obra de edificación con fines determinados, planteó a los asesores un doble problema, aunque en sí mismo resultaba una salida para la necesidad de implementación artística” (Revista Educación, 1972). Con mayor o menor fortuna, algunas obras lograron ser obras integradas al edificio, lograron pensarse en sí mismas como un objeto que se relacionaba de una manera no meramente decorativa con el espacio que las recibía.

La configuración espectacular del acontecimiento constructivo de la UNCTAD III, rebasó cualquier forma de representación política para la época. Los antecedentes previos, respecto a la imagen de un Estado utópico de la sociedad, no tienen parangón con la experiencia chilena.

“Lo que comparten ambas versiones [de la utopía: el funcionalismo y el nacional- socialismo] de la totalidad, la sublimidad de una unidad estética como espectáculo (militar; arquitectónico, urbanístico, estilístico o tecnológico), será fundamental para comprender las consecuencias de la intención de crear una nueva realidad; composiciones masivas que buscaban hacer del material humano e industrial el reflejo de un nuevo sistema civilizatorio. Las vanguardias artísticas y arquitectónicas no harán más que recoger el espíritu de la utopía emancipatoria: ante el desastre de la posguerra no era posible empañar la esperanza con las consecuencias de la programación de la vida que le proseguía a la obra total” (Illanes, 2014, p. 88).

Ahora bien, la construcción de la UNCTAD tenía un potencial estratégico, desde la definición misma de la “estrategia marxista”, es decir el discurso político como meta subjetiva en la sociedad de ese entonces. La concreción de esta obra significó una apertura experiencial para los ciudadanos de Santiago; la oportunidad de ver su utopía concretada. Ya no sólo desde la justificación que el discurso moderno (productivista, progresista y desarrollista) les permitía, sino también, desde el punto de vista material; táctil, sensible.

En definitiva, las pulsiones que llevaron a la gestación del edificio para la UNCTAD III y su impresionante colección, son diversas, contradictorias, complejas y heteróclitas. Sin embargo, antes de análisis las obras arquitectónicas como plásticas, hay que tener en claro que este lugar fue un lugar de encuentros. “Aquí están, también, reunidos con nosotros, representantes de organizaciones obreras, venidos de todas partes del mundo; intelectuales y artistas de proyección universal, que han querido solidarizar con el pueblo de Chile y celebrar con él una victoria que, siendo nuestra, es sentida como propia por todos los hombres que luchan

por la libertad y la dignidad” (Allende, 1970, p. 300). El edificio que contuvo un gran Salón de Arte, es el punto de mirada de Chile y el mundo, durante un mes en el año 1972 (ilustración XXXIII).

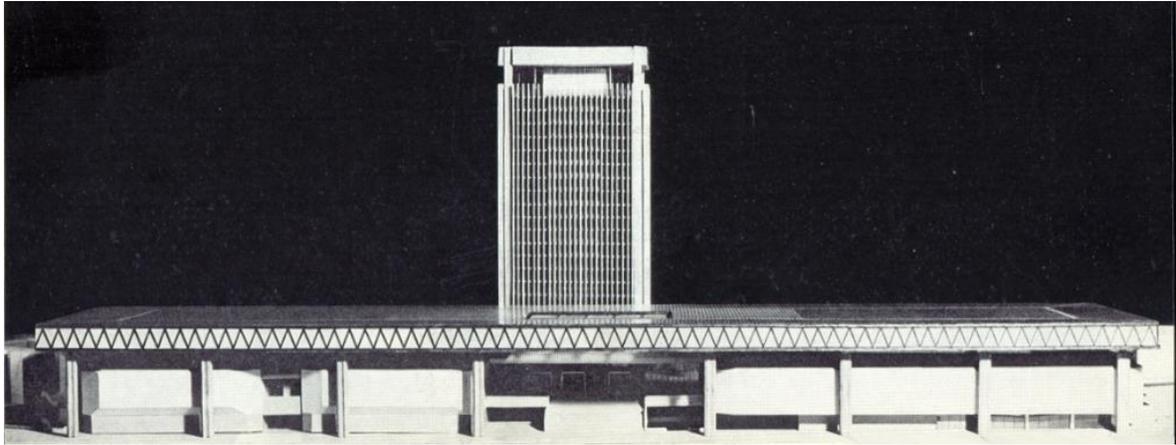


Ilustración XXXIII: Vista de la maqueta del conjunto desde un punto ficticio (a vuelo de pájaro) que logra abordar el conjunto en su completitud. Un punto de vista similar, que podría haber sido generado al hundir la Alameda y crear esa plaza que sería la antesala para poder observar el conjunto en su totalidad (AUCA N°22, p.57).



Ilustración XXXIV: Vista exterior del conjunto: pabellones independientes de la plaza. (Imagen obtenida de www.flickr.com del álbum "Santiago Nostálgico" que a su vez las obtuvo en Archivos de Sergio González, Miguel Lawner y José Medina).

“Así Nació el gigante”⁴⁴

El “gigante”, como se le denominó en la prensa de la época al edificio de la UNCTAD III, remite directamente a uno de los rasgos más trascendentes de la obra para los ciudadanos de Santiago; su escala, su magnitud. Las remodelaciones y obras de la CORMU en general, ya no reflejaban el Chile desarrollista, que el gobierno de Eduardo Frei concretaba como meta de gobierno. Las dinámicas modernistas dentro de los gobiernos, que levantaron a la Corporación de Fomento desde su fundación en 1939, son difíciles de ver presentes en las dinámicas sociales y técnicas llevadas a cabo durante la Unidad Popular. Más bien, se aprovecharon y continuaron las obras productivizadoras, para subvertirlas, en representación de un discurso ideológico que necesitaba una imagen y una manera de expresarse en lo cotidiano. Su monumentalidad, su expansión experimental, en tanto que los lenguajes disciplinares en arte se diversificaron, son el rasgo primario.

La arquitectura y las remodelaciones urbanas lograron constituirse como acontecimientos espectaculares, que inauguraban momentos determinados para fijarlos en una suerte de símbolo epocal de compromiso y progreso social. “En el seno de las urbes se podían manifestar en concreto los avances del imaginario modernista. Una retórica del poder y del deseo, una forma de asegurar legitimidad pero también de impulsar integración. En este sentido, la imagen de la ciudad y su arquitectura operan como dispositivos de persuasión social, como representación material del ‘salto al desarrollo’ ” (Valencia, 2011, p. 76). Los proyectos de remodelación urbana llevados a cabo por la CORMU desde su creación en 1966, se convirtieron en un generador de subjetividad, lo que podría derivar, en un configurador de un cuerpo colectivo. Dicha configuración de un “cuerpo” colectivo no pasa estrictamente por la remodelación urbana, sino por una consciencia de “lo urbano” que va más por los discursos culturales que se ponen en juego, y que sostienen esta materia social.

En el edificio de la UNCTAD podemos ver cierto brutalismo en su volumetría. Respecto a la UNCTAD, el historiador de la arquitectura Osvaldo Cáceres se refirió a que: “La obra tiene reminiscencias del constructivismo, brutalismo y expresionismo a lo Stirling; sin embargo es una obra de arquitectura nacional, exponente de esa arquitectura que Zaccarelli, pensaba en 1969, que los arquitectos chilenos estaban creando a pesar de las influencias extranjeras que no se pueden evitar” (Cáceres, 2007, p. 144)⁴⁵. Aun cuando el brutalismo en la obra —fundamentalmente en la placa— remitiría a una de estas bifurcaciones estilísticas derivadas del modernismo (problema que vimos en el capítulo anterior, fundamentalmente, en el apartado del aporte de Le Corbusier a la obra de Duhart). Podríamos pensar que aquel

⁴⁴ Título que utilizó Andrés Guzmán para su artículo en El Mercurio el 11 de abril de 1972. A su vez, previo a esta investigación, Carol Illanes titula su ensayo en el libro *Trabajos en Utopía: Monumentalidad arquitectónica en el Chile de la Unidad Popular* (2014), también homenajeando el comentario de Guzmán. Que este apartado sea una tercera referencia al «Gigante» que vio este periodista para 1972.

⁴⁵ Es importante señalar que Osvaldo Cáceres es, al igual que Rojas Mix pero con las consideraciones propias que se pueden hacer a las labores políticas posteriores, un autor militante. Inclusive, esta capital obra es escrita en su cautiverio en un campo de concentración militar.

brutalismo es más bien un intento por configurar una pieza que se emplaza en términos de escala, espectacularmente. Que la idea, es decir, la intervención en el plano urbano explote (ilustración XXXIV). A partir de esto, la reminiscencia a la modernidad es superada por otras categorías. El arte conceptual presentaría una vertiente monumentalista, expresada en formas artísticas que varían su materialidad (y por lo tanto, quedan acomodadas en las diversas categorías generadas para el arte de post vanguardia norteamericano). Dore Ashton señala que en obras como la UNCTAD, entre su monumentalismo y noción contemporánea de arte conceptual, hay una suerte de punto en común “(...) su decisión de no dejarse encasillar por ninguna definición, escuela, o país, y su indomable inquietud. Sus sueños son, literalmente monumentales, aunque la definición de monumentos tendrá que ser revisada cuando estos artistas hayan llevado a cabo sus trabajos” (Ashton, 1997, p. 18).

La monumentalidad surge de composiciones donde se destacan las oposiciones de los rasgos estructurales. Lo circunstancial, las características mínimas, definirían la reestructuración significativa. El espacio cumple un rol clave en la arquitectura como arte, es lo que la diferencia del resto de las disciplinas, puesto que aun cuando hay algunas que lo tienen incorporado, no es un lugar primario en su formulación técnica, metodológica y formal. “La integración de las artes en la arquitectura moderna se ha considerado siempre buena, pero nadie pintó *sobre* Mies. Los paneles pintados flotaban independientes de la estructura mediante juntas ocultas; la escultura estaba dentro o cerca del edificio pero rara vez sobre él. Los objetos artísticos se utilizaban para reforzar el espacio arquitectónico a expensas de su propio contenido” (Venturi; Scott Brown, 1978, p. 27).

Previo a la Conferencia en Santiago, hubo dos eventos donde se reunieron personajes del mundo económico de la región, para darle cabida a las proyecciones y a los trabajos que se realizarían posteriormente. El 13 de octubre de 1971 se realizó el Seminario “Pasado, Presente y Proyecciones de UNCTAD”, presidido por Felipe Herrera, donde se estudió lo que se esperaba para dicho encuentro. Realizado en el Salón Auditorio de Obras Públicas, fue patrocinado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, la CEPAL y el Departamento de Extensión de la Universidad de Chile. Herrera señaló en dicho evento, respecto a las transformaciones económicas de cariz histórico que habría que tener en cuenta para una transformación social radical, que: “Creo que en esto reside la gran falla de nuestros técnicos: Creen que es posible una transferencia de tipo mecanicista de la ciencia y la tecnología” (Boletín UNCTAD n°5, 1971). Posteriormente, se reunió el “Grupo de los 77” en Lima, 95 países del tercer mundo que antes de cada reunión de la UNCTAD se reúnen a discutir proyecciones de tipo económica y así tener una postura unificada. En dicho encuentro, ya se ve una radicalización de las posturas proclamadas y sancionadas en la cita de Nueva Delhi.

La Unidad Popular marca un momento de crisis al igual que los cambios en las Escuelas de arquitectura durante las décadas del 40 y el 50. Durante la Unidad Popular se van arquitectos fundamentales del país, por ejemplo los antes mencionados: Emilio Duhart o Sergio Larraín García-Moreno. “Se siguen haciendo concursos con la misma intensidad que en el gobierno

anterior, pero ya no son los grupos pertenecientes a las minorías de arquitectos, los ganadores, que en muchos casos han desaparecido junto con sus oficinas pues han emigrado al extranjero o sus oficinas las han disuelto dedicándose a la docencia. Es así como los grandes equipos que antes monopolizaban la mayor parte de las obras arquitectónicas ya no están en el mismo nivel, ya no construyen con el mismo ritmo de antes, declaran que la arquitectura en Chile está en crisis” (Cáceres, 2007, p. 140). Aun cuando Cáceres realizó una crítica implícita en esta cita a todo el grupo de arquitectos modernos que habían hegemonizado la producción nacional (entre ellos Emilio Duhart), no hay que olvidar que Osvaldo Cáceres puso a la UNCTAD al mismo nivel del Banco de Londres de Clorindo Testa y el edificio para la CEPAL de Duhart. Santiago tendría dos de las obras más importantes de la historia de la arquitectura latinoamericana del siglo XX para este autor, y sin embargo su punto es cierto, puesto que los antiguos maestros de la arquitectura pasaron totalmente inmóviles durante el período de la Unidad Popular. Es así como surge un nuevo grupo de arquitectos, que habían tenido una participación activa en los núcleos reformistas de las Escuelas de arquitectura durante la década del 40 (inclusive entrando en el 50).

Las obras inician, como mencionaba anteriormente, en junio de 1971 y terminan un día antes de la conferencia el 3 de abril de 1972. Es el período de “obra gruesa”, puesto el equipo de arquitectos habían empezado a trabajar en los bocetos del edificio, desde febrero de 1971, incluso antes que se promulgará la ley que creaba el Comité UNCTAD (y a su vez, la salida de los recursos financieros). Los arquitectos de la UNCTAD fueron elegidos por un grupo de sugerencia MINVU, CORMU y el Colegio de Arquitectos de Chile. Dicho comité técnico asesor de la obra fue compuesto por: el Presidente del colegio de arquitectos Héctor Valdés; el Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Fernando Castillo Velasco; el Director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas Carlos Albrecht; el Vicepresidente de la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios, Carlos Barella; el Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Fernando Kusnetzoff; el Vicepresidente Ejecutivo de la CORMU Jorge Wong; y, finalmente, el Director de CORMU Miguel Lawner. Los arquitectos José Covacevic A., Juan Echeñique G., Hugo Gaggero C., José Medina R., Sergio González E, de proveniencia laboral y académica distinta, conformaron un grupo heterogéneo donde cada uno cumplía funciones distintas. Con ello me refiero, que aun cuando el desarrollo de la obra es programático y estructurado, las ideas y prácticas laborales entre ellos eran diferentes. Por ejemplo, Sergio González, fue el que se encargó de la relación con los sindicatos de obras que estaban en la obra⁴⁶.

Además de los arquitectos trabajaron cerca de 3700 personas en dicha obra, entre ingenieros, obreros y, por supuesto, artistas. Felipe Herrera, Presidente de la Comisión Organizadora de la UNCTAD III, durante el período de construcción del edificio se

⁴⁶ Un función trascendental, considerando que un atraso en las obras por un paro, habría significado para el país no tener un lugar que acogiera las reuniones y charlas presupuestadas entre los países visitantes.

preocupó de que los trabajadores tuviesen las mejores condiciones laborales posibles. Es por ello que impulsó la realización de una mítica “Fiesta de los Tijerales”, una celebración tradicional que se realiza cuando es alcanzado el punto más alto de una construcción por los obreros. 1.307 trabajadores con sus familias, el presidente Allende, ministros de Estado y el cuerpo diplomático, fueron parte de esta fiesta; que reavivó las ansias de producción (ilustración XXXV). Sin embargo, aun cuando la égloga epocal nos señala lo capital del trabajo de los obreros, hay que recordar que la CORMU, como oficina que dirigía el proyecto en términos de resultado arquitectónico y urbanístico, con la UNCTAD III continuó con el formato con que había trabajado desde su creación: la unión entre el Estado y la empresa privada. Es así como las empresas responsables de las obras de la UNCTAD, fueron DESCO para la placa y BELFI para la torre (ilustración XXXVI).



Ilustración XXXV – XXXVI: Celebración de la fiesta de los Tijerales del UNCTAD III, en la fotografía el presidente Allende junto a su esposa Hortensia Bussi, y ministros de Estado. Publicidad de la Cámara Chilena de la Construcción que refiere a la unidad: gobierno, privador y pueblo (detalle de publicación en el diario El Mercurio, 14 de abril de 1972). Respectivamente.

Ahora bien, una pieza simbólica para entender la relación de los trabajadores en la UNCTAD III fue la placa de Samuel Román, una de las dos obras de este artista (ilustración XXXVII). En ella se señalaba que el edificio fue erigido por: sus obreros, sus técnicos, sus artistas y sus profesionales en 275 días durante el “gobierno popular del compañero Presidente de la Republica, Salvador Allende G.” “Si bien Allende nunca realizó una acción física sobre la obra, él fue el portador de un discurso político que permitió la realización de esta obra. Allende era una suerte de ‘Jefe de Obras ideológico’, realizaba visitas a la obra casi a diario, a veces en altas horas de la madrugada, para resguardar que todo estuviese avanzando como se había planeado y para apoyar moralmente a los trabajadores” (Bartlau, 2014, p. 48). Christian Bartlau señala que el nombre contenido en la placa del presidente de la República, refiere a la institucionalidad que hace efectivo este esfuerzo colectivo, y da sentido a una obra social que en términos de contenido tenía que afiliarse y continuar en una proceso reformulador de las dinámicas de la vida.

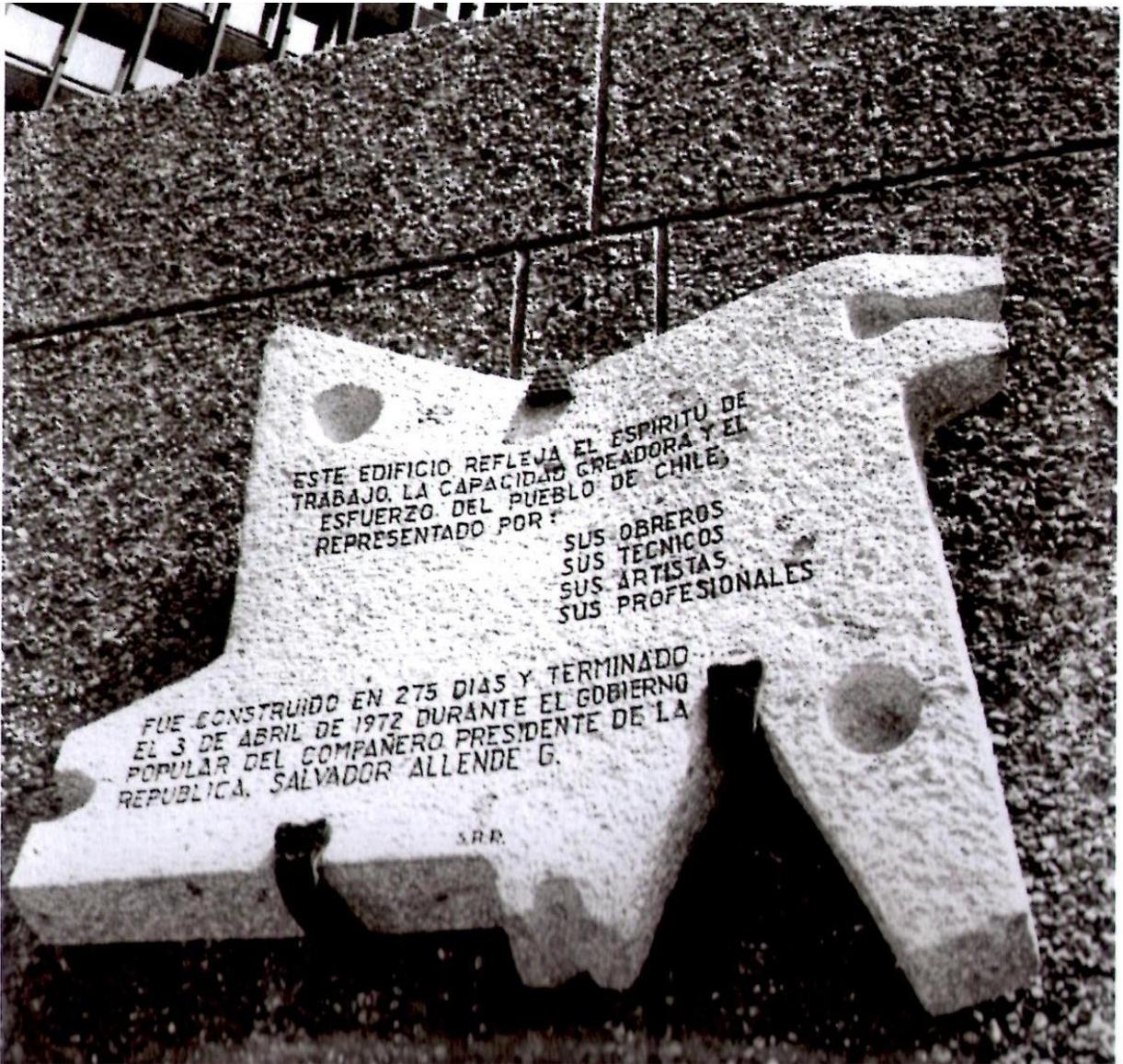


Ilustración XXXVII: Samuel Román, Placa conmemorativo a los trabajos en el edificio de la UNCTAD III. EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), *275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas*, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago.



Ilustración XXXVIII: LOGO comisión Chilena UNCTAD III. Sello parte de los Boletines de la comisión publicados de manera semanal. FAIMAC, COR 1972.

Las 142 naciones delegadas, representadas por los coordinadores de la Conferencia, veían cada paso que se realizaba en Santiago, y antes de la inauguración en visita oficial el Secretario General de la UNCTAD señaló: “Manuel Pérez calificó de ‘excelente’ el estado de las obras. Su juicio lo compartió plenamente Jorge Viteri, Jefe de Gabinete del Secretario General, quien lo acompañó en la visita. Luego, concluyó: ‘Si en el mundo existiera una determinación política para superar el subdesarrollo similar a la que los chilenos están demostrando aquí, no habría dificultades para alcanzar el progreso y bienestar de los pueblos” (Boletín UNCTAD n°8, 1971). Este tipo de declaraciones que se hicieron en el marco de la cita, justificaban la postura de Allende, de proyectar la capital como una de carácter internacional, de una capacidad de trabajo y con una infraestructura que posiblemente no se comparaba con los otros países de la región. Un ejemplo de la vía chilena al socialismo.

Dentro de las iniciativas ciudadanas que comprometieron a la población de Santiago (ilustración XXXVIII) están, por un lado, las de orden administrativo y regional. Previo a la

conferencia los municipios de la ciudad, se embarcaron en un programa de revitalización de espacios públicos, calles, jardines y plazas; sobre todas las que estaban próximas a las embajadas. Por otro lado, concursos públicos de gran visibilidad social, como el concurso para elegir las imágenes que se difundirían del edificio y la Conferencia. Respecto al concurso de afiches, llegaron a las oficinas de la comisión organizadora alrededor de 4.570 trabajos, el jurado de selección fue compuesto por Nemesio Antúnez, Luis Moreno, Elías Greibe, Kurt Herdan, Olga Poblete y José Medina y José Balmes. 40 trabajos fueron presentados en una exposición, además el día de la inauguración se otorgaron los premios a Bernal Ponce y, en reemplazo del segundo lugar, se concedieron 2 terceros premios más y una mención honrosa (a las ocho ya comprometidas). “Llamó la atención de los profesores de Diseño integrantes del jurado, la marcada tendencia de los concursantes a la ‘construcción geométrica’ y la carencia de un acento latinoamericano, más autóctono, en la motivación. (...) se hizo presente la pobreza de medios económicos que afecta a los artistas nacionales” (Boletín UNCTAD n°12, 1971). Ante esto, pueden ser leídas como sintomáticas tales declaraciones, una construcción geométrica, respecto a un gobierno que se pretendía desarraigado de las influencias internacionales, parece dicotómico a las construcciones visuales que la historiografía oficial no hace pensar respecto al período.

El proyecto original de los arquitectos tenía un carácter mucho más ambicioso. Respecto al edificio, se intentó unir un barrio totalmente nuevo de carácter residencial como lo es San Borja, y que desde el tránsito hacia el edificio se conectará al parque Forestal (ilustración XXXIX). Sin embargo, “La forma en que están trazadas las calles que rodean al edificio descomponen la ortogonalidad de la grilla y aumentan las direcciones con que se recorre la ciudad. Si bien esto parece ser contradicho por el edificio, puesto que su lectura inicial es la de un prisma ortogonal y rígido que contiene solamente una dirección paralela a la Alameda, el conjunto igualmente logra calzar en esta multidireccionalidad urbana. Son las columnas que, al estar dispuestas en 45° con respecto a la Av. Bernardo O’Higgins, generan un paralelismo con los quiebres en 45° de las calles Namur, José Victorino Lastarria y Villavicencio. El ochave en que terminan los pabellones bajo la placa también acentúa la direccionalidad en 45° con respecto a la Alameda” (Bartlau, 2014, p. 55).

Ahora bien, el edificio tenía que ser contemplado no sólo en un período de realización corto, acelerado, sino también en una economía de medios impresionante. El programa de economía espacial, es decir, levantar a la estructura de techumbre metálica sobre los pilares de hormigón, antes de ejecutar las siguientes etapas, según Jorge Wong fue idea de Sergio González. Esta idea constructiva subvertía los procedimientos edificatorios tradicionales, lo cual a su vez permitió que los trabajadores se protegieran de las condiciones climáticas del invierno capitalino y, a su vez, la realización de actividades de extensión como la recién mencionada Fiesta de los Tijerales.

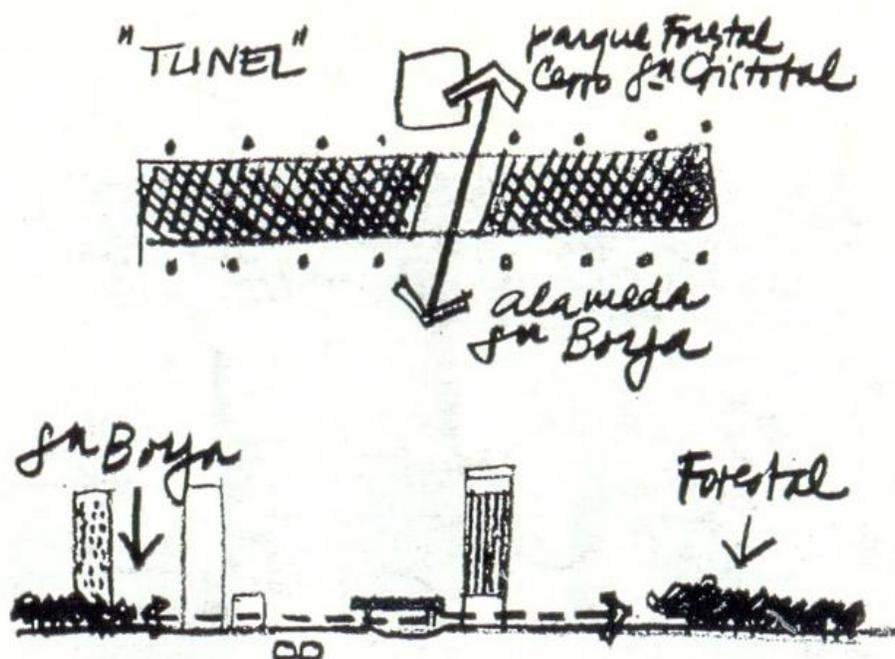


Ilustración XXXIX: Croquis del eje perpendicular a la Alameda que vincula la Remodelación San Borja con el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral y el Parque Forestal (AUCA N°22, p.60).

La condición monumental de la obra la podemos ver en todas las condiciones de emplazamiento que se aplicaron en esta. La placa es el volumen parte del edificio que estaba compuesta por una estructura sujeta por 16 pilares cruciformes, de una dimensión de 172m x 40m de acero corten reticulado, con una superficie construida de 24.000 mt² (ilustración XL - XLI). Sólo las vigas de la estructura de la placa tiene 3.80 metros, es decir, da una espacialidad flotante, aliviando la carga. Además, estrategias de los arquitectos como la realización de capiteles con forma triangular, proyectaban aún más hacia el cielo las columnas cruciformes. Dichos pilares estaban emplazados en 45°, no en los usuales 90°, dicha decisión de alguno de los arquitectos no tiene que ver con una mejora en el plano funcional de la obra⁴⁷. Por el contrario, no es más que la inserción de un gesto estético.

⁴⁷ Los alcances técnicos logrados en la UNCTAD III, como obra, serán estudiados en academias de todo el mundo. "La componente tecnología exhibida por las vigas reticulares de la cubierta y la descomposición del edificio en partes, con la consecuente flexibilidad del conjunto, eran elementos de interés que enseñaban, dos años después en la Exposición de Osaka, que una vez más la cultura proyectual chilena podía participar en el debate internacional sin complejos de inferioridad" (Deambrosio, 2009, p. 159). A estos habría que sumar los aportes realizados por INTEC/CORFO y la instalación del sistema por medio de tarjetas IBM, CYBERSYN.

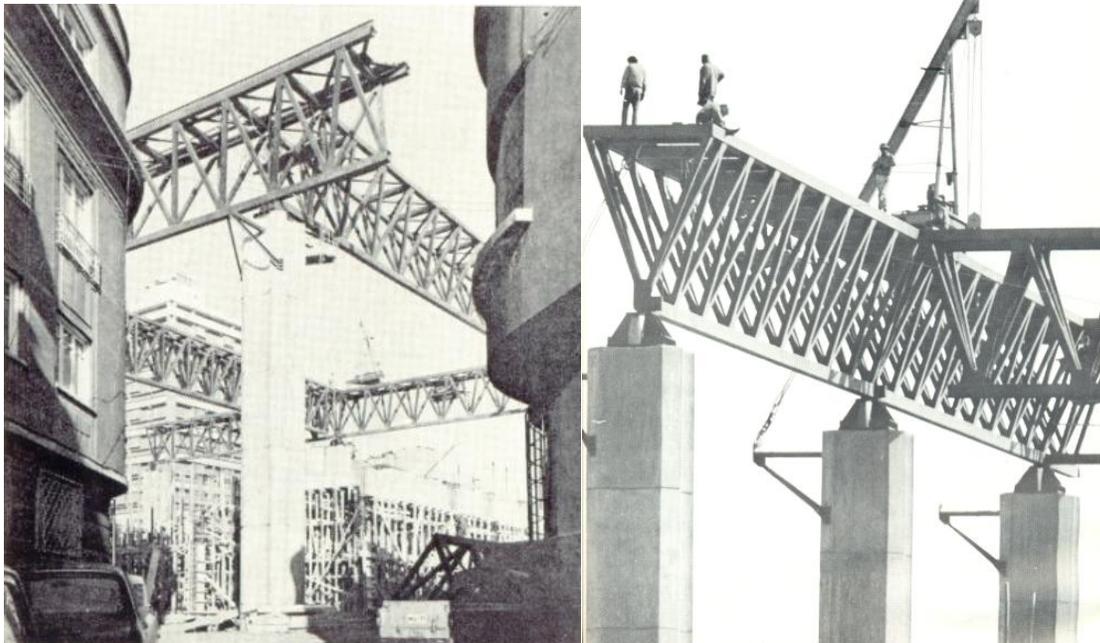


Ilustración XL – XLI: Vista desde la calle José Ramón Gutiérrez durante la construcción del conjunto UNCTAD III (AUCA Nº22, p.63). Imagen VI: Proceso de montaje de la placa con las columnas. Los *capiteles triangulares* son las piezas que unen placa y columnas. Se puede apreciar también el detalle del capitel que une el pilar con la viga.



Ilustración XLII- XLIII: Imagen que acompaña al texto de Héctor Valdés, el entonces Presidente del Colegio de Arquitectos. Esta imagen muestra el conjunto de forma particular centra su atención en el puente de tres niveles que vincula placa y torre (CA Nº9, ene.-feb. 1972). Imagen de período de construcción, en donde queda en evidencia el uso del metal como base de la edificación. Cortesía: Lateral Arquitectos.

Un sutil movimiento en las columnas permitió que el edificio tuviese una fluidez en su percepción que no se lograría con su emplazamiento tradicional. La torre es un prisma vertical de 22 pisos construida de hormigón armado, donde se dispusieron las oficinas, 400 de ellas en 15.000 mt² (ilustración XLII). Sin embargo, hay que considerar que su monumentalidad es imposible de aprehender en su totalidad, puesto que no se logró el hundimiento necesario de la Alameda para darle la suficiente proyección de mirada, para que los ciudadanos que mirasen el edificio pudiesen notar su simetría. Los objetos se definen en su forma en su relación con los que los rodean, es una cualidad intrínseca a analizar desde una perspectiva urbanística.

La presencia de arquitectura tradicional chilena estaba en la “galería” cubierta, la vereda proyectada desde el alero de la placa generaba un espacio de circulación público. Espacialmente ampliado. Es así como distintos estilos transitan en el edificio para la UNCTAD III. No hay que olvidar que este tenía que tener presente los ejemplos de edificios ONU precedentes, por lo tanto la estética moderna era algo que se tenía que reflejar; posiblemente donde más emerge ello es en la torre. Sin embargo, por otro lado, el conjunto en su totalidad es un híbrido que presenta gestos meramente ornamental —tal vez y sin quererlo próximos a un posmodernismo temprano— como la escala exterior, que en forma de caracol, conecta espacios interiores y exteriores, sin tener una función clara en el desenvolvimiento con el barrio.

Las innovaciones técnicas en el interior del edificio fueron un rasgo que en la prensa se intentó destacar lo más posible. “La torre construida con un 94% de materiales nacionales consta de una red de ascensores que funcionan bajo control de una computadora. El sistema permite el movimiento sincronizado de cuatro ascensores con lo que siempre hay uno en los pisos bajos superiores e intermedios. Para el caso de un desperfecto poseen una comunicación por citófono con el mayordomo del edificio. Al detenerse el ascensor se conecta automáticamente música ambiental que actúa como sedante para quienes se alarmen por la obligada suspensión de su rápido viaje. (...) El antiguo problema de la oxidación de los metales fue resuelto en forma simple por los técnicos. La estructura metálica exterior, a la vista en la torre, no precisa de pintura sino que por oxidación adquiere un tono naranja oscuro. El óxido sirve de protección y de elemento decorativo y es la primera vez que se utiliza en esta forma en Chile” (El Mercurio, 10 de marzo 1972). Este último punto dentro de la cita es posiblemente uno de las características formales-estéticas de las que más se habló (ilustración XLIII). “Estamos ante la torre de 24 pisos que emerge imponente por sobre los planos horizontales de la ‘placa’ o corazón mismo de la construcción. El general Urbina me explica que el cortaviento es de acero CAP que se oxida y adquiere una pátina café que suple a la pintura. (...) Aunque resulte siútico, esta torre quedará revestida con la pátina del tiempo, comenta” (Pinto, 11 de abril de 1972). Una reminiscencia a la apariencia cobriza, como un símbolo de nuestra identidad nacional y, que a su vez, funcionaba como una justificación ladina para un problema estructural. Los recursos se acabaron y pintar el exterior —sus fachadas— resultaba un gasto que ni CORMU, ni BELFI, podían sostener. La patina del

tiempo alhajaría el edificio, un rasgo que lamentablemente para estos personajes no tuvo la fortuna crítica que esperaban.

Los pabellones pesados y las salas livianas, combinaciones estructurales mediante juegos de simetría y composición de los espacios. Los espacios interiores tuvieron una condición modular, dependiendo de las funciones que se presupuestaban por los lugares dentro del edificio. “Esta idea de una envolvente continua toma la imaginería de las construcciones espaciales, allí la envolvente es una membrana continua de un espesor constante que no varía cuando es interior o exterior. Este hecho intensifica el carácter atectónico de los pabellones. La imaginería espacial se ve también en la sala de delegados donde el interior es hermético, no se vincula con el exterior, resaltando la idea del control climático mediante sistemas mecánicos” (Bartlau, 2014, p. 61). Sin embargo, y me parece particularmente interesante este espacio, que fue el comedor para 600 personas⁴⁸. Un espacio que se ubicaba en el subsuelo del conjunto, en donde se reunían personas diariamente, desde ministros de Estado hasta trabajadores de la construcción. La idea de un espacio dinámico, socialmente activo, era visible en sus —supuestos— detalles.

Con la conclusión de la conferencia “La Comisión Organizadora de UNCTAD ha debido preocuparse de la construcción del gigantesco edificio que se alza flamante, en Alameda, frente a la Remodelación San Borja. Luego vino el alhajamiento, palabra que al general Urbina desagradaba, porque da la sensación de suntuosidad que a su juicio no existe en UNCTAD, ya que todo es funcional y destinado a perdurar y seguir sirviendo a la comunidad cuando termine la conferencia” (Pinto, 11 de abril de 1972). Es por ello que el presidente Allende tras la clausura de la reunión internacional el 17 de mayo, señaló que el futuro del inmueble sería pasar a ser el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral: el punto de reunión de la Cultura nacional más importante de Santiago. Un espacio que se prestó para reuniones desde centro de estudiantes a juntas vecinales, que incentivó las artes plásticas y escénicas por igual; además de ser un importante centro de reunión para la comunidad capitalina. “(...) en el centro cultural Gabriela Mistral, construido por el gobierno de la Unidad Popular en 1972 para la Asamblea de la UNCTAD III, se planteaba la formación de un conjunto polifuncional que fuera utilizado por las masas populares y asumiera un valor simbólico que lo identificara con el inicio de un proceso democrático y de abierta participación social y cultural, integrativo y cohesionador de todos los niveles sociales” (Segre, 1975, p. 288).

La incorporación de obras de arte en el edificio de la UNCTAD III, tuvo un marco legal que financió —sin ser grandes salarios— la producción y honorarios de los artistas. La ley número 17.236, promulgada el 12 de noviembre de 1969 desde el Ministerio de Educación Pública,

⁴⁸ El comedor del UNCTAD era un espacio atractivo no sólo por el espacio donde se emplazó, sino también por la gran calidad de sus platos. El casino estaba a cargo del maestro de cocina y dueño del mítico restorán “Chez Henry”, quien por su compromiso con el gobierno de la Unidad Popular pasó a formar parte con este cargo de inmensa responsabilidad social.

en su artículo 6° se refiere a que las principales ciudades del país, que tengan edificio públicos con un gran número de ciudadanos circulantes, deberán “ornamentarse gradualmente, exterior o interiormente, con obras de arte”. La comisión que decidirá que espacios deben ser alhajados estará conformada por el Director de arquitectura del MOP; el Director del MNBA; el vicepresidente ejecutivo de CORMU; un representante de la APECH y uno de la SNBA. En el caso del edificio de la UNCTAD III, “En la proyección de futuros edificios públicos de importancia deberán consultarse ornamentos artísticos incorporados a ellos o complementarios del conjunto arquitectónico. La ejecución de estos trabajos corresponderá al artista nacional que determine la Comisión señalada en el inciso anterior”. Es así que con la coordinación de Eduardo Martínez Bonati se logró conformar, como señalaba Jorge Wong en la época, un gran “museo” de artes plásticas.

Dentro de las innovaciones técnicas y formales que se hicieron dentro de las obras de la UNCTAD, podemos considerar el diseño gráfico aplicado. Con equipo conformado por Pepa Fonca, Lucía Worland, Jessie Cintolesi y Eddy Carmona, estudiantes de diseño en la Universidad Católica, que dirigidas por Gui Bonsiepe⁴⁹ —en ese momento director de INTEC/ CORFO— realizaron la señalética del edificio completo. Las ideas de funcionalidad, economía de medios y estética moderna, estaban fuertemente presentes. Sin embargo, las señales resultaron bien recibidas y con una función comunicativa notable, por lo cual, en su momento fueron destacadas como lo más alto de diseño gráfico nacional y regional (ilustración XLIV).



Ilustración XLIV – XLV: Grupo de diseño para el UNCTAD III, señal de “Bar” EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), 275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Aficciones Específicas, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago. Vista de torres en la Remodelación San Borja, Santiago de Chile. Archivo M.I.P. Respectivamente.

⁴⁹ Bonsiepe es un destacado diseñador alemán, nacido en 1934, y que tras el cierre de la Escuela de Ulm (centro universitario heredero de la Bauhaus) donde fue director continuando el proyecto de su maestro y amigo de Tomás Maldonado, se traslada a Santiago en 1968, donde además de trabajar en INTEC fue creador de la carrera de diseño de la Universidad de Chile.

Dentro de las actividades anexas a la Conferencia, estuvo la Exposición Internacional de la Vivienda, aun cuando estaba presupuestada para que fuese sincrónica a la Conferencia fue inaugurada finalmente en septiembre de 1972. Este evento fue organizado por el MINVU y patrocinado por la comisión chilena para la UNCTAD. En un primer momento se pretende realizar en el parque O'Higgins, pero como vemos esto no ocurre, puesto que se realizó en la Quinta Normal. Nuevamente Chile aparece en el mapa internacional con el tema de la vivienda.

Ahora bien, no hay que olvidar que la UNCTAD III era una importante reunión que se dio cita en Santiago. Desde los meses previos a la conferencia ya se sabía que había una suerte de proyección desde los países del tercer mundo, para exigir que las condiciones de repartición de los capitales en el mundo fuesen igualitarios. En un número especial de la *Revista Panorama Económico* dedicado a la Conferencia de Santiago, en su nota editorial titulada "Unctad III: un proceso con ciertos avances", ya podemos notar una cierta desazón en sus resultados. "Así como se ha dicho más de una vez que la Cepal 'inventó' América Latina y elaboró una 'ideología económica' general para la región, así también la UNCTAD, junto con establecer una plataforma de las posiciones de la periferia, ha ido estrechando lazos entre sus partes y decantando una política global que responde a los requerimientos del conjunto en diversos grados a los que cada uno de sus componentes" (1972, p. 3). Respecto a las discusiones sobre una reforma del sistema monetario internacional, la polarización se transformó en algo radical que se evidenciaba en la mismas plataformas generadas por Naciones Unidas: "Detrás de la alternativa planteada no sólo había una cuestión de mejor intervención del Tercer Mundo en la reforma y de si el FMI era capaz o no de realizar la tarea, sino que también estaba latente el hecho de que el Fondo no cumple con el principio de participación universal de todas las naciones, y en cambio sí lo hace la UNCTAD. Recuérdese, al respecto, que la mayoría de los países socialistas no son miembros del FMI" (Revista Panorama económico, 1972, p. 5).

12.000 metros cúbicos de concreto armado, 2.920.000 kilos de fierro, 4.200 horas de trabajo. Como podemos ver, la obra de la UNCTAD fue un desafío humano y técnico que se realizó con un compromiso radical por parte del gobierno y los ciudadanos de Santiago. Una obra que representaría el poder de los trabajadores chilenos, superando las condiciones objetivas de la realidad del continente. Las que a su vez, se alejaban de la imaginería popular respecto al obrero, ya no como clase subyugada sino como el grupo que encausaría la vía chilena al socialismo a su nivel más alto de conformación social (no necesariamente productiva). "Es como si todos los elementos conformantes de esta fiesta constructiva; la fuerza humana, la proyección temporal, la rebosante ideología, la monumentalidad, la fuerza colectiva, la búsqueda incesante de la unicidad mediante el símbolo, dieran a la historia al edificio de la UNCTAD III una sobrecarga inexpresable" (Illanes, 2014, p. 95). La «unidad» del edificio como representación de la «unidad» política de la izquierda Unidad Popular; la cual lamentablemente no fue tal.

¿La arquitectura monumental es necesariamente simbólica? Como señala Norbert-Schulz, es decir, que cada época tendría una correspondencia en algunas formas arquitectónicas, que cumplirían la función ejemplar de poner de manifiesto el poder. El lugar exige un grado de experiencia, circulación y viaje para constituir espacio. Cuando se supone este como un “lugar antropológico”, indefectiblemente tiene relación con un lenguaje y los discursos que allí se emiten, no es sólo una disposición de las cosas, sino también, de la palabra. “El lugar se cumple por la palabra, el intercambio alusivo de algunas palabras de pasada, en la convivencia y la intimidad cómplice de los habitantes” (Augé, 2000, p. 83). En esta intimidad los ciudadanos de Santiago compartían un anhelo en común, además de una representación común de una obra ideológicamente colectiva.

Respecto al caso de la UNCTAD, tomar las teorías de Richard Sennet respecto a la conformación de las ciudades modernas nos permite ver, a su vez, una contradicción respecto a estas ideas cuando se intentan aplicar en América Latina. Sennet en su tesis⁵⁰ señala que los avances técnicos como el hormigón y los automóviles, condiciones de posibilidad de las grandes autopistas, contribuyeron en todo el mundo para abandonar los centros de las ciudades, otorgándole una fuerza mayor a la periferia. Eso en una ciudad como Santiago nunca se reflejó de manera directa, es más, estas tecnologías reforzaron la reurbanización y los nuevos componentes simbólicos materiales que se instituyeron en nuestra ciudad entre los años 1967 y 1977, ejemplificado en proyectos como las Torres de San Borja (ilustración XLV).

El edificio para la UNCTAD III es claramente una de las expresiones que mejor recoge una tradición de la arquitectura moderna en Chile. Sin embargo, no es moderna por más que la historiografía oficial trate de definirlo así, puesto que la ambigüedad que presenta estilísticamente, así como las operaciones estéticas que complejizaban la obra, la transformaron en otro tipo de experiencia. Robert Venturi toma el ejemplo de Las Vegas para hablar de una nueva monumentalidad, no es necesario que las construcciones sean grandes y altas para alcanzar esta adjetivación estructural o experiencia sensible, la luz formalmente utilizada puede lograr estos objetivos. Se puede construir, crear escala, con otros elementos. Puesto que la función, su monumentalidad —completa o incompleta—, era sólo para reforzar un rasgo representacional; una imagen del Estado. “Las exigencias del espacio arquitectónico y las fuerzas estructurales se avienen con las exigencias del espacio arquitectónico. Aquí la forma sigue a la función de un modo contradictorio; el material sigue a la función estructural; la sección sigue a la función espacial” (Venturi, 1974, p. 57)

El impacto poético estaría en aquellos puntos de conflicto entre las formas de ambigüedad. He ahí la tensión. La fragmentación de la unidad en general produce una fuerza en su interrupción. La reminiscencia de “forma a función” se desestructura cuando se multiplican

⁵⁰ Richard Sennett, *Carne y Piedra* (1997). *El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial.

los soportes donde las formas pueden sostenerse, está operando la ambigüedad. Los elementos de doble función, como pilastras estructurales y espaciales, resultan de la contradicción estilística, epocalmente hablando en el devenir de la modernidad, complejizando el discurso, escapando de este. “Los elementos convencionales en arquitectura suponen una etapa de su desarrollo evolutivo y tienen en su uso y sus expresión que han cambiado, algo de su significado pasado y algo de su nuevo significado. Lo que puede denominarse elemento reminiscente es semejante al elemento de doble función” (Venturi, 1974, p. 60). Los elementos reminiscentes de las convenciones arquitectónicas no purifican los significados, al contrario, los multiplican (al igual que los elementos de doble-función).

Una poética estructural dentro de una obra como la estudiada en esta investigación, releva la relación de los sujetos con una obra emplazada en el contexto de lo cotidiano. Lo “táctil” en arquitectura permite relacionar la obra con una experiencia total, más allá de lo visual. “(...) la importancia liberadora de lo táctil reside en el hecho de que sólo puede descodificarse según el punto de vista de la misma *experiencia*: no se puede reducir a mera información, representación o la simple evocación de un simulacro sustitutorio de presencias ausentes” (Venturi; Scott Brown, 1978, p. 56). El espacio se vuelve estimulante para los ciudadanos, que no solo se siente autores de la obra, sino también participes de las dinámicas internas dentro del conjunto. Es una obra total, que se aleja de la relación fría y calculada del estilo moderno ortodoxo.

Respecto a las teorías de análisis que nos permite nuestro período para estudiar una obra como la UNCTAD III, aún no llegaría a concluir nada; y ante la posibilidad de relación que me permiten los momentos siguientes de esta investigación, me permito dejarlo en suspenso hasta el apartado final.

Sin embargo, pensar teorías generadas en respuesta o complejidad hacia “lo moderno”, tienen cabida para abrir el campo de discusión sobre una obra urbana de estas características. Pensar el posmodernismo en arquitectura como la simple relación de las formas semiologizadas, donde el imagen en predominante y el símbolo reinstaurado, es reducir sus alcances tanto de estructura como de sentido. Ante esto una frase como la de Christian Norbert-Schulz, nada cabe más que suscribir a que: “La teoría debería hacernos ver la riqueza de posibilidades, más que mantener reglas y clichés estereotipados” (Norbert-Schulz, 1979, p. 7). Ahora bien, dentro de las tesis posmodernas en arquitectura, el Regionalismo Crítico supondría en su condición de estudio de las obras de la “periferia” un cuerpo discursivo adecuado. Kenneth Frampton considera que el discurso del regionalismo crítico es fundamentalmente político. Restarle eso por el “prejuicio” posmodernista sería reducir la tesis innecesariamente. El regionalismo crítico incorpora elementos desarrollados por el modernismo, como estilo hegemónico e internacional, a lo que le suma elementos propios de su localidad. El regionalismo crítico “se dirige principalmente al mantenimiento de una densidad y *resonancia expresivas* en una arquitectura de resistencia (una densidad cultural

que bajo las condiciones actuales podría considerarse potencialmente liberadora en sí misma, puesto que posibilita al usuario múltiples *experiencias*), la provisión de un lugar-forma es igualmente esencial para la práctica crítica, puesto que una arquitectura de resistencia, en un sentido institucional, depende necesariamente de un dominio claramente definido” (Venturi; Scott Brown, 1978, p. 51). Esta corriente implica una relación más directa con la naturaleza. Tiende a expresar su lugar de emplazamiento.

Aun cuando el regionalismo crítico supone la reconciliación de las matrices discursivas de los centros culturales de occidente con su periferia y, a su vez, permitiría pensar el lenguaje arquitectónico desde una topografía local aplicada; no la ejecución de una *maniera* estilística. Hay que considerar el poco alcance que tiene esta teoría en el análisis a una arquitectura monumental, que solamente la piensa como representación figurativa de los poderes administrativos; además del problema que radica en ver la situación de la periferia desde el centro.

Ante unas ansias de realismo de las décadas anteriores, la expansión de una euforia contenida por décadas se desata en la Unidad Popular. La necesidad de obras colectivas que reconfiguren el mapa de la ciudad, se hacen presentes. Sin encasillar el período como posmoderno, habría que rescatar la frase de Charles Jencks: “el espacio posmoderno es históricamente específico, enraizado en las convenciones, ilimitado o ambiguo en su zonificación e ‘irracionalidad’ o transformacional en lo que se refiere a sus relación entre las partes y el todo. Los límites a menudo no quedan claros y el espacio se extiende infinitamente sin bordes aparentes” (Jencks, 1984, p. 118). Ante este despliegue, lo que quedó fue un entusiasmo de la interacción de los cuerpos. Es por ello que en los recuerdos de los ciudadanos aún vivos, se conserva el comedor o las obras de arte como espacios de convivencia general. El deseo de función y progreso, al parecer, estaba relativamente satisfecho.

Los espacios en sí mismos no tienen un potencial de sentido hasta que se vuelven lugares, como señala el filósofo alemán Martin Heidegger. Para él todos los hombres tendríamos un rasgo constitutivo que es ser constructores de nuestras realidades, pues construir es un acto inherente al habitar, es decir, guarecerse en nuestras edificaciones tanto física como subjetivamente. Por lo tanto, en este emplazamiento de sentido en los espacios, se crean lugares, los cuales se transforman en un entramado con otros lugares, que tienen grados de relación distintos para cada uno de los individuos de la sociedad. Heidegger no se restringe al mero principio del trabajo material constructivo, sino que lo aplica para desarrollar el concepto hasta la infinitud. Volver a sus palabras es importante, porque para él construir cumple un rol fundamental, “porque instala lugares, un donar y ligar de espacios. Porque el construir crea lugares, viene con el ligar de sus espacios necesariamente también el espacio como *spatium* y como *extensio* en la ligazón característica de las cosas de las construcciones” (Heidegger, 2002, p. 153).

La arquitectura como la contenedora de todos los modos de la vida, esta forma donde la obra sería un total edificante de los modos de la percepción, sería el mayor problema detectado por las vanguardias, y transversal a la práctica arquitectónica. “Si la vida es una continuidad de situaciones elementales; si una situación es una continuidad de actos; si la arquitectura intensifica los actos y articula situaciones; si una situación es lo que estructura un programa arquitectónico; y si un programa es el sentido de un proyecto, entonces podría decirse que el programa, más que un listado de recintos, es un listado de actos o la construcción de una situación elemental” (Aravena, 2007, p. 18). Aun cuando la arquitectura pretende recoger y contener la vida, a su vez y de manera contradictoria, la modifica, crea modos de sensación de la vida. La transforma en su complejidad espacial.

El edificio de la UNCTAD III y su transformación en Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, significó una reconfiguración de sentido acelerada. Sin embargo, lo que se mantuvo fue el sentimiento colectivo de que el edificio siempre fue del pueblo. Ahora bien, Christian Bartlau señala que: “Cuando una obra de arquitectura es capaz de acoger varios programas o usos distintos a lo largo del tiempo, quiere decir que esta obra no se ajusta a la funcionalidad específica para que fue proyectada sino que la forma trasciende la función. El Edificio UNCTAD III es uno de esos edificios que con el paso del tiempo varían su significado y función” (Bartlau, 2014, p. 70). Posiblemente este problema detectado por Bartlau no solo tiene que ver con los acontecimientos históricos que reconfiguraron la sociedad chilena, sino también por la escasa claridad estética o cultural que se tenía para la época. “Una estética particular tenía nada menos que representar y aunar comunidad, ser un vector material de sentido de una nueva sociedad. Y al arte probablemente sólo le correspondía un papel más entre las demás disciplinas de la cultura” (Illanes, 2014, p. 84). El problema surge justamente cuando el discurso no es claro. La definición de una estética por parte de un Estado evidencia una retórica cohesionada en la producción de obras específicas.

El Presidente Salvador Allende, cuando se refirió a esta obra el día de la inauguración de la Conferencia, señaló que: “crear un edificio símbolo, por ser ésta la primera obra de uso cultural de masas del Gobierno Popular (...) En este sentido de utilidad y belleza, el edificio (al que habrá que buscar un nombre para llamarlo en lo sucesivo) es un hito dentro de nuestra arquitectura. Responde a una nueva escala de una ciudad que se ha agigantado insensiblemente. Sus posibilidades de uso futuro son también una invitación a realizar actividades masivas, a buscar nuevas formas de comunión ciudadana, y un punto de partida para modificar nuestra propia idea del uso de la ciudad.” (Revista Educación N° 39, 1972). El edificio como obra, en su conjunto, en las dinámicas que permitió, funcionaba como representación de un Estado que quería no solo reconfigurar su capital, sino también encausar nuevas relaciones políticas entre los sujetos. El anhelo del hombre nuevo, que se repite hasta el desvarío en la retórica de Allende, supera cualquier expectativa moderna. Finalmente, “Toda esta danza eufórica de cifras, detalles, enumeraciones podrá decir poco y tal vez no sirva como guía para recorrer y reconocer el edificio, pero por lo menos entregará una visión aproximada del esfuerzo que ha significado levantar esta mole y de toda la

simbología que encierra para ésta y las futuras generaciones” (Guzmán, 11 de abril de 1972). Porque al levantar el gigante, el resultado de una obra monumental, tenía expectativas tan grandes como su escala, sin embargo las contradicciones propias del período no defendieron su futura salud crítica.

Integradas

Las obras que se incorporaron al edificio para la UNCTAD III tienen características diversas, que permiten poder abrir cuerpos discursivos, que a su vez, nos demuestran las contradicciones no solo en el plano arquitectónico sino también en artes visuales durante la Unidad Popular. El deseo de Eduardo Martínez Bonati era incluir la mayor cantidad de obras de arte “integrado” al edificio, replicando así su experiencia personal con el Taller de Diseño para la Arquitectura (ilustración XLVI)⁵¹. A partir de estos trabajos previos a la construcción de la UNCTAD III, Bonati se relacionó con la CORMU y, fundamentalmente, con su director Miguel Lawner. Ambos querían que la construcción acogiera a las obras de manera estructural, que las distancias disciplinares se borrarán del resultado en macro. Lawner, aún en 2011 para el catálogo “275 días” pensaba que fue así: “Aquí los artistas no llegaron a colgar un tapiz o un lienzo una vez terminada la obra, sino que trabajaron integrados, no desde un comienzo, pero ya desde una etapa muy avanzada”. (Lawner, 2011, p. 57). Ahora analizaré algunas obras de la colección del UNCTAD III que para mí son representativas de los discursos que se ponen en marcha, que contienen las fases productivas y de realización de estas obras.

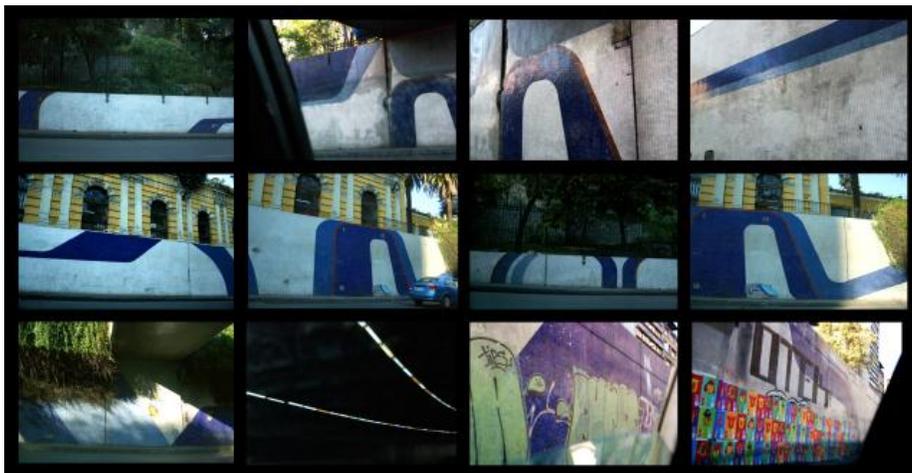


Ilustración XLVI: Taller de Diseño para la Arquitectura (E. Bonati, C. Ortúzar, I. Vial), Paso Bajo Nivel Santa Lucía, 1971 (fuente: <http://santiagoyeltaller.wordpress.com/2012/05/06/visitas-a-obras-del-di-parte-1/>).

⁵¹ Oficina de trabajo conformada por Bonati, junto a los artistas Carlos Ortúzar e Iván Vial. Fueron los primeros en realizar una obra para —para ese entonces— la recientemente promulgada ley de alhajamiento del espacio público, dirigida por CORMU. El paso bajo nivel Santa Lucía, adjudicada el año 1970, es una de las obras más emblemáticas de estos artistas en conjunto. Además realizaron mural integrados a la arquitectura en el Centro de Estudios Nucleares La Reina y el Campus Antumapu de la Universidad de Chile.

La idea de la incorporación de obras de arte, considerando la cantidad de obras llegadas, nunca se los esperaron los arquitectos y miembros de CORMU. La invitación realizada por Bonati como asesor artístico del edificio a un grupo específico de artistas (que realizaran sobre todo obras integradas), se salió de control cuando entre ellos se comenzó a correr el rumor de esta oportunidad. Los recursos destinados para que los artistas trabajarán en esta obra se limitaron a un tiempo y recursos específicos —muchas veces estos no cubrieron ni una mínima parte de los costos de producción. Los artistas participaron en el edificio los tres últimos meses por 5 mil escudos, un salario de obrero de terminaciones finas.

Este Salón de Arte recibió obras de distintos espacios, desde piezas que tenían un carácter más experimental, como las que se presentaron como arte integrado a la unidad arquitectónica, hasta obras que suscribían de lleno a las ideas que planteaban núcleos hegemónicos de discursividad artística. El hecho que la coordinación y elección de las obras y artistas a participar lo realizara Bonati con un grupo de arquitectos de CORMU, demuestra la distancia estética que tenía con otro grupo, como el que representaba en Instituto de Arte Latinoamericano, quienes nunca se refirieron a este evento.

“El arte que es una pura investigación formal, así como el que plantea problemas que no son nuestros, está en el fondo defendiendo y afirmando los valores de la cultura dominante, y sirviendo a la penetración cultural, en la medida que coloniza con sus formas a los países dependientes. Asimismo, crea una dicotomía cultural, separando al artista de las masas; y creando un arte de élite que afirma valores foráneos. Por otra parte, en la medida en que el artista aun cuando se plantee en su obra como revolucionario, esté adscrito a la sociedad de consumo, su obra por ser un ‘valor de cambio’, afirma el status capitalista de su poseedor. De esta suerte, sirve para mantener el prestigio de la clase dominante” (Rojas Mix, 1971, p. 7).

La condición de dependencia daría forma, conformaría, las obras que se producen en la civilización occidental, las cuales no son manifestaciones de la expresión cultural de cada región del mundo.

En el Encuentro de la Habana, el Encuentro de Artistas Latinoamericanos en Casa de las Américas (1971), los representantes cubanos señalan que las expresiones artísticas colectivas, aun cuando supuestamente remecerían las condiciones de producción de obra, no son tales, puesto que siguen inmersos en las lógicas del capital. Las manifestaciones que ejemplifican este punto son el muralismo mexicano, el arte cinético y el arte integrado a la ciudad. Que para los cubanos “El sistema no sólo ha aceptado sino que ha favorecido estas manifestaciones desde que comprendió que la vanguardia artística no ponía en peligro las estructuras básicas y podía convertirse, como ha ocurrido, en un bien comerciable” (1971, p. 30).

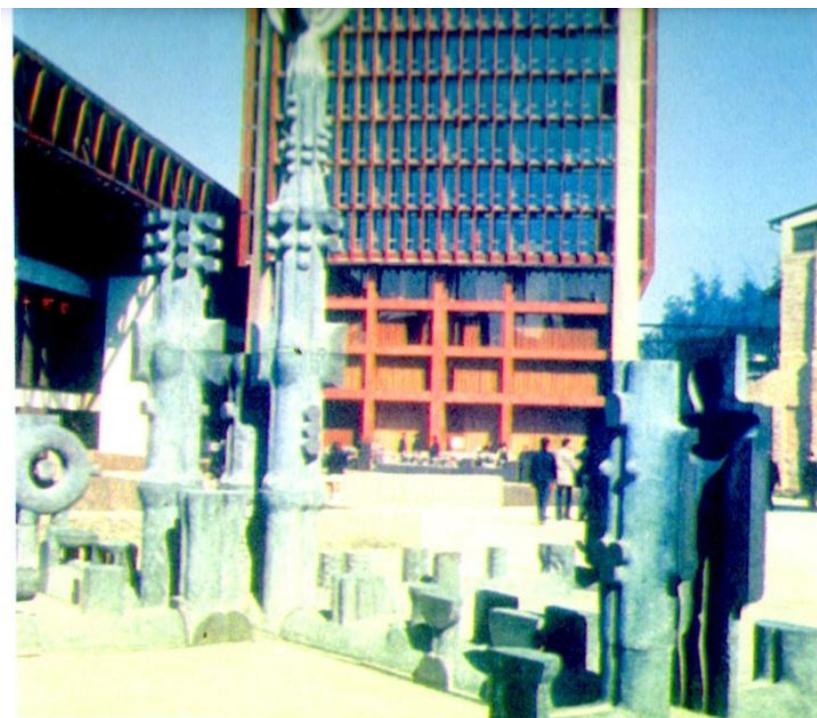


Ilustración XLVII - XLVIII: Federico Assler, patio de recreo, hormigón, plaza UNCTAD III. 1971. EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), *275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas*, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago. Juan Egenau, puertas de la UNCTAD III, cobre, madera y aluminio. 1971. EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), *275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas*, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago. Respectivamente.

Por otro lado, la circulación de ideas sobre el arte conceptual, experimental o contemporáneo que se estaban dando en centro como Estados Unidos o Europa, no eran ajenos a la realidad chilena. Es más, muchos de estos intelectuales influenciaron de una u otra manera a algunos autores chilenos antes de la asunción de Allende. Es así, como un arte contenidista, que reflejó las condiciones políticas contingentes en el período, entraba en contradicción con lo que se proponía como arte contemporáneo para la época. “Debido a esa «costumbre» llegó a creerse que existía una conexión conceptual entre arte y estética lo cual dista mucho de ser cierto. Esta idea jamás entró en drástico conflicto con las consideraciones artísticas hasta tiempos modernos, no sólo porque las características morfológicas del arte perpetuaban la continuidad de este error, sino también porque las otras «funciones» aparentes del arte (descripción de temas religiosos, retratos de aristócratas, pormenorización arquitectónica, etcétera) empleaban el arte para encubrir el arte” (Kosuth, 1997, p. 64). Las palabras de Kosuth son elocuentes respecto a que cuando el activismo político, y su conformación en imagen evidente, no permiten aprehender las consideraciones básicas de una obra, la autonomía, como supuesta meta de la vanguardia artística, lo que hace es tanizar la efectiva realidad de la obra de arte, su relación con una superación técnica contextual.

Pensar que la obra de arte integrada lo es solo porque tiene una función de uso es decir se sostiene en el plano de su rendimiento como objeto, y porque tiene una matriz discursiva en una innovación experiencial que no solo se basa en la aprehensión contemplativa; no podía subestimarla. “(...) Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio —de la «apariencia» a la «concepción»— fue el principio del arte «moderno» y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente” (Kosuth, 1997, p. 66). Sin un contenido manifiesto, el arte integrado refleja un estado productivo subvertido en las lógicas de conformación de este tipo de obra. No es en tanto obra que se integra y “mejora” el estado en conjunto de la pieza arquitectónica, sino que refleja una unidad excedida de la discusión disciplinar como representación de una alegoría colectiva de la fuerza ciudadana.

Dentro de las obras integradas que participaron en la UNCTAD III, Federico Assler Browne (1929) presentó un grupo escultórico en hormigón que mide 811cm x 822 cm x 555 cm de altura (ilustración XLVII). Obra realizada in-situ para el espacio bordeando la calle, entre la torre del secretariado y la placa de conferencias. Assler es uno de los escultores más importantes de nuestro país, no solo por las innovaciones técnicas respecto a los materiales de la escultura, siendo el primer en colorear el hormigón; sino también, por su importante participación en cargos públicos y dirigencias políticas. Tras un breve paso desde 1954 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, salió de dicha institución para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar donde estudió pintura. Sin embargo la influencia de otros artistas, cogeneracionales, como Sergio Castillo o Sergio Mallol hizo que se inclinara progresivamente hacia la escultura. Fue Secretario General y

director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Su compromiso político con el gobierno de Salvador Allende es indudable, sin embargo, el rol que le tocó ejercer como director del MAC durante el contexto de la reforma lo alejó de la Facultad de Bellas Artes; terminando en Artes Aplicadas⁵².

Federico Assler trabajó esta pieza con su material usual, aun cuando generalmente sus esculturas no tienen plinto. Aquí se refuerza esta idea, puesto que la idea estructural de la pieza como conjunto es su función de uso. El conjunto emplazado en uno de los patios exteriores del edificio de la UNCTAD sobre un plano de arena o gravilla, tenía la función de ser juegos infantiles y de recreación. La utilización de un material como el hormigón, en general, no es azaroso, puesto que aun cuando Assler había trabajado en la realización de juegos infantiles para la remodelación del Parque Metropolitano (1969), ya en ese momento se dio cuenta de un error estructural que había cometido: los realizó con madera. Este material, por su condición orgánica, no tiene la durabilidad y resistencia que sí tiene este material resultado de un aglomerante fluidificado. La relación del material con el utilizado con el edificio generó un diálogo fluido, lo cual hacía que hubiese una correlación discursiva entre una pieza y la otra; la grandilocuente (el edificio) y una emplazada en su entorno. Federico Assler señalaba que “En el caso de mi obra fue el afán de incorporar la escultura en el espacio público, en la calle misma. Ir con mi obra al encuentro del hombre ese era el objetivo. Crear una plaza escultórica” (Assler, 2011, p. 59). Respecto a esto, vemos como en la matriz de la obra de Assler está la necesidad de integración espacial, no solo con el conjunto UNCTAD III, sino con todo el amplio espectro de relaciones posibles que se dan en el tránsito por el barrio. Hay una concepción espacial, urbanística, que hizo —a su vez— que el patio obtuviese un sentido de plaza de juegos, que tal vez sin la proyección de Assler no habría tenido. Es por ello que la plaza de juego, cumple un rol estructural, no son la organicidad del edificio, sino en su proyección como conjunto desde lo macro.

Los elementos que componen la escultura son resultado de las capacidades de modulado que permite el hormigón como material. Sin tener el carácter orgánico de la madera, aun así se pueden conseguir figuras sensuales, que no responden a una ergonomía geométrica, sino que más bien se elevan como un espacio sugerente. Los ciudadanos pudieron sentarse a descansar y los niños jugar entre los módulos que tienen una figura basal y aquellos que son circulares. La repetición de los detalles, de manera serial, dio al conjunto la idea de una pieza ritual, reforzado por su proyección ascendente. Sin ser una obra con un proclamado carácter vernacular, vemos en la apropiación de un lenguaje moderno del arte integrado y sus materiales, un sesgo próximo a un americanismo reflejado en el uso de series de figuras

⁵² Federico Assler era director del MAC cuando se realizó la exposición “De Cézanne a Miró” (1968), importante exposición por su gran número de visitantes, sin embargo, su trascendencia política reside en que es por este evento, y las contradicciones que se generaron porque la organización quedó a cargo del MOMA y el diario El Mercurio; lo que provocó que la Facultad de Bellas Artes entrara en la Reforma Universitaria. Entre las acciones inmediatas que tomó la asamblea de la Universidad, fue la destitución de todos los directores de los museos e instituciones culturales de la institución, entre ellos, Assler.

proyectadas desde el conjunto general, así como también la sinuosidad en algunas partes, que resta a la pieza cualquier insinuación geométrica.

Juan Egenau Moore (1927-1987) colaboró en el interior del edificio con una puerta emplazada en el hall de acceso a las salas de conferencia (ilustración XLVIII). Los materiales que utilizó fueron la madera, el cobre y el aluminio, divididas las puertas en dos hojas de 170 x 256. 3 cm. Los relieves realizados con cobre y aluminio, los dispuso en ambas caras de las puertas. Juan Egenau tuvo una destacada y larga formación académica desde su ingreso en 1947 a la carrera de arquitectura en la Universidad Católica. Con su salida al año siguiente, en contra de los deseos familiares, empezó un largo recorrido por disciplinas de las artes visuales. En la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile estudió pintura, dibujo, escultura y fundición; posteriormente en Artes Aplicadas, cerámica, esmalte sobre metal y litografía. Y finalmente se perfeccionará en 1959 en la Escuela Porta Romana en Florencia; y en 1966 en la Rhode Island School of Design, donde aprenderá y será un maestro en la técnica del aluminio “a la tierra”; siendo este material el predilecto en casi toda su producción desde la década del ‘70.



Ilustración XLIX: Museo de Arte Popular Americano, puertas Juan Egenau, fuente: MAPA.

La puerta que realizó Egenau es una de las piezas con mejor fortuna crítica del edificio para la UNCTAD III. Esta destacó desde un comienzo, relevándose su nivel de minuciosidad en los detalles que conformaban la puerta. Así como también el carácter innovador y consonante a todo el edificio en su interior. Señalar que la obra es integrada, simplemente

porque tiene una función de uso, es restringir el campo de desarrollo de la categoría de análisis aquí puesta en marcha. Walter Gropius, en *Alcances de la arquitectura integral* (primera edición, 1956), señala que una obra integrada no tiene esta característica simplemente por su realidad estructural en un conjunto arquitectónico o urbanístico macro. Sino también, por que se integra con el contexto inmediato de la ciudadanía, es decir, la obra pasa a ser parte de las relaciones de los sujetos. La puerta de Egenau, con sus relieves esféricos que de aluminio y cobre que se proyectaban, daban a la pesada pieza una suntuosidad magnífica. La liviandad de sus muros laterales, donde se ocuparon vidrios-cortinas y el hormigón, que generaban un primer piso casi abierto, nos refiere a que la puerta tuvo un carácter protagónico en el conjunto. Esto es referido en las mismas declaraciones de personas que visitaron en conjunto, en ese momento y hoy, donde la puerta cobriza es uno de los elementos más recordados por todos (ilustración XLIX). Saber el motivo por el cual Egenau decidió hacer una pieza de arte integrado es difícil, puesto que nunca se refirió a esta, y además tampoco tuvo una producción de obras funcionales que superará esta obra para la UNCTAD III. Sin embargo, la elegancia formal y mantención de la pieza hasta hoy, la transformaron en una de las más importantes de toda su producción.

Félix Maruenda (1942-2004), realizó la pieza llamada *Mano*, escultura en perfil plancha de hierro, que mide 425 cm x 495 cm de alto y 160 cm de ancho aproximadamente. Esta pieza es sobre todas las demás la que cumple un rol estructural en el conjunto. Fundamental son las ventilaciones del comedor del edificio de la UNCTAD III (ilustración L- LI). Félix Maruenda ingresa en 1965 a la Escuela de Bellas Artes, donde toma cursos en distintas disciplinas, inclinándose finalmente por la escultura, donde el rol de su maestra Marta Colvin es clave para tomar dicha elección. Maruenda es uno de los estudiantes más politizados durante la década del 60. Desde 1967 asume como presidente del Centro de Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, momento en el cual organizó muestras con un alto contenido político y social. Las sucesivas muestras *Vietnam* en 1967 y 1969, así como el *Homenaje al Che Guevara* en 1968; y finalmente, su participación como un artista comprometido en muestras como *Las 40 medidas de la Unidad Popular* (donde exhibe una de las piezas más importantes de su producción *Homenaje al trabajador voluntario*). Maruenda fue un artista que promovía la renovación disciplinar en el campo de la escultura, eso reflejado entre otras cosas en lo disímil de su producción en relación a la de su maestra Marta Colvin. “Queríamos que la escultura, que comenzaba a morir a causa de la fomedad que significaban sus obras, tomara un impulso mayor, se vitalizara, adquiriera la vigencia de una lengua viva” (Maruenda, 2007, p. 26). La expansión de la escultura al arte integrado era una experiencia que este escultor ya había intentado realizar, en su breve paso por Londres, donde intentó impulsar la realización de juegos infantiles-escultóricos; todo esto previo a la Reforma.

Mano es una pieza interesante, puesto en primer lugar está operando una economía de recursos radical, la escultura-chimenea está realizada con planchas de hierro que debieron abaratar los costos, respecto al uso de otros materiales más resistentes y sofisticados, pero esto no quiere decir que la pieza no haya tenido una excelente factura. Su modulación, como

si fuese una mano a punto de empuñarse, es solo una reminiscencia que nos produce la obra tras conocer la biografía política del autor. Los escapes que coronan estas manos, tienen distintos puntos de salida, lo que transforma el conjunto en una pieza dinámica y sugerente, montada a un perfil de costado del edificio de la UNCTAD III. La pieza, desde su creación, no presentó nunca fallas técnicas cuando sacó los humos producidos en las cocinas de los comedores, que alimentaron desde los delegados internacionales hasta los militares tras el Golpe de Estado. Su condición estructural es importante, puesto que generaba una red de limpieza del edificio en general. Posiblemente Maruenda tuvo reuniones con ingenieros o los arquitectos responsables del UNCTAD III, puesto que de otra manera no podría haber realizado una incorporación tan importante en un momento tan avanzado de la obra gruesa: los tres últimos meses cuando se integraron los artistas.

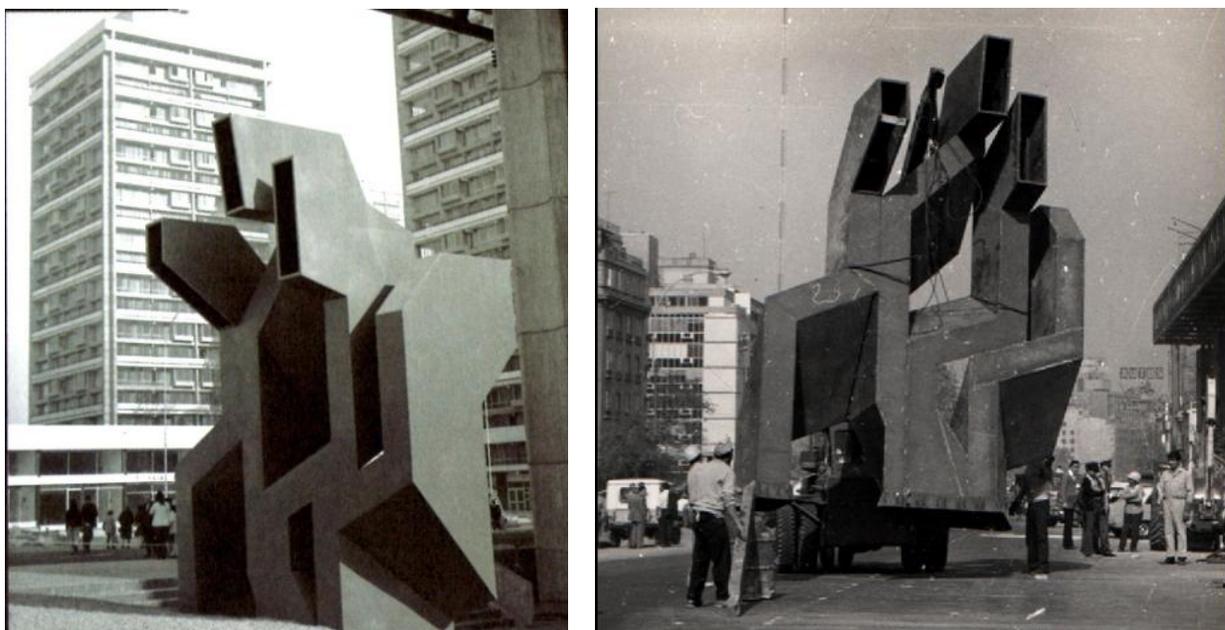


Ilustración L - LI: Félix Maruenda, Mano, hierro forjado. EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), 275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago. Escape de Gas mientras se trasladaba para ser instalada en la obra (imagen obtenida de www.flickr.com del álbum "Santiago Nostálgico" que a su vez las obtuvo en Archivos de Sergio González, Miguel Lawner y José Medina). [Respectivamente].

Juan Bernal Ponce (1938-2006) realizó la monumental pieza *Volantín*, un vitral compuesto por láminas de acrílico de colores sobre vigas de hierro que cubrían todo el espacio centro del edificio de la UNCTAD III (ilustración LII- LIII), otra de las piezas de arte integrado que tiene una función estructural como cielo falso o cobertor de un espacio relativamente abierto. Juan Bernal Ponce, sin embargo, es un artista algo más dinámico que el resto en su despliegue disciplinar. Arquitecto, artista y académico, realizó fundamentalmente estas dos últimas a lo largo de su vida. Estudió arquitectura en la Universidad de Chile, ingresando en

1957, primero en su Valparaíso natal donde tuvo clases con Camilo Mori y Ventura Galván y, posteriormente, en Santiago el año 1960. Participó en el Taller 99, fundado por Nemesio Antúnez en 1961 (Bernal con una participación activa entre 1964 - 1965), y también en la Academia Ranson y Atelier 17 de París donde estudió con William Stanley Hayter para 1962. Aprendiendo de Hayter asimilará su técnica en el grabado, la cual trae a Chile y transmite en el Taller 99. Entre 1967 y 1968 se perfecciona en el grabado a color, método de varias planchas. También fueron sus maestros Lucien Coulaud y Robert Mamí, en la Ecole de Beaux Arts. Realizó junto a Bernardo Trumper los primeros diseños de lo que es hoy el Drugstore; obtuvo el segundo premio en concurso para el diseño del mural paso bajo nivel Santa Lucía y del Monumento al General Scheneider.

Sin embargo, es con el gobierno de la Unidad Popular cuando Juan Bernal Ponce realizó sus obras de mayor relevancia pública. Además del antes mencionado primer premio en el concurso de afiches para la UNCTAD III, donde su obra circuló por todo el país y el extranjero, realizó este enorme vitral para el edificio. Dentro de su formación como grabador, Bernal Ponce estudió los alcances de los trabajos de color. La obra del UNCTAD III le permitió poner combinar su fijación por el color, para proyectarlo en una obra de gran escala en el espacio público. Esta obra en consonancia con su derivación gráfica respecto a sus obras en grabado, tiene un sesgo constructivista. Hay un predominio por formas geométricas, las cuales se mezclan entre ellas, no en una superposición de unas sobre otras, sino en una relación de realce con las teorías del color. “Consta de una placa horizontal de 24, 744 mts x 17, 246 mts, con ocho triángulos inclinados por lado a modo de chaflán. El artista realizó un croquis, que fue llevado a plano por los arquitectos. Esta labor la siguió de cerca el arquitecto Hugo Gaggero” (Tejeda, 9 de octubre de 2008).

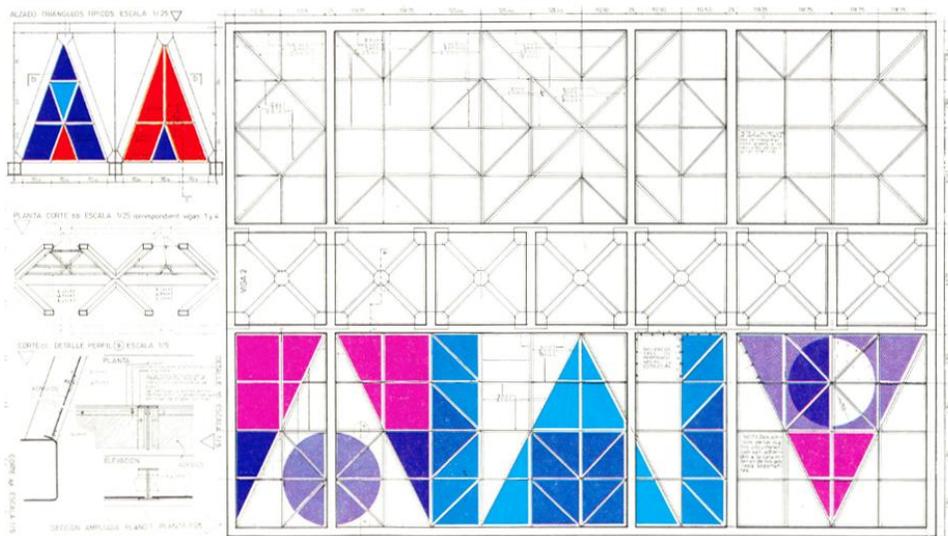


Ilustración LII: Plano del vitral o "Claraboya de ingreso" hecho de acrílico por Juan Bernal Ponce. Es interesante el hecho de que los detalles del vitral incorporado en la estructura se dibujen junto con detalles de la estructura, hecho que resalta la idea de que ambas se entienden como un mismo elemento indivisible. (AUCA Nº22, p.70). Ilustración LIII: Juan Bernal Ponce, Volantín, Vitral de acceso, 1971. Cortesía: Lateral Arquitectos.

Triángulos, rombos, romboides y cuadrados, conformados por las planchas triangulares de acrílico, donde predominan los colores patrios y que tiene una luz continua por el hecho de ser una cobertura del edificio. Las láminas, están sobre las vigas de más de tres metros, se encontraban emplazadas en el punto más alto del edificio. Lo que parece singular respecto al *Volantín* es que aun cuando Bernal Ponce es arquitecto, él simplemente llevó a cabo los bocetos y diseños, no se involucró en las fases productivas de la obra. Independiente de ello, es importante resaltar que esta obra de Bernal Ponce tuvo un despliegue importante en la prensa de la época, así como en revistas especializadas. En el número 23 de la Revista *AUCA*, se adjuntan los planos de la obra de Bernal Ponce y además realiza la portada de este número, además del número 24-25. Última participación pública antes de salir al exilio político para no volver a Chile.

Finalmente, una de las obras integradas que me gustaría destacar es la de José Venturelli (1924-1988) quien realizó el mural *Chile* (ilustración LIV). Esta obra está compuesta por 5 paneles de 221 cms x 145. 3 cm cada uno y utilizó pintura acrílica en vez del tradicional óleo en los murales realizados con caballetes. Aun cuando puede parecer extraño hablar de un conjunto de pinturas como arte integrado, no lo es tanto si vemos que Venturelli tuvo la astucia de considerar el lugar de emplazamiento para realzar su obra. Generalmente se supone que el mural —o por lo menos el muralismo— tendría una relación de integración con la arquitectura. Pero la pintura solo por el hecho de ser dispuesta sobre un muro, no la denota arte integrado, lo que es una visión reduccionista del problema. Un mural o pintura puede integrarse al medio arquitectónico o urbano, en tanto tiene conciencia del lugar emplazado y lo utiliza para el aprovechamiento del mismo.

José Venturelli participó desde los 14 años a la Escuela de Bellas Artes en sus cursos vespertinos. Fue un comprometido militante de izquierda por influencia familiar. Su formación e inclinación por el marxismo lo hizo visitar muchas veces durante su vida México, China, URSS y Cuba (en este último país trabará amistad con Ernesto Guevera tras la revolución). Todos los países antes mencionados tienen alguna obra de Venturelli. Además de estudiar en la Escuela de la Universidad de Chile, participó como uno de los asistentes de David Alfaro Siqueiros en el mural realizado por el artista mexicano en la Escuela México de Chillán, en 1940. En su obra posterior se denota la influencia que tuvo Siqueiros en un Venturelli aún en formación. Además, tras esta experiencia inicia un viaje que lo llevará hasta Brasil, donde refuerza sus conocimientos artistas con Candido Portinari (quien recordemos había participado en el alhajamiento del edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública, Río de Janeiro, Oscar Niemeyer).

El mural *Chile* representa en los cinco paneles la geografía nacional donde los rasgos tectónicos,—siempre como alegoría de la patria—, se representan por medio de un volcán que bulle. En la falta de este acontecimiento topográfico, el puma otra vez, como representación del pueblo y de un Chile natural. Este volcán en el punto medio de los paneles concentra la mirada y el conflicto. Además del espesor natural que se muestra en toda la pintura, se

representa la confrontación entre el pueblo indígena y los jinetes españoles. Los indígenas que tienen cuerpos modulados donde se rescata su fuerza física, se transforman paulatinamente en hombres con cascos y herramientas. En la antípoda de los paneles, unos jinetes, tal vez españoles de la época de la conquista, se pierden en escala comparativamente entre los árboles y los trabajadores/indígenas que dominan la pintura de lado a lado. Los colores son de una paleta rebajada donde predominan los ocre, sin embargo, la relación entre el carmín de las banderas de los indígenas y el follaje de los árboles verdes, vibran en la composición general. En general las figuras y el medio natural son algo planos, puesto que la utilización de acrílico no permite modelar las figuras con un volumen mimético; sin embargo, esto es propio de la estética muralista apprehendida por Venturelli.

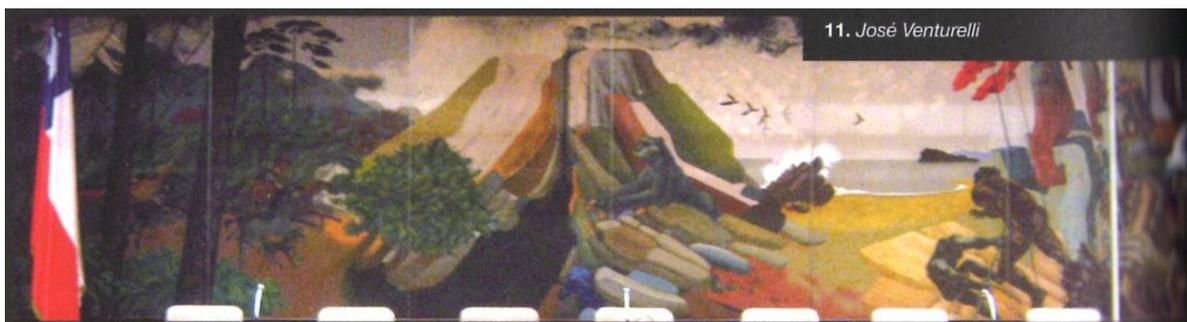


Ilustración LIV: José Veturelli, Chile, 1971. Aun cuando la investigación pesquiso imágenes donde la pintura esta en su lugar original, no se han escogido aquellas puesto su calidad de reproducción imposibilita comprender el rol de los colores. EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), 275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago.

En la cita respecto a lo que consideraban un arte comprometido entregado tras la declaración de La Habana (que es revisado al principio de este apartado), este tipo de muralismo subsidiario a la estética de la Escuela mexicana (comandada por Siqueiros, Orozco y Rivera), tampoco sería considerado una manifestación válida. Puesto que el arte de los muralista, con el paso del tiempo y la asimilación social de este movimiento, transformó sus obras —y por lo tanto su estética— en un bien de consumo. Reduccionista nuevamente, y posiblemente poco documentada esta relación de distancia y frialdad entre el núcleo IAL y Venturelli, pero hay que considerar que Venturelli era uno de los artistas más importantes para el período, de mayor resonancia en los países de la órbita socialista, y aun así no hay ninguna exposición de él durante este período. Por otro lado, una lectura primaria que se podría hacer hacia la obra, respecto a que: “La irrealidad del arte «realista» es debida a su estructura como proposición artística en términos sintéticos: uno se siente constantemente tentado por «verificar» empíricamente la proposición. El estado sintético del realismo no nos lleva, completando el círculo, a un nuevo diálogo con el más amplio andamiaje de problemas sobre la naturaleza del *arte* (...) sino que nos sentimos desplazados de la «órbita» del arte y arrojados a un «espacio infinito», el de la condición humana” (Kosuth, 1997, p. 69- 70). Esta lectura, a priori compleja pero válida por una entrada ingenua a una pieza así, remitiría respecto a una presunción mimética simplemente por realizar un arte figurativo. Pero la

necesidad alegórica social que realizan los muralistas durante el siglo XX, derriba cualquier preposición de este tipo. Por otro lado, volviendo a su condición de arte integrado, la pieza fue dispuesta en una sala de Conferencia que tenía un brillante carmín, que hacía que los ocres y el predominio de un verde rebajado que domina la pieza acrecerá la proyección de los tonos. La sala, que en una perspectiva en inclinación de unos 45° hacia abajo, disponía la mirada del público que entraba en la habitación para que así pudiese ver la obra en su totalidad, “enmarcada” por el muro del fondo. Ante esto, queda pensar que cuando se le propuso integrar una pieza a Venturelli, él fue a recorrer y conocer el edificio, y que la realización del mural estaba definida para ese espacio determinado.

De Alhajamiento

Alhajamiento es la fase dentro de los trabajos arquitectónicos, donde se decora y ornamenta el espacio, para darle una complejidad visual mayor a la obra como conjunto. El concepto de “alhajar” se usó en varias notas de prensa y documentos teóricos oficiales en la época, puesto que la ley 17.236 de 1969 obligaba a contemplar dicha función en varios edificios y obras de carácter público. Ahora bien, el alhajamiento es disímil a la integración fáctica de las obras, por una serie de cuestiones formales que revisamos en el apartado anterior sobre las “integradas”, que podrían ser resumidas en su relación simbiótica entre espacio general y resultado estético. Mientras, por el otro lado, las obras de “alhajamiento” que para esta investigación propongo como una categoría de análisis, son aquellas que ornamentan un espacio, pero que al no ser un espacio específicamente creado para la recepción de obras de arte (como un museo), es un espacio que impone su condición y función de uso por sobre el desenvolvimiento adecuado de las obras. Al igual que en el apartado anterior seleccionaré sólo algunas piezas, que me funcionan como ejemplos de obras que si bien expresan un compromiso ideológico o político; no así una integración con el UNCTAD III. Estas obras pudieron ser expuestas en cualquier espacio, sin tener que estar necesariamente en el edificio de la Conferencia. Sin embargo, lo interesante de estas obras, que si bien son de destacados artistas de nuestra historia del arte, son obras que no tienen un sesgo experimental tan marcado como las obras integradas.

En las siguientes piezas veremos cómo la eclosión de discursos durante la Unidad Popular se ejemplifica por las artes visuales. Me refiero a que estaban interesantes obras que se imbricaban con el espacio, radicalizando cualquier postura retórica del lenguaje moderno, un ejemplo fiel de internacionalismo. Por el otro lado, hubo una serie de obras que antes de relacionarse con el edificio como comunión sentida entre obra plástica y conjunto arquitectónico, optaron por hacer una obra “comprometida”, “militante”. Es decir, posiblemente recoger otro tipo de mecanismo de producción plástica, pero sin embargo, el contenido retórico de izquierda tenía que ser lo suficientemente claro, no sólo para los invitados extranjeros de las delegaciones, sino también, para el público general que

posteriormente visitará el edificio. Sin embargo, hubo un grupo de artistas que para muchos periodistas y críticos de la época, dieron un sentido “popular” al conjunto de obras, lo cual no es menor. Recordemos que “lo popular” es el sostén significativo de la Unidad Popular, es decir, sin la relación fáctica en el lenguaje de hacer al pueblo gobierno, o mejor dicho, coalición de gobierno; el proyecto de la vía chilena al socialismo se disolvía en el vacío. Sin embargo, lo que se declaraba como “popular” es bastante distinto a las teorías largas y bastante bien trabajadas que se habían dado desde la década del 40, en el ambiente dirigido por Tomás Lago desde su Museo de Arte Popular Americano. Es así como el concepto, nuevamente, es cooptado y subvertido —ya desde uno de los sentidos más ingenuos— por núcleos de trabajo crítico.

Es en dichas obras, unas de autores académicos y de larga formación en el extranjero, pero que a su vez son subsumidos por el discurso, que empiezan a funcionar como ejemplos. Paradigmas para que en la historiografía nacional se realice una fórmula reduccionista y acalladora que es la “modernidad popular”, puesto que es justamente la entrada semántica fría, la que no nos deja leer la real apertura la de discusiones, conflictos y contradicciones, que se dieron previamente a la Unidad Popular. Obras, artistas y núcleos de discusión que no revisaré con exhaustividad en la presente investigación, pero no puedo dejar tener demostrar la relevancia de pensadores como: Violeta Parra, Pablo Neruda, Delia del Carril, y el antes mencionado, Tomás Lago. Sobre el concepto de lo popular, y su despliegue, me referiré en el siguiente capítulo cuando trate el problema de un “parque popular”. Un parque que contradice, e invenciona una retórica casi siempre problemática.

Ya nos referíamos al Instituto de Arte Latinoamericano y sus representantes, que generaron todo un corpus crítico respecto al arte militante o comprometido, que enfrentaba desde las dinámicas de concientización de las masas y un mensaje efectivo por la obra de arte, al arte burgués (dentro del que se consideraba el arte internacional). Mientras que se enarbolaban estas banderas, ¿qué se podía decir respecto a lo popular en el arte, al arte popular? Dentro del contexto del IAL, el único arte es un arte popular, uno desde y por el pueblo (o sea, hay una generalización del tópico). Es por ello que la concepción de arte popular no cabría en las discusiones llevadas a cabo en el IAL, que revisamos anteriormente, respecto a la alienación clásica en la que se veía a los sujetos de ese entonces. “Un auténtico ‘arte popular’ sólo puede partir de la lucha contra la clase dominantes, y surgirá sólo dentro de la sociedad socialista, terminando con la diferencia entre ‘arte popular’ y ‘arte culto’” (Rojas Mix, 1971, p. 17). Esta frase ya denota que las teorías y ensayos sobre el arte popular, sobre los trabajos campesinos y tradicionales, no solo son desestimados, sino también absolutamente invisibilizados. Dentro de las pocas frases que podrían esbozar un intento de confrontación discursiva con lo hecho anteriormente, señalan que: “Algunos, sin embargo, emplean el término para contraponerlo al concepto de arte folklórico. En este sentido el ‘arte popular’ se entiende como arte de masas, eminentemente urbano. Un concepto éste de arte popular que corresponde a los medios de comunicación masivos a través de los cuales se puede manipular el gusto de una sociedad, incluso con sentido ideológico, impidiéndose una

creatividad popular, porque el pseudoarte es impuesto desde arriba (propaganda, canciones, símbolos, etc.). Por otra parte, también el ‘arte popular’ basado en tradiciones artesanales puede organizarse como industria de consumo destinada a una élite” (Rojas Mix, 1971, p. 17).

Justamente, la base de la desestimación respecto al “arte popular sin socialismo” es su fácil advenimiento a las lógicas de mercado; de inserción al capitalismo. Lo cual es contradictorio respecto a las pretensiones vernaculares y de progreso social que declaraba la Universidad de Chile para ese entonces. Por otro lado, el estilo moderno es rechazado por internacionalizante y ejemplo eximio de un arte burgués, ante esto, ante todos los flancos de trabajo, solo el arte propiamente institucionalizado por el IAL podía ser sustento para el gobierno de la Unidad Popular. Recordemos la exposición de muralismo de la Brigada Ramona Parra, *Brigadas Ramona Parra, Juventudes Comunistas de Chile*, en el MAC inaugurado el 20 de abril de 1971 (ilustración LV). Una muestra que tuvo una amplia cobertura en prensa, y que ha significado, posteriormente, uno de los momentos más evidentes de institucionalización de una práctica subversiva. Ahora bien, lo que veremos en las siguientes obras, son piezas que hacen trabajar conceptos desde dispositivos expuestos en la presente investigación de la UNCTAD III, y su conformación como Salón de Arte Revolucionario.

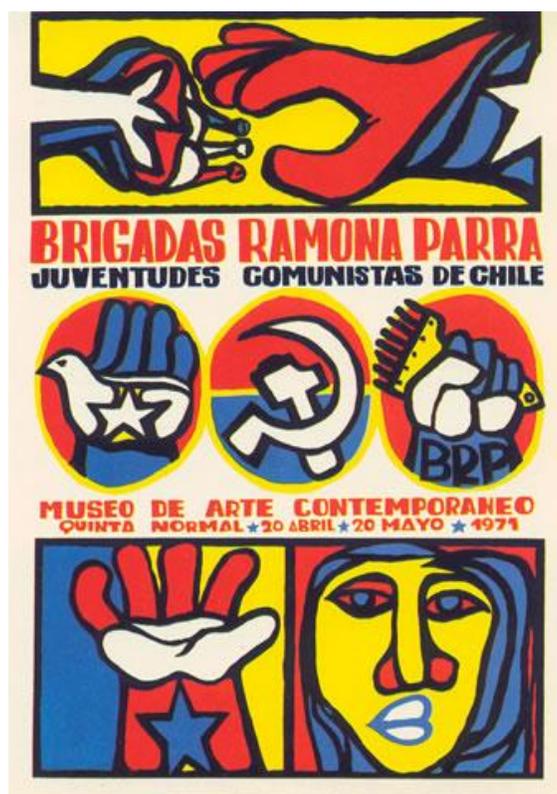


Ilustración LV: Brigadas Ramona Parra, MAC, 1971. Cortesía Katherine Lincopil.

Dentro de las personalidades que participaron con obras dentro de la colección para la UNCTAD III, uno de las artistas más relevantes y de resonancia internacional más evidente fue Marta Colvin (1917-1995). Ella, aun cuando fuertemente comprometida con el programa de Allende, se incorporó apresuradamente hacia el final de la convocatoria. Casi por una imposición impulsada por el renombre y comprobado trabajo de esta autora, que para ese entonces estaba radicada en París. Colvin presentó para el edificio UNCTAD III una obra titulada *El árbol de la vida*, realizada a partir de una piedra tallada de 170 cm de alto x 110 cm x 115 cm (ilustración LVI). El conjunto se conforma por piezas articuladas que están proyectadas desde una central estructural puesto que está compuesta por metal. Además, en su disposición original esta constaba como un plinto de mármol, lo que refería una vez más a su formación moderna, pero ya declaradamente como un “clásico”. La obra, probablemente por su costo, no pudo ser realizada en los costos de manutención y producción de obra que se contemplaban por artista. Es más, esta es la única que fue una donación para el edificio, posiblemente realizada por la esposa del presidente de la República Hortensia Bussi.

Marta Colvin ingresó a Bellas Artes tras el terremoto de 1939, cuando se radicó con su marido en la ciudad de Santiago de ese entonces. Ella es una mujer aún joven pero con una familia de tres hijos, por lo tanto, trata de demostrarle a sus profesores y compañeros que podía compatibilizar sus actividades, algo en lo que trabajó esmeradamente. Dentro de sus maestros en la Escuela de Bellas Artes fueron significativos Julio Antonio Vásquez y Samuel Román, ambos parte de una generación de artistas que salieron de estricto academicismo para trabajar desde lógicas más locales con una exploración material intensa. En 1943 ya es ayudante del taller de escultura de Vásquez; posteriormente en 1950 fue profesora auxiliar del mismo taller. La titularidad de la cátedra de escultura la obtuvo recién en 1957, cuando era una de las artistas chilenas más destacadas en el extranjero. Marta Colvin fue becada por el gobierno francés entre 1948 y 1949 para que se perfeccionara en la disciplina que ella escogiese, y por supuesto continuó con sus trabajos de escultura. Estudió en la Grande Chaumière, en París, donde se relacionó con los nuevos estudios de Constantin Brancusi y Hans Arp, el primero la influenció por sobre cualquier otro (recordemos que Brancusi es considerado el epitome de la escultura moderna, la más representativa tal vez, de la primera mitad del siglo XX). Su formación con Brancusi, y a lo que se complementa posteriormente entre 1951 y 1953 en Londres, con Henry Moore (otro de los eximios escultores de formas sintéticas y el trabajo de pulido con materiales nobles). La influencia de ambos maestros, más las pulsiones vernaculares⁵³ dentro de la obra de Marta Colvin, la definirían como artista. Colvin obtiene reconocimiento mundial al ser Premio Internacional en la VIII Bienal de São Paulo de 1965, la histórica Bienal, que es considerada como una de las más importantes —y por qué no la mejor— de toda la historia del certamen; es así como Colvin alcanzó la mayor de todas las condecoraciones.

⁵³ Es significativo señalar que cuando obtiene el Premio Nacional de artes en 1970, se justifica puesto que se notaría el “carácter americanista de su obra”.

Marta Colvin vivió por más de 30 años en París, donde se relaciona con el ámbito artístico-intelectual fuertemente y es representada por la Galerie de France. En medio de su incipiente instalación en la capital francesa, se enteró de la asunción de Salvador Allende al gobierno. Ella no duda en participar, y es una de las artistas que viven y trabajan en el extranjero más comprometidas con este gobierno. Su material favorito fue el mármol, el que está utilizado en el plinto original de la escultura, aun cuando siempre experimentó con otros soportes. Su técnica usual fue el desbaste de madera o talla sobre piedra (ojalá de los Andes, andecita), de cierto carácter monumentalista, como ocurre con *El árbol de la vida*. Esta obra se enmarca en una serie de obras para espacios públicos donde realiza piezas de matriz conmemorativa. Aun cuando su escala no es tan magnánima como en otras obras dispuestas en distintos lugares del mundo, sigue con esta línea de producción donde alegoriza valores humanitarios.



Ilustración LVI: Marta Colvin, *El árbol de la vida*, patio lateral poniente, edificio de la UNCTAD III. EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), *275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas*, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago.

El árbol de la vida es una pieza interesante, además de estar excelentemente bien lograda y de haber sido ejecutada por una artista que no solo es un hito ejemplar en la historia de la escultura nacional, sino además de todo el continente. El nivel de síntesis de la obra, en términos formales, y la referencia del título a un árbol que extiende sus ramas proyectivamente hacia el cielo, generó una unidad ergonómica en su relación con el edificio, puesto que su escala para uno de los patios que sale a la calle Villavicencio y su interacción material (entre la andesita y el hormigón) generó todo un espacio armónico. Su síntesis geometrizada también se relaciona generosamente con el edificio como conjunto. Ahora bien, observando la obra y la biografía intelectual de la artista, no nos queda más que reconocer la excelente factura y composición. Pero *El árbol de la vida* dicta mucho de ser una pieza de arte “popular”, “militante” o “integrada”. Es una de las piezas más fieles a las escuelas modernas en escultura, la cual Marta Colvin se formó y suscribía. La realidad de pensar que solo las “nuevas” categorías durante la Unidad Popular estuvieron puestas en marcha, es una falacia; por el contrario, hubo ejercicios de obra que tenían una relación mucho más directa con una formación clásica y costumbrista (que aún se ejecutaba en Chile), u otra que se engarzaba con estas líneas más internacionalizadas y contemporáneas (para la década del 40 o 50). *El árbol de la vida*, es una pieza hermosa, pero absolutamente académica.

José Balmes (1927) nace en el pueblo catalán de Montesquieu, pero chileno desde 1947, tras haber llegado junto con su familia en el Winnipeg⁵⁴ en 1939. Balmes realizó un mural donde plasmó el rostro del Cacique mapuche Galvarino, obra actualmente desaparecida y que, en el análisis de las imágenes que circularon en prensa, no se pueden determinar a ciencia cierta los materiales con los que trabajó (ilustración LVII). Posiblemente fueron acrílicos, donde predominó una paleta de rojos, negros y blancos. José Balmes es uno de los artistas más destacados de la historia del arte chileno durante el siglo XX. Su compromiso político, lo puso en evidencia desde su producción más temprana, teniendo un despegue desde que realiza la exposición SIGNO con Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez para 1962 en Madrid. Su subscripción al informalismo no es más que una etapa dentro de todo el trabajo de Balmes, el cual progresivamente se va transformando en algo más próximo al cartelismo en boga durante la Unidad Popular, y que él traduce en la relación de texto e imágenes figurativas, trabajados con bocetos, colores planos y materiales precarios. Durante el período, Balmes fue director de la Escuela de Bellas Artes (entre 1966 y 1972), y posteriormente asume como decano de la Facultad dentro de la Universidad de Chile (entre los años 1972 y 1973).

⁵⁴ Mítico barco donde cientos de inmigrantes españoles arriban a nuestro país, huyendo de la dictadura de Francisco Franco tras la derrota de la República Española (1939 –1973).



Ilustración LVII: José Balmes, mural del Cacique Galvarino, 1972. Fuente: Revista de Educación, n°39, mayo de 1972.

Aun cuando en la prensa de la época se destacó el carácter de “obra integrada” del mural de Galvarino, realizado por Balmes, ello puede ser puesto en duda. En el mural pintó con una excelente ejecución el rostro de manera frontal de un hombre, con mirada seria y espesas cejas, mientras un bigote se anima entre una nariz ancha y unos labios apenas insinuados. Galvarino es acompañado por la líneas: *le cortaron las manos, y hoy golpea con ellas/ lo enterraron, y viene cantando con nosotros*; versos extraídos del poema “La tierra se llama Juan”, parte del *Canto General* de Pablo Neruda (1950). Además hay líneas de pintura que se proyectan desde la arista del muro hasta el piso. La nota de prensa señala que aprovechó las líneas generales de la construcción y que el mural se tuvo que adaptar al espacio. Sin embargo, podemos darnos cuenta en la fotografía, que Balmes generó un mural de una planitud evidente, que no se proyecta en la conformación espacial de todo el muro de acceso donde se ubica. La obra está subsumida por la escalera y los detalles del UNCTAD III; no hay un aprovechamiento del espacio, donde se saque partido a la clara desventaja de quedar en un espacio sin casi ningún potencial. De manera casi irónica, se señala que Balmes aprovechó de ocultar un ducto de ventilación que tenía justamente una salida, donde él ubicó el mural. Esto podría ser leído con la reducción total de la obra, simplemente a alhajar, es decir, ubicar objetos para potenciar su decoración y paliar las evidentes carencias de materiales que tenía la construcción del edificio casi al llevar a la inauguración. El mural de Galvarino subsanó una carencia del edificio, pero no es estructuralmente parte del edificio ni se pensó la obra en una interacción con éste o sus usuarios.

Ahora bien, el lugar de directivo de José Balmes durante la Unidad Popular lo transformaron en uno de los rostros más visibles de la Facultad de Bellas Artes durante el período. Su cercanía con Miguel Rojas Mix o Mário Pedrosa, lo hizo parte de todas las iniciativas impulsadas por el núcleo del IAL. Balmes es de aquellos artistas que cambiaron prácticamente toda su ejecución y producción artística, para asumir un discurso que dentro de las aulas y talleres de la Universidad de Chile se presentaba como inequívoco y resuelto. La pieza es claramente parte de lo que quería analizar al traer las proclamas de un “arte militante”, es decir, uno que se comprometiera con los discursos políticos del período. Aun cuando no es tarea de nadie juzgar el uso de las imágenes, es evidente el recurso político de representar a un personaje de la historia de Chile como Galvarino, cacique mapuche que combatió contra los españoles hasta que es capturado y mutilado. Es nuevamente criticable la obra por reducirse a un mensaje que tiene que desplegarse en la comunidad, una pieza que no alcanza a ser parte del cartelismo o de los afiches, aun cuando podría sentirse próximo a esa estética. La obra tiene un carácter pedagogizante de las masas, que lo pone en un punto radicalmente antagónico con una pieza de arte integrado.

Sergio Castillo (1925–2010), participó con una obra para el UNCTAD III titulada *El mundo*, 140 cm de altura x 133.8 cm de diámetro horizontal, con un plinto de 55 x 55 x 106 cm de alto, más un motor adosado que hace girar el conjunto, conforman una pieza inmensamente interesante, pero que actualmente no se puede aprehender en su conjunto y dinámica (ilustración LVIII). Sergio Castillo ingreso en 1942 a la carrera de arquitectura de la Universidad Católica, donde tras cursar dos años de esta disciplina renunció para explorar otras áreas del conocimiento. Estas inquietudes lo llevan a viajar en 1948 a París, donde ingresará en la *École Nationale supérieure des beaux-arts* y en la *Académie Julian*, donde estudió dibujo y pintura. A su regreso a nuestro país, en 1954, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes, donde sus más grandes maestros fueron Marta Colvin y Julio Antonio Vásquez. Posteriormente, en 1956, recibió una beca de perfeccionamiento en la Arts students League en New York. Llega a ser docente de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1967 y durante la década del 70, en pleno contexto de la Unidad Popular, fue presidente de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH).



Ilustración LVIII: Sergio Castillo, *El Mundo*, 1971, escultura cinética. EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), *275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas*, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago.

La obra *El mundo* es una pieza que reúne perfectamente el período social, las tendencias artísticas y la biografía del mismo Castillo. Hacia finales de los años 60 Castillo ya había optado por el metal como su material predilecto, y es muy raro, tras su regreso definitivo a Chile, poder ver una pieza de este artista que no esté elaborada a partir de ese material. Por otro lado, el contexto artístico impulsaba a los artistas a explorar en obras que relacionaran artes y tecnología, complejizando y enriqueciendo el resultado. Esta escultura con motor incorporado, debió haber tenido una cadencia especial, puesto que las hojas eclosionadas del centro que conforman la pieza, tiene una baja densidad visual, no son pesadas. El motor habría colaborado en dar cuenta de un espacio que conformaba alrededor y dentro de la obra, darle un carácter fluido y ligero a una obra que pareciera moverse con el viento⁵⁵. La

⁵⁵ Ocupo el tiempo verbal en pasado, puesto que aun cuando la obra existe hasta el día de hoy, y ella está expuesta en el nuevo local donde se ubicaba el UNCTAD III, por motivos que desconozco aún, no se ha

adición de un motor, darle un impulso a la escultura para que se aproxime a un cinetismo, es algo que parece consonante con una serie de obras realizadas por otros artistas como Carlos Ortúzar o Iván Vial. Finalmente, el contexto político, la intertextualidad aplicada en ese título que denota una característica de análisis de la obra. *El Mundo* presente en la reunión de la UNCTAD III, un ejemplo de la internacionlización del arte chileno, del despegue de temáticas locales o cotidianas por una representación de un mundo, que parecía en un cierto diálogo.

Como podemos observar, la obra cumple con la tarea de relacionarse con un público específico que visitaba Santiago para la Conferencia. Así como también, como una escultura cinética, con características mecánicas y tecnológicas de primer nivel, señalan a su vez, el conocimiento disciplinar que tenía Castillo, no sólo en la modelación y bruñido del metal; sino también en las técnicas contemporáneas para disponer ese material. Sin embargo, pasa algo parecido con lo que ocurría con la obra de Marta Colvin (aun cuando hay que considerar los avances técnicos en el caso de Castillo): pudo haber sido colocada en cualquier lugar, aun cuando demuestra un manejo de la producción internacional en estilo moderno artístico. La obra no se integra al espacio, es más, por las fotografías de la época podemos notar que esta se encontraba en un pasillo, sin el lugar protagónico que exige una escultura de estas características. Su fluidez y dinamismo se pierde ante un lugar que lo envuelve y no permite una apertura espacial entre las láminas de metal, que conforman la obra.

Gracia Barrios (1927) participó en la convocatoria para la UNCTAD III con *Multitud III*, textil de 3 mt x 9 mt en técnica *patchwork*, es decir, la recolección y disposición de trozos de tela sobre un soporte del mismo material (ilustración LIX). Las características de la tela pueden ser variables, y no necesariamente responden a las mismas materialidades, como ocurre en este caso. Gracia Barrios, al igual que su marido José Balmes, es una de las artistas más destacadas de la historia del arte chileno del siglo XX, con una producción que la afilia al grupo SIGNO y a otras iniciativas anteriores como el Grupo de Artistas Plásticos; durante su período de estudiante en 1946, su discurso artístico ha sido trazado por una estable relación entre arte y política. Antes de terminar su educación secundaria, ya se estaba formando artísticamente en cursos particulares de dibujo con Carlos Isammit, amigo de su padre el escritor Eduardo Barrios. Durante su paso como estudiante en la Escuela de Bellas Artes tuvo clases con Pablo Burchard, y se desempeñó como ayudante de cátedra de Carlos Pedraza, desde 1953 ocupó cargos de docencia, estuvo vinculada a la Escuela hasta ser despedida tras el Golpe de Estado.

arreglado el problema en su motor y la obra se mantiene rígida hasta que un niño, antes que lo sorprenda un guardia de seguridad, le da un manotazo a una de las láminas y el conjunto gira.

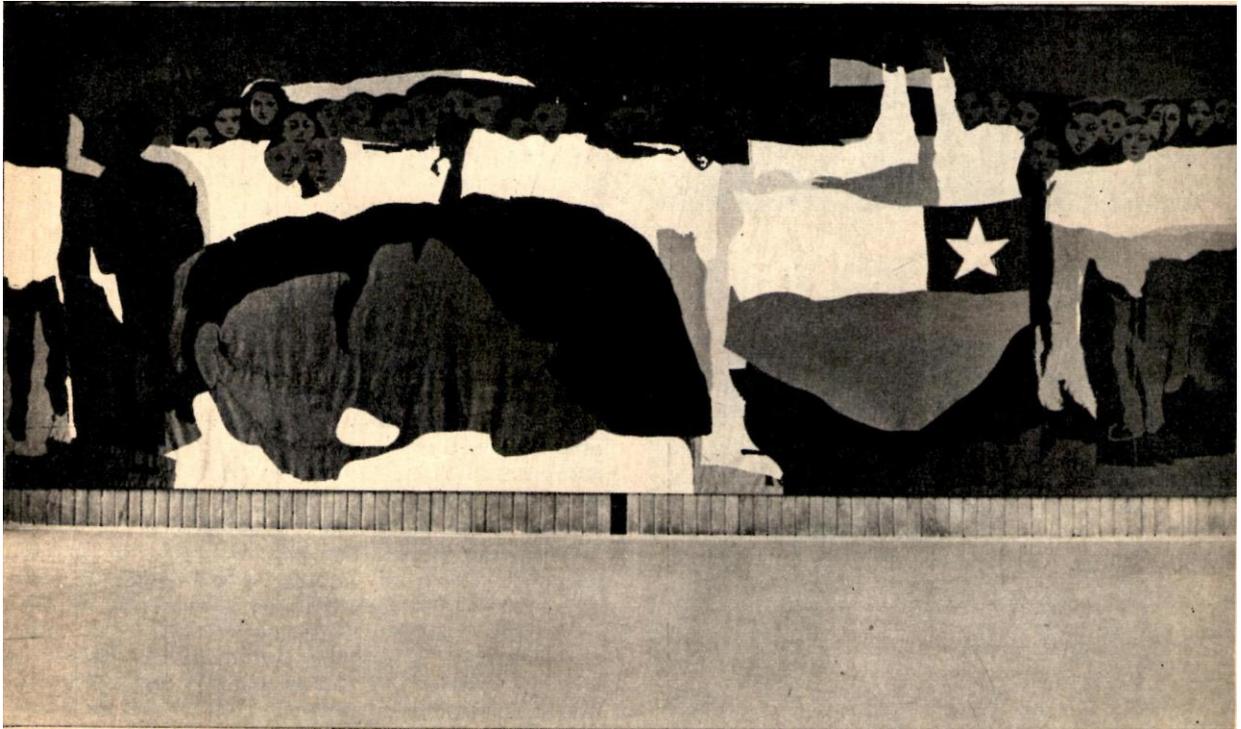


Ilustración LIX: Tapicería mural de Gracia Barrios, en ese entonces ubicado en uno de los muros del interior del segundo piso de la placa, 1972; Fuente: Revista de Educación, n°39, mayo de 1972.



Ilustración LX: Gracia Barrios, *América no invoco tu nombre en vano*, 1970, colección MAC. Cortesía MAC.

Este inmenso textil mural es particularmente anómalo dentro de la producción de la artista. No por realizar murales, puesto que las piezas monumentalistas en pintura son algo que empezó a producir ya desde finales de la década del 60; sino más bien por la técnica escogida. El textil, particularmente el *patchwork*, es una técnica que no es muy común ver dentro de la producción de artistas provenientes de la academia, la tradición de esta disciplina dentro de las artes visuales tiene mayor relación con el bordado y la pintura de tela sobre soportes variables, que la recolección y tejido de las mismas. Su relación con el mural, aun cuando presente, no tiene la matriz que podemos ver en un artista como José Venturelli, por el contrario, Barrios señala que el muralismo mexicano, cometía el error de realizar un *manierismo* político, donde la potencia narrativa esta subsumida por una técnica pictórica que no se relaciona con la escala que pretenderían los artistas. Inclusive, ella señala que el reflejo pictórico para esta grandilocuencia pictórica estaría en el fresco del siglo XV⁵⁶.

Este mural dispuesto en uno de los muros del segundo piso de la placa, cubría una superficie bastante grande del interior de este edificio, lo que suspicazmente podríamos pensar que también refiere a la necesidad de abaratar costos de decoración del edificio (falta de pintura para los muros). En el textil, predomina una paleta rebajada donde los tonos están más bien uniformados por tonos bajos, ocre en su mayoría. Los rostros que conforman esta multitud son de sujetos morenos, reunidos bajo piezas sintéticas que recortan los cuerpos, los unifican en algunas partes quedando sólo sus caras. Tres cabezas predominan en la composición, tres rostros morenos: perfil, escorzado y de frente a los espectadores. Estos acompañados por una bandera chilena.

Todo el repertorio iconográfico utilizado en esta obra responde el discurso épico que cierto sector de la izquierda trató de alzar como retórica oficial durante la Unidad Popular. Hay que considerar que esta obra, en términos formales, se liga con toda la producción de Barrios que empezó a desarrollar tras la Reforma Universitaria. Una estética más figurativa, una síntesis de las formas, paleta de colores bajas y una estética más cercana a la serigrafía y los medios de producción de obras masivos, donde un ejemplo podría ser su obra *América no invoco tu nombre en vano* de 1970 (ilustración LX). Barrios realiza una obra a la que se le puede conceder cierta experimentalidad formal, respecto al uso de la tela y su innovación respecto a la tradición tanto del textil como de la pintura. Sin embargo, una vez más es una obra que no tiene una relación particular con el edificio. Una pieza que en términos de factura es notable, pero que sin embargo está dispuesta en la obra para la UNCTAD III por el rol artístico y político que tenía Barrios para la época. Además, por sus condiciones narrativas y de contenido en la obra es un ejemplo del arte que se intentaba impulsar en la Escuela de Bellas Artes, el cual magnificaba el discurso político por sobre cualquier consideración formal. Es, en definitiva, una obra altamente pedagógica.

⁵⁶ H.V. "Regresan dos becados de la Universidad", *Revista de Arte* nº 3 (Santiago: Facultad de Bellas Artes, año II, abril – mayo 1956).



Ilustración LXI: Héctor Herrera, tapiz mural, 473 x 143 cm, 1972. Cortesía: Tejeda y Palma (2008).

Otro tipo de obras algo más complejas en su análisis —al cual, como referí anteriormente, me guardaré para el próximo capítulo— son las que declaradamente se anunciaron como obras de arte popular. Me interesa traer por medio de un análisis primario nuevamente estas piezas, puesto refieren a un impulso superficial —en términos discursivos— por la cuestión “popular”. Héctor Herrera Sanhueza (1926-2007), realizó un tapiz de tela sin título (ilustración LXI). Su especificidad técnica dentro de la disciplina es de una tela (probablemente arpillera) trabajada con pintura textil sobre bastidor simple de madera, de medidas 473 cm x 143 cm. Herrera fue amigo y colaborador de Neruda, por lo que el ingreso a los círculos intelectuales de izquierda, durante la Unidad Popular, no debió haber sido complejo para él; aun cuando no tuvo ninguna aproximación con la Escuela de Bellas Artes o algún otro centro de formación estable. Por lo mismo, es un artista que dentro de la producción del período participa y circula, pero que en términos generales, es totalmente desconocido. Por lo mismo, una biografía crítica por el momento, me ha sido imposible de realizar. Ahora bien, su pieza, también de carácter monumentalista, representa un conjunto de gallos, de distintas proporciones y plumajes pero con una misma intensidad en los colores. Su rigidez y composición por medio de tramas recuerdan a las aves de totora, tan típicas de nuestra producción nacional. Rodeando a las aves, vemos ramas de árboles con hojas exageradamente grandes, flores de maravilla y un que otra mariposa que se confunde con el resto de las tópicos que conforman la pieza, la cual está absolutamente cubierta de imágenes.

Dos características en el caso de Hernán Herrera lo habrían definido como un artista popular para el período. Por un lado, su carencia de una formación académica, por lo tanto se intentaba ingresar a artistas que fuesen relativamente desconocidos, pero que tanto

formalmente como en sus motivos iconográficos remitiesen a una tradición del campo. Lo que instituye, por otro lado, una producción que piensa de manera superficial el problema del carácter de la producción, relativamente “autónomo” y “anónimo” a las lógicas de circulación de las obras de arte, previamente establecidas en las lógicas del mercado de las artes. Es decir, la representación de una parte de la cultura que se quería relevar como un acervo propio de la expresión chilena, pero sin profundizar analíticamente en ella.

Santos Chávez (1934-2001) realizó un taco xilográfico para grabado de 250 x 190 cm (ilustración LXII). Medidas poco usuales para una matriz de esta rama del grabado, porque generalmente las planchas se realizan según las medidas del papel, y para este taco la posibilidad de que exista uno de estas medidas es bastante difícil. Santos Chávez Alíster es un artista y grabador chileno, del círculo penquista de Julio Escámez y Violeta Parra. Chávez nació en Canihual, una comunidad mapuche de la provincia de Arauco, por lo que su cercanía con las metrópolis o ciudades fue recién en su juventud. Entre 1958 y 1960 cursó estudios en Bellas Artes en la ciudad de Concepción. En 1961, cuando se traslada a Santiago, por invitación de Violeta Parra, siguió estudios en grabado en el Taller 99 donde fue llevado por Nemesio Antúnez. Tras obtener el Premio Andrés Bello en el Salón Oficial de 1966 viajó a México a perfeccionarse en la disciplina de grabado. Por lo tanto, ya para la Unidad Popular había alcanzado una popularidad, y sus obras una circulación significativa.

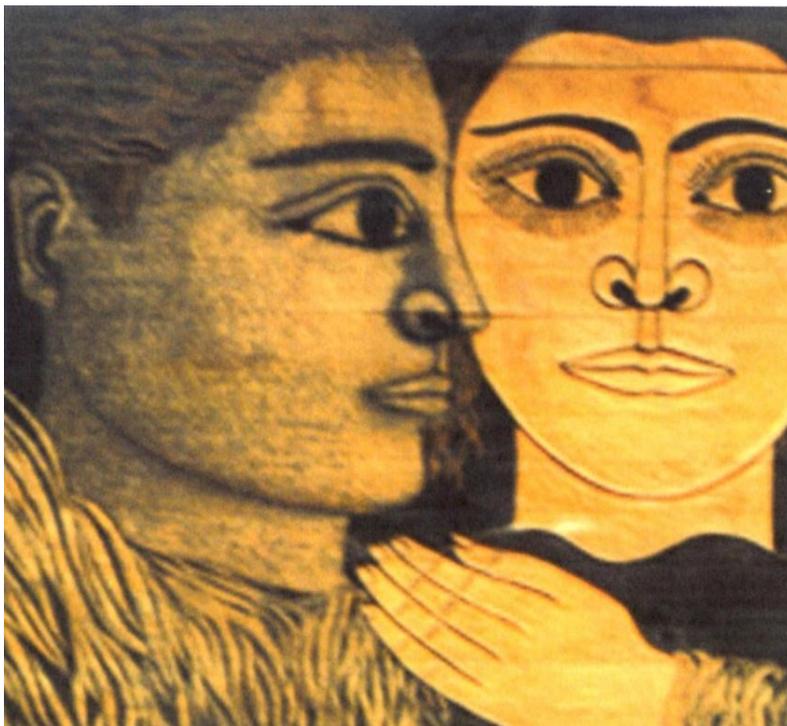


Ilustración LXII: Santos Chávez, taco xilográfico, 250 x 190 cm, 1971; EN: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), 275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago.

Eduardo Martínez Bonati, para la charla en el marco de la muestra de *Memoria Grabada* realizada en octubre de 2014, señaló que él fue quien convenció a Santos Chávez de poder realizar el taco, sin exponer la impresión, sino más bien la matriz para el espacio que separaba un edificio del otro. Aun cuando estaba junto al pasillo que comunica a la torre (un lugar interesante y aprovechable), sin embargo cómo las obras expuestas en este punto, es dudable su integración en el espacio. El taco representa dos rostros, los cuales —junto con la rigidez de los trazos xilográficos realizados con la gubia— poseen rasgos duros y angulosos propios de los indígenas americanos. Chávez maneja la técnica increíblemente, por algo es el grabador xilográfico más recordado de la historia de arte chileno, y genera volúmenes y sombras a partir de distintas herramientas de incisión en el gran taco de madera. El rostro de la derecha, en perfil, demuestra lo señalado anteriormente: que con ciertos sombreados generados por la tinta que pasa a la madera, modula el rostro, intensificando zonas como el mentón, los pómulos y el entrecejo. La elección de Bonati es interesante, respecto a que es inusual la exhibición de la matriz, puesto que esta tiene la función de ser utilizada para las reproducciones serializadas, base práctica del grabado, y que cuando el artista decide dejar imprimir, los tacos quedan sellados. Este nunca se selló, y tampoco se imprimió, por lo tanto la obra pasa a ser otra cosa; no grabado, o como señalaba Bonati, un mural. Las discusiones disciplinares respecto a la obra no fueron tematizadas, o por lo menos no tanto, en contraposición a la circulación de un discurso de reivindicación del pueblo mapuche, que por filiación familiar se desprendía de la obra de Chávez. Nuevamente, la simplificación del discurso, la reducción del artista por su biografía particular, suspenden la obra en categorías de análisis funcionales para un discurso que se pretendía hegemónico.

Finalmente, la obra de las bordadoras de Isla Negra, una pieza de la cual sólo quedan los registros fotográficos que se mantuvieron por difusión de esta colección en la prensa de la época (ilustración LXIII). Es por ello que medidas estimativas o análisis preciso respecto a los aspectos formales de esta obra son imposibles de realizar. Pero justamente nos quedan hasta hoy los relatos respecto a esta obra: Un gran tapiz mural realizado por un grupo de tejedoras de la localidad costera de la Región de Valparaíso, que se reunieron para realizar una pieza que unificaba los motivos representativos de nuestro país, de norte a sur. Esta obra es el resultado de las motivaciones de Pablo Neruda, en impulsar a un grupo de artesanas que eran vecinas suyas en el pueblo de Isla Negra. Neruda recomienda a Bonati la idea de este chamanto nacional, pero para ello debía convencerlas de trabajar juntas. El asesor artístico del edificio de la UNCTAD III, posiblemente fue en esta obra donde más tiempo invirtió en tratar de convencer a las mujeres de que dispusieran la obra. Bonati tuvo que viajar, y explicarles de qué trataba el edificio y la Conferencia. Tras convencerlas, lograron el encargo, y como señala en una parte del documental *Escape de Gas*: “cumplieron con lo que habían propuesto y el pueblo se unificó” (2012).

Dentro de las condiciones que les propuso Bonati, fue justamente el motivo que necesitaba que trabajaran para que se complementara perfectamente con la “idea general” que estaban proponiendo para el edificio. Crear un tapiz mural, de grandes dimensiones, que cubriera —

nuevamente— un muro, y que condensará los motivos típicos que representan el país en su totalidad. Ellas crearon una obra que de manera metafórica mostrará las condiciones, características y costumbres de la costa nacional. Es por ello que la composición de la obra trata de representar una visión desde el centro hacia la costa, por esto el plano de cielo es el mar, y el centro de la composición son las acciones de los chilenos en su relación con la costa. Una hermosa pieza en bordado de hilos multicolores, posiblemente la que se acercaba más a la concepto de “arte popular” trabajada antes de sisma que significó la Reforma Universitaria. Rasgos como la no pretensión autoral, el alhajamiento directo de la obra en el espacio como función de uso, la condensación de imaginarios nacionales, y sin una pretensión estética rígida; me permiten inferir esto. Este ejemplo me será útil para el análisis del Parque O’Higgins y la estética popular. Volveré a ello en el capítulo siguiente.



Ilustración LXIII: Bordadoras de Isla Negra, Tapicería mural, 1971; Fuentes: Revista de Educación, n°39, mayo de 1972.

Como podemos ver, la multiplicidad de discursos aplicados en una obra arquitectónica y 39 piezas de artes visuales, nos hacen pensar que la supuesta cohesión con la que se refieren tanto en la historiografía nacional no es tal. Por el contrario, su complejidad estética es un ejemplo de una eclosión de pensamiento y producción. Sin embargo, el ordenamiento hegemónico del pensamiento moderno y modernizador, que estaba enquistado fuertemente en las dinámicas de configuración estatal, replicaban las ansias de unificar todo en una sola retórica; la que posiblemente no se desplegó a tiempo o era imposible de conseguir. “(...) Schiller afirma que, en la oposición al Estado *dinámico* y al Estado *ético*, el Estado *estético* tiene por constitución y por ley fundamental «dar libertad por medio de la libertad»; Estado éste que parte del hecho de que «únicamente la Belleza es capaz de hacer feliz a todo el mundo, y todos los seres olvidan sus limitaciones mientras experimentan su encanto (*Zauber*)” (Lambruschini, 2007, p. 27). La obra de arte “verdadera” implica, la que provoca la necesidad de involucrarse con la obra, tener una experiencia estética que, en términos schillerianos, permitan alcanzar una libertad perceptiva del entorno. Pero como vemos, la necesidad de configurar nuevas experiencias estéticas es algo que paulatinamente se estaba realizando durante la Unidad Popular. Un contexto donde muchas veces la percepción de las obras de arte no necesariamente era el agente constitutivo de las mismas, sino más bien, la retórica involucrada detrás de las mismas.

Aun cuando el edificio para la UNCTAD III podría ser leído como programático, no era la idea de programa reflejado en los trabajos de las décadas anteriores, que suscribían en distintos grados a la arquitectura moderna. Es más bien la representación de un Estado que trataba de encontrar una nueva forma de presentarse a sí mismo. De una ideología que construyera una nueva manera de hacer política, y que convenciera a los ciudadanos en involucrarse en una participación activa con la ciudad. Es por ello que “resulta que en la arquitectura los estímulos son a la vez ideologías. La arquitectura connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un acrecimiento de información” (Eco, 1989, p. 317). La experimentalidad que ofrece el edificio al intentar develar su conformación y referencias, escapa de la visualidad tradicional, puesto que trata de conformar una nueva, un grado cero donde un discurso que era necesario suscribir. Lo monumental de la obra es lo más evidente e interesante de la esta, su escala inusual e innecesaria reflejaba, a su vez, una forma nueva de experiencia donde la ciudad era un telón de fondo para disponer nuevas energías radicales dentro del entorno. Su descalce y composición irregular, propia de lo apresurado de la construcción, tiene correlato en la serie de transformación que se hicieron —o no alcanzaron a hacerse— durante el gobierno de la Unidad Popular. La UNCTAD III y su colección, es un acontecimiento histórico que reconfigura y representa la manera de relacionarse entre los ciudadanos y con su ciudad.

Ahora bien, las obras tenían una confrontación radical y constante, entre estilos, técnicas, representaciones, pretensiones de obra y discurso artístico-ideológico. La complejidad que vemos en este repertorio de obras, nos refiere a una necesidad de representar la producción

nacional. No una que demostrará un determinado discurso estatal sobre las obras, ni que tratará de generar nuevas relaciones de experiencia con la visualidad. Ambos casos, en términos de resultados visuales, están ejemplificados en esta colección. La cual no presenta una unidad, pero sí cierta cohesión respecto a un pensamiento estético determinado, que no encerraba -de manera fáctica- las obras en la subscripción de una retórica. Antes me refería a la exposición de murales de la Brigada Ramona Parra en el MAC, para 1971. Una conversación entre Silvia Pinto (periodista) y el general Orlando Urbina (vicepresidente de la Comisión chilena para la UNCTAD III), me parece sintomática e inusual para el período, por lo cual es necesaria de rescatar:

“Al fondo está el Presidium (esto es para molestarla), señala como al pasar, mientras me mira de reojo para observar mi reacción. Y la pared está revestida con láminas de cobre, continúa. Posteriormente vendrá un artista y pondrá el rayado...”

-¿ No serán los Ramona Parra?

-¿ Pero son ellos artistas?, replicó inmediato..

-Parece que sí según el criterio de quienes permitieron que quedaran sus dibujos en las paredes de Santiago para que los apreciaran los delegados...” (Pinto, 11 de abril de 1972).

Como vemos, la confrontación entre discursos estéticos no sólo se encerró en la colección UNCTAD III, sino que se expuso de manera expansiva por la ciudad. Los arquitectos y coordinadores de la obra del edificio claramente tenían una estética más osada, representativa del espíritu nuevo en la Unidad Popular. Distinto al Instituto de Arte Latinoamericano y su acogida de una visualidad muralista, que se desplegaba en la calle; pero no ingresaba al Salón de Arte Revolucionario.

4. Obras de Pueblo

La Unidad Popular realizó por medio de la Corporación de Mejoramiento Urbano un gran plan de reformulación de la capital, otorgándole una nueva cara, una transformación de la ciudad para el futuro. El gobierno de Salvador Allende entendió que las ciudades son inmensas unidades expresivas en el que se conjugan distintos aspectos de la cultura. Se intentó, por medio de la corporación, la configuración de un imaginario —sistema de imágenes—, sobre la ciudad de Santiago que crearía representaciones del colectivo, de lo social, desde lo cultural. Un dominio colectivo del plano simbólico, lo que hemos visto en los capítulos anteriores, fundamentalmente en el caso de la construcción del edificio para la UNCTAD III. Dentro de las singularidades que tiene el proyecto de gobierno de la Unidad Popular está la reconfiguración de los códigos socialistas, en cuanto a la manera de crear representaciones de las capas populares, configurando así una “imagen oficial” desde la ciudad. El proceso revolucionario chileno tradujo la estética obrero y campesina, mediante una suerte de juego moderno y popular, donde se entran problemas sobre la identidad y la nación; no siguiendo necesariamente el constructivismo socialista “duro”, como hemos visto hasta ahora. Sin embargo, esta relación de pares entre lo popular y lo moderno, como he expuesto anteriormente, no es una fórmula sino más bien un binomio conceptual. El lugar de “lo latinoamericano” permitió dicha reconfiguración y fue un catalizador de una modernización del programa socialista. En una declaración de Raúl Bulnes⁵⁷ él señalaba que no se intentó seguir el acético programa moderno en arquitectura, sino que conjugarlo con un contexto revolucionario popular, donde el parque como imaginario habitable es heredero más del plano estético que de lo funcional.

El proyecto estético de la Unidad Popular se erigía en la defensa de las tradiciones más típicas (ordenas en las “40 medidas del gobierno popular”), leyendo un eje de continuidad y mantención de un linaje cultural, todo para sostener una identificación política entre pueblo y administración estatal. Sin embargo, el proyecto del gobierno de Salvador Allende es propiamente moderno, y es justamente esto, con todas sus características reconfiguradoras, lo que permitió que se congregaran bajo su alero distintos movimientos culturales, tan disímiles en su contradicción que podían entrar en diálogo, enriqueciendo la estética que promovía el gobierno. Allende, por un lado, puede manifestarse ante nosotros como un líder moderno, sin embargo, su programa y conformación estética no lo es. El estilo moderno y la retórica moderna, es una suerte de colchón discursivo a una amplia gama de relaciones visuales y discursivas. En el presente capítulo veremos como “lo popular” también lo fue.

Como ya mencionábamos anteriormente, una de las consideraciones para la creación del parque se enmarcaba en subsanar la carencia de áreas verdes en la zona centro-sur de

⁵⁷ Entrevista a Raúl Bulnes, 31 de noviembre de 2012. Bulnes fue el arquitecto responsable de la remodelación mandado desde la Corporación de Mejoramiento Urbano.

Santiago (lo cual era un rasgo latente de clasicismo en la sociedad chilena), pero a su vez, la remodelación enmendaba el déficit general de zonas de recreación en la capital, especialmente para los sectores más populares —defenestrados— de la población. La descripción del proyecto contemplaba ciertas características que en su universalidad fueron cumplidas, en distintos grados. Como generar una nueva viabilidad para el barrio de Club Hípico —donde se enclava el parque—, así como también la creación de equipamiento cívico-cultural, lo cual recuperaba el Edificio para la Defensa de la Raza —con una biblioteca, pinacoteca y cineteca, antes de que se impusiera la idea de traer el Museo de la Solidaridad—; además de la instalación de estructuras móviles para jornadas culturales (ilustración LXIV). Otras consideraciones respecto al equipamiento tenían relación con el carácter deportivo que debía estimular el Parque O’Higgins, la creación de lugares de consumo alimenticio y la mantención de “zonas típicas” o ramadas, enmarcada en una plaza de artesanos (AUCA n°21, 1971).

El parque no fue una reformulación total, pues se restauraron ciertos elementos propios de la obra original del Parque Cousiño. Elementos de la iconografía romántica que ya se encontraban, como las grutas y los kioscos que tenían un sesgo parisino-romántico, próximo al siglo XIX. Pero por otra parte, podemos considerar otros elementos estrictamente modernos, como los croquis de inspiración corbuseriana que realizaba Carlos Martner, los cuales —para Pía Montealegre— no eran lo suficiente correctos para representar el carácter popular que supuestamente se le quería dar al parque. Otros elementos nuevos fueron los juegos infantiles de Ilona Buntmeyer y Myriam Beach; el “Pueblito” o gran ramada; y finalmente, el tren que circularía por todo el parque. Todos los elementos con un fuerte sesgo político, pues había una comprensión de la interpretación simbólica que tenían estas características en el marco general del parque. El diseño de ello tiene la inteligencia de aunar necesidad con programas políticos (ilustración LXV - LXVI).

La lógica moderna separa paisaje y arquitectura. Esta es una de las primeras consideraciones de distanciamiento que podemos ver en esta obra de remodelación urbana, con una obra de estilo moderno típico. Se privilegió la mantención del carácter original del parque, ante la renovación radical o la, tal vez justificada, creación a partir de cero de uno completamente nuevo. Los procesos de creación de un parque social tienen características propias dentro de la construcción de la sociedad moderna; tras el advenimiento de la sociedad industrial. Es por ello que, “(...) el ajardinamiento del campo es la consecuencia de su modernización, en donde la razón y la teoría invaden el lugar de la tradición y de la práctica, y esta última se transforma para estar al servicio del placer” (Montealegre, 2013, p. 34). El parque tiene una función recreativa en post del ocio de un conjunto social que tiene que volcarse

preferentemente en las dinámicas del trabajo. El ocio, como en cualquier relación dicotómica, sería la condición de posibilidad de una mano de obra productiva y constante. En cambio, el campo tiene un carácter industrial, de progreso, el jardín por su condición de espacio pensado para el esparcimiento en una ciudad que no necesariamente cubre el tipo de funciones productivas agrarias (más bien terciarias, como la ciudad de Santiago). La arquitectura, su paisaje urbano, toma una distancia con el ambiente natural cobra el sentido de *aggiornamiento* de las obras construidas por el hombre. Campo, construcción y parque son separadas radicalmente.

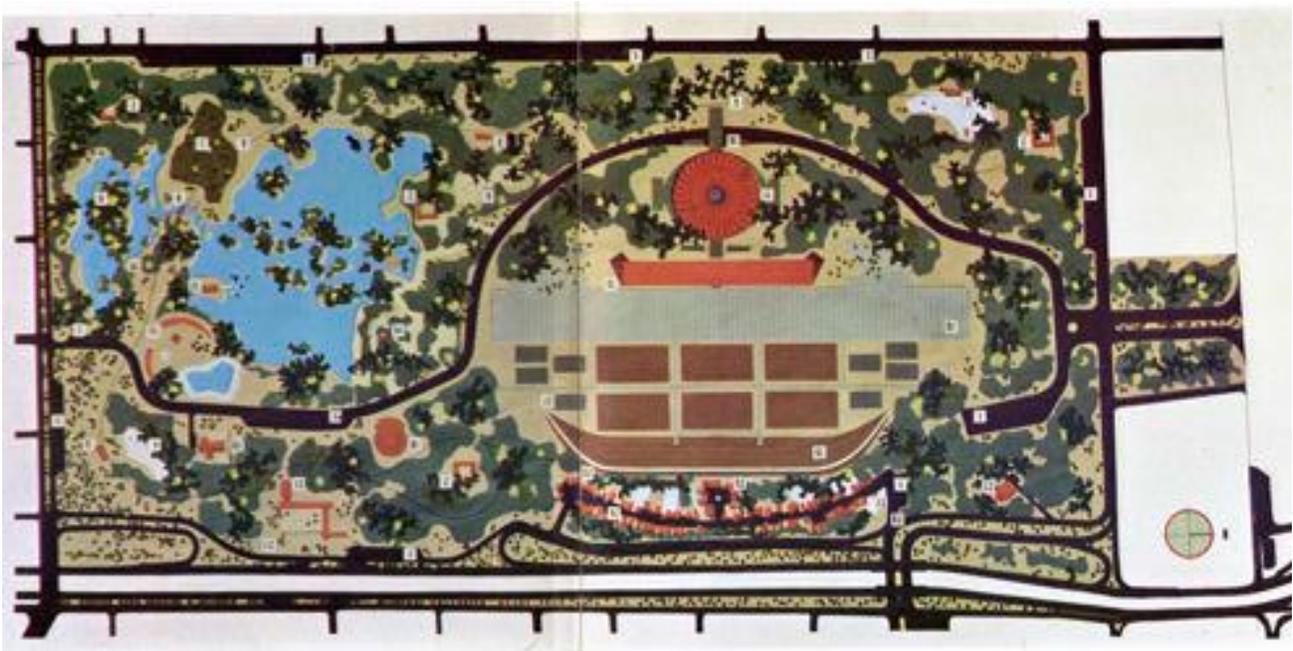


Ilustración LXIV: Boceto anteproyecto Remodelación Parque Cousiño; fuente: Revista AUCA N°21, 1971.



Ilustración LXV – LXVI: Confluencia estilística entre módulo de recreación sintéticos y económicos, y por otro lado, reminiscencias a la arquitectura de estilo criollo; todo ello convivía en el parque con una armonía inusitada; fuente: Revista AUCA n° 24-25, 1973.

Sin embargo, las dinámicas urbanas que se dieron durante el período de la Unidad Popular, volcaron las masas productivas, sociales, al parque. Primero en su fase de realización, en una suerte de consagración a la educación de paisajismo por medio de una obra que se congraciaba con el ocio. Y por otro lado, el posterior uso que se le dio, las masivas visitas que semanalmente recibía y el núcleo cultural en el que se convirtió. Pero, y considerando lo expuesto en la frase anterior, cambia radicalmente de sentido su retórica discursiva desde lo popular —lo cual analizaré como concepto. Esto, lo “popular”, se ve mermado por la estética modernista y las ansias de internacionalización del gobierno de la UP. El concepto de pueblo nunca se vio tan productivizado, tan llevado a obra como en el Parque O’Higgins. Sus propios valores constitutivos, su propia historia, se pone en discusión y confrontación para tratar de sacar en limpio un lugar que sirviese para este. Pero finalmente: ¿Qué es pueblo? ¿Qué podríamos entender por una obra popular? Preguntas extremadamente complejas, que solo pueden ser analizadas en las dinámicas propias de sus contextos. Las obras de carácter “popular”, expuestas en el apartado anterior, son un ejemplo distinto de una obra popular, volveremos a ver una complejidad discursiva. Lo maleable del lenguaje se transforma en un campo minado dentro de la conformación de una estética Estatal; la peligrosidad de la hegemónica ideológica se ve justamente en estos derroches productivos (ilustración LXVII).

Parque, la elegía a “lo popular”

Desde el siglo XVII y con la instauración del pensamiento ilustrado, en paisajismo, se verá una transformación, desde la concepción de la naturaleza como recurso retórico de las formas del barroco a una parte estructural de las dinámicas de la ciudad. El jardín es parte del paisaje urbano, y la naturaleza, a su vez, se humaniza. Durante el período ilustrado, y de mano de los artistas, la naturaleza se transforma en un lugar de predominio simbólico de los

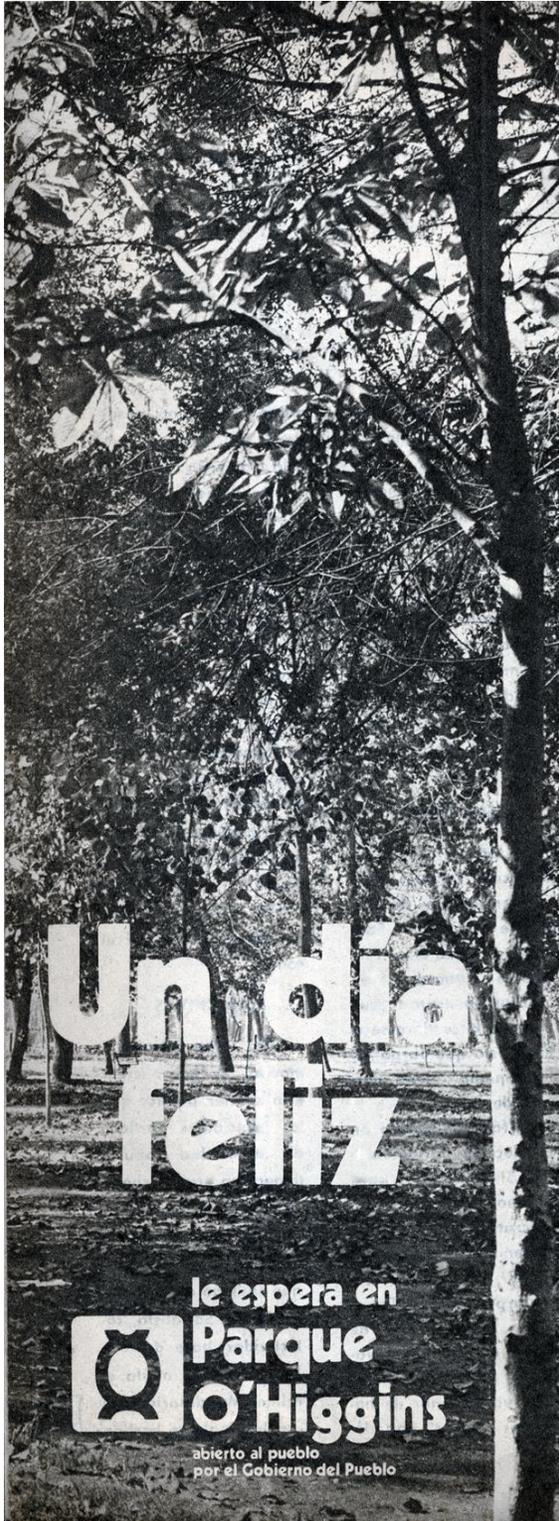


Ilustración LXVII: Campaña de difusión de las obras del parque O'Higgins; fuente: Revista Ramona n°55, 1972, página 10.

valores morales reivindicados por intelectuales de la época. Es por esto, que la naturaleza se transformará en un soporte donde emergen los valores sociales sublimados, naturaleza y razón se entraman en el discurso por un nuevo orden social. "(...) hacen dialogar con entrañable fraternidad, al sitio natural con la "habitabilidad" íntima de un contemplador —

usuario— que a través de espacios materiales y virtuales logra identificarse y reconocerse en el lugar creado, casi como si de forma natural así acomodada lo fuese sólo para su uso y disfrute" (Eliash, 2003, p. 15)⁵⁸. Ante esto, el paisaje urbano, específicamente los jardines y parques, aun cuando cumple un "bien social", son trazados en consecuencia a una "unidad estética" dominante que tratan de imprimir los autores.

En Abril de 1872 Luís Cousiño termina la remodelación del Campo de Marte, y es Benjamín Vicuña Mackenna el que inaugura uno de los acontecimientos urbanísticos claves de nuestra historia. Además es quién en ese mismo año, y en reconocimiento, otorga el nombre de Parque Cousiño al terreno. El Parque Cousiño estaba sostenido por una teoría paternalista y benefactora para toda la sociedad santiaguina, sin embargo solamente fue ocupado las primeras décadas por la aristocracia de la capital⁵⁹. Además, siendo una iniciativa privada cedida al gobierno, no hubo

⁵⁸ Hoy el paisaje no es una prioridad de la ordenanza, teniendo un carácter conservacionista, más que expansivo.

⁵⁹ Uno de los rasgos que sostenían este discurso popular con el que nació el parque fue la incorporación del escultor Nicanor Plaza, de estrato social bajo, que debía hacer una plaza esculpida con el nombre de Cousiño, pues él era beneficiario del potentado.

una real mantención del área que, con el correr del siglo, fue quedando en el olvido a merced del deterioro. Fue casi un siglo después, cuando esta tesis y programa que se le quiso conferir al inmenso terreno comprendido entre las calles Beauchef, Viel, Tupper y Rondizzoni, se revitalizó.

Desde 1971 la idea de revitalizar la zona del barrio Beauchef fue cobrando sentido. La remodelación del parque Cousiño no solo contemplaba obras dentro de este, sino también en el exterior, en el barrio residencial que lo circunscribía. Es por ello que la CORMU tuvo que realizar todo un despliegue de información, para convencer a los vecinos que era lo mejor para su calidad de vida, las obras que por más de un año tendrían su barrio intervenido. Además se realizaron encuestas y encuentros con los vecinos para conocer sus impresiones y consejos para la obra de remodelación. Estas reuniones con grupos barriales, no era una cuestión particularizada para esta obra, puesto que era una norma o condición de las mecánicas de trabajo de la misma oficina. El tejido urbano se mejoraba con la participación de los ciudadanos. Respecto al nombre del Parque, tiene relación por la necesidad del gobierno de Allende, de reforzar las tradiciones patrias. Especialmente con figuras como O'Higgins, no sólo el padre de la patria, sino libertador de otras en América Latina, era un símbolo de la resistencia a las políticas de emancipación y cohesión regional (en sus campañas con el Ejército Libertador de los Andes). "Parque O'Higgins en consideración a que dicho parque es y deberá ser el parque de nuestras glorias cívicas y militares, nuestras tradiciones populares y folclore, en suma, las expresiones más genuinas de la chilenidad" (Revista AUCA, 1971 n° 21, p. 59). Además, y como un dato a considerar, O'Higgins es el prócer de las Glorias del Ejército, no sólo la ubicación del campo de Marte dentro del parque es significativo, sino también, su cercanía con el antiguo Regimiento Tacna (donde también se guardaba el arsenal de guerra).

Para el proyecto de Remodelación del Parque O'Higgins, se ocupó gran parte del equipo que ya había ejecutado con anterioridad la creación de la piscina pública de Chacarilla, en el Parque Metropolitano. De ellos continuaron Carlos Martner e Ilona Buntmeyer —dentro de las figuras claves. Para la remodelación del antiguo Parque Cousiño, se invita a colaborar con sus impresiones y consejos a los dos responsables de la creación del Parque Lenin en la Habana: el arquitecto Antonio Quintana Simonetti y el agrónomo Ricardo Berrayarza Riog. Un acontecimiento urbanístico que tenía relativas similitudes con lo que se pretendía en Santiago, por lo menos desde el punto de vista político-administrativo. Sin embargo, los arquitectos y paisajistas chilenos no sintieron ninguna afinidad con lo propuesto por los cubanos, pues sus consejos estaban fuertemente permeados por un programa altamente militarizante y paternalista de las masas populares —las cuales debían ser educadas en la revolución. Es así como cualquier aproximación con el Parque Lenin se volvió meramente discursiva, pues en la práctica el equipo se sintió creando algo totalmente nuevo⁶⁰.

⁶⁰ Inclusive, existe una suerte de "mejoramiento" de lo ya visto en el parque Lenin. En la época el "pueblito" fue criticado de manierista, es más, hoy en día no podríamos negar una carga histórica relacionada con un

El equipo quedó conformado entonces por los dos miembros de la remodelación de Chacarrilla: Martner y Buntmeyer; el primero como arquitecto jefe del proyecto y la segunda como una de las arquitectas-paisajistas. Además, como coordinadora del proyecto se nombra a Yolanda Schwartz, quien fallece unos meses después de iniciada la remodelación; además del director de obras Pedro Soto; las arquitectas Myriam Beach y Virginia Plubins; junto a la paisajista María Santa Cruz Barceló. Sin embargo, el equipo era conformado por un grupo ecléctico de personas, que no solo tenían una formación y postura hacia el urbanismo diferente, sino también tenían pensamientos políticos contrarios. Para subsanar de alguna manera este problema, además de dejar alguien de la corporación como coordinador y jefe de la obra, Yolanda Schwartz invitó a participar a Raúl Bulnes, quien acepta inmediatamente. Bulnes tenía la misión de concretar las ideas de Martner (que era conocido como un virtuoso arquitecto, pero con escasa capacidad de materialización de las obras), y ser también el nexo entre fuerza laboral y gobierno.

Respecto a uno de los participantes claves de la obra, Carlos Martner, aun cuando tuvo formación de arquitecto, sintió durante toda su vida una fuerte predilección por la plástica, e inclusive, es un talentoso acuarelista, una técnica que le ha otorgado ciertos logros. Para él sus creaciones generalmente fueron verdaderas unidades estéticas, siendo una de las piezas fundamentales para el bien social, que robustecería a la nación (ejemplo de esto lo vemos en los parques). Sus trabajos urbanísticos en el paisaje “(...) hacen dialogar con entrañable fraternidad, al sitio natural con la ‘habitabilidad’ íntima de un contemplador —usuario— que a través de espacios materiales y virtuales logra identificarse y reconocerse en el lugar creado, casi como si de forma natural así acomodada lo fuese sólo para su uso y disfrute” (Eliash, 2003, p. 15). El trabajo de Martner tiene un sesgo antiacadémico que lo llevó a volcarse sobre la naturaleza de las cosas⁶¹. Su trabajo anterior en el Parque Metropolitano sigue la senda que continuó —aún con más fuerza— en el Parque O’Higgins. Una tarea trascendental fue la que hizo en el cerro San Cristóbal, que inclusive para algunos de los historiadores de la arquitectura nacional, es la consumación de las remodelaciones ejecutadas en el mismo lugar a principios de siglo por Luciano Kulczewsky. El trabajo de Martner fue un continuo pensar y obrar de la arquitectura desde la pintura; pues para él (como lo señala en ciertas publicaciones): todo proviene del mismo orden estético⁶² (ilustración LXVIII).

Aun cuando no recibió una instrucción formal en pintura, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile tuvo clases de dibujo, color y composición con arquitectos y artistas que desarrollaron una veta artística dentro de dicho plantel, como: Juan Martínez, Camilo Mori, Ventura Galván o Roberto Dávila. Las obras de paisaje de Carlos Martner tienen

realismo socialista. Sin embargo, sus referentes son diversos desde *El Hameau*, francés; la ciudad infantil de Eva en Argentina; y, el *poble Espanyol* en Barcelona.

⁶¹ Siendo para él, una fuente de inspiración y atención constante, la cordillera de los Andes.

⁶² En el proyecto del cerro San Cristóbal, vemos también, una incorporación efectiva de artistas a la realización de obras de arte integradas, lo que se repitió en los años sucesivos a la asunción de Allende. En la remodelación del Parque Metropolitano colaboraron las artistas María Martner y Roser Bru.

“(...) un correlato de las formas y los significados que transmite en sus obras de arquitectura y de paisajismo. Hay tensión pero nunca contradicción entre una y otra. En ese sentido la relación entre arquitectura y pintura, en su caso, se parece más a la que establecen Guillermo Jullian o Borja Huidobro (siguiendo las tendencias de Le Corbusier) entre sus edificios y sus pinturas aun cuando se trate de técnicas y estilos completamente distintos. Y no es que “picturice” las plantas, fachadas o detalles de sus obras. Sea cual sea el tema pictórico, naturalezas muertas, figuras humanas, paisajes o composiciones abstractas, y sea cual sea la técnica, acuarela óleo, carboncillo o grabado todos ellos refieren a una misma cosmogonía de principios ordenados y valores estéticos” (Eliash, 2006, p. 8).



Ilustración LXVIII: Carlos Martner, Jardines de agua y color. En: Paisajes Imaginario, Acuarelas de Carlos Martner (2006).

Carlos Martner fue investigador del Departamento de Diseño Arquitectónico y Ambiental. Es por ello que se encargó de las clases de paisajismo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, sin embargo, como investigador, se dedicó fundamentalmente al tema de la vivienda. Hay que recordar que entre los arquitectos formados en el estilo moderno, este problema social constituía la máxima de todas sus aspiraciones; por sobre cualquier otra área de investigación constructiva. La relevancia de la vivienda dinámica, problema trabajado con Martner, será la de congregar en su problemática a resolver, tanto los asuntos de manera individual o particular de cada familia que la unidad habitacional acogería. Y por otro lado, la vivienda dinámica como la generalidad de las formas de relación a las urbanizaciones, y como estas afectan a las familias (en su interrelación constante en barrios o unidades vecinales). Sin embargo, las pulsiones estéticas de Carlos Martner lo llevan a otro terreno de investigación, ligado con el paisaje (lo que a su vez, tiene relación con la pintura).

Además de la labor creativa de Carlos Martner, que sin lugar a dudas fue el proyectista que otorgo el rasgo más “estéticamente evidente” al parque, con su imaginaria de lo popular y lo nacional desde lo natural, los miembros de la Corporación de Mejoramiento Urbano, en su oficina de Parques y Recreación, Yolanda Schwartz y Raúl Bulnes, tuvieron un rol capital en su creación. Schwartz era una paisajista que trabajaba en la CORMU y era una de las amigas personales del presidente Salvador Allende. Es ella la que estimula al presidente —según declaraciones de Bulnes— para que se remodelara el parque. Sin embargo, posiblemente su rol más importante fue el de mediadora entre las ideas que quería aplicar el equipo del Parque O’Higgins y los deseos del presidente, que muchas veces no eran similares. Mientras Raúl Bulnes, que había sido estudiante de Schwartz, era un prominente arquitecto que había dejado el área privada para sumarse al proyecto socialista de Salvador Allende. Su rol en la CORMU fue trascendental para la edificación de otras muchas obras del período, pero su ingreso al proyecto del Parque O’Higgins dará una potencia a la Oficina de Parques y Recreación que no había tenido, en términos de velocidad y capacidad de ejecución.

Junto a este grupo de arquitectos, urbanistas y paisajistas, en la obra participaron obreros, muchos de ellos provenientes de la obra de la UNCTAD III donde se concluían fases con cerca de 6 meses de descalce, siendo necesario para acelerar el proceso y alcanzar la entrega redoblar el cuerpo de mano de obra. Cada uno de los miembros de la obra se encargó de zonas específicas del parque, es decir, no hubo una cohesión o “gran plan”, lo único que unificaba la obra fue la idea de tener un cierre total transparente, es decir, una reja que permitiese ver cada punto del parque desde las calles que lo circunscribían. También, como fuerza laboral y manejo especializado de maquinaria, fue utilizado el ejército, que colaboró principalmente en las obras respecto a la remodelación del Campo de Marte. Otros muchos participantes —casi desconocidos pero que debieron haber vivido una experiencia formativa capital para su vida profesional—, fueron las decenas de estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo que trabajaron en el Parque O’Higgins. Raúl Bulnes y Virginia Plubins eran profesores de taller en la carrera de arquitectura, por lo que la idea de invitar a participar a sus estudiantes no tardó, y fueron ellos quienes tradujeron los planos, levantaron las maquetas y dibujaron las planimetrías.

El 4 de noviembre de 1972, a las 12 del medio día, se da por inaugurado el Parque O’Higgins, con un evento previo que fue la Parada Militar del mismo año, con una remodelación de casi el 90% del total de obras, ejecución de un año y dos meses, con un total de 300 planos. Lograron incorporar 53.430 metros cuadrados de nuevas áreas verdes, en todo el predio. La obra debía ser dirigida por la CUT y la CORMU, y los medios de comunicación oficialistas se referían a ella como el “centro cultural” más grande que ha conocido el país. Fue en la prensa del período donde se demostró más fuertemente las tensiones que había entre gobierno y oposición. Sin embargo, hay que señalar que en general no tuvo la cobertura mediática que sí tuvieron otros acontecimientos durante la Unidad Popular. Esta aparente intrascendencia que dieron los medios de comunicación a las obras en el Parque O’Higgins se refleja en citas como: “Muchos no saben que más de 2.000

obreros, técnicos y profesionales, estuvieron durante meses realizando una labor poco publicitada y, a lo mejor, incomprensida” (Pueller, 8 de diciembre de 1972)⁶³. La cita de Pueller nos señala que la invisibilidad que hoy podemos constatar, y que a su vez, era también atestiguada durante el período de la Unidad Popular.

Las disputas entre distintos sectores de la prensa tomaron el parque como un campo de batalla. Los medios oficiales como *El Siglo* recalcan la importante labor de distintos profesionales y técnicos en las obras, las cuales se enarbolaban como una de las piezas más significativas de la Unidad Popular; y también se hacía énfasis en lo presente del presidente en todo momento. “En el plan de la remodelación han participado numerosos arquitectos y expertos, que han logrado dar a la obra extraordinaria calidad funcional. El primer mandatario invitó a hacer el recorrido, junto a él, a los boxeadores cubanos que están de visita en el país” (*El Siglo*, 3 de mayo de 1972, p. 1). También la prensa que apoyaba el gobierno, mostraba al Parque O’Higgins como una gran obra popular, que estaba dando el gobierno a su pueblo, y que entraba en clara oposición a la campaña de sedición que habían iniciado ciertos sectores de la población, para reflejar un ánimo catastrófico en el país. “Mientras los pijes fascistas amontonan basura en la calle y hacen barricadas con ellas, el Gobierno Popular les entrega a todos un nuevo y bello lugar para el esparcimiento, el amor, la alegría” (*El Siglo*, 4 de noviembre 1972, p. 2). Por otro lado, la prensa de oposición no negaba lo saludable de las obras, más bien, se presentaba contraria a reformas de carácter simbólico que se efectuaba en el parque y que, para estos medios, significaban simples gestos de populismo. “Asimismo, nos anima el deseo de hacer ver la injusticia que se somete al cambiar el nombre del Parque. Si bien el señor Cousiño fue dueño de una gran fortuna, lo que hoy podría ser motivo de oprobio, en esos años, cuando Chile estaba todavía en formación los dueños de esas fortunas los ponían al servicio del país, creando empresas que daban prestigio al pabellón nacional e impulsando cuanta iniciativa de bien público se presentase” (Valdés Alfonso, 11 de mayo 1972, p. 3).

Es así como, en acontecimientos tan importantes como la parada militar del año 1972, mientras un lado de la prensa relataba lo sólido del compás de las guarniciones y la belleza del parque a punto de ser entregado a la ciudadanía; por el otro lado, como en el caso de *El Mercurio*, se recalcan los contratiempos de la parada, así como desmayos, inundaciones, dificultades en accesos y una serie de otros errores de ejecución —que posiblemente hayan sido así considerando la premura, y que dicha parada se realizó previa entrega total de las obras⁶⁴.

Sin embargo, en medio de la gran eclosión renovadora a nivel urbanístico que podemos atestiguar durante la Unidad Popular, cabe preguntarse por qué el Parque O’Higgins es la

⁶³ Gustavo, Pueller, Al parque, al parque, *El Siglo*, Impresiones Horizonte, Santiago, 8 de diciembre de 1972.

⁶⁴ Otra manifestación de tensión política se refleja en el día de la inauguración cuando se ausentaron los representantes de la Municipalidad de Santiago, pues una parte del gobierno comunal se negó tenazmente a que el parque fuese dirigido por la CORMU.

obra donde se realizó la primera remodelación para un parque popular. Se sabe por declaraciones del mismo presidente Allende, que era una de sus obras favoritas, y que gustaba de mostrar el parque a sus invitados extranjeros. Esta intimidad para con el parque, según el análisis de Pía Montealegre, proviene desde antes de su llegada al poder. “La relación de admiración que tuvo con su abuelo [Ramón] Allende Padin, quien opinó sobre el destino del parque Cousiño. Allende Padin —también médico— habría sido el impulsor de la idea de desarrollar un parque higienista y popular. Ideas que Allende compartió toda su vida y que se ven en su tesis de medicina. Además, no hay que olvidar, que la campaña de higiene y defensa de la raza, que deriva en estos hogares recreacionales como el de Jorge Aguirre, es una iniciativa de Allende como ministro de salubridad en el gobierno de Pedro Aguirre Cerda”⁶⁵. Además, las otras dos grandes áreas verdes de la capital, presentaban algunos contratiempos que no podía ubicarlo en el número uno de las preferencias del presidente o la corporación. Sin embargo, aun cuando lo que se señala como la motivación personal de Salvador Allende con dicha área verde, se contrapone a lo que se concede oficialmente de boca de los miembros de la época, que relatan que habría sido Yolanda Schwartz quien habría influido en el presidente para atender el parque, cualquiera sea la respuesta, es indudable que esta era una de las obras más importantes del período y que su ejecución coincidió —viéndose invisibilizada mediáticamente— con la UNCTAD III.

Para los medios de la época fue un acontecimiento, al parecer, menor en comparación al gran hito internacional que fue la UNCTAD III, que no sólo amerita por este rasgo la visibilización total del proyecto de parte de los medios de comunicación, sino también porque, por otro lado, la participación de privados en el edificio de Alameda era trascendental. No hay que dudar que para el gobierno de Salvador Allende fuera una remodelación importante, tanto así, que otras fuerzas productivas —como los artistas— quisieron participar. Particular para el presidente Allende fue sumamente significativo el parque, no sólo reflejado en sus visitas con sus invitados extranjeros, sino también en sus propias declaraciones: “Quiero agradecer el esfuerzo que han hecho ustedes, porque estoy seguro que comprenden la importancia que tiene para el pueblo de Chile que se termine esta obra”, y agregó, “este parque que encierra y guarda la tradición chilena debía llevar el nombre del padre de la patria” (El Siglo, 3 de marzo 1972, p. 8).

Dentro del programa de planificación urbana total de la CORMU, la idea de cohesionar el parque mediante una estética popular, remarca la idea política hegemónica que tenía la Unidad Popular. Sin embargo, esto se complejiza cuando vemos como el concepto de pueblo y popular es tratado en la discursividad latinoamericana. El proceso revolucionario latinoamericano mezcla el marxismo con un imaginario piadoso, lo cual parece traducido en una estética popular y campesina, lo que derivaba en que el campesino o los sectores defenestrados de la sociedad, se representarían como un conjunto trabajador explotado ante las condiciones objetivas de la ciudad burguesa; que muchas veces se encerraba en un

⁶⁵ Entrevista a Pía Montealegre, 12 de octubre de 2012.

problema reduccionista y vulgarmente contenidista. Junto con la ciudad se genera una mentalidad urbana, donde el pueblo supuestamente no tenía aprehensión de esta, y si tenía alguna manifestación no “académica”, esta no se podía producir en otro lugar que no fuera el campo. El lugar de Latinoamérica, como catalizador de la modernización, es algo que traté en la apertura de esta investigación. En relación a ello, podemos ver que la ciudad es una obra social que, desde la apertura de la república durante el siglo XIX, siempre ha estado en relación con el mundo social desfavorecido, y la supuesta salida, es una lectura exterior que no entiende las relaciones ladinas de apertura y aprendizaje de las comunidades, – independiente del sector social de donde provengan.

La coalición de gobierno necesitaba subvertir las lógicas representacionales anteriores, sin reprimirlas, es decir, otorgarles a los obreros y campesinos un nuevo lugar, una nueva representación de lo popular. “La producción cultural de la UP podría considerarse como la elaboración compleja pero finalmente oficial, de una imagen” (Montealegre, 2010, p. 18). En Latinoamérica no nos encontraremos con un solo sustento simbólico al cual se afilia la revolución. El proyecto moderno es, supuestamente, la vía que se toma en Chile durante la Unidad Popular, aun cuando vemos que ya se había adoptado abiertamente este lenguaje como representación del Estado. El parque se constituiría como un bien común, dirigido por el colectivo, representado por un nuevo Estado. Por lo tanto, hay un afán político en la utilización o renovación de estos espacios, producción de una “sensibilidad” en común. El parque como imaginario habitable, heredero más del plano estético que utilitario.



Ilustración LXIX: Representación del “pueblito”; fuente: Revista La Firme n°29, 1971, editorial Quimantú.

Dentro de la investigación de Pía Montealegre, *Jardín para el pueblo*, se utilizaba el concepto de utópico, relacionado con las ideas de edénico, colectivo y territorial. Podemos pensar que la obra del parque O'Higgins tiene estos componentes de utopía. Sin embargo, antes que eso, hay que pensar la utopía en su horizonte de pensamiento, el cual queda distanciado de sus lógicas de realización; pensarlo como realmente popular, puede ser lo utópico en la obra. Antes que esto, hubo un sesgo cultural que operaba fuertemente, en relación a la manutención de las dinámicas con las que se pensó la conformación del parque desde una primera instancia. En el parque el paternalismo patronal deviene pueblo representado, ejemplificado en obras como El Pueblito, donde se cohesiona la arquitectura criolla en la mezcla de estilos de Arica a Punta Arenas, siendo una obra que trata “figurativamente” de relacionar al pueblo con su tradición nacional; desde una representación bastante amanerada (ilustración LXIX). Sin embargo, hay que considerar las disposiciones de las áreas verdes, los jardines, obra de Martner. Donde la mirada paisajística, tiene una relación evidente y fáctica con la pintura, y esta pasa por una construcción de una mirada estética, la forma es percibida y sentida. El potencial pictórico encerrado en ello, si alguna vez ocurrió, se pierde sin un plan de cohesión total entre todas las obras de ajardinamiento y constructivas, en la remodelación del Parque Cousiño.

Sin embargo, hay que referirse a la única tesis respecto a la conformación estética del Parque O'Higgins, ofrecida por Pía Montealegre el año 2010, donde expone que los rasgos más definitorios de la obra tendría un carácter pintoresco sobre cualquier supuesto estilo moderno (parte de la formación de los profesionales involucrados en la obra). Ahora bien, como ella misma expone, el carácter pintoresco tiene una matriz de análisis en la estética novecentista europea, donde el fragmento se utiliza y aprovecha en una suerte de acondicionamiento de un espacio dispuesto para los sentidos. Lo pintoresco es contradictorio a lo moderno en cuanto a estilo, pero no al proceso cultural moderno. Este sería sólo otra alternativa estética. Ahora bien, cuando pensamos el parque desde los discursos artísticos lo pintoresco no saldría de la matriz de análisis. Puesto que es la condición “moderna” y “popular” de las obras de la Unidad Popular, usando su propia retórica, lo que nos compete.

Respecto al carácter popular, que es prácticamente el lugar común respecto a lo que llegó a ser el Parque O'Higgins durante el gobierno de la Unidad Popular, el problema se entretuvo aún más que cuando nos referíamos al UNCTAD III. Esto debido a que el Parque O'Higgins es referido como una obra popular, que si bien en términos de uso y masificación lo era —si entendemos como popular de uso colectivo—, las obras allí dispuestas, rescatando el estudio *Jardín para el Pueblo* de Montealegre —referido anteriormente—, tanto de paisaje como edificaciones tenían un carácter más fragmentario que programático. Ahora bien, ¿dónde está la teoría respecto a lo popular? la larga tradición parece invisibilizada, y la política de izquierda al instalarse en el poder borra justamente lo que prometió defender. Sentenciado a que “Es indiscutible, en el parque O'Higgins, la caída en el folklorismo que ha significado el diseño del caserío en el que sin embargo, hay buenos aciertos como es el sector

de los artesanos y resto del parque recuperado” (Cáceres, 2007, p. 145). Ante la frase anterior de Cáceres resuena el concepto de “folklorismo”, primero por el tono peyorativo, segundo, porque lo folklórico estrictamente no refiere a lo popular. Detengámonos un momento en este problema.

Desde la creación del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile (MAPA) en 1944, Tomás Lago (1903-1975) fue el fundador y mayor difusor de las teorías respecto al arte popular en nuestro país (ilustración LXX). Desde la plataforma que le confería la dirección de dicha institución, pudo generar muestras y coloquios que relevaban la idea de arte popular a lo más alto de la discusión académica. Sin embargo, entre la reforma universitaria de 1968 y la asunción de Salvador Allende al poder, sus discusiones y definiciones pasaron al olvido⁶⁶. Sin embargo, previo contexto reformista, la cultura popular como núcleo de estudio estaba firmemente instalado. Para la reunión sobre arte popular ocurrida en el MAPA para el año 1959⁶⁷, se analizó este problema con la participación de distintos actores e intelectuales que trabajaban la cultura popular. La situación, según las resoluciones de la mesas de arte popular, fueron que aun cuando es imposible frenar el reemplazo tecnológico de las obras populares, su paulatina desaparición —en términos productivos— decantarán a su indefectible desaparición.

Los observadores de la UNESCO para aquella reunión, propusieron que:

- a) “El mejoramiento económico de los grupos populares subdesarrollados;
- b) La defensa del acervo folklórico- etnográfico de la sociedad, y
- c) El cuidado y estímulo de la creación estética” (VV.AA, 1959, p. 19).

Sin embargo, los miembros de comité presidido por Tomás Lago difieren de los consejos de la UNESCO, puesto que en diversos puntos se generaban para ellos contradicciones intrínsecas, como lo eran: el desarrollo económico en la lógica —indefectiblemente— del capitalismo; la defensa al carácter etnográfico produciría un aislamiento radical de las comunidades; y finalmente, la manutención de valores estéticos categorizaría punto a punto sus características, dejándolos a merced de las “modas”.

El arte popular también es resultado de un proceso de transculturación, es decir, de un proceso de múltiples relaciones que se dan entre núcleos culturales distintos, que por distintos motivos se ven en la obligación de cohabitar. El arte popular como el resultado híbrido de procesos de transculturación, donde se cruzan además momentos históricos diversos que complejizan la realidad circundante. Puesto que parece resultado de un

⁶⁶ Los motivos de esta invisibilización significarían un análisis exhaustivo respecto al fenómeno de la cultura popular en nuestro país, y su compleja relación con la política nacional. Sobre todo, las disquisiciones respecto al concepto de pueblo, dependiendo desde que dominio ideológico es el que hablamos. La pregunta, nuevamente, queda abierta para una futura investigación.

⁶⁷ Sus definiciones quedaron contenidas en la publicación: VV.AA (1959), *Arte popular chileno. Definiciones, problemas, realidad actual*, Santiago: Editorial Universitaria.

deshacer de las estrategias retóricas sobre los discursos oficializados e instalados en la visualidad regional; y por otro lado, las experiencias particulares de combinación y relación de las experiencias culturales entre núcleos sociales distintos. En esta relación se generan nuevos discursos, nuevas soluciones visuales, donde el producto refiere a ciertos aspectos de otras culturas; sin embargo, la “novedad” es su base.



Ilustración LXX: Lola Falcón, retrato a Tomás Lago Pinto (1903- 1975). Fundador y primer director del Museo de Arte Popular Americano; Cortesía: CENFOTO.

Se propone, en el mismo encuentro que estamos revisando como fundamentación teórica, que también existe una distancia entre el arte popular y la artesanía, por el carácter dicotómico que tienen en sus fases procedimentales (taller, técnica, enseñanza) y los modos de recepción (medio de circulación) de la obra de arte popular. Dentro de los puntos que propuso el comité, encargado de las conclusiones, se encontraba la creación de un museo por zonas. Por ejemplo, debería existir un organismo en: Chillán, Quinchamalí, Cauquenes, Doñihue, etc. Ahora bien, un concepto con el que se suele relacionar el arte popular es el de “folklore”. El folklore tiene un carácter de clase, puesto refuerza una división disciplinar. Las artes populares supondrían ser más expansivas y variadas; no tendrían un sesgo divisorio en tanto prácticas productivas y culturales. El arte popular, según la definición de la mesa de 1956, tendría las siguientes características: es “tradicional”, es decir, mantiene la enseñanza de la práctica afiatada a una noción de historia cultural, donde el conocimiento se transmite y transfiere; es «popular» —y acá me serviré de citar el texto original—, “corresponde a una actividad del hombre común de una sociedad determinada, está hecho por artistas del pueblo de acuerdo con la sensibilidad de la mayoría y destinada a su uso” (1959, p. 27); y finalmente, es anónimo, en tanto la obra de arte popular es realizada por un sujeto sin necesidad de autoría, puesto que el patrimonio de este saber tiene un carácter colectivo.

Para el historiador y teórico del arte paraguayo Ticio Escobar (1947)⁶⁸, el arte popular siempre tiene relación con la expresión artística de una comunidad subalterna. Su especificidad no remite, necesariamente, al campesinado o al proletariado socialista; sino a los grupos que quedan fuera de las dinámicas de producción cultural hegemónicas. Por lo tanto, el arte popular “Teóricamente es poco riguroso y, comprometido con posiciones ideológicas distintas, arriesga siempre la nitidez de sus contornos y la precisión de sus notas. Estas vaguedades expresan la hibridez de nuestro presente, cruzado por distintas historias y tiempos diversos cuyas superposiciones y enredos generan situaciones escurridizas, difícilmente asibles por una sola palabra” (Escobar, 2003, p. 281). Escobar propone el concepto de “arte popular” en contraposición a una “modernidad hegemónica”. La idea de que el arte tienen que ser desprendido de cualquier función, refiere a la cualidad arquetípica y normalizada del objeto estético, además de las ansias cohesionadoras de una tradición, que se impone y presenta como única desde cierto relato. Una obra moderna no puede cometer las siguientes infracciones: no ser producida por un solo individuo; no producirse en innovaciones transgresoras; y finalmente, no ser una obra única, irrepetible. “formas artísticas a-modernas (...) formas que, aunque repitan soluciones inveteradas y se produzcan en serie y anónimamente, son capaces de renovar los procesos de significación social a través de juegos múltiples de lenguaje” (Escobar, 2003, p. 285).

⁶⁸ Para comprender mejor este punto, revisar: ESCOBAR, Ticio (2003), “Estéticas de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular”, EN: SOBREVILLA, David, XIRAU, Ramón (2003), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía n° 25*, Madrid: Editorial Trotta.

La polaridad conformada entre el campo y la ciudad, con su progresivo proceso de traslado respecto a la densidad poblacional, explica entre otras cosas el cambio de eje sobre el discurso de lo popular. Los partidos de izquierda, puntualmente el Partido Comunista, ejercieron una configuración hegemónica sobre el discurso cultural de la coalición de gobierno que fue la Unidad Popular. Éste sin embargo, estaba más interesado en elaborar una retórica sobre el proletariado que del campesinado. Ahora bien, hay que considerar que la población rural efectivamente era un grupo importante a tener en cuenta para la configuración cultural, no por nada, la Reforma Agraria había ocurrido en el gobierno precedente de Eduardo Frei Montalva. La discusión sobre la tierra pasa rápidamente a la fábrica, pero eso es una cuestión que netamente ocurría en Santiago (y a lo sumo en las dos ciudades que le siguen en importancia), y no en el resto del país.

La creación fruto del trabajo comunitario, realizado por las fuerzas de una colectividad, está atada a sus circunstancias históricas. Mucho más que las producidas por sujetos, artistas, que operan desde la individualidad. El cariz popular también es cruzado por una cultura en común, que tiene que ser sancionada y tomar un carácter representacional. Es por ello que la artesanía —obra de los artistas populares para Ticio Escobar— estaría encerrada en los prejuicios heredados de la tradición occidental del arte, donde “(...) ésta, comprometida con oscuros ritos y prosaicas funciones, no alcanza el grado superior autocontemplativo y permanece atrapada en la materialidad de sus soportes y en el proceso de sus técnicas rudimentarias” (Escobar, 2003, p. 286). Por ello, el arte popular como cualquier manifestación artística respecto a la manera en que se trabajan los materiales, en su innovación técnica también existe un sustrato de manifestación cultural. La técnica, previo al resultado de obra, adquiere su despliegue estético cuando el o los autores logran replantear nuevas modalidades de uso y manipulación desde las dinámicas ya aprendidas respecto a estos recursos. Eso, indudablemente, vuelve las obras más ricas y complejas.

El “vanguardismo revolucionario” como define Escobar, y que podríamos aproximarlo al pensamiento de núcleos como el IAL —continuando con el autor— enaltecería al pueblo, pero también no lo integraría en sus dinámicas de reformulación de las matrices de la sociedad, porque el mismo pueblo no se ha presentado capaz (en el relato histórico) para cambiar sus propias condiciones de posibilidad. Ticio Escobar lo denomina un socialismo oprobioso, esta condición compleja y retrograda pasaría por la mirada de estos núcleos de poder que miran a las comunidades subalternas desde una mirada paternalista, y sus manifestaciones como algo que hay que relevar; claro sin ellos, que en un comienzo no entendieron el potencial de sus características de obra. Es por ello que las culturas hegemónicas se presentarían como ambiguas, donde el camino político y aprehensiones ideológicas son diversas o variadas. Esto, por lo tanto, depende de los proyectos colectivos, ejemplificados en la situación de convivencia y conformidad de cada uno de los sujetos.

La identidad y cultura popular en la región, para Ticio Escobar, además de marchar en sentido paralelo a la “modernidad hegemónica”, deberían ser “(...) como una constelación de

signos diferentes que se entreveran, bullentes, entre sí; un promiscuo enjambre de imágenes que copian, asimilan, contaminan, invaden, rechazan o adulteran las señales del centro con las que mantienen un embrollado tráfico de intercambios. Y puede ser vista no como el remanente de una exclusión sino como el esfuerzo de diversos actores que buscan autoafirmarse como sujetos a través de procesos activos, creativos, que apuntan a modelos diferentes según el peso de sus muchas memorias y la fuerza de sus deseos distintos” (Escobar, 2003, p. 294). Hay una cuestión que supera la dialéctica operando entre los lenguajes hegemónicos y lo popular, desencadenada por una relación intrínseca entre el marco social y la necesidad de cada grupo de reflejar una cuestión identitaria; hay una explosión de relatos contenidos en las comunidades que buscan maneras de expresarse.

El grupo que genera expresiones populares lo hace desde un proceso de selección natural, de un repertorio ofrecido por sus condiciones específicas, pero siempre tratando de representar una cuestión propia. Sin embargo, hay que considerar, por supuesto, la importancia que tienen las tradiciones locales en cada uno de los constructos sobre lo popular. “Desde luego que la tradición no es una norma autoritaria o fuerza estática e inmutable, sino un caudal que es utilizado hoy, pero basado en experiencias previas sobre la manera que tiene un grupo de dar respuesta y vincularse a su entorno social” (Blanche, 1989, p. 11). Por esto, hay una importancia en los momentos precisos donde se proponen los programas y donde el arte popular no opera una estructura de clase, en la cual se encerraría el fenómeno en relación a los grupos sociales más vulnerables; sino más bien, el arte popular se manifiesta como una convención entre un grupo social y cultural determinado, quienes comparten un código. “(...) al comprender el sistema de identidades grupales no adscritas resultado de una praxis social que cruza agrupamientos sociales, clases, etc. Evidencia tensiones intragrupales e intergrupales que suponen lealtades, fricciones, solidaridades y antagonismos” (Dupey, 1988, p. 41).

Es así, como ante los ejemplos de obras de alhajamiento expuestas en el capítulo anterior, la obra de las Tejedoras de Isla Negra, que hacen ese mural de representación nacional, lograría condensar algunos preceptos del arte popular pensado en clave de Tomás Lago. Tampoco sería correcto excluir una obra textil como la de Héctor Herrera, sin embargo, no podríamos realizar ese error anacrónico de implantar un marco conceptual para la realización y crítica de una obra en específico. Hasta ahora, ningún dato de la investigación liga a Herrera con Lago o al círculo del MAPA, sin embargo, su cercanía con Pablo Neruda, podría atisbar alguna aproximación entre estos personajes.

El pueblo es una representación de una comunidad. Pero ello, la representación de una comunidad es imposible como trabajo tácito de una necesidad política ¿cómo representar con la enseñanza eurocentrista al pueblo? ¿cómo el pueblo puede tener una imagen moderna? Globalización contra mundialización, podría presentarse como una respuesta. Puesto que los códigos son compartidos, sin embargo, las dinámicas de desarrollo y aceptación de una cultura a otra, no tiene la misma soltura que lo anterior.

Respecto a la labor de la Oficina de Parques y Recreación dentro de la Corporación de Mejoramiento Urbano, se enmarcaba en un proyecto mayor del Ministerio de Vivienda y Urbanismo llamado “Desarrollo y equilibrio de la ecología metropolitana” (Ulibarri, 1971, p. 35). Un proyecto ambicioso, pues pretendía controlar los altísimos niveles de polución de la capital para mejorar la calidad de vida de las personas. Por ello, se estudiaron el comportamiento medioambiental de Santiago, detectando que el uso de grandes parques libres aumentaba la calidad de vida de sectores de la población que vivían en zonas fabriles altamente contaminadas. A esto se le llamó *diseño ambiental*, que es una proyección urbanística que contempla a los ciudadanos y su entorno. “El diseño ambiental, como acto de cultura, debe de ser una tarea multidisciplinaria y su objetivo es la producción de ambientes o espacios educadores de la sociedad, con una importante participación en ello del arte y la cultura” (Montealegre, 2010, p. 145). La fidelización en el uso del parque se logró —como señala Pía Montealegre—, con la participación constante de actividades culturales, en su más amplio espectro, lo que transformó el parque en la obra más concurrida y utilizada del gobierno de la Unidad Popular.

Es así como, además de la ley 17.236 —revisada anteriormente— que permitía el alhajamiento con obras de arte de edificios y espacios públicos, la idea de “diseño ambiental” suma en su constitución de obra la idea de incorporar piezas artísticas. Es por ello que otro aspecto muchísimo menos documentado, además de invisibilizado, es la participación de artistas con obras de artes aplicadas para el parque. Se sabe, gracias a la prensa de la época, que en el primer proyecto de la Oficina de Parques y Recreación en el Parque Metropolitano, habían participado artistas como Federico Assler y Roser Bru. Ahora bien, en el caso del Parque O’Higgins, las informaciones generalmente son contradictorias. Se supone que Roser Bru, Samuel Román y José Venturelli visitaron las obras y quisieron participar con ideas u obras ya ejecutadas. Incluso Venturelli, habría diseñado una plaza de juegos con agua, pero ella habría sido desestimada por el equipo de diseño. Sin embargo, si es que hubo alguna participación de artistas, fue muy escasa en número y tangencial para la generalidad del parque. Sin fotografías o registros conocidos hasta ahora de la participación de ellos, solo quedan las palabras de los protagonistas del período. En entrevistas con Raúl Bulnes, y confirmado por Francisco Brugnoli, la participación de artistas de la época de materializó concretamente en sus relatos. “Carlos Martner, que es pintor también, era muy amigo de los artistas, entonces sugirió que Eduardo Martínez Bonati fuese el coordinador artístico del Parque, y así fue. Participaron personas como Francisco Brugnoli; Virginia Vidal; Armin Wexler un escultor alemán que hacía unas cosas muy ‘choras, hizo un motorista que salía desde el molino que refaccionamos como discoteca en el ‘pueblito’; Félix Maruenda,

también, que fue el principal promotor de la participación de artistas en la obra del Parque”⁶⁹.

Sin embargo, considerando además una entrevista realizada a Francisco Brugnoli durante 2013, ambos señalaron que ciertas declaraciones de Bulnes eran imprecisas. Por ejemplo, ni Francisco Brugnoli, ni ninguno de los artistas participantes en la inclusión de obras de arte en el edificio de la UNCTAD III, participó en el Parque O’Higgins. Virginia Vidal, quien sabemos es una destacada periodista y crítica cultural, nunca realizó obras de arte; efectivamente visitaba el parque, pero su labor nunca fue artística. Ni Vidal ni Brugnoli pudieron recordar qué artistas participaron en la incorporación de obras en el parque O’Higgins. Sin embargo, es aclaratorio respecto a esto las palabras de Brugnoli cuando me señaló que esta convocatoria era la de “los rezagados, aquellos que no participaron en la UNCTAD III”⁷⁰. Es más, Eduardo Martínez Bonati, en otra entrevista, confirma que los artistas de la UNCTAD III no participaron en la remodelación del Parque Cousiño, puesto que aun cuando José Medina (uno de los arquitectos del edificio de la conferencia) les invitó y se reunieron, las obras ejecutadas para el edificio de la conferencia resultaron más costosas de lo que les cubrió su sueldo. Esta vez no estaban dispuestos a trabajar por esos salarios, y para abaratar costos Martínez Bonati pensó en utilizar troncos desechados que salían de la misma obra de remodelación. Esto fue impedido —según declaraciones de Martínez Bonati— por miembros de las fuerzas armadas, arguyendo seguridad de Estado⁷¹.

En el Parque O’Higgins nos encontramos con un hito urbanístico de la Unidad Popular altamente complejo, pues sus relaciones con el plano político y cultural se imbrican, como otros tantos eventos durante el período de Salvador Allende. Muchas son las consideraciones respecto a los programas culturales que se intentaron aplicar y que, preliminarmente, resultan difíciles de definir concretamente. Por el lado de la arquitectura, sabemos que no es un parque modernista en su definición, pues para eso hay muchos ejemplos en el mundo⁷². Como ya mencionábamos, en las declaraciones que realizó el arquitecto encargado, Raúl Bulnes, nunca se pretendió que este parque fuese un “puro” arquitectónico. Es más, el equipo intentó escapar de su formación modernista, para así, realizar una remodelación concretamente “popular”. Sin embargo, parece que las distintas intervenciones que sumaron los artistas y distintos agentes culturales, condujeron a la consolidación de un “modernismo” no soterrado, sino enmascarado o encubierto en un discurso “popular” que lo sostenía. Las obras de arte pasaron a un segundo plano por varios factores, entre los más destacados, la visibilidad total que ejercía el edificio para la UNCTAD III; y por otro lado, la misma fortuna crítica de las obras, las cuales, tal vez, no eran de tanta calidad como las que se dispusieron en el edificio de la conferencia. El Parque O’Higgins tuvo una gran afluente de

⁶⁹ Entrevista a Raúl Bulnes, 31 de octubre de 2012, Santiago de Chile.

⁷⁰ Entrevista a Francisco Brugnoli, 15 de junio de 2013, Santiago de Chile.

⁷¹ Entrevista a Eduardo Martínez Bonati, 20 de mayo de 2013, Santiago de Chile.

⁷² Como el Parque do Ibirapuera en Sao Paulo (Brasil), que si constituye un “puro” arquitectónico de la modernidad, realizado por Oscar Niemeyer y Burle Marx

público desde el día de su apertura, los conciertos musicales organizados por la DIGEDER, realmente significaban una invitación al público general. En él tocaron Los Curacas, Quilapayún, Víctor Jara, los Parra, los Blops; y así una larga lista de artistas invitados⁷³.

Como definí, la discusión interna sobre el programa aplicado al parque es altamente compleja. Es por ello, que esta remodelación es capital, en términos de fidelización con las capas bajas de la población, las cuales sólo habían tenido previamente renovaciones arquitectónico-espaciales desde el punto de vista de las viviendas sociales (y uno que otro ajardinamiento pero en el centro de la capital). El Parque O'Higgins efectivamente fue un acontecimiento que relacionó al gobierno directamente con el fomento de las condiciones de vida de las capas populares, siendo aprovechado inmensamente en su año de funcionamiento. Las palabras de Raúl Bulnes en la época son elocuentes respecto al carácter social del Parque O'Higgins: "La última palabra se podrá decir más adelante, cuando el nuevo parque tenga ya 'su historia', pero quienes participamos, no dudamos que cuando el parque este totalmente terminado y funcionando integralmente, administrado por el estado (por tanto sin fines de lucro) la recreación, el deporte y la cultura, estarán de verdad al alcance de la mayoría y los 'benditos teóricos' de ayer, hoy y siempre, tendrán que inclinarse ante la realidad mientras el pueblo (ajeno a sus 'teorizaciones') disfrutará de un 'día feliz' en Parque O'Higgins" (Bulnes, 1973, p. 39). Ante las teorizaciones, no habría más que declinarlas, no para criticar pues el trabajo del equipo del Parque O'Higgins fue impecablemente bien ejecutado, sino más bien, trazar el por qué en una época se eclosionan discursos distintos, pudiendo tal vez congregarse, en "lo moderno".

Torres García justifica el objeto estético en términos de funcionalidad, uno "a base de medida" (referida a una supuesta pretensión matemática, aurea), como él mencionaba. "Será este funcionalismo lo *viviente de la obra*; vida real y no figurada, ya que por la ley física tiene que producirse; movimiento de planos, en sentido vertical y horizontal" (Torres-García, 1984, p. 102). La pretensión absolutista de Torres García, fue un intento de encontrar una expresión en sí, no "su" expresión artística. Es por ello que no desprecia una supuesta función "útil" en los objetos, puesto que cualquier alternativa utilitaria supuesta por el resto sería superada por una función estética. Los objetos y su realidad "en sí misma", permitirían abrir distintos campos de la experiencia en su relación natural y azarosa. El Parque O'Higgins tiene su potencial artístico en la realización de la remodelación, las lecturas estéticas superan las obras de arte —comúnmente analizadas— para referir otro fenómeno; uno realmente popular. Aun cuando no sólo el edificio obra de Aguirre —que estudiaré en el

⁷³ El despliegue que alcanzó la Nueva Canción Chilena en términos de masificación fue impresionante, inclusive lograron ser aceptados por distintos estratos de la sociedad chilena. Logran traer personas de distintas clases sociales. "Entonces el parque O'Higgins en la antigüedad o en el período de Allende era un espacio muy natural, donde los encuentros populares -la gente se sentaba en el pasto-, eran con cocaví, pollo, tú sabes lo que es: se iban con trenes como se andaba antes, iban a pasar un día de felicidad. De compartir la cultura popular que era patrimonio de los pueblos" Entrevista a Alberto Zapican, 23 de Febrero 2013, Ayecan, Neptunia, Uruguay.

apartado siguiente— es una mantención moderna, sino además la planta de ejecución corbuseriana, esto es un complemento a una realidad imbricada de discursos. La potencia particular de una obra popular, emerge justamente en esta carencia de un discurso definitorio.

Como señalaba Ticio Escobar, hay que pensar las obras populares en su contexto, y la necesidad de una pluridiscursividad para complacer a todos los miembros del equipo, estudiantes y obreros, trasformó la obra en un resultado fragmentario pero experimental. Una experiencia, que abre nuevos campos de lectura, fuera una vez más del discurso moderno, pero fundamentalmente fuera del plan. Para pensar nuevamente esta idea, podemos volver a Joaquín Torres - García, quien señalaba que “Otro ordenamiento es el arte. Y para hallar esa otra concordancia que harás bellas y poéticas a las cosas, has de abandonarte, jugando, a cierto modo extravagante, liberarte de la realidad. Porque oye bien, artista sin extravagancia (emancipación) no hay juego” (Museo Torres-García, 2005, p. 22).

Ahora bien, ¿qué sucede con las obras incorporadas al Parque O’Higgins? ¿dónde está lo relevante en tanto fortuna crítica de la obra? Cabe recordar que la conformación de una política cultura durante la Unidad Popular no fue programática, pero sí devenía de ciertos acontecimientos internacionales, que daban sentido a expresiones determinadas de la ciudadanía. Por ejemplo, durante la Unidad Popular hubo una revalorización de lo latinoamericano impulsando los trabajos anteriores; los Estados Unidos se transforma en un referente artístico (especialmente en la masificación de la técnica serigráfica para la masificación de las obras) y no Europa; y finalmente, un supuesto rescate de la lo rural o campesino. Sin embargo, durante la Unidad Popular, la modernidad y la cultura popular aparecían como dos discursos, que se demostraron aunados; puesto que de cierta manera fueron solo un colchón retórico. El proyecto estético de la Unidad Popular se cimenta en las tradiciones, el eje de continuidad se valoriza de un linaje cultural, producto de una identificación política.

Pía Montealegre señala que en el Parque O’Higgins pudo existir una reorientación de las expresiones populares con matices expresionistas. Esto sin lugar a dudas ocurrió, puesto que cada parte pretendía expresar dinámicas culturales diversas inscritas en el parque: el rescate de las unidades de ajardinamiento tradicionales de los jardines franceses; el pueblito que reunió la arquitectura de Arica a Magallanes en una sola unidad (condensada); o el cuidado y revitalización de una obra moderna como el “Hogar para la Defensa de la Raza”. El discurso moderno y popular y no el estilo moderno, quiero que quede claro, sino más bien la retórica de la Unidad Popular, permitió que se congregaran distintos movimientos culturales, tan disímiles que en su contradicción enriquecieron la estética que promovía el Gobierno Popular.

El pensamiento ideológico, que se presenta hegemónico en un primer momento durante la Unidad Popular, convence y aglutina a distintos autores a comprometerse con el arte de ese

entonces. Lo popular del parque es efectivo, pero en términos de una expresión social determinada para un tiempo determinado; ya no más “lo popular” en las lógicas trabajadas previo a la Reforma. Es así como los artistas entran en un diálogo con las obras estatales, que no necesariamente le daban un lugar protagónico a las obras. El potencial político de las obras, escaparía de lo propiamente ejecutado por los artistas de la academia o aquellos rescatados por un culto a lo popular, sino, más bien, y en una lectura retrospectiva de valorización crítica, en los juegos, como el trencito que circulaba por el parque. Ello, porque hay que considerar que la CORMU —en tanto oficina rectora de todas estas iniciativas— buscaba restituir la estructura urbana, no sólo con proyectos habitacionales, sino también, con la valorización de elementos practicables.

Ahora bien, el Parque O’Higgins, el cual realmente tuvo un despliegue popular, fue una obra de la cultura popular. Sin embargo, no fue aquella de los 60, mucho menos obra de arte militante del Instituto de Arte Latinoamericano, ni siquiera del estilo moderno. Estos discursos fueron acogidos y aceptados como tal, muy poco tiempo después, por ello las definiciones que tomó el gobierno de Salvador Allende representan un giro que se dio en la época. Lo popular como discurso, con todo ese enriquecedor despliegue experimental, se vio en menos ante el arte y el discurso moderno. Sin embargo, hay que pensar que aún pueden emerger lecturas sobre ese Parque O’Higgins primigenio, “Porque la cultura popular son de siempre, vengan revoluciones, vengan los milicos, venga un *tsunami*, venga lo que venga va estar a pesar de la economía, eso sí va estar más arrinconada, va a haber que ir a otro país a pesquisar un detalle, pero se mantiene la cultura”⁷⁴.

Santiago: entre lo moderno y lo popular

El Museo de la Solidaridad representa uno de los hitos claves para comprender las dinámicas culturales durante la Unidad Popular. Más allá de la relevancia recobrada con el retorno de la democracia, el museo en su fase de creación (durante los dos últimos años de la Unidad Popular), fue uno de los eventos de recepción artística internacional más relevantes acontecidos en nuestro país —si no el más importante—, ello definido por el número de obras y la calidad de los artistas que enviaban sus obras. El proceso de solidaridad con Chile, por el cual se le atribuye el nombre a este museo, fue una iniciativa estrechamente ligada a círculos de intelectuales relacionados con las artes visuales, tanto en Europa como en América, próximas a las políticas de izquierda; con el apoyo clave de miembros de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que vieron con este proyecto la posibilidad de concretar un discurso museográfico que tuviera real relevancia y, por qué no, ejerciera un rol preponderante en el discurso cultural de la Unidad Popular.

⁷⁴ Entrevista a Alberto Zapican, 23 de Febrero 2013, Ayecan, Neptunia, Uruguay.

La conformación del Museo aún es un tema difícilmente definible, sin embargo, podemos concluir que fueron distintas iniciativas, chilenas y extranjeras, que se unificaron para dar cuerpo a este llamado internacional de apoyo al gobierno de Salvador Allende. Su composición fue accidentada, así como la recepción de obras, que por la envergadura del envío llenó los escasos lugares de depósitos, ocupando lugares administrados por el gobierno central, y otros por la Universidad de Chile. Es más, una clara nómina de las obras enviadas para el Museo de la Solidaridad es difícil de precisar, aun cuando —supuestamente— el caso está cerrado y el museo ha vuelto a funcionar como institución para — “de los” — ciudadanos de Chile, distintas piezas en diversas colecciones son puestas en duda respecto a su procedencia. Aclarar el punto de cuáles fueron las motivaciones que llevaron a traer en específico algunas obras no es lo que motiva esta investigación, pero sí hay que poner en evidencia que cabría reevaluar su pertinencia y potestad administrativa en las instituciones donde se albergan, tanto en el caso las obras de la Colección Museo de la Solidaridad como de otra colecciones, puesto que las obras —muchas veces frente a la carencia de documentos que certifiquen ciertas incorporaciones— funcionan como testigos históricos de ciertos procesos que configuran algunos relatos dentro de nuestras instituciones museales (ilustración LXXI).



Ilustración LXXI: Contraportada de Catalogo Museo de la Solidaridad, pintura *El Gallo* de Joan Miró, 1972.



Ilustración LXXII: Fotografía de fachada oriente del edificio Hogar Modelo Parque Cousiño, estado original. En: AGUIRRE SILVA, Jorge. *Defensa de la Raza 1931-1941*. Santiago de Chile. Editorial Zig-zag. Santiago, 1941. Pág. 26. Gentileza de Cecilia Vera Vivanco.

El Museo de la Solidaridad, como una explosiva acción de diversos actores y fuerzas políticas durante la Unidad Popular es, sin duda, uno de los asuntos más interesantes a analizar sobre el discurso cultural del período. Independientemente de los puntos expuestos en el párrafo anterior, hay que considerar un hecho al cual aún hoy se le otorga poca relevancia; me refiero a que por lugar definitivo de funcionamiento se entregó el edificio de Defensa de la Raza del arquitecto Jorge Aguirre como sede (ilustración LXXII). El edificio se encontraba en un área que estaba siendo intervenida fuertemente debido a la creación del Parque O'Higgins —en el marco de las remodelaciones del ex Parque Cousiño. La cual derivó en un recinto de esparcimiento de las capas populares de Santiago, donde podían disfrutar de conciertos de músicos de la nueva canción, en un área verde que pretendía la reunión de todas las características costumbristas del país; ello podemos constatarlo tanto la circulación de artesanía, como en la arquitectura que adornaba la remodelación. La administración de dicha obra también se adjudicó responsabilidad de ubicar el Museo de la Solidaridad, por fin, en tal acontecimiento urbanístico. Sin embargo, las relaciones del gobierno de Salvador Allende con el edificio de Aguirre serían —conjeturo aquí— previas a su presidencia. De hecho, su participación en la creación de esta obra con sus fines originales es algo que está ya documentado en su rol como ministro de Salubridad de la presidencia de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941).

La redistribución urbana del Museo de la Solidaridad se configura como colección nómada, primero siendo propuesto el edificio de la UNCTAD III (que para ese entonces funcionaba como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral) y luego el edificio para la Defensa de la Raza en el Parque O'Higgins. Este cambio de eje demostraría, presumiblemente, cierta predilección por una manera de entender la cultura en el Chile de la Unidad Popular; una forma que promovía el Gobierno central, que llevó a los actores involucrados a participar y militar en concordancia, siendo la internacionalización, nuevamente tras la UNCTAD III, la finalidad constitutiva de este “rito civilizatorio” (como define Carol Duncan a ciertos museos). El Parque O'Higgins y sus dinámicas de participación desde lo popular son defenestrados para instalar una colección que se nos presentó rica, con Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Lygia Clark, Antonio Berni y Roberto Matta, entre otros (Ilustración LXXIII - LXXIV - LXXV).

1. Un edificio Moderno para la Raza

Antes de abordar la llegada del Museo de la Solidaridad al Edificio de la «Defensa de la Raza» en el Parque O'Higgins, es preciso reconstruir la historia de la obra. Jorge Aguirre nace un 3 de febrero en Santiago, realiza en el Liceo Alemán sus estudios secundarios; después estudiará arquitectura en la Universidad Católica, egresando en 1934. Gracias a su talento como arquitecto y su inmensa capacidad docente, ocupó plaza de cátedra tempranamente. Aguirre se incorpora casi inmediatamente tras su egreso a la Asociación de Arquitectos de Chile (fundada en 1923, y dirigida en ese momento por Ricardo González Cortés), uno de los organismos más trascendentes en términos de generación de políticas públicas; además, por supuesto, al Instituto de Urbanismo, dirigido por Rodolfo Oyarzún Phillipi. Ambas instituciones derivarán en el futuro Colegio de Arquitectos. Aguirre sentía una fuerte predilección por el programa moderno, siendo un seguidor de las proclamas del CIAM y los trabajos de Le Corbusier. Es por ello que desde los años 30 permitió que sus estudiantes experimentarían con las innovaciones que implantaba este programa estético —lo mismo que lo hizo sentirse afín con otros arquitectos-docentes de la Universidad de Chile como Juan Martínez o Roberto Dávila. Un acontecimiento significativo en la influencia que tiene el arquitecto francés en la obra de Aguirre para ese entonces, será un hecho que ocurre pocos meses antes de que empiecen las obras de construcción del Hogar de Defensa de la Raza. Tras el terremoto de 1939, que dejó en ruinas a la ciudad de Chillán, Le Corbusier ofrece un proyecto de reurbanización. En ese momento se produce una fractura definitiva en el Instituto de Urbanismo, puntualmente entre Rodolfo Oyarzún y el denominado grupo de París (integrado por Aguirre junto con Roberto Dávila y Enrique Gebhard).

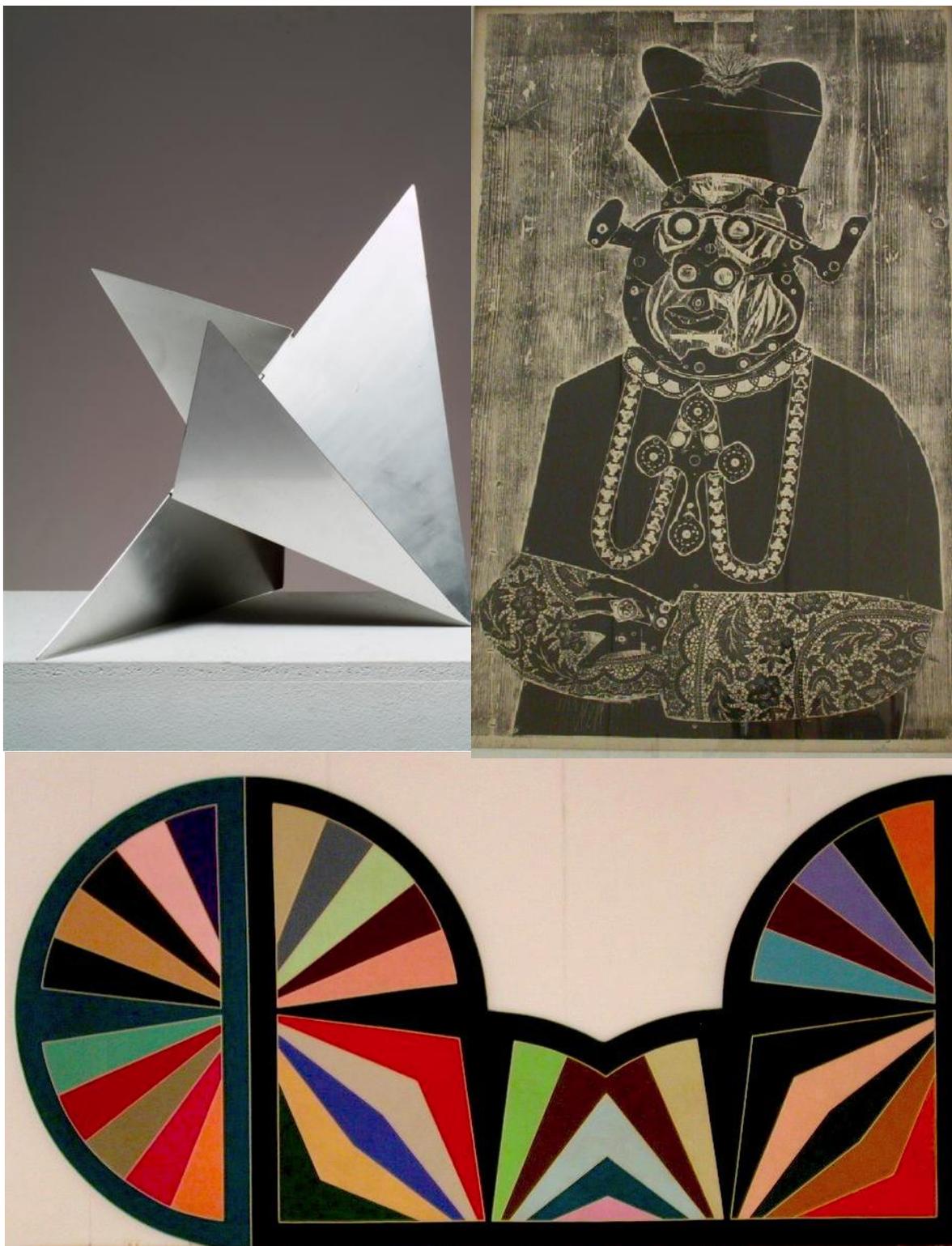


Ilustración LXXIII- LXXIV- LXXV: Lygia Clark, *Sin título* de la serie *Bicho*, s/data, escultura en aluminio, 44 x 43,5 x 16 cm. Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Foto: © Lygia Clark, gentileza MSSA. Antonio Berni, *El obispo*, 1962, xilografía y collage sobre papel, 90 x 57 cm. Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Foto: © Antonio Berni, gentileza MSSA. : Frank Stella, *Isfahan III*, 1968, acrílico sobre tela, 315 x 615 cm. Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Foto: © Frank Stella, gentileza MSSA. Respectivamente.

La arquitectura moderna, entre los años 30 y 50, se fue transformando lentamente en el lenguaje arquitectónico oficial de los Estados latinoamericanos. Es por ello que cuando a Jorge Aguirre se le pidió realizar el edificio de Defensa de la Raza en 1939, no tuvo dificultades para presentar un proyecto de estas características. Aguirre no sólo estuvo involucrado en la creación de este edificio, sino que también fue el promotor del programa completo, además de ser el encargado gubernamental de los Hogares que se construirían en el país⁷⁵. Como podemos notar en su capacidad de ocupar lugares de visibilidad disciplinar, ejemplificado en lo anterior, Jorge Aguirre era un arquitecto comprometido con el proceso político llevado por primer gobierno radical de Pedro Aguirre Cerda.

El proyecto de «Defensa de la Raza y el uso libre» consistía en la creación de centros deportivos y culturales que fomentarían la vida sana para las capas populares de la población. Fue uno de los proyectos más trascendentes del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, donde se “(...) considera como deber del Estado proporcionar las acciones necesarias para revertir esta situación, las cuales se materializarían a partir de la creación de una institución cuyo objetivo sea la promoción y enseñanza de la higiene, deportes, actividades al aire libre, esparcimiento y cultura, de manera de alejar a la masa popular de los vicios y enfermedades” (Vera Vivanco, 2010, p. 14). El doctor Nicolás Palacios, autodefinido como el “defensor de la raza”, publicó *Raza chilena*, en 1904. El proyecto de defensa de la Raza liga en cierta manera el pensamiento de Palacios con dos programas culturales-sociales. Por un lado, la defensa de la raza de corte Nacional Socialista; por el otro, los parques de Cultura y Reposo, de tendencia socialista soviética, parte de los proyectos de ciudades industriales de finales del 20. Aun siendo una campaña iniciada a nivel gubernamental, su promotor fue el entonces Ministro de Salubridad Salvador Allende. Como vemos, el programa tenía un fuerte sesgo paternalista y de re-educación de la población, la cual no estaba preparada —sobre todo físicamente— para vivir un cambio radical en la disposición social⁷⁶. El lugar elegido para ubicar dicha obra sería el Parque Cousiño, que para ese entonces ya había perdido su función original como parque de recreo de las clases acomodadas. Aun cuando siempre se pensó como un parque popular, la migración de capas aristocráticas durante las primeras

⁷⁵ El otro proyecto del programa para la Defensa de la Raza que se alcanzó a concretar fue el Hogar Hipódromo Chile «Centro Social Fermín Vivaceta», de Enrique Gebhard (con la colaboración de Aguirre), edificado entre 1941 y 1942. Esta obra hoy ha sufrido múltiples intervenciones. Sobre este segundo Hogar, es interesante lo que señala Pérez sobre que “El volumen lineal del Hogar Hipódromo Chile, también llamado Fermín Vivaceta, presenta un carácter más orgánico, al que contribuyeron la utilización de mampostería de piedra y bóvedas de ferrocemento. La presencia de murales del mexicano Xavier Guerrero, vuelve a subrayar la intención de incorporar elementos artísticos a la arquitectura” (2009, p. 80).

⁷⁶ Debo precisar que aun cuando las proclamas de Palacios eran conocidas y discutidas para el época, es irresponsable señalar que el pensamiento político de Salvador Allende, siendo ministro de Salubridad, tuviese un cariz nacionalista. Sin comulgar aún con un marxismo o socialismo, el proyecto de Allende como señaló anteriormente, tiene un sesgo paternalista pero sin un componente político de lado. Además su formación como higienista tiene mayor relación con sus antecedentes familiares, siendo nieto del doctor Ramón Allende Padin.



Ilustración LXXVI: Terrazas solariums de primer cuerpo norte (vista desde oriente), edificio Hogar Modelo Parque Cousiño, estado original. En: AGUIRRE SILVA, Jorge. *Defensa de la Raza 1931-1941*. Santiago de Chile. Editorial Zig-zag. Santiago, 1941. Pág. 19. Gentileza de Cecilia Vera Vivanco.

décadas del siglo XX hacia el nororiente de la capital, produjo un abandono radical de esta inmensa área verde de nuestra capital.

La obra fue edificada por decreto orgánico de la República n°4.157. El plan de dicho programa general tenía como primordial tarea cubrir necesidades en las áreas de salud y educación. Como podemos darnos cuenta, hay una relación profunda entre el programa arquitectónico y uno educativo, donde la finalidad de gobierno es estar junto a las masas populares. Sin embargo, hay que considerar que la temprana muerte del presidente Aguirre Cerda deja trunco el proyecto de Defensa de la Raza. Junto al programa, también se ve mermada la única posibilidad real expresada hasta ese momento (realizada

finalmente en el gobierno de la Unidad Popular), de revitalizar el parque Cousiño. “En el caso del Hogar Parque Cousiño, inaugurado en la Navidad de 1940, el edificio formaba parte de un plan más ambicioso que no llegó a completarse. El programa se resuelve como un volumen que aparece como un fragmento de un esquema clásico. Sus criterios compositivos están tan lejos de los que empleara Le Corbusier para el Palacio de las Naciones en 1929” (Pérez, 2009, 79). Sin embargo, al contrario de lo ocurrido en el Palacio de las Naciones, la obra de Aguirre, aun cuando arriesgada formalmente, no obtuvo un apoyo de los gobiernos radicales posteriores que mantuviese el orden urbano establecido para generar un polo social en el parque.

Las construcciones de Aguirre tienen un orden “manierista” respecto al canon moderno, conjugado además con elementos neocoloniales, como vemos en el Edificio Hogar para la Defensa de la Raza. Aun cuando uno de los rasgos más importantes y racionalistas, desde el

punto de vista del urbanismo, es la centralidad que tendría el complejo para la comunidad, es decir, que podían desplazarse en cortos tramos y beneficiarse de un ambiente amable. “La ubicación central, accesible a toda la comunidad, es parte de la estrategia de racionalización como forma de asegurar que la mayor parte de la población pueda gozar de beneficios que la institución entrega a través de sus complejos” (Vera Vivanco, 2010, p. 92). El edificio contó con una planta rectangular, tres niveles y una terraza cubierta. Además, “el desprendimiento del suelo del cuerpo principal, sostenido sobre las columnas, permite atravesarlo (responde al uso de pilotis corbuserianos); y el simultáneo aprovechamiento como lugares utilizables” (Jünemann, 1996, p. 62). La relación entre edificio y el parque siempre estuvo contemplada por Aguirre, siendo una de sus principales intenciones potenciar su dinámica social (ilustración LXXVI). La forma del cuerpo central de dos alas combinadas, permite que el primer nivel abierto genere una profundidad quizás ajena al modernismo arquitectónico más ortodoxo, es decir, no es la superficie lo que predomina, sino más bien la relación del jardín con el edificio —como señalábamos anteriormente. Además del conjunto de Aguirre, hay que considerar la participación del paisajista Oscar Prager⁷⁷, y el artista Tótila Albert, que dispuso sobre un muro curvo del Hogar una escultura, *El vuelo de Genio* (ilustración LXXVII), una alegoría de la familia chilena, la cual fue demolida en 1988 por su estado de deterioro, según las autoridades de la época (CEMA Chile).

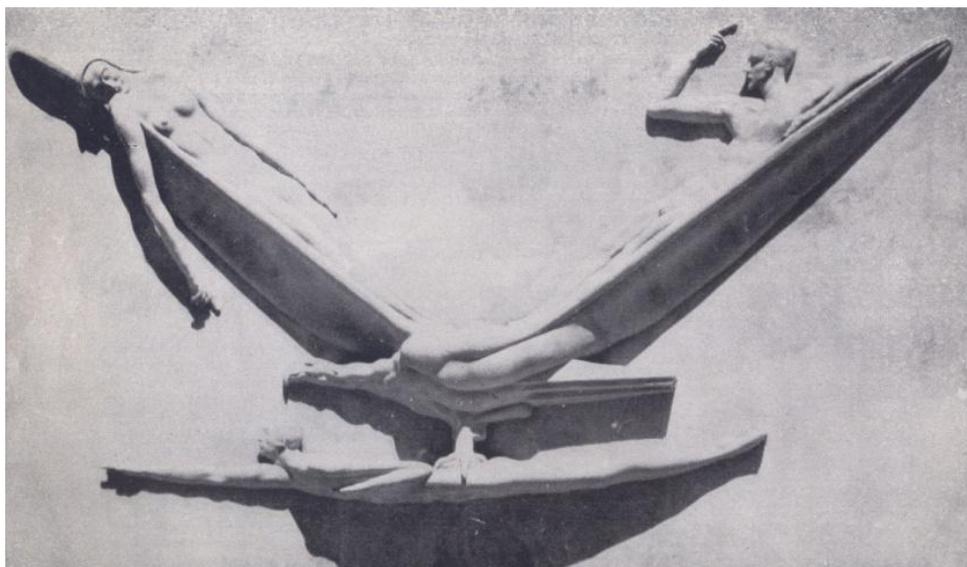


Ilustración LXXVII: Escultura “El vuelo del genio” de Totila Albert, ubicada en la fachada oriente del edificio Hogar Modelo Parque Cousiño, estado original. En: AGUIRRE SILVA, Jorge. *Defensa de la Raza 1931-1941. Santiago de Chile*. Editorial Zig-zag. Santiago, 1941. Pág. 10. Gentileza de Cecilia Vera Vivanco.

⁷⁷ Recordado por proyecto de ajardinamiento para la Municipalidad de Providencia, durante la administración de Alicia Cañas (1935- 1938; 1941- 1944).

2. *Solidaridad con Chile*

El Museo de la Solidaridad —como ya señalaba—, constituye una iniciativa sobre la cual es difícil precisar quiénes tomaron las decisiones para concretar el proyecto y en qué momento lo hicieron. Altamente documentado es el hecho que el director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, Miguel Rojas Mix, acogió a una serie de intelectuales de distintos países de América Latina autoexiliados por procesos dictatoriales que se estaban implantando en sus naciones; como Aldo Pellegrini de Argentina y Mário Pedrosa de Brasil. Fue este último quien fundó el Museo —aun cuando supuestamente Rojas Mix ya tenía la idea de crear una institución de similares características previa llegada de Pedrosa—, con el deseo de traer obras de arte moderno y contemporáneo de artistas que apoyasen el proceso revolucionario de Salvador Allende. Es así como en varias embajadas, a nivel mundial, se promovió la participación de artistas extranjeros y en ellas se recibieron las obras para ser posteriormente enviadas a Chile. Allende expresó en el discurso inaugural del Museo de la Solidaridad, el 17 de mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile⁷⁸, que este residiría de manera definitiva en un ala de la placa del edificio para la UNCTAD III.

En el decreto de fundación del museo, Pedrosa propone que el comité directivo debía estar conformado por diversos miembros de la sociedad, desde representantes de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) a la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT), contando además con la participación de un representante de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU). Esta colaboración de la CORMU es nuevamente representativa del carácter permeante de esta corporación a distintos niveles culturales, que escapaban de lo meramente urbanístico. Aun cuando la palabra de Allende estaba enunciada, tras la conferencia y la apertura del Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, la promesa se diluyó en las decisiones que se fueron tomando respecto al edificio.

Claudia Zaldivar, en la única investigación realizada hasta la fecha respecto al Museo de la Solidaridad y su derrotero hasta el retorno a la democracia, señala que el proyecto, desde su concepción, tenía un fuerte cariz ideológico —por ello lo define como un “museo-político” (Zaldivar, p. 1991). La participación de diversas instituciones que representaban distintas posturas respecto a la senda cultural del gobierno lo configuraría, pero también las iniciativas previas a la asunción de Allende, que llevan a la gestación de dicho proyecto. A esto se suman, además, las ideas de Pedrosa y Rojas Mix, que rápidamente se instalan en las discusiones artísticas del país. Debe considerarse además antecedentes como la gran donación de Solidaridad con Chile, donde se aumenta sustantivamente el acervo de la

⁷⁸ Hay que precisar, para que no se preste a confusiones, que en ese entonces (y hasta 1973) el MAC tenía una única sede en parque Quinta Normal, en el conocido edificio Partenón de Fermín Vivaceta (actualmente el Museo de Ciencias y Tecnologías, dependiente del Municipio de Santiago).

Colección del Museo de Arte Contemporáneo durante la dirección de Nemesio Antúnez. La Exposición de Solidaridad con el Pueblo de Chile, inaugurada el día jueves 29 de octubre en el MAC (IEAP, 1964), con una lista de 109 obras que son donadas a la colección de este museo (IEAP, 1964). Evento aún por investigar, tendría relación en una primera instancia con la campaña de candidatura de Salvador Allende para ese año; de hecho, figura en otros inventarios de obras como “donación FRAP”⁷⁹. Es significativo considerar dicha donación como un antecedente para las futuros ingresos y llamamientos de Solidaridad con Chile, por la relación política con la figura de Allende, que se mantiene presente; y por otro lado, la gran cantidad de obras nacionales y extranjeras (sobre todo considerando la relevancia de los envíos de artistas internacionales), que continúa estando presente⁸⁰.

Mário Pedrosa o, probablemente, otros importantes críticos de arte internacionales, fueron los que recogieron la campaña de solidaridad, desde los llamamientos ya iniciados en el Chile de la década del 60. En una entrevista realizada por la Revista de Educación, Mário Pedrosa señala: “La idea inicial para constituir el Museo de la Solidaridad no fue precisamente mía, sino de personalidades que concurrieron a un encuentro internacional de intelectuales realizado en Santiago en 1971. En realidad, quienes lanzaron la idea fueron el reputado crítico de arte madrileño José María Moreno Galván y el pintor italiano Carlo Levi, senador de su país. Crear un Museo de la Solidaridad es un gesto fraterno hacia el país que en América Latina iniciaba su proceso hacia el socialismo, fue el punto de partida” (1972, p. 40). Por otro lado, el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL, nombre con que se rebautizó al Instituto de Extensión de Artes Plásticas, IEAP), que fue un centro de estudios y gestión dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, también ocupa un lugar protagónico. Al asumir la dirección del IEAP el profesor Miguel Rojas Mix, el instituto se politiza fuertemente, además de imponer un cariz americanista (que llevaría incluso en el nombre). La primera iniciativa de Rojas Mix, antes del Museo de la Solidaridad, es hacia finales del año 1970 cuando intenta fundar el Museo de Arte Latinoamericano, en el actual edificio del Museo de Arte Contemporáneo sede Parque Forestal, que era un espacio ideal considerando que, tras un incendio ocurrido en el edificio de la Escuela de Bellas Artes, esta se trasladaría definitivamente a otra locación.

Mariana Marchesi, refiriéndose al rol del Instituto de Arte Latinoamericano durante el gobierno de la UP, dice: “Nunca antes la palabra revolución había tenido tanto peso como para trascender el plano simbólico, incluso en el ámbito de las artes llegó a eclipsar toda discusión posible sobre estética” (2011, p. 248). Este enunciado puede ser cierto, aunque

⁷⁹ Respecto a este futuro trabajo, quiero dar las gracias a mis compañeros de investigación del Museo de Arte Contemporáneo en el marco del Catálogo Razonado de la Colección de dicho museo, Amalia Cross y Claudio Guerrero, quienes son parte central de las discusiones para intentar dilucidar otra pieza perdida de la historia del MAC.

⁸⁰ La idea de ligar las campañas presidenciales de Salvador Allende con los llamamientos de Solidaridad con Chile, es reafirmado por Virginia Vidal (encargada de prensa del IAL, y posteriormente, en el mismo rol en el Museo de la Solidaridad), en entrevista realizada el día 8 de noviembre de 2013: “Allende hace un programa de gobierno desde que entra a la vida pública, o sea desde muchacho, el cual contemplaba la cultura”.

cabría matizarlo en relación con otros discursos, además de las suspicacias que puede suscitar el haberse distanciado del alero universitario. Podríamos determinar que tanto el Museo de Arte Latinoamericano como las iniciativas de los críticos extranjeros habrían sufrido un proceso de imbricación y habrían derivado en el Museo de la Solidaridad⁸¹. Sin embargo, lo que usualmente se señala para la conformación del Museo de la Solidaridad, es la cita que se dio un grupo de críticos en Santiago —referido anteriormente con la visita de Levi y Moreno Galván— apenas asumido Salvador Allende. Según José Balmes, la «Operación Verdad», fue cuando “(...) el presidente Allende invitó a diferentes personalidades internacionales — intelectuales, periodistas y artistas— para que observaran el desarrollo de transformación que vivía el país; entre otros asistió el crítico de arte español José María Moreno Galván y el senador italiano, pintor y poeta Carlo Levi” (Zaldívar, 1991, p. 12). A partir de esto, en enero de 1972 se constituye el CISAC (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile). Mário Pedrosa será nombrado presidente del comité ejecutivo, mientras que los otros miembros propuestos para el comité serán Giulio Carlo Argan, E. de Wilde, Jean Leymarie, Dore Ashton y José María Moreno Galván (IAL, 1971).

Desde el momento inicial, tras la conformación del comité, las obras empezaron a solicitarse, y empezaron a llegar a nuestro país de distintas maneras, generalmente recepcionadas por el IAL. Por orden de la presidencia de la República, las embajadas debían dar todas las facilidades para el traslado de las obras desde sus países de origen a Chile. La Secretaría General de Gobierno y el Ministerio de Relaciones Exteriores encabezaron todos los procesos donde se involucraba el Museo, tanto de envíos como de difusión nacional e internacional. En el discurso inaugural del Museo, Salvador Allende expresó sus deseos de que la placa funcionara como el más importante Instituto cultural de nuestro país, y que las obras llegadas de distintas partes del mundo fuesen el acervo de este espacio. Un lugar donde trabajadores pudieran ver representados su fuerza laboral, en una actitud de agradecimiento por las épicas labores llevadas a cabo. Ese lugar era el UNCTAD III. Sin embargo, Mário Pedrosa, tras la primera muestra del Museo de la Solidaridad, específicamente unos 5 meses después, le transmite al presidente su descontento respecto a la situación en la que se encontraba el Museo, es más, declara significativas para sí, las mentiras realizadas para mantener las apariencias en el mundo cultural internacional.

Ahora bien, hay que volver a las primeras discusiones respecto a lo que entendían por arte oficial, desde el centro neurálgico de la iniciativa museal; el Instituto de Arte Latinoamericano. Es preciso señalar que “El presidente Allende designó a Miguel Rojas Mix y posteriormente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como depositarios y responsables de la curaduría de dicho museo. Cabe mencionar que esta designación fue sólo de palabra, ya que no existe ningún papel legal que la acredite” (Zaldívar, 1991, p. 17). El sentido americanista de Miguel Rojas Mix, en una primera instancia, estaba radicalmente compuesto por una perspectiva educadora del arte, por lo tanto, debía tener un fuerte

⁸¹ Entrevista Virginia Vidal, 8 de noviembre de 2013.

carácter contenidista. Ello consecuente con el proceso social que se estaba viviendo en Chile. “Sólo la revolución socialista puede otorgar la verdadera libertad. Si sobre tácticas no logramos todavía aunar criterios, hay algo en lo que tenemos conciencia: la revolución socialista implica una revolución cultural, implica la creación de una nueva cultura, una cultura que generándose dialécticamente en el seno del pueblo sea integradora, que por encima de mezquinas diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana” (Rojas Mix, 1971, p. 12).

En Julio de 1972, el presidente Salvador Allende propone que el Museo de la Solidaridad fuera instalado definitivamente en el edificio Hogar de Aguirre, que hasta ese entonces era ocupado como oficina de la asistencia social de la Municipalidad de Santiago. Aun cuando parece una decisión unilateral del presidente, para poder defender su palabra de dar sitio definitivo al Museo, la idea fue una determinación que tomó el propio Jorge Aguirre, junto con los arquitectos encargados de la remodelación del Parque O’Higgins: Carlos Martner y Raúl Bulnes. Ellos le habrían comentado esta idea a Yolanda Schwartz —arquitecta CORMU responsable y amiga cercana de Salvador Allende, quien fallece en un accidente automovilístico en plena fase de remodelación—, ella habría sido el canal con el presidente. Cuando la decisión fue tomada por el mandatario, todo estaba dispuesto para la remodelación del edificio Defensa de la Raza. Se le encargó al propio Aguirre condicionarlo de la mejor manera posible, respetando de esta manera el carácter autoral que defendió aguerridamente Martner para cualquiera que fuese el uso del Hogar tras la remodelación. “El Gobierno asignó inicialmente al Museo de la Solidaridad un espacio en el Edificio Gabriela Mistral —Ex UNCTAD—, para su instalación, pero esto nunca se formalizó ya que se debían llevar a cabo muchos cambios arquitectónicos. En julio de 1972, el Presidente Allende propuso que el Museo se instalara definitivamente en el edificio «Defensa de la Raza», ubicado en la parte sur del Parque O’Higgins, que era ocupado por la Dirección de Asistencia Social”(Zaldívar, 1991, p. 38). Es por ello que la decisión de disponer el Museo “moderno” dentro del parque “popular”, no importunó a ninguno de los miembros del equipo, especialmente teniendo el antecedente de las decisiones premurosas que se tomaban. Estas medidas apresuradas no fueron solo en el parque, sino también en todas las otras acciones en el plano cultural de la Unidad Popular.

Aun cuando la decisión de remodelar el edificio de Aguirre como Museo era un hecho para fines de 1972, hay que considerar que el 19 de abril de 1973 aún no empezaban las obras. La museografía en el Hogar Defensa de la Raza de Aguirre la hace el mismo Pedrosa, con dos salas: una proclive al arte moderno y otra al arte latinoamericano. La segunda inauguración del museo será el 20 de abril de 1973 en el MAC, mientras se realizó en paralelo desde el 25 de abril de 1973, en el marco de la misma muestra, una selección de dibujos, temperas y grabados en el edificio del UNCTAD III, de la misma colección de la Solidaridad. La muestra duró hasta agosto de dicho año, un mes después se marcaría su sino trágico, puesto

que nunca saldrían de las bodegas donde se albergaron las obras en el MAC⁸² (y una de las salas del primer piso de la UNCTAD); nunca habrían de llegar al Edificio de Defensa de la Raza.

Claudia Zaldívar también recalca la prisa con la que se conformó el Museo, lo que llevó a que entre otras cosas, nunca tuviera una representación legal y que la confusión respecto a esta institución sea algo que lo cubre hasta el día de hoy y que, dicho sea de paso, ya se detectaba en su época. “Ustedes me piden una información completa y la vamos a dar, aunque muestre un aspecto negativo de la operación Museo de la Solidaridad —nos dice el prof. (sic) Pedrosa—. Porque lo curioso es que no ha habido jurista en Chile que haya ofrecido una solución para realizar legalmente el Museo de la Solidaridad, es decir, para hacer real que tan valiosa colección sea patrimonio de Chile” (Revista de Educación, 1972, p. 43).

3. Ubicación y desplazamientos

Ahora bien, ¿cómo se relaciona este museo de arte “moderno y experimental”, y sobre todo internacional, con un parque de características populares? “A imagen de los templos y palacios tradicionales a los que tan a menudo emulan, los museos de arte son entidades complejas en las que tanto el arte que muestran como la arquitectura que los define forman un conjunto de rango superior” (Duncan, 2007, p. XII). El museo, por lo tanto, hay que pensarlo como un espacio con un grado superlativo de cultura y, que a su vez, es la escenografía donde el poder político despliega las doctrinas educativas e ideológicas que demuestran el control. He ahí, su capacidad ritualista. He ahí la relación intrínseca entre los proyectos culturales, ideológicos y educativos que configura cualquier coalición de gobierno.

El proceso de ajardinamiento de ciertas zonas agrícolas, es decir, la transformación de áreas de cultivo en lugares bucólicos, donde la modernidad desproductiviza lugares, para la representación de una calma apartada del aparato metropolitano, funciona ya en sí como representación, como un dispositivo multisensorial al que devendría una experiencia; al igual que un museo. “Las galerías regias hasta llegar a convertirse en museos públicos, una transformación que sirvió a las necesidades ideológicas de la burguesía en los estados-nación emergentes, ofreciéndoles un nuevo ritual cívico” (Duncan, 2007, p. XIII). La construcción de un museo como un acto de demostración, de consolidación del Estado burgués. Tanto o igual que los inmensos jardines, el referente directo de la remodelación Parque O’Higgins, es el parque Lenin de La Habana. Aun cuando el equipo liderado por Martner y Bulnes trató de alejarse lo más posible de la experiencia cubana, y crear un parque que careciera de

⁸² Se declara el embalaje de las piezas expuestas en la segunda muestra del Museo de la Solidaridad, que fueron ubicadas en la sala 3 del MAC (Labbé, 1973).

referentes en el contexto inmediato, consideremos que hay un punto de aproximación con este. El parque Lenin se aleja de los lineamientos más duros de la arquitectura para la revolución cubana, permitiendo mayor experimentación técnica, formal y espacial; en ello se acerca de la experiencia posterior, de Chile; como por ejemplo la integración de edificios al parque. Ambos procesos de remodelación de inmensas áreas verdes representan momentos maduros del desarrollo en la disciplina. Es así como la disposición del Museo de la Solidaridad en el edificio “icono” de la campaña de Pedro Aguirre Cerda, resultó altamente provechoso para los impulsores de esta institución. Sin embargo —y como veremos más adelante—, pareciera que también la relación forzosa en algún sentido de esta integración, defenestró un sentido original del parque, que fue dado por las fuerzas subjetivas de la población que lo ocupaba.

El edificio de Defensa de la Raza fue uno de los más innovadores de su época, cuando el parque aún no recibía un proceso de rehabilitación, cuando sí lo vivió (es decir durante la Unidad Popular), el edificio continuaba siendo un referente indiscutido dentro del campo disciplinar. Por ello, la decisión de Salvador Allende (o de Bulnes o Schawartz o Aguirre) de ubicar el Museo de la Solidaridad fue tan prontamente aceptada, puesto que los museos “forman parte del habitar urbano de los lugares donde se emplazan; son planeados bajo criterio de localización, tales como centralidad y descentralización urbana accesibilidad, integración y consolidación urbana, esto en los aspectos económicos, técnicos y políticos juegan un rol preponderante” (Piwonka, 2008, p. 3). Las características antes señaladas, se cumplían, o se pretendían cumplir, cuando las obras del parque y el espíritu que se esperaba difundir se consolidasen.

En septiembre de 1972, Pedrosa señala en una carta a Salvador Allende, que ha visitado con José Balmes la remodelación del Parque O’Higgins, que con algo de alhajamiento el edificio de Aguirre podrá ser perfectamente utilizado. En la misma carta nos encontramos con dos perspectivas que parecen ser contradictorias, ya que Pedrosa primero señala que el Museo entraría en perfecta concordancia con la remodelación del parque y el carácter popular de este. Sin embargo, después apunta que la llegada de esta colección dará sustento urbano a la remodelación, a lo que se valida con una declaración del jefe de obras Pedro Soto (Pedrosa, 1972). Pareciera que sólo el sentido moderno, tanto del museo como de la colección, inscribiría en el mapa urbano de la capital una remodelación, que por su sentido popular carecía de inserción propia. Mientras en otra misiva de Pedrosa al crítico de arte español José María Moreno Galván, comentaba la trascendencia que tendrá el Museo de la Solidaridad dentro del parque, y además, que los espacios convenidos con anterioridad en el edificio para la UNCTAD III, no estarían equipados para recibir las obras, defendiendo, de esta manera, la nueva decisión que había tomado Allende (Pedrosa, 1972).

Por otro lado, las obras no paraban de llegar al país desde las embajadas y consulados de distintas partes del mundo. Aun cuando se había convenido que el edificio tendría una sede definitiva en la obra de Aguirre, existía el problema de que la Universidad de Chile no

contaba con el espacio suficiente para acoger toda la producción que llegaba a nuestro país. Es por ello que en otra carta José Balmes le escribe a Salvador Allende para que cumpla su palabra de disponer el edificio de la UNCTAD III, ahora, para la conservación de las obras mientras estaba en remodelación el Edificio para la Defensa de la Raza. Señala también que las obras de arte moderno y experimental no paran de llegar a las embajadas, lo que estaba llenando los depósitos que se tenían en Santiago (1972). Ante todos estos antecedentes, sabemos que la remodelación de una obra que se había descuidado por décadas no era fácil de reacondicionar, sin embargo, había un retraso en el inicio de las obras —como señalaba anteriormente.

Claudia Zaldivar, en una entrevista con Lautaro Labbé, rescata las palabras de este cuando se refiere a las carencias en la segunda inauguración del Museo de la Solidaridad y lo apresurado que fue todo (ello se pone en evidencia en la carencia de material gráfico en comparación a la primera muestra). El clima de radicalización ideológica ya se sentía, la preparación de muestras de alguna colección “comprometida” con el gobierno popular urgía (Zaldivar, 1991). Por ello, y es un dato a la causa para considerar, posteriormente se realizará la enigmática muestra “Ofensiva contra el fascismo”⁸³, en el mismo Parque O’Higgins, exposición que probablemente se realizó para disponer obras de alto contenido político y de carácter más bien figurativo, con las cuales se pudiese aleccionar a los visitantes del parque. En los últimos meses antes del Golpe de Estado ya no había más opción que relacionarse con una expresión visual que reflejase radicalmente la fidelidad al gobierno. En el arte comprometido se “(...) debe cumplir la función de abrirse al pueblo, dejando de ser elitista y recobrando su función social, identificándose con las esperanzas y los objetivos revolucionarios del pueblo. Tiene, por tanto, el deber de denunciar a la oligarquía y de proclamar el camino al socialismo” (Zaldivar, 1991, p. 51)

En el pensamiento de Mário Pedrosa hay una matriz vanguardista operando en su reflexión sobre el arte y el socialismo, relación que construiría el camino retórico para la creación del Museo. Ello queda explícito en sus palabras, donde señala que: “Un día, en un punto del horizonte, los dos procesos se encontrarán, y entonces el arte será la vida y la vida será el arte. De ese optimismo viven los hombres de acción, que creen en el futuro y lo quieren forjar en progreso y bienestar; y viven los artistas, que son los hombres de imaginación, que quieren crear la felicidad humana sobre la tierra” (Revista de Educación, 1972, p. 48). Dichas declaraciones de Pedrosa no distan mucho de los deseos reflejados para los museos en general, pero en particular para el Museo de la Solidaridad. Esta institución habría de ser el garante oficial de la intelectualidad internacional, de quienes se comprometían con el socialismo por vía democrática; tal vez, por la complejidad de las decisiones que implicaba, demostró tanta excitación y prisa en su realización. El Parque O’Higgins no sólo era un espacio a disposición, sino también tenía el beneplácito del gobierno y el pueblo desde el

⁸³ Carta de Lautaro Labbé a Jaime Gaete, donde se le informa e invita de la inauguración para el 23 de junio de 1973 de la exposición “Ofensiva cultural antifascista” en el Parque O’Higgins (Labbé, 1973).

mismo momento cuando se inicia la remodelación. Es allí donde el Estado se desplegaría con toda su potencia —casi tanto como en el UNCTAD III—, el proceso de Solidaridad con Chile no podía perder esta posibilidad. “El Museo se debía mantener como un todo inseparable en un lugar estable de exposición, debía ser un museo del Estado, pero como una entidad independiente de los otros museos. Este Museo no sólo era artístico, en sí mismo había nacido y estaba sustentado en un ideal político- ideológico (...)” (Zaldívar, 1991, p. 30).

El edificio fue aceptado por los organizadores, en el corto período en que los funcionarios del Museo de la Solidaridad y el IAL se relacionaron con dicha obra. Ya hacia 1973, la carencia de un espacio físico en el cual disponer las obras no era el problema, sino más bien otros. “Caracteriza bien esta paradoja el hecho de que mientras se acumulan impedimentos legales para la constitución del Museo, la acción del Compañero Presidente ha conseguido un sitio excelente, que él mismo ubicó: la casa existente en el interior del Parque O`Higgins, que será remodelada con este objeto. Seguro es que, salvadas las trabas legalistas, en ese local prosperará un museo de arte moderno y experimental que constituirá un orgullo para Chile” (Revista de Educación, 1972, p. 43). El aprovechamiento de una obra de gran calidad técnica, formal y estilísticamente hablando, como la de Jorge Aguirre, se afianza con el proceso de consolidación del pensamiento de dicho arquitecto, un referente indiscutido para esa época. Respecto a ello Jünemann señala: “El propósito de integrar el arte, el paisaje y la arquitectura en un continuum interdisciplinario, en estrecho para una obra popular, no se producía en Chile desde las obras aristocráticas del siglo XIX” (1996, p. 60); eso era el edificio para la Defensa de la Raza.

Sin embargo, hay que considerar que el Parque O`Higgins, tras su remodelación y campaña mediática, ya tenía un espíritu cultural propio. Tanto los recitales al aire libre organizados por la DIGEDER, así como expresiones pintorescas como el “pueblito” o el aprovechamiento para el esparcimiento de las áreas verdes, por distintas capas de la población; tenían un carácter claramente popular. Una colección de arte moderno internacional derivaba todo el proyecto hacia otro sentido. Tenemos que recordar las palabras de Carol Duncan respecto a uno de las características más trascendentes de las instituciones museales, respecto a que “en el modo en que los museos de arte ofrecen valores y creencias sobre la identidad social, sexual y política, en forma de experiencia viva y directa” (2007, p. XII). Son dos los acontecimientos donde se exponen colecciones vivas, dinámicas, totalmente nuevas para dicho período, que dentro de sus características principales estuvieron: primero, su relación con una remodelación o edificación urbana; y segundo, con un cariz fuertemente internacionalizante. Me refiero al edificio de la UNCTAD III y el Museo de la Solidaridad. “Este carácter internacional sigue siendo una de las características más sobresalientes del mundo de los museos. Los museos de la actualidad siguen siendo valorados —y alentados— como potentes máquinas de exportar ideologías, y las formas que adoptan siguen siendo moneda internacional de cambio” (2007, p. XIV). La idea del museo como exportador de ideología, en ambos acontecimientos, refleja esto. Dicho sea

de paso, comprometer fuerzas intelectuales con el proceso socialista también marcó indefectiblemente dentro de la historia cultural de América Latina el proceso chileno, instalándolo en las dinámicas internacionales. Posicionando así la buena fortuna crítica de la colección de Museo de la Solidaridad. Pero lamentablemente, por los eventos de la historia, no al edificio para la Defensa de la Raza.

5. Paternalismo, socialismo, identidad. Euforia

“La ciudad, tal como la encontramos en la Historia, es el punto de concentración máxima del poderío y de la cultura de una comunidad. Es el lugar donde los rayos luminosos pero divergentes de la vida se unen formando un haz más eficiente y más rico en significado social. La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada: en ella se encuentran el templo, el mercado, el palacio de justicia y la academia del saber. Aquí, en la ciudad, los beneficios de la civilización son múltiples y variados; aquí es donde la experiencia humana se transforma en signos visibles, símbolos, normas de conducta y sistemas de orden. Aquí es donde se concentran los destinos de la civilización y donde, en ciertas ocasiones, el ritual se transforma en el drama activo de una sociedad totalmente diferenciada y consciente de sí misma”⁸⁴

Tras los antecedentes, objetos de estudios y factores presentados en la investigación. Las preguntas son bastantes y las respuestas son pocas, sin embargo, lo que me interesa exponer, es básicamente la complejidad de un período político que se ha mitificado. La mirada expiada de cualquier idolatría, nos permite sumergirnos en lo más profundo de la comprensión cultural de un proceso que sólo abogaba por el cambio. Su tradición, influencias y proyecciones nos hablan de un programa de ejecución de largo aliento, sin un cauce tan definido como se ha encasillado la estética de la Unidad Popular. Es por esto, que trabajar con estos lindes temporales, períodos antes de la fractura definitiva, donde los hechos de la historia superan cualquier relato; cualquier relato de la historia misma. Ello provoca la necesidad de conocerlos a concreción (lidiando con la tarea infinita que eso requiere) o simplificarlo en fórmulas aprehensibles.

Los siguientes conceptos que subtitulan este último capítulo de conclusión, son las máximas que se repiten a lo largo de la investigación, explícita o implícitamente. Estas demuestran un devenir de hechos, obras y relatos que derivan en una suma crítica durante la Unidad Popular difícilmente abarcable. Sin embargo, un rasgo es decisivo y definitivo, de lo que podemos atestiguar y sin miedo a equivocarnos, es esa energía —energía al borde del derroche— por producir un cambio. El lugar que ocupó Chile durante la Unidad Popular a nivel internacional es algo que probablemente nunca más ocurra. Su visibilización radical y su proceso democrático al socialismo, en medio de la Guerra Fría, define el período más que cualquier otro rasgo. Esta ansiedad, esta euforia desmedida de una sociedad que trataba de demostrar monumentalidad, competir con los Andes próximos, y así convencer a la opinión mundial de que en Chile se podían realizar grandes cosas.

⁸⁴ MUMFORD, Lewis (1945), *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires: Emecé, p. II.

Modernidad

Enrico Tedeschi tras realizar una crítica respecto a las implicaciones psicológicas y sociales que tendría el urbanismo moderno, fundamentalmente en lo concerniente al régimen de tierra y sus mecanismos de financiamiento. Este autor mira estas transformaciones ya en la década del 60, de cómo la idea del proletariado como masa que sostiene la idea de modernidad, por lo tanto transferible a las nociones relativas al estilo moderno, se ven en franca decadencia. Es así como la ciudad burocrática subsumida en las lógicas corporativas supera a la ciudad industrial que definía el modernismo ortodoxo. “La multiplicación de los temas, el hecho de que la mayor parte de ellos se dirigen a satisfacer necesidades que son productos de la sociedad de masas y de clases que han hecho recientemente su ingreso en el escenario social, lo obliga a un aumento de conocimientos y a una mayor sensibilidad frente a los hechos psicológicos y sociales, que le permita lograr una interpretación más cierta de estas necesidades” (Tedeschi, 1962, p. 26). Estas declaraciones refieren al nuevo rol que toman los arquitectos en el desarrollo de construcciones que contemplen la sociedad de masa producto de la revolución industrial, lo que contempló las necesidades una clase trabajadora que se configuró como la mayor capa social, y que emerge como prioridad de las políticas de todas las naciones durante el siglo XX.

Dentro de todas las discusiones sobre arte y arquitectura durante el siglo XX en nuestro país, lo decisivo fue definirla como un objeto cultural, que impone prácticas de relación entre los sujetos, mucho más que cualquier otra disciplina artística. Por ello las “totalidades arquitectónicas”, las masas constructivas, los volúmenes, se transforman en contenedores de otros objetos culturales; que son otras piezas de otras disciplinas artísticas. Una relación expresa se transforma en hechos que definen la aprehensión total de la contemplación y sus criterios de relación. Ante las disquisiciones donde la arquitectura y los arquitectos ejecutores intentaron alejarse de las fuentes estéticas, para generar obras que más que nada tuviesen una relación con los problemas sociales, habría que considerar lo que dice uno de los autores canónicos de la arquitectura moderna: “*La buena arquitectura debiera ser una proyección de la vida misma y ello implica un conocimiento íntimo de los problemas biológico, social, técnico y artístico.* Pero aun así, ni siquiera eso es suficiente. Para hacer una unidad de todas estas ramas diferentes de la actividad humana, se requiere un carácter forme y aquí es donde terminan, en parte, los medios de la educación. Empero, debiera constituir nuestro más elevado objeto producir ese tipo de hombres capaces de visualizar la totalidad, y no dejarse absorber demasiado pronto por los estrechos canales de la especialización” (Gropius, 1977, p. 29).

Durante el siglo XX, los arquitectos modernos intentaron hacer parte los procesos de tecnificación de la vida, en obras que subsanarán las diferencias entre un campo disciplinar que se había desarrollado en relación a los grupos de poder y que había dejado a las capas

sociales populares fuera. Sin embargo, en este aterrizaje disciplinar en el campo de lo atingente, de la contingencia de las necesidades sociales, hubo que uniformizar los requerimientos; dejando de lado en muchos casos las condiciones objetivas de cada contexto. Es así, como el racionalismo abogado en el primer período vanguardista europeo trazó cánones de realización de las obras, los cuales podían ser importados a cualquier parte del mundo. Su ejecución en América Latina, y en específico en Chile, tiene esas condiciones, y asume esas discusiones respecto a temas como la vivienda, la circulación o la economía de medios. La idea del plan es ampliamente aceptada, y el urbanismo como disciplina asimilado. Le Corbusier señala al respecto que: “El plan es el generador. Sin plan, sólo hay desorden y arbitrariedad. El Plan lleva en sí la esencia de la sensación. Los grandes problemas del futuro, dictados por las necesidades colectivas, presentan de nuevo la cuestión del plan. La vida moderna exige, espera, un nuevo plan para la casa y para la ciudad” (Aravena, 2007, p. 282). Sin embargo, la planificación urbana, fundamentalmente en vivienda, evidencia esta dimensión entre contexto local y planes extranacionales. Además hay que considerar a su vez, que tras la segunda post guerra los Estados necesitaron generar arquitectura monumental; en este período esta resolución se evidencia aún más. Sin embargo para esos años desde las teorías urbanísticas, la compleja relación que tiene la arquitectura con el paisaje y, fundamentalmente, con las propuestas ideológicas a trabajar en el contexto latinoamericano resultan claves.

Es así como el rol del arquitecto, con sus compañeros “disciplinares” los artistas, se van distanciando en el rol redifinitorio que tiene la obra constructiva en el plano de lo social. Ante esta argumentación ética, los arquitectos asumen un rol de control y repartición de las dinámicas de la vida durante el siglo XX, independiente de su recelo a la proyección sensible de las obras. Sin embargo, no podríamos negar durante el siglo recién pasado el importante rol de cuadros políticos que muchos de ellos ocuparon, además de ser interesantes polemistas en prensa, que aportaban trascendentes puntos de vista para la discusión del período. Sin embargo, la crítica a la arquitectura moderna, respecto a su rigidez y necesidad de implantar modelos de realización que coartan las posibilidades de ejecución de las obras, han generado un discurso donde se reconoce la plena novedad de autores como Le Corbusier. Sin embargo, durante mucho tiempo en escuelas de arquitectura como las que había en Chile, el sueño de realizar las convenciones de Le Corbusier o Walter Gropius, fue un círculo irrestricto y obligatorio, de discusión y pensamiento, las cuales terminaron siendo su lamentable sepultura y, aun así, cuando generaron métodos de edificación novedosos e interesantes, su asimilación con la realidad política del momento fue poco directa; fundamentalmente en el período de la Reforma, justo antes de la Unidad Popular. Esto provocará que las voces del posmodernismo declaren con fuerza que: “Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambiguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integradores a los «excluyentes», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la

vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. (Venturi, 1974, p. 26). Es sorprendente a la vez, que esta declaración de Robert Venturi, haga tanto sentido, con una obra como la UNCTAD III, donde la hibridación y fractura del programa, está a todas luces presente.

La intromisión de un período como la Unidad Popular en el relato de la arquitectura moderna complejiza y dispara sus posibilidades al máximo. La convención es arruinada ante unas condiciones objetivas que parecían ser ricas en experiencias y nuevos modos de percepción. En *¿Arqueología o arquitectura para los edificios contemporáneos?*, Gropius señalará que: “*La buena arquitectura original depende en igual medida de un público comprensivo y de sus creadores.* Vasari cuenta la reveladora historia de la catedral de Brunelleschi, en Florencia, y cómo la población entera participó en su construcción. El pueblo tiene el tipo de arquitectura para la cual está preparado, y las tendencias educativas que fomentan ya hábitos creadores, y hábitos imitativos, son decisivas en la formación de su actitud” (Gropius, 1977, p. 90). Los cambios de hábitos entre los ciudadanos, los usuarios de las obras arquitectónicas, tienen que ver con las transformaciones y despliegues de las prácticas regeneradoras urbanas. El cambio de mentalidad que asume un gobierno y compromete a una ciudadanía, obliga a los autores a salir de su posición de privilegio alejado de las contingencias. Sin embargo, no podríamos declarar que la dinámica es aislada y donde la responsabilidad total recaería en el gobierno del presidente Allende, sino también, y como vemos en los ejemplos latinoamericanos que abren esta investigación; tiene relación con una pulsión americana de buscar su propio “color”.

En las obras de artistas como Torres-García o arquitectos como Clorindo Testa u Oscar Niemeyer, podemos reconocer la necesidad de buscar una manera de ejecución propia a las condiciones topográficas y demográficas de los países donde trabajaban. En relación a ello, podemos notar tras esta investigación, que son los núcleos artísticos los que ingresan con menos contradicciones a rebatir la modernidad hegemónica, y consolidan nuevas discusiones en la búsqueda de conocer la riqueza regional. Una propuesta, que en el plano general, y respondiendo a su propia tradición discursiva y dogmática, los arquitectos entraron a posterioridad, recién de lleno, con la asunción de Allende al poder.

Experiencia transitiva

Intentar clasificar la experiencia ocurrida durante la Unidad Popular en arquitectura puede resultar un problema a todas luces. Lo que intenta señalar la presente investigación, es que no habría obras ni antecedentes claros para definir sus productos como obras atingentes al estilo moderno en esta disciplina. Sino más bien, estaríamos ante una experiencia transitiva, un modernismo agónico. Esto que al carecer de condiciones de una política benefactora moderada y moderna, sumergiéndose en un contexto revolucionario, sus dinámicas de

producción progresistas desaparecieron. Es decir, el progreso como modelo de sostén político hubo de ser cambiado por una lógica subversiva de los discursos conocidos anteriormente, para innovar sólo desde el plano retórico.

La idea de una comunicación de las imágenes, no sólo cómo el resultado y contenedor experiencial de relatos constitutivos de la subjetividad común, sino también como el emblema de un tratado de lecciones que imponen las naciones, pueden ser pensados desde el concepto de iconocracia. Esto tiene un sustrato en la constitución misma de nuestra civilización, la cristiandad se instauró a partir de la circulación de una retórica de poder que se sustentaba en el Cristo en la cruz. El martirio como base de la cultura, puntualmente católica y latina, es uno de los recursos que pueden ser leídos de principio a fin en la invención del continente americano. Sus procesos políticos no quedan fuera de este programa. Una construcción que convocaba a la fuerza de la ciudadanía para disponer o, por qué no, para inmolarse en post de un proyecto en común, lo que sigue la línea de configuración de una emblemática nacional, al igual que todas las imágenes más propias de nuestra cultura. El acto de construcción, como una violencia simbólica que cosifica las energías comunes, para transformarlas en obra y discurso.

Sin la necesidad de tener un contenido figurativo, una obra como la UNCTAD III alcanza a representar un pueblo, más que un programa ideológico o político. La idea de violencia, a su vez está aparejada con una pasión como cuestión edificante de un deseo que refuerza las dinámicas sociales en un objetivo obtenible. Eso de lo que carece la imagen económica del UNCTAD III, es a todo lo que quiere referir. Lo invisible en la imagen no responde al orden de lo que carece, sino a lo que subyace como palabra, inmaterial, carente de una estructura tangible. Eso es, posiblemente, el componente de las obras que demuestra la operación subjetiva de los individuos que miran. ¿Imaginemos ahora una obra que en su magnificación es sólo carencia, apertura de sentido, en su falta de contenido? ¿Qué nos dice la mirada que le dirigimos?, o mejor dicho, ¿qué le dirigieron? Sobre la imagen de Dios, Marie-José Mondzain señala que: “Ella puede, en fin de cuentas, como puede perfectamente pretender saturar el ojo y negar toda la libertad” (2009, p. 31)⁸⁵. La imagen de Dios es como la imagen del pueblo, es imposible representarla. Darle un contorno, encerrarla en su contenido.

La cultura podría funcionar como un concepto o área del conocimiento —intentando determinarlo de alguna manera—, como el plano donde tanto las experiencias en arte como en arquitectura puede reunirse. Es allí donde las connotaciones propias de los programas ideológicos caben como realización cultural, en su ejecución, así como también las obras. Toda imposición individual desaparece, el rol del autor es reducido a su mínima expresión y los resultados se colectivizan. Esta consideración refiere a las obras de la Unidad Popular, al urbanismo monumental, en ejemplos como el edificio para la UNCTAD III y el Parque

⁸⁵ Traducción de autor: “Ela pode, no fim de contas, continuar a encarnar o desejo sem nunca o satisfazer, como pode perfeitamente pretender saturar o olho e negar toda a liberdade”.

O'Higgins, como obras de identificación colectiva. Ellas relativas más bien a las dinámicas de producción de una tradición sacro-latinoamericana o, a su producción de continuidad natural, desde el arte popular.

Por otro lado, lo hegemónico en algún momento del discurso de la Unidad Popular, durante sus primeros años de gobierno, tal vez tendría relación con el nivel de captación social de las energías urbanas. Es decir, comprometer a una ciudad completa a realizar obras de nivel nacional, refiere a una disolución entre el muro que divide práctica y discurso, lo que a su vez también separaría verticalmente Gobierno y pueblo. “La verdadera, la auténtica vida, no será más aquella que ocurre en la contemplación, sino la que se da en la acción. La realidad concreta y no ya ilusoria, no será más la que ocurre en el desprendimiento sereno de la meditación, sino la que encuentra en el compromiso dramático del obrar” (Argan, 1957, p. 21). Es así como podríamos pensar que en el compromiso radical, en la multiplicidad de discusiones y en lo coactivo de los ciudadanos de Santiago, podemos encontrar la explicación de cómo el gobierno de la Unidad Popular, durante sus dos primeros años, tuvo tantos simpatizantes. Podríamos pensar en el Estado Estético de Schiller en su expresión local. Sobre lo anterior, y rescatando las palabras de Lewis Mumford, tan presente para esta investigación: “Por lo tanto, la unidad elemental del proyecto no será la casa o la manzana: la unidad elemental será la ciudad, porque sólo en términos de esta formación social más compleja podrá tener significado cualquier tipo particular de actividad o edificación” (Mumford, 1945, p. 605). El despliegue social del drama comunitario, no pasaría por aquellas necesidades primarias detectadas por los cultores de estilo moderno (como las construcciones habitacionales), sino más bien, por la aprehensión en su totalidad del sueño de la ciudad compartida.

Hoy los gobiernos y el mercado tienen la política clara, como señala Manuel Delgado, donde “se estimula la propiedad, pero se restringe la apropiación” (Delgado, 2007, p. 19). Es entonces un problema generar una subjetividad en común, cuando lo que vemos, lo que percibimos de la ciudad es distinto y se nos presenta en distintos grados, por la segregación típica de la sociedad capitalista. En un momento del texto *Intenciones en arquitectura* Norbert-Schulz, cita al filósofo alemán Wittgenstein, rescatando sus palabras respecto a que: “«Sólo tiene sentido decir que alguien ha tenido *una experiencia cuando puede hacer*, ha aprendido, domina»” (Norbert-Schulz, 1979, p. 29). Es así como la idea del plan, lo cual elevaba a los arquitectos (o artistas o polemistas, bien poco importa en este punto), pasa un segundo plano, y es la ciudad de los ciudadanos la que se pone en emergencia para este período. Una dinámica urbana donde se aceptaban las discusiones, donde los ritmos y las energías se entreverán con la realización fáctica de las obras colectivas.

Es así como, la separación entre Estado y Gobierno, se hace ligeramente más inexistente en el período de realización de ambas obras estudiadas en esta investigación. Por lo mismo, habría que volver al discurso tras asumir el Gobierno de la Unidad Popular el 5 de noviembre de 1970. “No le tenga miedo a la palabra ‘Estado’, porque dentro del Estado, en

el Gobierno Popular, están ustedes, estamos todos. Juntos debemos perfeccionarlo, para hacerlo eficiente, moderno, revolucionario. Pero entiéndase bien que he dicho justo, y esto es precisamente lo que quiero recalcar” (Allende, 1970, p. 294). Sin embargo, en dicha acción de apertura, las discusiones se radicalizaban y los bandos dentro de la misma izquierda se ponían de manifiesto en veredas contrarias. Es más, las fracturas y discusiones vistas en el plano de lo artístico, las imposiciones de lado y lado, que demuestran la poca unidad que había dentro de la misma Unidad Popular, es un punto relevante a considerar. Más cuando, dentro de los objetivos planteados, la idea que pragmatismo y planeamiento propio de pensamiento moderno es evidentemente fracturado durante este período, relevándose así toda una nueva generación de arquitectos.

Por ello, mientras se pensaba que dentro de una experiencia socialista su imagen, su representación, sólo podía conducir a la figuración burda del estado burocrático; o por otro lado, a la emergencia de las fases de producción, sin ser el resultado lo significativo. Por el contrario, en estas obras pero puntualmente en el Parque O’Higgins, podemos ver como la importancia y popularidad adquirida arroba de significación la obra. Mientras se referían a esta remodelación como un resultado propio a una estética popular, lo evidente de su sesgo experimental es lo interesante. Sin embargo, en un estado de reflexión posible, podríamos decir que las teorías previas sobre la cultura popular, así como el estilo moderno previo al gobierno de Allende, habrían de cambiar. Transformación que dio un espacio de acceso a la cultura en todos sus ámbitos, donde lo importante no era la excelente representación del gobierno, sino su uso y apropiación, el Parque O’Higgins es ejemplar para pensar su importancia dentro de la cultura popular en toda nuestra historia⁸⁶.

Ahora, lo relevado que está el concepto de cultura, y así demostrado en la metodología de uso, pasa estrictamente porque los campos disciplinares no tienen durante el período una fractura tan radical como podemos ver actualmente. Pablo Aravena, refiriéndose al período de fines de la década del 60 y principios de los años 70, señalaba que: “La historia ya no era cuestión de estructuras, leyes ni determinantes económicas, sino de constitución de identidades colectivas, cuestión de ‘cultura’. La historia dejaba de ser una ciencia que

⁸⁶ Respecto a esto, a la relación entre Estado, conciencia nacional e historia, Luís Oyarzún señala que: “En efecto, mientras la humanidad, la cultura o la nación tienden a diluirse en lo eterno, a ser proyectadas más allá de la historia, esto es, de lo contingente y perecedero, la persona que es lo más visiblemente histórico que existe, proporciona, con los acontecimientos singulares que ella protagoniza, los puntos de referencia y las fechas. Podría acaso decirse que, por este lado, la conciencia histórica sigue las vicisitudes de nuestro sentimiento de lo personal. Si sentimos **biológicamente** al grupo humano, sólo en cuanto grupo, tal como pudiéramos sentir a una determinada especie zoológica, no tendremos una clara y vigorosa conciencia de su historia, desde que en tal caso la conducta de los individuos será vista fundamentalmente como impersonal, con prescindencia de sus matices singulares, dentro de un círculo de acciones más o menos constantes, en una atmósfera de recurrencias y eternos retornos” (Oyarzún, 1990, p. 276). Tal vez, quitándole la respuesta fisiológica a la argumentación, lo importante en sus palabras es la idea de pervivencia de ciertas lógicas culturales, que no mueren por más poderoso sea el discurso de turno. Simplemente mutan y persisten en los grupos subalternos que les permiten su continuidad.

iluminaba el futuro, para volver a ser estudio y narración del pasado (y en buena medida una instancia para revisar el porqué del fracaso)” (Aravena, 2009, p.18). Es así como la modernidad histórica, y fórmulas como la modernidad popular, tan en boga para estudiar el período, tienen conflictos claros al no situar las piezas y las acciones culturales en un plano macro nacional (el cual intente abarcar lo más posible en relación a las prácticas urbanas y plásticas); y por otro lado, dentro de los procesos de contribución y tradición latinoamericanos. Es por ello, que la discusión entre patrimonio e historia es totalmente atingente, hoy cuando ambas obras están a punto de desaparecer de la historia urbana nacional, no en su invisibilización como obras, sino más bien en las supuestas transformaciones “naturales” que han sufrido.

El potencial político de la nostalgia, siguiendo a Aravena, explicaría ese espacio donde hay grupos que aprovechan esto como un recurso, obteniendo rendimientos, sea los que fueren. Estos mismos son los que ven en la historia una suerte de entorpecimiento al intentar que las cosas se mantengan de la misma manera, en la imposibilidad de no poder retornar a tiempos elegiacos o mejores. Ese beneficiario, promete que se resarcirían las lógicas de convivencia primarias, sabiendo, tal vez, que esa promesa es vacía. Sin embargo, “No todo es ‘vicioso’ en la nostalgia. Pensemos, por ejemplo, qué es ese ánimo que nos invade en la construcción nostálgica de nuestro pasado, de dónde viene esa tibia nostalgia de nuestro pasado, de dónde viene esa tibia tristeza que nos causan las cosas *sidas*” (Aravena, 2009, p. 59). Es así como las obras no debiesen entrar en un proceso de simplificación retrospectiva, que las defenestra o ensalza dependiendo del caso, sino verlas como una parte más de un mapa que se componía de distintas situaciones y dinámicas, donde estos eran sus resultados relevantes o simplemente funcionaban como puntos de congregación

En tanto, el presidente Allende declaraba que durante su gobierno la situación para los agentes de la cultura cambiaría: “Crear una nueva sociedad capaz de progreso continuado en lo material, en lo técnico y en lo científico. Y también capaz de asegurar a sus intelectuales y sus artistas las condiciones para expresar en sus obras un verdadero renacer cultural” (1970, p. 299). Hay que considerar que el escaso tiempo de ejecución del proyecto de la “vía chilena al socialismo”, no permitió ver ciertos procesos conservadores de los discursos previos, o cambios retóricos que favorecían a grupos en específico. El proyecto de Allende, lleno de buenas intenciones, no tuvo el eje rector que pudo haber tenido, por ejemplo, si se hubiese impuesto una dinámica “moderna” de ejecución cultural. Lo que a su vez, tampoco refiere a la explosión energética y mediada por la economía que vemos en la arquitectura posmoderna en Chile. Sus complejos tres años, a los que podemos otorgarles un par más previos a la asunción de la Unidad Popular al poder, fue un período de ajustes y discusiones, donde más que definirse cuestiones, tenía que ver con cómo se definieron la propuesta de nuevas formas de percepción y la apertura a nuevas dinámicas experienciales.

Santiago

Las ciudades nacen de las necesidades de las sociedades, fundamentalmente de sus requerimientos de poner en marcha fuerzas colectivas desde lo ideológico a lo social, lo que acelera procesos de expresión sobre la misma. La conformación de una ciudad, la expresión y manifestación de obras de arte, son dos labores aunadas y paralelas. La ciudad es hecho y testigo de la emergencia social, de los clamores que vienen de la vida cotidiana, y que reconfiguran y avalan constantemente las disposiciones de las sociedades. “La tarea de crear ese escenario, de realizar esa visión y la de vivificar cada una de las capacidades individuales, mediante la articulación, en un conjunto inteligente y estéticamente estimulador, es la esencia del arte de la construcción de las ciudades. Y menos que esto no es suficiente” (Mumford, 1945, p. 606)

La memoria de la victoria elimina al enemigo, no es necesario justificar el uso estético de las imágenes, ya que por su lado, el objeto retórico está en la idea de propaganda de un cuerpo social. Ante esto, primero, desaparecería el antes referido cuerpo social; y segundo, hay una autoridad en la misma restitución de un orden «natural»; finalmente como tercer punto, una redistribución del orden social, se impondría como eje el principio del «merito» y el de «porvenir». “La ciudad es, tanto una estructura física (población, orden tecnológico y ecológico), cuanto un sistema de organización social y un conjunto de actitudes e ideas, a la vez que una constelación de personalidades” (Rodríguez, 1962, p. 44). Además de esto hay que considerar el potencial que significan los medios masivos de comunicación, al ser una sociedad de masas, donde la comunicación representa un lugar decisivo para la comprensión del medio social, cultura y ecológico.

Una obra arquitectónica, que se considere como tal, tiene que cumplir cualidades: plásticas, de escala y espaciales. Lo que implica su relación como “obra de arte”. Es por esto, que la inversión de las fuerzas producción ciudadana en la metrópolis de Santiago para 1971, es algo inusitado e increíble. Mientras, por supuesto en el período había una mantención de la mitificación estilística, tanto en las artes como en arquitectura, lo que genera reductos de artistas que creen poder generar discursos únicos y contundentes, lo cual fue un error. Más aún cuando los cruces entre arquitectura, artes aplicadas y diseño, se cuelan por todas las disciplinas. Eso a su vez, que se generaban estos cruces antes referidos, que por lo demás permitían desarmar los cánones y presentar obras experimentales, donde las categorías de ejecución artística se desarmaban por completo: autor, arte, arquitectura, obra, color vernacular, y así otros conceptos expuestos en esta investigación deberían ser revisados y analizados a tiempo completo, en investigaciones a futuro respecto a la estética de la Unidad Popular. Puntos de investigación, que superan completamente las pretensiones de lo aquí expuesto.

El museo para Lewis Mumford serviría para descomprimir el peso subjetivo de la cultura, que se sedimenta sobre la ciudad. Es así, como el análisis de colecciones, una la del edificio

para la UNCTAD III y las que se dispusieron en el parque O'Higgins (una desaparecida hasta la fecha, otra transformada en el museo nómada de la Solidaridad con Chile). Estas nos permiten entender los flujos que se desarrollaron en Santiago durante el gobierno de Salvador Allende. La cultura empezó a ocupar un lugar protagónico donde las discusiones, y así Santiago como lugar de visibilidad internacional por el radical proyecto político llevado a cabo, permitió que las obras ejecutadas por los agentes culturales crucen fronteras para dicho período. Sin embargo, los acontecimientos, así como lo restringido de los estudio historiográficos y teóricos respecto al período han simplificado estas acciones a cuestiones más que nada anecdóticas.

“La ciudad constituye un hecho de la naturaleza, lo mismo que una cueva o un hormiguero. Más también es una obra de arte consciente y contiene, dentro de su armazón comunal, muchas formas de arte más simples y más personales. La mente adquiere forma en la ciudad, y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente. El espacio, lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios (...) la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de su existencia” (Mumford, 1945, p. 13-14). Es así como, desde *La Cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt publicada por primera vez en 1860, cruzando los estudios de Lewis Mumford o León Kier; las reflexiones sobre las obras arquitectónicas desde y durante el siglo XX, tienen que despegarse del objeto. El urbanismo, a su vez que instala la cultura del “plan”, también releva a un lugar protagónico a la ciudad. Esa ciudad que no es contenida en obras o materiales, sino más bien, la que se configura en las dinámicas culturales, donde la subjetividad de los individuos que las conforman en minutos cohesionan y se relacionan para crear inmensas obras colectivas. “Ante la férrea articulación de la planificación de la producción, la dimensión específica de la arquitectura desaparece, al menos en su acepción tradicional. Por ser «excepcional» dentro de la homogeneidad de la ciudad, el objeto arquitectónico ha desaparecido por completo” (Tafuri, 1972, p. 52). El deseo que ayuda a la incorporación de esta imagen de una ciudad construida por todos, es uno de los objetivos de esta pesquisa, así como también —espero no equivocarme— haya sido el de los cientos de personas involucradas de una u otra manera para las obras estudiadas en el período.

La definición de la arquitectura durante la Unidad Popular, y que en términos de “obras” (por su ejecución material en medio de la Alameda), cabría para la UNCTAD III como ejemplo emblemático. No sólo podría reducirse, respondiendo una necesidad actual de categorizar, a una arquitectura que responde a la ideología socialista en un país latinoamericano. Sino más bien, recoge ciertas experiencias previas, que superan el gobierno de Allende y, que por supuesto, la conectan con el estilo moderno. “Sólo una absoluta interacción entre sistemas y arquitectura, produciéndose al mismo tiempo como la expresión dinámica de la mutación, pueden dar lugar a una ciudad y arquitectura acordes con las características del proceso. Sólo proyectos con mecanismos de autorregulación, de interacción y de reajuste durante el propio proceso de realización, pueden tener sentido en

situaciones difícilmente parangonables a las de otros momentos del pasado” (Solá- Morales, 1996, p. 3). Esta arquitectura, estas obras de experiencia transitoria entre una modernidad y posmodernidad, podrían ser —desde una perspectiva optimista— el ejemplo más consumado de una arquitectura santiaguina.

Tras cuatro décadas de pasada la remodelación del Parque O’Higgins, sostener y trabajar respecto a los cambios ambientales en nuestra capital es una tarea ardua, pero inmensamente estimulante, “(...) en nuestro mundo actual estos paisajes urbanos colectivos son, y seguirán siendo, los paisajes verdaderamente significativos y recordables” (Beach, 1996, p. 12). Los resultados de este trabajo tratan de hablar por un lado de una dicotomía explícita de discusiones en términos a programas culturales; y por otro, de la invisibilización de un importante hito urbanístico poco estudiado y que se ha mantenido soterrado en las páginas de la historia. Tanto un programa cultural popular, como otro previo de carácter moderno, no contradicen en nada unas ansias nacionales, nacionalistas, que pueden verse aunadas. Pero si hay que considerarlas transformadas, como resultado mestizo, donde la demostración o emergencia en obras es de algo totalmente novedoso.

La campaña mediática desplegada para el edificio de la UNCTAD III, antes que el Parque O’Higgins, es única para la época, una que debieron —meritoriamente— tener otros hitos urbanísticos durante la Unidad Popular. Pero como señala Katya Mandoki, el Estado tiene un cariz dramático, donde la narración toma un lugar crucial como constructo estético de las glorias y desgracias (drama que cruza, como señalábamos anteriormente toda la historia cultural de occidente). Es así como tenemos que tener presente que “el Estado nunca ha podido prescindir del despliegue de tácticas estéticas, con frecuencia espectaculares, para lograr efectos de legitimidad, pues su hegemonía y su efecto de poder ha dependido de ellas” (Mandoki, 2007, p. 2).

El gobierno de Salvador Allende para lograr todo esto creó instituciones de relevancia, por ejemplo la Corporación de Mejoramiento Urbano, que sostenía todo un aparato mediático y laboral para la realización de los programas estético-ideológicos de gobierno. Esta entidad cívica, definitoria para una identidad urbana, es un organismo que complementa cualquier estudio respecto a la trama identitaria de Chile durante el siglo XX. Su rol como aparato de administración cultural es clave, y ocupa un rol hegemónico, propio a la importancia que ha tenido la arquitectura en nuestro país desde principios del siglo XX.

El enrevesado contenido acá expuesto, que son los datos y fuentes investigadas, las pesquisas realizadas para poder aprehender lo mejor posible las relaciones entre la arquitectura monumentalista, las remodelaciones urbanas y las prácticas visuales durante el gobierno de Salvador Allende. Dicho sea de paso, sólo estudiando los casos ejemplares del edificio para la UNCTAD III y el Parque O’Higgins, no queda más que señalar la importancia de abrir las conexiones con el contexto latinoamericano en todas las disciplinas concernientes a la cultura. Su emergencia de líneas de conexión, la conjunción de discursos que se socializaban

a la par en distintas latitudes de la región, demostraría que hay un trabajo por hacer en realización a resarcir estas relaciones. Por otro lado, y fundamentalmente para esta investigación, hay que señalar que la mitificación del período no ha hecho más que encerrarlo en fórmulas apriorísticas para estudiar este tan interesante período. Sus dinámicas y discusiones superan largamente lo que podría cerrar en las presentes páginas. Sin embargo, concluyo con la esperanza cierta de haber abierto múltiples relaciones para un gobierno especialmente corto, pero que se desplegó con gracia en la ciudad de Santiago. Es así, como sin llegar a objetivo claro, pero exhumando la mayor cantidad de contradicciones y motivaciones, pienso firmemente que: “Asimilar en profundidad es dar respuesta” (Lezama Lima, 1974, p. 266).

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan (1993). *Las Culturas Estéticas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ALLENDE, M, BARTLAU, C, ILLANES, C (2014), *Trabajo en Utopía. Monumentalidad arquitectónica en el Chile de la Unidad Popular*, Santiago: Adrede editorial.

- BARTLAU, Christian, “La monumentalidad incompleta del conjunto UNCTAD III o la fusión de fuerzas creadoras sin la posibilidad de proyectarse en el tiempo” (2014).
- ILLANES, Carol, “ ‘Así nació el gigante’: obra total y psicodrama social en la construcción del UNCTAD III”

AMARAL, Aracy (1978). *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ARAVENA, Alejandro, PÉREZ, Fernando, QUINTANILLA, José, *Los hechos de la arquitectura*, Ediciones ARQ, Santiago, 2007.

ARAVENA, Pablo (2009), *Memorialismo, historiografía y política. El consumo del pasado en una época sin historia*, Santiago: Ediciones Escaparate.

ARGAN, Giulio Carlo (1957), *Walter Gropius y el Bauhaus*, Buenos Aires: Nueva visión.

ARUCA, Lohania, CÁRDENAS, Eliana, SEGRE, Roberto (1986). *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo: América Latino y Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

ASOCIACIÓN DE ARQUITECTOS DE SANTIAGO (1934), *Congreso Nacional de Arquitectura y Urbanismo*, Santiago: Acta.

AUGÉ, Marc (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa Editorial.

BATTCKOCK, Gregory [ed.](1977), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona: Gustavo Gili S. A.

- ASHTON, Dore, “Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar”, En: BATTCKOCK, Gregory [ed.](1977), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona: Gustavo Gili S. A.
- KOSUTH, Joseph, “Arte y filosofía, I y II” , En: BATTCKOCK, Gregory [ed.](1977), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona: Gustavo Gili S. A.

- BRITO, María Eugenia (2004), *Sergio Castillo*, Santiago: Editorial Universitaria.
- CÁCERES, Osvaldo (2007), *La Arquitectura de Chile Independiente*, Concepción: Ediciones Universidad del Bío- Bío.
- CAMNITZER, Luis (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Centro Cultural de España.
- CASTILLO, Eduardo [ed.] (2010), *Artisanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928- 1968*, Santiago: Ocho Libros.
- CRISPIANI, Alejandro (2011). *Objetos para transformar el mundo*. Santiago: EdicionesARQ.
- DELGADO, Manuel (2007), *Sociedades Movedizas*, Barcelona: Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la Gramatología*, París : Collection Critique.
- DIKER, Gabriela, FRIGERIO, Graciela [comps.] (2007), *Educación: (sobre) impresiones estéticas*, Buenos Aires: Del Estante Editorial.
- DUNCAN, Carol (2007). *Rituales de Civilización*, Murcia: Nausicaa.
- ECO, Umberto (1989), *La estructura ausente*, Barcelona: Editorial Lumen.
- ELIASH, Humberto (2003), *Carlos Martner: Arquitectura y paisaje*, Santiago: Universidad de Chile (Facultad de Arquitectura y Urbanismo).
- ELIASH, Humberto, MORENO, Manuel (1989), *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925 - 1965*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- ESCOBAR, Ticio (2003), “Estéticas de las ares populares. Cuestiones sobre el arte popular”, EN: SOBREVILLA, David, XIRAU, Ramón (2003), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía n° 25*, Madrid: Editorial Trotta
- FOSTER, Hal [ed.](1985), *La Posmodernidad*, México: Editorial Kairós.
- FRAMTON, Kenneth (1993), *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA.
- FRANCO, Jean (1971), *La cultura moderna en América Latina*, México: Joaquín Mortiz.
- GERBI, Antonello (1960), *La Disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, México: fondo de Cultura Económica
- GROPIUS, Walter (1956), *Alcances de la arquitectura integral*, Buenos Aires: Ediciones La Isla.

HEGEL, G.W. F. (1995). *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, México: Fondo de Cultura Económico.

HEIDEGGER, Martin (2002), “Construir- Habitar- Pensar”, En: *Husserl - Heidegger - Chillida. El concepto de espacio en la filosofía y plástica del siglo XX*, San Sebastián: Universidad del País Vasco.

INNERARITY, Daniel (1990), *Dialéctica de la Modernidad*, Madrid: Ediciones Rialp.

JENCKS, Charles (1984), *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili.

Juan Egenau. Metal vivo (2005), catálogo, Museo de Artes Visuales, Santiago: Museo de Artes Visuales.

JÜNEMANN GAZMURI, A (1996). *Jorge Aguirre Silva. Un arquitecto del movimiento moderno en Chile*. Santiago: Ediciones ARQ.

KRAUSS, Rosalind E., *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid.

La Escultura a mi manera (2005), Catálogo: Exposición Retrospectiva a Sergio Castillo, Santiago: 2005.

LAMBRUSCHINI, Gustavo, “Belleza y *noesis* en la educación del Hombre Nuevo” (2007). EN: DIKER, Gabriela, FRIGERIO, Graciela [comps.], *Educación: (sobre) impresiones estéticas*, Buenos Aires: Del Estante Editorial.

LEZAMA LIMA, José (1974), *Paradiso*, Madrid: Espiral.

_____ (1993), *La Expresión Americana*, México: Fondo de Cultura Económica.

- CHIAMPI, Irlemar (1993). “La historia tejida por la imagen”. EN: LEZAMA LIMA, José (1993), *La Expresión Americana*, México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

LIENUR, J. F [Curador] (2009). *Portales del laberinto: arquitectura y ciudad en Chile, 1977-2009*, Santiago: Universidad Andrés Bello.

MACCHIAVELLO, Carla (2011), “Panamericanismo artístico como vanguardia: el rol social del arte a comienzos de los años 70”, En: *La Autonomía del Arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.

MAENZ, Paul (1974). *Art- Déco: 1920- 1940*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MANDOKI, Katya (2007), *La construcción social del Estado y de la identidad nacional*, México: Siglo XXI Editores.

_____ (2006), *Prácticas estéticas e identidades sociales*, México: Siglo XXI Editores.

MARCHAN FIZ, Simón (1981), *La "condición posmoderna" de la arquitectura*, Valladolid: Lección inaugural del curso 1981- 1982 de la Universidad de Valladolid, 1981

MARCHANT, Patricio (1988), *"Atópicos", "ect." e "indios espirituales". Nota acerca del racismo espiritual europeo*, Conferencia de Marchant, París: Collège International de Philosophie, 22 de junio de 1988.

MARCHESI, Mariana (2011). Arte y revolución. Las redes de artistas latinoamericanos y el polo chileno- cubano, 1979- 1973. En Centro Argentino de Investigadores de Arte, *La Autonomía del Arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires: CAIA, 247 - 258.

MARTNER, Carlos (2006), *Paisajes Imaginarios*, Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

MARTNER, Carlos, RAPOSO, Alfonso (1971), *Vivienda dinámica*, Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

MARTNER, Gonzalo [Com] (1992), *Salvador Allende 1908 - 1973. Obras Escogidas*, España: Centro de Estudios Políticos Latinoamericanos Simón Bolívar - Fundación Presidente Allende.

MONDZAIN, Marie-José (2009) *A imagem pode matar?*, Lisboa: Nova Veja.

MONTEALEGRE BEACH, Pía (2010), *Jardín para el pueblo: el imaginario de la Unidad Popular en el Parque O'Higgins*, Santiago: Tesis Magíster de Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Chile.

MONTEALEGRE KLENNER, Alberto (1994), *Emilio Duhart. Arquitecto*, Santiago: Ediciones ARQ, Universidad Católica de Chile.

MUMFORD, Lewis (1945), *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires: Emecé.

NORBERG- SCHULZ, Christian (1979), *Intenciones en arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gill.

OYARZÚN, Luis (1990), *Diario*, Concepción: Literatura Americana Reunida LAR.

PELLEGRINI, Aldo (1965). *Para contribuir a la confusión general. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

PÉREZ, Fernando (2009), *Arquitectura, cultura y práctica profesional en Chile 1930- 1980*, En Liernur, Jorge Francisco (Curador), *Portales del laberinto: arquitectura y ciudad en Chile, 1977- 2009*, Santiago: Universidad Andrés Bello.

PICÓN - SALAS, Mariano (1987). *De la conquista a la independencia y otros estudios*. Caracas: Monte Ávila.

PIWONKA, Elizabeth (2008). *Museos y su entorno. Infraestructura cultural. Localización de museos y su relación con la ciudad*, Santiago: Tesis (Magíster en Desarrollo Urbano)-- Pontificia Universidad Católica de Chile.

PLAUT, Jeannette, SAROVIC, Marcelo (2012), *CEPAL 1962- 1966. United Nations Building. Emilio Duhart Arquitecto*, Santiago: Constructo.

RAMA, Ángel (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Trópikos.

RAPOSO, Alfonso (2005). *La interpretación de la obra arquitectónica y proyecciones de la política en el espacio habitacional urbano. Memorias e historia de las realizaciones habitacionales de la Corporación de Mejoramiento Urbano. Santiago 1966-1976*. Santiago: Universidad Central.

RODÓ, José Enrique (1985). *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ROJAS MIX, Miguel (1971), *Cuadernos de Arte Latino Americano. Dos Encuentros*, Santiago: Editorial Andrés Bello.

_____ (1971), *Cuadernos de Arte Latino Americano. Encuentro Chile Cuba*, Santiago: Editorial Andrés Bello.

_____ (1971). *Cuadernos de Arte Latino Americano. Dos Encuentros*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

_____ (1973), *El Arte de América Latina es la Revolución*, Santiago: Editorial Andrés Bello.

_____ (1966), *Gracia Barrios*, Santiago: Editorial Universitaria.

SCHILLER, Friedrich (1990). *Cartas sobre la Educación Estética del hombre*, Madrid: Anthropos, Madrid.

SEGRE, Roberto [Relator] (1975). *América Latina en su arquitectura*. México: Siglo XXI editores S. A.

SEGRE, Roberto, CÁRDENAS, Eliana, ARUCA, Lohania (1986), *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo: América Latino y Cuba*, Habana: Editorial Pueblo y Educación.

SENNETT, Richard, *Carne y Piedra* (1997). *El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial.

SOLA- MORALES, Ignasi (1996). *Presentes y futuros. La arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Conferencia dictada en el Encuentro Internacional de Arquitectura de Barcelona.

_____ (2001), "Terrain Vague", En: *Hábitats, tectónicas y paisajes. Arquitectura española contemporánea*", Barcelona: Ministerio de Fomento.

SOLIS, José (2011) *La derrota de lo cotidiano: demonios para una ontología política del diseño contemporáneo*, Santiago: Magister Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago.

STRABUCCHI, Wren (ed.), *Cien años de arquitectura en la Universidad Católica*, Editorial Arquitectura, PUC, Santiago, 1994.

TAFURI, Manfredo, CACCIARI, M, DAL CO, F (1972). *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gilli S.A.

- TAFURI, M, "Para una crítica de la ideología arquitectónica". TAFURI, Manfredo, CACCIARI, M, DAL CO, F (1972). *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gilli S.A.

TAFURI, Manfredo (1997). *Teorías e historia de la arquitectura*, Madrid: Celeste ediciones.

TEDESCHI, Enrico, RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, N (1962), *La arquitectura en la sociedad de masas*, Buenos Aires: Ediciones 3.

TRABA, Marta (2005). *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 - 1970*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

- BAZZANO - NELSON, Florencia (2005). Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba. EN: Marta, Traba (2005). *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 - 1970*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- RAMÍREZ, Mari Carmen (2005). Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida. EN: Marta, Traba (2005). *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 - 1970*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Un homenaje a Juan Egenau y su obra. 1927 - 1987 (1995), catálogo, sala Juan Egenau, Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

VALENCIA, Marco (2011), “Las remodelaciones urbanas de CORMU en Santiago”, En: VARAS, Paulina, LLANO José [ed.] (2011), *275 días. Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas*, Santiago: Ministerio de Obras Públicas, Santiago.

VENTURI, Robert (1974), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

VENTURI, Robert (1974), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, SCOTT BROWN, Denise (1978), *Aprendiendo de las Vegas*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, SCOTT BROWN, Denise (1978), *Aprendiendo de las Vegas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

VERA VIVANCO, María Cecilia (2010). *Futuros para un pasado reciente, estrategias de intervención sobre el patrimonio moderno en el edificio Defensa de la Raza Hogar Modelo Parque Cousiño*, Santiago: Tesis, Facultad de Arquitectura y Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

VV.AA (1959), *Arte popular chileno. Definiciones, problemas, realidad actual*, Santiago: Editorial Universitaria.

VV.AA (2007), *Sin Miedo. Félix Maruenda*, Santiago: Fundación Pablo Neruda.

VV.AA (2012). *Seminario América 2941*. Santiago: Ediciones del Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

- GALENDE, Federico (2012). Borgues y el color local. EN: VV.AA (2012). *Seminario América 2941*. Santiago: Ediciones del Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

VV.AA [COLLOTI, Enzo, SPAGNOLI, Lorenzo, BOJKO, Simón, DE MICHELI, Mario, RYKWERT, Joseph, BONFANTI, Enzio, BANHAM, Reyner, SCOLARI, Massimo, MALDONADO, Tomás] (1971). *Bauhaus*, Madrid: Comunicación.

WEISMAN, Marina (1991), *La arquitectura en la era posmoderna*, Bogotá: Cuadernos Escala, Bogotá.

WICK, Rainier (1986). *La pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza.

ZALDÍVAR, Claudia (1991). *Museo de la Solidaridad*, Santiago: Tesis de licenciatura, Facultad de Arte, Universidad de Chile.

HEMEROGRAFÍA_____

“ARTE INTEGRADO. UNA EXPERIENCIA NUEVA EN LA IMPLEMENTACIÓN ARTÍSTICA DEL EDIFICIO” (1972), *REVISTA EDUCACIÓN* N° 39, Santiago: Ministerio de Educación.

“CORMU” (1971), EN: *Revista AUCA: Arquitectura, urbanismo, ciudad, arte* n°21, Santiago: Ediciones AUCA.

“CORMU”, *Revista AUCA: Arquitectura, urbanismo, ciudad, arte*, Ediciones AUCA, Santiago, n° 21 (1971).

“Edificio UNCTAD”, *Diario El Mercurio*, Empresa El Mercurio, Santiago, Domingo 2 de abril de 1972.

“El próximo miércoles se entrega la torre del edificio UNCTAD”, *Diario El Mercurio*, Editorial El Mercurio, Santiago, Viernes 10 de marzo de 1972.

“En Solemne Ceremonia Comienzan Las Deliberaciones de UNCTAD”, *Diario El Mercurio*, Empresa El Mercurio, Suplemento UNCTAD III, Santiago, Jueves 13 abril de 1972.

“Gracia Barrios primer premio de dibujo”, *Revista de Arte* n°8 (Santiago: Facultad de Bellas Artes, año II, julio - agosto 1957).

“Inauguraron nuevo edificio de la UN”, *Diario El Mercurio*, Santiago, 30 de agosto de 1966.

“LA FUNCIONALIDAD Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EDIFICIO UNCTAD” (1972), *REVISTA EDUCACIÓN* N° 39, Santiago: Ministerio de Educación.

“La ONU, factor de paz y progreso”, *Diario El Mercurio*, Santiago, 28 de Agosto de 1966.

“Presidente Allende inaugura el Edificio de la UNCTAD”, *Diario El Mercurio*, Empresa El Mercurio, Santiago, Lunes 3 de abril de 1972.

“Socialismo y arte”, *Revista Ahora* N° 13, Editorial Quimantú, Santiago, 1971

“Unctad III. Avances y retrocesos” (mayo 1972), EN: *Revista Panorama Económico*, Vol. 268, Santiago: Editorial Universitaria.

“UNCTAD: un piso cada 50 horas. Trabajadores chilenos baten records en la construcción del gigantesco edificio”, *Revista Ahora* N° 25, Editorial Quimantú, Santiago, 5 octubre de 1971.

AGUIRRE, Silva Jorge (1941), *Defensa de la Raza 1931- 1941*, EN: Revista Zig- Zag, Santiago: Editorial Zig- Zag.

ALLENDE, Salvador (1972) “En inauguración de la UNCTAD III Allende descubre la realidad actual del continente y formula las perspectivas de desarrollo”, *REVISTA EDUCACIÓN* N° 39, Santiago: Ministerio de Educación.

ARREDONDO, Largio, “Manifiesto”. *Arquitectura y construcción*, n°8, marzo, 1947, p. 63.

BEACH, Miriam (Diciembre 1996), *Parque público urbano: sus elementos de diseño*, EN: Revista ARQ N°34, Santiago: Ediciones ARQ.

BLANCHE, Marta (1989), “Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore”, EN: *Revista de investigaciones folklóricas 4*, Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

CACIUC, Cosmin (2010), “Oposiciones una entrevista con Kenneth Frampton”, EN: *Revista Trace* n°1, Santiago: Ograma impresores.

Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Chile; Gónzales, J. B. “La creación de la facultad de Arquitectura es una necesidad”. Santiago de Chile: Inédito, 10 de agosto de 1939.

Diario El Imparcial, “Arquitectos chilenos se dirigen al urbanista señor Le Corbusier”, Santiago, 15 de febrero de 1939.

DIARIO EL MERCURIO (10 de marzo 1972), *El próximo miércoles se entrega la Torre del edificio UNCTAD*, Santiago: Editorial El Mercurio.

DIARIO EL MERCURIO (31 de marzo 1972), *DESCO construyó en tiempo record edificio para la UNCTAD tercera*, Santiago: Editorial El Mercurio.

Diario El Mercurio, “Sobre la proposición de Le Corbusier”, Santiago, 12 de febrero de 1939.

DIARIO EL SIGLO (3 de marzo 1972), *Presidente Allende agradeció esfuerzo de trabajadores de Parque O’Higgins*, Santiago: Impresiones Horizonte.

DIARIO EL SIGLO (3 de mayo 1972), *El jefe de estado visito el Parque O’higgins*, Diario: Impresiones Horizonte.

DIARIO EL SIGLO (30 de enero 1971), *Política Cultural*, Santiago: Impresiones Horizonte.

DIARIO EL SIGLO (4 de noviembre de 1972), *Primera columna: El Parque*, Santiago: Impresiones Horizonte.

Diario Ilustrado, “No hay gestión de urbanista francés Le Corbusier”, Santiago, 14 de febrero de 1939.

Diario La Hora, “Propician viaje de Le corbusier a nuestro país”, Santiago, 22 de febrero de 1939.

DUPEY, Ana María (1988), “Tres abordajes a la diversidad cultural: cultura popular, elitelore y folklore”, EN: *Revista de investigaciones folklóricas 3*, Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Enrique Gebhard, “La ciudad funcional”, *Revista Acción Social*, Santiago: Caja del Seguro Obrero, n°69 s/p.

Federico Oeherens, “A propósisto de Le Corbusier”, *Diario Frente Popular*, 11 de febrero de 1939.

GUZMÁN, Andrés (11 de abril 1972), *Así nació el gigante*, Suplemento especial UNCTAD III, El mercurio, EN: Editorial El Mercurio.

GUZMÁN, Andrés, “Así nació el gigante”, *Diario El Mercurio*, Empresa El Mercurio, Suplemento UNCTAD III, Santiago, Martes 11 abril de 1972.

H.V. “Regresan dos becados de la Universidad”, *Revista de Arte n° 3* (Santiago: Facultad de Bellas Artes, año II, abril - mayo 1956).

Jorge Bruno González, Abraham Schapira, “Introducción. Señores: Ha sido...”, Santiago, Inédito, 1949.

Le Corbusier, “Mensaje de Le Corbusier a los arquitectos de Chile”, *Revista Pro- Arte*, Santiago, n°165, 1953.

MONTEALEGRE, Pía (2013), “El Ajardinamiento del Geórgico”, EN: *Revista ARQ n°83 Edificios, Paisajes, Ciudades*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

PINTO, Silvia, “Orlando Urbina. El General de la UNCTAD”, *Diario El Mercurio*, Empresa El Mercurio, Suplemento UNCTAD III, Santiago, Martes 11 abril de 1972.

PINTO, Silvio (11 de abril de 1972), *Orlando Urbina. El general de la UNCTAD*, Suplemento especial UNCTAD III, *Diario El Mercurio*, Santiago: Editorial El Mercurio.

Presente magnífico del Museo de la Solidaridad y problema surgido revela Mário Pedrosa. (1972, Julio). *Revista de Educación n°41*. Santiago: Boletín técnico informativo del Ministerio de Educación, 40 - 60.

PUELLER, Gustavo (3 de diciembre de 1972), *Al parque, al parque*, EN: Diario El Siglo, Santiago: Impresiones Horizonte.

REVISTA AHORA n°11 (1971), Santiago: Editorial Quimantú.

REVISTA AHORA n°25 (1971), Santiago: Editorial Quimantú.

REVISTA ARQ n° 34 (diciembre de 1996), Santiago: Ediciones ARQ.

REVISTA AUCA - Arquitectura, urbanismo, construcción, arte n° 21 (1971), Santiago: Ediciones AUCA, 1972- 73. Números 21 y 24- 25.

REVISTA AUCA - Arquitectura, urbanismo, construcción, arte n°24 - n°25 (1973), Santiago: Ediciones AUCA.

REVISTA EDUCACIÓN n°39 (1972), Santiago: Ministerio de Educación.

REVISTA EDUCACIÓN n°41 (1973), Santiago: Ministerio de Educación.

REVISTA EN VIAJE, N.460 Santiago, Marzo de 1972.

VALDÉS ALFONSO, Benjamín (11 de mayo 1972), *A propósito de origen del parque Cousiño*, EN: Diario El Mercurio, Santiago: Editorial El Mercurio.

ARCHIVO_____

BALMES, J (1972). Carta de José Balmes y Miguel Rojas Mix. Archivo Museo de la Solidaridad, 26 de diciembre de 1972.

COMISIÓN CHILENA UNCTAD III, Boletín Semanal n° 5 - n° 14 (octubre de 1971 - abril 1972), Santiago: Departamento de Comunicaciones, FAIMAC, COR 1971, CARP 14.

IAL (1971). Miembros propuestos para el comité. FAIMAC, Correspondencia 1971, carpeta 11.

IEAP (1964). Exposición de Solidaridad con el pueblo de Chile. FAIMAC, Correspondencia 1964, carpeta 15.

IEAP (1964). Lista de obras que se donan al Museo de Arte Contemporáneo. FAIMAC, Correspondencia 1964, carpeta 8.

LABBÉ, Lautaro (1973), FAIMAC, Correspondencia 1973, carpeta 5, 20 de junio de 1973.

LABBÉ, Lautaro (1973). FAIMAC, correspondencia 1973, carpeta 6, 20 de agosto 1973.

PEDROSA, M (1972). Carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván. Archivo Museo de la Solidaridad, 2 de Octubre de 1972.

PEDROSA, M (1972). Carta de Mário Pedrosa a Salvador Allende. Archivo Museo de la Solidaridad, septiembre de 1972.

TEJEDA, Juan Guillermo, PALMA DEL RIO, Consuelo, Informe actualizado sobre obras de arte de la colección UNCTAD III a utilizarse en la etapa 2/CCGM, Santiago: 12 de julio 2010.

TEJEDA, Juan Guillermo, PALMA DEL RIO, Informe actualizado sobre obras de arte de la colección UNCTAD III a utilizarse en la etapa I / CCGM, Santiago: 9 de octubre de 2008.

FILMOGRAFÍA_____

HUSTWIT, Gary (2011), *Urbanized*, EE - UK.

SALAS, Bruno (2012), Documental: *Escapes de Gas*, Working process, Santiago: Trampa Films.

DOCUMENTACIÓN EN LÍNEA_____

Do.Co.Mo.Mo_ Chile, (2010) *Ficha Básica de Documentación 2010. Edificio Defensa de la Raza*, Santiago: Grupo Chileno de Trabajo para la Documentación y Conservación de edificios, sitios y barrios del movimiento moderno. [Disponible en: http://docomomo.cl/wp-content/uploads/2011/08/EDIFICIO-DEFENSA-DE-LA-RAZA_rev-ATRIA.pdf]

LEZAMA LIMA, José (25 de abril de 1974), *Suprema prueba del amor de Salvador Allende*. [Disponible en: http://www.poesiaeljabali.com/bululu/bul_08.htm]

REPÚBLICA DE CHILE (1969), *Ley de ejecicios de artes*, Santiago: http://www.dibam.cl/transparencia/docs/Ley_17.236_ejercicio_artes.pdf

ENTREVISTAS o CONFERENCIAS_____

Charla de Memoria Grabada: Chávez, Escamez, Venturelli. Curaduría: Christian Layssen. 16 de octubre de 2014.

Entrevista a Raúl Bulnes, 31 de noviembre de 2012, Santiago, Chile.

Entrevista a Virginia Vidal, 8 de noviembre de 2013, Santiago, Chile.

Entrevista a Eduardo Martínez Bonati, 23 de mayo de 2013, San José de Pirque, Chile.

Entrevista a Alberto Zapicán, 23 de febrero de 2013, Ayecan, Neptunia, Uruguay.