



UNIVERSIDAD DE CHILE.
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO.

CIMO

“CENTRO PARA LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO”

Memoria de título F.A.U. 2004

Alumna: Carolina Sepúlveda.
Profesor guía: Jorge Iglesias.

Indice

P refacio.....	1
I ntroducción. antecedentes	
p anorama histórico del cine nacional.....	2
m emoria con fecha de expiración.....	4
m arco teórico	
e l choque como potencia de cambio.....	6
c hoque – desconexión – ficción.....	7
p ropuesta.....	11
h acia la búsqueda del lugar.....	12
e dificio plaza armas	
v alor patrimonial.....	13
a nálisis arquitectónico.....	16
p lanimetría original.....	17
e stado actual.....	24
p ropuesta de intervención arquitectónica.....	25
i ntervención.....	27
p rograma detallado.....	29
b ibliografía.....	33

Considerando la trascendencia de todo material audiovisual que plasme la diversidad cultural e idiosincrasia de una nación, y tomando en cuenta el rol activo que cumple la Universidad de Chile en la formación de la cultura e identidad nacional, el presente proyecto aborda la temática cinematográfica, en el entendido que cada obra audiovisual constituye un material patrimonial y artístico de alto valor, que hoy, en la *era de lo visual*, no puede seguir siendo obviado en los planes de conservación y difusión existentes en nuestro país.

Esta idea, aplicable no sólo a las producciones nacionales, se extiende a aquéllas que proviniendo de cualquier país puedan ser un aporte a la formación de la población, en el entendido de que todo intercambio cultural enriquece nuestra identidad.

Ante la urgencia de contar con una adecuada conservación y difusión de la producción audiovisual nacional e internacional, es que se propone generar un *espacio de soporte*, entendiéndolo como un punto de *transmisión cultural*, que supliendo las carencias ya nombradas, aporte a la consolidación cultural de nuestro pueblo.



El Chacotero Sentimental (Cristian Galaz, 1999)

Panorama histórico del cine nacional

La historia de nuestro cine ha sido la de una permanente lucha por abrir espacios para llevar adelante la empresa de producir películas. Desde comienzos del siglo XX, cuando se realizó la primera filmación, “Ejercicio de Bomberos en Valparaíso”, hasta la actualidad, la situación cinematográfica nacional ha sufrido constantes altibajos.

En la década de los ´20, se alcanza por primera vez una producción interesante de largometrajes, en la que destacan las personalidades de Alberto Santana y Pedro Sienna, autor de “El Húsar de la Muerte” (1925) - la única película de ese período que hoy se conserva íntegra -. A ello, se suma la conformación de pujantes empresas productoras, y la consolidación de un mercado interno de exhibición.

Años más tarde, la creación de Chilefilms (1941) se vuelve otro hito importante para la cinematografía local, pues dicha institución surge con el objeto de promover el desarrollo del cine nacional, tarea que desarrolla con aciertos y errores en su gestión, alcanzando su mejor momento a mediados de los años 60, cuando la Ley de Presupuesto (1967) favorece con franquicias tributarias la realización de películas nacionales, lo que deriva en una alta producción entre ese año y 1973, con obras hoy consideradas clásicas de nuestro cine como “Largo Viaje” (Patricio Kaulen, 1967), “El Chacal de Nahueltoro” (Miguel Littin, 1968), “Los tres tristes tigres” (Raúl Ruiz, 1968) y “Valparaíso mi amor” (Aldo Francia, 1968), entre otros. Por otro lado, esta entidad logró controlar una pequeña red de salas que aseguraban la exhibición de esos filmes.

Con la llegada de la dictadura, la pantalla nacional literalmente se fue a negro. La Ley de Presupuesto fue derogada dictándose una nueva ley de calificación cinematográfica que endureció la censura y restringió la actividad audiovisual independiente, lo que sumado a la

persecución política de los cineastas, causó una interrupción de este desarrollo. En esos 17 años la producción fue casi nula. La mejor obra del periodo es, sin duda, “Julio Comienza en Julio” (1976), producción independiente dirigida por Silvio Caiozzi.

Desde la llegada de la democracia, la producción cinematográfica nacional ha sido disímil, pues se han debido extremar esfuerzos para contar con recursos que permitan el desarrollo de las filmaciones. En este contexto, tanto el Fondart como la Ley Donaciones Culturales (Ley Valdés) se han constituido en los principales medios para mantener una exigua, pero constante producción local.

Entre 1999 y el año 2000, la película “El chacotero sentimental” (Cristián Galaz, 1999) llevó a las salas a 1,2 millones de espectadores, demostrando que el cine nacional podía ser rentable. Desde allí, se han repetido varios *sucesos*, como “Taxi para Tres” (Orlando Lübbert, 2001), “Sexo con Amor” (Boris Quercia, 2003) y “Machuca” (Andrés Wood, 2004), entre otros. Este fenómeno comercial ha generado una cercanía entre los ciudadanos y el cine local, impulsando progresivamente la incipiente industria chilena del celuloide, que pareciera ir día a día tomando forma.

La preocupación del recientemente creado Consejo Nacional de la Cultura por el mundo del cine, las intenciones del Ministro de Cultura Jose Weinstein por recalcar el énfasis audiovisual del nuevo

Centro Cultural Palacio La Moneda, y lo más importante, la reciente aprobación de la Ley del Cine, constituyen los primeros cimientos de un edificio, que al parecer, se comienza a levantar.



“Coronación” (Silvio Caiozzi, 2000)

Memoria con fecha de expiración

A más de un siglo de que se realizara la primera filmación cinematográfica en nuestro país, urge la necesidad de conservar el material fílmico producido y en producción, pues dichos registros son una expresión cultural de valor patrimonial, capaces de representar y testimoniar a través de imágenes, nuestra historia y la de otros pueblos. Dichos documentos no sólo deben ser valorizados como *memoria*, sino además como referentes inspiradores de futuro, pues su incidencia en la formación de la memoria colectiva es lo que ayuda a una nación a forjar y construir su identidad.

Desgraciadamente, el material fílmico tiene fecha de expiración, pues tal como en la fotografía, la impresión de la imagen tanto en el negativo de la película como en sus copias, se desvanece progresivamente. Por eso, la tarea de rescatar y resguardar todo material fílmico resulta trascendental y urgente.

En el plano local, el escenario en torno a la conservación de archivos fílmicos resulta más bien desalentador, pues a lo largo de la historia se han perdido muchas películas de alto valor, tanto por procesos naturales de deterioro, como por inflamación o simplemente destrucción intencionada. De hecho, el destino más común de las producciones de la etapa muda fue convertirse en peinetas y otros objetos de celuloide.

El hecho concreto, es que el Estado chileno no cuenta con una infraestructura que reúna, preserve y difunda el patrimonio cinematográfico del país. Hasta ahora, el accionar sólo ha consistido en gestionar algunas restauraciones como “Largo viaje” (Patricio Kaulen, 1967), “La dama de las camelias” (José Bohr, 1947) y “El húsar de la muerte” (Pedro Sienna, 1925), sin embargo, la falta de presupuesto ha impedido que se asuman más proyectos, y lo que es más preocupante aún, que se pueda mantener el legado fílmico que se encuentra en manos del Ministerio de Educación, encargado a través de su área de Cine y Artes Audiovisuales de cumplir esa misión. Tal es la situación, que se ha optado por entregar dicho material en comodato a la “Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento”, institución privada sin fines de lucro, que cuenta con bóvedas climatizadas de conservación que retardan el deterioro de las películas. Dicha institución, no sólo posee material proveniente del Mineduc, sino además de las Cinematecas de la Universidades de Chile y Católica de Valparaíso, de la Cancillería, de la ONU y de varios otros particulares. Afortunadamente, no sólo esta fundación ha asumido dicha tarea, a ella se suma la “Cinemateca Chilena”, corporación cultural que funciona en las dependencias del Cine Arte Normandie, y que ha logrado, sin tantos recursos materiales, pero con mucho esfuerzo y dedicación, restaurar dos películas cumbres del nuevo cine chileno: “Valparaíso, mi amor” (Aldo Francia, 1970) y “Tres tristes tigres” (Raúl Ruiz, 1968), además de difundir al público su patrimonio nacional y extranjero a través de la tradicional sala ubicada en

Tarapacá 1181, la que lamentablemente, se encuentra en una precaria situación económica.

Si bien el panorama nacional en torno al tema parece desalentador en cuanto al apoyo estatal, la promulgación de la nueva Ley del Cine (14 Septiembre 2004), bajo los lineamientos propuestos por el Consejo Nacional de Cultura, se avizora como una posibilidad concreta de acción en este campo, de hecho, dentro de las facultades otorgadas al Consejo por dicha ley, se consideran los siguientes puntos:

- Fomentar, a través de programas y subvenciones, con cargo a los recursos del Fondo, la promoción, la distribución y la exhibición de obras audiovisuales nacionales y de países con los cuales se mantengan acuerdos de coproducción, integración y cooperación (punto 4).
- Proponer, a través de programas y subvenciones, con cargo a los recursos del Fondo, el desarrollo de acciones orientadas a participar y a colaborar en la preservación y difusión del patrimonio audiovisual, así como a fomentar la difusión cultural audiovisual, tales como cine, clubes, cine arte y salas culturales audiovisuales, en todo el país, y, especialmente, en zonas rurales, populares y localidades de población mediana y pequeña (punto 6).

Por otro lado el Consejo ha implementado cuatro lineamientos fundamentales, de los cuales el cuarto corresponde al “Programa de Difusión, Distribución y Archivo”, cuyos objetivos son:

“Fomentar el desarrollo de la cultura audiovisual en todo el país, promoviendo la equidad en el acceso al patrimonio audiovisual nacional y colaborando en la formación de nuevos públicos para el cine y el audiovisual nacional. Para ello se han implementado tres líneas de acción: una de archivo destinada a incrementar y preservar el patrimonio fílmico nacional; una línea de difusión de este archivo en todas las regiones del país; y la creación de redes de difusión y distribución complementarias a los circuitos existentes¹”.

Archivo audiovisual: *El archivo posee una colección de patrimonio fílmico chileno en 16 y 35 mm y una colección en video con películas chilenas, iberoamericanas, clásicos del cine mundial y materiales educativos. La colección en video ha ido incorporando la producción audiovisual más reciente, a través del FONDART. También ha recibido aportes como los audiovisuales etnográficos aportados por el Museo de Arte Precolombino y documentales chilenos realizados entre 1968 y 1973 recuperados a través del Goethe Institut, entre otros. El archivo posee una vasta colección de largometrajes, documentales y cortometrajes nacionales, producciones audiovisuales regionales y clásicos del cine mundial. También posee material educativo donado por la Embajada de Canadá y material gestionado a través del Convenio Andrés Bello y del Ministerio de Educación. La colección en video es utilizada en acciones de difusión, directas e indirectas, en todo el país, a través de ofertas de programas culturales.*

¹ Líneas de acción del Consejo Nacional de Cultura en su Área de Cine y Artes Audiovisuales.

Frente al desafío de proyectar un edificio que institucionalice la actividad cinematográfica nacional, resulta pertinente indagar sobre cómo éste debiera relacionarse con la trama urbana y arquitectónica existente, con el fin de abolir el hermetismo en el que se encuentran muchos de los espacios culturales.

El choque como potencia de cambio

(marco urbano)

Nos encontramos en una ciudad altamente mediatizada y sobre estimulante, donde la manera de seducir al individuo se resuelve a través de la venta de imágenes contenedoras de objetos de deseo. Este continuo bombardeo tiende a impedir que los individuos desarrollen lazos afectivos con su entorno, pues entienden la ciudad sólo como un soporte de información atractiva, deseable o vendible, perjudicando el ideal de 'experiencia urbana' que implicaría una relación más profunda entre individuo y espacio.

George Simmel, sicólogo y filósofo alemán, llamó *actitud blasé* a la incapacidad del individuo de reaccionar positivamente ante éste gran número de estímulos, esta actitud generaría un mecanismo de defensa que impediría al sujeto crear lazos afectivos con su

medioambiente. Frente a esta situación hace falta entonces “construir imágenes eficaces en una realidad ya saturada de estímulos, de signos y de imágenes. Para destacar en el ruido del universo mediático²”.

Por otro lado, el concepto de *choque* – definido como la fuerza que “va contra la nostalgia de permanencia o autoridad, tanto en la cultura en general como en la arquitectura en particular³” – aparece como una efectiva herramienta de comunicación entre ser y urbe, ya que pretende arrebatarse al individuo del efecto soporífero de la ciudad, haciéndole reaccionar a través de una torsión o cambio en el programa, proporcionándole así, una nueva y real experiencia urbana. Entendiendo ésta como el conocimiento del espacio a través de la práctica y observación de éste.

El *choque* - dado a conocer por el arquitecto y teórico francés Bernard Tschumi- se constituye, entonces, como potencia de cambio. De ahí que éste se relacione con otro concepto del autor galo, la *transprogramación*. Ésta se refiere al cambio de uso que implica un traslado de los acontecimientos, que acoge un espacio segregado o abandonado, con el fin de generar una reinserción de éste a través de su reprogramación.

² AMENDOLA, Giandomenico. “La Ciudad Postmoderna”, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p300.

³ DEL CAMPO, Manuel. “Arquitectura y Acontecimiento”, Seminario FAU, Santiago, 2003, p 20, citando a Bernard Tschumi en “Architecture and Disjunction. The MIT Press”, 1994.

La *transprogramación* se relaciona con la disyunción que puede darse en el tiempo entre forma y función. El arquitecto francés ilustra el concepto de la siguiente forma:

“La Rotonda de la Universidad de Columbia ha sido una biblioteca...mañana podría satisfacer las necesidades de una instalación deportiva universitaria. ¡Que piscina tan fantástica sería la Rotonda!... Zambullirse en esta enorme piscina azul de la Rotonda forma parte del *choque*⁴”. Por lo tanto, “un *choque* modificaría en un proceso inmediato, la percepción; y en un proceso de mayor duración, la significación de lugar e incluso su programa⁵”.

Si en este caso se entiende el *choque* como una intervención urbana, éste generará sorpresa en el individuo que recorre la ciudad, produciéndose en él un sentimiento de curiosidad que desencadenará una interacción - a través de la práctica y la observación del espacio - entre éste y la nueva obra propuesta. Así, la experiencia urbano-arquitectónica cobrará real valor, pues a diferencia de lo que suele suceder en la *ciudad-espectáculo*⁶, no se interpretará a través de una imagen, sino efectivamente **se vivirá**.

⁴ TSCHUMI, Bernard. “Algunos conceptos urbanos”.

⁵ DEL CAMPO, Manuel. Op.cit, p 26.

⁶ Para Giandomenico Amendola esta ciudad produce la superación del límite entre la vida y representación. En la lógica totalizadora de la ciudad postmoderna contemporánea en virtud de la cual cuanto más consciente somos del disfraz o de los disfraces que llevamos y cambiamos, tanto más necesario nos resulta la escena sobre la cual rec-itar nuestro papel. La conciencia de la representación social aumenta la necesidad de la escena física y el fondo adecuado a dicha representación. La demanda de la ciudad-escena es, en el fondo, demanda del hombre metropolitano postmoderno de poder ser él mismo: persona-disfraz.

Choque – desconexión – ficción

(marco arquitectónico)

“La combinación inverosímil de acontecimientos y espacios esta cargada de elementos subversivos” B.Tschumi.

Si el *choque* es una disyunción en la trama y experiencia urbana consolidada en cada individuo, podría entenderse como un punto de desconexión, de abstracción de la vorágine urbana para pasar a una *realidad alternativa*. Este simbolismo puede relacionarse con el hecho de proyectar una obra cinematográfica en un edificio situado en la ciudad, pues cada proyección posibilita vivir una realidad distinta a la cotidiana, abstrayéndose de ella para pasar a un mundo **ficticio** donde todo puede ser posible.

Tal como afirma Silvio Caiozzi, cineasta chileno, la creación audiovisual representa el deseo de “querer ser parte de otra realidad a través de una experiencia masiva, emocionante, evasiva, en la cual nos convertimos en testigo y cómplice de un hecho que nos parece nítidamente real, pero que finalmente no es más que una ilusión creada por la luz sobre una pantalla plana”

En el fondo, somos espectadores de la **ficción**, entendiendo ésta como una creación de la imaginación del cineasta, ante la cual, los espectadores nos dejamos engañar.

Según Áurea Ortiz, profesora de Cine del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, una película crea un mundo de ficción paralelo al nuestro, con sus reglas, sus sucesos y su organización, un mundo que ha de pasar por posible y que debe ser ante todo, verosímil. Por esta razón, la arquitectura cinematográfica está sometida a dos procesos contradictorios pero complementarios. Por un lado el de *abstracción*, que sería la simplificación de formas y estilos sólo a lo esencialmente requerido por la obra cinematográfica para generar su ambientación; y por otro, el de *exageración*, es decir, la amplificación de fragmentos o detalles para que a través de la desproporción o iluminación intensificada puedan ser percibidos por el espectador.

Esto nos lleva a considerar que la arquitectura en el cine debe tener un cometido dramático. Al respecto, Ortiz explica que “si se filma, por ejemplo, un lugar romántico como una calle europea pintoresca, se puede lograr una reproducción exacta de la misma, menos la atmósfera, textura y color. Así pues, es mejor sustituirlo por un set que sea la impresión de esa calle tal y como la ve la mente, ligeramente romantizada, simplificada, supertexturizada⁷”.

Por ello, resulta válido adulterar y falsear la realidad (o la arquitectura), siempre que estas acciones la deformen hasta dotarla de la psicología y personalidad necesarias para generar la idea, sentimiento o emoción que se pretende transmitir.



“El género del terror es la irrupción de lo irracional, del lado más oscuro, en una palabra de la pesadilla. Entramos en el reino de las sombras y aquí la arquitectura cumple un papel importante mediante la creación de espacios opresivos, irrespirables o tenebrosos. En ningún sitio como en éste género se hace más evidente la alianza entre la arquitectura y la luz para conseguir efectos dramáticos y psicológicos⁸”.

⁷ ORTIZ, Aurea. “La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción”, Ediciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1998, p10.



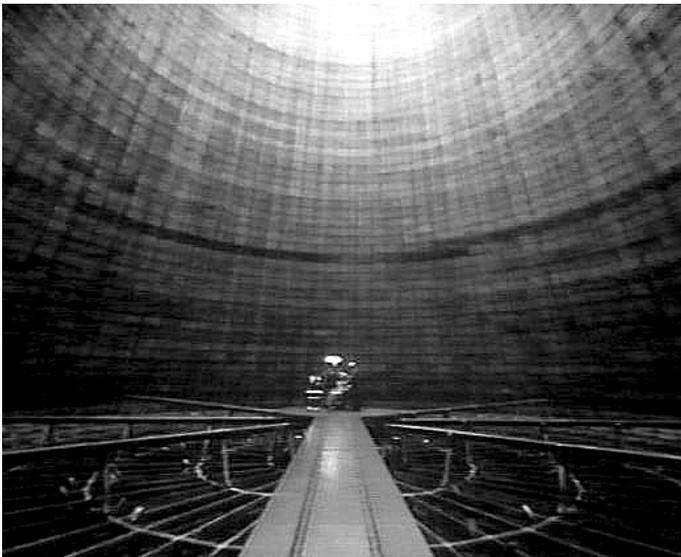
En 'El Gabinete del Doctor Caligari' (Robert Wiene, 1919), el mundo de las pesadillas es recreado utilizando decorados que dan la idea de distorsión a través del uso de líneas rectas, diagonales, picos y sombras pintadas mezcladas de manera confusas entre objetos tridimensionales y telones pintados.



“En 'Metropolis' (Fritz Lang, 1926) el mundo superior es claro y luminoso, con fuentes y jardines, mientras que la ciudad subterránea es opresiva, sin luz, con edificios como colmenas⁹”.

⁸ Ibid. p15.

Por otro lado, en cualquier film el manejo de la luz es determinante para la conformación visual del film. Por ejemplo, la iluminación expresionista “arroja sombras inquietantes y moldea los edificios y los lugares de forma dramática y expresiva...dando como resultado una riqueza visual y conceptual extraordinaria”¹⁰



⁹ Ibid. p28.

¹⁰ Ibid. p35.

propuesta. propuesta. **propuesta**. propuesta. propuesta. propuesta. prop

Los problemas planteados anteriormente, apuntan por un lado a la necesidad de conservar y difundir adecuadamente el patrimonio fílmico nacional, y por otro a la de desarrollar espacios culturales que a través de una propuesta urbana innovadora, permitan abolir el hermetismo en el que se encuentran la mayoría de ellos.

Ante esto propongo la proyección del “Centro para las imágenes en movimiento (CIMO)”, el que dará cabida a múltiples actividades en torno a la actividad fílmica nacional, acogiendo acciones de conservación, investigación y difusión en torno al tema.

El objetivo fundamental del CIMO es facilitar la transmisión cultural, para evitar que “el patrimonio termine vegetando en museos y bibliotecas, en vez de transformarse en energía vital para la vida cotidiana de toda la sociedad”¹¹

Basándome en los planteamientos de la Filmoteca de la Universidad Nacional de México, los principales fines del CIMO serán:

- Coleccionar, conservar y proteger todas las películas referentes al arte cinematográfico y a su historia.

- Reunir todos los documentos con fines artísticos, historiográficos, pedagógicos, de documentación, no - comerciales y de educación relativos a este arte.
- Adquirir, estimular, crear, proyectar y difundir cualquier documento cinematográfico referente a actividades generales de la cultura.
- Procurar, dentro del marco de las leyes vigentes sobre la propiedad artística e intelectual, la difusión del arte cinematográfico a través de ciclos de exhibiciones, cursos, conferencias, publicaciones, grabaciones y programas de televisión.
- Establecer convenios con las organizaciones internacionales afines a la materia, mediante los acuerdos e intercambios de instituciones similares.
- Contribuir a la formación y actualización de cineastas y académicos en las escuelas de cine, talleres de filmación y otros centros culturales.
- Realizar las investigaciones necesarias para un mayor conocimiento del cine en sus aspectos sociales, históricos, políticos, estéticos y técnicos.
- Procurar, a través de las exhibiciones, exposiciones, investigaciones y publicaciones, la formación de un público participante, preocupado por la problemática social, política y cultural de Chile y el resto del mundo, con discusiones críticas e ideológicas de definición ante el hecho cinematográfico¹².

¹¹ DI GIROLAMO, Claudio. “Seminarios de Patrimonio cultural”, Consejo de Monumentos Nacionales, DIBAM , 1997.

¹² En <http://www.unam.mx/filmoteca/Histo/historia.htm>

Hacia la búsqueda del lugar

Basándome en las ideas ya desarrolladas, la elección del emplazamiento del “Centro para la Imágenes en Movimiento (CIMO)” pretende *transprogramar* un edificio perteneciente a un mapa urbano común a la mayor cantidad de público. La *transprogramación* pretende generar un *choque* no sólo a nivel visual, como podría ser por ejemplo, un cambio brusco de fachada, sino de manera más sutil, imponiendo índices¹³ en el espacio urbano que llamen la atención del peatón en su recorrido por la ciudad. Así, el índice indicaría el punto de desconexión, ‘de paso a la ficción’.

Dentro de las numerosas posibilidades de emplazamiento, delimité la búsqueda a las galerías comerciales del centro de Santiago que pudieran potencialmente ser ocupadas para este fin. Este sistema de galerías pertenece a una trama secundaria a la conformada por el plano damero con el que inicialmente se proyectó la ciudad. Ésta da la posibilidad al peatón de recorrer y experimentar una ciudad más compleja espacial y urbanamente, donde es necesario **recorrer para descubrir** que hay más allá... descubrir muchas veces mundos ocultos. Por otro lado, la elección de este universo radica en el alto grado de abandono y deterioro en que se encuentran muchas de

estas estructuras, lo que da la opción de *reprogramar* parte de su funcionamiento.

Dentro de estos mundos ocultos, el Edificio Plaza de Armas - ubicado en la esquina nororiente de la Plaza y el Metro del mismo nombre - presenta varias ventajas. En primer lugar está su flexibilidad estructural, por la potencialidad de cambio en el que se encuentran la placa y los subterráneos debido a su deterioro, y junto con ello, posee una ubicación estratégica en el diseño del centro de Santiago.



¹³ En semiótica, el índice dirige la atención a sus objetos por compulsión ciega. El dedo índice de nuestra mano es índice, pues indica y señala.

Edificio Plaza de Armas

(Sergio Larraín, Emilio Duhart, 1956)

▪ **Valor Patrimonial**

“En la década de los años '50 el Movimiento Moderno se consolida en Chile, particularmente el denominado *International Style*. Dos edificios marcan esta consolidación. Se trata del edificio Plaza de Armas, ubicado en 21 de Mayo esquina de Monjitas, y el edificio Arturo Prat, ubicado en la Alameda esquina Arturo Prat, comenzados a construir en los años 1954 y 1956, respectivamente¹⁴”.

El *International Style* surge en Nueva York, y es rápidamente adoptado por la arquitectura latinoamericana, donde si bien “conserva su universalismo, muchas veces pierde su fuerza innovadora¹⁵”. En nuestro país, Sergio Larraín y Emilio Duhart fueron parte de este espíritu vanguardista, proyectando obras paradigmáticas como el edificio Oberpaur (Larraín), el Edificio de las Naciones Unidas (Duhart) y el Edificio Plaza de Armas (Larraín – Duhart), inspirado este último en la Lever House de Nueva York (S.O.M. 1952), edificio con el que se impuso el modelo *torre – placa*.

La placa buscaba mantener el tejido de la ciudad, ofreciendo comercio y servicios al flujo peatonal, mientras sobre ésta se situaba una torre de área menor y programa no público, capaz de recibir

asoleamiento y ventilación por sus cuatro caras. El edificio Plaza de Armas absorbió la propuesta internacional, y en una acción inédita en el medio urbano local, planteó descomponer la manzana del centro de la ciudad a través de la apertura de galerías y pasajes comerciales en dos pisos, los que absorberían flujos y tensiones del lugar manteniendo una continuidad con el espacio público y una escala peatonal.



Lever House (S.O.M. 1952)

¹⁴ Cristian Boza. “100 años de arquitectura chilena 1890-1990, Santiago, 1996, p274.

¹⁵ Enrique Brown. “Otra arquitectura en América Latina”, Editorial GG, 1988, p17.

La propuesta no sólo fue innovadora en ese sentido, ya que además planteó una nueva manera de relacionarse volumétricamente con la Plaza de Armas. A diferencia de los tres edificios ubicados en los vértices restantes de la Plaza, el edificio se retranqueaba de la línea de contención impuesta por éstos, para leerse en un segundo plano. Esto no significó que quedará en un lugar secundario, ya que su mayor altura lo mantuvo en una presencia equivalente a la del resto de los edificios.



Vista desde la Plaza de Armas al Edificio Plaza de Armas

La ubicación del prisma en la esquina sur-poniente buscaba liberar el resto de la placa, generando en su lado oriente un traspaso que coincide con los arcos del edificio Portal Bulnes. En su lado norte, la torre termina unos 30 metros antes del final de la placa, dejando un

gran espacio libre “para no entrar a competir con la Iglesia Santo Domingo”¹⁶



Vista desde el edificio a los arcos del Portal Bulnes.



¹⁶ Sergio Larraín, entrevista realizada el 2 de Noviembre de 1997 por Gonzalo Fuentes.

Vista desde el edificio a la Iglesia Sto. Domingo. La inserción de éste nuevo modelo en el centro de Santiago logró romper con la imagen de calle corredor con fachada y altura continua ya consolidados en ésta área. Si bien en sus inicios la propuesta no fue bien aceptada por la ciudadanía, pues el estilo neoclásico era considerado de mayor rango y elegancia, éste objeto aislado, icono del modernismo, logró traer consigo nuevas ideas sobre ciudad, lo que permite atribuirle un valor memorativo, ya que es uno de los pocos representantes de las ideas dadas a conocer por el *International Style*.



▪ **Análisis Arquitectónico**

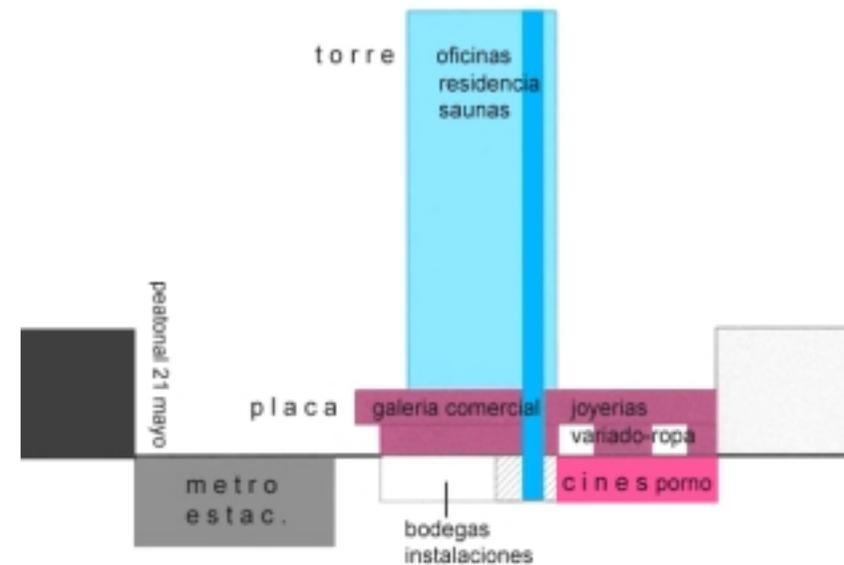
El *International Style* contaba con reglas claras para la conformación arquitectónica de sus edificios, éstas se resumieron en tres:

1. El paso de la masa al volumen, dado por la transmisión de las cargas verticales desde los muros exteriores hacia las columnas internas.
2. El paso de la simetría a la regularidad como principio ordenador de la composición arquitectónica.
3. La ausencia de decoración.

El Edificio Plaza de Armas acogió estos principios adecuándolos a la realidad local, donde surgieron algunas restricciones como la imposibilidad de edificar pilotis sin muros arriostrantes debido al sismo, y la de construir la fachada y los quebrasoles en acero como originalmente estaba pensado.

De todos modos, es posible ver en este edificio la representación volumétrica y espacial de los principios del *International Style*. La modulación regular de la torre, correspondiente a 6,25 metros se deja ver en su fachada, conformando una trama que sostiene los quebrasoles. La torre, imponente, se posa sobre la placa de igual modulación, la que se abre espacial y funcionalmente al espacio

público a través de pasajes peatonales que conforman un circuito interior en dos pisos. Desde los pasillos internos se puede acceder a los cines subterráneos Nilo y Mayo, que actualmente funcionan como cines pornográficos. Estos cines se sitúan bajo la placa, ocupando el área no coincidente con la proyección subterránea de la torre.



▪ Estado Actual

Actualmente el edificio exhibe una placa disminuida espacial, programática y constructivamente. Si bien el comercio aún funciona, su calidad se ve disminuida pues los locales son muy pequeños, poco flexibles espacialmente, cuentan con mala iluminación y acusan filtraciones desde la losa de la terraza. Esta última ha perdido su calidad de suelo en altura para transformarse en un soporte de extractores, cubiertas e impermeabilizaciones asfálticas.

Las galerías paralelas que originalmente estaban vinculadas por un espacio vacío sobre el lingote central de comercio, hoy están separadas por la ocupación de dicho espacio. Esto conlleva una lectura estratificada de los distintos niveles, la que se ve reforzada por la actual distribución del programa, el cual contempla cines pornográficos en el subterráneo, tiendas de vestuario en el primer nivel, joyerías en el entresijo y talleres en el segundo nivel. La torre por su parte acoge desde oficinas hasta moteles, con sólo un 60% de uso residencial.

Además, el clima y polución de Santiago han afectado negativamente la integridad de la fachada, la que ha sido pintada y revocada, en tanto que los quebrasoles fueron modificados o eliminados.

Todas estas alteraciones han degradado el carácter original del edificio, haciéndole perder la naturaleza de hace algunas décadas, la cual le permitieron imponerse como uno de los puntos de referencia en el escenario urbano nacional.

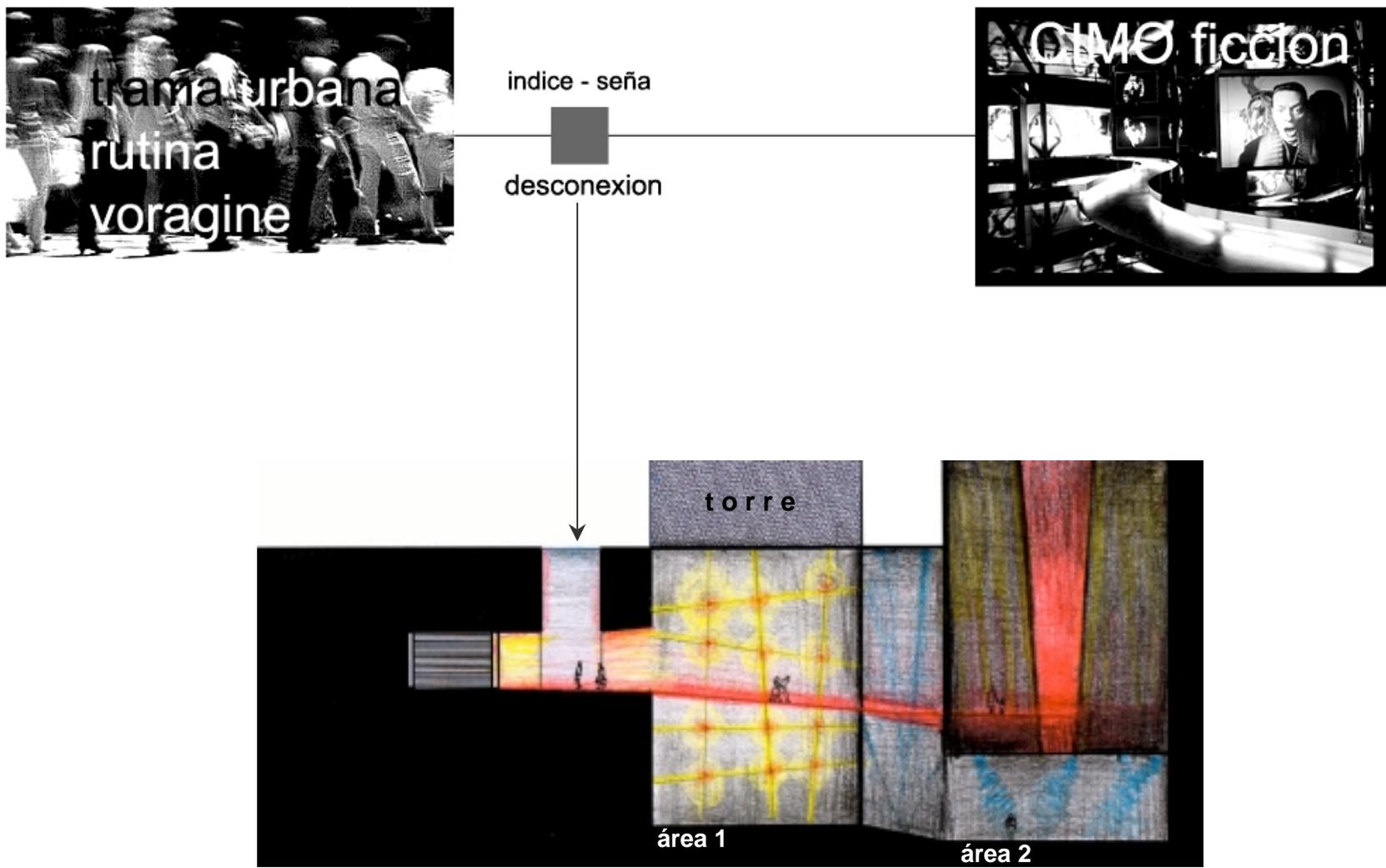
Un dato bastante desconocido, es la existencia del mural "El Sol" en el foyer del Cine Nilo, el mural público más grande pintado por Nemesio Antúnez (6x8 m).



Mural "El Sol"



La propuesta considerará los conceptos de *'choque'* y *ficción* ya desarrollados, proponiendo el siguiente esquema de acción.



Intervención

De los tres componentes que conforman el edificio, es decir, la torre, la placa y los dos niveles subterráneos, se intervendrán sólo los dos últimos. La placa será revitalizada a través de la desfragmentación de los espacios (mayores tamaños y flexibilidad), y una mejor conexión espacial entre sus dos niveles. El uso comercial se mantendrá, reduciendo la cantidad de locales en pro de una mejor calidad espacial.

A los dos subterráneos ya existentes se sumará un tercero, que permitirá dar cabida a todo el programa y a la propuesta espacial.

El punto de acceso al CIMO, ubicado en el segundo subterráneo del edificio, coincide con la salida hacia 21 de Mayo que actualmente posee el metro Plaza de Armas. Desde allí puede comenzarse un recorrido distinto al acostumbrado, accediendo a través de un puente que invita al mundo mágico del cine.

Una vez dentro del edificio, el programa se divide en dos grandes áreas:

1. Una, contenida en la estructura que dicta la proyección subterránea de la torre, donde se ubica el programa de administración y conservación.

2. Y otra, contenida donde actualmente se ubican los cines Nilo y Mayo, que contiene el programa de extensión, investigación y documentación.

Programa detallado

Primer subterráneo: total área 1680 m2 aprox.

área conservación y administración.

- Administración mediateca.
Sala de reuniones.
Oficina de relaciones públicas.
Oficina de dirección económica
Oficina contabilidad.
Servicios higiénicos personal.
Servicios higiénicos personal mantención.
Sala de Basura.
Sala de Mantención y aseo.
- Sala de copiado.
Sala de revelado.
Laboratorio de sonido.
Catalogación.
Laboratorio de análisis químico y restauración.
Sala de proyección fílmica.
Sala de proyección fotográfica.
980 m2 aprox.

área difusión y extensión.

- Mediateca área biblioteca.
- Sala de cine 1.
700 m2 aprox.

Segundo subterráneo: total área **1710 m2 aprox.**

área conservación y administración.

- Dirección conservación
Recepción.
Revisión de material.
Depósito transitorio.
- Dirección general.
Administración general.
Sala de reuniones.
Dirección extensión.
Dirección programación.
Servicios higiénicos personal.
630 m2 aprox.

Hall de acceso + boleterías.

380 m2 aprox.

área difusión y extensión.

- Mediateca área hemeroteca videoteca, fonoteca.
- Sala de cine 1 + Sala VIP.
700 m2 aprox.

Tercer subterráneo: total área **1680 m2 aprox.**

Área conservación y administración.

- Recepción
Dirección mediateca.
Estación de diseño.
Oficina de publicaciones.
Servicios higiénicos personal.
Servicios higiénicos públicos.
- Bóveda climatizada acetato.
Bóveda climatizada nitrato.
Bóveda climatizada video.
Bóveda climatizada fotografía.
630 m2 aprox.

Área difusión y extensión.

- Sala de conferencias + sala VIP
- Cafetería – Bar.
- Museo del Cine.
1050 m2 aprox.

Placa comercial.

Tienda especializada CIMO.
740 m2 aprox.

Total área CIMO: 5900 m2 aprox.

Total área CIMO + placa comercial: 12160 m2

Gestión

En el entendido que el CIMO constituye un equipamiento cultural a nivel nacional, se propone que el Estado - a través de la 'Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural'¹⁷ junto con el 'Consejo Nacional de la Cultura y las Artes' en su 'Área de Cine y Artes Audiovisuales' - gestione y desarrolle el proyecto. Éste se financiaría a través de un sistema de participación mixta, incluyendo al sector público y privado. El aporte público provendría de fondos destinados a infraestructura cultural por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, más fondos destinados por el mismo Consejo a la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos (DIBAM), mientras que el aporte privado derivaría de donaciones a cambio de exenciones tributarias, amparándose en lo indicado en la Ley de Donaciones Culturales, más conocida como Ley Valdés. Esta ley indica que cualquier donación en dinero o especies que una empresa realice para financiar un proyecto cultural, previamente aprobado por el Ministerio de Educación (Mineduc), podrá acogerse a los beneficios tributarios consistentes en un descuento en el pago de sus impuestos equivalente al 50% de la donación efectuada.

Junto con esto, pueden sumarse otros aportes provenientes de organismos internacionales. Entre otros está el plan de

preservación de las imágenes en movimiento de la Unesco y la ayuda que proporciona la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

Una vez solucionado el financiamiento inicial, el CIMO puede generar sus propios recursos a través de auspiciadores y donaciones, suscripciones individuales o corporativas, proyectos propuestos y financiados por agentes externos, taquilla, venta de material audiovisual, bar - cafetería, etc...

En cuanto al terreno, se propone que éste sea entregado en como dato por su dueño.

¹⁷ Esta comisión, creada por el Presidente Ricardo Lagos en abril del año 2000, está estudiando y formulando las proposiciones conducentes al mejoramiento de la infraestructura cultural del país, y al mejoramiento de la capacidad de gestión de nuestros espacios culturales.

Bibliografía

AMENDOLA, Giandomenico. "La Ciudad Postmoderna", Madrid, Celeste Ediciones, 2000.

CELEDÓN, Macarena. "Centro de Conservación y Difusión de las Imágenes en Movimiento". Memoria de Título, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2000.

DEL CAMPO, Manuel. "Arquitectura y Acontecimiento", Seminario Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2003.

DI GIROLAMO, Claudio. "Seminarios de Patrimonio cultural", Consejo de Monumentos Nacionales, DIBAM, 1997.

FERRER, Rodrigo. "Edificio Plaza de Armas: Conservación de un edificio paradigmático", Tesis Licenciado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura Universidad Católica, Santiago de Chile, 2001.

MENDY, Catherine. "Filmoteca de Valparaíso", Memoria de Título, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2003.

ORTIZ, Aurea. "La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción", Valencia, Ediciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

SEVALLE, Danitza. "Cineteca Nacional", Memoria de Título, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1994.

Revistas y Documentos.

Documento "Algunos conceptos urbanos". Bernard Tschumi.

Documento "El Arte y el Lenguaje Simbólico. El arte como Expresión Cultural". Redactado por el profesor Claudio López de la Maza.

Documento "Área de Cine y Artes Audiovisuales". Área de Cine y Artes Audiovisuales Mineduc. En www.mineduc.cl

Documento “Minuta sobre proyecto de Ley sobre fomento audiovisual”. Área de Cine y Artes Audiovisuales Mineduc. En www.mineduc.cl

Documentos “Industria Audiovisual en Chile. Antecedentes. Políticas públicas. Datos y Cifras”. Ignacio Aliaga, Coordinador Area de Cine y Artes Audiovisuales. Área de Cine y Artes Audiovisuales Mineduc. En www.mineduc.cl

Documento “Chile del Nuevo Extremo”. Ignacio Aliaga. Área de Cine y Artes Audiovisuales Mineduc. En www.mineduc.cl

Documento “Chile, la Imagen Obstinada”. Ignacio Aliaga. Área de Cine y Artes Audiovisuales Mineduc. En www.mineduc.cl

Entrevista con Bernard Tschumi. Por Enrique Walker. Revista Summa 57.

“La mirada del Cine”. Jean Nouvel. Revista Arquitectura Viva nº7. 1989.

“Tiempo, Espacio, Cine y Arquitectura. El año pasado en Marienbad”. Max Aguirre. Revista ARQ 36.

“Desde la arquitectura al Cine”. Tomas Browne. Revista ARQ 44.

Principales webs consultadas.

www.fiaf.org

www.unesco.cl

www.mineduc.cl

www.unam.mx/filmoteca/Histo/historia.htm