

16 CINES DEL BARRIO YUNGAY Y SU *RECUPERACIÓN* PROYECTUAL DEL PATRIMONIO

Estefanía Sepúlveda N.

Profesora guía: Cecilia Wolff C.



Seminario de Investigación

Semestre Otoño 2021

INDICE

CAPÍTULO 1: PRESENTACIÓN DEL TEMA

- 1.1 Planteamiento del Problema
- 1.2 Área de investigación
- 1.3 Pregunta de Investigación
- 1.4 Hipótesis
- 1.5 Objetivos General y Específicos
- 1.6 Metodología de Recuperación Proyectual

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

- 2.1 El dibujo como proyecto arquitectónico.
- 2.2 El dibujo como medio de recuperación
- 2.3 El dibujo como representación de las experiencias
- 2.4 La Recuperación Proyectual

CAPÍTULO 3: ETAPA 1: REVISIÓN HISTÓRICA Y ANALÍTICA DEL LUGAR

- 3.1 Antecedentes del Barrio
 - 3.1.1 Historia del Barrio Yungay
 - 3.1.2 Patrimonio en el Barrio
 - 3.1.3 Memoria, identidad y noción de Barrio
 - 3.1.4 Participación ciudadana como detonante de protección patrimonial
- 3.2 Antecedentes del cine de Barrio
 - 3.2.1 Llegada e inicio de los cines en Chile

3.2.2 Tipos de cines

3.2.3 Apogeo y caída de los cines

CAPÍTULO 4: ETAPA 2: DELIMITACIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO

CAPÍTULO 5: ETAPA 3: ANÁLISIS DESDE EL TERRITORIO

CAPÍTULO 6: ETAPA 4: ANÁLISIS DESDE LA VISIÓN ARQUITECTÓNICA

- 6.1 Análisis desde su contexto
- 6.2 Análisis desde las tipologías
- 6.3 Análisis desde la planimetría
- 6.4 Análisis desde la información fotográfica y escrita
- 6.5 Análisis desde la materialidad
- 6.6 Análisis desde los fragmentos

CAPÍTULO 7: ETAPA 5: CONTACTO CON LA COMUNIDAD

CAPÍTULO 8: ETAPA 6: ANÁLISIS DE LAS EXPERIENCIAS

CAPÍTULO 9: PRODUCCIÓN DEL MATERIAL RECOPIADO:

- 9.1 Cine-Teatro Selecta
- 9.2 Cine-Teatro O'Higgins
- 9.3 Teatro Zig – Zag
- 9.4 Teatro Electra
- 9.5 Cine-Teatro Colón

CAPÍTULO 10: CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

CAPÍTULO 11: BIBLIOGRAFÍA

CAPITULO 1

PRESENTACION DEL TEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

El barrio Yungay, desde sus inicios, ha sido considerado una pieza importante dentro de la configuración espacial del área céntrica de Santiago. Su evolución y expansión como consecuencia, principalmente, de la migración campo - ciudad y de los avances en infraestructura urbana transformaron al barrio Yungay en un punto de convergencia social donde clases sociales pertenecientes a la élite compartieron lugar con obreros y campesinos y, como consecuencia a este hecho, se generó un punto culturalmente variado. (Santiago Innova, 2004)

Pese a ser considerado un barrio residencial con una serie de variados equipamientos a su alrededor, el hecho de albergar a parte de la oligarquía terrateniente y la burguesía de la época generó una expansión de recintos culturales y arquitectónicos durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, donde destacan el Parque Quinta Normal con su posterior red de Museos en su interior, además de variados teatros donde se producían espacios de entretenimiento para la mixtura de clases sociales. (Santiago Innova, 2004)

De estas actividades de entretenimiento destacaron la obra de teatro, la ópera y posteriormente el cine. La inserción y creciente expansión que obtuvo este último en Chile durante la primera mitad del siglo XX generó el establecimiento de nuevos recintos como los biógrafos o los "coliseos" aplicados principalmente a albergar esta actividad dentro de todo el centro de la ciudad de Santiago. Esto produjo que en el barrio Yungay se implementaran cines en distintos formatos, tamaños y enfocados a distintas clases sociales durante las primeras décadas del siglo XX que marcaron una expansión aún más potente en cuanto a cultura dentro del barrio. Estos cines no solo significaron un hito de entretenimiento, sino que brindaron un espacio para reuniones sociales y para divulgación de noticias nacionales y sobre todo extranjeras, para

personas que no podían ser económicamente parte de otros recintos como los teatros. (Iturriaga, Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, "barracones" y coliseos, 1896 - 1940, 2018)

Esta actividad, sumada a la paulatina decadencia a la que se enfrentaba el barrio Yungay desde la migración de la élite hacia el sector oriente de Santiago desde 1930, y en conjunto a la reglamentación de cines y, décadas más tarde, el conflicto bélico mundial, el régimen militar nacional y el avance de nuevas tecnologías destinadas a la entretención, generaron el lento decaimiento de espacios cinematográficos y de reunión social hacia la década de 1990, donde la escasa concentración de público y, como consecuencia, la poca recaudación para los cines independientes hizo que estos pasaran a manos de privados, cambiaran su uso o fuesen abandonados o demolidos.

Pese a que el barrio Yungay destacó por su numerosa red de salas de cine dentro del contexto metropolitano, el material tanto planimétrico, fotográfico, escrito o en otras formas de representación es escaso y se encuentra disperso dentro de distintos medios de búsqueda y archivo.

Es dentro de este contexto que la presente investigación aborda la interrogante de cómo recuperar visual y espacialmente recintos que han formado parte de la memoria colectiva de una época, pero cuyo material vigente es escaso y de difícil acceso. Así, la investigación plantea abarcar los proyectos arquitectónicos detrás de estos recintos cinematográficos y generar una metodología que permita reconstruir dichos proyectos y así, posibilitar su re-existencia.

Esta investigación se enmarca en el contexto del Proyecto de Extensión Valentín Letelier 2021 "Nuestros cines ya no están" perteneciente a un equipo formado por integrantes del Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) y la Facultad de Arquitectura y

Urbanismo (FAU). El proyecto busca enlazar recuerdos y memorias de antiguos y nuevos residentes del Barrio Yungay sobre sus experiencias de ir al cine como actividad barrial cotidiana, mirado no solo desde el entretenimiento mismo de la película sino además desde el territorio y lo sociocultural y así, realizar talleres, en especial con integrantes de la tercera edad, que permitan contribuir al fortalecimiento de la comunidad dentro del barrio. Esto por medio de un trabajo de recopilación basado en el fenómeno de experiencia – emoción de aquellos usuarios que pudieron visitar, recorrer y usar el cine en periodos en que estuviese activo, plasmándolo a través de trabajos de representación basados en el libro “El alba de las emociones” de Susana Bloch y el trabajo de Tres y cuatro álamos de Katherine Moya, donde el relato se puede registrar y posteriormente visualizar. De esta manera, el presente seminario busca contribuir con material planimétrico y representacional de estos recintos tomando como punto de apoyo las vivencias y experiencias de los participantes del proyecto “Nuestros cines ya no están”.

1.2 ÁREAS DE INVESTIGACIÓN:

Representación arquitectónica/ Cine-arquitectura/ Recuperación Patrimonial/ Participación ciudadana/ Barrio Yungay.

1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN:

En el contexto actual de la pérdida de los espacios cinematográficos y culturales dentro del Barrio Yungay, y considerando que estos constituyen una huella identitaria, urbana y patrimonial trascendente en el barrio, cabe preguntarse cómo generar una metodología basada en la representación arquitectónica, usando las fuentes de información vigentes y la experiencia de sus usuarios, a través de la cual estos cines puedan volver a *existir* y, por ende, a permitir experiencias de arquitectura virtual con sus habitantes.

1.4 HIPÓTESIS:

Un edificio, como proyecto arquitectónico, es capaz de “*re-existir*” a través de la *recuperación proyectual* o, dicho de otra manera, volver a existir mediante una metodología basada en distintas técnicas de representación arquitectónica que conforman una *recuperación proyectual* y de recopilación de datos. Donde, en el caso del Barrio Yungay, no solo radica en una propiedad física sino además en un acuerdo social, cultural y experiencial, donde, la representación arquitectónica es capaz de hacerse cargo de evitar su desaparición.

1.5 OBJETIVOS

1.5.1 OBJETIVO GENERAL:

Evitar la desaparición de las experiencias de los 16 cines del Barrio Yungay a través de la *Recuperación Proyectual*, utilizando las fuentes de información existentes y los distintos sistemas de representación arquitectónica, con el fin de reconstruir la experiencia de ir al cine y con ello contribuir a recuperar la memoria colectiva del barrio.

1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

A) Catastrar los recintos cinematográficos dentro del barrio Yungay y realizar un levantamiento a nivel planimétrico y de representación a través de la información vigente (antecedentes planimétricos, escritos, fotográficos y/o audiovisuales, etc) y las entrevistas realizadas a la comunidad vinculada a dichos cines.

B) Generar una metodología basada en la memoria colectiva de los habitantes del barrio Yungay relacionadas al uso de los espacios cinematográficos y así recuperar las experiencias y emociones relacionadas a los edificios. Para aquello se propone el desarrollo del concepto *recuperación proyectual* que será aplicable a casos de patrimonio arquitectónico similares a la investigación de los 16 cines en el barrio Yungay.

C) Investigar el impacto del cine (basado en la memoria, experiencias y emociones) dentro del contexto del Barrio Yungay para evidenciar la huella cultural que este dejó dentro del barrio.

D) Contribuir con información planimétrica/representacional al Proyecto de Extensión Valentín Letelier 2021 "Nuestros cines ya no están" liderados por académicas del ICEI y FAU para posteriormente, ser divulgada y entregada a la comunidad como material informativo.

1.6 METODOLOGÍA DE RECUPERACIÓN PROYECTUAL

La metodología de la presente investigación denominada "*Recuperación proyectual*" busca, por medio de ocho etapas, desarrollar los proyectos de edificios que en la actualidad han sufrido de abandono, ruina, cambio de uso o la demolición absoluta. Esto, aplicado a 16 cines del Barrio Yungay.

Etapla 1: Revisión histórica y analítica del lugar: Investigar acerca del contexto histórico, el análisis del barrio y del fenómeno en torno a los edificios a estudiar, en este caso, los cines de barrio dentro del contexto nacional y dentro del Barrio.

Etapla 2: Delimitación del área de estudio: generar límites de estudio y catastrar los edificios presentes en dicha área, desarrollando finalmente un plano base para trabajar.

Etapla 3: Análisis desde el territorio: Generar un contacto físico en el área de estudio, reconociendo la ubicación real de los edificios además de su estado y uso actual.

Etapla 4: Análisis desde la visión arquitectónica:

- A) Desde el contexto: la búsqueda del proyecto arquitectónico desde una mirada urbana y las relaciones con su contexto.
- B) Desde la tipología: la búsqueda del proyecto arquitectónico a través de sus características y similitudes.
- C) Desde la planimetría: la búsqueda del proyecto arquitectónico a través de los archivos
- D) Desde la información fotográfica y escrita: la búsqueda del proyecto desde la fotografía, la prensa y la investigación.
- E) Desde la materialidad: la búsqueda del proyecto desde sus materiales y composiciones.
- F) Desde los fragmentos: la búsqueda del proyecto desde el análisis de su arqueología.

Etapla 5: Contacto con la comunidad: Realizar presentaciones del proyecto de extensión, entrega de material informativo, recopilación de relatos e invitación a participar en actividades online.

Etapla 6: Análisis desde las experiencias: recopilación de comentarios en sitios web, entrevistas públicas o conversaciones informales catastradas. Junto a ello, se agregarán relatos personales encontrados en libros de ficción o poemas.

Etapla 7: Producción del material recopilado: análisis y producción de fichas técnicas, descripción de los edificios y material de representación arquitectónica

Etapla 8: Entrega del material final a la comunidad: como forma de conservar parte de la memoria colectiva de dichos recintos estudiados, se entrega material relevante a la comunidad contenida en el proyecto de Extensión: "Nuestros cines ya no están".

CAPITULO 2

MARCO TEÓRICO

2.1 EL DIBUJO COMO PROYECTO ARQUITECTÓNICO

El dibujo, dentro de la historia de la arquitectura, ha sido considerado una herramienta cuya evolución ha ido a la par de la idea, proceso y realización de la obra arquitectónica. Previo a la llegada e implementación de los valores que la arquitectura moderna podía entregar en el estudio y la formación del arquitecto, el dibujo era considerado principalmente un soporte visual previo a la construcción de grandes obras arquitectónicas y también como herramienta para representar, analizar y catalogar lo construido. Es así como, sintéticamente, se podría considerar que la arquitectura en su totalidad se compone de dibujos y construcción. (Vasquez, 2017). Pero que, con la llegada del proyecto arquitectónico, el uso del dibujo adquiere mayor relevancia a la previamente expuesta, donde ya no solo constituye un soporte o una herramienta de representación, sino que forma parte de un proceso creativo y proyectual. Es por esto por lo que se aborda la visión e hipótesis planteada por Fernando Vázquez en el texto *Dibujar es Proyectar*, donde manifiesta que las técnicas o medios modernos de representación no solo son importantes para el desarrollo del proyecto, sino que constituyen el resultado proyectual donde el desarrollo del dibujo dentro de la perspectiva histórica, desde el renacentismo hasta la llegada del periodo moderno, ha influenciado el carácter de las técnicas de representación.

El dibujo, interpretado en esta investigación como cualquier técnica gráfica, acompañó al proceso proyectual (Planteado por Vázquez desde el renacimiento donde el proceso permanece dentro de la lógica del hacer y del pensar) y lo pre-figurativo, donde el dibujo se sustenta dentro de la capacidad del arquitecto de dibujar y, por lo tanto, dependía de su habilidad para esclarecer su idea ante los demás. Este lineamiento abstracto busca corregirse a través del uso de la geometría y la matemática, por medio de plantas y elevaciones para dilucidar ideas pre-

figurativas. Es dentro de esta prominente ortogonalidad donde se registran las bases de que aquello que está dibujado tiene que ser consensualmente producido y consumido tanto por quien "piensa" e "inventa", como por quien "lee" y "construye" (Vasquez, 2017), donde la figura del arquitecto, visto desde la manera moderna, nace de la aceptación a este fenómeno y a la capacidad que tiene el dibujo de hablar por él.

Este uso de la ortogonalidad se ve disminuido en el periodo barroco donde artistas como Miguel Ángel, buscan alternativas en las que predomina la capacidad visual y, por lo tanto, el uso de la imagen como camino ideal para el proceso pre-figurativo, donde teóricos entendían que "aunque la arquitectura dependía de las matemáticas, (era), todavía, un arte de seducción cuyo propósito no (era) el de frustrar el espíritu por motivos ligados solamente a la razón" (Biermann, 2003). De esta manera, es entendido que La imagen es fundamental para terminar de componer este nuevo mundo de sensaciones. Sin imágenes no hay virtualidad. (Vasquez, 2017)

Por lo tanto, con la llegada de la ilustración se generaron dos visiones con respecto a esta temática, una donde se consolida finalmente al dibujo como una herramienta crucial para la representación de ideas basadas en lo euclidiano y mecánico para el arquitecto académico y una segunda visión, donde se aleja al dibujo como medio interpretativo de ideas pre-figurativas y se instaura como el fin en sí mismo. De esta manera, alejándose de lo constructivo, podrían entenderse a los dibujos, desde esta segunda visión "como "meta-arquitecturas", pues surgen de la preocupación con, y por, las formas "imaginarias" que si construidas en el espacio isótropo de la realidad podrían transformar el lugar del habitar humano" (Vasquez, 2017) es decir, la existencia dentro de un espacio virtual, donde la arquitectura pervive dentro del imaginario sin la necesidad de lo físico.

Los aportes que estos periodos arquitectónicos entregaron al desarrollo del dibujo como medio y como fin, pese a no guardar linealidad evidente, presentan una discusión que finalmente alimenta el concepto del proyecto y la participación del dibujo que perdura hasta la actualidad dentro de lo académico y lo práctico.

Al hacer referencia al proyecto dentro de esta investigación, se entiende que dicho concepto ya estaba instaurado desde el renacimiento y abordado por arquitectos como Alberti o Brunelleschi, donde se comienza a desligar la practica constructiva del proceso creativo donde además se considera al proyecto como un proceso intelectual, es en el siglo XX, como menciona Álvarez de Toledo, donde el concepto de proyecto se modifica, se utilizan nuevas herramientas como la función, la técnica y la economía que sustituirían a la simetría, los órdenes y la historia. Además, el proyecto moderno se aleja de la composición clásica donde también se niega al estilo y el ornamento.

Es, con estas características, que el proyecto arquitectónico se enmarca en el contexto de la arquitectura moderna donde, de manera gradual, se implementa este proceso a un nivel educativo para el desarrollo intelectual de los nuevos arquitectos y que permanece vigente como modo de enseñanza hasta la actualidad. De hecho, la arquitectura moderna y el proyecto arquitectónico entrelazan un vínculo donde autores como Vásquez, señalan que: "La arquitectura moderna surge junto con el "proyecto" o en términos más contundentes: es el "proyecto" quien va a parirla." (Vasquez, 2017) Es desde este punto donde el proceso de producción de la arquitectura, que previamente era una unidad indivisible con la construcción, se separa en dos fases, cada una con características y expresiones marcadas en la obra misma. Así, el proceso de producción de la arquitectura se concibe hoy fraccionado en dos fases perfectamente

diferenciadas, proyecto y obra. (Yanguaz Alvarez de Toledo, 2015).

Pese a la importancia que tiene el proyecto dentro de la arquitectura moderna, esto no impidió que entrase en crisis en la década del 50, donde existe una corriente que busca retomar la idea intuitiva y el diseño subjetivo. Además, décadas después, en 1980 la llegada lenta pero potente de la computarización produjo cambios en la forma en que se acerca el proceso proyectual al arquitecto, así, Purini ha distinguido tres formas de influencia de la cultura digital en el proyecto: "La primera, en el ámbito puramente instrumental, en el que el ordenador es un eficaz colaborador para la representación y el cálculo de un proyecto concebido sin su ayuda; el segundo ámbito es el creativo, en el que la informática se convierte en una herramienta de concepción y desarrollo del proyecto; finalmente, en el ámbito utópico, la cultura informática crea diseños y espacios sin relación con el mundo físico, arquitecturas y ciudades virtuales". (Yanguaz Alvarez de Toledo, 2015)

De esta manera se distingue un constante cambio de características y de lo que sugiere el proyecto y el dibujo dentro de la arquitectura donde, pese a no contar con una linealidad marcada, hay un rescate en cada una de las corrientes y una adaptación a la actualidad arquitectónica.

Es importante considerar que, como resultado del proceso histórico anteriormente expuesto, el dibujo dentro de la arquitectura puede significar tanto una herramienta proyectual como un medio representacional. Para Santiago Rodríguez, estos conceptos son definidos dentro de *la prefiguración y la representación* respectivamente, donde la prefiguración consiste en un proceso creativo de discusión personal e introspectiva entre el *disegno interno* y el *disegno externo* que experimenta una persona al momento de proyectar (Rodriguez, 2016) donde las

capacidades desarrolladas están basadas en la creatividad, expresividad y creación de manera personal y el dibujo forma parte de una expresión pre-figurativa que acompaña un continuo proceso de ensayo y error, donde finalmente se busca plasmar de la manera más clara y fidedigna la idea preconcebida, así al mostrarse visible, entra en un continuo proceso de corrección, refutación y observación, que forma parte de una escena cíclica hasta dar por fin al resultado esperado. Por su parte, la representación es un medio limitado, ya que no puede mostrar todos los componentes que existen en el mundo que nos rodea (Rodríguez, 2016), y sus capacidades están atribuidas a técnicas manuales, motricidad, observación y capacidades de exposición, todo esto direccionado con claridad, estética y sensibilidad con un fin, según Boudon, comunicativo. Por lo tanto, debe seguir un lenguaje claro y alejado de la ambigüedad y de las múltiples interpretaciones y puede asociarse junto a otros medios de expresión que den claridad de lo representado, como el texto o los símbolos.

Pese a que la investigación final tratará el dibujo como un medio representacional (ya que se asocia a recintos cinematográficos que existieron físicamente y cuyo valor se rescata por medio de las técnicas gráficas) es necesario ampliar el espectro del dibujo en la arquitectura y sobre todo en la realización del proyecto arquitectónico, algo necesario para finalmente establecer el concepto de recuperación proyectual y para entender el edificio no solo como lugar físico, sino como idea preconcebida.

Por lo mismo, existen una serie de autores que definen el proceso pre-figurativo en una serie de componentes no lineales, donde Yanguaz Alvarez de Toledo al compactar las ideas de los autores expresa en su libro que *la operación proyectual contiene dos fases: la primera, la historia de la formación de la imagen arquitectónica y la segunda, la organización de esta imagen en el proyecto. El primero consiste en concebir, tantear, ajustar,*

rectificar y el segundo, una vez precisada la propuesta, consiste en ofrecer, presentar, hacer inteligible el proyecto a los colaboradores, operarios, etc (Yanguaz Alvarez de Toledo, 2015)

En términos generales, se podría considerar que la participación del dibujo dentro del proyecto puede constituir una herramienta donde es posible plasmar ideas, situaciones y formas, generando así, parte de componentes no lineales que constituyen un producto mayor posteriormente ensamblado, de esta manera se considera que *El dibujo se encuentra a la mitad de camino entre la idea y la realización.* (Vasquez, 2017).

Es, de esta fase compositiva, donde el dibujo es un agente participativo tanto en lo pre-figurativo como lo representativo, donde es importante destacar cómo ambos procesos tienen la capacidad de existir de forma teórica y visual sin la necesidad de pertenecer al espacio físico/tangible. Seguí en su texto *Dibujar y proyectar. El imaginario de dibujar. Presenta una visión que dista de la representación mimética y mecánica de los objetos, y enfoca su discurso hacia un dibujo más libre y exploratorio, una técnica que permite la apertura a la imaginación de nuevos mundos contenidos dentro de una hoja de papel, un dibujo más enfocado a una visión pre-figurativa, donde las técnicas gráficas son capaces de activar una fuerza formadora, musical, coreográfica, cromática y poética.* (Seguí, *Dibujar y proyectar (LVIII) El imaginario de dibujar*, 2017). Esto dentro de la importancia corpórea que aporta el dibujante, quien transmite a través de la línea y el trazo, imágenes mentales con dinámica y narrativa. De esta manera, Seguí transmite parte del discurso del que refiere esta investigación, donde el dibujo dentro de la arquitectura es capaz de existir dentro de los límites físicos que impone la hoja de papel, donde el contenido no solo forma parte de lo visto, sino de lo imaginario, lo corpóreo y la experiencia misma del dibujante, y es por esta importancia, que pese a no enfocar esta investigación en lo pre-figurativo sino en lo referencial, es trascendental exponer la

visión en el que el límite entre ambas fases no es demasiado distante y lo pre-figurativo entrega parte de estas características al dibujo que será desarrollado de forma práctica a lo largo del seminario.

Finalmente, es necesario indagar en aquello que es considerado la representación dentro del proyecto arquitectónico, cuya finalidad será de importancia para el desarrollo de la presente investigación.

Para Boudon, el dibujo de arquitectura es el centro de un amplio proceso que implica la concepción arquitectónica. Estudiar la representación es no sólo estudiar los productos gráficos, sino que deben considerarse los soportes, los instrumentos de trazo, la tecnología disponible y la situación del propio creador. [...] El arquitecto no actúa entonces sobre la realidad o sobre el objeto real, sino necesariamente sobre su representación en tanto operación de abstracción; los atributos que el propio arquitecto otorgue al dibujo lo convierten en su expresión. La función del dibujo, en acuerdo con Boudon, es la de imaginar y comprender el proyecto (Rodríguez Pulido, 2010)

Así, el pensamiento de Boudon establece que la representación no se estanca en un proceso en el que se plasma al detalle una imagen y obra ya existente, sino que por medio del ejercicio mismo de representación se logra una abstracción de dicha obra en donde el arquitecto entiende lo que dibuja y es capaz de entregar su versión. De esta manera, la técnica grafica siempre mantendrá un estilo personal por lo que jamás los dibujos idénticos.

Para Deltell & Campos, dentro de la enseñanza de arquitectura es necesario conocer y entender la capacidad que alcanza la representación del dibujo ya realizado, ya que a través del dibujo se puede conocer la obra y, por lo tanto, el acto de re-dibujar es re-conocer la arquitectura y pensarla desde esa base, analizando características propias de cada edificio física, espacial,

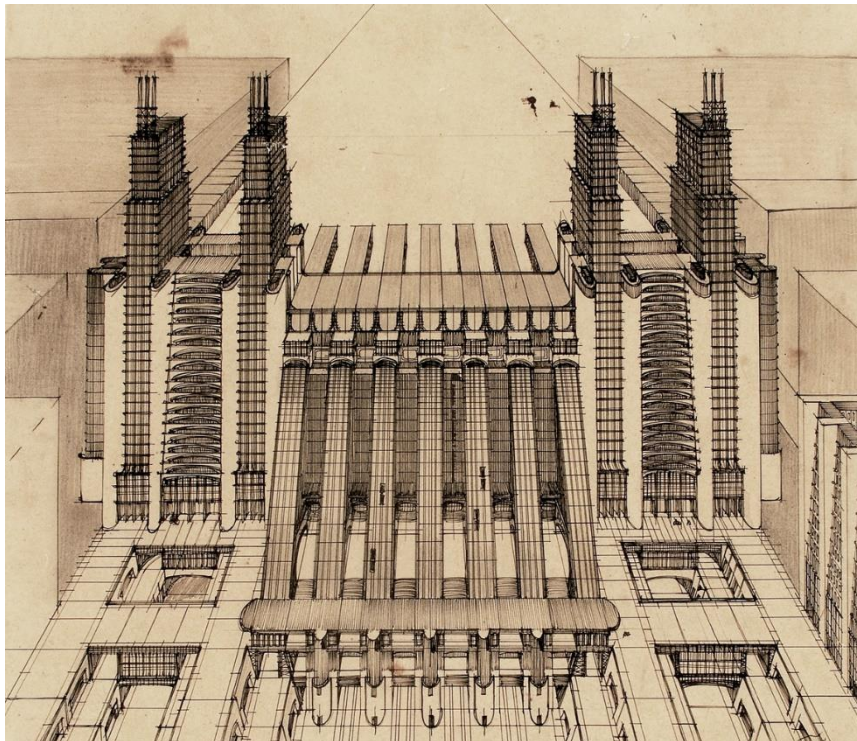
perceptual y programáticamente. Junto con este pensamiento está el de Rodríguez Pulido donde considera el acto de representar es considerado también un proyecto, ya que para llevarlo a cabo hay que tantear y decidir un relato que englobe a dicho referente, momento, propiedades y sistema gráfico con el que se efectuará dicha consignación. Algo similar a lo propuesto por el historiador Giulio Carlo Argan, *profundo investigador del Renacimiento y sus protagonistas reflexiona sobre el papel del dibujo para la producción artística de los renacentistas, e identifica al dibujo no como útil al proyecto: reconoce al dibujo como proyecto en sí mismo.* (Rodríguez Pulido, 2010)

Sumado a la idea anterior, Deltell & Campos sugieren la relación entre la re-construcción de la arquitectura y el dibujo que se hace de esta, proponiendo que en la representación existe una capacidad de re-proyectar un edificio abarcando, por supuesto, una base de información sobre él:

Pero, si no dibujamos para representar, ¿qué hacemos al dibujar arquitectura? Al dibujar arquitectura la estamos haciendo de nuevo, y por tanto dibujar una obra sería proyectarla otra vez desde sus cimientos, un acto propio de arquitectura, de interpretación y memoria.

Dibujar, entonces, requiere primero conocer bien lo que dibujamos. No solo conocer sus medidas o giros, esquinas, dobles alturas o curvas, sino sobre todo comprender los motivos por los que el arquitecto hizo el proyecto así. Dibujar implica estudiar, leer y comprender, después reunir las conclusiones y volver a hacer el proyecto como si fuese nuestro. Dibujar, en este sentido, es proyectar: diseccionar un edificio y volverlo a construir, con herramientas gráficas, sobre un papel. (Deltell & Campos, 2017)

Finalmente, esto puede aportar a la idea de Vázquez donde destacada que el proyecto de arquitectura es capaz de hacer arquitectura sin necesidad de construirla. (Vasquez, 2017)



Parte de la serie La Città Nuova (1914) "Stazione d'aeroplani e treni con funicolari e ascensori su tre piani stradali" Antonio Sant' Elia. En dicho proyecto, Sant' Elia plasma sus ideas sobre el futurismo italiano a través de una serie de detallados dibujos que permiten interpretar el edificio. Fuente: Plataforma Arquitectura.

2.2 EL DIBUJO COMO MEDIO DE RECUPERACIÓN

El patrimonio arquitectónico resulta un tema vigente en la arquitectura y la enseñanza académica. La búsqueda de resguardar o generar un nuevo tratamiento a edificios en busca de mantener parte de la historia y de la memoria colectiva del lugar, pensamiento que ha avanzado y que ha dado por entendido distintas practicas basadas en conceptos donde la premisa consiste en *que cada construcción relata una historia y posee particularidades intrínsecas que la hacen única*. (Floornature Architecture & Surfaces, 2012)

Estos enfoques, pese a tener un objetivo común, trazan distintas reglas y métodos, pensando tanto en el resguardo como en el nuevo uso, es ahí donde los conceptos de la restauración, la reforma, la rehabilitación y la recuperación enmarcan el punto de partida para el tratamiento de un edificio y la conexión con su territorio. De esta manera, la recuperación es el concepto que guiará parte de la investigación.

Al hablar de recuperar, la Real Academia de la Lengua Española (RAE) refiere como uno de sus significados a "volver en sí", abordado en el seminario como el significado más pertinente para la recuperación, donde la acción realizada produce la re-inserción por medio de la re-existencia, en este caso, refiere a recuperar edificios que, con el paso del tiempo, resultaron en la ruina, el desuso o el cambio absoluto, y donde dicha recuperación vuelve en sí, a través del proyecto, dichos edificios.

Al considerar la recuperación dentro de la arquitectura, esta enmarca su definición dentro de sus problemáticas a solucionar y de las oportunidades que dichas soluciones traen consigo. Barros Offens refiere en su proyecto de recuperación "Proyecto Parque Ocio": "la importancia de los edificios abandonados dentro del paisaje urbano, verdaderas ventanas del pasado, donde por medio de sus materialidades desgastadas o sus partes faltantes

muestran, dentro de una ciudad actual que les ha dado la espalda, un vistazo a la historia que muchas veces se ha dejado atrás". (Barros Offens, 2004). Y es desde aislamiento de la ciudad actual hacia los vestigios arquitectónicos que se enmarca la problemática más potente y frecuente, la descontextualización y desconexión que suelen adjuntarse a estos edificios, que pese a constituir parte del recorrido y experiencia urbana de los transeúntes, carecen de influencia, transformándose en vestigios sin recuerdos en una ciudad diferente. Así, es desde esta carencia de la memoria y de una cultura que tiende a descuidar estos edificios, que se encuentra la oportunidad, a través de la recuperación, de acercar a los habitantes no solo a revivir sino a resignificar esta arquitectura, así por medio del trabajo en conjunto, existe la capacidad de recoger la historia, saberes locales, identidad cultural e imaginario colectivo. (Ascui Fernandez, 2018). De esta manera, la recuperación, dentro de este seminario, se basa en la revalorización de los edificios patrimoniales abandonados u olvidados en el tiempo, a través de procesos arquitectónicos técnicos y espacios de participación ciudadana con el fin de perdurar en la memoria colectiva y resignificar dichos edificios otorgándoles sentido dentro de las localidades.

Existen muchas visiones teóricas relacionadas a cuando se genera la instancia para realizar la recuperación en una obra arquitectónica. En ese sentido, la investigación abordará la recuperación desde tres perspectivas distintas y a través de autores cuyos estudios, pese a no tratar la recuperación arquitectónica como tal, entrelazan problemáticas y objetivos similares que pueden ser enmarcados dentro de la recuperación arquitectónica. Las instancias elegidas son la belleza, la percepción corporal y la historia.

Así en la primera instancia "la relación con la belleza" resulta esencial el trabajo de Cesare Brandi. Al hablar, en este caso, de

restauración Cesare Brandi en su libro "Teoría de la restauración" genera una distinción entre dos versiones de lo considerado o definido como la restauración definiendo la primera con relación a devolver la eficiencia de un producto de la actividad humana y, en segunda instancia, la restauración enfocada hacia la obra de arte, donde el restablecimiento de la funcionalidad pasa a segundo plano o consecuencia del proceso. En ese sentido, Brandi al diferenciar dos formas de restauración permite alejarse del concepto netamente funcional y explora una dinámica en donde la obra de arte cobra relevancia.

En este caso, con relación a la segunda instancia de restauración Brandi define la restauración como el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica en vista de su transición al futuro. Así también, cuando menciona al tiempo en la arquitectura comenta que dicha arquitectura como obra de arte es una brecha intemporal entre la creación y la recepción y que, para él, la temporalidad de la arquitectura como obra de arte acaba su existencia cuando genera la pérdida de su instancia estética. Dicha pérdida origina una ruina que no deja más que vestigios de la obra. Es decir, la belleza es finalmente la característica principal y la esencia de la obra y, por lo tanto, al considerarse como tal es digna de la restauración, donde la temporalidad solo es considerada como algo maligno que despoja a la obra de arte de su cualidad estética y, por lo tanto, es transformada en una ruina cuyos vestigios son el único rasgo existente donde finalmente no es más que un cadáver de la arquitectura que fue.

Para Brandi, el arte era el principal valor para proteger en su enfoque de conservación y, por lo tanto, la cúspide de la cultura. El hecho de que la arquitectura constituya una parte importante del lugar humano y su condición artística plantea la cuestión de qué es aquello que constituye este humano habitar.

De esta manera, el concepto del cual Brandi se aferra al momento de considerar una obra como parte de la restauración es la belleza, algo que pese a ser acertado y fundamental hasta la actualidad misma, teóricos vieron en su obra algo faltante. Es así como la segunda perspectiva de la restauración es relatada por Meraz en su crítica donde: "(...) en arquitectura puede decirse que la imagen que privilegia la conservación no siempre es artística. A pesar del carácter privilegiado de la imagen visual, existen otras percepciones corporales que podrían ser, fenomenológicamente, las primeras experiencias que tenemos de nuestra espacialidad humana.". (Meraz, 2019)

"La imagen arquitectónica no se reduce a lo visual objetando a Brandi, y para el caso a mucha de la crítica contemporánea, también, sino a la articulación de las diferentes formas de percepción sensorial. La concepción de la arquitectura limitada a la imagen visual surge de una parte de la actuación del cuerpo y del significado reconocido, al percibir la imagen de lo arquitectónico como representación. Las imágenes del lugar arquitectónico a lo largo de nuestra vida constituyen una reserva dentro de la cual se distinguen construcciones de significado más complejas, como las míticas o las históricas.". (Meraz, 2019)

De esta manera, Meraz complementa que tanto la esteticidad como percepción sensorial que abunda en el cuerpo frente a la obra arquitectónica, son dos factores que se relacionan para la restauración con dicha obra.

En ese sentido, la investigación parte de la idea en la cual el dibujo es capaz de restaurar (o recuperar) la obra arquitectónica, pero desde la idea de Brandi, donde no se habla de la restauración como el regreso de la funcionalidad de la obra, no se busca la reconstrucción física, sino que, como tal, se elabora la búsqueda de la restauración de la obra tomando el dibujo como punto de inicio y punto de llegada.

Para esto, aferrándonos inicialmente a que el dibujo es una herramienta de representación de la arquitectura existente, se abarca el pensamiento dentro del artículo *pensando a mano* donde se detalla: "Levantar el hecho arquitectónico, es decir, dibujarlo, es la primera acción para un conocimiento cierto, porque el dibujo —que se procesa en las manos y pasa a ser tocado, sentido y calibrado— traslada el objeto del plano físico de lo concreto al plano mental de lo abstracto. Los dibujos, en tanto que pensamientos, permiten diseccionar los objetos y sugieren posibilidades ante un cambio de uso de cara al futuro para su supervivencia en tanto que patrimonio: arquitectura hecha en el pasado lista para ser usada y disfrutada en el futuro. La rehabilitación, la reutilización y el reciclaje de la herencia arquitectónica pasa por repensarse a mano, más que literalmente, como cualquier dibujo. Si toda intervención requiere de una investigación previa, toda idea de restauración necesita expresarse en el lenguaje gráfico". (Díaz García, Gilsanz Díaz, Martínez Medina, & Sanjust, 2016)

Como tal, se destaca al dibujo no como un acto de representación netamente de imitación sino como un acto tangible del que se extraen conocimientos que parecen ser imposibilitados por otras formas de representación, donde lo concreto no solo es físico sino parte de un acto mental. Siguiendo esa idea, se destaca el acto del dibujo como una forma de aprendizaje más allá de la extracción del conocimiento de lo que fue o lo que está sino un medio interpretativo de lo que será.

Así, al enfocarse en una obra dentro de su contexto real, se considera que: "la arquitectura es una forma específica de conocimiento (Mendes da Rocha, 2010) y los dibujos de su realidad territorial (emplazamiento), espacial (levantamiento) y temporal (materia física afectada del tiempo) describen gráficamente su constitución física de un modo tal que las descripciones literarias (textos) o fotográficas (contextos) no llegan

a alcanzar". (Díaz García, Gilsanz Díaz, Martínez Medina, & Sanjust, 2016). En ese sentido Díaz, Gilsanz, Martínez y Sanjust destacan la capacidad gráfica y a su vez, física, visible y, dependiendo el caso, tangible que puede ser el dibujo y cómo este, es capaz de ser único con relación a otros medios de representación. En tal caso, se reitera la propiedad física que guarda el dibujo, tanto para quienes lo hacen como para quienes lo observan, dando a entender que como materia para el conocer la obra de un modo más allá del literario es necesario aproximarse de un modo físico a la obra, en ese caso, se puede considerar que 'hacer también es pensar". Siguiendo con la idea de Díaz, Gilsanz, Martínez y Sanjust, se detalla: "la arquitectura se piensa dibujándola —a mano— y las personas entienden mejor aquello que pueden dibujar —con las manos—. En este sentido, el levantamiento del estado actual de estas obras de arquitectura e ingeniería no solo construye un conocimiento nuevo (ya que es un documento histórico), sino que permite al alumnado adquirir una información concentrada de la realidad formal y material —abstracta y concreta— de cada ejemplo seleccionado." (Díaz García, Gilsanz Díaz, Martínez Medina, & Sanjust, 2016)

Así, se puede concluir que el dibujo es capaz de ser un medio físico de representación de la obra arquitectónica y la forma de recrear al medio permite, a quien lo recrea, aprender de una manera práctica un proceso mental de desarrollo de detalles o contenidos que son imposibles de representar por otro medio.

Ahora, habiendo abordado el pensamiento de Brandi donde se considera la premisa de la obra arquitectónica desde su aspecto estético, y la idea complementaria de Meraz donde también agrega la percepción corporal como un motivo suficiente para la recuperación, es necesario hablar de Chanfón y su concepto de restauración, quien agrega un tercer sentido para la recuperación de la obra arquitectónica. Para Chanfon: "la restauración, desde sus vestigios más antiguos, buscó perpetuar la memoria de algo,

recobrando un estado anterior." Así, el autor atribuye la condición histórica a este proceso, donde a través de la restauración, la sociedad alimenta el conocimiento y la conciencia de identidad, conservando y mostrando las pruebas objetivas que hacen evidentes las características distintivas de ese grupo humano en su proceso de transformación. La restauración es pues, instrumento de la sociedad, garantizado la permanencia de las pruebas materiales objetivas en que se funda la conciencia de identidad. La restauración es un instrumento orientado hacia la acción de proteger y conservar, no contempla como objetivo la producción o creación de algo nuevo. (Chanfon, 1988).

De esta manera, la condición histórica no solo liga y contempla situaciones de carácter formal por las que pasó el edificio dentro de un contexto de ciudad, sino que abarca al edificio desde un marco social, donde mediante este proceso es posible mantener la memoria de una sociedad, generar la permanencia de la conciencia en relación con la obra arquitectónica.

Así pues, Chanfón concluye que: "la restauración podrá hacer todo aquello que permita guardar su identidad, dejándola reconocible ante todos, y quedará prohibido todo aquello que borre o disminuya o haga confusa esa identidad. La restauración, como acto consciente, es consecuencia del trinomio conocer-apreciar-proteger. En esta triple secuencia se ha apoyado, a lo largo de la historia de la humanidad, el concepto de monumento, de reliquia, de antigüedad, y- hoy en día- de bien cultural. La modalidad contemporánea radica en un nuevo grado de conciencia sobre la objetividad de la autenticidad, ante la exigencia científica de la historia y las ciencias sociales, que abarca hasta la potencialidad de revelar en el futuro, partes desconocidas del mensaje encerrado en los bienes culturales." (Chanfon, 1988).

Así por medio de las tres instancias ya mencionadas, que guardan similitudes conceptuales con la restauración y con la búsqueda de la recuperación arquitectónica, es que se abordarán los edificios elegidos para el proceso práctico, donde cada uno tiene relación con alguno o todos estos factores y que pone en pie la discusión del proceso de la recuperación proyectual.

Considerando los tres motivos fundamentales para generar el proceso de recuperación en la obra arquitectónica es necesario plantear el carácter del dibujo y específicamente de la representación dentro de este contexto donde cabe preguntarse si es posible que estas técnicas sean capaces de recuperar la obra misma, desde distintas situaciones contemporáneas, donde los edificios contemplados tienen un uso distinto o cuyos vestigios son el único rastro de su existencia. Además, considerando la base teórica de autores como Brandi que abordan la obra cuando esta mantiene su constante estética, ¿Qué sucede si la recuperación llega tarde? ¿En cuyo caso es imposible el proceso de restauración del dibujo? Ante todo, legado recibido en herencia disponemos de dos alternativas posibles: dilapidarlo o conservarlo y ampliarlo. (Díaz García, Gilsanz Díaz, Martínez Medina, & Sanjust, 2016).

Al elegir la conservación y ampliación, procesos como el levantamiento arquitectónico surgen como métodos posibles para un primer acercamiento al edificio cuyo proceso, a través de dibujo y complementado por la idea de Díaz, Gilsanz, Martínez y Sanjust, vincula al dibujante con el lugar y con la forma. Al hacerse este proceso, desde el dibujo existe un proceso visual y tangible que se complementa con la historia del edificio y del lugar, previamente analizado. Este acercamiento por medio de las técnicas gráficas permite un entendimiento de la obra mucho más comprensiva de lo que se podría esperar de otras fuentes como el texto o la fotografía, donde: "la arquitectura se piensa dibujándola —a mano— y las personas entienden mejor aquello que pueden

dibujar con las manos." (Díaz García, Gilsanz Díaz, Martínez Medina, & Sanjust, 2016)

Es decir, para ejercicios de entendimiento y análisis de obras arquitectónicas particulares, puede considerarse más apropiado el uso de técnicas gráficas que de netamente el uso de las palabras. Por lo tanto, como pieza investigativa, los autores relatan que describe mejor una obra de arquitectura o de ingeniería, construida o sus restos, una serie de dibujos que cualquier redacción literaria por minuciosa que sea: explicar su forma, su posición en el espacio o la materia que la constituye es más sencillo desde la expresión gráfica, además de más rica en matices. (Díaz García, Gilsanz Díaz, Martínez Medina, & Sanjust, 2016)

De esta manera, la premisa que va desde el dibujo como un proyecto de arquitectura también se vincula (dentro de la investigación) con la idea de que el dibujo también puede ser un medio o una herramienta en el proceso de recuperación de la obra arquitectónica. Donde el representar redibujando aquello que fue arquitectura, pero ahora es ruina permite vislumbrar detalles de aquello que fue en el pasado. De esta manera, aquello que está plasmado en el papel puede ser arquitectura, aunque no esté construida, porque al proyectar se construye teóricamente.

Siguiendo esa línea, Seguí destaca que: "los dibujos hechos se pueden vivir, no tanto como ventanas al mundo cuanto como auténticos mundos por los que, con tamaños imagina/es idóneos, se pueden desarrollar historias dinámicas con episodios sedentarios y contemplativos de gran intensidad. Donde el autor relaciona esta visión del dibujo dentro del realismo intelectual propuesto por Buquet donde, en el realismo intelectual la configuración gráfica es la pura realidad y el que dibuja una

planta, al hacerlo, la construye, la habita, la vive." (Seguí, Prologo, 2010)

De esta manera, se contempla la capacidad de la representación dentro de una arquitectura que puede re-existir, aunque esta haya abandonado su carácter estético, así, el proceso de dibujo - contemplando las características sensoriales y corporales presentadas en el capítulo anterior- dentro del marco del realismo intelectual y con la ayuda de fuentes escritas o fotográficas, puede proyectar la arquitectura olvidada a través de la recuperación.

2.3 EL DIBUJO COMO REPRESENTACION DE LAS EXPERIENCIAS

Debido a la composición de la investigación que busca la mixtura entre el conocimiento histórico y fuentes de información tradicionales y lo comunicado en entrevistas por la gente del lugar, es necesario plantear la posición que considera al dibujo como un medio que no sólo plasma lo visible, sino que puede generar variabilidad a través de las experiencias contempladas. Para aquello, es necesario exponer conceptos pertenecientes al sentir del individuo y cómo este puede vincularse a la arquitectura.

La memoria y la experiencia serán los dos conceptos que engloban la base teórica de la investigación que busca conectar al usuario con el edificio. La memoria, como expresa Moya en su magister, es la facultad que poseemos de darle sentido y organizar nuestro pasado con el fin de preservar nuestra identidad, ya que, al recordar, podemos mantener una idea más o menos estable de quiénes somos. (Moya, 2020). De esta manera, resultan fundamentales los recuerdos de la comunidad para con los edificios elegidos, ya que brindan una connotación más allá de la visual y material otorgando vínculos significativos, afectivos o conceptuales de manera subjetiva, donde la memoria, aunque se base en experiencias personales, nunca es solo propia, la memoria siempre es colectiva, ya que es la relación con otros la que permite su existencia. (Moya, 2020)

Es así, que este vínculo usuario-colectivo-edificio, entrega una visión perceptiva pero que, al ser vista de manera individual, puede presentar contradicciones o cambios, ya que dicha memoria es resultante de un contexto y una base individual y única. Algo que podría aportar una mayor amplitud de percepciones y, por lo tanto, mejores vistas al edificio.

De esta manera, la memoria dentro de la arquitectura puede concluir en lugares de memoria, sitios sociales donde existen una conexión entre la identidad, la historia y las relaciones donde

además hay una voluntad de la memoria y existen marcas de memoria (corporales, verbales, legales, etc) que le da (Bloch, 2008) sentido al lugar como un espacio de memoria. Esto, conectado con la idea de las emociones dentro del lugar, cuyo significado es atribuido a Susan Bloch donde: "las emociones son un complejo estado funcional de todo el organismo que implica a la vez una actividad fisiológica, un comportamiento expresivo y una experiencia interna" (Bloch, 2008). Es decir, dichas emociones al ser medidas pueden presentar una conexión corporal entre el individuo y el edificio. Siguiendo con la idea de las emociones de Bloch, ella define seis tipos de emociones: alegría, tristeza, miedo, rabia, erotismo (amor entre parejas) y amor fraterno (amor entre amigos, familiares o cercanos) donde cada una de ellas se hace visible mediante una reacción facial/corporal que notifica dicha emoción. Esto presentado por tonos musculares tensos (rabia o miedo) o relajados (alegría, tristeza, erotismo y amor fraterno), movimientos rápidos (rabia) o la paralización completa (miedo), posturas corporales e incluso ángulos de visión. Todas estas formas de expresión son posibles de observar en los relatos avocados a la memoria donde, dependiendo de la situación o el contexto social e individual, evocará a ciertas reacciones físico/corporales.

La experiencia arquitectónica, por su parte, contempla "acercarse o enfrentarse a un edificio, más que por la percepción formal de una fachada, el acto de entrar y no simplemente el diseño visual de la puerta; mirar al interior o al objeto material". (Pallasmaa, 2014) Así, el acto de la arquitectura en el usuario no es solo ver la arquitectura, sino que vivirla, experimentarla.

En este seminario la experiencia estará ligada a los sentidos corporales: vista, oído, gusto, olfato y tacto, donde cada uno de ellos permite una forma distinta de vincularse al edificio y a la realidad. Múzquiz relata: "La experiencia de la realidad virtual nace en el movimiento del cuerpo físico. Para ver se debe mover la cabeza. Para actuar y hacer cosas en el mundo virtual, hay que

doblar, extenderse, caminar, agarrar y manipular objetos. Si en el medio de la virtualidad el cuerpo físico es necesario, entonces quedan pocas dudas de que lo material y lo corpóreo puedan ser reemplazados completamente." (Múzquiz, 2017).

Es así, que el cuerpo se vuelve un objeto más de exploración, una fuente de discernimiento entre lo virtual y lo real, donde dichas vivencias se vuelven parte de las experiencias evidenciadas en un lugar en particular y que, al remontarse a ellas en un periodo de tiempo alejado al ya vivido, se conecta con la memoria y con las emociones. Es decir, existe un vínculo corporal y mental basado en la memoria relacionado al edificio.

Dentro de este contexto corporal y sensorial, el rol que puede jugar el dibujo como un medio para plasmar dichas experiencias resulta crucial. La percepción en el dibujo fue previamente expuesta donde, de alguna manera, la opinión del dibujante y su consideración de la esencia del lugar se expone a través de la hoja de papel. Es decir, "A través de la percepción una persona selecciona, organiza e interpreta los estímulos para darle un significado a algo. Por tanto, toda percepción incluye una búsqueda para obtener y procesar cualquier información." (Portela, 2015)

Cabe destacar que la percepción es distinta en cada individuo, y cada uno enfocará estímulos, colores, materialidades o vistas

distintas. "Esto se debe a que nuestro cerebro gestiona la información del exterior, que le llega a través de los sentidos, y trata de darle un significado que se ve influenciado por las experiencias personales." (Portela, 2015)

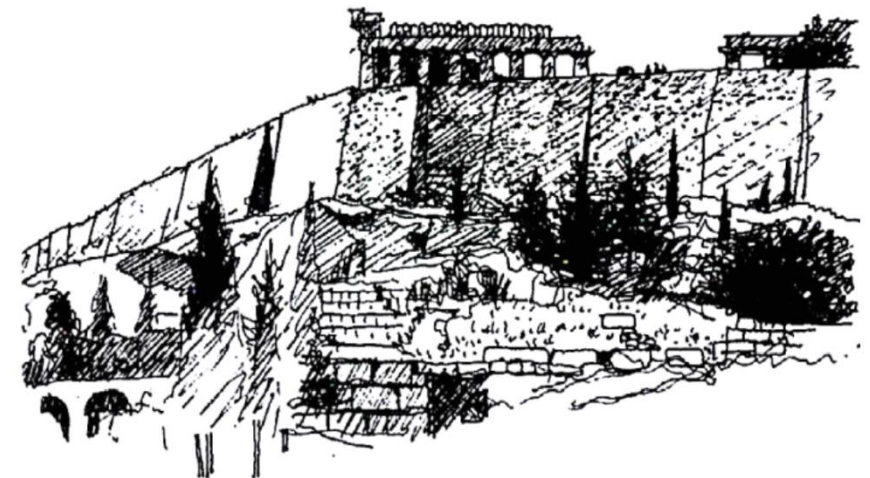
Por lo tanto, el papel que juega el dibujo es de comunicador de estas experiencias, del cómo se entiende el entorno y cuál es la actitud personal en relación con un lugar y el cómo se abordó. Y, de alguna manera, esto hace que mientras más sean las experiencias, mayor será la paleta de percepciones que se guarden en la memoria y, por lo tanto, mayor entrega de percepciones tendrá el dibujo. Bien lo explica Portela: "Los dibujos constituyen un reflejo evidente de su forma de pensar y de enfrentarse a la arquitectura." (Portela, 2015)

Esto se puede ver reflejado, por ejemplo, en los dibujos de viajes, donde la mirada al lugar, pese a mantener similitudes de elementos en el dibujo, cambia totalmente entre un dibujante y otro. Esto debido a diferentes técnicas de representación o énfasis en zonas de interés.

Ahora bien, en términos del seminario, las experiencias juegan un rol fundamental en la forma en que se comprende un lugar que fue y ya no es, de una arquitectura que en ocasiones está, pero cuyo uso configura de manera distinta el lugar, por lo que la experiencia del dibujante es distinta a la del entrevistado que sí pudo estar en el edificio. Así, el dibujo no solo constituye una visión personal de su propia percepción, sino que suma el testimonio de quien vivió el lugar de manera diferente, donde la técnica gráfica presenta un relato y representa la experiencia del habitante.



Fotografía de la Acrópolis de Atenas (Grecia). Vista desde el teatro de Dionisos.



Dibujo de Acrópolis de Atenas. Arne Jacobsen (1962).



Dibujo de Acrópolis de Atenas. Louis Kahn (1952).

2.4 RECUPERACIÓN PROYECTUAL

El concepto de la recuperación proyectual parte de la multiplicidad de usos que puede contener la técnica gráfica dentro del estudio de la arquitectura, donde el dibujo es interpretado siguiendo la idea de Vásquez, que menciona que: "la constatación histórica (...) implica aceptar que la forma de la representación influencia aquello que puede ser proyectado", por lo mismo, al hablar del dibujo en este seminario refiere al tipo de técnica gráfica, tanto manual como computacional, que sea adecuada para impulsar la intención buscada en cada etapa.

A través del marco teórico se han sintetizado ideas que vinculan el dibujo en tres casos distintos (dibujo como proyecto, como medio de recuperación y como representación de las experiencias) donde el objetivo es reflexionar sobre la capacidad y aporte que éste puede ofrecer en investigaciones que alejan esta técnica de la sola representación visual mimética de los edificios y, por el contrario, aportan una herramienta interpretativa, reflexiva, analítica y, sobre todo, comunicativa. Donde el boceto forma parte de un lenguaje no solo común entre arquitectos, sino capaz de ser entendido por el habitante del lugar, y así, ser un medio de conexión entre lo olvidado y el habitante.

Es así, que al interpretar los tres casos expuestos en el marco teórico se destacan una serie de ideas vinculatorias cuyo objetivo radica en su aporte a la composición del concepto de *recuperación proyectual*. Estas ideas vinculatorias parten de la noción de que el proyecto arquitectónico es capaz de existir sin requerir de una forma física tangible y donde el dibujo es capaz de permitir dicha existencia. También, que las técnicas graficas pueden ser capaces (a través de instrumentos como el levantamiento arquitectónico, la planimetría o el boceto) de analizar el lugar y mediante el conocimiento previo del dibujante, y la experiencia física/corpórea y experiencial de éste dentro del lugar. Así, es

posible recuperar las formas arquitectónicas actualmente olvidadas o en ruinas y finalmente, la idea de que el dibujante, a través del relato del usuario y la ya mencionada experiencia física, es capaz de plasmar mediante el trazo y la hoja de papel (o softwares), experiencias anexas a la propia, donde se comunica visualmente el sentir del usuario frente al edificio.

De esta manera, el concepto de recuperación proyectual busca ser una herramienta metodológica que expresa la síntesis ideológica del proyecto: la recuperación y la experiencia, donde la técnica gráfica es elegida como medio de compactación e interpretación de aquello.

CAPITULO 3

ETAPA 1: REVISIÓN HISTÓRICA Y ANALÍTICA DEL LUGAR

3.1 ANTECEDENTES DEL BARRIO

3.1.1 HISTORIA DEL BARRIO YUNGAY

Los comienzos del Barrio Yungay, al igual que muchos otros sectores de Santiago, se atribuyen a un lento pero considerable progreso de avance desde terrenos o chacras destinadas al cultivo a, progresivamente, mejoras tanto en los caminos como en las relaciones económicas y sociales de la población.

El Barrio Yungay, por su carácter céntrico, ha sido un atractivo foco para la vivienda desde sus inicios, donde el avance del comercio venía junto a la compra de terrenos en sectores específicos de la ciudad, y seguidamente, la instalación de poblaciones. Pero no es hasta el año 1839 que el presidente José Joaquín Prieto funda oficialmente un Barrio en homenaje a los soldados combatientes en la batalla de Yungay, último enfrentamiento bélico en el marco de la guerra contra la confederación Perú-boliviana, y finalmente, la inauguración oficial del Barrio Yungay surge en 1888 (Santiago Innova, 2004).

Posterior a su fundación y gracias a su llamativo carácter céntrico, el Barrio creció con rapidez y, junto a ello, una serie de arreglos en especial a nivel de infraestructura urbana, donde hubo mejoras, ensanchamiento de calles y delimitación oficial de sus fronteras. Asimismo, gracias a su expansión a nivel de población, el barrio adquirió un carácter residencial y, seguidamente, una serie de equipamientos fueron parte de la nueva configuración y propuesta barrial, como áreas religiosas, de hospedaje, sectores educacionales y, como área de importancia y consolidación del barrio, la creación de la Quinta Normal, sector que cumplía un carácter productivo agrícola y a su vez, un rol como parque y área verde en el lugar.

El barrio tiene un amplio crecimiento entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX debido a la migración

campo-ciudad pero que, al estar insertado en el centro de Santiago, no sólo forma parte de un sector laboral exitoso, sino también de un ascenso al estatus social. Por lo mismo, el barrio fue conformado por sectores de la clase media, media alta, intelectual y profesional de la época. Donde, la llegada de nuevos pobladores, en el caso del barrio Yungay, venía de la mano de mejoras en sus distintos servicios: alcantarillado, transporte público, agua potable y electricidad. (Santiago Innova, 2004)

En el periodo de 1870 hacia 1920, el Barrio Yungay fue densamente poblado, pero esta vez, no era solo por sectores acomodados sino también la llegada de la clase trabajadora y empobrecida, principalmente trabajadores ferroviarios, que habitaban en conventillos y cités. Es aquí, en esta mixtura en las clases sociales, que se producen contraposiciones marcadas entre habitantes que vivían de modo hacinado y en ocasiones insalubre, frente a sectores de la sociedad que albergaban grandes y elegantes casonas. Pese a esto, dicha mixtura permitió una riqueza cultural variada dentro del Barrio.

Es desde 1930 donde se genera un declive en el barrio a causa de la emigración de los sectores acomodados y la clase alta hacia el sector oriente de Santiago. Esto significó para el barrio que sectores de clase media, cada vez más modestos, ocuparan las antiguas y elegantes viviendas, pero esta vez, subdivididas para poder ser debidamente pagadas por sus habitantes. Por otro lado, el valor del suelo disminuyó y, a su vez, hubo un alza de pequeñas empresas del sector productivo y comercial, que generó una mixtura de usos en el barrio, alejándolo del carácter netamente residencial hacia uno residencial productivo.

De esta manera, se genera un cambio habitacional y físico en el barrio, donde lentamente sectores empobrecidos albergan de manera hacinada ciertos sectores del barrio, junto a escasa manutención del lugar y una creciente sensación de inseguridad.

Pese a esta situación, el barrio actualmente testifica, mediante un legado patrimonial, cultural y arquitectónico, la riqueza de mixturas sociales que alguna vez donde cada uno brindaba y aportaba a la consolidación de una identidad barrial. (Valencia Palacios, 2019)

El creciente problema de hacinamiento y la creciente llegada de pobladores al Barrio Yungay comienza a generar, ya en la segunda mitad del siglo XX y comienzos de siglo XXI, una presión por parte de inmobiliarias que buscan subsanar dicho hacinamiento con el nuevo mercado de vivienda, permitiendo un crecimiento vertical en un área cuyo valor histórico y patrimonial es potente e importante para la historia chilena, generando finalmente que el concepto de barrio desaparezca con la idea de gentrificación. (Baratta Pérez, 2012).

3.1.2 PATRIMONIO EN EL BARRIO

Pese al ya mencionado impacto a nivel país de las construcciones en altura, en el Barrio Yungay a través de una extensa participación ciudadana basada en el resguardo, frente al inminente crecimiento del mercado inmobiliario, logró que pudiese ser considerado como territorio patrimonial.

De esta manera, el barrio habitacionalmente se "compone por un sector antiguo predominante, con casas pareadas de uno a tres pisos de variada antigüedad y estados de conservación. Incluye sectores de gran valor urbanístico y arquitectónico del siglo XIX y comienzos del XX; y por un sector de construcciones más recientes compuesto por edificios colectivos de departamento "bon marché", generalmente de mediana altura. No se puede hablar, sin embargo, de coexistencia de barrios nuevos frente a antiguos, sino de una textura heterogénea y abigarrada que presenta perfiles diferenciados en distintas áreas del barrio al interior del perímetro administrativo." (Aymerich Hegnauer, 2001). Además, la manutención de sectores antiguos dentro del barrio no recibe la

misma atención por lo que genera un marcado deterioro en zonas específicas como el sector norte, donde existe una considerable presencia de zonas eriazas o semi-eriazas, algo que no se presenta en el sector sur del barrio donde dicha edificación antigua permanece en buen estado.

Previo a entrar en especificaciones del rol que cumple el patrimonio dentro del contexto del Barrio Yungay es necesario hablar del concepto de patrimonio. Para Marina Waisman, el patrimonio puede ser considerado desde dos grandes perspectivas extremistas, la primera considera prioritarios aquellos bienes que presenten atractivos evidentes ya sea por su valor artístico relevante o simplemente por su originalidad, curiosidad o extravagancia -, y la presencia de la población será evaluada en tanto contribuya a reforzar la imagen pintoresca o curiosa (Waisman, 1990), es decir, ver el bien patrimonial desde una mirada de consumo, donde el bien debe ser consumible y llamativo y por tanto, los arreglos o restauraciones correspondientes giran en torno a ponerle un valor a dicho bien, transformándolo en un patrimonio desechable y, en ocasiones, sin identidad.

En la segunda mirada, la prioridad se basa en el valor que representa para la comunidad dicho bien, donde se asigna trascendencia a la consolidación de la identidad cultural del grupo social, el patrimonio arquitectónico y urbano adquirirá valor en función de su capacidad como elemento de identificación y apropiación del entorno por parte de ese grupo, y las consecuencias de esta toma de posición, tanto para la determinación de los bienes patrimoniales como para su tratamiento, conducirán a operaciones de rescate o re-funcionalización por vías ricamente creativas. (Waisman, 1990)

De esta manera, considerando el caso particular del Barrio Yungay y la participación ciudadana que dio como resultado la

asignación de “barrio patrimonial” existe una proximidad hacia la segunda mirada de Waisman donde, sumada a la definición de patrimonio de Prats: “representación simbólica de la identidad, un factor de cohesión, espacio referencial, la identidad ofrece a un grupo –tanto a los individuos que lo forman como a su descendencia-, los medios para el propio reconocimiento, para perpetuarse, para proyectarse en el futuro” (Prats, 1997), se considera al patrimonio como resultante de un proceso en el cual la memoria, la identidad y concepción social de comunidad confluyen dentro de esta. De esta forma, se considera al patrimonio como ente que da carácter, originalidad, historia, memoria e identidad a una ciudad, donde la misión de las personas es recibir dicho patrimonio y posteriormente transmitirlo a nuevas generaciones donde, además, el rol de la comunidad es trascendental en la búsqueda de resguardar dicho patrimonio de manera integral siguiendo las demandas económicas, sociales y ambientales del territorio. Así, El patrimonio reúne y potencia todos estos elementos al conectar lo más significativo de un pasado con el presente, y logra perpetuarlos para la construcción de un futuro. (Uribe Carrasco, 2014)



Fotografía de un edificio antiguo al lado de uno nuevo. Fuente: Pablo Rojas.

3.1.3 MEMORIA, IDENTIDAD Y NOCIÓN DE BARRIO.

El territorio en cuestión está enmarcado dentro de lo considerado como barrio, que le entrega características al sector y lo hace más accesible a ser catalogado como zona típica por cuestiones dimensionales y perimetrales. En términos conceptuales, el barrio está constituido por dos elementos en constante interacción: el espacio social y el espacio geométrico, donde se conjugan las características físicas de un territorio determinado y los factores sociales que lo componen. Sumado a esto, cada barrio posee identidad histórica construida a partir de una valoración conjunta de la comunidad sobre sí misma y sobre su entorno, es decir, se constituye como un lugar de patrimonio. Se genera de esta manera un lugar de pertenencia comunitaria, un espacio de sociabilización y un lugar que tiene un vínculo con un territorio macro que abarca desde la comuna hasta el país. (Uribe Carrasco, 2014) Es decir, dicho elementos, sumados a otros, permiten a los habitantes reconocer el lugar y sentirse identificados con este y con la historia que les antecede. Donde, la idea de comunidad es una de las más representativas de la idea de barrio y una de las pocas que es poco frecuente en la vida social actual, caracterizada por la individualidad y la poca conexión con la comunidad. Así, por el contrario, el barrio es considerado abierto, permeable, heterogéneo y público (Uribe Carrasco, 2014) y le permite a la comunidad sentirse identificado y perteneciente al lugar, donde dicha identidad no es exclusivamente heredada, sino que además puede fortalecerse o nutrirse de manera individual y colectiva con el paso del tiempo y las múltiples interacciones.

3.1.4 PARTICIPACIÓN CIUDADANA COMO DETONANTE DE PROTECCIÓN PATRIMONIAL

Como ya se ha mencionado antes, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI existe un aumento de edificios en altura y construcciones de inmobiliarias, haciendo un énfasis hacia el centro de Santiago debido al auge tanto en comercio como en trabajo, por lo tanto, los territorios cercanos al centro fueron parte del estallido inmobiliario, suceso que fue notificado por vecinos del Barrio Yungay.

De esta manera, detener la expansión inmobiliaria dentro del barrio funcionó como detonante para acrecentar la participación ciudadana del lugar en busca de un objetivo común que fue resguardar el patrimonio de la zona, como bien señala García (1999) "en años recientes, la expansión demográfica, la urbanización incontrolada y la depredación ecológica suscitan movimientos sociales preocupados por rescatar barrios y edificios, o por mantener habitable el espacio urbano". (García, 1999)

Así, en el año 2009 y por medio del consejo de monumentos nacionales, los vecinos logran que el barrio Yungay sea declarado como zona típica, lo cual significa que el patrimonio de dicha zona es resguardado y, por lo tanto, cada modificación efectuada debe ser previamente aprobada por el consejo de monumentos nacionales, y llevada a cabo a través de lineamientos de intervención para la zona típica que trabaja en conjunto con el plan regulador de cada comuna. La declaratoria del barrio Yungay, a diferencia de otras zonas típicas, se compone de valoraciones arquitectónicas y urbanísticas, y agrega una valoración social e histórica del barrio al sumar lo que puede denominarse patrimonio inmaterial albergado dentro de este patrimonio tipo inmueble declarado zona típica. (Uribe Carrasco, 2014)



Fotografía Marcha por el Patrimonio. (2014) Fuente: Pablo Rojas

3.2 ANTECEDENTES DE LOS CINES DE BARRIO

3.2.1 LLEGADA E INICIO DE LOS CINES EN CHILE

La industria cinematográfica llegó a Chile un año después de que los hermanos Lumière presentaran la primera proyección del cinematógrafo en un Salón del Gran Café del Boulevard en París en 1895. La llegada a territorio chileno, a diferencia de otros países, no contó con una primera proyección estelar, ni con invitados importantes en el mundo de la política, ni tampoco fue gestionado por recintos universitarios, estatales o por magnates de la industria sino por una multitienda gestionada por Julio Prá donde lograron que dicha primera mirada al cine de territorio nacional fuese por medio del Teatro Unión central de Santiago en 1896. (Iturriaga, Primeras exhibiciones cinematográficas en Chile, 1896-1907: Entre el impacto, El escepticismo y el conflicto, 2016)

El recibimiento de la industria cinematográfica por el público chileno es considerado, por muchos historicistas, como una llegada tibia y por momentos escéptica. Esto podía deberse a la calidad espacial de los recintos en los que se proyectaba la película, usualmente salas especiales de los teatros con poca capacidad (alrededor de 200 personas), y también por la falta de separación de públicos (donde la oligarquía se veía obligada a compartir asientos con sectores populares, situación que no ocurría en el teatro mismo). Además, avanzado el tiempo y debido al costo de mantenimiento, los encargados se veían obligados a reproducir reiteradas veces las mismas películas, algo que empobrecía la cartelera y, por lo tanto, a causa del desgaste del material cinematográfico y el desconocimiento de su cuidado, producía que muchas películas luego de reiteradas vistas se inhabilitaran o perdieran minutos de material.

Con relación a la experiencia, para muchos historicistas, ver la película no era lo único llamativo de las proyecciones, ya que en aquellas películas existían gritos, reacciones y comentarios

constantes del público hacia las proyecciones que, sumados al constante acompañamiento del piano, mantenían un ambiente interesante pero difícil para quienes quisiesen tener una experiencia inmersiva en el cine.

Para Yáñez, el atractivo de estas primeras exhibiciones residía precisamente en la transposición desde el exterior hacia el interior: "Se estaba acostumbrado al teatro, a que los personajes se movieran dentro de un reducido espacio llamado escenario, y de improviso se traía a ese reducido espacio nada menos que al océano con sus vientos, sus tempestades y sus caprichos" (Yáñez, 1915). O bien como menciona el cronista de *La Ley* tomó a esa cinta explícitamente como un tipo de viaje: "quien no conozca el mar, vaya al cinematógrafo", haciendo alusión a que la experiencia vivida dentro de la proyección cinematográfica podía ser igualada a su representación física.

Ya para finales del siglo XIX, el cinematógrafo se podía encontrar en distintas ciudades del país, pero la opinión de la oligarquía se mantenía en el escepticismo y el aburrimiento, esto debido no solo a lo variados y precarios lugares de proyección, sino también a la experiencia y conocimiento que este sector tenía sobre espectáculos visuales, donde el cinematógrafo fue catalogado como uno más.

Ya en 1902 con la llegada del American biógrafo y en 1904 con la primera sala de exhibición destinada únicamente al cine, el mercado cinematográfico se expande no solo en número de entradas sino además en lugares que pudieran acoger al público y a los equipos de proyección.

Para los inicios del siglo XX, ir al cine se consideraba un gran evento y núcleo de actividad social chilena. Así Pinchón y Silva mencionan "estos lugares fomentaron la vida social de las comunidades, las que se reunían no sólo a las funciones de cine, sino también a las reuniones comunitarias, ceremonias, festivales y

concentraciones políticas que se realizaban, incentivando la entretención masiva, la cultura e identidad local." (Pinchón & Silva, 2016). Donde, además, el cine comenzó a interesar a la sociedad en tanto parte de ella se vio reflejada en pantalla y reconoció temas de interés en los contenidos de las películas. Así, el cine no solo emitía películas, sino que además significó un lugar donde se podía transmitir información y noticias extranjeras a través de lo visual, imágenes como cortejos fúnebres importantes, paisajes extranjeros o de pequeños cortos cómicos o policiales.

Uno de los grandes problemas que tuvo el cine durante los primeros años en Chile, es lo inflamable que resultaba el soporte de los filmes (hechos de nitrato de celulosa). Esto ocasionó en múltiples lugares accidentes de carácter incendiario, que provocó una oleada de siniestros en salas de teatro y recintos completos en lo que hoy en día se tiene poco registro. Para combatir dicha problemática, se inició a partir de la década de 1910 una ordenanza a modo de regulación para cumplir con medidas mínimas de seguridad en este tipo de entretenimiento.

3.2.2 TIPOS DE CINES

Teatros

El soporte por el cual las proyecciones de cine en sus primeros años pudieron hacerse posibles fue por medio de salas proporcionadas por teatros (ubicados en su mayoría dentro del centro histórico de Santiago), o en casos menos numerosos, dentro de carpas circenses y usados como intermediarios entre actos, o salones exclusivos.

Luego de las primeras proyecciones y con un conocimiento del público sobre el cinematógrafo más afianzado, muchas de las proyecciones se realizaban en el escenario y no en salas anexas a este. Por lo mismo, estas proyecciones mantenían la subdivisión de secciones, que posteriormente resulta ser el detonante principal

para la creación de nuevos espacios cinematográficos. Esto debido a que dichas secciones: palco, platea, balcón y galería, son distribuidas y jerarquizadas mediante la economía del público, es decir, existían diferentes espacios para quienes pudiesen costearlos, donde existe una considerable mejoría en relación a la acústica, visibilidad y sobre todo aislamiento del resto del público y, asimismo, quienes no contasen con dinero suficiente formaban parte de la galería, caracterizado por asientos incómodos, visión escasa (debido en parte a las extenuantes y poco amables peinados y sombreros de mujeres con asientos en frente) y poca o nula separación con el resto de las personas. Además, existían discriminación para con las mujeres, adultas o niñas, solas o acompañadas, donde autoridades creían que corrían riesgo al estar en dichos espectáculos, catalogando al teatro como una actividad exclusiva para los hombres.

Pese a dicha exclusión, el teatro era un lugar de alta masificación y participación, algo que se acrecentó con la llegada del cinematógrafo, suceso que también generó que el público popular fuese participe de constantes gritos durante las proyecciones, algo que fue perseguido por las autoridades, pese a contar con cierta autorregulación.

Posteriormente, cuando el avance del cine era sinónimo de éxito para muchos inversionistas y sumado a las múltiples restricciones económicas y sociales que eran regidas por los teatros, comenzaron a surgir nuevos espacios destinados a este medio de entretenimiento: los biógrafos. (Iturriaga, Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, "barracones" y coliseos, 1896 - 1940, 2018)

Biógrafos

Se reconoce, por medio de múltiples testimonios, que a finales de la primera década del siglo XX existe una tendencia expansiva de los biógrafos, caracterizados por ser "teatros ligeros", resultantes de una serie de factores como el surgimiento de empresas

distribuidoras, el abaratamiento de los equipos de proyección y de un crecimiento prolongado de espectadores que consumían cine. (Iturriaga, Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, "barracones" y coliseos, 1896 - 1940, 2018)

Esta expansión resultaba interesante debido a que los biógrafos dejan de mantener ubicaciones similares a las de los teatros, basadas en áreas céntricas de Santiago, y se concentran en espacios donde alberguen gran cantidad de población. Este hecho permite que los biógrafos puedan multiplicarse a nivel metropolitano y nacional, donde el cine podía llegar a lugares que para los teatros era imposible. Esto significó tendencias sociales más apegadas hacia territorios populares, donde dichas ubicaciones solían estar cercanas principalmente a conventillos.

En cuanto a su estructura interna, muchas de estas salas solían ser reconvertidas para las proyecciones, por lo tanto, solía tener fallas asociadas a la falta de comodidad, seguridad e higiene, donde los biógrafos también recibían el nombre de "barracones", término asociado a las barracas (depósitos donde se guardaban distintos materiales de producción, desde lanas y cuero hasta madera y hierro). Las experiencias eran apaciguadas con la emoción del público por ser partícipes del cine. Así lo menciona la revista de cine gaceta en su artículo "Teatros antiguos y Teatros nuevos": "El buen público de ese tiempo, entusiasmado por la novedad de los "monos mágicos", no sentía la dureza de los asientos, ni los ataques alevosos de las pulgas criadas en óptimas condiciones en la tierra suelta de la platea, ni notaba el penoso trabajo de sus pulmones para absorber oxígeno de una atmósfera masticable." (Pope, 1916)

Si bien, los biógrafos eran variados y existían en distintas zonas de la capital y del país, sus falencias internas eran comunes en todos ellos, por lo tanto, la precariedad era un sinónimo en este tipo de lugares y representaba al grueso de los biógrafos, esto debido a el

carácter de fugaz de transformación e inmediata apertura, donde tanto patios como galpones o bodegas podían ser modificadas para albergar proyecciones, "(...) bastaba desocupar una bodega de frutos del país y reemplazar los sacos y los fardos por bancos o sillas de doblar, para tener una espléndida sala de espectáculos a la cual sin ningún rubor su empresario bautizaba con el pomposo nombre de "teatro". (Pope, 1916)

El éxito del biógrafo se debía principalmente a la libertad y, por lo tanto, falta de restricciones en sus espectadores, donde grupos excluidos por género, edad y situación económica eran admitidos en estos sitios, algo que finalmente implicó una expansión física y un mayor vínculo social hacia estos espacios.

En consecuencia, existió un constante desprestigio, que detonó en el cese de muchos sitios a causa de la guerra en 1914 que cortó suministro de filmes europeos. Por otro lado, la clase política en busca de regularizar la calidad de las salas desplegó una serie de medidas en el "reglamento municipal de teatros de 1915", que provoca una disputa entre el rubro de los biógrafos y la municipalidad, donde existió flexibilidad en una serie de puntos pero que mantuvo la revisión del material presentado que posteriormente permitió la creación de un organismo nacional de censura en 1925.

El biógrafo resultó ser un espacio importante y esencial dentro de la configuración barrial de muchas áreas en Santiago, así expresa Iturriaga en el diario El Mercurio: "Cada barrio tenía su plaza, su colegio y su cine. Eran galpones con escasa imagen urbana (...) La cercanía y los precios diferenciados por barrios y por acomodaciones fueron la fórmula del éxito. La cartelera se renovaba casi diariamente, y los niños fueron grandes asiduos de este espectáculo." (Fernandez, 2010)

Coliseos o Palacios

Ya a mediados de la década de 1920 comienza a resurgir en el centro histórico una potencial ubicación para un nuevo tipo de cine, cuya característica principal radica en sus extensas dimensiones y por sus detalles estilizados, asociados a palacios.

Este tipo de cines originalmente se basaba en la composición del teatro con gran capacidad de público, con la diferencia en que este recinto no era destinado a la élite sino a los sectores populares. Por lo que en dicha distinción se genera una tipología basada en la mixtura de la infraestructura teatral y el enfoque social de los barracones.

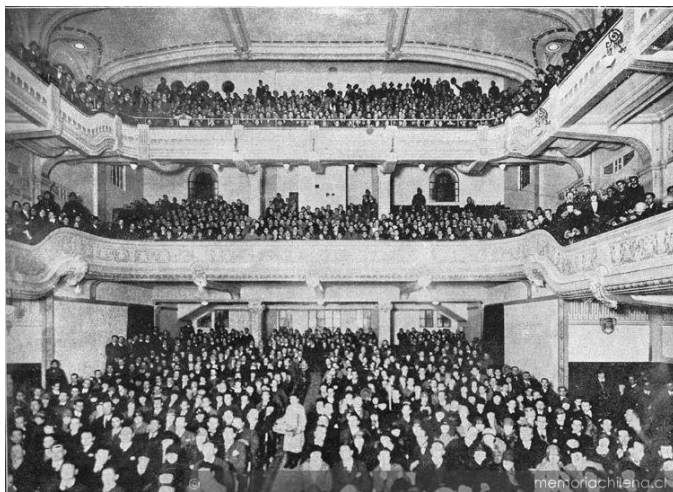
"Es importante resaltar que, si bien muchas de estas salas grandes y confortables buscaban seducir a la oligarquía, al mismo tiempo la estaban forzando a sacrificar uno de sus valores esenciales: la distancia social" (Iturriaga, Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, "barracones" y coliseos, 1896 - 1940, 2018), es decir, el desafío que contenía el asistir a estos cines por parte de la élite consistía en mezclarse con la multitud de barrios populares, en teatros con amplios pero, donde no existía exclusividad.

Ya a finales de la década de 1920 se establece la llegada del cine sonoro, tecnología que terminó por brindar mayor importancia a espacios que contaron con ella pero que, como contraparte, significa el despido de músicos de cine mudo o estar imposibilitado a costear equipos o transformar los recintos para tener cine sonoro a cabalidad.

"Así, fue en este tipo de salas híbridas que se desarrollaría el comercio cinematográfico por varias décadas en Chile: locales con cuerpo de teatro (centro de la ciudad, secciones diferentes de asientos) pero con carne de biógrafo (multitudinarios y baratos)." (Iturriaga, Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, "barracones" y coliseos, 1896 - 1940, 2018)



Fotografía Interior de Teatro Electra. (1932) Fuente: Santiago nostálgico



Fotografía Interior Teatro Carrera. (1926) Fuente: Memoria Chilena

3.2.3 APOGEO Y CAÍDA DE LOS CINES.

"Se considera que para 1930, el cine era perfilado como el espectáculo preferido de los chilenos" (Pinchon & Silva, 2016), desplazando incluso al teatro, algo que finalmente se ve reflejado en la cantidad de salas destinadas a las proyecciones cinematográficas donde se estima que en 1938 existían cerca de 250 salas nivel nacional, donde muchas de ellas (como el caso de los biógrafos) no cuentan con equipos necesarios para la proyección de cine sonoro, por lo que tuvieron que cerrar y junto a ellos una gran cantidad de trabajos, de músicos y actores que vieron su lugar de trabajo decaer.

Ya para la mitad del siglo XX y a pesar de las consecuencias que dejaba el escenario mundial de la segunda guerra en países europeos, los cines en Chile seguían proliferando junto a la producción audiovisual nacional, traducido también en aumento considerable de cines de barrio e implementación de eventos semanales como las "funciones populares", donde se emitían una serie de películas a menor precio.

Así, la consolidación de la sala de cine durante la primera mitad del siglo XX permite no solo una oportunidad comercial, sino que significa una nueva configuración social relacionada al entretenimiento, donde la gente puede consumir cine en distintos lugares, formatos y precios, pero también significa el desplazamiento de otras actividades culturales que en un principio compartían espacio y popularidad. De esta manera: "La consolidación del cinematógrafo (...) ya no solo complemento secundario ni acompañado de espectáculos adicionales -y el cambio técnico que significó el sonido en el cine, produjo también modificaciones en las salas cinematográficas que se construyeron desde 1950, en adelante, otorgado prioridad a la proyección y omitiendo los espacios dedicados a espectáculos simultáneos" (Campos Gajardo, 2002)

Ya en la segunda mitad del siglo XX tanto la industria cinematográfica nacional como los espacios de proyección de películas sufrieron una baja causada por distintos factores.

Se considera la década de 1960 como el primer declive de los cines en Chile. Esto debido principalmente a uno de los medios de entretenimiento masivo que se volvería el más popular de las siguientes décadas: la televisión. Para la década del 60, especialmente el año 1962 hubo un alza de este producto debido al mundial de fútbol organizado en Chile que se perfilaba como un gran evento público y, al televisor, como un medio privilegiado, pero para algunos accesible,

Este fenómeno para la década de 1970 se vio acrecentado, esta vez, debido al avance de la televisión a color, efecto que provocó un alza incluso mayor a la vista en el mundial de fútbol donde se pronosticaba que alrededor de 1.450.000 hogares contaban con televisor, y como contraparte se contabilizaban alrededor de 75 salas de cine activas. Por ello, "el Estado chileno intervino el negocio de las salas de cine que, hasta ese momento, se encontraba de forma exclusiva en manos privadas nacionales o extranjeras". (Pinchon & Silva, 2016)

Con la llegada del gobierno militar y con ella, el exilio de cineastas y el cierre de variados estudios de filmación, sumado a la crisis económica de 1974 generó que la población dejara de ir al cine como actividad habitual y popular, convirtiéndose en un lujo para la gran mayoría de la población.

Ya para la década de 1980, una nueva tecnología llegaba a las familias chilenas, esta vez, como un complemento que junto al televisor podía brindar una experiencia cinematográfica en el hogar: el VHS. Este tipo de reproductor de video no solo permitía comodidad, sino que significaba una alternativa económica para quienes disfrutaban del cine. Esto generó el cierre de múltiples salas de cine (principalmente las céntricas) y obligaba a aquellas

salas sobrevivientes a reducir espacios para reducir posibles gastos. Esta vez, el número se vio reducido a 49 salas aproximadamente a nivel nacional.

Ya para este punto, salas de cine provenientes de las cajas de previsión y chilefilms son privatizadas, junto a ello, el gobierno a modo de incentivo a la población selecciona el miércoles a nivel nacional como el día en que se rebaja el precio de la entrada al cine.

Además, los cines generan cierta tendencia a sus contenidos dependiendo de la ubicación en la que se encuentren, donde comúnmente se mencionan a cines céntricos con cartelera asociada a sexo y violencia y, por el contrario, los cines de barrio o con mayor apertura económica tienden a proyectar cartelera más selecta.

Ya desde la década de 1990, con la televisión consolidada en los hogares, los videoclubs funcionando activamente y un escaso público en los cines, produce que, en su mayoría, caigan en manos de multinacionales privadas, como método para mantener su vigencia. Así, empresas como Cinemark o Cinehoys permiten una nueva consolidación del cine, donde nuevamente se perfila como una actividad común y accesible a la población donde, actualmente, se contabilizan alrededor de 200 salas a nivel nacional.

En cuanto a las salas de cine o espacios cinematográficos como tal, durante la segunda mitad del siglo XX, y como consecuencia de nuevas tecnologías además de procesos de conflicto político y económico, provoca la pérdida de los espacios cinematográficos y, por lo tanto, dichas construcciones pasaron a tener distintos destinos.



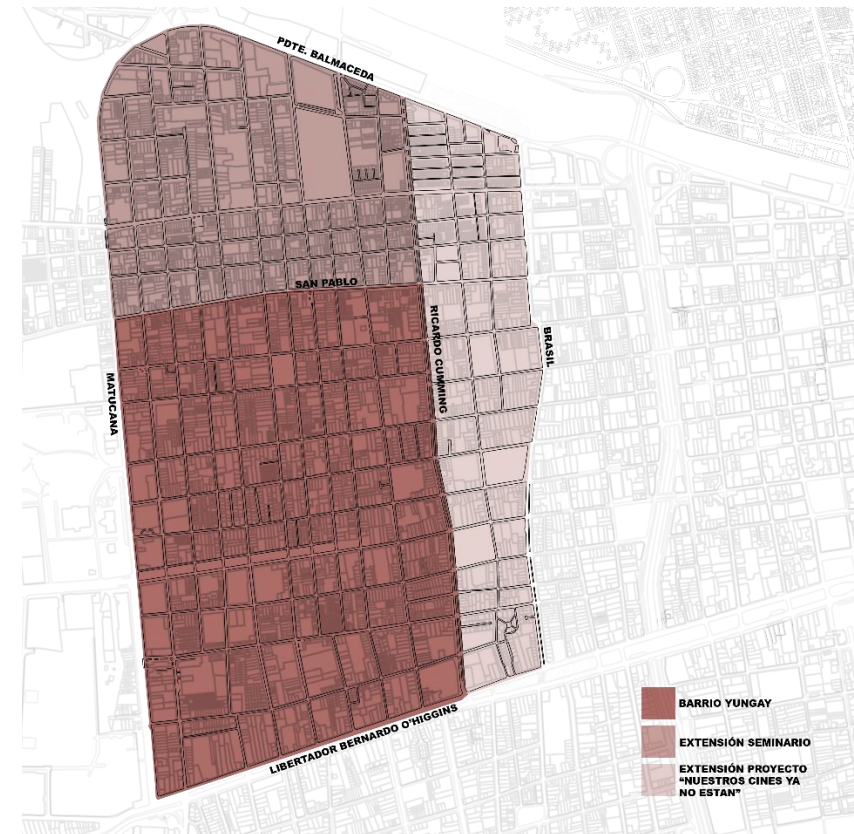
Línea de tiempo de Cines en Santiago durante los periodos de 1920 a 2019. Elaboración Propia. Fuente: Alicia Campos

CAPITULO 4

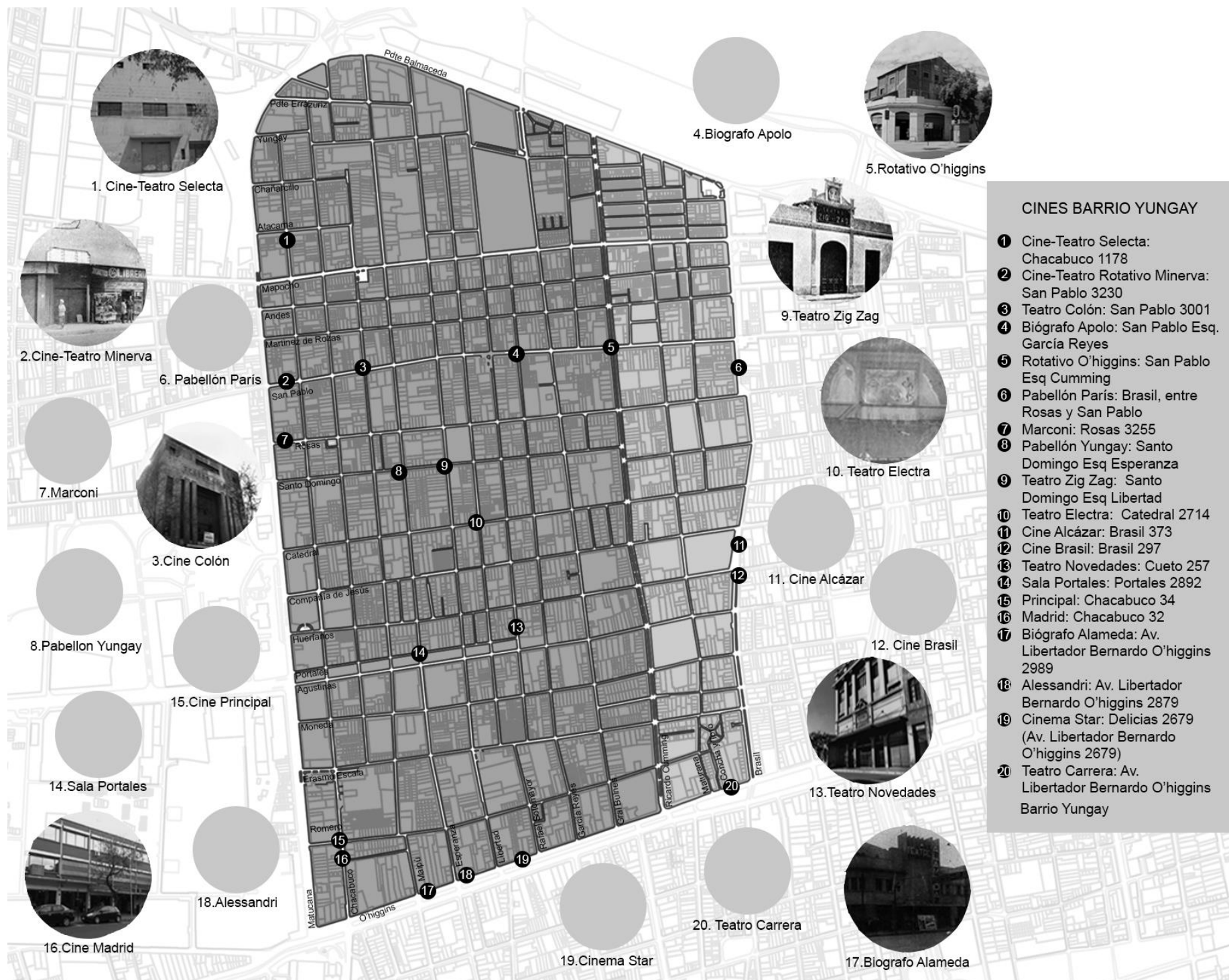
ETAPA 2: DELIMITACIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO

El área de estudio se delimita, en este caso, considerando los límites formales del Barrio Yungay. Estos son: por el oriente, la acera poniente de la Avenida Cumming; por el sur, la acera norte de la Alameda; por el poniente, Av. Matucana y la calle San Pablo por el límite norte. Las Avenidas Alameda y Matucana son arterias estructurantes de la circulación oriente-poniente y norte-sur respectivamente, generando, de este hecho, límites naturales", en tanto que las otras dos, siendo vías importantes son límites dados, más bien, por la tradición histórica. (Aymerich Hegnauer, 2001).

La delimitación formal presenta una extensión desde el norte hacia la calle Pate. Balmaceda, con el objetivo de abarcar el Cine-Teatro Selecta o Cine-Teatro Chacabuco, considerado importante para el desarrollo de la investigación debido a que actualmente su estructura (pese a considerarse ruina) mantiene rasgos de su uso de cine y teatro, pero no se encuentra protegido bajo ninguna ley patrimonial.



Plano de área de investigación, señalando la delimitación del Barrio Yungay y la extensión proporcionada. Elaboración Propia.



Plano base del área de investigación indicando los cines elegidos y su respectiva ubicación. Fuente: Nuestros cines ya no están.

CAPITULO 5

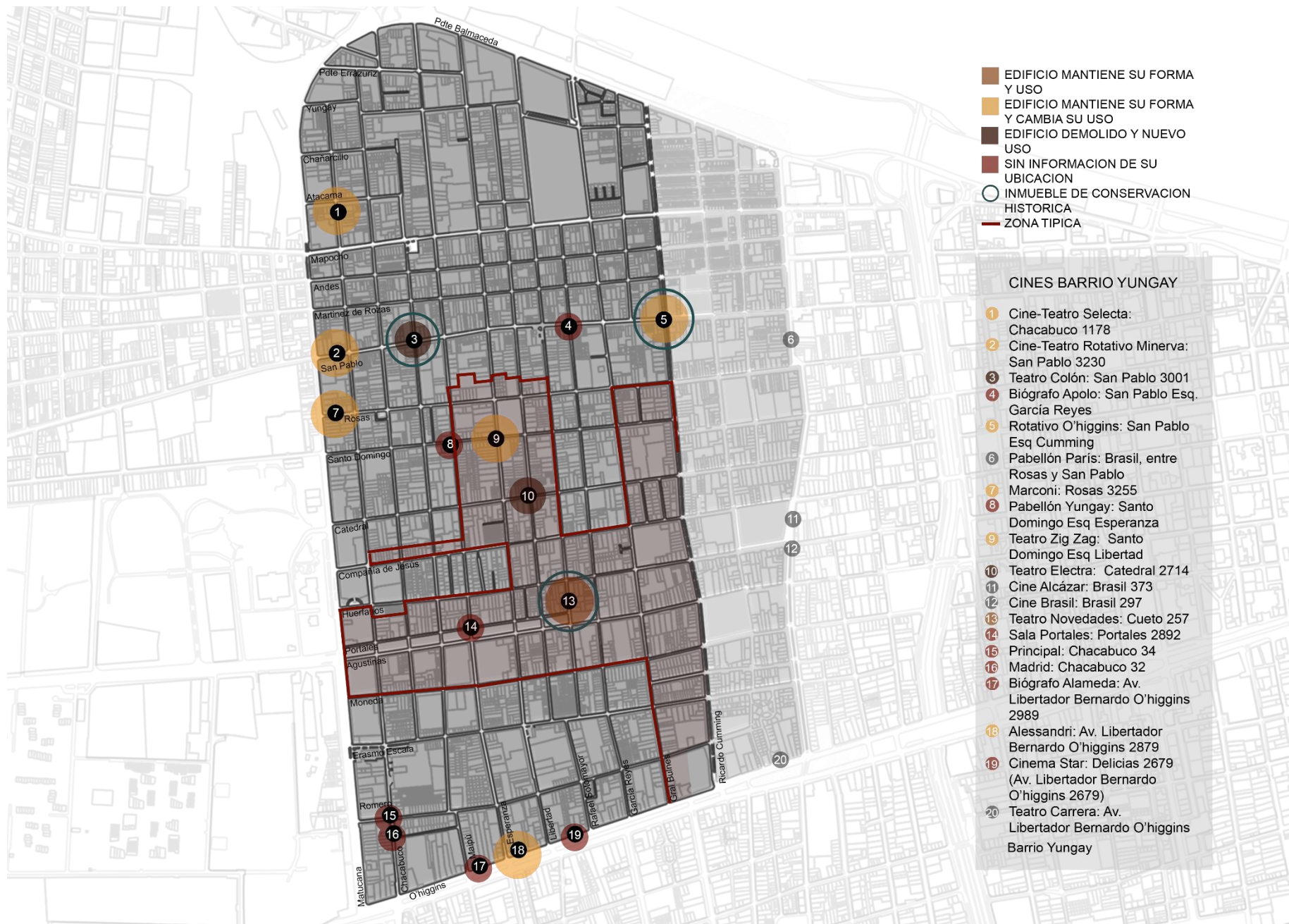
ETAPA 3: ANÁLISIS DESDE EL TERRITORIO

Posterior a la delimitación del área de estudio, se realiza un contacto físico con el lugar a través de dos métodos. El primero asociado al levantamiento fotográfico de los edificios y, el segundo, se realiza junto al equipo de “Nuestros Cines ya no Están”, donde se produce un afiche informativo, que contiene una breve descripción de cada cine explicitando su ubicación y su importancia dentro de la configuración barrial. Dichos afiches fueron ubicados en la fachada de cada cine, con el objetivo de generar un primer vínculo de la comunidad hacia el proyecto.

Con relación al primer método, el objetivo del levantamiento fotográfico se enfoca en analizar propiedades físicas del edificio a través de alturas, materialidades, detalles de fachada y finalmente notificar el estado actual del edificio.

Posteriormente, se procede a realizar un plano de levantamiento de la situación actual de los edificios, donde los resultados encontrados se clasifican en:

- a) El edificio mantiene su forma y organización original además de su uso.
- b) El edificio mantiene elementos de su forma (fachada u organización interna) pero su uso cambia.
- c) El edificio mantiene su forma, pero no tiene un uso actual y se considera abandonado.
- d) El edificio ha sido completamente demolido y en el terreno se ha construido un recinto nuevo.
- e) La información sobre la ubicación exacta del edificio es (hasta el momento de la investigación) difusa y, por lo tanto, su estado actual se considera desconocido.



Plano de levantamiento del estado actual de los edificios seleccionados sumado a su estado de conservación patrimonial actual. Elaboración Propia.

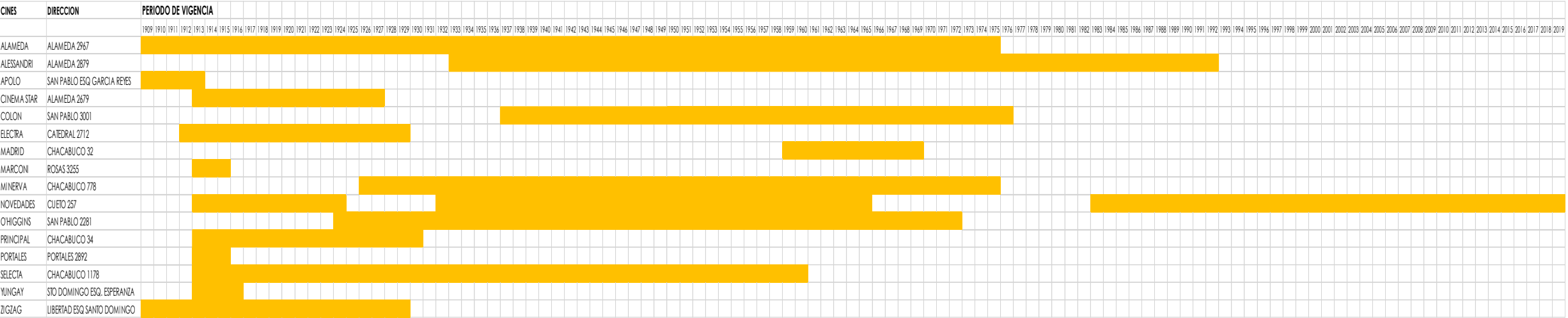
El levantamiento permite visibilizar el fenómeno del cambio de uso, donde el recinto mantiene ciertos atributos estéticos y/o estructurales del teatro/cine y que son compatibles con otros usos, por lo general asociados a comercio de planta libre, bodegaje o espacios de culto e incluso discotecas.

Además, se visualiza el rol del cine-teatro en el escenario actual, donde un sector preponderantemente residencial y comercial se masifica en el barrio y, por el contrario, los espacios como el teatro o el cine pasan de ser recintos comunes en la conformación barrial a ser mínimos en cuanto a número.

En este sentido, el Teatro Novedades forma parte importante de la historia actual de los cine-teatros del Barrio Yungay y también a nivel metropolitano, siendo uno de los pocos que se mantienen en pie y cuyo uso no ha cambiado, siendo resultante, además, de una comunidad que, por medio de la participación comunitaria, logra resguardar este y las fachadas de otros espacios.

CINES BARRIO YUNGAY	ESTADO ACTUAL	USO ACTUAL	DIRECCIÓN
ALESSANDRI	MANTIENE ESTRUCTURA	DISCOTECA BLONDIE	Av. Libertador Bernardo O'Higgins 2879
APOLO	DESCONOCIDO		San Pablo esq. García Reyes
BIOGRAFO ALAMEDA	DESCONOCIDO		Av. Libertador Bernardo O'Higgins 2989/ Esquina Maipú
CINEMA STAR	DESCONOCIDO		Delicias 2679
COLON	DEMOLIDO	EDIFICIO RESIDENCIAL	San Pablo 3001 esq. Maipú
ELECTRA	DEMOLIDO	EDIFICIO RESIDENCIAL	Catedral 2714 o 2789/ esquina Sotomayor
MADRID	DESCONOCIDO		Chacabuco 32, casi esquina de Romero
MARCONI	MANTIENE ESTRUCTURA	BODEGA	Rosas 3255
MINERVA	RUINA	INCENDIADO RECIENTEMENTE	Chacabuco 780/ 778 (actual dirección San Pablo 3230)
NOVEDADES	MANTIENE FACHADA Y ESTRU.	TEATRO	Cueto 257/ entre Agustinas y Huérfanos
OHIGGINS	MANTIENE FACHADA Y ESTRU.	TEMPLO EVANGELICO	San Pablo esq. Cumming
PABELLON YUNGAY	DESCONOCIDO		Sto Domingo esq. Esperanza
PRINCIPAL	DESCONOCIDO		Chacabuco 34
PORTALES	DESCONOCIDO		Portales 2892 esq. Esperanza
SELECTA	MANTIENE FACHADA Y ESTRU.	BODEGA	Chacabuco 1178
ZIG ZAG	MANTIENE ESTRUCTURA	COMERCIO	Libertad esq. Sto Domingo

Esquema de estado y uso actual de los edificios. Elaboración propia.



Línea de tiempo de los 16 cines seleccionados durante los periodos de 1909 a 2019. Elaboración Propia. Fuente: Alicia Campos

En cuando a la segunda etapa, colaborativa con el proyecto de extensión NCYNE, el objetivo de los afiches funciona desde varias aristas. La primera de ellas es acercar al público general, tanto a visitantes como a residentes del barrio a ser parte de las actividades del proyecto de extensión y difundir el proyecto mismo a personas que puedan estar interesadas.

Además, el afiche cumple una función de difusión histórica, como un método para visibilizar el rol de los cines y teatros en un periodo histórico determinado.

Esto permite establecer la conversación acerca de estos recintos, entregando a nuevas generaciones las historias y relatos que sucedieron en ellos.



**AQUÍ HUBO
UN CINE**

¿Sabías que por aquí hubo un cine? Se llamaba Colón y quedaba en San Pablo 3001, esquina Maipú. Por lo que hemos podido averiguar funciona desde 1937.

El Teatro Colón fue una de las casi 20 salas que existieron en Barrio Yungay. Fue de la Compañía de Seguros La Previsión. Para la década de 1940 contaba con más de 2200 butacas, convirtiéndolo en uno de los colosos de la ciudad. Este Teatro solía contar con números en vivo, además de exhibir cine.

Si tienes recuerdos de haber asistido a este u otro cine del barrio, o conoces a alguien que lo recuerde, ¡contáctanos para conversar!

Organizan: Proyecto "Nuestros cines ya no están, recuperando la experiencia de los cines en el Barrio Yungay"
Fondo Valentín Letelier 2021 VEXCOM, Universidad de Chile,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile,
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

FONDO Valentín Letelier
Investigación y Arte

Apoyan:
Sociedad de Vecinos Barrio Yungay, Teatro Independiente, Red de Salas de Cine Chile, Cineclub Barrio Yungay, Municipalidad de Santiago, Salas y Salones, Teatro del Yungay, Viejo Teatro en Casa, Fundación Cultural de Santiago.

¡Recuerda que el cine es patrimonio!
"Nuestros cines ya no están"

 nuestrosdinesyaestan@gmail.com
 [nuestrosdinesyaestan](https://www.facebook.com/nuestrosdinesyaestan)

Afiche informativo del proyecto de extensión "Nuestros cines ya no están" sobre el cine Colón. Fuente: Nuestros cines ya no están.



Cine-Teatro Selecta en la década de los noventa. Fuente: Juan Carlos García



Cine-Teatro Selecta actualmente. Fuente: Elaboración Propia



Cine-Teatro Minerva en la década de los noventa. Fuente: Diario La Tercera



Cine-Teatro Minerva actualmente. Fuente: Elaboración Propia



Cine-Teatro Colón antes. Fuente: Nuestros cines ya no están



Cine-Teatro Colón actualmente. Fuente: Elaboración propia



Cine-Teatro O'Higgins antes. Fuente: Nuestros cines ya no están



Cine-Teatro O'Higgins actualmente. Fuente: Elaboración Propia



Teatro Zig-Zag. Fuente: Santiago nostálgico



Teatro Zig-Zag. Fuente: Elaboración Propia



Teatro Electra. Fuente: Juan Carlos García



Teatro Electra. Fuente: Elaboración Propia



Teatro Novedades. Fuente: Nuestros cines ya no están



Teatro Novedades. Fuente: Elaboración Propia



Fotografía de afiche ubicado en las rejas del Ex cine Minerva. Fuente: Cecilia Wolff

CAPITULO 6

ETAPA 4: ANÁLISIS DESDE LA VISIÓN ARQUITECTÓNICA

A) DESDE EL CONTEXTO URBANO:

Previo a analizar de manera detallada aspectos formales de la arquitectura de cada recinto es necesario generar un breve estudio del contexto general urbano donde se insertan dichos cines, esta vez, desde una perspectiva estilística, estudiando las tipologías generadas dentro del barrio que, directa o indirectamente, influyeron en los cines, ya sea en su estilo de fachada, dimensiones o materialidad.

El Barrio Yungay cuenta con una parte importante del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Santiago. Existen siete estilos arquitectónicos que caracterizan la heterogeneidad del sector. Entre estos se encuentran: el Republicano, el Colonia, el Colonial Clásico, el Clásico, Ecléctico, Art Deco y la Arquitectura Moderna. (Santiago Innova, 2004)

Estilo Republicano Colonial

La influencia Colonial en el barrio se encuentra principalmente en la trama urbana, donde el damero divide los predios, densificando la trama, lo que permite proceso de modernización de la ciudad. (Santiago Innova, 2004)

Este estilo se caracteriza por casas de un piso, con patio, construidas al inicio de la urbanización de Santiago poniente. Fachadas planas y poco decoradas. Los vanos, destacados por medio de molduras pintadas, se estructuran a ambos lados de la puerta de entrada. La cornisa, de madera con molduras, se ubica en la parte superior, lo que acentúa la horizontalidad de la construcción (Liendo, 2005).



Casa Domeyko – Estilo republicano colonial. Fuente: Web Consejo de Monumentos Nacionales

Estilo Clásico

Los inmuebles de estilo Clásico son construcciones lineales y cuya amplitud puede alcanzar, en ocasiones, hasta una manzana. Son construcciones de 1920 destinadas a las clases sociales medias y altas de la población.

Son de fachada horizontal, zócalo continuo y engloba las balaustradas de los antepechos de las ventanas y la cornisa saliente marca con fuerza la parte superior del edificio (Liendo, 2005). Estas viviendas tienen una altura aproximada de nueve metros y actualmente son arrendadas por pieza o para usos educativos.



Casona Y – Estilo clásico. Fuente: Café Forastero

Estilo clásico popular

Es simple, sin mayor impacto urbano, austero y sencillo. Se caracteriza por tener líneas horizontales del zócalo y de las cornisas y la regularidad de los vanos verticales, que comúnmente alternan dos ventanas y una puerta; las ventanas corresponden al living del inmueble (Liendo, 2005)

Este tipo de construcción estaba destinada a la clase social media y media baja. Con esta arquitectura se buscaba economizar recursos generando un bienestar de sobriedad para sus habitantes. (Santiago Innova, 2004)



Casa de Luis Montt – Estilo clásico popular. Fuente: Google Earth

Estilo ecléctico

Se distingue por tener extractos de la arquitectura medieval, neogótica, neoclásica, europea del siglo XIX, norteamericana y neocolonial. La coexistencia de todos estos estilos en una trama muy estructurada ha permitido conformar una imagen y un paisaje muy diversificado en el sector (Liendo, 2005).

Las techumbres son imponentes y las fachadas muy elaboradas, trabajadas en planos distintos y con logias y vanos conformados por tres ventanas con arcos de medio punto. (Santiago Innova, 2004)

La arquitectura ecléctica se popularizó a partir de 1929. Las casas son de dos o tres pisos.



Casa del Maestro. Fuente: Portal Colegio de Profesores.

B) DESDE LA TIPOLOGÍA:

La categorización de los teatros (que posteriormente cambiaron parte de su composición para ser adaptados a cine sonoro) resulta variable debido a las distintas perspectivas abordables.

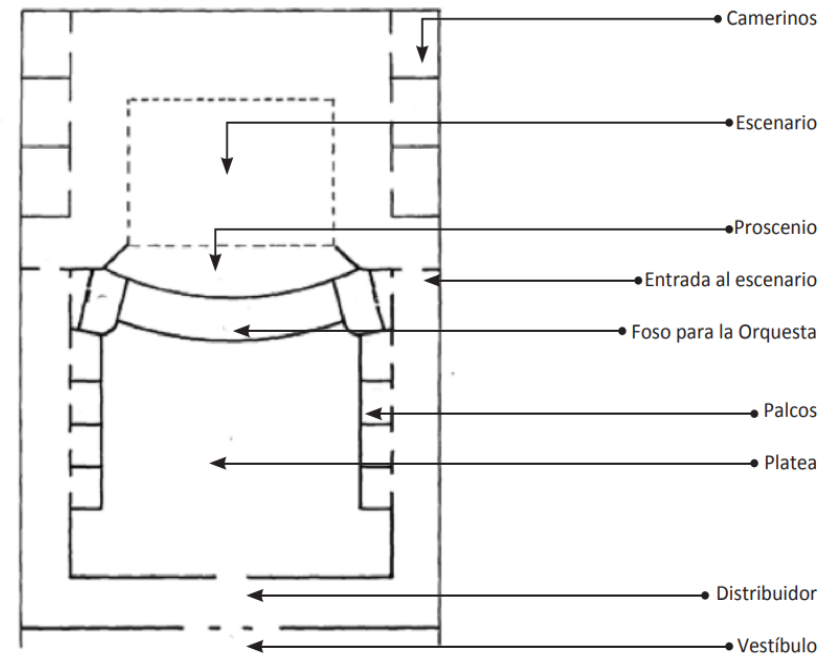
Por un lado, desde una perspectiva histórica, los cine-teatros de barrio pueden entrar en las categorías de: teatros, barracones o palacios (definiciones que existen previamente en esta investigación) cuyas diferencias varían social y dimensionalmente.

Asimismo, desde la distribución interna de los cine-teatros (basados en la forma de teatro a la italiana) cuyas diferencias están asociadas a cómo se relaciona el público visualmente con el teatro y entre sí mismos.

Y, finalmente, desde su conjunto, donde el cine forma parte y se encuentra unido a un bloque comercial o residencial que por lo general se encuentra en los costados del cine o en su perímetro por lo que se entiende a este recinto como parte de un total.

La búsqueda y asociación de las tipologías, dentro del seminario, permite generar relaciones entre distintos cines que, basados en su forma, relación con los asistentes o su inserción en un contexto urbano particular, generan similitudes que permiten un mejor entendimiento de los cines, en especial, aquellos cuyo material resulta escaso.

A continuación, se procede a describir las tipologías basadas en la distribución interna tomando como base la composición del teatro a la italiana.

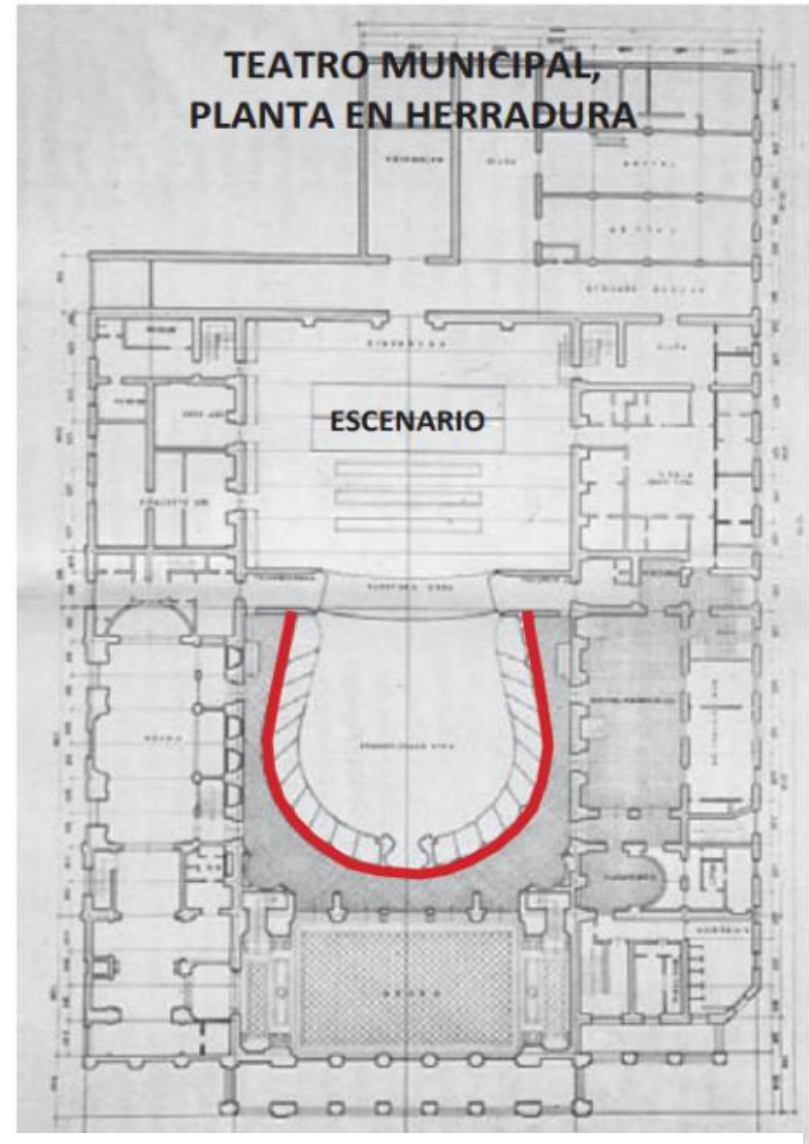


Composición del Teatro a la italiana, Fuente: Pinchon, K. Silva, C.

Teatro planta en herradura

Tipología utilizada en teatros de gran escala. Organizado en cinco áreas:

1. Escenario: Ubicado en el primer piso y elevado sobre la platea de espectadores, además tiene un sector de camarines, en los costados y un foso para la orquesta.
2. Platea: En primer piso y en pendiente frente al escenario para controlar la visión hacia el espectáculo.
3. Palcos: Balcones en varios niveles y en forma de herradura. En esta tipología se encuentran dos tipos de palcos; los cerrados, como en el caso del teatro municipal (ver imagen al costado) y los abiertos.
4. Foyer: Área de distribución y descanso.
5. Galería: Ubicado en el último piso y con menor percepción hacia el espectáculo. (Pinchon & Silva, 2016)

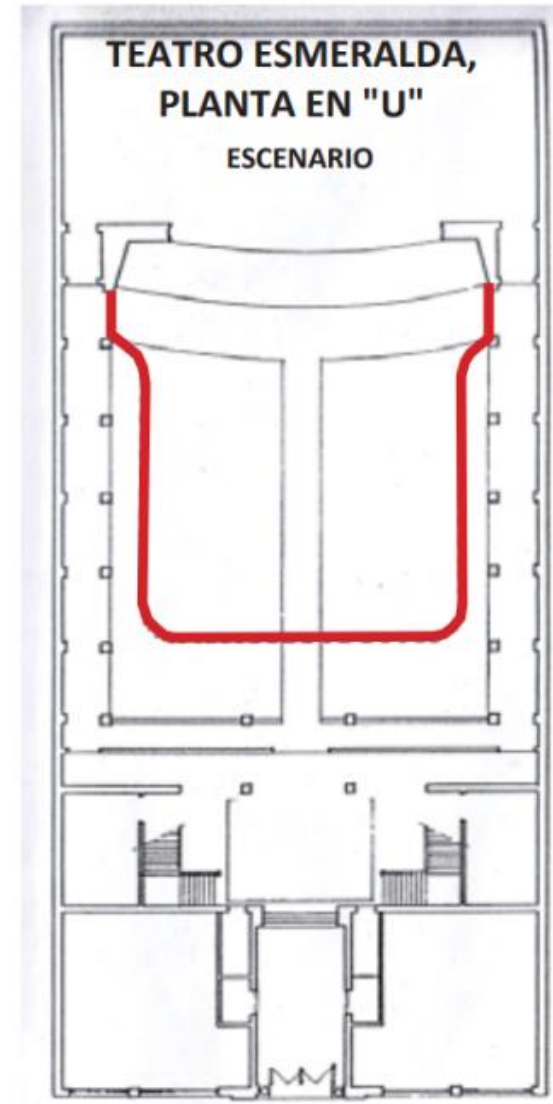


Tipología de Planta en herradura. Teatro Municipal. Fuente: Pinchon, K. Silva, C.

Teatro planta en "U"

Relacionado con los teatros de escala de barrio. Se organizan tres niveles y 5 espacios.

- 1). Escenario: En primer piso elevado sobre la platea de espectadores.
- 2) Platea: En pendiente frente al escenario para controlar la visión hacia el espectáculo.
- 3) Palcos: Balcones abiertos, dispuestos en dos niveles y en forma de "U". La configuración en "U" se genera a través de butacas organizadas frente al escenario en forma de semicírculo y dos sectores perpendiculares al escenario.
- 4) Foyer: Área de distribución y descanso.
- 5) Galería: Ubicado en el último piso, frente al escenario y con menor percepción hacia el espectáculo. (Pinchon & Silva, 2016)



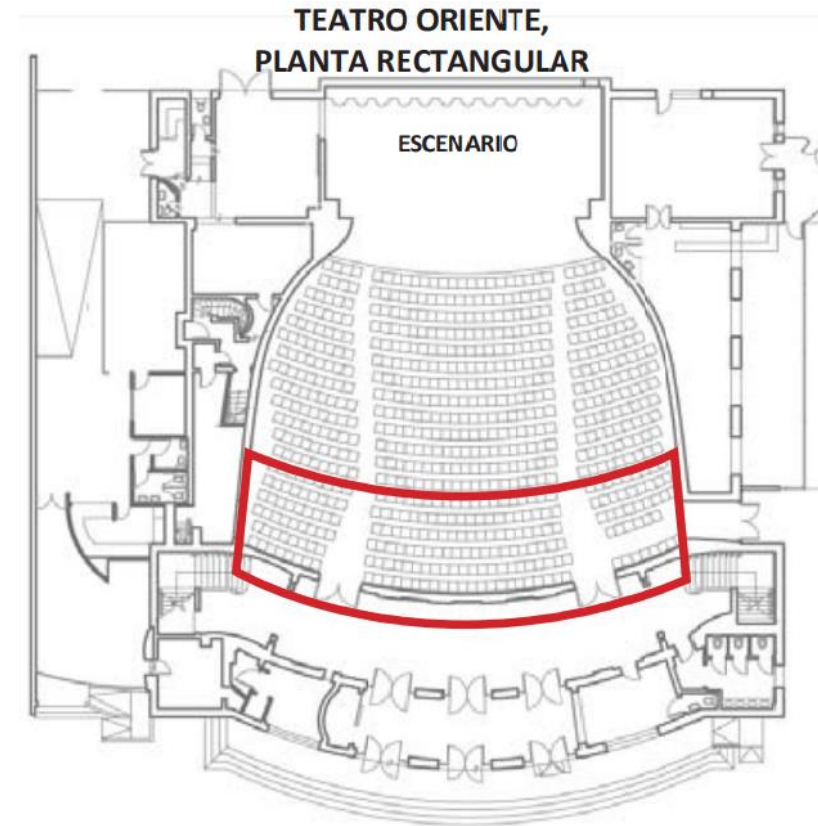
Tipología de Planta en "U". Teatro Esmeralda. Fuente: Pinchon, K. Silva, C.

Teatro planta rectangular

Teatros de barrio que cumplían la doble función de teatro-cine. El cine recurrió a las salas de teatro para sus presentaciones antes de desarrollarse una arquitectura específicamente dedicada a él.

Su organización, al igual que la tipología anterior, se divide generalmente en 3 niveles y 5 espacios, siendo la forma del palco su principal diferencia.

- 1). Escenario: En primer piso elevado sobre la platea de espectadores.
- 2) Platea: En pendiente frente al escenario para controlar la visión hacia el espectáculo.
- 3) Palcos: Sin balcones laterales, todos sus palcos enfrentan a la pantalla para no perder la visión directa hacia el escenario.
- 4) Foyer: Área de distribución y descanso.
- 5) Galería: Ubicado en el último piso, frente al escenario y con menor percepción hacia el espectáculo. (Pinchon & Silva, 2016)



Tipología de Planta Rectangular. Teatro Oriente. Fuente: Pinchon, K. Silva, C.

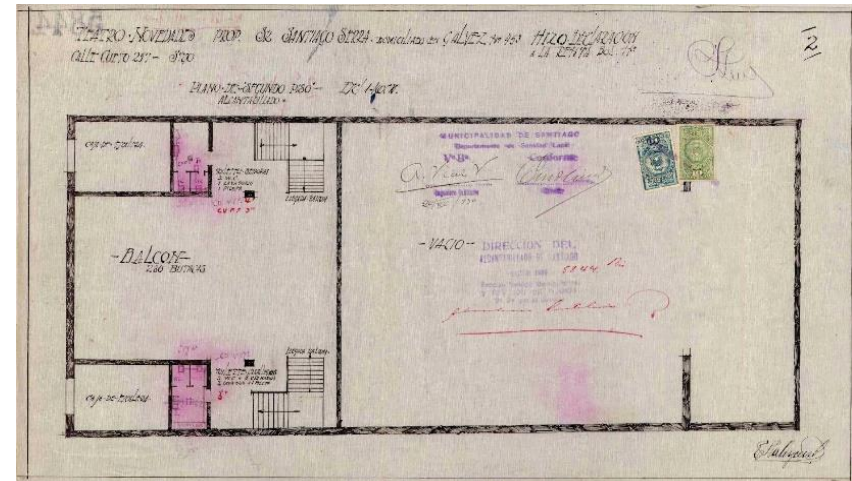
C) DESDE LA PLANIMETRÍA

La planimetría de los edificios, en especial aquellos que por distintos motivos ya no se encuentran en pie o funcionales, resulta crucial en la búsqueda de la recuperación de proyectos arquitectónicos. No solo como una base visual para la asociación y producción de la imagen virtual o imaginaria de dicho edificio sino además porque constituye una pieza histórica de alto valor y, por lo demás, de difícil acceso para la comunidad.

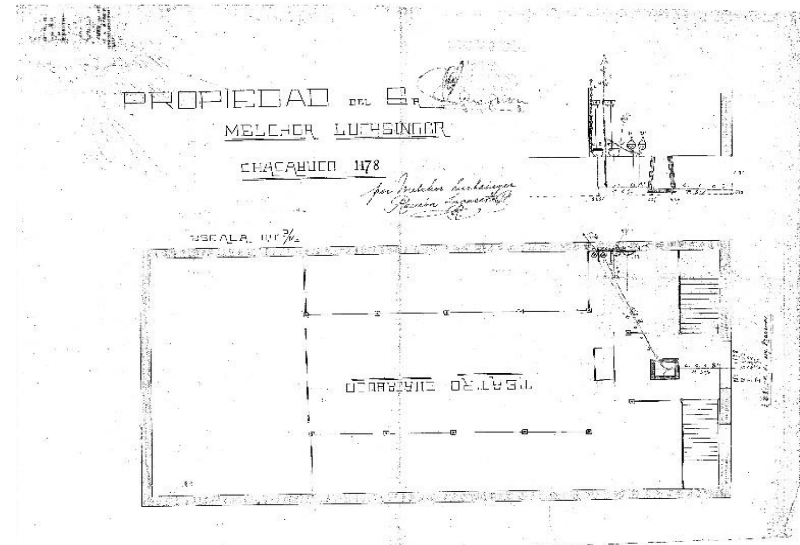
De esta manera, la búsqueda de dichas planimetrías se hace por medio de archivos (en su mayoría físicos) que son lugares cuyo objetivo es salvaguardar documentos ordenados y clasificados y que, además, de manera anexa, aporta al objetivo de mantener la memoria colectiva a través de dichos documentos.

Por lo mismo, el objetivo de esta sección de la metodología de consiste en localizar material planimétrico a través de los distintos archivos disponibles. Así, dicha búsqueda (apoyada además por el proyecto de extensión NCYNE) da como resultado una serie de contenido planimétrico que genera material fidedigno para procesos posteriores.

Además del traspaso de material planimétrico a medios digitales, la planimetría original permite desarrollar y concluir ideas previas sobre temas como la diferencia de espacios para distintas clases sociales o distinciones dimensionales entre espacios asociados a lo masculino vs lo femenino, todo esto a través del material presentado en el archivo.



Planta de Segundo Nivel Teatro Novedades. Fuente: dirección de Alcantarillado de Santiago.



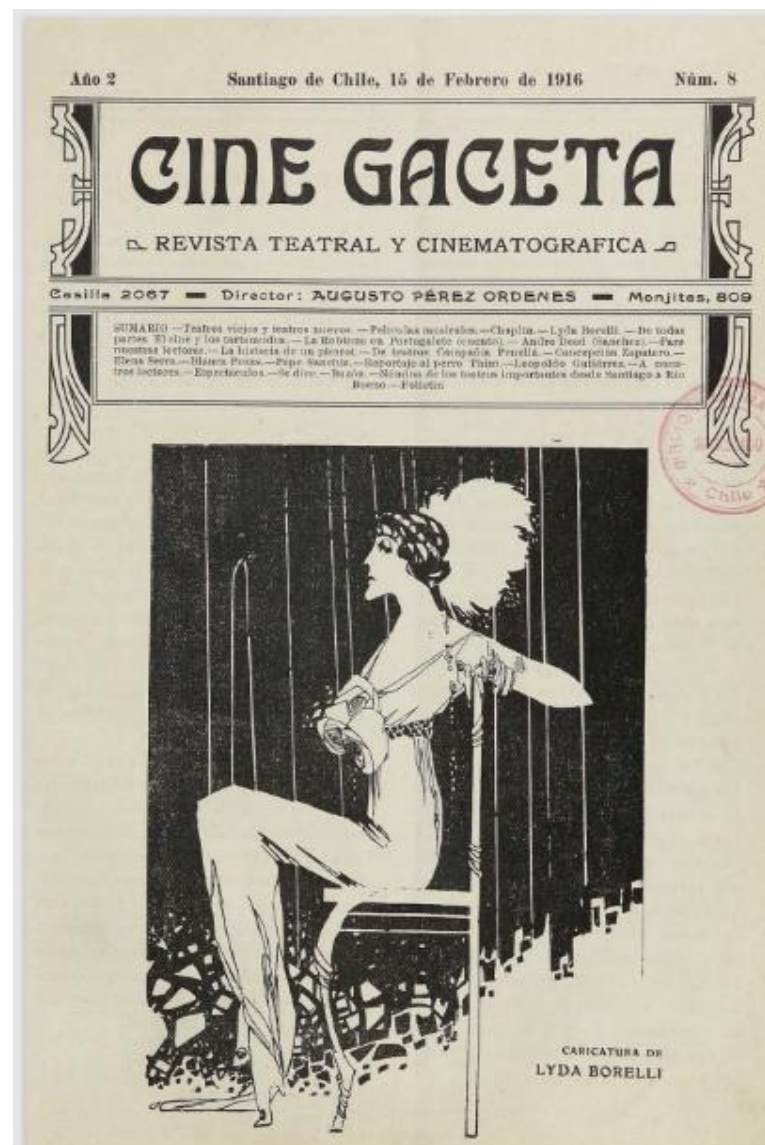
Planta de Primer Nivel Teatro Selecta o Chacabuco. Fuente: Aguas Andinas.

D) DESDE LA INFORMACIÓN FOTOGRÁFICA Y ESCRITA

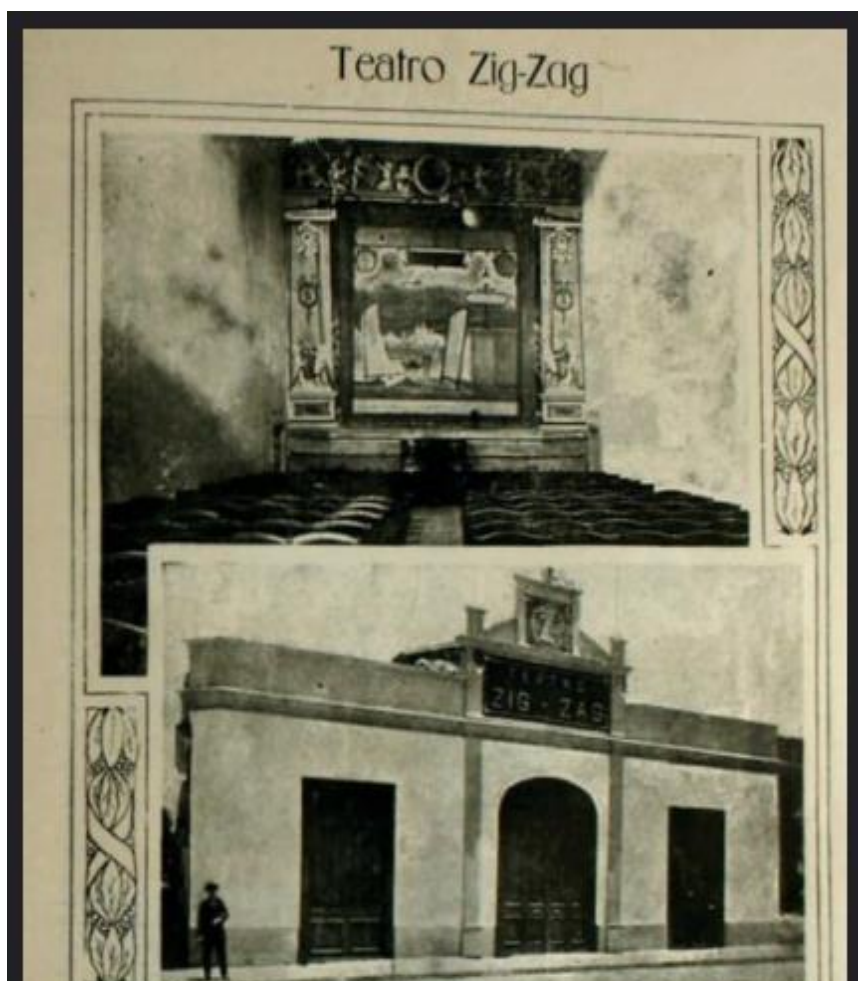
Un aspecto importante de la época en la que se insertan los cines en el barrio Yungay viene además de la mano de la instauración de medios de comunicación o información enfocados en la cinematografía.

En los inicios del siglo XX, espacios comunicativos como la prensa y la posterior llegada de las revistas nacionales especializadas en cine, junto a el continuo uso y avance de la fotografía en territorio nacional, permitieron actualizar, informar e invitar a la gente de todos los sectores sociales a visitar el cine por medio de la publicidad, la reseña y, en especial, la actualización constante de la cartelera, anunciada por revistas como "Cine Gaceta" o, posteriormente, la revista "Ecran", donde mezclan información sobre cine con crónicas, reseñas, datos curiosos, anécdotas y entrevistas, que finalmente acercan al público a generar experiencias dentro del cine.

En dichas revistas o artículos se suman fotografías de los cines. Algunas de ellas en el interior de los recintos, con y sin público, dando a entender cualidades espaciales, iluminación y materialidad. Y otras enfocadas en la fachada, donde se detallan relaciones de altura, vínculos con su contexto y detalles estilísticos.



Portada de la revista "Cine Gaceta" 15 de febrero de 1916. Fuente: Memoria Chilena



Fotografías del Teatro Zig-Zag. Fuente: Santiago nostálgico en Flickr.

ODEON A. Barros 768 HOY ODIO DE CASTAS Por Mildred Harris Chaplin.
ELECTRA Catedral esquina Sotomayor HOY CASI UN MARIDO Por Will Rogers.
IRIS Castro 138 Tarde y noche: EL MIEDO DE AMAR Por Vera Vergani.
MUNDIAL

Sección de cartelera de cine. Fuente: Juan Carlos García

E) DESDE LA MATERIALIDAD:

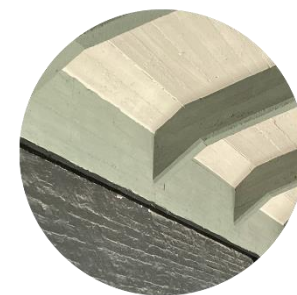
El estudio de los materiales de cines o teatros permiten dilucidar materialidades características de cada periodo o arquitecto y la búsqueda de un estilo general o particular.

Además, los materiales indican la necesidad de adaptación para los espectáculos cinematográficos donde, por un lado, predomina el uso de la albañilería, en especial en los cine-palacios como el Selecta y el O'Higgins.

Además, la multiplicidad de incendios que se generaron en torno a los cines significa pérdida, pero, a su vez, una oportunidad de innovación material. Este hecho ocurrió con el teatro Novedades, que posterior al incendio que destruyó parte de su primer edificio y que, al generar su reconstrucción a inicios de la década de los 30, se utiliza hormigón armado en segmentos del edificio, material que constituye vanguardia para la época.



Detalle de la fachada lateral del cine-teatro Selecta detallando la albañilería. Fuente: Elaboración propia.



Detalle de la fachada lateral del Teatro Novedades detallando secciones de hormigón armado. Fuente: Elaboración propia.



Detalle de la fachada lateral del cine-teatro O'Higgins detallando secciones de albañilería. Fuente: Elaboración propia.

F) DESDE LOS FRAGMENTOS:

La mirada desde los vestigios resulta crucial en esta investigación debido a que, al realizar un acercamiento físico con los edificios, estos, pese a tener un nuevo uso, reflejan detalles tanto en su fachada como en su interior sobre cómo fue su organización interna.

Por otro lado, debido a los problemas que tienen Barrios como el Yungay en relación a los incendios, esto no deja de ser un peligro para edificios como los cine-teatros, hecho que ocurrió durante el proceso de la investigación en el cine-teatro Minerva, que dejó vestigios a la vista de la composición de su interior, no solo mostrando restos de sus materiales, sino que incluso muestra intenciones de una ampliación hacia un tercer piso que, hipotetizando, pudo ser declinado por el caída de ganancias y visitas o el avance de nuevas tecnologías.

Finalmente, la fotografía de investigación sobre ruinas como lo fue el teatro Colón (actualmente demolido) demuestran no solo la precariedad de su estado actual (en las fotografías) sino de la capacidad y la magnitud que contenían estos cines.



Detalle de las galerías de segundo piso, Cine-teatro Colón. Fuente: Rodrigo Avilés



Detalle de posible aplicación a tercer piso, Cine-teatro Minerva. Fuente: Cecilia Wolff



Detalle de escenario o camerinos, Cine-teatro Colón. Fuente: Rodrigo Avilés

CAPITULO 7

ETAPA 5: CONTACTO CON LA COMUNIDAD

La siguiente etapa considera un contacto más fluido con la comunidad que permita establecer conversaciones y, a la vez, invitar al barrio a asistir a actividades o redes de contacto (todo aquello, considerando las posibilidades correspondientes al contexto actual). Esto, junto al proyecto de extensión NCYNE, se hace por medio de tres frentes.

El primero, es la entrega física de material informativo, plegable y didáctico (similar a un origami), a vecinos del barrio. Esto, no solo para informar sobre el proyecto sino también para establecer conversaciones presenciales sobre este (con el debido resguardo) y extraer información y relatos nuevos sobre los cines de Barrio.

El segundo, consiste en generar un vínculo online permanente, a través de las redes sociales Facebook e Instagram, donde el proyecto de extensión entrega información, imágenes, y datos sobre los cines del Barrio Yungay, además de indicar fechas de futuras actividades o sesiones. Esto, para atraer a sectores de la población más cercanos a estas tecnologías que quieran ser parte del desarrollo informativo del proyecto.

Finalmente, debido a la contingencia que la pandemia ha generado, las entrevistas o reuniones informativas se generan vía Zoom, medio que permite reuniones a través de Videollamadas con alta cantidad de asistentes. Esto permite un vínculo más cercano de la comunidad para con el proyecto y permite mayor libertad para que aquellos que quisieran entregar vivencias, experiencias, recuerdos o dudas, puedan hacerlo por medio de dichas instancias.



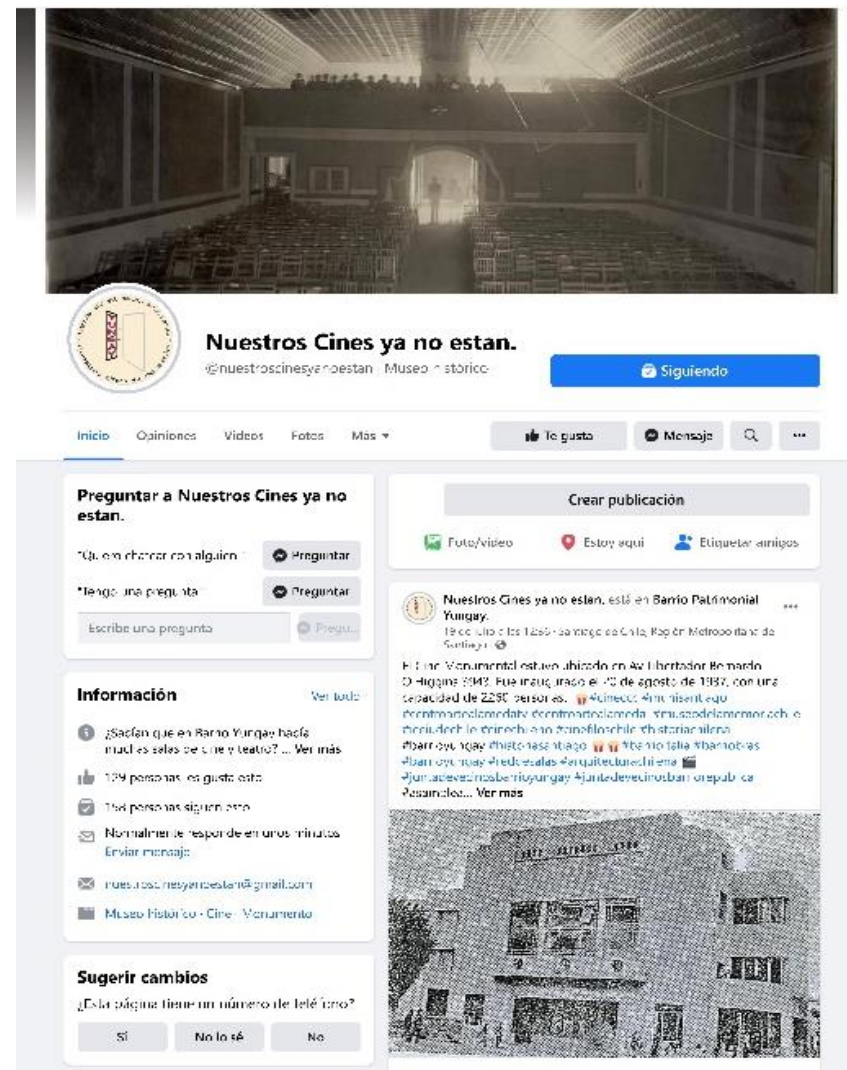
Fachada del Teatro O'higgins con su respectivo afiche y con el origami informativo en él. Fuente: Cecilia Wolff.



Detalle de la portada del origami informativo. Fuente: Cecilia Wolff.



Perfil de la cuenta del proyecto de extensión NCYNE en la red social Instagram.
Fuente: Instagram.



Perfil de la cuenta del proyecto de extensión NCYNE en la red social Facebook.
Fuente: Facebook.

CAPITULO 8

ETAPA 6: ANÁLISIS DE LAS EXPERIENCIAS

Los cines de barrio, debido a su carga recreativa, social e incluso política es proclive a generar vínculos subjetivos por sus asistentes. Dicho vínculo se hace presente a través de comentarios, opiniones o críticas, realizadas a través de medios de comunicación como el diario o la revista o, de forma más reciente, a través de redes sociales o blogs que permiten dichos comentarios.

Es por ello por lo que, en esta etapa, se realiza una búsqueda y recopilación de comentarios sobre los cines, extraídos de distintos medios online o escritos. Estos relatos o comentarios permiten entender:

- a) aspectos físicos del edificio: ya sea sobre medidas, disposición de los elementos, colores o materialidades
- b) aspectos sensitivos como olores o texturas
- c) aspectos sociales como actividades generadas o reacciones de público
- d) aspectos críticos y personales del edificio basados en el cómo sentirse o cómo recordar dichos lugares

De esta manera, la visión subjetiva permite reconocer aspectos formales y sensitivos no explicitados previamente que permiten, junto a etapas previas, configurar modelos formales de los edificios junto a fichas técnicas y comentarios generales de cómo se llevó a cabo cada recinto.

Junto a ello, se suman textos de novelas o poemas que, junto a las opiniones, entregan la visión propia del escritor basada en su experiencia sobre los recintos.

"Con este nombre se ha estrenado últimamente en la plaza de Yungay un pequeño pero alegre teatrillo, en cuya construcción se ha consultado tanto el buen gusto como la seguridad de los asistentes, pues cuenta con cuatro salidas. Actualmente está ocupado por un biógrafo, cuyo local, según los buenos propósitos de la empresa para satisfacer al público, será, sin duda, el punto de reunión de los vecinos."

Relato sobre el teatro Zig – Zag. Revista y fecha desconocida. Fuente: Juan Carlos García.

"Una vez fui al cine colon en calle san pablo, jera gigante!, tenía 3 pisos, pero ya estaba en las últimas. Recuerdo que vi una película llamada el hundimiento del Japón y había muy poca gente y la mayoría eran indigentes que iban a dormir. (...) la entrada era por san pablo y era un solo cine, j enorme! En esa misma calle estaba el cine Maipo y recuerdo otro por ahí llamado ideal cinema. (...) Era muy chico, tenía como 12 años. Tiene que haber sido como el 76 o 77. Iba todas las semanas a esos cines. Daban como tres películas por "luca" algo así (plata de ahora)."

Relato sobre el Cine- Teatro Colón extraído de la sección de comentarios de Youtube sobre el video "Cines Santiago de Chile. Años 70 y 80".

(...)

Sus gárgolas, las únicas sobrevivientes
Cantaron a coro con Alfredo de Angelis
En esa ocasión el varón del tango
Terminó la jornada a la vuelta
En "Los Buenos Muchachos"

Pero las resacas y el mal vivir
Le alejaron del gran Ojo,
Ni su apellido ilustre le salvó el pellejo,
La parca le movió las cejas:
"ahora construirás ataúdes",
El O'Higgins.
Ya nunca más pensó.

Extracto del poema "Cine O'Higgins" proveniente del libro de poesía "Ritualica de despedida" de Horacio Eloy. publicación realizada en 2001. Este libro relata una serie de poemas sobre algunos cines de Santiago

"Vi "Buscando a Mr. Goodbar como un año y tanto después de que se estrenara en los cines. La vi en el Alessandri de la Alameda, por allá cerca de la Estación Central por la estación de metro Unión Latinoamericana. El Alessandri estaba dentro de una vieja galería comercial de pequeñas tiendas con el mismo nombre. Uno compraba la entrada en la boletería que daba a la oscura galería y luego había que bajar varios pisos hasta llegar finalmente a la platea. Uno descendía al Alessandri: eso pensaba yo cada vez que veía la cartelera de los diarios y me fijaba en qué estaban exhibiendo.

El Alessandri era parte de un circuito de programas dobles rotativos que a veces parecían la obra de un curador de cineteca (en un país y una época sin cineteca) y a veces la de un esquizofrénico que se escapó de El Peral. Juntaba algunas obras importantes, premiadas - descontextualizadas dentro de ese lugar-, con canalladas comerciales de cuarta. Cineastas de primera estaban rotando ahí con productos baratos de explotación, en programas dobles o triples casi siempre para mayores de veintiún años.

Estaba claro o todos lo tenían claro: se podía ver buenas películas a precios ridículos o zamparse un combo de tres por el precio de una, pero varias cosas debían darse por sentado: la pantalla iba a estar deshilachada; las copias estarían rayadas; a las proyectoras les faltarían carbonos y, por lo tanto, potencia luminosa; la sala estaría hedionda, butacas con los resortes a la vista, y a esa sala no todos irían a ver películas sino a ligar".

Extracto sobre el cine Alessandri del libro "VHS (Unas memorias) de Alberto Fuguet. Publicación realizada el año 2017.

CAPITULO 9

PRODUCCIÓN DE MATERIAL RECOPILADO

Como forma de condensar la información recopilada, a través de la metodología de recuperación proyectual, se diseña una ficha técnica (basada en contenidos presentes en fichas de inmuebles de conservación histórica) en la cual poner antecedentes generales sobre el edificio y su arquitectura.

Por otro lado, la recopilación de las imágenes, medios de comunicación y archivo, permite condensar a través de la planimetría dicho contenido. Ya sea como fachadas, plantas, cortes o axonométricas. Esto, dependiendo de la cantidad de información recopilada.

Debido a lo anterior, pese a la alta cantidad de cines y teatros que contuvo el barrio durante el siglo XX, no todos tienen el mismo alcance en cuanto a la información. Esto, en parte, porque la gran cantidad de cines cuya información resulta escasa desaparecieron previo a la década del 40, donde la fotografía no era masiva, los relatos sobre ella no fueron escritos y en la prensa solo se detalla su cartelera, pero no su forma.

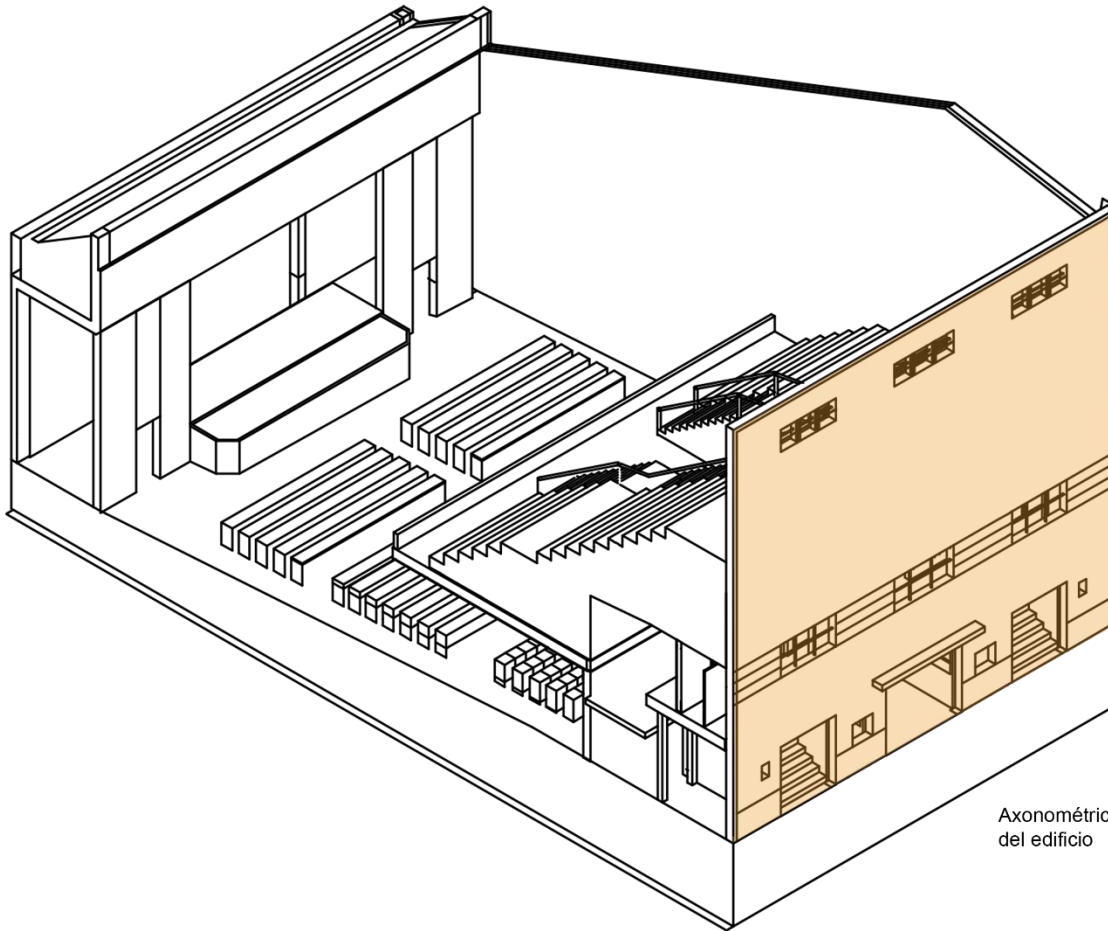
Por lo mismo, con la intención de ejemplificar resultados de la recopilación, se toman cinco casos de cines distintos, donde cada uno de ellos corresponde a un nivel de material y aproximación al proyecto diferentes.

De esta manera, se selecciona a:

- a) Cine-teatro Selecta: debido a que mantiene su forma pese a su cambio de uso, pero carece de protección patrimonial.
- b) Cine-teatro O'higgins: debido a su condición de inmueble de conservación histórica.
- c) El Cine-teatro Colón debido a que, pese a que actualmente no se encuentra en pie, mantuvo su forma y funciones hasta gran parte del siglo XX.

- d) El teatro Electra debido a su forma y la multiplicidad de usos que eran llevados a cabo en su interior.
- e) El teatro Zig-Zag, debido a su antigüedad, escasa información, pero alta huella en la configuración barrial, en especial en el área de la plaza Yungay.

Se destaca que, pese a que la recopilación y producción se generan de la manera más factible posible, existen márgenes de error asociados a medidas o formas de aquellas secciones de los edificios que escasean en información.



Axonométrica esquemática del edificio

ANTECEDENTES GENERALES:

Nombre del edificio: Cine-Teatro Selecta

Dirección: Chacabuco 1178

Arquitecto: Desconocido

Año(s) de construcción: 1913

Superficie del terreno: 464 m2 Aprox.

Destino previo: Teatro

Destina actual: Bodega y almacenaje

Rol: 88-6

Estado de protección: Sin Protección

ASPECTOS ARQUITECTONICOS:

Estilo arquitectónico:

Materialidad: Albañilería Predominante

Imagen Interior



Fuente: Juan Carlos García



Fuente: Urbatorium



Fuente: Urbatorium

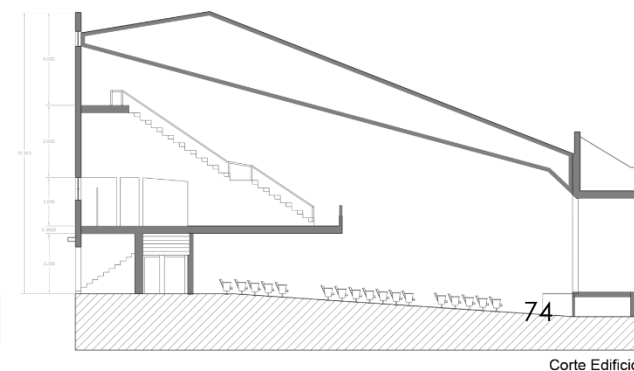
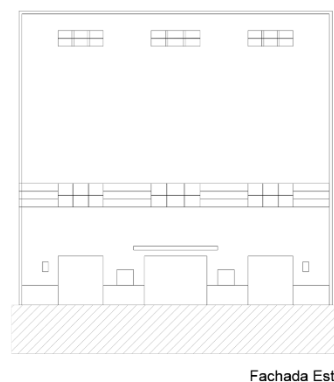
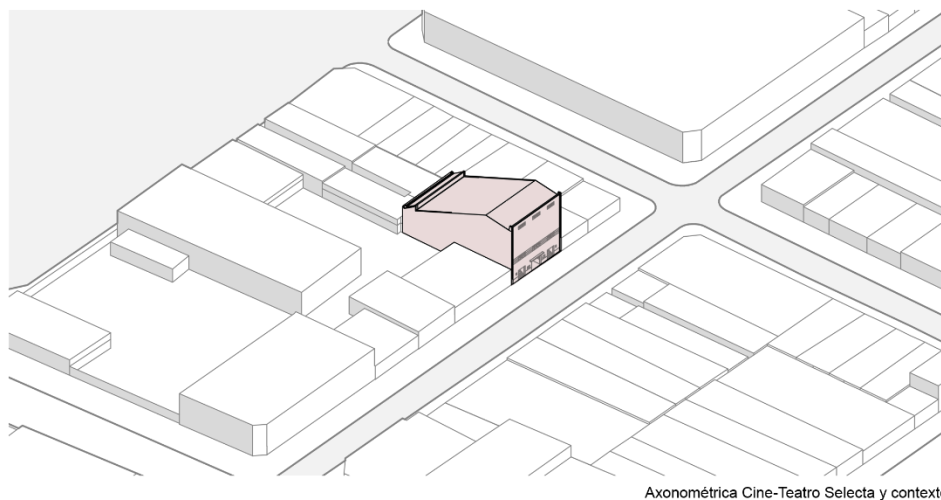


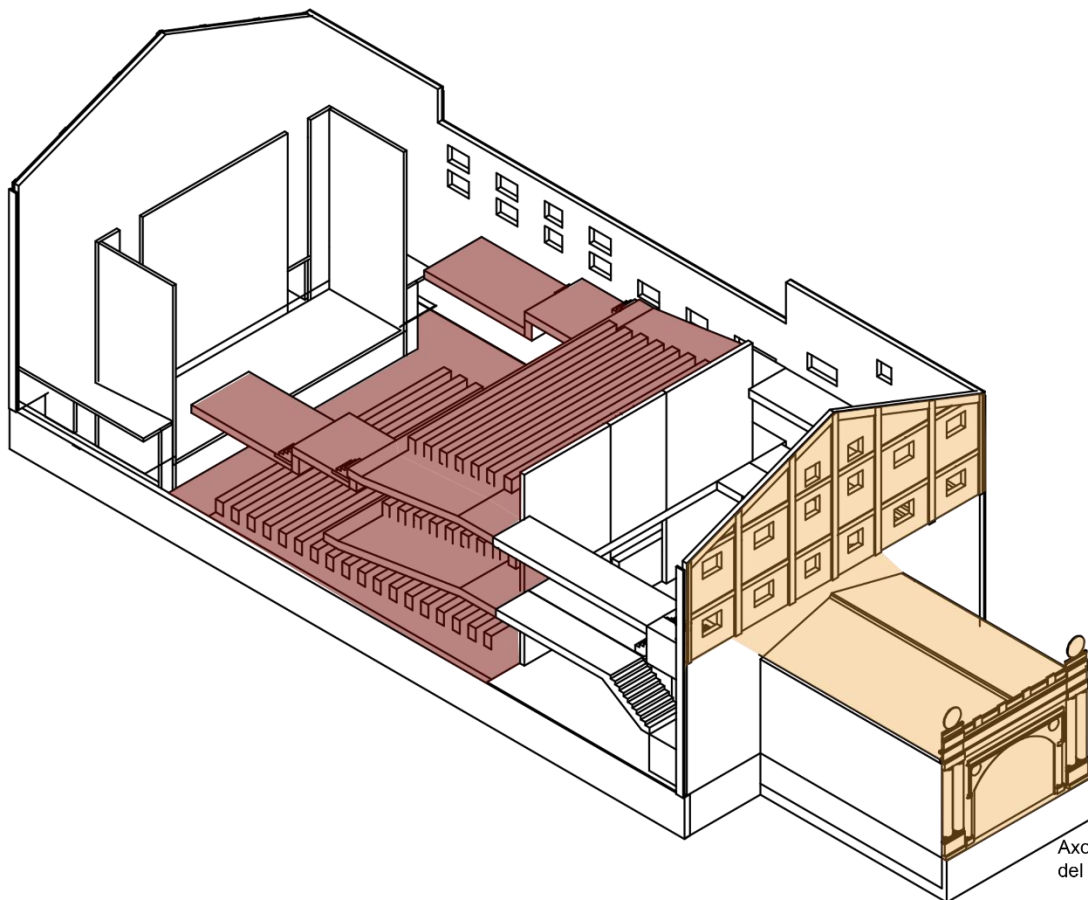
Considerado deficiente y modesto por sus espectadores, el teatro selecta o teatro Chacabuco se alza dentro del panorama de la zona, beneficiado además por la cercanía que el tranvía puede ofrecer al público.

La sala, además de albergar espectáculos escénicos, cinematográficos o musicales, también se conoce por sus concentraciones políticas y actos partidistas, considerado incluso como el sector de celebraciones del partido demócrata.

Se describe que el contexto junto al cine, generan un declive de público entre los años 1960 y 1970 donde la actividad productiva asociada a la cercanía de barrios obreros decae y finalmente carece de la afluencia de público que destacaba.

Actualmente el edificio sigue en pie y mantiene rasgos materiales de albañilería en su costado y su fachada, pese a estar recubierta por asfalto y portones, mantiene rasgos de su predecesora.





Axonométrica esquemática del edificio

ANTECEDENTES GENERALES:

Nombre del edificio: Rotativo O'Higgins

Dirección: San Pablo 2281

Arquitecto: Gustavo Monckeberg

Año(s) de construcción: 1925

Superficie del terreno: 1731m²

Destino previo: Teatro

Destina actual: Comercio

Rol: 165-2

Estado de Protección: Inmueble de conservación histórica

ASPECTOS ARQUITECTONICOS:

Estilo arquitectónico: Ecléctico

Materialidad: Albañilería en su mayoría

Imagen Exterior

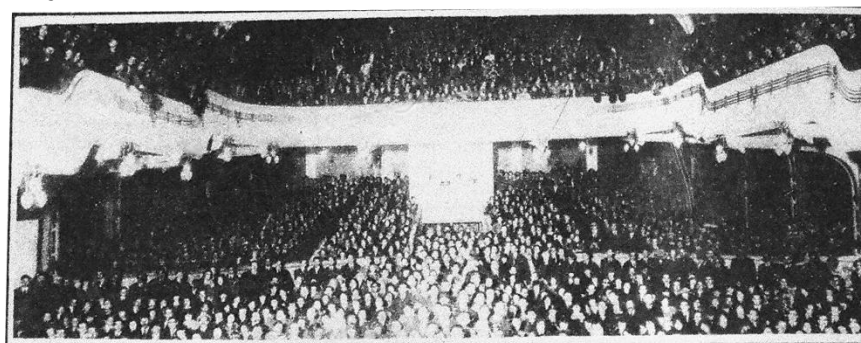


Fuente: Elaboración propia



Fuente: Juan Carlos García

Imagen Interior



Fuente: Juan Carlos García



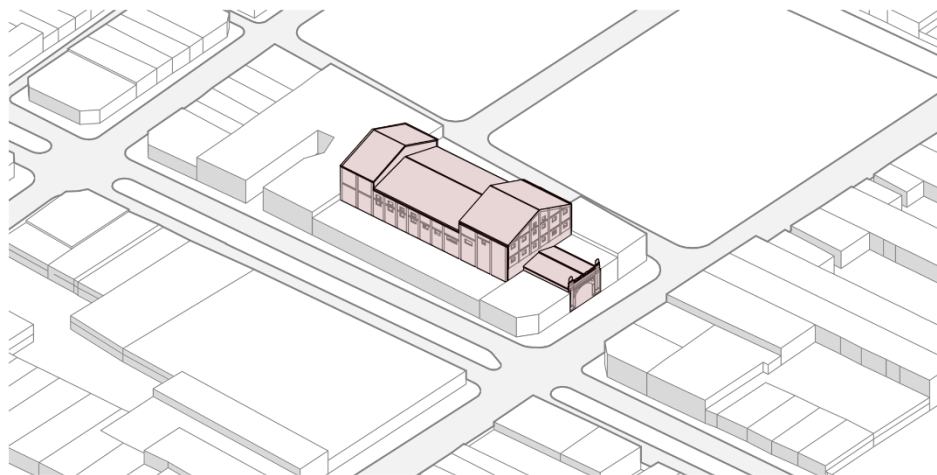
El teatro O'Higgins se estrena en un periodo en que los biógrafos decaen frente a cine – teatros que entregan mayor espacialidad, que puede albergar al público que busca con mayor regularidad la función cinematográfica.

Este teatro guarda similitudes con el Teatro Esmeralda, estrenado en años similares por el mismo dueño: Don Aurelio Valenzuela Basterica.

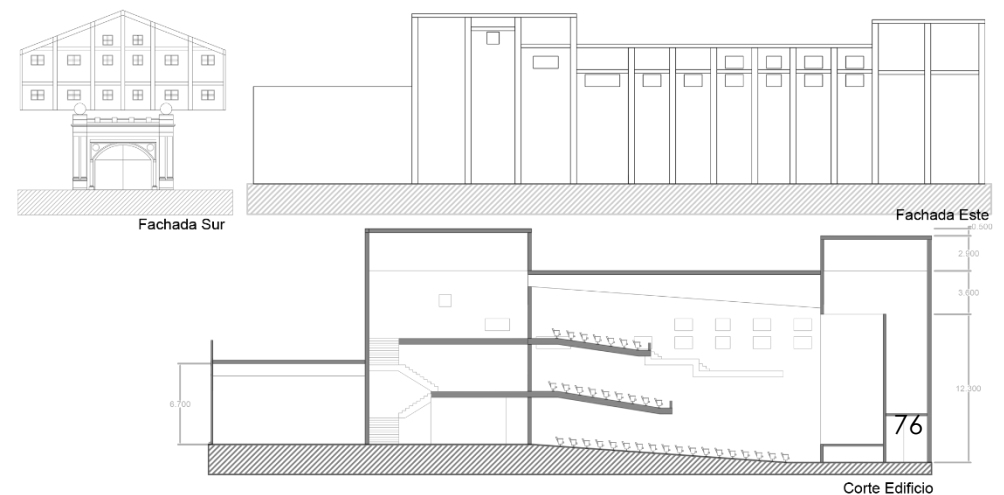
El O'Higgins fue caracterizado por su apropiada adaptación y traspaso del cine mudo al cine sonoro, donde destacaban sus eventos de rotativos.

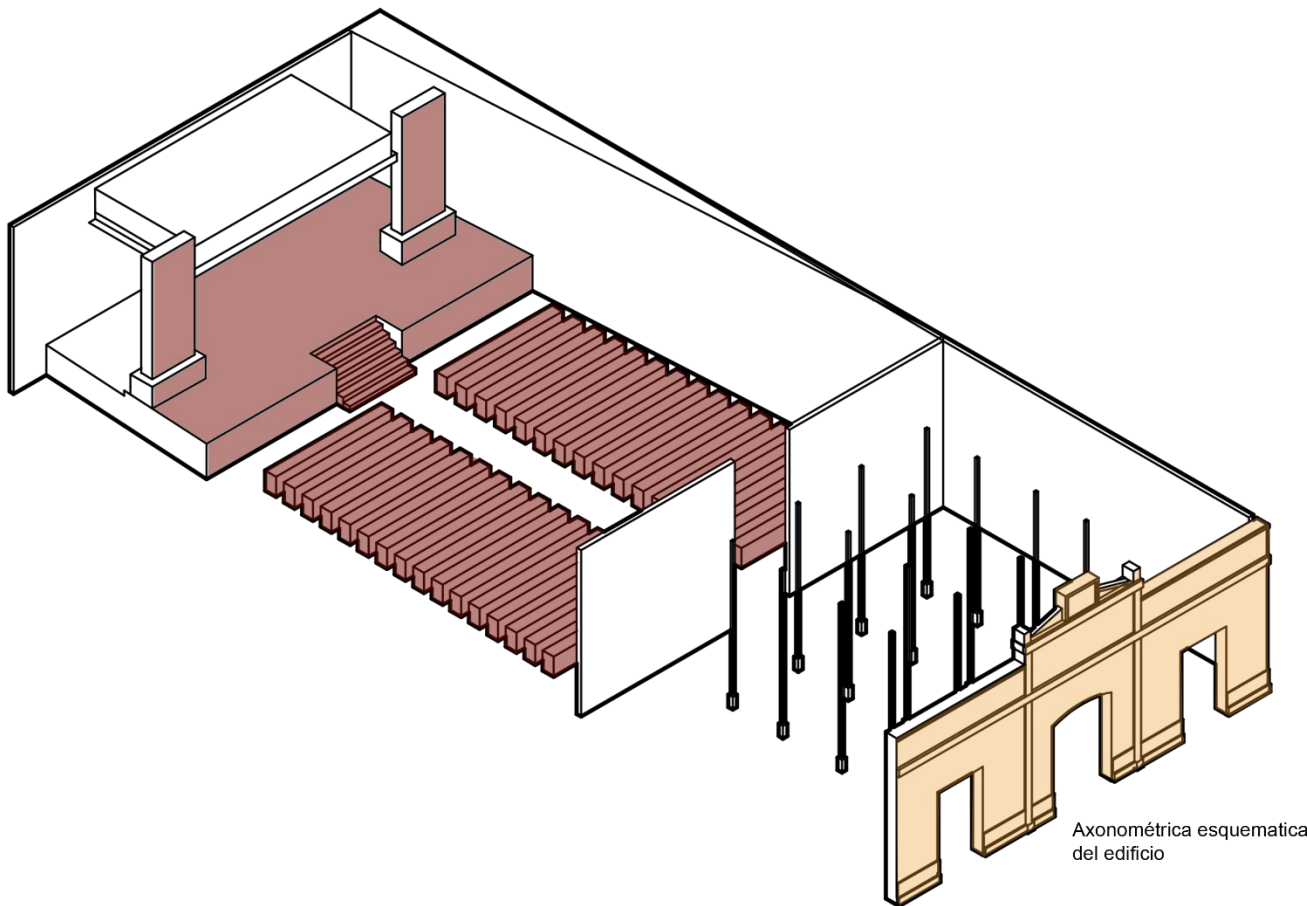
Ya a mediados de siglo comienza una paulatina caída, debido en parte al cambio de habitantes del barrio (y el traspaso de algunos hacia el sector oriente) y la nueva configuración de este. Donde el barrio, lentamente comienza a arrendar algunos espacios para diferentes eventos o actividades, además del uso constante de sus sectores comerciales.

Ya en el 2008 fue catalogado como un inmueble de conservación histórica y actualmente es usado como un espacio de culto evangélico.



Axonometría Teatro O'Higgins y contexto





Axonométrica esquemática del edificio

ANTECEDENTES GENERALES:

Nombre del edificio: Teatro Zig - Zag

Dirección: Santo Domingo esquina Libertad

Arquitecto: Desconocido

Año(s) de construcción: 1905

Superficie del terreno: 680 m2 aprox.

Destino previo: Teatro

Destino actual: Comercio

Rol: 232-1

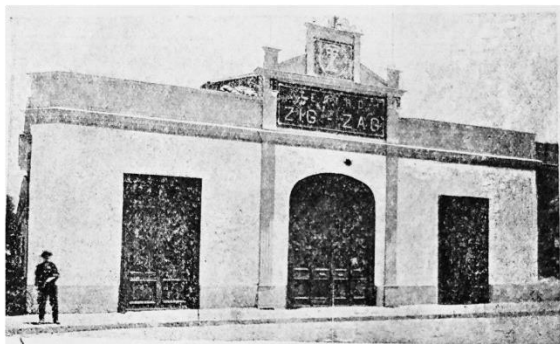
Estado de conservación: Zona de Conservación histórica

ASPECTOS ARQUITECTONICOS:

Estilo arquitectónico: Republicano colonial

Materialidad: Adobe en su mayoría

Imagen Exterior

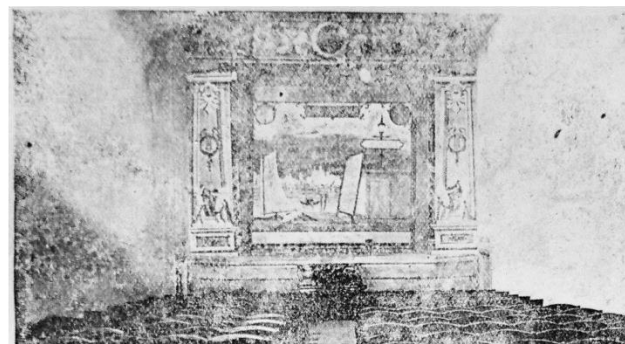


Fuente: Santiago Nostálgico

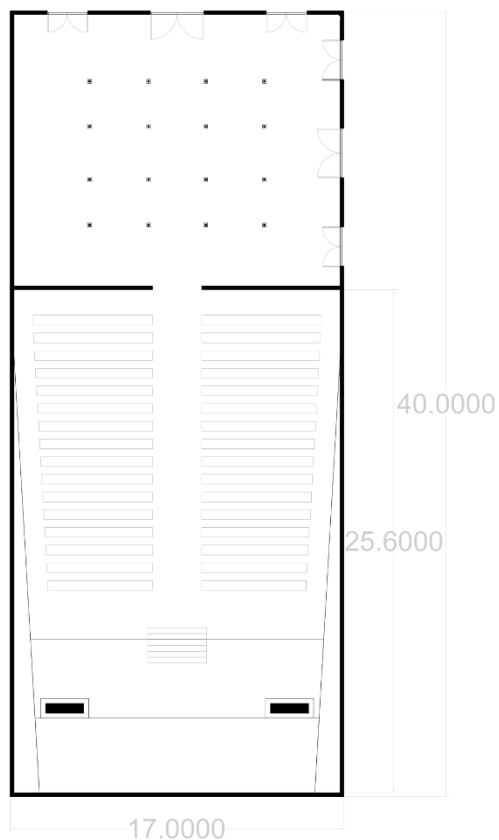
Imagen Interior



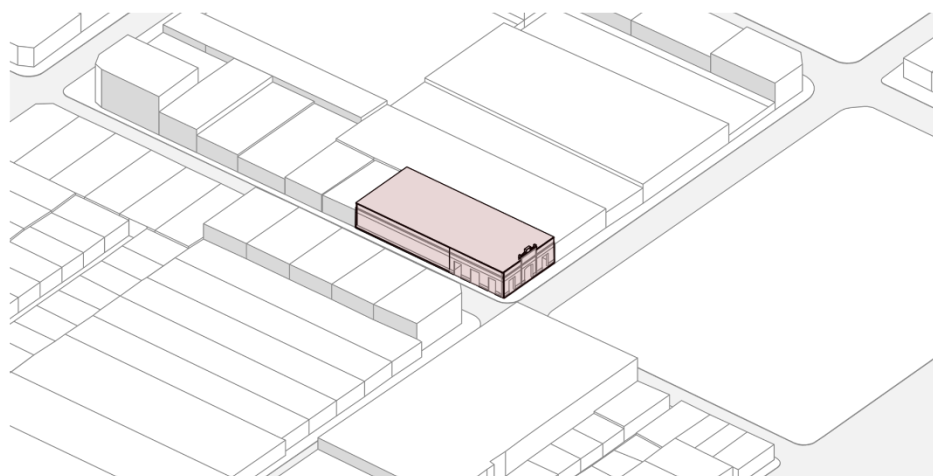
Fuente: Juan Carlos García



Fuente: Santiago Nostálgico



Planta Nivel 1



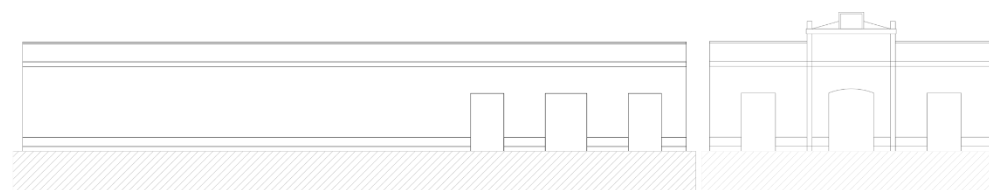
Axonométrica Teatro Zig Zag y contexto

Este teatro, asociado más a las características de un biógrafo, se estrena aproximadamente en el año 1905, considerado un vinculante social para los vecinos de la época sumado a que, frente a él, se encuentra la plaza de Yungay.

En el Zig - zag destacaban las películas mudas acompañadas por su debido pianista "Panchito", conocido entre los vecinos asistentes al espectáculo, que ocultaba con su melodía parte de los defectos estéticos o poco confortables a los que era asociado un biógrafo.

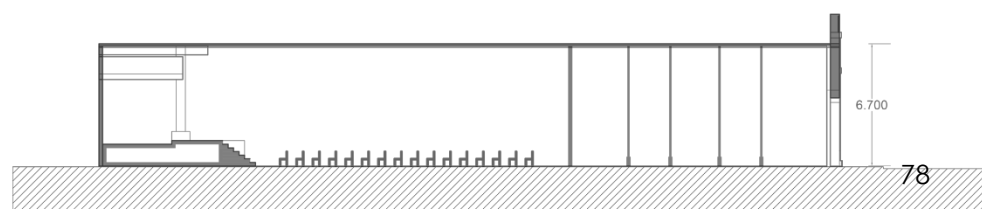
El teatro fue víctima, como muchos otros, de un incendio, posiblemente iniciado por el material mismo de las películas, y que marco el fin del cine en este lugar pero que, aun así, marca un vínculo en la memoria del lugar, recordado por muchos de sus vecinos.

Actualmente existen locales comerciales en ese espacio que adaptan características similares a su antecesora como lo son una altura similar y cantidad de entradas y formas semejantes.



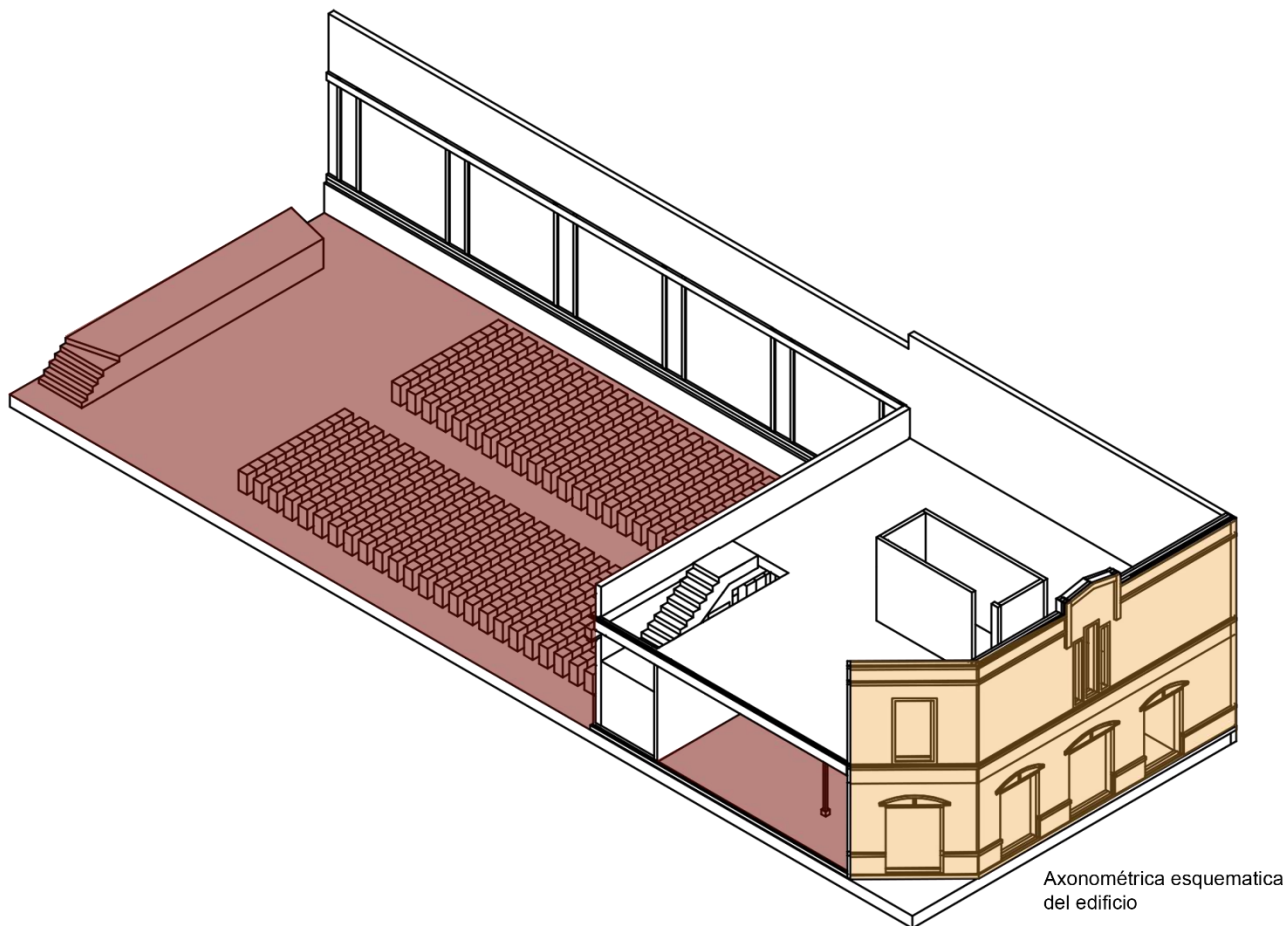
Fachada Este

Fachada Norte



78

Corte Edificio



ANTECEDENTES GENERALES:

Nombre del edificio: Teatro Electra

Dirección: Catedral 2714

Arquitecto: Desconocido

Año(s) de construcción: 1913

Superficie del terreno: 585 m2 aprox.

Destino previo: Teatro

Destina actual: Vivienda

Rol: 301-90022 (Rol Actual)

Estado de Protección: Zona de Conservación histórica

ASPECTOS ARQUITECTONICOS:

Estilo arquitectónico: clásico

Materialidad: desconocido

Imagen Exterior

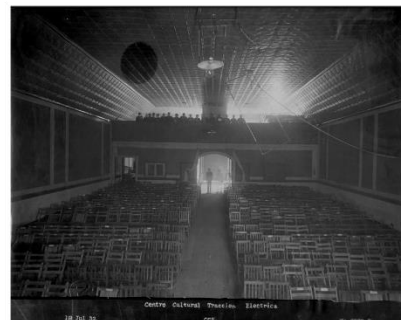


Fuente: Juan Carlos García

Imagen Interior



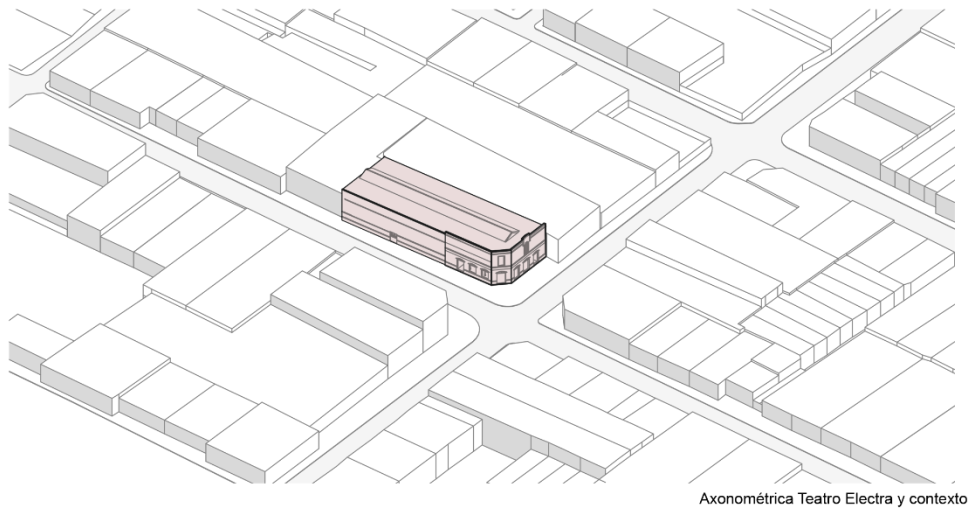
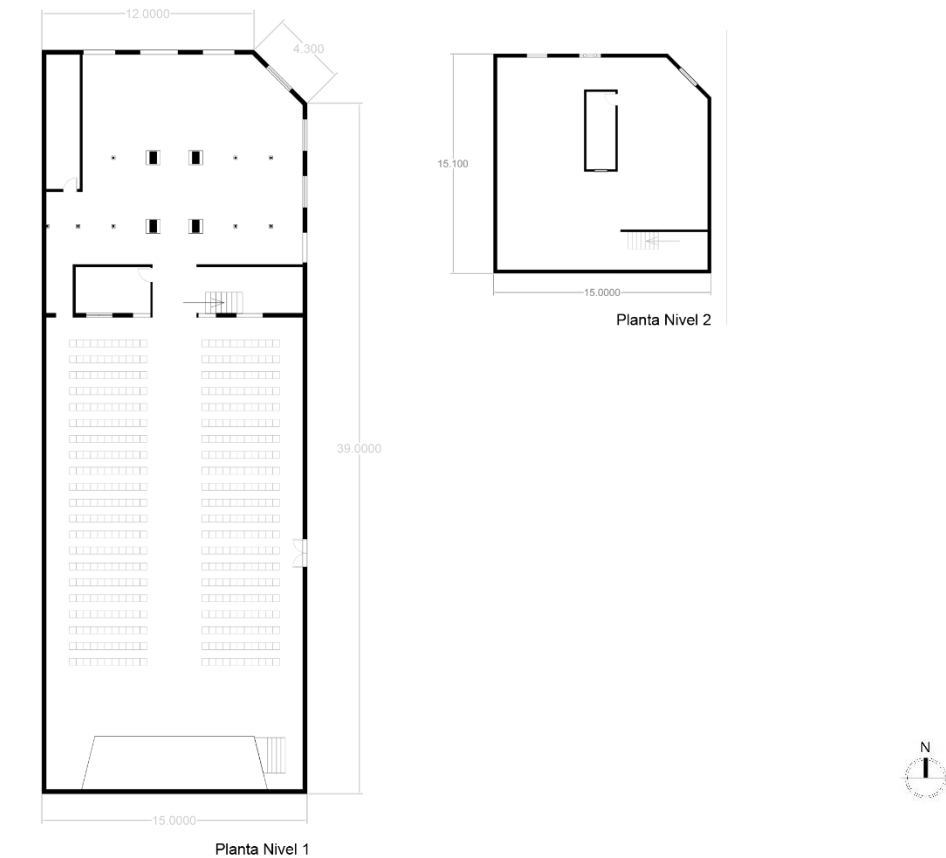
Fuente: Santiago Nostálgico



Fuente: Santiago Nostálgico



Fuente: Santiago Nostálgico

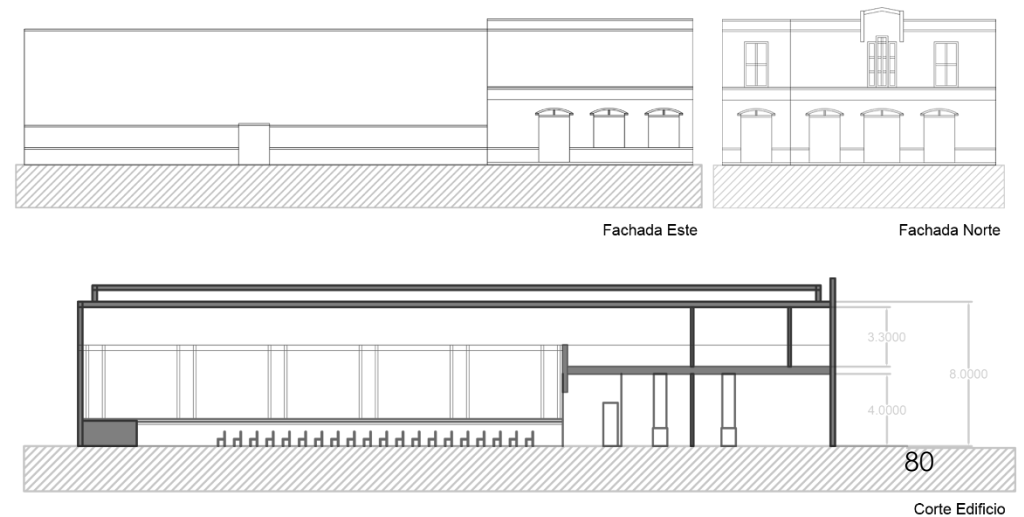


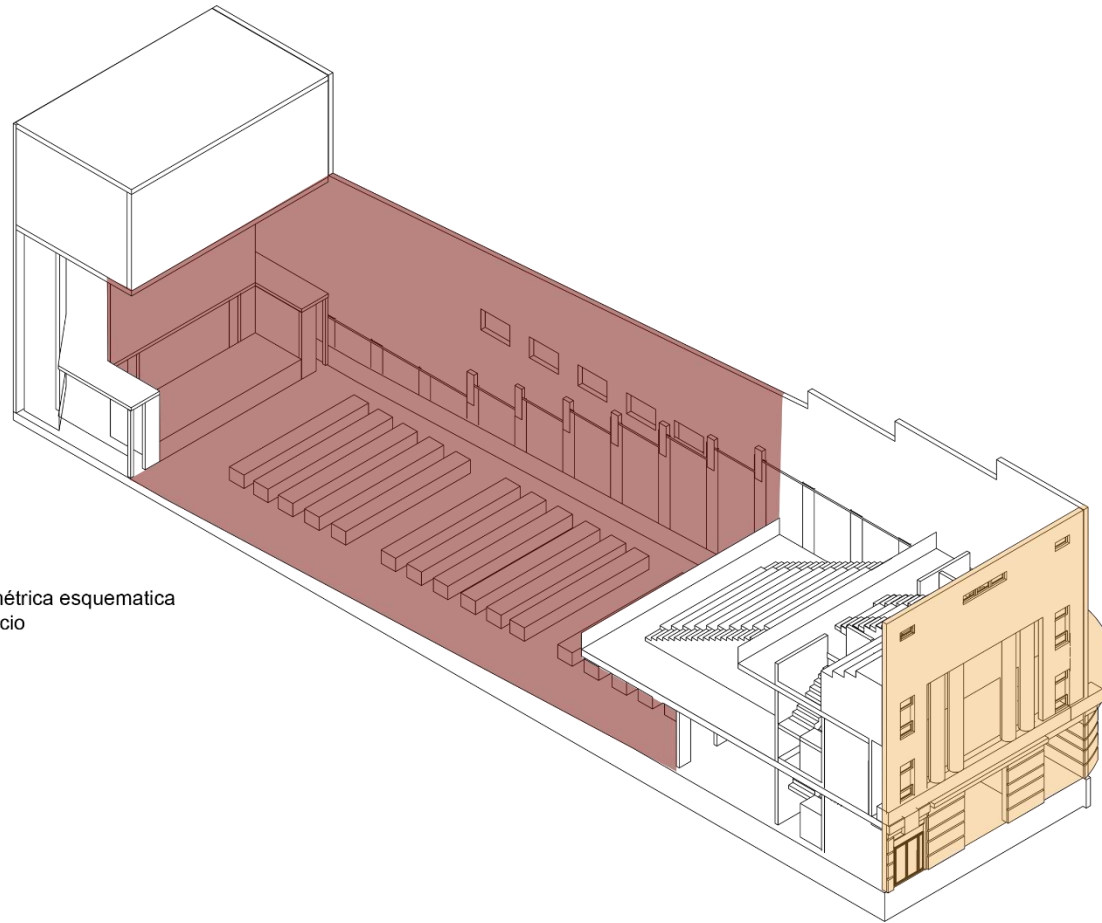
El teatro Electra o Centro Cultural de Tracción Eléctrica ubicado en la esquina de cathedral con Rafael Sotomayor, era parte de la red de cines dentro del Barrio. La información sobre este teatro escasea, pero se tienen múltiples registros de la publicidad sobre él dentro de revistas sobre cine y diarios.

La composición interior resulta sencilla, con sillas sueltas para el público y con un balcón de pequeña extensión, también equipada por sillas. Este cine, al ser de menor extensión, resulta sencillo de iluminar y se dice que solo necesita de una bujía (o ampolleta) para lograrlo.

Se desconoce la razón de su desaparición o su declive, pero existen registros de su alta carga política y social, siendo recinto de matinales políticos, sindicato de trabajadores y espacio para campañas políticas.

Actualmente el edificio esta demolido y sobre él existe un complejo de viviendas que aborda gran parte de la manzana.





Axonométrica esquemática del edificio

ANTECEDENTES GENERALES:

Nombre del edificio: Teatro Colón

Dirección: San Pablo 3001

Arquitecto: Desconocido

Año(s) de construcción: 1937

Superficie del terreno: 864 m2 aprox

Destino previo: Cine - Teatro

Destina actual: Vivienda

Rol: 175-90035 (Actual)

Estado de protección:

ASPECTOS ARQUITECTONICOS:

Estilo arquitectónico: Desconocido

Materialidad: Hormigón en su mayoría

Imagen Exterior



Fuente: Juan Carlos García



Fuente: Juan Carlos García

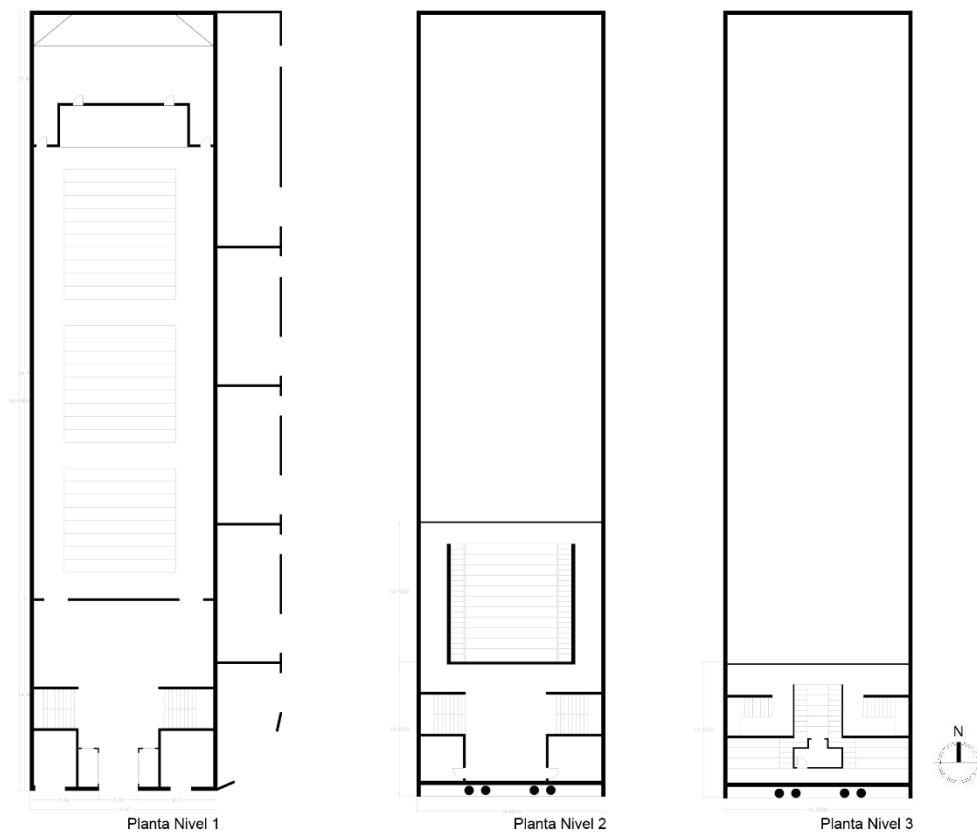
Imagen Interior



Fuente: Rodrigo Áviles



Fuente: Rodrigo Áviles

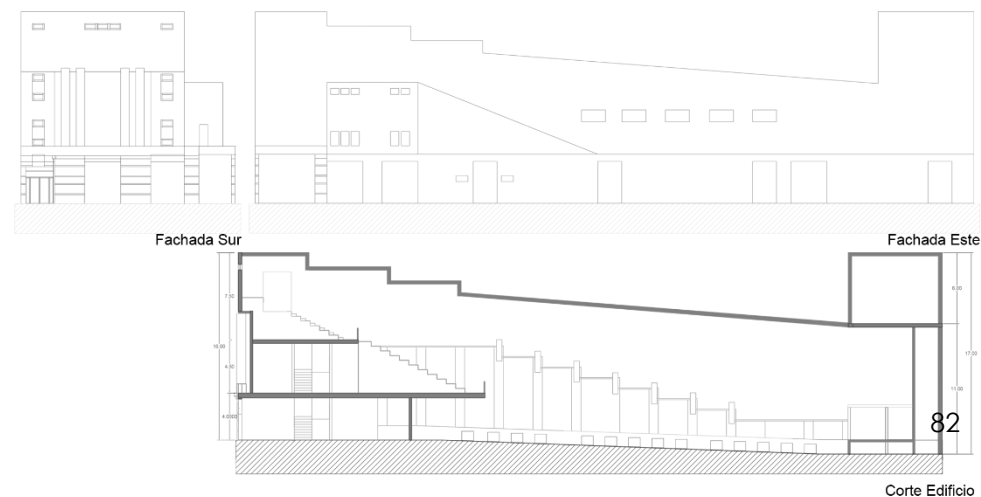
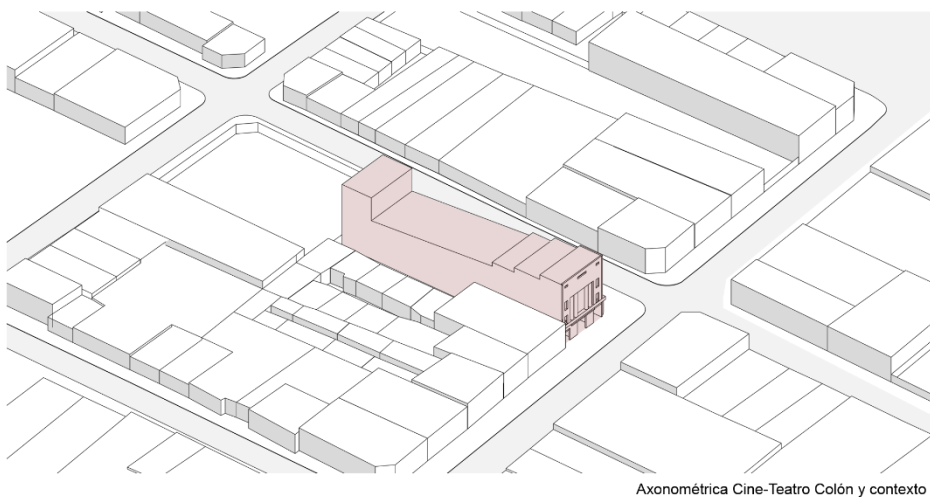


El Cine-teatro Colón es uno de los últimos cines que se instala en el barrio Yungay y uno de los más frecuentados por la comunidad.

Sus dimensiones, asociadas a un cine palacio, permiten la entrada de gran cantidad de público en sus tres pisos, sumado a su carácter de cine esquina con un borde comercial que genera un conjunto de recintos en torno al cine y, por lo tanto, una mayor frecuencia de público a su alrededor.

Este recinto mantiene su vigencia más allá de la década de los 70, fenómeno que sucedió poco en esa área y por lo que se caracteriza, además de su evidente y constante deterioro hasta su cierre, donde se rescatan anécdotas sobre el mal olor del recinto o la alta cantidad de vagabundos en su interior.

Además, la permanencia física que tuvo el edificio hasta principios de siglo permite rescatar contenido fotográfico y, además, relatos de los vecinos que presenciaron la caída de este cine.





CAPITULO 10

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

a) La etapa 8 y final de la metodología de recuperación proyectual.

Previo a destacar conclusiones y reflexiones finales a las que se llegó con este seminario, es necesario destacar su inserción dentro del proyecto de extensión Nuestros cines ya no están. El debido vínculo con dicho proyecto genera que algunos resultados no se lleven a cabo aun por la condición vigente de dicho proyecto, que tiene fecha estimada de finalización dentro del verano de 2022.

De esta manera la etapa 8, destacada en la metodología como: "la entrega del material realizado en este seminario a la comunidad del barrio con el objetivo de resguardar la memoria de los espacios cinematográficos", se ve pospuesta debido a que involucra objetivos comunes con el proyecto de extensión.

Por ello, este seminario se destinará al proyecto de extensión como parte de los primeros resultados asociado al vinculo visual-virtual con los edificios elegidos, además de aportar con información relevante o archivos encontrados.

Así, los resultados efectuados por medio de la recuperación proyectual significan un punto de partida de la imagen virtual y el re-existir de los proyectos que finalizara a la par del proyecto de extensión.

b) Reflexión sobre el patrimonio en Chile, realidades y problemáticas.

En relación al patrimonio en Chile, y cómo son los métodos para acceder a oportunidades que busquen resguardarlo, es necesario primero de hablar de los tres organismos estatales que tienen las facultades para hacer posible dicho resguardo Chile: la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (dibam), el Consejo Nacional de

la Cultura y las Artes (cnca) y el Consejo de Monumentos Nacionales (cmn), lo cual evidencia un primer problema relacionado a la fragmentación de poderes y recursos, que puede asociarse finalmente a un desempeño poco satisfactorio en relación al patrimonio. (Uribe Carrasco, 2014)

Otro problema vigente, es la deficiencia legislativa relacionada al patrimonio ya que actualmente la ley vigente 17.288 busca proteger al patrimonio de tipo monumental, lo que genera una exclusión de todo patrimonio inmaterial y la importancia relacionada a la interacción de las comunidades y el resguardo de la memoria y la cultura en especial en lugares como el Barrio Yungay, caracterizado no sólo por sus fiestas en comunidad sino también por la población relacionada al mundo artístico, creativo e intelectual y por lo tanto, se entiende que dicha ley al abarcar solo un aspecto físico no tiene una visión integral de lo patrimonial excluyendo parte de la identidad en este proceso.

Además, se ha notificado mediante distintas investigaciones que existe un abandono relacionado a las zonas típicas, como es el caso de Yungay donde, pese a mantener dicho carácter de zona típica, vecinos notifican la existencia de problemas asociados a la desprotección del patrimonio privado en la zona, falta de herramientas y apoyo para generar una conservación del patrimonio material y la falta de participación de organismos consultores para con la comunidad que permitiría políticas activas y no netamente reactivas.

Este último punto se ha hecho presente a lo largo del desarrollo del seminario, donde se notifica la presencia de tres incendios que afectan a tres recintos investigados. El primero fue el cine-teatro minerva (que no se constituye dentro de la zona típica pero si se encuentra cercana a ella) en mayo de 2021 que destruyo gran parte de su infraestructura, el siguiente en julio 2021 en el lugar en el que existió el teatro zig – zag y que actualmente es un espacio

comercial y, finalmente, también en julio 2021 parte del ex teatro alcázar y ex restaurante chinos ricos, que mantiene rasgos y estructura del teatro.

De esta manera se vuelve evidente y, a la vez, preocupante la necesidad de zonas típicas protegidas como las del Barrio Yungay de mantención o resguardo más allá del legislativo. Debido a que se ha demostrado lo fácilmente proclives a este tipo de incidentes que es el Barrio en general, generando altas tasas de incendios anuales. Por lo que, a modo de reflexión, es apropiado pensar que el resguardo que conlleva la zona típica no está generado del todo, y no basta de una ley sino de un constante mantenimiento.

c) El valor del archivo y la búsqueda de la actualización de sistemas que resguarden información planimétrica asociada a los tiempos actuales y a la distribución de nuevas tecnologías.

Por otra parte, en el desarrollo del seminario se destaca la importancia y el rol del archivo en la búsqueda y, en especial, en la protección de edificios, pero a la vez es necesario reflexionar sobre el cómo acceder a dicha información y también el formato en el que se encuentran protegidos dichos archivos.

Sobre el primer punto, y pese a tener personalmente un buen resultado al acceder a archivos planimétricos, existen dificultades asociadas a fechas, roles e información sobre edificios que actualmente no se encuentran vigentes. Esto, debido a que existen roles prediales (la forma de acceder a planimetría específica) actualizados, y por ello, se pierde la forma de obtener planimetría.

Sobre el segundo punto, la modalidad online ha permitido reflexionar sobre la forma en que se lleva a cabo el proceso de obtención de los archivos. Esto debido a que, al tener solo una

versión en físico, esta es proclive a extraviarse, dañarse o romperse, lo que podría incluso generar la pérdida de las pocas (o incluso única) copias de la planimetría de los edificios. Por lo que se plantea el traspaso (a modo de fotografía o escáner) de los archivos a una versión web, más accesible a la comunidad o con mayor seguridad en su protección.

d) Reflexiones finales

Como reflexión final, el desarrollo del presente seminario permite considerar la problemática de los recintos que influyeron en el desarrollo (en este caso recreativo y social) de una comunidad y cómo la falta de información impide un buen traspaso de la memoria colectiva a futuras generaciones, que, pese a no contar con la totalidad de sus edificios en pie, si es importante conocer cómo dichos espacios marcaron la configuración de un barrio.

Por lo mismo, es necesario resaltar el desarrollo de metodologías que no sólo se basen en la protección de los edificios existentes, en busca de leyes de protección, sino que también aborden edificios que por distintos motivos ya no estén presentes físicamente pero que si hayan influido o que incluso siguen influyendo en la configuración espacial de un lugar.

Estos edificios pese a ser intangibles pueden ser nuevamente recorridos en un entorno virtual, enlazando y vinculando el desarrollo de las nuevas tecnologías en beneficio a contribuir el resguardo de la memoria de los edificios.

De esta manera, la metodología de recuperación proyectual funciona como una primera mirada hacia la recuperación, reproducción y resguardo de proyectos arquitectónicos, donde la visión analítica de la historia, la planimetría, la fotografía y el relato permiten oportunidades para que la memoria de una comunidad hacia espacios arquitectónicos no se desvanezca con el tiempo.

CAPITULO 11

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- Alvarez de Toledo, A. (2015). *Los inicios. El dibujo como pensamiento de la arquitectura. Bocetos*. Sevilla: Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Sevilla.
- Ascui Fernandez, H. (2018). Recuperación Patrimonial y estrategias de revitalización social. *Arquitecturas del Sur*, 5.
- Aymerich Hegnauer, J. (2001). El Barrio Yungay y sus funciones particulares. *Polis*.
- Baratta Pérez, P. C. (Mayo de 2012). Zona Típica del Barrio Yungay. El Patrimonio tras la fachada. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Comunicaciones.
- Barros Offens, G. (2004). *Proyecto Parque Ocio Recuperación*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile.
- Biermann, V. (2003). *Teoria da arquitetura do Renascimento aos nossos dias*. Colonia: Taschen.
- Bloch, S. (2008). *El alba de las emociones*. Santiago: Uqbar.
- Brandi, C. (1977). *Teoría de la Restauración*. Turín: Giulio Einaudi editore.
- Caballero Zoreda, L. (2006). El dibujo arqueológico. Notas sobre el registro gráfico en arqueología. *Papeles del Patal, revista de restauración monumental*.
- Campos Gajardo, A. (2002). *Cines en Santiago*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile.
- Chanfón, C. (1988). Cultura y Patrimonio Cultural. En C. Chanfón, *Fundamentos teóricos de la Restauración*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chanfon, C. (1988). Restauración Contemporánea. En C. Chanfon, *Fundamentos teóricos de la restauración*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Crespo Fajardo, J. (2019). Ilustración tradicional y reconstrucción arqueoarquitectónica: consideraciones didácticas. *Arqueología Iberoamericana*.
- Deltell, J., & Campos, A. (2017). El dibujo como Proyecto. En J. Torres, *Textos introductorios*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Díaz García, A., Gilsanz Díaz, A., Martínez Medina, A., & Sanjust, P. (2016). Pensado a mano: El aprendizaje a través del levantamiento del patrimonio arquitectónico moderno. En M. T. Tortosa Ybáñez, S. Grau Company, & J. D. Álvarez Teruel, *XIV Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. Investigación, innovación y enseñanza universitaria: enfoques pluridisciplinares*. Alicante: Universidad de Alicante. Instituto de Ciencias de la Educación.
- Fernandez, M. (30 de Mayo de 2010). Espectáculos en el centenario. Santiago tenía más cines en 1910 que hoy. *EMOL*.
- Floornature Architecture & Surfaces. (2012). *Recuperación, restauración, reforma y rehabilitación: arquitectura del reencuentro*. Obtenido de Floornature: <https://www.floornature.es/ceramic-innovation/recuperacion-restauracion-reforma-y-rehabilitacion-arquitectura-del-reencuentro-7644/#>

- García, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar, *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (págs. 16-33). Junta de Andalucía: Conserjería de Cultura.
- Iturriaga, J. (2016). Primeras exhibiciones cinematográficas en Chile, 1896-1907: Entre el impacto, El escepticismo y el conflicto. *Revista de Humanidades*, 63-90.
- Iturriaga, J. (2018). Salas de cine en Santiago de Chile: teatros, "barracones" y coliseos, 1896 - 1940. *Apuntes*, 24 - 37.
- Liendo, O. (2005). *Geografía del Barrio Yungay*. Universidad Bolivariana.
- Mendes da Rocha, P. (2010). *Conversaciones con P. Mendes da Rocha*. Barcelona: G. Gili.
- Meraz, F. (2019). Cesare Brandi (1906 - 1988): su concepto de restauración y el dilema de la arquitectura. *Conversaciones...*
- Moya, K. (2020). *La paradoja de la Simetría*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile.
- Múzquiz, M. (2017). *La experiencia sensorial de la Arquitectura. Desde la supremacía de la visión hacia la experiencia corpórea y emocional*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pinchón, K., & Silva, C. (2016). *Puesta en valor de un edificio construido en diferentes períodos: El caso del ex-teatro Av. Matta. Propuesta de Conservación y Restauración*. Santiago: Universidad de Chile.
- Pope, A. (1916). Teatros Viejos y Teatros Nueos. *Gaceta*, 2.
- Portela, S. (2015). El dibujo de viaje de los arquitectos. En S. Portela, *El dibujo como forma de ideación y comunicación del proyectode Arquitectura* (págs. 52 - 65). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez Pulido, A. (2010). *El dibujo-proyecto arquitectónico*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rodríguez, S. (2016). *Entre la idea y el dibujo. La prefiguración como práctica intrínseca del quehacer arquitectónico*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile.
- Sainz, J. (1990). Dibujo y Arquitectura. En J. Sainz, *El dibujo de Arquitectura*. Madrid: NEREA S.A.
- Sainz, J. (1991). El dibujo de levantamiento. Un instrumento gráfico para la investigación arquitectónica. En A. Fernández, *Restauración arquitectónica*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Santiago Innova. (2004). *El Barrio Yungay. Historia, identidad, patrimonio y vida de Barrio*. Santiago.
- Seguí, J. (2010). Prologo. En A. Rodríguez Pulido, *El dibujo-proyecto arquitectónico*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Seguí, J. (2017). Dibujar y proyectar (LVIII) El imaginario de dibujar. En M. Cárcamo, & C. Wolff, *Tomo 02 Curatoría*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Uribe Carrasco, N. (2014). Patrimonialización comunitaria en barrios de Santiago: Los casos de las zonas típicas de Viel y Yungay. *Apuntes*, 80-93.

- Valencia Palacios, M. A. (2019). ¿Gentrificación en zonas patrimoniales? Estudio de cinco casos en Santiago de Chile. *Revista INVI*, 71-99.
- Vasquez, F. (2017). Dibujar es proyectar: la formación de la arquitectura moderna sobre el dibujo. En M. Carcamo, & C. Wolff, *Tomo 02: Curatoría*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Waisman, M. (1990). Patrimonio arquitectónico y urbano. En M. Waisman, *El interior de la Historia* (págs. 127 - 134). Bogotá: Escala.
- Wolff, C. (2014). Patrimonio y Normativa. En C. Wolff, *Estrategias, sistemas y tecnologías para el uso de luz natural y su aplicación en la rehabilitación de edificios históricos*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Yanguaz Alvarez de Toledo, A. (2015). *Los inicios. El dibujo como pensamiento de la arquitectura. Bocetos*. Sevilla: Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Sevilla.
- Yañez, N. (1 de Agosto de 1915). El reflejo de la pantalla. *Chile Cinematográfico*.

CAPITULO 12

ANEXO

EXTRACTOS DE CARTELERIA

[illegible]

Fuente: Santiago Nostálgico

TEATRO COLON
NOVEDADES
SAN PABLO ESQUINA TEATINOS
Luz, Confort y Elegancia
El Teatro de Moda. Reunión de las selectas y distinguidas familias del barrio
El mejor Repertorio Cinematográfico -:- ESTRENOS DIARIAMENTE
EN LA PROXIMA SEMANA ESTRENOS
"Capitán Alvarez" -:- "Vendetta" -:- Marcha al suplicio"
Viernes, Sábado y Domingo, trabaja la Compañía de Variedades EXCELSIOR, única en su género
PRECIOS MODICOS

Fuente: Revista de Cine Gaceta

3.0 PROGRAMA COMICO CHAPLIN

NOVEDADES

Queto

Especial y noche:

EN EL PAIS DE LOS CANTIBALES
Por Doraldina.

ALAMEDA

Alameda frente a República

Especial y noche:

ALMA DE TIGRE
1.a función.

POLITEAMA

Portal Edwards

HOT

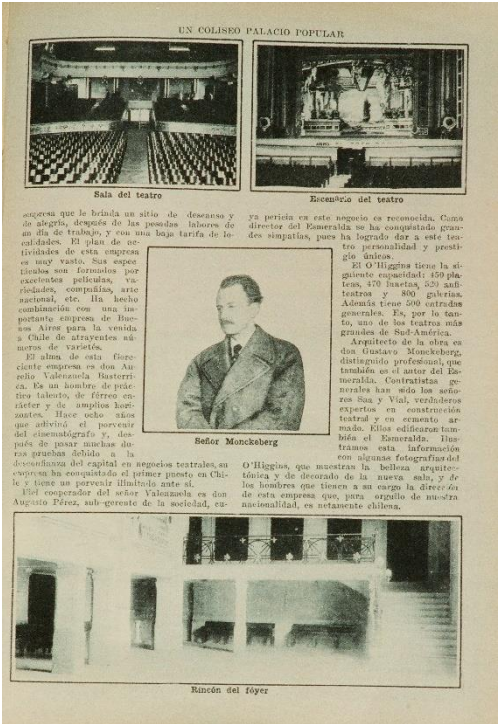
DOS PICAROS NIPONES
y EL ULTIMO PIEL ROJA
Por William S. Hart

Fuente: Juan Carlos García

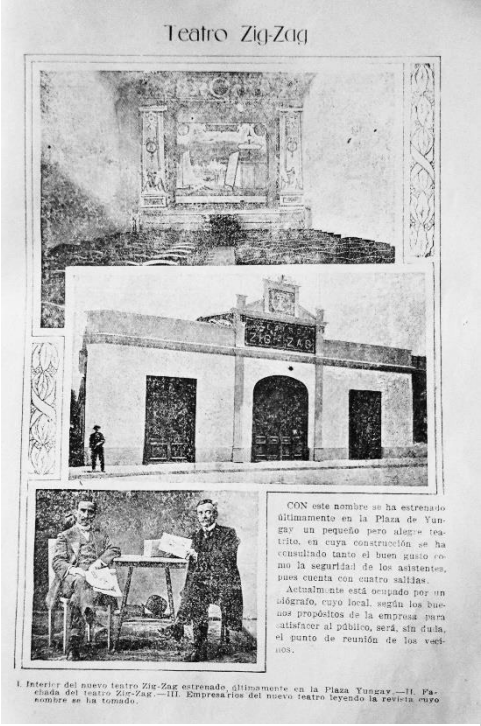
EXTRACTOS DE PRENSA



Fuente: Nuestros cines ya no están.

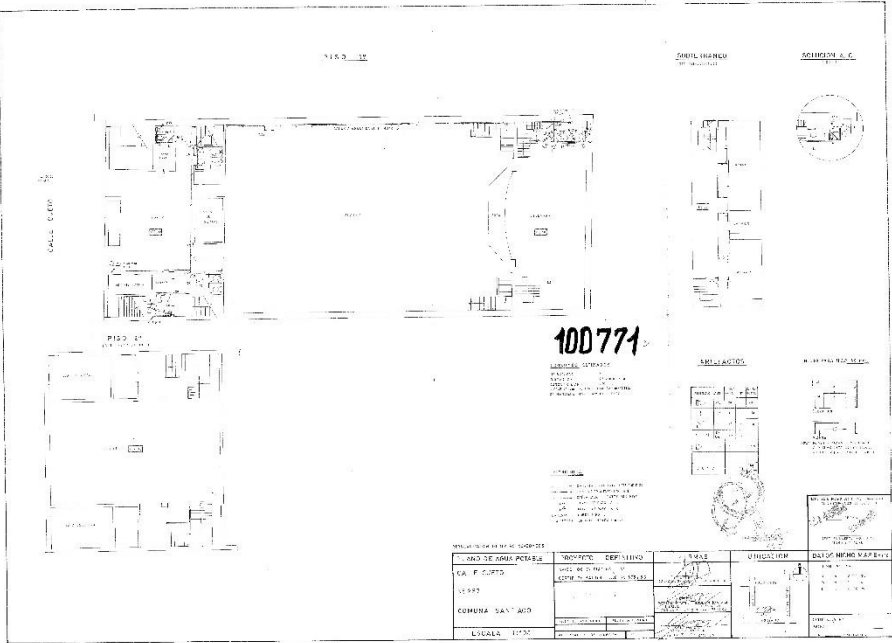


Fuente: Juan Carlos García

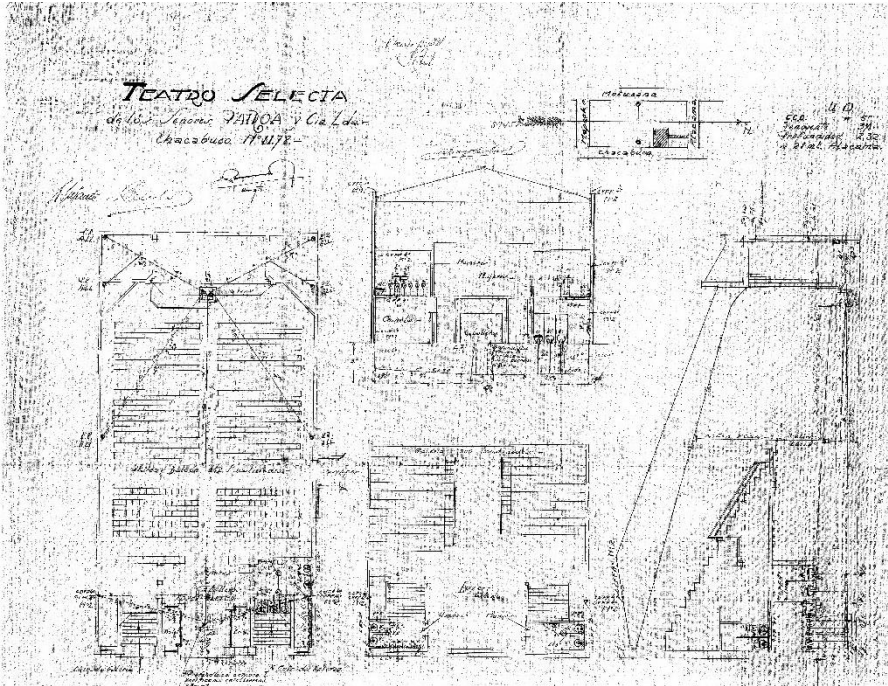


Fuente: Juan Carlos García

EXTRACTOS PLANIMETRÍA



Plano del primer nivel del Teatro Novedades. Fuente: Aguas Andinas



Planimetría del Teatro Selecta. Fuente: Aguas Andinas

EXTRACTOS FOTOGRAFICOS DE INTERIORES

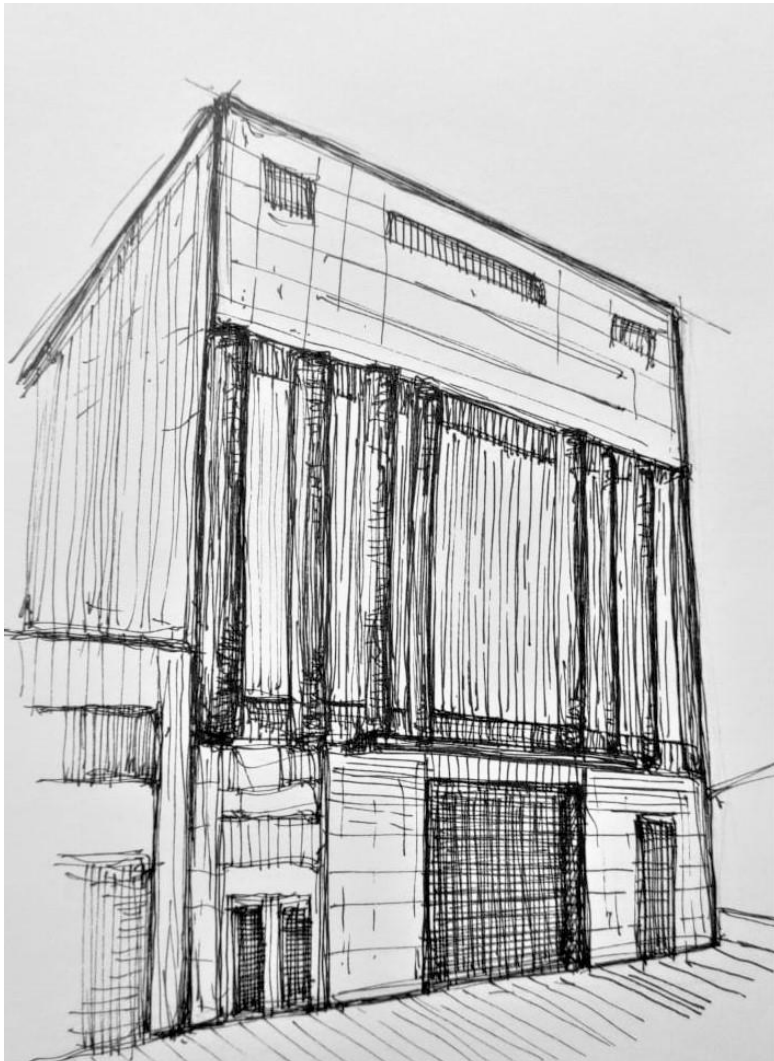


Interior del Teatro Novedades. Fuente: Rodrigo Áviles



Interior del Cine-Teatro Colón Fuente: Rodrigo Áviles

EXTRACTOS DE BOCETOS



Fachada Cine-Teatro Colón Fuente: Elaboración Propia



Fachada Teatro Novedades. Fuente: Elaboración Propia.

