

**Universidad
Autónoma
Metropolitana**



Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**
DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO
Especialización, Maestría y Doctorado en Diseño

**LA CIUDAD CONFIGURADA POR APARATOS: EL
ARCHIVO FOTOGRÁFICO EN EL PROCESO DE
COLONIZACIÓN ALEMANA EN VALDIVIA DEL SIGLO XIX**

Miguel Ángel Rojas Novoa

Tesis para optar por el grado de Maestro en Diseño
Posgrado en Diseño y Estudios Urbanos

Miembros del Jurado:

Mtro. Félix Alfonso Martínez Sánchez
Director de la tesis

Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes
Dra. Blanca Estela López Pérez
Dra. María del Carmen Ramírez Hernández
Mtro. Joaquín Zerené Harcha

Ciudad de México
Junio de 2017

Agradecimientos

A Nuni, por todo

RESUMEN

El presente texto, plasma parte del desarrollo de una investigación cuyo fin es comprender los alcances de la *imagen técnica*, en la configuración de las ciudades. De fondo, la reflexión se sitúa en las consideraciones que Vilém Flusser desarrolla sobre la necesidad de pensar la fotografía en la dimensión de la *pos-historia*, donde los aparatos técnicos programan y la mediación con el mundo deviene *codificación*. A partir de lo anterior, se muestra como ejemplaridad el contexto de desarrollo industrial de la ciudad de Valdivia —ubicada en el sur austral de Chile— y el adelanto de la fotografía en paralelo a dicho momento, propiciado por la migración alemana a mediados del siglo XIX. Por otra parte, se plantean lineamientos de reflexión sobre el carácter hegemónico del relato histórico, entendiendo el valor que el archivo fotográfico —conservado en el Museo Histórico de la ciudad— representa para la vivencia de un grupo que compone la sociedad valdiviana y que, en su momento, poseyó y administró la fuerza productiva de la zona austral. Por lo anterior, los imaginarios urbanos de Valdivia, habitualmente referidos al pasado de prosperidad que vivió la ciudad en la época de desarrollo industrial, se presentan determinados por el paisaje de “progreso”, codificado desde las fotografías y, cuyo peso ontológico, marca la necesidad de volver a aquel “pasado de bienestar”. Esta continuidad de esplendor, se rompe abruptamente el 22 de mayo del año 1960, cuando la ciudad es devastada por el terremoto y maremoto de mayor magnitud en la historia de los registros sísmicos del mundo.

Contenido

PRÓLOGO	4
INTRODUCCIÓN	7
La llegada de la fotografía a Valdivia	8
CAPÍTULO 1.	13
APROXIMACIONES HISTÓRICAS PARA LA COMPRENSIÓN MORFOLÓGICA DE LA CIUDAD DE VALDIVIA	13
La fundación y el Gran Incendio del año 1909	13
Momentos de urbanización en la historia de la ciudad de Valdivia	19
Colonización alemana/ciudad industria	20
La instalación de la Universidad Austral de Chile (UACH) en el año 1954	26
Auge turístico y cultural de la época presente	28
Colectividad y PRC en la ciudad de Valdivia	34
Ejercicio gráfico-morfológico de la ciudad de Valdivia	38
CAPÍTULO 2	40
IDENTIDADES REVELADAS: LA IMAGEN TÉCNICA EN EL PROCESO DE COLONIZACIÓN ALEMANA EN EL SUR DE CHILE DEL SIGLO XIX	40
Identidad, imaginarios y espacio urbano	42
El accionar de la imagen fotográfica en el imaginario urbano	45
La imagen técnica y la crisis de la consciencia histórica	48
La llegada de la fotografía a Chile	51
Los pioneros Valck y la fotografía en Valdivia	54
El álbum fotográfico como artefacto en la documentación histórica	57
CAPÍTULO 3	62
BOSQUEJO METODOLÓGICO PARA LA INDAGACIÓN DE LO IMAGINARIO: ELEMENTOS DE LA MITODOLOGÍA DE GILBERTO DURAND	62
Método de aproximación al mito de acuerdo al Diagrama tópico sociocultural	63

CAPÍTULO 4	72
PÓS-HISTÓRIA Y CIUDAD; LA PROGRAMACIÓN DE VALDIVIA A PARTIR DE LOS APARATOS TÉCNICOS	72
<i>Cuenca semántica</i> del periodo “colono-técnico-industrial” en la ciudad de Valdivia	76
Territorio técnico-programático; <i>torrentes y confluencias</i> en la configuración de la ciudad de Valdivia	77
Territorio como organización social del espacio	78
Territorio despliegue conceptual	81
CAPÍTULO 5	94
LA CIUDAD DE VALDIVIA A GOLPE DE VISTA	94
Fábrica, máquina y madera	100
Semántica urbana de la figura del prócer	102
Economía y comercio	103
Plaza pública y “retoques”	106
Panorama	108
CONCLUSIONES	112
Bibliografía	116
Tabla de imágenes	120
ANEXO	122
Currículum del autor	123

PRÓLOGO

El trabajo de Investigación, presente en estas hojas, corresponde a una motivación mayor de reflexión, no exclusiva del proceso para el cual es presentado, por lo que, su desarrollo busca libremente incorporar los cuestionamientos que otros ya se han planteado, en diferentes épocas, pero con la agudeza visionaria que el ejercicio de la crítica les ha permitido para extenderla hasta nuestros días. El pensamiento no debe tener clausulas para expresarse, sin embargo, en la institucionalización de este, las ciencias, obligamos su ejecución desde una ortodoxia que se autoalimenta sin ya saber con qué fin (lo hemos perdido de vista).

Si bien la investigación presenta un caso particular, el de la ciudad de Valdivia de mediados del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX, nuestro afán es teorizar sobre los alcances que pueda tener el relato “histórico” desde una mirada crítica de este mismo, en el contexto del surgimiento de una ciudad. En este marco, nuestra intención es convidar al lector a preguntarse por el rol de los aparatos técnicos, en este caso en particular la fotografía, en la configuración de las urbes, en el contexto de una ciudad del siglo XIX, en

América del Sur y cuyo irruptor, una migración alemana programada, es la portadora del mensaje de “progreso” de una segunda versión de la Revolución Industrial.

Ante esto tomamos el planteamiento de Walter Benjamin y lo volteamos como pregunta: ¿en qué medida, los aparatos técnicos configuran la ciudad? O ¿es posible entender que la ciudad surja desde los aparatos técnicos? En lo que para nosotros será develado (o revelado, en términos fotosensibles), desde la metáfora *potamológica* de Gilbert Durand, en los flujos semánticos, respecto a la percepción humana, esta se transforma considerablemente desde la Revolución Industrial, llegando, en uno de sus torrentes, a fraguarse en la fotografía la mutación de, ya no (el caso de la escritura) “como hacemos el mundo”, sino en “cómo hacemos realidad ese mundo”: la imagen. Habitualmente estos cambios en la Historia son llamados “cambios paradigmáticos”, sin embargo, la mecánica historiográfica los emplea para dotar de sentido a las cadenas de sujeción empleadas para “conservar” y “reproducir” la hegemonía del relato. Por esto, Vilém Flusser plantea la comprensión de esta época, la de la imagen técnica, desde la pos-historia, pues la hegemonía ya no es humana sino la del “programa” de los aparatos, reduciendo al *anthropos* a un “funcionario”.

¿Es también la ciudad un aparato?

Ciudad de México, primavera del año 2017

INTRODUCCIÓN

La ciudad de Valdivia se ubica a 841,24 km de Santiago, capital de Chile, en el denominado *sur austral*. A mediados del siglo XIX comienza la “colonización” de este territorio como parte de una política de estado de “inmigración selectiva”. Durante la segunda mitad del siglo XIX la provincia de Valdivia vivirá la instalación de familias alemanas con el fin de dinamizar el desarrollo de la zona, considerada, hasta ese momento, “retrasada” en relación al potencial que las autoridades de gobierno observaban para el territorio austral. El proceso de migración contó con una especial atención y cuidado, con el fin que, los nuevos habitantes que llegaran a esta parte del país, cumplieran con las características necesarias de conocimientos técnicos y habilidades administrativas, de modo que, en el corto plazo, fuese posible ver los resultados de su trabajo en el territorio. Desde este momento la ciudad de Valdivia comienza una transformación significativa de su entorno natural y un acelerado proceso de industrialización, llegando a su apogeo a principios del siglo XX. Pero la colonización alemana del sur de Chile, no se articula solo desde la ocupación espacial del territorio, sino además desde su re-significación, transformando la estima por la tierra en una motivación de explotación técnica de los recursos naturales, potenciando el desarrollo urbano de la ciudad bajo una clave industrial. Este proceso es clave para entender los cimientos de las ideas de “progreso” que dirigían no sólo el desarrollo industrial del sur austral, sino también los paradigmas regionales de

modernidad y los proyectos de identidad cultural. En este contexto, no deja de ser significativo que las primeras cámaras fotográficas, aparatos privilegiados al momento de registrar el “progreso” de la ciudad, fueran introducidas por colonos alemanes. La fotografía es el principal medio por el cual tenemos acceso a las imágenes de ese particular pasado industrial de la ciudad. Desde su invención, esta ha sido una de las tecnologías privilegiadas de la sociedad moderna a la hora de *re-presentarse* colectivamente, generando un entretejido *mnemotécnico* para una “historia visible”. Frente a este escenario, nuestro interés es emprender una reflexión en torno a dos procesos históricos, estrechamente relacionados, de la ciudad de Valdivia: la industrialización del territorio y la mediación fotográfica de la memoria cultural. La cámara fotográfica se nos presenta como el espectador mecánico que narrará posteriormente la historia industrial de la ciudad.

La llegada de la fotografía a Valdivia

La práctica fotográfica de fines del siglo XIX y comienzos del XX, llevada a cabo en Chile por una gran cantidad de profesionales y aficionados que residían lejos de los centros urbanos del país –Santiago y Valparaíso- se extendió por pueblos y ciudades del norte y del sur (Alvarado & Matthews, 2006, pág. 9). Esta difusión de la práctica fotográfica posibilitó la existencia de “un valioso patrimonio visual que da cuenta de las realidades locales, de la cotidianidad, de la vida de estos nacientes pueblos y de su entorno natural y su paisaje” (Ibíd.). La *fotografía patrimonial* ha aportado con referentes visuales, fundamentales para la conformación de la memoria nacional. Estas imágenes se valoran en su calidad de registro, testimonio y huella de las complejidades del contexto socio-cultural donde fue producida (ibíd.). La historia de la actividad fotográfica en Chile estará marcada, en sus inicios, por la importante influencia que los colonos extranjeros tendrán en la configuración de la “memoria visual” de las primeras décadas de la República (Matthews & Alvarado, Los pioneros Valck: Un siglo de fotografía en el sur de Chile, 2005, pág. 20). Es así que la llegada de los primeros equipos y estudios fotográficos al país, se entiende en el marco de las políticas de colonización impulsadas por el gobierno de entonces.

El pionero de la técnica fotográfica en la ciudad de Valdivia, el inmigrante alemán de Kassel Cristián Enrique Valck llega, desde Hamburgo, junto a su esposa Elisa Wiegand a Corral, el puerto de Valdivia, en diciembre del año 1852. Originalmente talabartero, hacia 1858

Valck comienza su actividad como fotógrafo, la cual nunca abandonaría (Correa, 2005, pág. 15). La investigadora Mariana Matthews, plantea la posibilidad que Valck haya llegado con un conocimiento previo de la técnica, adquirido en Europa (Matthews & Alvarado, Los pioneros Valck: Un siglo de fotografía en el sur de Chile, 2005, pág. 21). Pero, no está claro si Valck adquirió los equipos fotográficos en Europa y viajó con ellos al Sur de Chile o si los adquirió posteriormente, una vez instalado en Valdivia, mediante algún fotógrafo extranjero que visitó la zona (ibíd.). De cualquier forma, algunos años después, el estudio de Valck se convertiría en el más importante del sur de Chile siendo, hasta el año 1877, el único en Valdivia. Después de la muerte de Cristián Enrique Valck, en el año 1899, serán sus hijos y algunos de sus descendientes los que continuarán fotografiando a la sociedad valdiviana, hasta mediados de los años cincuenta.

En el año 1854 aparece el formato *Carte de Visite*, soporte de fotografía sobre papel de nueve por seis centímetros. Desde el punto de vista técnico, el reemplazo de la placa metálica por la de vidrio, posibilitó generar muchas copias en papel, de una misma imagen fotográfica, lo que potenció el abaratamiento de los costos de producción e impulsó la circulación masiva de fotografías. En Valdivia encontramos que gran parte del registro del pionero de la fotografía de la zona, Cristián Enrique Valck, está realizado en el formato *Carte de Visite* (10,7 por 6,3 centímetros), al menos hasta el año 1880. A partir de este año, cuando su hijo Fernando comienza a figurar como “e Hijo” en el sello de producción familiar, se introduce el formato *Cabinet* (16 por 11,5 centímetros) en la producción de los Valck. “Para los inmigrantes era fundamental compartir las nuevas experiencias con sus parientes y amigos europeos” (ibíd., pág. 20). Los inmigrantes europeos de la zona sur de Chile encontraron en la fotografía “una atractiva manera de mantener y estrechar lazos afectivos, pues las cartas iban acompañadas –incluso, reemplazadas- por imágenes” (Silva A. , 2006, pág. 23). De esta manera, se comenzó a desarrollar un importante intercambio de fotografías entre Chile y Europa. Con la posibilidad de intercambiar estas tarjetas “surgió la necesidad de coleccionarlas y aparecieron, entonces, los álbumes fotográficos” (ibíd.).

Mientras el álbum fotográfico se encuentra en pleno apogeo, nace en el año 1875, en la ciudad de Valdivia, el fotógrafo Rodolfo Knittel Reinsch, hijo de inmigrantes austriacos de origen nórdico. Para ese entonces, el álbum no sólo había avanzado en sus aspectos técnicos y estéticos, sino también gozaba ya de una significativa variedad temática: “en museos, librerías y galerías se encontraban álbumes con imágenes de obras de arte,

arquitectura, monumentos, ciudades, viajes y personajes” (ibíd.). Fuera de fotógrafo, Knittel fue productor de diversos álbumes. Es probable que Knittel haya comprendido “el sentido documental de estos relatos visuales” y, por tanto, se haya propuesto “la reunión temática de diversos conjuntos de fotografías que dieran cuenta de un momento, un lugar”, cambiando el telón de estudio por “las vistas de los paisajes urbanos y rurales de la zona” (ibíd., pág. 24). La relación entre la figura del fotógrafo ambulante y la imagen documental estará fuertemente determinada por las posibilidades técnicas que presentaban los equipos de la época. Debemos recordar que “los fotógrafos del siglo XIX debían trasladarse con una cámara de madera cuyo tamaño y peso eran considerables” (ibíd.). Sin mencionar que, si querían registrar lugares recónditos debían sumar al equipaje un laboratorio portátil que les permitiera capturar y revelar *in situ*. “La aparición de cámaras portátiles permitió a los fotógrafos abandonar con mucha más frecuencia el tradicional estudio, para salir al paisaje ya no sólo en la captura de vistas, sino también en la búsqueda de detalles y personajes” (ibíd.). En oposición a la profesionalización alcanzada por los fotógrafos “retratistas”, que permanecieron en sus estudios, la producción de los fotógrafos itinerantes de la época, como Knittel, podría entenderse a partir de una condición “amateur” (ibíd.).

Actualmente, la mayor parte de la producción fotográfica de Knittel se encuentra reunida en cerca de 50 álbumes fotográficos, pertenecientes a la colección del Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele de Valdivia. Entre estos álbumes destaca *Valdivia: Vor dem Grossfeuer. Hasta antes del Gran Incendio 1858-1909* (Valdivia antes del gran incendio), publicado por Knittel en 1913. Este Álbum dedicado a dar cuenta de la fisonomía de la ciudad de Valdivia desde mediados del siglo XIX hasta el incendio de 1909, estaba estructurado a partir de fotografías de otros fotógrafos que Knittel había recopilado y documentado y de algunas otras que el mismo había tomado. En el momento en que estos álbumes y fotografías son adquiridos por el Museo Histórico y Antropológico Maurice Van de Maele, configurándose en *colecciones* y *archivo*, pasan a ser consideradas como “patrimonio visual” de la historia de Chile. En este sentido, los archivos fotográficos se convierten en un lugar privilegiado al momento de institucionalizar un discurso histórico sobre la *memoria* de la ciudad de Valdivia. Pero, para ello es fundamental no perder de vista que “la memoria no es una facultad pasiva sino un principio de organización” (Coelho J. T., 2009, pág. 207).

Esta verdadera retrospectiva visual constituye una de las recopilaciones más completas de la historia de Valdivia como ciudad, siendo evidente que el fotógrafo pensó en los futuros destinatarios al seleccionar las diferentes imágenes. De una u otra manera, Knittel develó la identidad de la ciudad, enclavada en un entorno fluvial, con toda su actividad industrial, comercial y naviera, a pesar de que no existe un orden cronológico exhaustivo. En este relato, tan propio del álbum fotográfico, las imágenes están acompañadas por textos informativos y que documentan históricamente diversos aspectos de Valdivia [...] La catástrofe como motivo fotográfico ocupa un lugar especial en este Álbum ya que es el incendio de 1909 lo que marca el hito cronológico que ordena el relato. Las imágenes de este álbum, dan cuenta de una ciudad, que no sólo se muestra en su belleza escénica y arquitectónica, la vemos pujante y con una gran actividad social. Así, el objetivo de Knittel en cuanto a que conozcamos la ciudad en su esplendor de su llamada “época de oro” por el desarrollo industrial y comercial alcanzado luego del arribo de los inmigrantes alemanes, se ve cumplido a través de la recopilación. Lo que el fuego no nos dejará conocer, hoy podemos hacerlo a través de estas fotografías (Silva A. , El álbum fotográfico como relato visual, 2006, pág. 26).

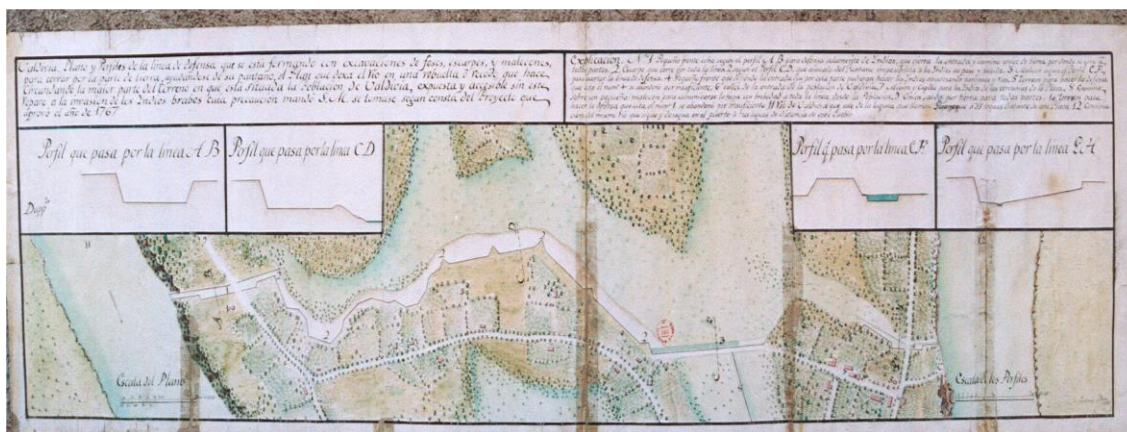
CAPÍTULO 1.

Aproximaciones históricas para la comprensión morfológica de la ciudad de Valdivia.

La fundación y el Gran Incendio del año 1909

Los primeros relatos históricos sobre la ciudad de Valdivia, nos invitan a imaginar las intenciones fundacionales del conquistador español Pedro de Valdivia quien replica, al igual que gran parte las ciudades hispanoamericanas fundadas en el periodo de la Conquista, la proyección de solares en la disposición del damero. Llama la atención en los testimonios la claridad en el formato que se proyectaba (...) *desde la Plaza Mayor y sacando desde ella las calles a las puertas y caminos principales y dejando tanto compás abierto que, aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma* (...) (Guarda F. , 1953, pág. 55), procurando, desde la fundación, la necesidad de espacios para una población en crecimiento. La ciudad crece desde su fundación, en el año 1552, como un punto estratégico de carácter militar, construyéndose en ella una serie de fortificaciones y estructuras de protección que delimitan claramente lo que sería la ciudad central. Las edificaciones de carácter militar construidas en la ciudad, corresponderían a líneas de fijación, delimitantes del crecimiento en la ciudad, principalmente con el afán protector de un territorio estratégicamente asentado por los conquistadores españoles. En especial debemos consignar la muralla de piedra

construida —aproximadamente en el año 1780 por Antonio Duce— en los bordes del límite natural de la ciudad. Aunque esta muralla ya no existe —suponemos que cedió por levantarse en terreno pantanoso— podemos apreciar, actualmente, como el trazo de la ciudad encaja de forma perfecta sobre la huella del antiguo muro (cartografía n° 4) por donde se disponen calles que son el evidente resultado de límites entre solares y otras vías perpendiculares a una de las antiguas puertas intermedias del muro. La calle Beneficencia, por ejemplo, responde a la forma que tuvo el talud de la muralla que rodeaba el pantano, reconociéndose aún algunos vestigios de muro antiguo en las pequeñas propiedades alrededor de esta calle. El muro de Antonio Duce¹ sigue siendo el origen, articulador y término del casco central de Valdivia, cuyas vías de circulación aún obedecen a la figura del río y de los altos suelos.



Cartografía 3. Estado de Avance de la Muralla de Valdivia (plano de Antonio Duce, año 1780). Fuente <http://www.dibam.cl>

Si bien gran parte de la comunidad valdiviana desconoce este pasado, de algún modo, en la memoria colectiva— tomando los planteamientos de Maurice Halbwachs respecto al imaginario social y como este se cristaliza en referentes reconocibles (Hallbwachs, 2004)— existe en los relatos de los habitantes la idea de un río subterráneo que atraviesa la ciudad,

¹ “La «cerca» de Antonio Duce —cuya última referencia gráfica es un plano de su extremo poniente, dibujado por el ingeniero Manuel Olaguer Feliú después de 1800—, desaparecerá lentamente a lo largo del mismo siglo XIX. Su obra, según sabemos, era de diversas facturas y materialidades: había secciones de piedra, otras de empalizada o terraplenes empalizados; parte de ella cruzaba, transformada en malecón, una entrada del hualve hacia la ciudad. Fuera del plano de Olaguer, nada más sabremos del gran muro de Duce. Inútil ya su sentido defensivo y no siempre sólida su estructura, creo que terminó por ser simplemente el término posterior o fondo de los solares que fueron adosándose a ella desde el interior, y a la vez el apoya para una incipiente y paupérrima población de extramuros, apiñada ésta entre el muro y las nieblas del hualve” (Ricardo Mendoza Rademacher, *La Ciudad de las Murallas Invisibles*, en: <http://www.fortalezas.ufsc.br/6seminario/index.php>)

justamente bajo la ubicación del antiguo muro al que nos referimos anteriormente. El relato sobre el río subterráneo Catrico, respondería también a la explicación del trazo divisorio que se plasma en este sector de la ciudad. Sin duda estos elementos referidos al imaginario social, son aplicables a otro momento determinante en la ciudad. Los efectos de la transformación en la forma urbana se manifiestan hasta el día de hoy en la memoria colectiva de los habitantes de Valdivia, principalmente considerando que dichos cambios se han expresado radicalmente en la materialidad de la ciudad, por ejemplo, el gran incendio del año 1909 y, por supuesto, el terremoto del año 1960.



Cartografía 4. Perfil del Muro de Antonio Duce sobre la planta Actual de Valdivia (fuente: <http://www.dibam.cl>)

De este momento histórico de la ciudad, en la actualidad solo quedan los puntos de referencias militares llamados *torreones* (torreón “Del Barro” y el “Canelo”; cartografía n° 4) que con su presencia siguen delimitando el “centro histórico”. Lo que demarca esta línea de la muralla hacia el sur, actualmente responde a villas de viviendas unifamiliares y en menor medida a viviendas plurifamiliares, destacando para este análisis el desarrollo de nuevas

centralidades en el sector sur de la calle principal de la ciudad, Avenida Ramón Picarte (avenida que inicia en la plaza central y termina en la salida sur de la ciudad) donde, respondiendo al plateamiento de Terrazas sobre los “caminos”, este eje urbano se diversifica en ciertos tramos donde el uso de suelo es mixto (comercial y habitacional), al igual que otra centralidad observada en el sector Regional, donde se ubica el Hospital Regional y se concentran actividades de servicios, comercio (en menor escala) y zona residencial.

“El 13 de diciembre de 1909, es finalmente, la fecha más triste en toda la historia de la ciudad. El siniestro que la consumió aquel día, el más grande acaecido en ninguna otra ciudad de Chile, marca un límite en el desarrollo de Valdivia y fue el acontecimiento que hizo cambiarla hasta dejarla como la encontramos actualmente.” (Guarda F. , 1953, pág. 388)

Si bien este incendio no fue el primero que asoló la ciudad —se reportan otros dos en el mismo periodo— el del año 1909 fue el de características más catastróficas por devastar totalmente el centro fundacional. Además, como ya sabemos, este periodo coincide con el auge industrial que vivía la ciudad producto de la colonización alemana, dada principalmente desde mediados del siglo XIX y que ya veía frutos de su adaptación al territorio. Según lo que nos narra Guarda *“El fuerte viento sur reinante, llevó el fuego hasta la plaza, donde adquirió tales proporciones, que fue imposible contenerlo”* (Ibíd.). Este siniestro destruyó casi todo el Valdivia virreinal y las edificaciones producto del progreso que la ciudad había alcanzado. Este hecho marcó lo que para nosotros sería la alternativa de otras centralidades generadas a lo largo y ancho del que hemos denominado *camino fluvial*, así como la centralidad generada en la ribera oeste del río—explicada más adelante— que en principio se dio por la instalación de las industrias; cervecera, de manufactura de cueros y de tratamiento de maderas, siendo, además, por su ubicación al otro lado del río, un sector que se resguardó del Gran Incendio.

El incendio y como consecuencia la destrucción del centro fundacional de la ciudad, potenció no solo el desarrollo industrial de este sector, sino además el poblamiento con nuevos vecinos que veían en la Isla Teja un lugar de resguardo, mientras se despejaba la ciudad de los restos del incendio, en vista a su reconstrucción y levantamiento.

Como lo plantea Ejea Mendoza: *“Cuatro tipos de factores influyen en la dinámica morfológica de las ciudades: a) las características naturales del espacio geográfico y las posibilidades técnicas de su aprovechamiento; b) las funciones sociales e individuales que se realizan en él, tanto en sus relaciones internas como en sus vínculos con el exterior; e) los modos de apropiación del suelo - donde la modalidad de la propiedad privada es esencial- tanto legales como de facto , y d) los elementos culturales, entendiendo por éstos el conjunto de significados históricamente construidos que una colectividad otorga a las prácticas sociales , incluidas las económicas.”* (Ejea, 2010, pág. 61). Los cuatro puntos se observan en este proceso de readaptación que vive la ciudad, especialmente porque la comunidad es puesta a prueba en sus capacidades de remontar una situación adversa. Por las características geográficas del sector Isla Teja, esta nueva centralidad se observa acotada por los límites naturales que presenta el territorio (rodeada de ríos y vegetación) y se enfatiza el flujo comunicativo, principalmente por el tránsito entre las riberas oeste y este, tanto en el sentido comercial como en el apoyo a la reconstrucción del centro de la ciudad. Al día de hoy la expresión *“voy a Valdivia”*, para referirse al centro histórico de la ciudad, es utilizada por los habitantes más antiguos, constatando que *“el despliegue de las 'otras centralidades' tiene que ver con el tipo de actividades que predominan en determinada etapa de la evolución histórica de una ciudad”* (ibíd., pág. 57). Los desplazamientos que se dieron durante todo el proceso de reconstrucción de la ciudad (periodo que consideró un lapso de tiempo de 20 años) entre el sector Isla Teja y el centro histórico, fortalecieron lazos de comunicación por una ruta que hasta ese momento era eminentemente comercial pero, dado el traslado de habitantes hacia la ribera oeste, generó la movilización de familias que volvían una y otra vez a visitar a los que habían quedado al “otro lado”; como nos dice Terrazas, *“Por eso, la centralidad no puede entenderse sólo como la acumulación sobre el territorio de inversiones inmobiliarias, sino por la presencia intensa de ciudadanos que se entrecruzan mientras llevan de un lado a otro mercancías e información, caminan de prisa para no llegar tarde a una clase, buscan con la mirada a la persona con quien se citaron a comer, compran flores, devoran de pie unos tacos con salsa inclinados apenas para evitar mancharse o esperan ansiosos al microbús para salir de la centralidad de regreso a casa.”* (Terrazas, 2010, pág. 10). Para comprender la historia urbana de la ciudad, dada particularmente en este momento del incendio del año 1909 —echando mano de los planteamientos de Asa Briggs respecto a la configuración historiográfica en base a diferentes registros que permitirían recrear lo ocurrido en el pasado— un material testimonial fundamental, son las fotografías que Guillermo Valck y Rodolfo Knittel hacen de

la ciudad en ruinas. Estos registros hasta el día de hoy perviven como sustrato de la memoria colectiva y alimentan el imaginario social de una ciudad que se levanta una y otra vez de las catástrofes. En términos metodológicos, desde la perspectiva de Harold J. Dyos (Dyos, 1982), los podemos pesquisar en conjunto a otros (por ejemplo, las crónicas de la época) para visualizar cómo en estos periodos de transformación morfológica de la ciudad, subsisten —o no— elementos de la traza fundacional, así como los aportes de otros registros que responden a su momento histórico, por ejemplo, el paso de una ciudad colonial a una ciudad industrial narrado en un relato histórico.

Momentos de urbanización en la historia de la ciudad de Valdivia

Para comprender los diferentes momentos de urbanización de la ciudad de Valdivia, pondremos nuestra atención en la configuración de las centralidades que se han dado en la historia de la ciudad, sin olvidar el contexto catastrófico, generado tanto por eventos naturales como por la acción humana. Con este fin y para efectos del desarrollo en trabajos posteriores, consideraremos cuatro periodos que nos permiten observar los cambios en la morfología de la ciudad: Periodo de desarrollo industrial y comercial generado por las familias alemanas desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el terremoto del año 1960; Instalación de la Universidad Austral de Chile (UACH) en el año 1954; Auge turístico y cultural de la época presente, además sumaremos, para efecto de comparación, el Gran Incendio de 1909 cuya magnitud transformó el diseño que la ciudad mantenía desde su estatus virreinal.

Si bien cada uno de estos periodos los podemos ordenar en una línea temporal continua, de acuerdo a los planteamientos de Anne Vernes, cada uno se manifiesta dentro de su propia particularidad. Esto último sería un elemento a favor de la revisión morfológica de la ciudad, más aún si consideramos que la ciudad de Valdivia en su historia cuenta con la catástrofe dejada por el terremoto del año 1960 (el más grande en la historia de las mediciones sísmicas; 9,5 en la escala de Richter). El terremoto no solo destruyó la ciudad, sino que también modificó la geografía de la zona, cambios que posteriormente se manifestarán en usos distintos del suelo, tal como lo plantea la misma autora en relación a las líneas de fijación. Desde esta perspectiva se podría hablar de una “re-formación”

constante de la forma urbana y que, dadas las características del entorno natural se establecen, al día de hoy, nuevos puntos de desarrollo urbano. Por Ejemplo, la ciudad de Valdivia nos muestra en primer lugar un cambio en el uso de suelo principalmente propiciado por las necesidades del segmento económico medio-alto donde se observa que las inmobiliarias ofertan terrenos atractivos para el desarrollo de viviendas tipo condominios. Estos terrenos no corresponden necesariamente a una periferia de uso agropecuario, sino más bien a “parcelas de agrado”, lo que según Oscar Terrazas en *“La Ciudad de los Caminos, el caso del corredor Tlaxcala-Puebla”* denominaría: *“Zonas Periféricas no urbanas. Se refiere a los terrenos aún no incorporados al área urbanizada pero ubicado en sus inmediaciones”, específicamente “Zonas no cultivables. Se refiere a los terrenos que por sus características naturales no son aptos para la agricultura o la ganadería. Se incluyen también aquellas tierras que requerirían de una gran inversión de capital y de trabajo para poder habilitarlas para el cultivo.”* (Terrazas, 2005, pág. 28), pero sobre todo por tratarse de zonas de naturaleza nativa representativa del ecosistema que se da en la Región. En este sentido la naturaleza del lugar se vuelve parte de la mercancía ofrecida a los posibles propietarios. Como sugiere Otto Shuter, en esta zona periférica (a 20 minutos del centro de la ciudad), se observa la intervención del paisaje natural por la acción humana, sin embargo, esto se ve propiciado por las mismas transformaciones generadas por las catástrofes naturales que, en términos de Conzen, establecen como líneas de fijación.

Colonización alemana/ciudad industria/

Sin duda, uno de los periodos que nos permitirían entender claramente la configuración del paisaje cultural de la ciudad, siguiendo con Shuter, sería el que hemos denominado “Periodo de desarrollo industrial y comercial generado por las familias alemanas desde la segunda mitad del siglo XIX”, anterior al terremoto de 1960. En dicho periodo, como parte de una política de estado, durante la segunda mitad del siglo XIX, la provincia de Valdivia vivió la instalación de familias alemanas con el fin de dinamizar el desarrollo de la zona considerada en ese momento como “retrasada” para el potencial que las autoridades observaban en el territorio austral. El proceso de migración se desarrolló con especial atención y cuidado de modo que los nuevos habitantes que llegaron a esta parte del país cumplieran con las características necesarias de conocimientos técnicos y habilidades administrativas, a la expectativa que, en el corto plazo, fuese posible ver los

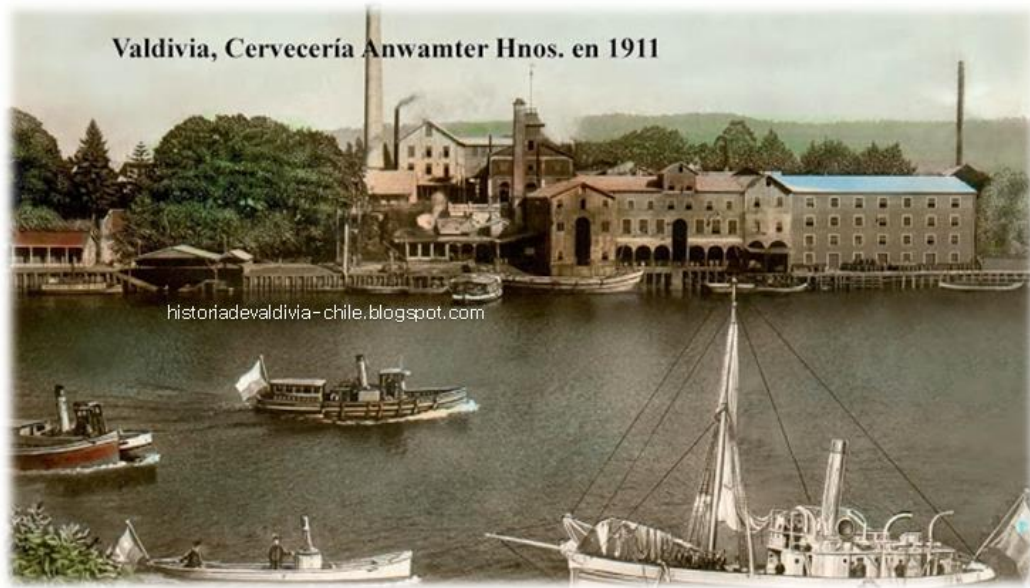
resultados de su trabajo el territorio. De esta forma la colonización alemana funda los cimientos de las ideas de “avance” y “progreso” que, se esperaba, permitieran explotar las riquezas naturales de las que goza la zona. Es así como dentro de las encomiendas que se le encargaron al responsable de contactar a los futuros colonos en Alemania, Bernardo Eunom Philippi, estaba la especificación de reunir personas profesionales de instrucción universitaria (médicos, profesores, farmaceutas, etc.), además de personas calificadas en ciertos oficios como talabarteros, carpinteros y sobre todo personas que manejaran técnicas de producción agrícolas e industrial². De esta manera llegan las primeras familias a la ciudad, instalándose estratégicamente en el sector de Isla Teja (ribera oeste del Río Pedro de Valdivia). Desde este momento comienza un acelerado proceso de industrialización de la ciudad, llegando a su apogeo a principios del siglo XX. Como vemos en el plano n° 1, el recorrido es serpenteante y recibe distintos nombres según la procedencia, en el caso que analizamos el tramo comprendido por el Río Pedro de Valdivia —continuación del Río Calle Calle— que en su extremo noreste concentró otro núcleo de desarrollo industrial asociado principalmente a la producción de harina de trigo, generando el desplazamiento de habitantes hacia el sector de Collico (elipse Calipso en el plano n° 1) donde los trabajadores del molino más importante del sur de Chile, en el periodo al que hacemos mención, instalaron sus casas al igual que los dueños de la fábrica.

² La información de carácter histórico sobre la provincia de Valdivia la manejamos principalmente desde el trabajo de Fernando Guarda Geywitz en su libro *“Historia de Valdivia, 1552-1952”*, editado por la Municipalidad de Valdivia, impreso en la imprenta Cultura en Santiago de Chile en el año 1953.



Plano 1. Plano de la ciudad de Valdivia: elipse negra sector ribera oeste, círculo rojo UACH, elipse calipso sector Collico. Fuente: <http://www.amankayvaldivia.cl/index.php/plano-de-ciudad/>

Efectivamente, en el sector anteriormente mencionado se genera una centralidad dada por la instalación del molino —no manejamos antecedentes del por qué el molino se instaló en este sector— estableciéndose una línea de direccional de crecimiento. En la ribera oeste del sector Isla Teja (elipse negra en el plano n°1) se asentó el mayor número de fábricas de los colonos alemanes, distribuyéndose principalmente en fábrica de calzado (familia Rudloff), talabartería y cerveza (familia Anwandter)



Fotografía 1. Cervecería Anwandter año 1911. Fuente: www.historiadevaldivia-chile.blogspot.com



Fotografía 2. Sector industrial, Isla Teja, ribera oeste (fuente: www.historiadevaldivia-chile.blogspot.com)

Como vemos en las fotografías el emplazamiento ribera oeste del sector Isla Teja acumuló, hacia principios del siglo XX una gran cantidad de fábricas donde, además de encontrarse las instalaciones de producción, los dueños de las fabricas también tenían sus casas familiares³. Inmediatamente después de este cordón industrial ribereño, que se observa en la segunda fotografía, venía el sector de viviendas de los trabajadores de las fábricas, barrio Kulczewski⁴, lugar que hasta el día de hoy se mantiene como un sector popular rodeado de barrios de clase media alta y que resulta un negocio apetitoso para las inmobiliarias dada su ubicación (15 minutos del centro de la ciudad caminando, a 10 minutos de la Universidad Austral y a 2 cuadras del río Pedro de Valdivia). Desde esta franja industrial se transportaban las mercancías y productos hacia los embarcaderos ubicados exactamente en frente, ribera este (fotografía n° 3), a dos cuadras del centro de la ciudad (plaza central con edificios administrativos a su alrededor), para luego, por el mismo río que desemboca en el Océano Pacífico (a 16 Km de distancia) transportar los productos hasta el puerto de Corral desde donde se distribuían las cargas a distintos lugares del país y el mundo.



Fotografía 3. Sector de embarcaderos, ribera este, 1900. Fuente: www.memoriachilena.cl

³ La casa familiar de los Anwandter, ubicada a un costado de la cervecería del mismo nombre, actual Museo de Arte Contemporáneo, es hoy en día el Museo Histórico y Antropológico de la Ciudad.

⁴ Hasta el día de hoy las personas de este barrio se expresan “voy a Valdivia” para referirse que van al centro de la ciudad.

La actividad comercial genera un desplazamiento constante de personas y mercancías a lo largo y ancho del río, estableciéndose en la ribera una actividad social similar a la que se da en las ciudades puerto; el centro fundacional de la ciudad queda a espaldas de esta actividad y opera como lugar de administración (edificios públicos) y de escenificación de actividades públicas de la ciudad. Incluso esto último tampoco es tan determinante pues es una tradición antigua de la ciudad celebrar la Semana Valdiviana con un curso fluvial (embarcaciones decoradas que transitan por el río para competir por la más original), es decir, una de las actividades sociales más importantes de la ciudad, no se celebra en el centro sino que en el río: *“En suma, las intervenciones de la sociedad transforman la ciudad, originan cambios en la vida urbana, en la localización de las actividades y en los espacios construidos que las alojan Y, en consecuencia, modifican las rutas de los medios de transporte, los flujos de los habitantes, y la ubicación, la escala y la naturaleza de la conflictividad urbana”* (Terrazas, 2005, pág. 18)

Como vemos, por su especial configuración fluvial, la ciudad de Valdivia presenta una jerarquización del espacio, siguiendo los planteamientos de Chombart (Hombres y Ciudades, 1976), de acuerdo a las centralidades que se dan en las riberas del río principal, generadas en este caso, no por efecto del diseño original de la ciudad, sino por la acción del habitante en la vida cotidiana, en donde se establecen relaciones que van marcando puntos neurálgicos —como el modelo orgánico de entender la ciudad que plantea Manuel de Solá-Morales (Las Formas del Crecimiento Urbano, 1997)— y que en definitiva dan forma, desde la acción, al paisaje urbano.

La instalación de la Universidad Austral de Chile (UACH) en el año 1954

Cumpliendo las necesidades y expectativas de una zona bullente en el sur austral de Chile, en el año 1954 se funda la Universidad Austral de Chile. Parte del Consejo de Rectores de las universidades chilenas (solo las ocho más importantes participan de esta junta, lo que significa apoyo estatal en todas sus áreas), esta institución se instala en el sur reafirmando el polo de crecimiento austral; al comercial y agropecuario se le suma la actividad académica. Las dependencias de la institución se construyen en terrenos donados por familias alemanas en el sector norte de la Isla Teja. La universidad significó un cambio en varios aspectos para la ciudad, sobre todo por el hecho de recibir anualmente a estudiantes de todo el país, aumentando la población durante el año, sumado al personal académico. Esto último permitió una nueva forma de desarrollo económico para la población: servicios de hospedaje para estudiantes, hostales y arriendo de inmuebles exclusivamente para universitarios. Así mismo el comercio local ofrece precios de acuerdo a la economía de los estudiantes. El espacio que ocupa la Universidad Austral corresponde a 2/3 de la superficie total de la Isla Teja, concentrando gran parte de la actividad diaria de la ciudad (ejemplo de esto es que por lo menos el 90% de la locomoción colectiva, las llamadas micros, de diferentes recorridos tienen una parada en la Universidad). Lo anterior se incrementa a partir del año 1960, luego del terremoto que devastó la ciudad, anulando casi en su totalidad la actividad industrial.



Fotografía 4. Vista parcial de la UACH, sector Isla Teja. Fuente: www.uach.cl

Con este caso de la Universidad Austral, podemos observar otro núcleo de desarrollo dado a las orillas del río Pedro de Valdivia (para ser rigurosos, como vemos en la fotografía n° 4, las instalaciones se encuentran en la confluencia del Río Cau-Cau y Río Calle-Calle dando origen al río Pedro de Valdivia), esta vez, a diferencia del auge industrial tratado en el caso anterior, las actividades académicas y de servicios educacionales se complementan con los programas de extensión que la institución desarrolla para la comunidad en general (la UACH cuenta con un cine club, aula magna, instalaciones para eventos generales y un jardín botánico. En relación a los usos de suelos, gran parte de la población académica busca rentar o comprar en la misma Isla Teja, viéndose, en el último tiempo, un alza en los precios principalmente por la demanda e instalación de una serie de restaurantes en las calles colindantes a la Universidad. Se establece así, una banda de pertenencia (calle Los Robles continuación del puente Pedro de Valdivia que cruza el río del mismo nombre).



Fotografía 5. Proyecto Condominios Los Robles sector Isla Teja. Fuente: <http://www.socovesa.cl/proyectos>



Fotografía 6. Restaurante típico del sector, calle Los Robles, sector Isla Teja. Fuente: www.valdiviaciudad.cl

Auge turístico y cultural de la época presente

En el año 2014, la ciudad de Valdivia es nombrada “Capital Cultural de América” para el 2016 (elegida por el International Bureau of Cultural Capitals) y como “Primera Ciudad Innovadora, Sustentable y Creativa” de Chile (decretada recientemente por el gobierno de Michelle Bachelet). Estas denominaciones vienen a coronar un proceso que la ciudad ha vivido en el último tiempo como parte de las políticas culturales de desarrollo regional⁵, además, a esto se suma al interés turístico que siempre ha suscitado la región (principalmente por su vegetación endémica—bosque siempre verde de clima templado lluvioso, denominado *selva valdiviana* por ser exclusivo de esta zona—sus actividades culturales, la arquitectura y tradiciones alemanas que todavía se aprecian en la ciudad). Luego del terremoto del año 1960 se buscó sistemáticamente revitalizar la ciudad, recayendo en la Universidad Austral la responsabilidad de accionar los mecanismos de desarrollo. Vemos en este proceso de transformación de la ciudad—donde la ribera del río se presenta como una fuerza de crecimiento direccional—los cambios más sustanciales que se han generado en términos morfológicos, llegando a ser la característica fluvial, la identificación más fuerte, en términos de imagen urbana, que presenta Valdivia. Sumando los dos primeros casos de este trabajo, de la “ciudad industrial” a la “ciudad universitaria”, tenemos como resultado el tercer periodo de “auge turístico y cultural”. Lo ejemplar es: donde antes hubo fábricas y casas patronales; hoy hay universidad, centros de estudios y museos. Justamente lo que observamos en las fotografías n° 1 y n° 2, hoy es—como ya acotamos—el Museo Histórico Antropológico Maurice van de Maele, ex casa familiar de los Anwandter, donde inmediatamente a un costado, se encuentran las ruinas de la fábrica cervecera, hoy Museo de Arte Contemporáneo (MAC). También en estos terrenos se sitúa el Museo de la Exploración Rudolph Amandus Philippi que, en conjunto a los dos mencionados anteriormente, más la escuela de Artes de la Universidad, componen el denominado *Campus de la Cultura y las Artes* de la UACH.

⁵ Luego de mucho tiempo de lucha se crea la Región de los Ríos en el año 2007 (Región XIV) de la cual Valdivia es la Capital.



Fotografía 7. Actividad artística en la “Costanera Cultural”, ribera oeste, sector Isla teja. Fuente: www.uach.cl



Fotografía 8. Vista general a la “Costanera Cultural”, ribera oeste, sector Isla teja, Museo Histórico y MAC. Fuente: M. Rojas Novoa



Fotografía 10. Fachada del MAC, ex cervecería Anwandter, ribera oeste, sector Isla teja. Fuente: M. Rojas Novoa



Fotografía 9. Fotografía N° 10. Fachada Museo Histórico, ex casa de la familia Anwandter, ribera oeste, sector Isla Teja. Fuente: M. Rojas Novoa

En este lugar se ha construido la denominada “costanera cultural” de acceso libre y conectada con el puente Pedro de Valdivia. El flujo laboral de producción industrial del pasado, devine tránsito de turistas y usuarios de la oferta cultural, una forma de habitar el río que se ve claramente reflejada en el proyecto “barrio flotante” (fotografías n° 11, 12 y 13), asociado a un sistema de transporte sustentable llamados “taxis fluviales”.



Fotografía 11. Proyecto “Barrio Flotante” y “taxis Fluviales”, ribera oeste, sector Isla Teja. Fuente: www.elnavegable.cl



Fotografía 12. Construcción modular del “barrio Flotante”



Fotografía 13. “taxis Fluviales” movilizados por energía solar.

En la ribera este, lo que en el pasado fueron los embarcaderos que recibían las mercancías y productos de las fábricas provenientes del “otro lado” (como vemos en las fotografías n° 1, 2 y 3) hoy—como una especie de lucha de poder simbólica con la UACH, en cuanto al espacio ocupado por sus instalaciones—se encuentra el Centro de Estudios Científicos (CECS), uno de los más importantes del cono sur en cuanto a instituciones privadas en estas materias. Su instalación en este sector, generó una serie de cambios viales en pos del peatón, llegando al punto que la autoridad municipal cambiara el nombre de la costanera—ex Arturo Prat en este tramo—y la rebautizara como “Costanera de la Ciencia” (fotografía n° 14).



Fotografía 14. “Costanera de la Ciencia” donde se encuentra el CECS (edificio de color amarillo en la planta baja, derecha), ribera este del río Pedro de Valdivia. Fuente: www.ciudadvaldivia.cl

Como vemos, la Universidad Austral de Chile determina al día de hoy la forma urbana de Valdivia. Desde los elementos que nos entrega Conzen, el análisis de la ciudad, en esta tercera capa periódica de la forma urbana, se vuelve más fructífera dadas las características morfogenéticas expresadas en el contraste entre el sentido urbano actual y el pasado de la ciudad. Primero, la ciudad tiene una —o varias si la determinamos por sectores— “línea de fijación” natural: el río. En este sentido la ciudad tendría un marcado límite de crecimiento, donde —dadas las características pantanosas en ciertos sectores de las riberas de los ríos— los usos de suelo no cambian. Sin embargo, como vemos en el apartado anterior, hay intentos de ganarle espacio al río con iniciativas como la del barrio flotante (fotografía

nº 10, 11, 12, 13) pero de todos modos asociadas al auge turístico y cultural. Otro concepto provechoso para comprender la morfología de la ciudad es el de “regiones morfológicas”, sobre todo porque nos permitiría identificar —desde el tipo de área de planeación— los tipos de áreas de construcción y usos de suelos, estimando ciertos elementos de la ciudad de Valdivia que por su entorno natural no son evidentes, principalmente porque las características rurales del territorio, se mantienen en tensión constante con el crecimiento de la ciudad. Por ejemplo, la calle General Lagos (paralela a dos cuadras de la ribera este del río Pedro de Valdivia) de norte a sur, conecta al centro de la ciudad con el campus Miraflores de la UACH (lugar donde se emplazan los departamentos e institutos de Ciencias de la Ingeniería de la Universidad). En esta calle se encuentra la mayor concentración de edificaciones de carácter patrimonial de la ciudad, tipológicamente denominadas “casas valdivianas de estilo alemán” (fotografías nº 15 y 16). El uso de suelo corresponde a residencial unifamiliar. Claramente corresponde a una franja de fijación, principalmente por la denominación de “edificios patrimoniales protegidos”. A su vez, esta calle también es un trayecto matriz pues une dos centralidades, el centro histórico y el campus. Desde el campus Miraflores al sur, existe un desarrollo inmobiliario distinto al carácter de esta calle; en los límites urbanos, más cerca de la naturaleza. En este punto —tomando los planteamientos de David Ley (*A social geography of the city*, 1983)— los promotores urbanos, en tanto constructores de la ciudad, se restringen por aquellos que habitan en estos límites semi-rurales, los que —bajo el precepto de la habitabilidad— quieren conservar su condición (cabe destacar que no es “gente de campo”, sino familias de un status económico alto y que desea mantenerse entre “la ciudad y el campo” como un estilo de vida). Volviendo a Conzen, para graficar estas diferentes capas de comprensión morfológica de la ciudad de Valdivia, es fundamental elaborar una gráfica idónea que represente todos los elementos que intentamos sobreponer para la comprensión de la forma urbana. Esta gráfica debe mostrar no solo los modos cómo se “hace ciudad” desde los factores que hemos resaltado como periodos o momentos, también es fundamental identificar las tensiones que se observan entre esta “ruralidad próxima” que rodea la ciudad y las planificaciones posibles de crecimiento.



Fotografía 15. Tipología de casas estilo alemán en Valdivia. Fachada casa Bukhardt Hoffmann. Fotografía: www.ciudadvaldivia.cl



Fotografía 16. Tipología de casas estilo alemán en Valdivia. Fachada casa Commentz Hoffmann. Fotografía: www.ciudadvaldivia.cl

Colectividad y PRC⁶ en la ciudad de Valdivia

Desde el año 2007 la ciudad de Valdivia, luego de un largo periodo de evaluación por parte de las autoridades de gobierno y tramitación del poder ejecutivo, se transforma en la capital de la nueva Región de Los Ríos (o región XIV en la denominación utilizada por administraciones anteriores). Este nuevo rol de la ciudad implica una serie de transformaciones que consideran como primer punto la instalación de la administración regional (gobernación), incidiendo de forma directa en la disposición urbana que la ciudad mantenía hasta antes de esta nueva etapa. Al ser la capital regional, la ciudad de Valdivia se presenta como modelo y ejemplo para las otras ciudades que conforman la Región de Los Ríos. En este sentido, podemos decir, que las formas de representación identitaria se exaltan en la medida que la colectividad asume un modo de entenderse en relación al “otro” (la Región de Los Ríos en relación a las “otras” regiones). En esta coyuntura es donde observamos conflictos de representación identitaria, materializados en aspectos urbanos de la ciudad. Sin duda el ánimo no es establecer forzosamente “un modo” de representar la ciudad, sino es comprender por qué sigue operando, por ejemplo, “lo alemán” como patrón representacional en el colectivo de este lugar. En esta contingencia, uno de los puntos determinante para el futuro de Valdivia corresponde, en lo particular, a la elaboración de un nuevo plano regulador de la ciudad, en un contexto general, donde la identidad regional se plasme en la planificación territorial.

Las observaciones hechas por la Cámara Chilena de la Construcción a la Actualización Plan Regulador Comunal de Valdivia en Julio del año 2010, son planteadas en el contexto de la “participación ciudadana del proceso de aprobación del nuevo instrumento de planificación”. Dichas consideraciones del organismo evaluador, valida el documento por

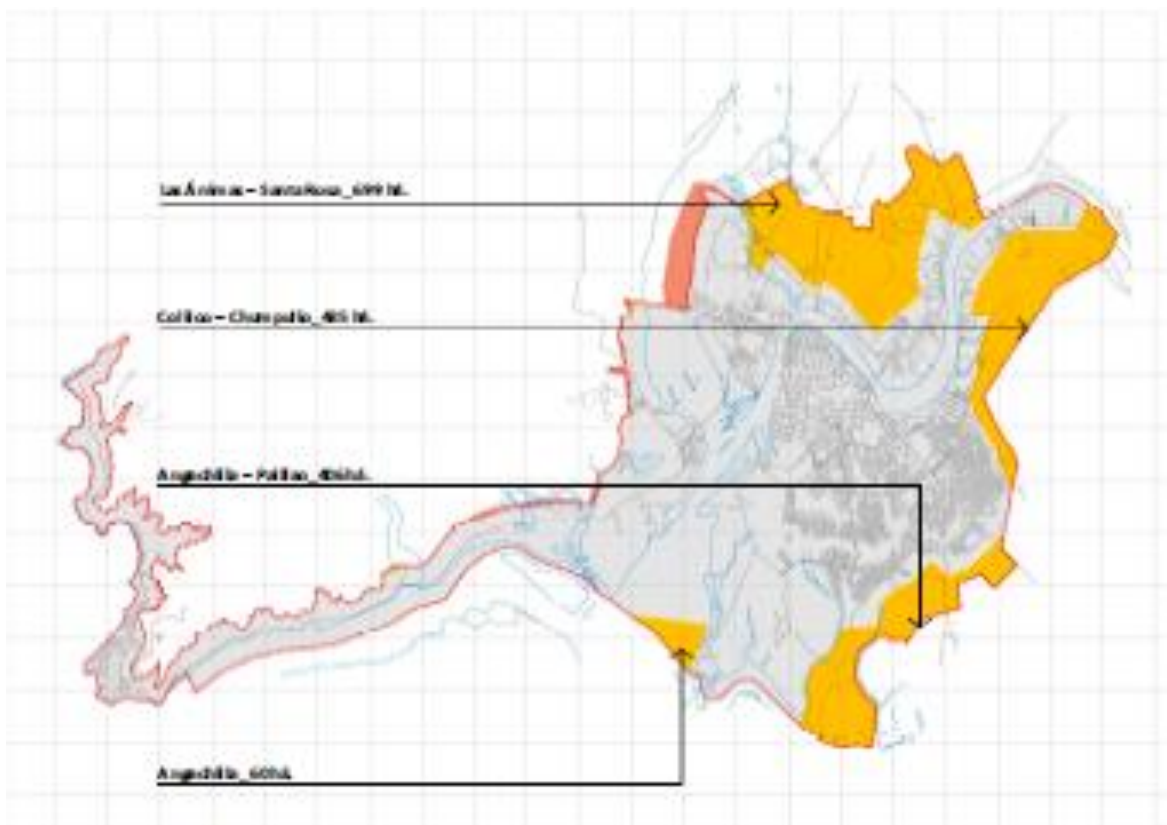
⁶ **Artículo 41º.**- Se entenderá por Planificación Urbana Comunal aquella que promueve el desarrollo armónico del territorio comunal, en especial de sus centros poblados, en concordancia con las metas regionales de desarrollo económico-social.

La planificación urbana comunal se realizará por medio del Plan Regulador Comunal.

El Plan Regulador es un instrumento constituido por un conjunto de normas sobre adecuadas condiciones de higiene y seguridad en los edificios y espacios urbanos, y de comodidad en la relación funcional entre las zonas habitacionales, de trabajo, equipamiento y esparcimiento.

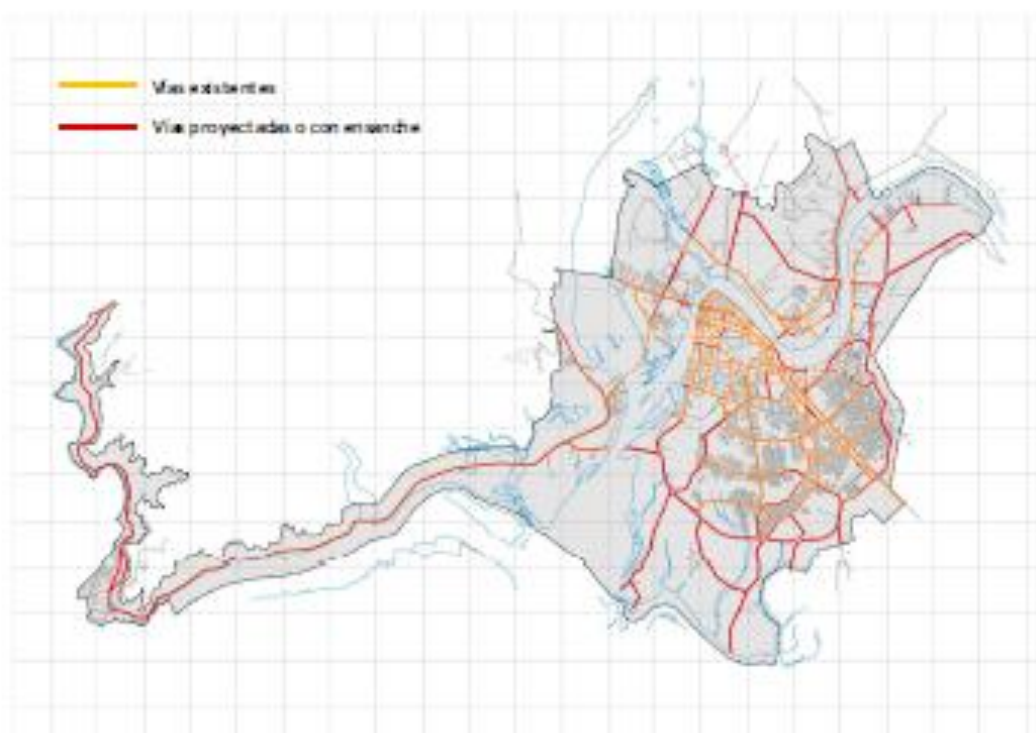
Sus disposiciones se refieren al uso del suelo o zonificación, localización del equipamiento comunitario, estacionamiento, jerarquización de la estructura vial, fijación de límites urbanos, densidades y determinación de prioridades en la urbanización de terrenos para la expansión de la ciudad, en función de la factibilidad de ampliar o dotar de redes sanitarias y energéticas, y demás aspectos urbanísticos. (fuente: Ministerio de Vivienda y Urbanismo MINVU del gobierno de Chile: http://www.minvu.cl/opensite_20070427120550.aspx)

su marco de participación colectiva, una idea que encontramos claramente en David Harvey en cuanto a la inclusión. Sin embargo, sabemos que esto más bien se plantea en el papel pues no es un hecho que la comunidad tenga una real incidencia en las decisiones finales, tomadas en relación a los cambios y prospección que determinarían la forma de la ciudad en el futuro. Harvey, al plantear la autonomía moral como generador de transformaciones en el espacio público, desde la colectividad, también nos sugiere que dichas decisiones deben estar al margen de intereses comerciales cuyo fin responda a la satisfacción privada. En el caso de la ciudad de Valdivia, dadas las irregularidades que se daban hasta antes del 2013 –momento en el que se aceptó el PRC- el crecimiento de la ciudad y por ende su morfología, cambiaron respondiendo a los intereses del negocio inmobiliario y no a una materialización de las necesidades reales y colectivas de los ciudadanos. En este contexto, los planteamientos de Harvey —que a nuestro entender deberían ser los elementos estructurales de las políticas de desarrollo regional— quedan como manifestaciones románticas de ideales sociales. Desde el triunfo del capital se planifica la ciudad como estrategias de negocios en lugar de la materialización de las necesidades del colectivo.



Plano 2. Área urbana propuesta en el nuevo PRC. Fuente: Actualización Plan Regulador Comunal de Valdivia, observaciones hechas por la Cámara Chilena de la Construcción, 2010

Por ejemplo, en el plano n° 2, las sugerencias hechas el año 2010 respecto a la ampliación del área urbana, hoy en día corresponde a sectores donde se plasma la especulación inmobiliaria, desde la expectativa del cambio de uso de suelo que hubo de acuerdo al nuevo PRC y que, en definitiva, busca el resguardo de las autoridades para la urbanización de estos terrenos, hasta hace poco, considerados rurales. Algunos de estos sectores, marcados en amarillo en el plano, han sido desarrollados para vivienda de interés social, otros, por su cercanía al río se mantienen como terrenos de alto costo y de interés para un grupo social de mayor acceso económico, cuyas motivaciones se ven representadas en la idea de un “vivir en la naturaleza” (pero cerca de la ciudad).

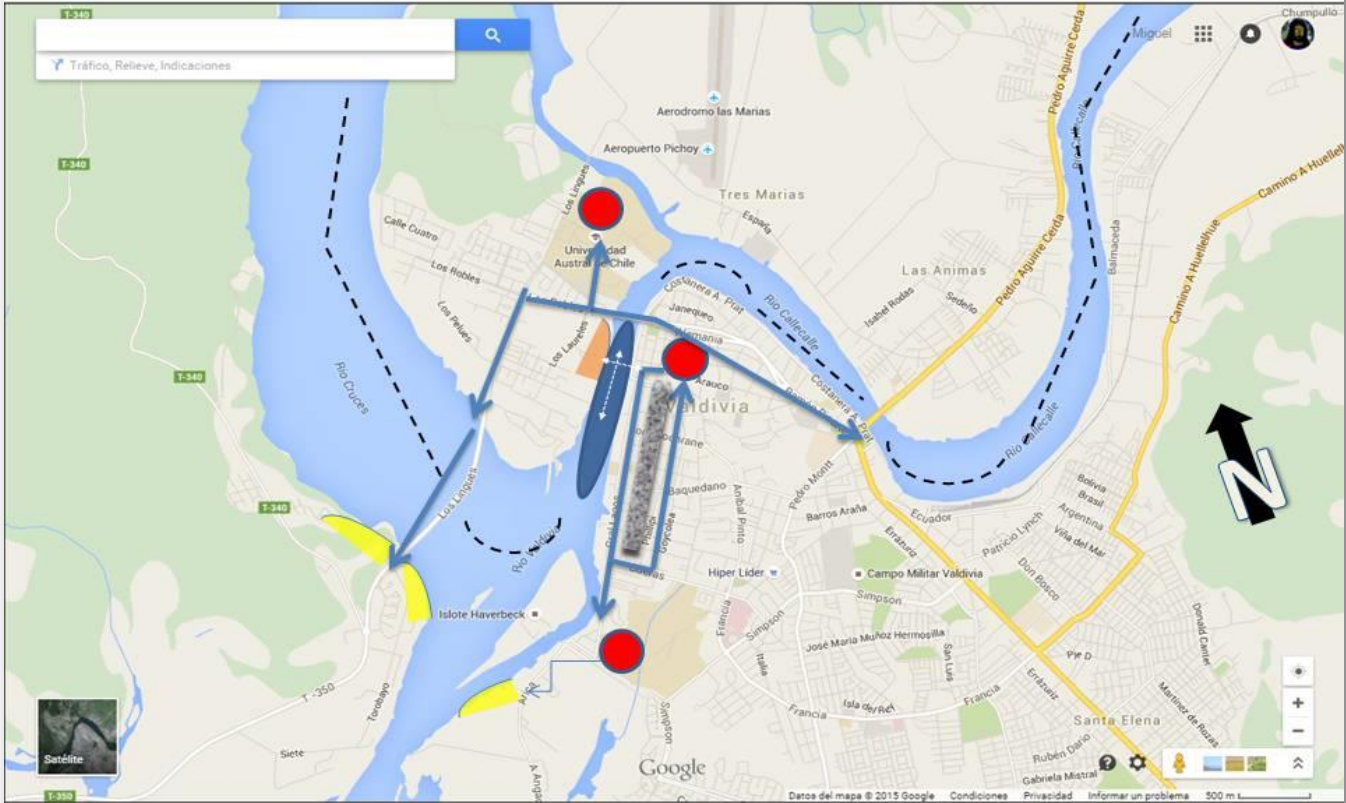


Plano 3. Vialidad estructurante propuesta en el nuevo PRC. Fuente: Actualización Plan Regulador Comunal de Valdivia, observaciones hechas por la Cámara Chilena de la Construcción, 2010

“La propuesta de actualización del plan regulador comunal de Valdivia, plantea una reclasificación y ordenamiento del sistema jerárquico de vialidad urbana de la ciudad. Esta nueva malla vial se compone de 100 vías (o tramos de ellas) declaradas como parte de la red estructurante de la ciudad. De ellas, 51 se propone sean ensanchadas, regularizadas o abiertas, estableciendo el plan las declaratorias de utilidad pública sobre las fajas definidas para ello.” (Actualización Plan Regulador Comunal de Valdivia, observaciones hechas por

la Cámara Chilena de la Construcción, 2010). Este punto resulta interesante, no solo para ver la propuesta de ensanche de algunas vialidades, sino para comprender como se trama el capital privado en la planificación de la ciudad. El proceso de reestructuración de las vialidades corre por cuenta de los gobiernos regionales, costos que, dado el caso del nuevo PRC, por sus elevadas sumas de inversión, son incompatibles con los presupuestos que manejan las arcas locales. Mientras la especulación inmobiliaria, espera tranquila y pasivamente el negocio.

Ejercicio gráfico-morfológico de la ciudad de Valdivia



Gráfica 1. Gráfica morfológica. Ejercicio gráfico elaborado por Miguel A. Rojas Novoa sobre la captura del plano de Valdivia de Google maps (<https://www.google.com.mx/maps/@-39.8171432,-73.2452024,14z>)



CAPÍTULO 2

Identities Revealed: la imagen técnica en el proceso de colonización alemana en el sur de Chile del siglo XIX.

A mediados del siglo XIX comienza la “colonización” del territorio austral como parte de un plan de repoblamiento por parte de las autoridades de gobierno. Desde este momento en adelante la ciudad de Valdivia comienza una transformación significativa de sus características que la definían hasta ese momento como un antiguo enclave militar de los conquistadores españoles: ciudad fuerte⁷. Este proceso de “modernización”, no solo modificará los elementos materiales de la ciudad sino, además, su entorno natural, el cual también se verá afectado, redefiniéndose en un contexto más general, el modo de habitar de las personas de este territorio. Es claro, la colonización alemana del sur de Chile no se articula solo desde la ocupación territorial, sino además desde una re-significación, transformando la estima por la tierra en una motivación de explotación técnica de los recursos naturales y de desarrollo urbano. En este marco, el estudio de las identidades locales, en una primera instancia, se volcaría a las tensiones que se pudieron manifestar en el proceso de inclusión-exclusión entre los habitantes oriundos y los extranjeros cuyo asentamiento estuvo propiciado por garantías exclusivas en relación a los “otros”. En este mismo contexto, la *imagen* vive un proceso similar, dado que las primeras cámaras

⁷ En seguida, el día 12 de febrero de 1552, el insigne conquistador de Chile, fundó la ciudad de Valdivia "dándole por nombre su apellido, como en el mundo antiguo a Roma, Constantinopla, Tolemaida, Antioquía y otras se las dieron sus fundadores". (Guarda F., 1953, pág. 19)

fotográficas que permiten retratar el “progreso” de la ciudad, fueron adquiridas por colonos alemanes. La fotografía, como expresión técnica de la época, generará un amplio registro visual, conservado en el presente, como material museológico y testimonial de los pasos dados por el desarrollo de la fotografía en el sur de Chile. A su vez, producto del trabajo de registro, el material da muestra parcial de la sociedad valdiviana (hábitos, roles, oficios, etc.); la ciudad (arquitectura y urbanización); la naturaleza (tanto la que se mantiene como ornamento en la ciudad como la de los alrededores); la transformación de “ciudad fortaleza” a “ciudad industrial”; las catástrofes provocadas por la acción humana (incendio del año 1909 cuyo efecto fue la destrucción total de la ciudad) y las de carácter natural (terremoto del año 1960, cataclismo devastador que modificó incluso la geografía de esta parte de Chile). Así, la cámara fotográfica se transforma en el espectador mecánico que narrará posteriormente la historia, jugando un papel esencial en el retrato de la identidad colona.

La fotografía es el principal medio a través del cual tenemos acceso a las *imágenes* de ese particular pasado de la ciudad, por lo que, podríamos acordar, que desde su invención ha sido una de las tecnologías privilegiadas de la sociedad moderna a la hora de *representarse* colectivamente, generando un entretejido *mnemotécnico* para una “historia visible”. En este proceso, la representación imagética se concentra en un punto de manipulación de los aparatos técnicos (la cámara fotográfica) obedeciendo a las necesidades de un grupo social determinado, quedando al margen “otros” modos de representación. En este sentido, el *archivo histórico-fotográfico*, existente de la época, se convierte en un lugar privilegiado desde donde comenzar a identificar ciertas constantes en la configuración del paisaje y del habitante valdiviano, entendiendo que las señas identitarias se manifiestan, también, en los márgenes del encuadre fotográfico (oficial), pues fuera de este límite podemos encontrar la “historia imaginada” de la ciudad. Por efecto de compilación y archivo, el material es administrado por instituciones dedicadas a la conservación “dirigida” desde los procedimientos formales; es el caso típico del museo, quien hilvana un correlato exento de la participación actualizada de aquellos que construyen el *imaginario* de la ciudad. El desafío es reconocer cómo el hábitat urbano y el imaginario colectivo de la región, particularmente de la ciudad de Valdivia, se vio afectado por la colonización alemana, del territorio y del imaginario local.

El estudio del *imaginario urbano* develaría la necesidad, trazada desde la base de toda política cultural que se considere coincidente con los deseos y necesidades de grupos localizados, de un aparato crítico dedicado al fomento de re-presentaciones colectivas de

los habitantes en la ciudad. Podemos comprender “la historia” cuando los referentes identitarios se manifiestan como expresión viva en los relatos actualizados, sin embargo, al indagar dichos referentes nos encontramos, particularmente en su producción, con una intensión representacional no participativa del común de los ciudadanos. La reconstrucción del campo visual de la ciudad de Valdivia surge como una tarea inconclusa, necesaria para articular políticas culturales representativas de una ciudadanía. En este tipo de investigaciones, la memoria debe ser examinada a partir de la dimensión individual y colectiva, sin perder de vista el entramado entre imaginación/memoria y recuerdo/imagen.

Identidad, imaginarios y espacio urbano

Como nos plantea Daniel Hiernaux, el estudio de los imaginarios nos ubica en el plano de la reflexión sobre las subjetividades colectivas, es decir, el mismo concepto que hasta hace poco había sido rechazado por las disciplinas del conocimiento, incluso de carácter humanistas, se posesiona en el centro de la discusión para comprender de forma integral cómo los habitantes de una ciudad se relacionan en el espacio, dando sentido a ese espacio. Hiernaux citando a Gilbert Durand sobre los imaginarios: “(...) *la inevitable representación, la facultad de simbolización de la cual emergen continuamente todos los miedos, todas las esperanzas y sus frutos culturales desde hace aproximadamente un millón y medio de años, cuando el homo erecto se levantó sobre la tierra*” (Hiernaux, 2007, pág. 20) y acotaríamos, principalmente desde el paleolítico donde se comienza una interacción simbólica con el entorno. El paso siguiente de la humanidad, lo sabemos, es la producción de símbolos a partir de los cuales comienza a explicarse el mundo, lo que está dentro del y fuera. Esta misma acción productora de símbolos es la que define e incluso programa la acción humana sobre el espacio “*el imaginario es, entonces, un proceso dinámico que otorga sentido a la simple representación mental y que guía la acción*” (ibíd.). En esta continuidad procedimental del comportamiento humano, incluso observable en el crecimiento y maduración psicológica que va de la niñez a la madurez (sobre todo desde los aportes lacanianos respecto a la vinculación y relación simbólica de los niños), se elaboran estructuras y esquemas culturales de carácter adaptativos cuyo desenvolvimiento, en el medio, permiten identificar las características sustanciales de los modos de estar, no solo individual sino también colectivo, tal como nos dice Vicente Guzmán al referirse a la noción de identidad estudiada por Portal: “*como una construcción simbólica de rasgos*

sociales particulares de distinción o identidad con respecto a los otros, corresponde a límites culturales, sociales y físicos establecidos por procesos de prácticas con significado cultural, ideológico y social, encaminadas a consolidar el sentido de pertenencia. Se es lo que se nombra y se recuerda colectivamente. Por ello la identidad no puede desvincular su raigambre del territorio, que es donde se vive y se construye la pertenencia" (Guzmán, 2005, pág. 249). Los modos de apropiación del espacio, partiendo de la resistencia material que el espacio construido podría generar en el actuante, implican, de no mediar una acción de carácter destructiva (en este punto no dejo de pensar en la destrucción material dejada habitualmente en las protestas públicas que se viven en Chile), una acción de la representación mental que se tiene sobre ese espacio. De suyo estaríamos en un ámbito abstracto, que se plasmaría en una acción (deliberada o no) la cual, no necesariamente responde desde la misma naturaleza material de aquello que se impone al interactuar; el espacio no se impone (no piensa, no siente, no tiene voluntad) pero desde el imaginario, operador simbólico-colectivo, atribuyo características representativas de aquel que lo produjo, identificando a dicho espacio por su autor (o productor en términos lefebvrianos); por ejemplo, para el imaginario religioso, el autor del espacio, habitualmente será el "creador" (dios en su defecto). Las subjetividades participarían del imaginario y a la inversa, dotando (en la proyección espacial) cada individuo, al actuar, de elementos propios de proyección. La integración colectiva de estas proyecciones -en la medida que coincidan- establecerían un patrón de comportamiento que nos acerca a la identificación de las identidades, pues en ellas observamos como la consistencia de las acciones, mediadas por el colectivo, muestran la expresión que identifica a un grupo en relación a "otro". Para Guzmán, *"El espacio común identitario, que identifica y es identificado, está impregnado de un vaivén de reciprocidades. Sea público o privado, el espacio conjuga una funcionalidad simbólica compartida por los otros porque nutre el imaginario colectivo"* (Guzmán, 2005, pág. 250).

En el caso de estudio de Hiernaux, la Plaza Santo Domingo, las tensiones y conflictos que se viven en este espacio, manifestarían como la acción en el espacio -desde diferentes imaginarios- expresa modos distintos de apropiación: *"Lo que permite diferenciar formas antagónicas de socialización es la valoración moral que sustenta una y otra; mientras que el deseo de comunidad, el afecto o los imaginarios compartidos pueden constituirse en cemento para la unión -factores todos a los cuales nuestras sociedades asignan valores positivos- , el odio, el repudio, la desconfianza, la diferencia y tantos otros motivos de*

*desunión son las fuentes más comunes del conflicto.” (Hiernaux, 2013, pág. 117) . La apropiación, manifestaría -en su modo- la característica que perfilaría una identidad particular, entendiendo que cada una de ellas, desde su imaginario, se representaría el espacio de forma distinta en relación a “otras” formas de identificación. El “cómo percibo” el espacio en relación a “mis necesidades”, generarían acciones adaptativas tendientes a ser materializadas en el espacio. De acuerdo a lo que hemos dicho anteriormente, el espacio, sería “autorizado” o “desautorizado” (en el sentido de “autor”; cualidad creadora de ser) en la medida que cada imaginario proyecte ciertas cualidades al espacio. En este sentido, “*El imaginario que transforma así la percepción en imagen, acordará, entonces, un interés predominante en lo que se deriva de la percepción del espacio (por la misma **ocularidad**) y, por ende, las imágenes espaciales conforman una parte sustancial de nuestros acervos imaginarios.*” (Hiernaux, 2007, pág. 22). La riqueza imaginal del espacio urbano como fuente inagotable de estímulos visuales, aparecería como fragmentada en el caso que no mediaran los imaginarios como “compositores” de dicha realidad, por lo tanto, “*El estudio de los imaginarios urbanos debe, entonces, y en ese contexto, interesarse por las imágenes y la carga imaginaria que le fue impresa por el receptor, lo que implica que es preciso poner al sujeto frente a la imagen, sea por medio de la exposición directa (percibir visualmente un espacio), sea recurriendo a una imagen captada previamente por medios tecnológicos o artísticos (pintura, fotografía, video...)*” (ibíd.)*

El accionar de la imagen fotográfica en el imaginario urbano

Kevin Lynch, en los años 50' y 60' realiza estudios pioneros relacionados a la psicogeografía y a la "cartografía cognitiva" (explorada también por los situacionistas franceses) a fin de investigar la percepción y el desplazamiento por las ciudades. Lynch realizó estudios en Boston, Jersey City y Los Ángeles en los cuales aplica un método basado en el concepto de imaginabilidad, *"esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate."* (Lynch, 1998, pág. 19), identificando los principales elementos que las personas utilizan para estructurar su "imagen de la ciudad" y moverse en ella. Armando Silva, sobre esto nos dice: *"No debe extrañarnos, pues, que la ciudad haya sido definida como la imagen de un mundo, pero esta idea se complementaría diciendo que la ciudad es del mismo modo lo contrario: el mundo de una imagen, que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir, incesantemente"* (Silva A. , 2006, pág. 19). A partir de este elemento imagético, de carácter sustantivo al momento de comprender la ciudad como fenómeno, el mismo autor, Armando Silva, nos ofrece tres instancias, interrelacionadas, para ser reconocidas en el estudio de los imaginarios urbanos:

1) Como inscripción psíquica, donde se privilegian momentos en los que los sentimientos son dominantes a la razón (miedo, afecto, odio, ilusión, etc.). Situaciones en que la colectividad vive o expresa algún límite, momentos de desgarros colectivos donde algo se altera y surgen nuevos valores sociales. Aquí el caso paradigmático para la ciudad de Valdivia, nuestro objeto de estudio, sería el terremoto del año 1960 como hecho traumático que marca el tránsito de la ciudad industrial a la ciudad de servicios y luego, siguiendo el plan Agenda 21⁸, a la ciudad del conocimiento.

2) Como posibilidad que da una tecnología o técnica para la representación colectiva, donde en determinados momentos ciertos desarrollos tecnológicos permiten materializar la irrupción de una producción imaginaria sobre la ciudad. Las relaciones entre representación y tecnología donde cada época, en cada ciudad, se puede representar según las técnicas expresivas disponibles. Aquí podemos encontrar los ejemplos de la

⁸ La "Agenda 21 local" es una iniciativa intersectorial liderada por el Fondo de las Américas de Valdivia que contempla procesos de planificación sustentable (es decir, considerando el uso adecuado de los recursos naturales) con amplia y activa participación de los actores locales: públicos, privados y civiles. En la provincia de Valdivia esta línea de trabajo se desarrolla a través de los municipios. (fuente: <http://noticias.uach.cl/principal.php?pag=noticia-externo&cod=2285>)

fotografía, como el medio emblemático de la modernidad, el cual inaugura una nueva relación de identificación entre persona e imagen (sustituyéndola); el rol del cine en la construcción de la imagen urbana; y la importancia actual de nuevas tecnologías como *Internet* y los medios locativos en la configuración del imaginario urbano. En este contexto, la ciudad deja de entenderse como casco físico de lo urbano para plantearse como construcción cultural, que debe ser entendida como la suma interactiva de los imaginarios dentro de las colectividades sociales.

3) Los imaginarios como construcción social de la realidad. En este caso el imaginario plantea una condición cognitiva, entendiendo que la realidad es construida como un hecho del lenguaje e imaginación humana. Los imaginarios sociales corresponderían a aquellas representaciones colectivas que dirigen los procesos de identificación social, controlando los modos de comunicación e interacción social. Este campo tiene que ver con las visiones del mundo, con los metarrelatos, con las mitologías y cosmologías, como formas transitorias de la expresión de una sustancia cultural histórica. Aquí surgen los relatos imaginarios que logran movilizar a toda una comunidad, como grandes acontecimientos que marcan la ciudad donde se produjo la historia.

Paul Ricoeur, en cuanto a los relatos, nos plantea justamente la riqueza indagatoria que surge de la exanimación del vínculo imagen-recuerdo; esta relación nos permite una reflexión sobre el valor presente de la imagen como referente identitario de una colectividad. Sin embargo, como lo planteamos al principio, al indagar dichos referentes nos encontramos con una intensión representacional no participativa del común de los ciudadanos. Es decir, los correlatos objetales (Ricoeur, 2008), no son, en este caso, referentes identitarios de los habitantes de la ciudad de Valdivia. El referente operativo que se adapta a esta situación sería el archivo histórico compuesto por imágenes fotográficas de origen privado, producido por ciertas familias de la ciudad, vinculadas a los colonos alemanes instalados en el territorio desde la segunda mitad del siglo XIX.

A partir de lo anterior, es pertinente plantearse la siguiente hipótesis como guía para una reflexión fructífera: El Museo Histórico de la ciudad de Valdivia, en sus roles de conservación, archivo y divulgación de las fotografías de la primera época de la colonización alemana (mediados del siglo XIX) hasta el terremoto de 1960, participa de un proceso de reproducción identitaria, orientado principalmente desde los operadores de los aparatos

técnicos (cámara fotográfica) -en este caso los colonos alemanes- estableciéndose un sesgo en el relato histórico a partir del control hegemónico de los medios técnicos.

El desafío en este tipo de investigaciones, sería generar un marco de análisis crítico de la producción de imágenes sobre la ciudad en distintos medios tecnológicos y contextos históricos para entender las reconfiguraciones del imaginario local. En el caso de nuestro objeto de estudio, para la consecución de lo anterior, se vuelve necesario reflexionar sobre la incidencia del archivo de imágenes históricas del museo Maurice van de Maele en la configuración del imaginario urbano de la ciudad de Valdivia. En el caso del archivo histórico de imágenes, estos corresponden principalmente a los fotógrafos Rodolfo Knittel y a la familia Valck, cuyos trabajos retrataron tempranamente el espacio urbano y la sociedad valdiviana en el periodo que hemos consignado anteriormente.

Consideramos importante abordar críticamente la influencia de los distintos medios tecnológicos que participan en la configuración del imaginario urbano y su importancia en la conformación de identidades locales, principalmente aquellos que operan en la producción de imágenes “identificables” de la ciudad. En nuestro caso de estudio, en especial, es necesario promover el conocimiento y análisis crítico del material visual existente sobre la ciudad de Valdivia desde el periodo de colonización alemana, pasando por la industrialización de la ciudad, hasta el terremoto de 1960.

El historiador del arte Hans Belting plantea una antropología de la imagen, donde se desecha un determinismo tecnológico del medio sobre las imágenes, para revalorizar las prácticas culturales vinculadas a éstas. El autor señala como los medios tecnológicos coexisten, definiéndose recíprocamente. Es en esta situación de convivencia intermedial donde la imagen no solo reproduce, sino más bien produce una mirada que simboliza y modela la percepción de una determinada época, *“Por eso es conveniente hablar de imágenes en sentido antropológico. De este modo, las imágenes se entienden como imágenes del recuerdo y de la imaginación con las cuales interpretamos el mundo; así como hemos entendido la fotografía y, en la actualidad, las técnicas digitales”* (Belting, 2007, pág. 263).

Con el fin anteriormente señalado, pensamos que es fundamental generar claves teóricas que vinculen, reflexivamente, la imagen, los medios técnicos, el archivo y la historia para

ampliar la mirada con la que se abordan los estudios sobre la ciudad, sobretodo en vista a los imaginarios colectivos que dibujan el espacio urbano.

Para aproximarnos a este tema introduciremos algunos elementos teóricos que se desprenden del pensamiento de los filósofos Vilém Flusser y Walter, principalmente por sus aportes a la reflexión en torno a la imagen, los medios técnicos, el archivo y la historia.

La imagen técnica y la crisis de la consciencia histórica

Para el filósofo Vilém Flusser los medios permiten al humano explicar el mundo y facilitar su orientación en él. Cada medio adquiere, organiza y transmite distintas informaciones, de diversos modos, estas informaciones articulan las visiones que los medios nos presentan del mundo. El peligro es olvidar que creamos los medios para orientarnos en el mundo y acabar pensando que el mundo es realmente lo que ellos nos muestran. Para Flusser, lo que se plantea es fundamentalmente un problema de comunicación. En sus palabras: *“la dialéctica interna característica para cualquier mediación, en lugar de mostrar el mundo que ellas significan, ocultan el mundo”* (Flusser, 2002b, pág. 134).

Las imágenes se ubican entre el ser humano y el mundo. Ellas no presentan simplemente al mundo sino que nos lo muestran de manera dislocada, *“hasta que finalmente el ser humano comienza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo”* (Flusser citado en (Belting, 2007, pág. 263). La imagen del mundo se vuelve el mundo. Este camino, característico del comportamiento mágico, lleva al humano a la idolatría (Flusser, Writings, 2002b). La salida que ofrece la condición post-histórica es la posibilidad de reconocer esta situación y adquirir una conciencia crítica del carácter narrativo de las historias, o sea *des-naturalizarlas*.

Images must be explained or told, because as with every mediation between man and the world, they are subjected to an internal dialectic. They represent the world to man but simultaneously interpose themselves between man and the world (*“vorstellen”*). As far as they represent the world they are like maps; instruments for orientation in the world. As far as they interpose themselves between man and the world, they are like

screens, like coverings of alienating function of images threatened to overshadow the orienting function. Or when images threatened to transform men into its instruments instead of serving as instruments for men (Flusser, 2013, págs. 92-93).

Al reflexionar sobre la *post-historia*, Vilém Flusser identifica en el siglo diecinueve la configuración de un escenario, marcado por la invención de la fotografía, donde se despliega “la crisis de la historicidad”. La concepción moderna de la historia buscaría identificar todo evento imaginado como acontecimiento histórico (Flusser, Writings, 2002b). Las fotografías son asumidas como documentos que ilustran acontecimientos, como si fueran imágenes históricas (ibíd.). Para Flusser, el problema es que, generalmente, las fotografías son entendidas como “copias de escenas”, o sea, “imágenes del pasado” y no como proyecciones, “imágenes del futuro” (ibíd.). Si bien pueden parecer copias de la realidad, y por esto son confundidas con ella, estructuralmente corresponden a proyectos de realidades. En este sentido, al abordar la relación entre historia y fotografía, Flusser (ibíd.) señala a ésta como la primera *imagen posthistórica*⁹.

Desde mediados del siglo diecinueve, las fotografías permitían “trans-codificar eventos en escenas”¹⁰ (Flusser, 2002, pág. 137), volviéndolas accesibles para la *memoria* y para empleos futuros. Para Flusser, la perfección técnica que alcanzaron posteriormente las imágenes técnicas posibilitó, de manera cada vez más habitual, “*su empleo político para objetivos anti-políticos*” (ibíd. pág. 138). El suceso/acontecimiento histórico tiene ahora por objetivo su transmisión, a través de diversos soportes tecnológicos, para generar ciertos comportamientos en los receptores de las imágenes. En la *posthistoria*, “[e]l hecho concreto es lo que está (puesto) en la imagen y toda otra cosa deviene metafísica” (ibíd. pág. 140)

⁹ La fotografía abrirá paso a una proliferación de *imágenes técnicas* durante el siglo diecinueve y veinte (cine, televisión, video, hologramas, imágenes digitales). Para Flusser, las imágenes técnicas son instrumentos que permiten volver imaginables los mensajes de los textos (Flusser, Post-History, 2013). Su objetivo sería el de volver transparentes los textos para nuestra experiencia vivida, superando la “textolatría” de la conciencia histórica. Pero, para el filósofo, la imagen técnica no plantea un retorno a una etapa pre-textual y pre-histórica dominada por las “imágenes tradicionales”, sino un paso posterior hacia una “conciencia *post-histórica*” basada en el gesto de codificar y descifrar imágenes técnicas (ibíd.). Pero este nuevo nivel es todavía muy reciente y no somos capaces aún de ocuparlo más que por momentos fugaces, ya que, constantemente, tendemos a volver al nivel de la historicidad (ibíd.).

¹⁰ Los textos citados del libro *Medienkultur* (2002) de Vilém Flusser, corresponden a la traducción inédita del alemán al español, realizada por el Dr. Breno Onetto. Los números de página corresponden a un trabajo tentativo del traductor.

Flusser (2013) considera que la diferencia fundamental entre las imágenes tradicionales y las imágenes técnicas, es que éstas últimas ya no son hechas por personas sino por *aparatos*¹¹. El filósofo advierte que si bien, claramente, existen programadores atrás de los programas, cada vez más, los aparatos funcionan de manera independiente a las intenciones del programador¹² (ibíd.). Si a esto sumamos que, cada vez más, encontramos aparatos programados por otros aparatos, y ya no por personas, la “programación humana” se vuelve crecientemente programada por aparatos (ibíd.) En este sentido, Flusser nos plantea observar cómo los diferentes aparatos progresivamente programan el comportamiento individual y colectivo (ibíd.),

Consideramos que este tipo de reflexiones nos remiten a los planteamientos de Walter Benjamin sobre cómo la utilización de las imágenes colabora con la manipulación de la percepción colectiva: “*Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas el modo y manera de su percepción sensorial*” (Benjamin, 1989, pág. 23). En el pensamiento de Benjamin, la relación dialéctica entre *naturaleza* e *historia*, producida a través del montaje, permite evidenciar la distancia entre signo y referente, permitiendo que surja de este movimiento una representación crítica. Por tanto, más que una narración, la historia sería parte de una operación donde el sentido de una época surge en el momento de accionar los elementos que se presentan en la realidad; tal como el *Augenblick* kierkegaardiano, la mirada fugaz se vuelve metáfora de esta forma de pensar la historia. Existe una intención de adueñarse del pasado antes que desaparezca en el presente, por lo que el historiador debe ceñirlo a su condición de época antes que peligrosamente desaparezca:

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe

¹¹ Los programas del aparato derivan de textos, por ejemplo, científicos como tratados de química y ecuaciones ópticas. Por lo que, en la producción de imágenes técnicas los aparatos se presentan como “cajas negras” programadas para “transcode symptoms into images in function of texts” (Flusser, Post-History, 2013, pág. 96). “They are boxes that devour history and spew out post-history” (ibíd.).

¹² Para Flusser, incluso los que se consideran programadores y, por tanto, los que controlan las decisiones del aparato, no son más que meros funcionarios ya programados para pensar de esa forma. En este sentido, el filósofo advierte que la “crítica cultural” al aceptar esta “mirada ingenua y programada” del funcionario, es integrada en la función del programa. De esta forma, los aparatos son capaces de incorporar progresivamente tanto a críticos como a programadores (ibíd. 96). Para ser capaces de comprender los aparatos, Flusser llama a no antropomorfizarlos ni objetivarlos, sino a “captarlos en su retina concretitud” (ibíd.).

fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro (Benjamin, 1989, pág. 180).

La llegada de la fotografía a Chile

La práctica fotográfica de fines del siglo XIX y comienzos del XX, presentaba en Chile una gran cantidad de profesionales y aficionados que residían lejos de los centros urbanos del país –Santiago y Valparaíso-, en pueblos y ciudades del norte y del sur (Matthews, 2006, pág. 9). Esta difusión de la práctica fotografía ha permitido la existencia de *“un valioso patrimonio visual que da cuenta de las realidades locales, de la cotidianidad, de la vida de estos nacientes pueblos y de su entorno natural y su paisaje”* (ibíd.). La “fotografía patrimonial” ha aportado con referentes visuales fundamentales para la conformación de la memoria nacional. En este sentido, la imagen se valora en su calidad de registro y testimonio, en relación a las complejidades del contexto socio-cultural donde fue producida (ibíd.).

A mediados del siglo XIX, mientras en Europa se experimentaba con diversas técnicas fotográficas, creció el interés por lo americano, lo étnico y lo exótico. Fue debido a la influencia de los primeros “turistas” que arribaron a las costas sudamericanas, principalmente en Brasil, que se instalaron los primeros estudios fotográficos en esta parte del globo. Al incipiente negocio del turismo debemos agradecer muchas de las primeras tomas paisajísticas del Nuevo Mundo, pues los viajeros buscaban llevar de regreso un testimonio de los paisajes, costumbres y habitantes originarios [...] Los principales temas de los pioneros de la fotografía latinoamericana fueron el paisaje, el retrato y los pueblos nativos, que siguieron capturándose por más de cien años. Cualquiera fuera la intención original de esas fotos, con el tiempo esos trabajos han sido cubiertos por un velo de misticismo, y en la actualidad significan más de lo que valen históricamente. La esencia de esta “magia” es, además de las características propias de la técnica, la posibilidad de repetir exactamente una imagen, su manifestación directa en el momento del revelado (Matthews, 2005, pág. 20).

La historia de la actividad fotográfica en Chile estará marcada, en sus inicios, por la importante influencia que los colonos extranjeros tendrán en la configuración de la “memoria visual” de los primeros años de la República (Matthews, 2005). La llegada de los primeros equipos y estudios fotográficos al país se entiende en el marco de las políticas de colonización impulsadas por el gobierno de este entonces. Estas políticas, comunes también a otras “jóvenes repúblicas americanas” de aquel entonces, permitieron el asentamiento a lo largo del territorio nacional principalmente de familias francesas, inglesas y alemanas, pero también de otras naciones europeas. “*Los primeros fotógrafos extranjeros que llegaron a Chile, en la década posterior a 1840, estaban motivados por la aventura o el afán de lucro*” (ibíd. pág. 20). Éstos trajeron avanzados equipos y conocimientos técnicos, “*que complementaban con su experiencia plástica como pintores o grabadores*”, y se convertirían en los maestros de futuras generaciones de fotógrafos nacionales.

En los inicios, estos maestros eran, en su mayoría, franceses y estadounidenses. La segunda oleada de fotógrafos, entre los años 1860 y 1900, además de franceses, trajo alemanes e ingleses. Eran ingenieros, farmacéuticos y geógrafos, que formaron parte de expediciones científicas. Estos pioneros de la imagen en el sur del país no tenían interés ni acogieron estéticas ni estilos de la pintura europea, como el realismo o el pictorialismo (Matthews, 2005).

En su texto “*Fotógrafos en Chile en el siglo XIX*”, Hernán Rodríguez (2001, pág. 19) señala que el daguerrotipo llega al país en el año 1843, cuatro años después de su primera presentación pública en París, en manos del retratista itinerante Philogne Daviette. Pero éste no logra convencer al público con sus pruebas. Será en 1845, con la llegada de los hermanos norteamericanos Carlos y Jacobo Ward a Chile, que comenzó la producción de daguerrotipos de calidad en Santiago, Copiapó y Valparaíso, generando una calurosa acogida por parte de la crítica, los entendidos y el público (ibíd. pág. 20). El hecho que, a los pocos meses de su llegada, unas 500 personas en Valparaíso ya se hubieran retratado con ellos, testimonia esta situación (ibíd.). A partir de entonces, el daguerrotipo “pareció poner fin al trabajo que hasta entonces realizaban retratistas y pintores itinerantes” (ibíd.). Pero, de acuerdo a las crónicas de la época, la fotografía fue recibida con gran entusiasmo por pintores, dibujantes y grabadores chilenos, quienes la incorporaron como herramienta para sus retratos (Matthews, 2005).

Como la primera técnica fotográfica en llegar a Chile, el daguerrotipo fue la técnica dominante hasta la llegada del retrato sobre papel. En el año 1851 llegan a Valparaíso los alemanes Alexander y Boehme, quienes dan a conocer el nuevo método de la fotografía sobre papel, basada en la invención de Fox Talbot que se había extendido por toda Europa a partir del año 1841 (ibíd.). Rodríguez advierte que, como en el resto del mundo, “entre 1850 y 1860 los retratistas de cámara lúcida en Chile se dividieron entre daguerrotipistas y fotógrafos” (ibíd.). Fotógrafo fue la denominación que adquirieron los que utilizaban como soporte el papel de Talbot, o talbotipo (ibíd.). Esta división generó fuertes encuentros, tensiones y discusiones sobre “los procesos con que se fue enriqueciendo el retrato mecánico, cada vez más complejo y sofisticado, con color, relieve, nuevos formatos, materiales y calidades” (ibíd.). Aquí encontramos ejemplos como el ambrotipo¹³, el ferrotipo¹⁴ y el pantotipo¹⁵, que con sus diversas materialidades y posibilidades técnicas enriquecieron el panorama de la producción y circulación del retrato fotográfico de la época. Pero finalmente, por una serie de ventajas, técnicas y productivas, será la fotografía el medio que se difundirá por todo el resto del país, abriéndose muchos estudios y prácticamente haciendo desaparecer al daguerrotipo.

El menor costo de la foto sobre el papel, la posibilidad de reproducirla a través de negativos, y la facilidad de ampliar sus imágenes a tamaño natural, volcaron en su favor a todo el público. Hacia 1860 habían desaparecido los finos estuches de daguerrotipos y ambrotipos, surgiendo en cambio una nueva modalidad que pronto fue complemento obligado de la fotografía y se extendió con ella al mundo entero: el álbum (Rodríguez, 2001, pág. 21)

¹³ De 1851, utilizaba vidrio como soporte, en lugar de metal, “y pareció ser heredero del daguerrotipo y reemplazante de la foto en papel” (Rodríguez, 2001:21)

¹⁴ De 1853, “que reemplazó la placa de cobre pulida por una chapa de hierro de bajo costo, disminuyendo notablemente los costos del retrato” (Rodríguez, 2001:21)

¹⁵ Utilizaba de soporte paño encerado o seda, y permitía producir atractivos efectos (Rodríguez, 2001: 21)

Los pioneros Valck y la fotografía en Valdivia

El pionero de la técnica fotográfica en la ciudad de Valdivia, el inmigrante alemán de Kassel, Cristián Enrique Valck, llega desde Hamburgo, junto a su esposa Elisa Wiegand a Corral, el puerto de Valdivia en diciembre de 1852. Los nombres de ambos fueron castellanizados y registrados en una nómina de viajeros-colonos, quedando inscrito Cristian Enrique Valck con el oficio de zapatero, para sintetizar su ocupación de talabartero. Pero hacia el año 1858, Valck comenzó su actividad como fotógrafo, ocupación que no abandonaría nunca más (Mendoza, 2006, pág. 15). Valck realiza sus primeras imágenes fotográficas entre los años 1858 y 1859, que correspondían a tomas o vistas de la ciudad. “Aquellas no sólo se convirtieron en un testimonio urbano, sino que también en las huellas de una ciudad que, en parte, fue destruida por un incendio ocurrido en el verano de 1859” (ibíd.). En 1899, a los 73 años de edad, muere Cristián Enrique Valck, habiendo vivido casi 50 años en Valdivia y pudiendo observar las importantes transformaciones que esta ciudad sufrió a lo largo de estos años. “*Hacia 1896 Valdivia contaba con cerca de 9000 habitantes y su fisionomía había dejado de ser colonial para adquirir la importancia de una ciudad europea*” (ibíd.). Para ese entonces Valdivia se perfilaba como una ciudad industrial que contaba con todos los servicios, además de un sector productivo y comercial destacables para la época y para la zona. Pero en este tiempo, la ciudad enfrentó también duros golpes como el incendio del año 1864 y el ciclón de 1881, que destruyeron gran cantidad de edificaciones, conllevando a una significativa renovación urbana. “*A pesar de ello, Valdivia, se reedificó y su impronta europea volvió nuevamente a levantarse*” (ibíd. pág. 16).

Matthews (2005, pág. 21) plantea la posibilidad de que Valck haya llegado con un conocimiento previo de la técnica, adquirido en Europa. Por otro lado, no está claro si Valck adquirió los equipos fotográficos en Europa y viajó con ellos al Sur de Chile o si los adquirió posteriormente, una vez instalado en Valdivia, de algún fotógrafo extranjero que haya visitado la zona (ibíd.). Si bien para su llegada “había solo trece familias de colonos alemanes viviendo en Valdivia, para 1865 ya había doscientas y todas buscaban sus estudios para retratarse” (ibíd.). De esta forma, en algunos años el estudio de Valck se convirtió en el estudio más importante del sur de Chile y hasta 1877 el único en Valdivia. Siguiendo a Mariana Matthews (2005, pág. 22), en la obra de Cristián Enrique Valck encontramos dos temas principales: el paisaje y el retrato. El primero es sobre todo un registro de las calles de Valdivia, de la Isla Teja y diferentes vistas de la costanera del río y

las primeras casas que lo bordean (ibíd.). En estas imágenes fotográficas, “[...] *largos tiempos de exposición hacen desaparecer todo rastro de nubes*” (ibíd.) Bastante distinto al control de la luz natural que el fotógrafo tenía en su estudio, donde están hechos la mayor parte de los retratos. “*Como la mayoría de los fotógrafos del siglo XIX, Cristián Enrique recibía a los clientes en su estudio*” (ibíd.). Los encuadres adoptados son propios de la fotografía del siglo XIX (rostro, medio cuerpo o de pie) y “[...] *modelos posan según las convenciones de la época*” (ibíd.). Hacia 1860 comienza a incorporar “fondos pintados con algún paisaje o muro de piedra, que suavizan la inserción del cuerpo entero y dan profundidad de campo a la fotografía” (ibíd.). Los fondos pintados no pretenden una reproducción de la naturaleza sino más bien su insinuación y pueden ser entendidos como “*remanentes de la pintura francesa de la época, una amalgama del pictorialismo romántico con la calma y abstracción del clasicismo*” (ibíd.). Si bien en su amplia mayoría los retratos de Valck fueron producidos en su estudio, encontramos una excepción “*en el registro que él hace del pueblo mapuche, que a veces fotografía al aire libre, o cuando sale a fotografiar grandes conjuntos de personas con cámara de placas*” (ibíd.).

En el estudio de Cristián Enrique Valck trabajaron y se perfeccionaron sus hijos Jorge, quien en 1875 se independiza y traslada a Valparaíso, Fernando y Enrique. En 1880 aparecen los primeros sellos que testimonian la colaboración familiar, de los cuales quedan solo los positivos, copias en papel a la albúmina, ya que los negativos de vidrio a colodión húmedo desaparecieron con el tiempo (ibíd.). Después de la muerte del pionero, a fines del siglo XIX, serán sus hijos y algunos de sus descendientes, los que continuarán el oficio de fotógrafo iniciado por el pionero hacia 1858. El legado familiar de este oficio se extiende hasta los nietos de Cristián Enrique, Arnulfo y Bruno Valck, quienes continuaron fotografiando a la sociedad valdiviana hasta mediados de los años cincuenta. Cabe mencionar que durante los años veinte Arnulfo, se instala en Valparaíso y se dedica al cine, participando en la creación de las productoras *Valck Films* y *Vita Films*, y realizando un trabajo de destacada calidad técnica como camarógrafo en diversos films.

En este pequeño cosmos de América Latina, los Valck nos ofrecen una sinopsis del que fue el género fotográfico más fuerte por más de cien años: el retrato. Es una síntesis del modelo europeo con la visión limpia y directa de un grupo de personas que, al mismo tiempo que hacían imágenes, se abrían un nuevo espacio de vida en la Frontera. Ellos marcaron, con rigor técnico, un parámetro alto para sus sucesores y futuras generaciones de

profesionales y aficionados, todavía presentes en la ciudad de Valdivia. Para esta generación, los Valck son una clase magistral en torno a cómo nos percibimos y lo importante de esa mirada para generar nuestra propia historia sin buscar estéticas y lenguajes que no nos corresponden (Matthews, 2005, pág. 25).



Fotografía 17 Formato Carta de Visita, fotógrafo Enrique Valck, año 1860 aprox. Fuente Museo Histórico y Arqueológico Maurice van de Maele, Valdivia

El álbum fotográfico como artefacto en la documentación histórica

En el año 1854 aparece el formato *Carte de Visite*, soporte de fotografía sobre papel de nueve por seis centímetros. Este formato se popularizará gracias a “que permitía hacer varias tomas de diferentes poses y hacer grandes cantidades de copias por un bajo costo” (Matthews, *Fotografía en la Frontera. El trabajo de los Valck en el sur chileno*, 2005, pág. 22). Desde el punto de vista técnico, el reemplazo de la placa metálica por la de vidrio, posibilitó generar muchas copias en papel de una misma imagen fotográfica, lo que potenció el abaratamiento de los costos de producción e impulsó la circulación masiva de fotografías. Si bien el formato *Carte de Visite* contribuyó a que la costumbre de retratarse ya no fuese una práctica exclusiva de la elite, “en la pujante sociedad chilena republicana del siglo XIX, fotografiarse continuó siendo una práctica de los más acomodados” (Silva A. , 2006, pág. 23).

A través del retrato se representaba y transmitía un bienestar económico y social” (ibíd.). En el Santiago de 1859, el establecimiento Mitos surge como el precursor del uso de este formato, suerte de “Tarjeta Retrato”, que mantuvo una estética francesa, no sólo reflejada en las poses y encuadres sino también en la introducción de “accesorios que fueron de uso común en los estudios de retrato, como cortinas columnas y mesitas” (Matthews, 2005, pág. 22).

En Valdivia encontramos que gran parte del registro del pionero de la fotografía de la zona, Cristián Enrique Valck, se realizó en el formato *Carte de Visite* (10,7 por 6,3 centímetros), al menos hasta el año 1880. A partir de este año, cuando su hijo Fernando comienza a figurar como “e Hijo” en el sello de producción familiar, se introduce el formato *Cabinet* (16 por 11,5 centímetros) en la producción de los Valck (ibíd.).

Por otro lado, como bien recuerda Matthews, “[p]ara los inmigrantes era fundamental compartir las nuevas experiencias con sus parientes y amigos europeos” (Matthews, 2005, pág. 20). En este sentido, para los inmigrantes de la zona sur de Chile, la fotografía se convirtió en “una atractiva manera de mantener y estrechar lazos afectivos, pues las cartas iban acompañadas –incluso, reemplazadas– por imágenes” (Silva A. , 2006, pág. 23). De esta manera, se comenzó a desarrollar un importante intercambio de fotografías entre Chile y Europa (ibíd.). Con la posibilidad de intercambiar estas tarjetas “surgió la necesidad de

coleccionarlas y aparecieron, entonces, los álbumes fotográficos” (ibíd.). En este sentido, el álbum fotográfico nace no sólo “luego de que se abarataron los precios para obtener un retrato, sino que, fundamentalmente, cuando los personas empezaron a atesorar las fotografías” (ibíd.).

Gracias a esta nueva práctica de regalar fotografías en pequeños formatos, el libro de visitas –en el cual se acumulaban las dedicatorias de importantes personajes, y que se exhibía en un lugar privilegiado de la casa- comenzó a ser reemplazado por un nuevo objeto: el álbum fotográfico [...] En un principio, los álbumes fueron llamados “Leoporrello”, tenían tapas de cuero, con doce partes encuadernadas de manera plegable, tipo acordeón, lo que permitía almacenar 24 imágenes de formato *carte de visite*. Rápidamente el álbum se convirtió en un bien muy apreciado y en un objeto de exhibición, con atractivos modelos en diversos materiales, como nácar, telas marfil, piedras preciosas o bronce [...] Sin embargo, en lo práctico, lo fundamental era que tuvieran un sistema eficiente para almacenar fotografías, sobre todo aquellas que presentaban un soporte secundario de cartón o cartulina, como los formatos *carte de visite* y *cabinet*. Así, bajo la variedad de materiales y formatos, el álbum fotográfico pasó a constituirse en un objeto de exhibición y prestigio, elaborado contenedor de aquellas imágenes fotográficas que formaban parte de la vida y la historia familiar (Silva A. , 2006, pág. 23)

Mientras el álbum fotográfico se encuentra en su pleno apogeo, nace en 1875 en la ciudad de Valdivia el fotógrafo Rodolfo Knittel Reinsch, hijo de inmigrantes austriacos de origen nórdico. Para ese entonces el álbum no solo había avanzado en sus aspectos técnicos y estéticos, sino también gozaba ya de una significativa variedad temática: “en museos, librerías y galerías se encontraban álbumes con imágenes de obras de arte, arquitectura, monumentos ciudades, viajes y personajes” (ibíd.). En este contexto, “Knittel hizo suya esta costumbre y durante sus años como fotógrafo también fue productor de diversos álbumes. Como bien señala Silva Pino es probable que Knittel haya comprendido “el sentido documental de estos relatos visuales” y, por tanto, se haya propuesto “la reunión temática de diversos conjuntos de fotografías que dieran cuenta de un momento, un lugar”, cambiando el telón de estudio por “las vistas de los paisajes urbanos y rurales de la zona (Silva A. , 2006, pág. 24).

Se interesó particularmente en la ciudad en que habitaba, como también en sus alrededores. Uno de los aspectos que caracteriza al fotógrafo que se convierte en “itinerante” es el firme deseo de documentar los lugares que visita, de reafirmar la idea del “yo estuve ahí”. En este contexto, la fotografía adquiere un fuerte sentido de recuerdo. La fotografía pasa a ser percibida como una especie de prueba necesaria y suficiente que atestigua, indudablemente, la existencia de lo que nos muestra. Si consideramos que estos fragmentos visuales del “yo estuve allí” pasan a ser ordenados con un sentido de relato, el álbum fotográfico obtiene un extraordinario sentido del recuerdo, tanto para su productor como para todos aquellos que darán vuelta sus páginas (Silva A. , 2006, pág. 24).

La relación entre la figura del fotógrafo ambulante y la imagen documental estará fuertemente determinada por las posibilidades técnicas que presentaban los equipos de la época. Debemos recordar que “los fotógrafos del siglo XIX debían trasladarse con una cámara de madera cuyo tamaño y peso eran considerables” (ibíd.). Sin mencionar que, si querían registrar lugares recónditos debían sumar al equipaje un laboratorio portátil que les permitiera capturar y revelar *in situ* (ibíd.). En este contexto, “[l]a aparición de cámaras portátiles permitió a los fotógrafos abandonar con mucha más frecuencia el tradicional estudio, para salir al paisaje ya no sólo en la captura de vistas, sino también en la búsqueda de detalles y personajes” (ibíd.). Esta situación permite no sólo caracterizar sino, también, entender de mejor manera la producción fotográfica realizada por Rodolfo Knittel Reinsch. En oposición a la profesionalización alcanzada por los fotógrafos “retratistas”, que permanecieron en sus estudios, la producción de los fotógrafos itinerantes de la época, como Knittel, podría entenderse a partir de una condición “amateur” (ibíd.).

Actualmente, la mayor parte de la producción fotográfica de Rodolfo Knittel Reinsch se encuentra reunida en cerca de 50 álbumes fotográficos, pertenecientes a la colección del Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele de Valdivia, en los que se pueden encontrar “desde fotografías de estudio hasta los más diversos temas, varios de los cuales inician en el tradicional Álbum de Viaje” (Silva A. , 2006, pág. 25). Entre estos álbumes destaca “Valdivia antes del gran incendio. Vor dem Grossfeuer 1858-1909”, publicado por Knittel en 1913.

Esta verdadera retrospectiva visual constituye una de las recopilaciones más completas de la historia de Valdivia como ciudad, siendo evidente que el fotógrafo pensó en los futuros destinatarios al seleccionar las diferentes imágenes. De una u otra manera, Knittel develó la identidad de la ciudad, enclavada en un entorno fluvial, con toda su actividad industrial, comercial y naviera, a pesar de que no existe un orden cronológico exhaustivo. En este relato, tan propio del álbum fotográfico, las imágenes están acompañadas por textos informativos y que documentan históricamente diversos aspectos de Valdivia [...] La catástrofe como motivo fotográfico¹⁶ ocupa un lugar especial en este Álbum ya que es el incendio de 1909 lo que marca el hito cronológico que ordena el relato. Las imágenes de este álbum, dan cuenta de una ciudad, que no sólo se muestra en su belleza escénica y arquitectónica, la vemos pujante y con una gran actividad social. Así, el objetivo de Knittel en cuanto a que conozcamos la ciudad en su esplendor de su llamada “época de oro” por el desarrollo industrial y comercial alcanzado luego del arribo de los inmigrantes alemanes, se ve cumplido a través de la recopilación. Lo que el fuego no nos dejará conocer, hoy podemos hacerlo a través de estas fotografías (Silva A. , 2006, pág. 26).



Fotografía 18. Formato álbum 34 x 27albúmina, fotógrafo Rodolfo Knittel, año 1890.
Fuente: Museo Histórico y Arqueológico Maurice van de Maele, Valdivia

¹⁶ Como nos recuerda Silva Pino, “[u]na característica de la ciudad de Valdivia es que ha sido azotada por numerosas catástrofes. Ya desde 1575, las primeras crónicas describen terremotos, maremotos, inundaciones, trombas marinas e incendios, hasta llegar al cataclismo de 1960. Desde mediados del siglo XIX, los registros fotográficos han permitido conocer parte de estos azotes” (Silva A. , 2006, pág. 25)

CAPÍTULO 3

Bosquejo metodológico para la indagación de lo imaginario: elementos de la metodología de Gilberto Durand.

Como lo hemos mencionado anteriormente, el estudio de los imaginarios urbanos se plantea en el ámbito de las relaciones intersubjetivas, por lo que su modo de abordar los fenómenos sugiere un abanico de entradas que poseionan a la investigación en las tramas sociales constituyentes de la cultura de un lugar. En este sentido, la elección de una metodología para comprender —en nuestro caso la ciudad— procedería no solo de los “favores” disciplinarios que cada investigador le debe a su formación de origen, sino, además, de una postura consciente y reflexiva sobre el conocimiento humano. Por lo anterior, cada sujeto, en tanto agente de conocimiento, coopera desde su acervo para sustanciar —de su caso particular de investigación— los elementos más significativos para una epistemología de los estudios urbanos, hecho que en rigor se trunca al reproducir técnicas de disciplinas que en sí mismas habitan en la normalización y justificación de sus metodologías, afectando de modo incluso conceptual “aquello” de lo que solo se tiene una “muestra” formalizada en “datos”. No es menester entrar —en estos momentos— en la discusión, sin embargo, es importante consignar que ahí donde se presenta cierta “claridad” y los modos se reproducen indiscriminadamente, hemos de detenernos para reflexionar sobre lo que construimos en el acto de reproducción científica donde, de una u otra forma, contribuimos con el trabajo de investigación. Cada uno es receptor y productor de la época, cada uno es el encargado de comprenderla; el acto de hacer pasar por sí mismo lo que entiende es el punto de partida para una hermenéutica de nuestra época presente.

Dicho lo anterior, la justificación de nuestra metodología de investigación, en principio se plantea—parafraseando a Walter Benjamin —desde una consciencia transhistórica en la medida que el presente se vuelca como el único *momentum* donde el sujeto experimenta su época. En efecto, las consideraciones respecto a las diferencias entre una “primera época de la técnica” y una “segunda época”, en el caso de Benjamin suscitan la reflexión sobre las relaciones entre el “operador” y la “técnica”¹⁷, decantando en lo que el mismo autor abordará como “procesos fisiológicos” para establecer relaciones que le permitan la comprensión de su época. Para Jean-Louis Déotte —quien expresa lo que para la mayoría de los críticos del autor de los *Pasajes* resulta ser oscuro— es la expresión de un pensamiento sistemático, procediendo desde “una puesta en relación de relaciones” (Déotte, 2013, pág. 76). Es justamente esta “puesta en relación de relaciones” que realiza Benjamin, según Déotte, la que nos motiva a seleccionar parte de los planteamientos metodológicos que Gilbert Durand desarrolla en la extensión de su obra, respecto a la investigación de los imaginarios y que sintetiza en su libro “*Lo imaginario*”. Los elementos metodológicos que ofrece Durand —que reunidos y sistematizados serían el cuerpo de lo que él denomina *Mitodología*, método de la *Mitocrítica*— coinciden con nuestros intereses de llevar a el tema de investigación a una dimensión reflexiva sobre los flujos históricos donde subyacen las fuerzas de lo imaginario y, que, en su dinámica, generan la atmosfera semántica de una ciudad; en nuestro caso la ciudad de Valdivia.

Método de aproximación al mito de acuerdo al Diagrama tópico sociocultural

a) *Lo alógico de lo imaginario.*

1.- Pluralismo específico y clasificación. Partiendo de la diferencia con los fundamentos de la lógica occidental, proyectada desde la antigüedad socrática y materializada en los planteamientos silogísticos sobre la identidad, Durand contrapone a esta tradición el pluralismo en el que se desenvuelve el mito, sobre todo cuando se constata la existencia de fenómenos en un espacio y tiempo

¹⁷“En una palabra: a diferencia del mago (que aún se oculta en la figura del médico de cabecera), en el instante decisivo el cirujano renuncia a enfrentarse como un enfermo digamos de hombre a hombre; se adentra en él operativamente. Pero entre sí, mago y cirujano se relacionan como el pintor y el cámara, en cambio, penetra a su vez profundamente en la red de los datos. Las imágenes que obtienen uno y otro son enormemente diferentes. La del pintor es total; múltiplemente troceada la del cámara, cuyas partes se juntan según una ley nueva.” (Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (en Obras libro I / vol. 2), 2008, págs. 73-74)

totalmente distintos. El *illud tempus* del mito se manifiesta, desde su sentido propio, muy específico donde “*pasado y porvenir no dependen el uno del otro, y donde los acontecimientos son capaces de reversión, de relectura, de letanías y rituales repetitivos...*” (Durand G. , 2000, pág. 100). A partir de esta “simetría” y “no-separabilidad” *a priori*, los elementos del discurso, aunque aparezcan como diferenciados, no suponen disociación entre ellos. El estatus de identidad corresponde al conjunto de sus cualidades y sus atributos. La identificación anida “*en un tejido relacional de atributos que constituyen el <<sujeito>> o, mejor dicho, el objeto...*” (Durand G. , 2000, pág. 101). De esta manera, para Durand, se supera la dualidad dada particularmente en el estudio de los imaginarios —como la sustitución de la dualidad manifiesta entre lo “diurno” y lo “nocturno” por una tripartición estructural— para plantearse desde otra concepción de identidad alógica (palabra empleada por el propio autor) en relación a la tradición lógica occidental, respecto al estudio de lo imaginario, ya sea en su expresión de mito o relato de imaginación.

2.- La lógica del mito. En el mismo tono del punto anterior, Durand desestima la lógica clásica instruida desde la antigüedad clásica, culpándola en gran medida de la desconfianza sobre el tratamiento de lo imaginario y la hostil respuesta que, en su momento, se les dio a los investigadores de esta materia en sus diferentes manifestaciones disciplinarias. Lo alógico del mito y el sueño, fue constantemente relegado a los confines de lo pre-lógico por el razonamiento convencional, jerarquizando incluso los límites analíticos para abordar estos fenómenos. “*El mito ni razona ni describe: intenta persuadir repitiendo una relación a través de todos los matices (las <<derivaciones>>, diría un sociólogo) posibles*” (Durand G. , 2000, pág. 106). En compensación de esta característica del mito es que, cada mitema como acto ritual, tienen un comportamiento fractal¹⁸ pues, la verdad que portan es la misma que la totalidad del mito o rito. En síntesis, las características de “identidad no localizable”, “*tempo* no disimétrico” (las cursivas corresponden al autor), “metonimia <<holográfica>>” (los signos que encierran la palabra corresponde al autor) hacen que lo imaginario se presente como alógico en relación a la lógica occidental formal.

¹⁸ Tomando a Edgar Morin, Durand utiliza el concepto de *holograma* para referirse a “*que cada fragmento contiene, cada parte entraña la totalidad del objeto*” (Durand G. , Lo Imaginario, 2000, pág. 106). Sugerimos en este caso la figura del “fractal” pues consideramos que el principio de *iteración* que lo compone grafica de forma más adecuada lo planteado respecto a que cada fragmento conlleva la misma información que la totalidad.

3.- La gramática de lo imaginario. El relato imaginario y el mito agitan la gramática indoeuropea, dado que los valores de las partes del discurso son trasladados a otros componentes. En efecto “(...) *ya no es el sustantivo, el <<sujeito>> de la acción, y con <<mayor motivo>> el <<nombre propio>>, los que son determinantes, sino que los atributos, los <<adjetivos>>, y de forma suprema esta <<acción>> que expresa el verbo.*” (Durand G. , 2000, pág. 107). Durand ejemplifica esta característica de la gramática de lo imaginario señalando que el supuesto nombre propio de las narraciones mitológicas y las leyendas religiosas se expresa únicamente como “*un atributo sustantivo por ignorancia o desgaste de su etimología*” (Ibíd.). La relativización del nombre propio se genera desde un doble fenómeno: por el revestimiento atributivo y por la ubicuidad (por situaciones geográficas múltiples) y supletorios (por la insignificancia del nombre propio en la atribución de las cualidades). No es el nombre propio de un dios, un héroe, un santo lo que importa, más bien son sus “*letanías <<comprensivas>> de atributos*” (Durand G. , 2000, pág. 108). Para Durand, la sociedad —a partir de su historia y su situación geográfica— es la que distribuye los símbolos que llenan las estructuras verbales primarias, entendidas como moldes huecos. Sin embargo, cada símbolo requiere para su constitución estructuras dominantes del comportamiento cognitivo innato del *sapiens*, “*Por lo tanto, niveles de <<educación>> se superponen en la formación de lo imaginario: el ambiente geográfico (clima, latitud, situaciones continentales, oceánicas, de la montaña, etc.) en primer lugar, pero ya reglamentadas por los símbolos parentales de educación, el nivel de los juegos (lúdico), de los aprendizajes después.*” (Durand G. , 2000, pág. 110). Por último, Durand plantea un nivel al que llama —a partir del aporte de René Alleau— “sistemático”, donde la sociedad establece, desde las convenciones, una administración de los símbolos y alegorías con el fin de promover una buena comunicación entre los miembros que la componen.

b) *El tópico sociocultural de lo imaginario.*

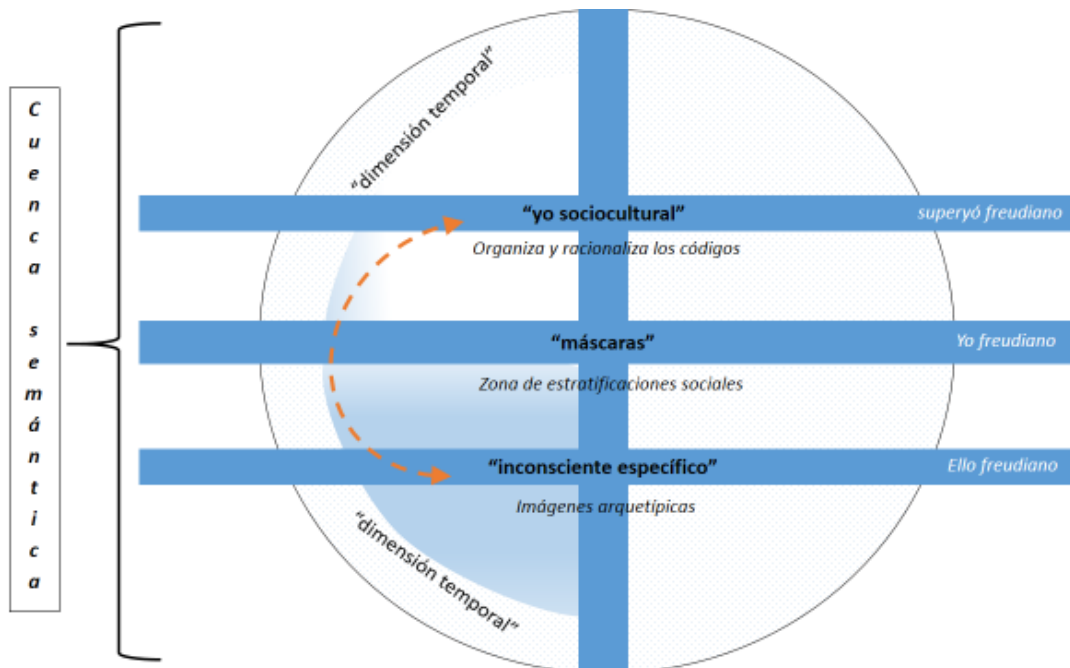
Gilbert Durand plantea un esquema tópico¹⁹ para la comprensión de lo imaginario. En este esquema el autor retoma elementos del psicoanálisis freudiano para situar las clasificaciones de lo imaginario de una sociedad en un momento dado. Los

¹⁹ La palabra “tópico” es utilizada en el sentido etimológico original: *topos*, “lugar o relativo a”.

niveles que componen esta infraestructura esquemática del funcionamiento psíquico, en un primer tópico del nivel consciente es solidario con el inconsciente para pasar a un segundo, donde el esquema se distribuye en tres niveles y lo consciente se manifiesta en el “yo” y el “superyó”, a la vez que el inconsciente es dominado por el “ello”. Sobre esta base de los planteamientos freudianos, Durand identifica en sus extremos los mismos que marcarán los puntos del *trayecto antropológico*²⁰. Tal identificación sitúa “*inconsciente y <<ello>> están más bien en el extremo innato del trayecto consciente, yo y superyó se sitúan en el <<extremo>> educado.*” (Durand G. , 2000, pág. 113). Desde el extremo donde se ubica el “inconsciente específico” (el *ello* freudiano) hacia la mitad izquierda, dividido por el eje vertical que separa los dos hemisferios del círculo, las imágenes inconscientes, en la medida que emergen hacia el “yo sociocultural” (*superyó* freudiano) se van regularizando progresivamente —pasando por la zona de estratificaciones sociales, “máscaras” como la denomina el autor— para llegar a un estado degradado en cuanto a la característica “alógica” del mito, el cual “*tiende a difuminarse en provecho de la lógica corriente*” (Durand G. , 2000, pág. 113). En este recorrido temporal —como vemos graficado en el esquema n° 1 en una degradación cian, el cual parte saturado en el segmento inferior denotando el trayecto en la “dimensión temporal”, para difuminarse totalmente hacia el segmento superior— los contenidos imaginarios (sueños, deseos mitos, etc.), fluyen confusamente para consolidarse en la teatralización de los actos. Estos actos —que pueden ser positivos o negativos— son estructurados y valorizados por “*<<confluencias>> sociales diversas (apoyos políticos, económicos, militares, etc.), para finalmente racionalizarse, por lo tanto para perder su espontaneidad mitogénica en edificios filosóficos, ideologías y codificaciones*” (Durand G. , 2000, pág. 115). En diferentes momentos de una cultura, la superposición de mitos manifiesta la dinámica del *trayecto antropológico*; desde aquellos que están actualizados y habitan en la lógica de la razón causal de la narración descriptiva hasta los que radican en la latencia alógica del mito. Esta dinámica —observada en el sistema del tópico que hemos expuesto— se activa en la tensión entre el imaginario oficial (codificado y manifiesto) y el imaginario censurado (salvaje y latente).

²⁰ Concepto acuñado por Durand que da cuenta del trayecto de lo imaginario desde los extremos planteados en el Diagrama Tópico.

Incorporaremos un esquema gráfico para apreciar justamente como el autor plantea los flujos comunicativos entre uno y otro extremo del Diagrama Tópico Sociocultural de lo imaginario.



Esquema 1 Gráfica del Diagrama Tópico planteado por Gilbert Durand. Fuente: Miguel Rojas Novoa

c) *La dinámica de lo imaginario: la cuenca semántica.*

Para plantear el concepto de *cuenca semántica*, antes Gilbert Durand nos contextualiza en una reflexión sobre la “historia” cuyos elementos críticos corresponden al alma de nuestros planteamientos teóricos respecto a las negligencias metódicas que constantemente vemos en el modo de afrontar acríticamente los episodios que componen los estudios, que en general, entregan capitulados “históricos” para situar una investigación en el tiempo.

Para Durand, lo que podríamos denominar como ciencia histórica, redundaría en el error sobre el modo progresista de ver los acontecimientos, supeditando la acción cronológica como dispositivo ordenador de la historia, sin considerar contenidos estilísticos y semánticos. De Oswald Spengler, toma la noción de historia donde se sustituye “(...) *este modelo muy etnocéntrico por una pluralidad de civilizaciones con culturas diferentes, pero que tenían cada una de ellas fases muy precisas — <<contemporáneas>>, es decir, que reaparecían de una cultura a la otra—, de estaciones culturales: primavera, verano, otoño, invierno.*” (Durand G. , 2000, pág. 120). A este planteamiento de Spengler, Durand complementa la mirada de ciertas corrientes de economistas e historiadores del arte cuyos modelos de observación de la historia muestran que en las sociedades se dan “corrientes” en ciclos de repeticiones periódicas (en la historia del arte estas se observan claramente, por ejemplo, lo clásico, lo barroco, lo romántico, etc.). En esta sumatoria de perspectivas, Durand agrega los conceptos entregados por la Embriología para perfilar su propia mirada. De esta disciplina toma la metáfora de “cuenca fluvial” que en su origen es empleada para referirse al proceso formativo en la maduración del embrión. Como resultado, Durand sugiere el concepto clave para la comprensión de lo imaginario en la dinámica social y cultural, la noción de *cuenca semántica*. Este concepto da cuenta del flujo de lo imaginario entre el *ello imaginario* y el *superyó institucional*, por lo que su dinámica está implícita en el Diagrama Tópico que sugiere el autor (y observable en el esquema gráfico con el que hemos contribuido), manifestándose, a su vez, en distintas fases de la metáfora potamológica²¹. Las fases mencionadas, seis en total, son las que entregan la estructura en el tiempo de una *cuenca semántica*:

1.- *Torrentes*. Corresponde al resurgimiento de corrientes que se han formado en un medio cultural dado. Estas pueden provenir de la misma “cuenca semántica” o de otras pasadas. Estos *torrentes*, nacen, en otros momentos, de circunstancias históricas específicas.

2.- *División de aguas*. La reunión en partidos, escuelas o corrientes, de los *torrentes*, genera la diferencia fronteriza con otras corrientes. Es la fase de enfrentamiento de los regímenes de lo imaginario.

²¹ Este concepto también es utilizado por el autor para denominar la metáfora de la “cuenca semántica”; *potamos*: voz de origen griego cuya traducción al castellano es *río*.

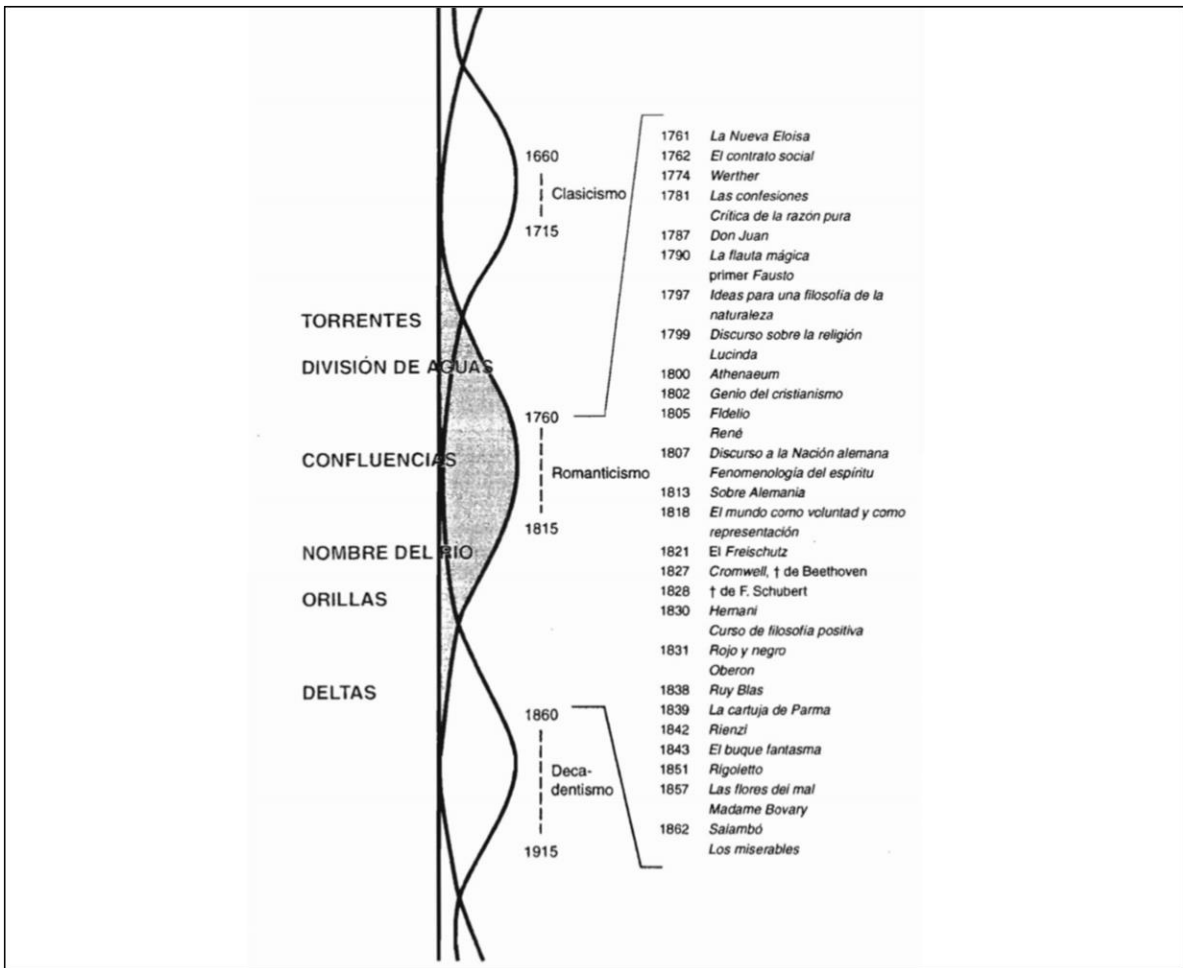
3.- *Confluencias*. Al igual que en la morfología de un río donde los afluentes son determinantes para su existencia, las corrientes requieren del apoyo y reconocimiento de autoridades estables y de personalidades influyentes.

4.- *Nombre del río*. La denominación de una “cuenca semántica” surge a partir de la promoción de un personaje real o ficticio, en el momento en que un mito o historia son reforzados por la leyenda.

5.- *Aprovechamiento de las orillas*. Esta fase indica el momento de consolidación estilística, filosófica, racional, donde surgen los “segundos fundadores” (Durand G. , 2003) o teóricos.

6.- *Agotamiento de los deltas*. Al formarse derivaciones, o meandros, la subdivisión de la corriente del río se debilita y es captada por corrientes adyacentes.

Durand hace el alcance que estas *cuencas semánticas* están enlazadas “*dentro de un mismo conjunto cultural por largas y casi perennes duraciones culturales. Por lo tanto todavía existe ahí un problema de escala en donde quien ordena y cohesiona las duraciones menores es la más larga duración.*” (Durand G. , 2003, pág. 75)



Esquema 2. Esquema elaborado por Gilbert Durand para graficar las fases de una cuenca semántica. Fuente: (Durand G. , Mitos y Sociedades: introducción a la mitología, 2003, pág. 92)

CAPÍTULO 4

Pós-História y Ciudad; la *programación* de Valdivia a partir de los aparatos técnicos.

Los planteamientos de Vilém Flusser sobre la historia, desde la reflexión filosófica, en el contexto de la “Kulturkritik”, se expresan en su texto “*Pós-História*” (Flusser, *Pós-História, vinte instantâneos e um modo de usar*, 1983) a partir de la crítica a los modos de los relatos, en el plano del conocimiento occidental. Esta crítica, en cuyo núcleo se aloja la reflexión epistemológica del porvenir de otros escenarios para el conocimiento humano, se sustenta en la división de las fases que Flusser reformula para la comprensión del transcurso de la cultura humana, desde los parámetros que el devenir texto/imagen ha vivido en Occidente: *pré-história*, *história* y *pós-história*. Cada fase —como en el relato convencional de la historia— está marcada por hitos cruciales que permiten comprender el desarrollo de cada una: las primeras imágenes, los primeros textos, los primeros impresos y las primeras fotografías. La escritura, establece el modo de pensamiento lineal, lo que para Flusser sería la *pré-história* de las formas de comunicación de la cultura, radicando en esta fase la crítica a la historicidad que el autor propone para la comprensión de la Historia, basada en los supuestos causa/efecto. En síntesis, desde las primeras imágenes (pinturas rupestres de Lascaux, alrededor de 18.600 años de antigüedad), a la primera escritura alfabética, se desplegó la lógica lineal que configuró, desde la comunicación de los textos, la imaginación, la conceptualización y por fin, el pensamiento en occidente.

O que mede entre Lascaux e os textos poderá ser chamado “pré-histórica”, o que parte da fotografia rumo a aventura poderá ser chamado “pós-história”, e o trecho central, que vai dos textos até as fotografias, tendo os impressos como ponto central, poderá ser chamado “história no sentido exato do termo” (Flusser, pág. 1)

Cada una de las tres fases, tienen para Flusser —parafraseando a Heidegger— su forma de “estar en el mundo”. En la *pré-história*, de acuerdo a la reformulación flusseriana, la mediación con el mundo está marcada por la imagen en un estado —como lo llamará el filósofo— *mágico-imagético* donde el pensamiento se presenta como circular. En el caso de la *história*, esta mediación, en tanto comunicación, estará determinada por la linealidad del pensamiento, producto del hito revolucionario de la escritura, a partir de la cual se consiguen una serie de conquistas en la cultura occidental: la ciencia, la lógica y el pensamiento causa-efecto. El fin de esta *história* en Occidente, estará señalado con el surgimiento de la denominadas “imágenes técnicas” (fotos, filmes, videos, imágenes sintetizadas por ordenador), en cuyo “universo” el hombre forja la imaginación de sus conceptos. En este sentido, la mediación comunicativa del hombre con el mundo, se proyecta en una superficie como inscripción codificada de los conceptos que, en la *história* se expresaban en la escritura lineal y calculadora y en la fase *pós-histórica*, “ceden el lugar a una consciencia bidimensional, imaginativa y computadora”²² (Flusser, Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente, pág. 4). Importante es la diferencia que establece el filósofo entre la imaginación generada en la fase *pré-histórica* y en la fase *pós-histórica*, pues ubica en el contexto de la abstracción, la transformación que ha vivido el hombre, desde las primeras imágenes a las imágenes técnicas, en la relación de sentido que ha establecido con el mundo, en principio, aquello que se establece desde el “gesto” (de pintar, grabar, fotografiar), la consciencia, la conceptualización a la imaginación²³.

Este último punto sobre la producción de imágenes, nos sitúa en la reflexión sobre la noción de *programación* que desarrollará Vilém Flusser en su texto “*Pós-História*”— aludido en el comienzo del presente capítulo— y que, en su desarrollo general, nos permite enmarcar el análisis sobre la ciudad de Valdivia, en la crítica a la noción tradicional de Historia desde la

²² Traducción propia del texto en portugués.

²³ Esto último lo desarrollaremos en el capítulo siguiente, dedicado principalmente a la producción de imágenes técnicas (en este caso fotografías), en el periodo de industrialización de la ciudad de Valdivia, segunda mitad del siglo XIX.

premisa de Walter Benjamin sobre el surgimiento de las ciudades y la correspondencia a los aparatos que las configuran:

Es Benjamin quien habrá comprendido mejor que nadie que la ciudad no existe en sí misma (no más que otra cosa, fenómeno o aparición), porque ella está siempre configurada por aparatos. Por una parte, en el sentido que hay épocas de la ciudad que son aquellas del aparato históricamente dominante; por otra parte, en el sentido en que hay una concepción-producción de la ciudad a partir de esos aparatos. (Déotte, 2013, pág. 51)

En primera instancia, la noción de *programación*, es presentada por Flusser en una relación dialéctica con las dos tradiciones que han conformado la visión del mundo occidental. Por una parte, por detrás de la tradición religiosa y las experiencias fundamentalmente míticas, se ha proyectado una imagen donde la existencia humana —y el mundo en el que existe— están sujetas a un comando teleológico; una existencia determinada por el “destino”. Por otra parte, las ciencias de la naturaleza, en oposición a esta tradición, proyectan una imagen de la existencia y el mundo, desde la lógica explicativa causa/efecto; la “causalidad” como orden. En el caso de la *programación* es el “accidente” o “casualidad”²⁴ el concepto fundamental que distorsiona la estructura lineal, presente en las otras dos visiones, las que, por la similitud en dicha característica de linealidad —expresadas en las dimensiones “motivo-meta” y “causa-efecto”— pueden ser homologables y superpuestas. La *programación* absorbe ambas visiones por responder a dimensiones múltiples. En este contexto y en diálogo —complementario, como lo observamos en relación a la cita de Deótte inserta en el presente capítulo— con los planteamientos de Walter Benjamin respecto a los aparatos, Flusser nos plantea:

Podemos observar sempre melhor como o comportamento do indivíduo e da sociedade vai sendo programado por diferentes aparelhos. E podemos observar, além disto, o comportamento dos “instrumentos inteligentes”, dos quais conhecemos os programas, e nos quais reconhecemos nosso próprio comportamento. Isto é: podemos observar sempre melhor o quanto a visão programática vai deixando de ser “teórica”, e vai sendo aplicada na práxis. (Flusser, 1983, pág. 30)

²⁴ ‘*acaso*’ es la palabra en portugués que emplea Vilém Flusser y que hemos traducido como “accidente” o “casualidad”.

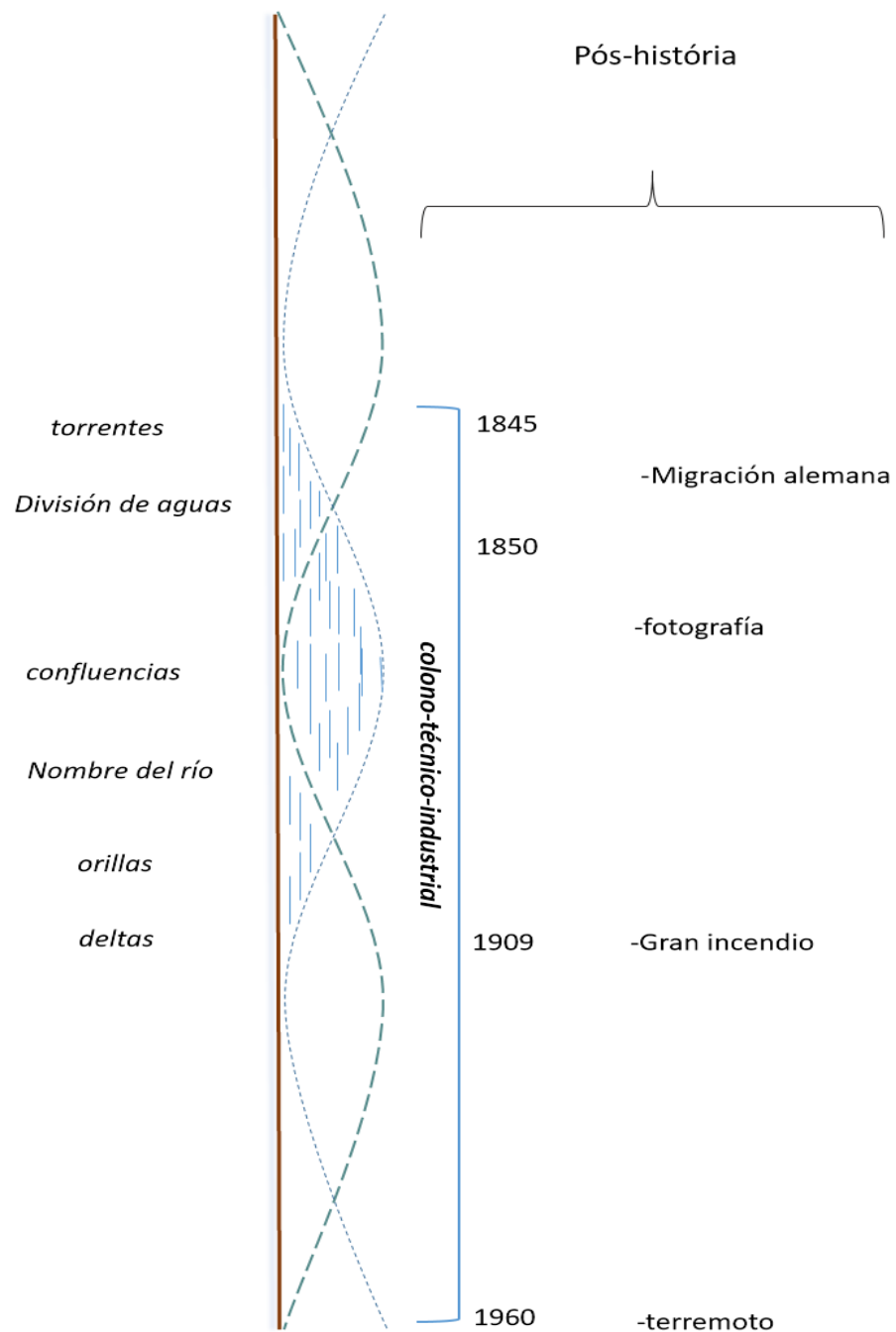
A partir de estos elementos, surge la necesidad de replantear el valor de los registros que median en la comprensión de las ciudades, no porque en ellos se concentre el testimonio temporal del pasado, sino porque son producidos por aparatos que determinan una época y con ella el surgimiento de la ciudad. De la ciudad de Valdivia, en la segunda mitad del siglo XIX, nos enteramos a partir del registro fotográfico; vemos su desarrollo industrial en un encuadre óptico, registrado foto-químicamente: haz de luz que activa una película química, impregna la superficie con un registro reactivo y nos entrega la escena. Ese presente, es la del aparato y su impresión es el registro fotográfico el cual responde a un programa de reacciones físicas y químicas, accionadas por un operador: el fotógrafo²⁵. En este contexto de la *pós-historia*, la fotografía en Valdivia se desarrolla casi en paralelo a su invención en Europa (el daguerrotipo en el año 1839, posteriormente el colotipo y ya, en 1850, la invención del proceso de placa húmeda con colodión), siendo parte de lo que denominaremos —tomando los planteamientos de Gilbert Durand, ya vistos anteriormente— *cuenca semántica* de industrialización de la época. Esta Valdivia surge de los aparatos técnicos —como ya lo hemos dicho en relación a las palabras de Benjamin— pero, en términos de escalas, es también un territorio el que se manifiesta en su constitución a partir de la corriente migratoria propiciada por el Estado, toda vez que se plasma en ley²⁶ esta política de repoblamiento del sur austral chileno con fines modernizadores.

En lo sucesivo, para sintetizar conceptualmente los elementos que están presentes en la reflexión sobre la configuración de la ciudad de Valdivia, en la segunda mitad del siglo XIX —a partir de la sustancia teórica que nos entregan los autores incorporados hasta el momento— hablaremos de *territorio-técnico-programático* para referirnos a la concatenación de los conceptos de *cuenca semántica* —incorporado desde los planteamientos de la Mitocrítica de Durand— para indicar la época a través de la que fluyen los imaginarios representacionales de la ciudad; *pós-historia*, para enmarcar el estado de la técnica —desde la postura de Flusser— en un contexto crítico de la Historia y *programación*, para comprender la función de los aparatos técnicos en la producción de las nuevas formas de imaginar —la fotografía en especial—, en el periodo de la ciudad de Valdivia ya mencionado.

²⁵ Esta reflexión, adquirirá mayor relevancia cuando incorporemos directamente a nuestro análisis, los registros fotográficos seleccionados para la presente investigación.

²⁶ Ley de colonización promulgada en el año 1845 por el gobierno de Manuel Bulnes.

Cuenca semántica del periodo “colono-técnico-industrial” en la ciudad de Valdivia



Esquema 3. Aplicación de elementos conceptuales de la “mitocrítica” al análisis de la ciudad de Valdivia, basado en el esquema propuesto por Gilbert Durand. Fuente: Miguel A. Rojas Novoa

Territorio técnico-programático; *torrentes y confluencias* en la configuración de la ciudad de Valdivia

Las características que describen al territorio, habitualmente enfrentan los límites conceptuales que la mente humana muestra en sus condiciones prácticas de la vida. Sin embargo, nos enteramos de ellas por los alcances ejemplares que reubican las abstracciones de estas características, en nociones más cercanas y cotidianas; un país, una extensión de características turísticas, un 'otro' país, etc. Cada quien, dependiendo de sus competencias, profundizará en definiciones que satisfagan la necesidad de comprender el uso y aplicación del concepto de 'territorio'. En nuestro caso, dicho concepto, lo echaremos a rodar en conjunto a sus vecinos convencionales, espacio y lugar, para encaminar una reflexión donde el imaginario y la imagen técnica son el sustrato consultivo para comprender la disposición de un territorio-técnico-programático en un momento de la ciudad de Valdivia. De todos modos, asumimos una de las características más importante —sino la más— a la hora de establecer un punto de vista descriptivo sobre el *territorio*. En palabras de Nievas:

El territorio es, entonces, la organización, primero social y luego conceptual, de un espacio; o, para expresarlo en otros términos, la construcción social de un espacio, la articulación de relaciones sociales con su asiento material, y su inteligibilidad. (Nievas, 1994, pág. 3)

Esta definición nos brinda la posibilidad de localizar los eventos particulares que llevaron, en un momento de la historia de Chile, a promover la modernización del territorio austral. El momento de la ciudad de Valdivia al que nos referimos, lo situaremos en el marco interpretativo de la *cuenca semántica* que nos entrega Gilbert Durand²⁷ en el contexto de la Mitocrítica, estableciendo como *torrente* al periodo que va desde el año 1848 —arribo de los primeros alemanes a la ciudad— al 1960 —año del terremoto que devastó gran parte del territorio austral— al cual denominaremos *colono-técnico-industrial*. Como hemos visto en capítulos anteriores, el caso estudiado de los alemanes, instalados en la ciudad de

²⁷ Metodología revisada en uno de los capítulos de la presente investigación, dedicado a los planteamientos de Gilbert Durand, respecto a la indagación de lo imaginario.

Valdivia hacia la segunda mitad del siglo XIX, implicó en un lapsus de 60 años la industrialización de una zona del país donde las riquezas naturales, principalmente de orden silvoagropecuarias, no eran aprovechadas en toda su potencialidad²⁸, de acuerdo a la visión progresista de las autoridades de aquel entonces, por lo que el plan de repoblamiento del sur austral respondió a las exigencia que imponían las condiciones de una zona compleja tanto por su geografía como por su distancia con los puntos de desarrollo del país. Resaltamos el carácter selectivo de parte de los encargados del proceso de instalación de los nuevos habitantes de la ciudad de Valdivia: técnicos con conocimientos específicos, pues denota desde la intención, la re-programación del territorio, el paisaje y la ciudad.

Tomando los elementos de la Geografía que nos permiten caracterizar el 'disputado' concepto de *territorio* —por diferentes tradiciones, escuelas y corrientes— remitimos a tres puntos, más o menos coincidentes en las diferentes perspectivas, de la ontogénesis del término, para solventar el análisis del concepto de *territorio-técnico-programático*. Primero, el territorio es la organización social del espacio; segundo, corresponde a un despliegue conceptual de dicha organización y tercero, se expresa en un tiempo determinado. Sin duda son puntos generales pero que en la ejemplaridad del caso que nos compete, entregaran las señas para una decantación específica del término, entendiendo que, el territorio objetivo también es la expresión, en la subjetividad, de una *territorialidad* (Nievas, 1994).

Territorio como organización social del espacio

Esta característica del territorio manifiesta el elemento central del concepto. En efecto, la organización social del espacio es la expresión antropológica de las relaciones que se establecen en un grupo humano, distribuidas en procesos comunicativos en el marco de una cultura que se crea y recrea en un medio geofísico establecido. En este caso, la abstracción del espacio, se filtra, desde la noción misma del hábitat que constituye un

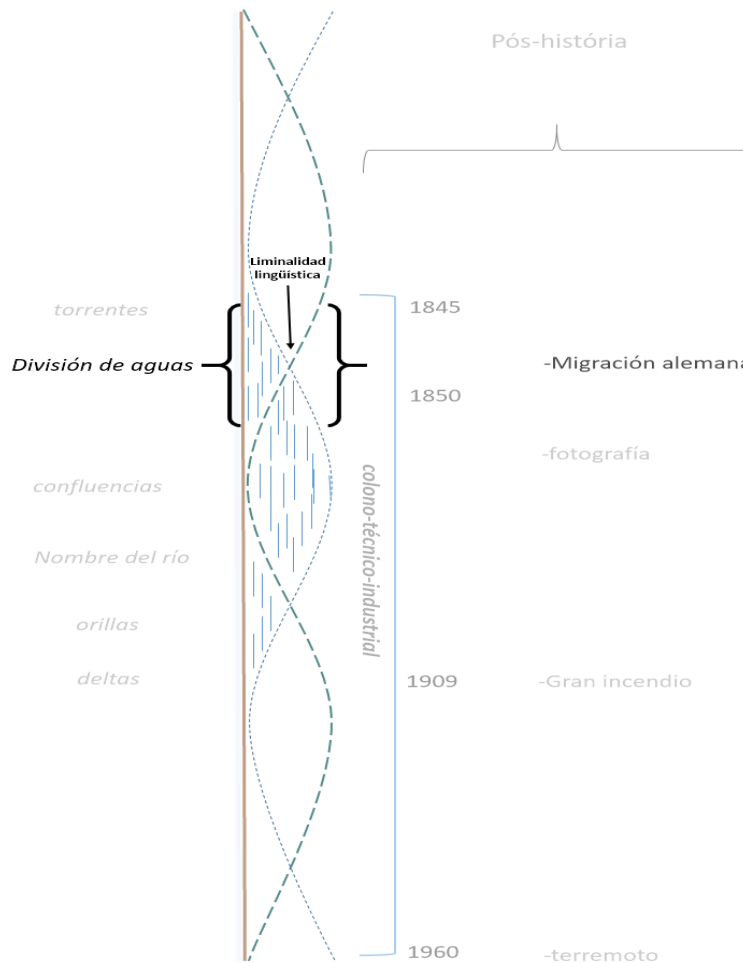
²⁸ En palabras del primer agente de colonización, Vicente Pérez Rosales, "*El espíritu de adelantos locales, el de instruirse, el natural i comun deseo de mejorar de condicion por medio de la actividad i del trabajo, todo dormia, todo vejetaba.*" (Perez Rosales, 1886, pág. 318).

En adelante, las citas textuales de los principales protagonistas y cronistas de la época, referidas en la presente investigación, respetarán el estilo gramatical y la ortografía de la época, empleadas por sus autores.

asentamiento humano, hasta la raigambre identitaria, a partir de las relaciones sociales que se establecen, por esto, y dado que el territorio se conforma con estos diferentes espacios —lo que en geografía podemos comprender en una explicación elaborada desde las ‘escalas’, aproximándonos a cada nivel de organización— el territorio se entiende como aquello que no es estático, pues se compone de espacios que se interponen dentro de un conjunto de interacciones. Tal y como se presenta en el modelo explicativo de la teoría de conjunto, las agrupaciones en sus nexos, manifiestan su sentido identitario en el espacio que las distingue de otras y, a su vez se vinculan entre sí en las intersecciones dadas en un conjunto mayor. Desde esta perspectiva, el territorio sería un cúmulo de subconjuntos intersectados en un despliegue geofísico, donde el trazo cultural manifestaría las diferencias liminares entre grupos y, a su vez, la participación en un marco general de interacciones. Sin dejar de lado la distribución y especificidad del trabajo —cuya profundidad requeriría de otro trabajo²⁹— la organización social del espacio, a nuestro parecer, se montaría principalmente en el plano de las coordenadas lingüísticas que provocan la comunicación y dan sentido a un grupo humano; considerando la lengua, en este primer momento del análisis, como factor coordinador de las relaciones. En este contexto, comprender la experiencia de los primeros colonos alemanes llegados a tierras australes, pasa por la consideración de los factores idiomáticos a los que se enfrentaron. Seguido de la mantención de la lengua materna, está el comunicarse en el idioma del país que los acoge, sobre todo para establecer las conexiones como base del propósito por el que fueron invitados a dicha empresa; producir y desarrollar la zona. Por lo que hemos visto, la intersección idiomática, sería en principio lo que permitiría definir liminalmente la particularidad del grupo de alemanes que, a partir del manejo del español, interactúan con los habitantes chilenos de la zona para establecer relaciones de producción, en el contexto de la planificación de ‘desarrollo’ del país, programado por la administración del gobierno y configurado por la idea de ‘progreso’ de la época. Este ‘progreso’, cuyo espíritu modificó la realidad socio-política de la Europa de mediados del siglo XIX, se operacionaliza en los encargos de promoción migratoria en Alemania por parte del gobierno de Manuel Bulnes Prieto³⁰.

²⁹ Cabe destacar, respecto al análisis del territorio desde una perspectiva marxista, el trabajo de Flabián Héctor J. Nievas en el artículo: “Hacia una aproximación crítica a la noción de “territorio” (Nievas, 1994)

³⁰ Presidente de la república en dos periodos, entre los años 1841-1846 y 1846-1851.



Esquema 4. Identificación de la liminalidad lingüística en la cuenca semántica del periodo colono-técnico-industrial en la ciudad de Valdivia. Fuente: Miguel Rojas Novoa.

De acuerdo al esquema de la *cuenca semántica*, la “liminalidad lingüística”, es observable en lo que Gilbert Durand denominará *división de aguas* (ver Esquema n°3 y n°4), principalmente por la condición idiomática del alemán y el español enfrentados en este primer momento; sin embargo, como ya lo hemos dicho, los ajustes culturales, mediados por las relaciones comerciales que comienzan a desarrollarse en el espacio, establecen justamente esta ambigüedad entre lo cerrado y lo abierto, en tanto los colonos comienzan a aprender el idioma y con ello las costumbres establecidas por los criollos. De algún modo, se daría aquí la confrontación de los imaginarios que uno y otro grupo tiene —como el de los habitantes naturales de la ciudad— o trae —como los inmigrantes alemanes que desde su propio lugar de origen llevan— alimentado con esto un espacio que dará lugar al territorio. En seguida, esta “liminalidad lingüística” dará paso a una *confluencia* —concepto

que también se encuentra en el esquema de la *cuenca semántica*— donde las corrientes fluyen en paralelo por un mismo torrente; las fuerzas productivas de una sociedad que comienza a identificarse en un espacio como comunidad.

Territorio despliegue conceptual

Desde la instalación de las primeras familias colonas —volviendo a los planteamientos de Durand— mana en el *flujo semántico* la idea de ‘progreso’; el sentido y fin de la migración en el sur de Chile. Desde la operación programática que los dispone en el territorio austral y ante la resistencia, en primera instancia, de los habitantes oriundos de la ciudad (latifundistas, campesinos e indígenas), las coordenadas de este programa llevarán, incluso, a la promulgación de la Ley de inmigración selectiva, en 1845, con el fin de establecer como voluntad del Estado una planificación de desarrollo del país soportada por la fuerza de trabajo de personas extranjeras. Emergerá la ciudad a partir de los aparatos técnicos que transformarán el paisaje, hasta ese momento rural y campesino —marcado por el abandono administrativo del centro— entregando un panorama industrial que definirá los aspectos más sustanciales de la imagen de la ciudad hasta hoy en día. Esto último, en el contexto reflexivo de la cita de Jean-Louis Déotte —referida al comienzo de este capítulo— sobre la configuración de la ciudad a partir de los aparatos y las épocas históricas que le corresponden de acuerdo al protagonismo que se establece en relación a la “concepción-producción” en tanto es el aparato el dominante o la ciudad para definirse como tal (Déotte, 2013).

En este sentido, la migración alemana al territorio austral, en especial a la ciudad de Valdivia, la debemos considerar como el momento en que comienza a emerger la ciudad con las características industriales que marcan un elemento distintivo de la configuración urbana en el periodo de apogeo y éxito del programa de desarrollo, impulsado por el gobierno de Manuel Bulnes. Desde el principio —más allá de los inconvenientes iniciales— la comisión encargada de la instalación de colonos alemanes en Valdivia se plantea la selección de los nuevos habitantes extranjeros con ciertas características de acuerdo a los requerimientos establecidos por el gobierno de Chile. Este aparato migratorio, en el sentido

que lo expresa la cita de Déotte referida a W. Benjamin, nos permite comprender las transformaciones del flujo semántico, en el sentido propuesto por Durand, del imaginario que existe en aquel momento sobre la ciudad y el territorio austral, para dar paso a un nuevo flujo que caracterizará la época bajo el imaginario del progreso, devenido desde la semántica de la industrialización europea que, para mediados del XIX ponía en tensión el poder jerárquico a partir de la acumulación del capital privado. Efectivamente, las industrias en aquel entonces, eran capaces de levantar pueblos desde la nada (nada para los parámetros de progreso) y establecer dinámicas sociales en torno a la mecanización industrial de productos que hasta entonces eran manufacturados; caso ejemplar es el del pueblo de Cromford, Inglaterra, donde Richard Arkwright inventa, en el año 1771, la máquina hilandera movida por una rueda hidráulica, hecho que no solo implicó la producción mecánica y masiva del algodón sino además, la instalación de una estructura que contuviera la maquinaria —la fábrica— y el recinto donde habitaban los operarios, quienes por las extensas horas de trabajo debían instalarse próximos a la producción (A. Zvorikine; S. Chukardín, 1977). El aparato técnico industrial, transforma la economía rural para revestirla del carácter urbano, lo que, hasta el presente, nos muestra lo que es una ciudad en contrapunto a un pueblo. Conceptualmente, por tanto, la migración buscaba dejar atrás el pasado colonial, caracterizado por las fortificaciones militares que defendían la ciudad de los enemigos (los llamados torreones, plano n°4), para abrirse a los ‘beneficios’ que traería la fuerza de trabajo e ímpetu de los nuevos habitantes que veían en el territorio austral el potencial para establecer negocios familiares, los cuales, sacarían a la ciudad de la modorra y el atraso en la que se encontraba, de acuerdo a las primeras impresiones del naturalista alemán Armando Philippi³¹, llegado a la ciudad en los albores de la colonización.

Sabia por mi hermano que la ciudad era insignificante, muy atrasada así como toda la provincia, pero lo que vi me hizo una impresión más triste todavía. Había varias manzanas en que no existía más que una casa, así que las calles estaban con frecuencia marcadas sólo por cercos de tablas. Casi todas las casas estaban construidas del mismo modo que las de los araucanos. Troncos de roble partidos, a los que el hacha había dado una forma cuadrada, formaban las murallas; no tenían cimiento, estaban enterradas en la tierra en zanjones de un metro de profundidad. El piso de las piezas era formado de

³¹ Hermano del ingeniero y navegante Bernardo Philippi, considerado uno de los gestores de la migración alemana en Valdivia y el sur austral. Por sus conocimientos cartográficos del territorio llegó a ser edecán del presidente de la república y el primer comisionado de migración con la tarea de contactar y convencer directamente a los futuros colonos en Alemania.

tablones labrados con el hacha; el cielo raso era de tocuyo; las ventanas estaban cerradas por una reja cruzada de madera, contra la cual se clavaba tocuyo cuando el viento empujaba la lluvia para adentro; en el hueco de las ventanas había un estrado, en el cual las señoras de la casa se sentaban con los pies cruzados como en el Oriente; las paredes de las piezas estaban, en las casas mejores, entabladas; los muebles muy primitivos; sofaes, sillones, sillas de junco eran objetos raros, de lujo; no había carpinteros a no ser acaso algún desertor de buque, así es que el cepillo y otros instrumentos de carpintería eran casi desconocidos. (Philippi, 1901, págs. 299-300)

Consignemos que en el periodo pre-colono, el territorio austral, por su exuberancia natural, representaba una rica fuente de recursos naturales —principalmente de carácter silvoagropecuarios— dada las características boscosas de los terrenos, la calidad de sus aguas y lo fértil de sus tierras.

El mar encerrado por todas partes, por colinas verdes; parece como un lago cuyas aguas no tienen salida ninguna, y si alguien hubiese entrado durmiendo y despertado después de fondeado el buque, se preguntaría: ¿cómo hemos podido entrar? La vegetación de las riberas desciende hasta las aguas mismas y es tan exuberante que hasta la roca desnuda está cubierta de plantas, como lo escribió un colono alemán a un pariente en Europa. (Philippi, 1901, pág. 298)

Sin embargo, el nivel de explotación no era suficiente para los requerimientos de desarrollo exigidos en términos de administración de los recursos y las expectativas territoriales del gobierno de la época; más bien se pensaba que era una zona abandonada, tal y como nos advierten las primeras impresiones del designado Agente de Colonización, Vicente Pérez Rosales —hechas a su llegada a la ciudad el 12 de febrero de 1850— se refieren a Valdivia como:

Llegamos a Valdivia. ¡Santo Dios! si el fundador de aquel pueblo, por arte diabólico o encanto, me hubiese acompañado en este viaje, de seguro que habría vuelto para atrás lanzando 'escomuniones contra la incuria de sus descuidadísimos biz-choznos.' Y continúa en otro párrafo, refiriéndose a una pintura que mantuvo en su poder; "Conservo en mi poder un retrato al óleo que exhibe lo que era la triste catadura de aquel adnar a los tres días de mi

llegada; retrato que habla, que se debe al diestro pincel del malogrado Simon, i que es ahora el objetivo de algunos viejos i honrados valdivianos, con el fin de empuñarle, arrojarle al fuego i reducir a cenizas ese testigo irrecusable del atraso del pueblo en que nacieron. (Perez Rosales, 1886, pág. 317)

Las palabras del naturalista Rodulfo A. Philippi, testimonian las carencias y atrasos que presenta la ciudad de Valdivia desde elementos del mundo material, habituales y cotidianos en la vida de un europeo:

Uno de los vecinos más respetables, don Juan Jimenez, me contó un día que él había sido el primero que llevó a Valdivia una sierra para aserrar tablas. Pero había habido ya algún cambio en la fisonomía de la ciudad en los tres años desde la llegada de los primeros colonos alemanes. Entónces no había mas que dos casas con vidrios en las ventanas i ya varias casas de los valdivianos había adoptado este lujo. Había carpinteros, había un hojalatero, un sastre alemanes, etc., i algunos vecinos habían ya adoptado el uso de la levita; ántes todos usaban la chaqueta y el gran manto antiguo español. Había muchos despachos en las esquinas, i se decía que la casa que no tenía tienda no tenía recursos; pero las tiendas de los vecinos españoles tenía mui pocos objetos, i aun éstos faltaban a veces. (Philippi, 1901, pág. 300)

Estas miradas, principalmente por el carácter testimonial de los actores fundamentales en el periodo que inicia la migración alemana, ofrecen un panorama desolador del estado de la ciudad y la provincia de Valdivia en general, sin embargo —de acuerdo al trabajo historiográfico de Fernando Guarda— esta condición de abandono la debemos entender en el contexto histórico del proceso de independencia del país que, producto de los enfrentamientos armados entre patriotas y realistas, sumado a los eventos de reposicionamiento del poder de parte de la corona española —periodo denominado como “Reconquista” entre los años 1814 a 1817— cuyos resabios los encontramos , incluso posterior a la declaración de independencia de Chile³², en especial el caso del archipiélago de Chiloé³³, supusieron un desgaste no solo económico y administrativo del país, sino además de las confianzas a la adhesión que estas comunidades tenían hacia los

³² Hito señalado a partir de la celebración de la Primera Junta de Gobierno, el 18 de septiembre de 1810

³³ Territorio insular, a 400 km de distancia al sur de la provincia de Valdivia, luego de las ciudades de Osorno y Puerto Montt. Último reducto realista, tomado por el gobierno de Chile, solo hasta el año 1826.

partidarios de la República . De ser considerada una de las ciudades más importantes por sus riquezas naturales y por su ubicación estratégica en el siglo XVI, por los conquistadores españoles, hacia comienzos de la República las condiciones económicas habían llevado a sus habitantes a la desidia y descontento por las condiciones de pobreza en la que se encontraban.

(...) la ruina de la provincia comenzó a desarrollarse paralelamente a la consolidación de la independencia desde que Lord Cochrane reconquistara para Chile la entonces importante plaza militar de Valdivia. Entre 1820-30, la decadencia aparece exteriormente disimulada, por cuanto los acontecimientos políticos que agitaron al vecindario manifestaron, si no el aumento de sus aptitudes cívicas y culturales, cuando menos su supervivencia. (Guarda F. , 1953, pág. 285)

Es por esto que la migración de colonos alemanes, significó en muchos casos, dar rienda suelta a la posibilidad de hacer negocios con el bien más abundante pero menos trabajado en aquel momento; la tierra. Existen testimonios donde muchas veces se quiso abusar de los precios establecidos por los supuestos “dueños” de predios, quienes, de forma irregular se agenciaban extensiones de tierra casi irrisorios para los registros de las autoridades, lo cual implicó un trabajo de regularización de dichas propiedades, para cumplir con lo prometido a los nuevos habitantes de la ciudad.

He insistido en esto para que se deduzca, de lo espuesto, cuáles debieron de ser las dificultades que entorpecieron las operaciones de los agentes del Gobierno, encargados de repartir entre los inmigrantes terrenos libres, que en ninguna parte les era dado encontrar, i cuides fueron los primeros i lamentables motivos que tuvieron los valdivianos i los especuladoras de fuera, para mirar de reojo la presencia de los primeros inmigrados extranjeros con quienes pensaban especular, vendiendo a peso de oro lo que tan poco les habia costado; pues, a ningun detentador se ocultaba que, en cuanto supiese el Gobierno por sus agentes lo que ocurría, no deberian librarse por mucho tiempo de los efectos de una accion reivindicadora, que echaría por tierra todas sus risueñas esperanzas. (Perez Rosales, 1886, pág. 324)

Si bien las garantías que daba el gobierno a los colonos no consideraban la entrega gratuita de las tierras, estas facilitaban la instalación de los nuevos habitantes, primero ubicándolos y segundo exentándolos de los tributos fiscales por un periodo de diez años, permitiendo una fácil adaptación, sin apremios de carácter financieros que los aquejaran

La muestra de breves relatos que hemos empleado para sintetizar aspectos históricos de la ciudad de Valdivia, nos resumen los elementos determinantes de las condiciones en la que se encontraba la ciudad hasta antes del arribo de los colonos alemanes. Desde el aprecio por las riquezas naturales —en especial por la abundancia y calidad del oro— y la idónea ubicación para fines estratégico militares en el periodo de la conquista española, en el siglo XVI, hasta el abandono y rezago, producto de la inmadurez administrativa y centralista de los gobiernos en los albores de la república, Valdivia se presenta como un territorio de superposiciones semánticas, mismas que en su contexto cultural, se manifiestan en el sentido de los imaginarios, imaginados en la dinámica psicosocial de la colectividad y observables como expresiones formales en la configuración de la ciudad³⁴. El despliegue conceptual en el territorio —en el sentido de ‘concepción’ de la palabra³⁵— es la expresión de los *torrentes* que confluyen y forman nuevas corrientes que le darán el nombre a nuestra *cuenca semántica* de “colono-técnico-industrial”.

Uno de estos *torrentes*, se manifiesta desde el periodo de colonización española y se condensa en la acción de “poseer la abundancia desde la fuerza militar”. La idea por tanto, trasunta la configuración de un territorio eminentemente militar cuyos puntos estratégicos los flanquean fortificaciones (ver plano n°5 y fotografías N°19-20) protectoras y vigilantes de los ataques enemigos, tanto internos por tierra; los naturales del lugar correspondiente principalmente al pueblo Huilliche³⁶ y los externos por mar; los holandeses³⁷, quienes

³⁴ Es fácil encontrar, tanto en el nombre como en los logos, instituciones de la ciudad que se representan con la figura de los “torreones”; por ejemplo, el club deportivo de Valdivia es llamado Los Torreones y se expresa en la insignia del club, donde las siglas están enmarcadas dentro de la silueta de esta estructura.

³⁵ La palabra “concepto” viene del latín *conceptum* y este del verbo *concipere*, que significa ‘concebir’. (Fuente: <http://etimologias.dechile.net/?concepto>).

³⁶ Gabriel Guarda rescata la narración de Mariño de Lobera, al referirse a la condición de los naturales y su modo de vida tranquilo y ordenado en el territorio, llamado por los habitantes huilliches, “Ainlii” (en mapudungun: ‘claro’, ‘transparente’): «Luego que los españoles pasaron a la otra banda (del río) descubrieron un gran pedazo de tierra alta, como una loma, casi toda cercada de aquel río donde tenían sus viviendas los naturales en razonables casas. Entraron los nuestros por esta loma y viéronla toda tan adornada de arboledas, sembrada a mano que parecía un paraíso, así por la lindeza y orden con que están puestos los árboles, como por el río que va girando en redondo por aquella loma. En medio de esta tierra, está una larguísima carrera de 400 pasos donde los indios jugaban a la chueca y entrando el gobernador por ella, siguiéndole los suyos, comenzó a pasar la carrera, diciendo: “Aquí se fundará la ciudad de Valdivia”.» (Guarda F., 1953, pág. 16)

³⁷ «Los cronistas holandeses, al narrar la geografía americana se pusieron a describir “muy de espacio” el reino de Chile, trampolín que permitiría el acceso al Perú y dentro de él, en especial, Valdivia, “la preciosidad inestimable de sus riquezas

aprovechando la inestabilidad de la corona española luego de la seguidilla de levantamientos, tomas y destrucción de las ciudades del sur de Chile³⁸, por parte de los mapuches y sus alianzas con otros pueblos indígenas, echan mano a la invasión por mar con ayuda de corsarios convocados para la empresa de quitar territorio desaprovechado — según su criterio— por los españoles, además, esta fuerza holandesa se vio alentada por las exitosas incursiones en el Brasil y parte del Caribe. La seguidilla de estos acontecimientos marcará a la provincia como un territorio en disputa; en lo sucesivo de conquista y reconquista, que introducirán a la ciudad en un ciclo de construcción y reconstrucción, decantando en un periodo de “letargo”. Al establecerse la República, luego del periodo de independencia, la condición de abandono de la ciudad de Valdivia era evidente, así lo testimonian algunos de los relatos que hemos rescatado para el presente capítulo, dentro de muchos otros que encontramos respecto a este “dejar estar” de la provincia y la ciudad de Valdivia. Este periodo se extiende desde los comienzos de la República —en las primeras década del siglo XIX— hasta el arribo de los primeros colonos alemanes, hacia la mitad del mismo siglo.

Las impresiones históricas, a las que hemos acudido para perfilar el vaivén de la ciudad en distintas épocas, nos muestran, principalmente dos programas territoriales —cada cual inmerso en los flujos semánticos de sus tiempos históricos— que han dejado su impronta en las escalas territorio y ciudad, hasta permear los aspectos subjetivos en la constitución colectiva del imaginario social; expresión de la territorialidad, que, desde lo subjetivo, conforma la imagen simbólica de Valdivia.

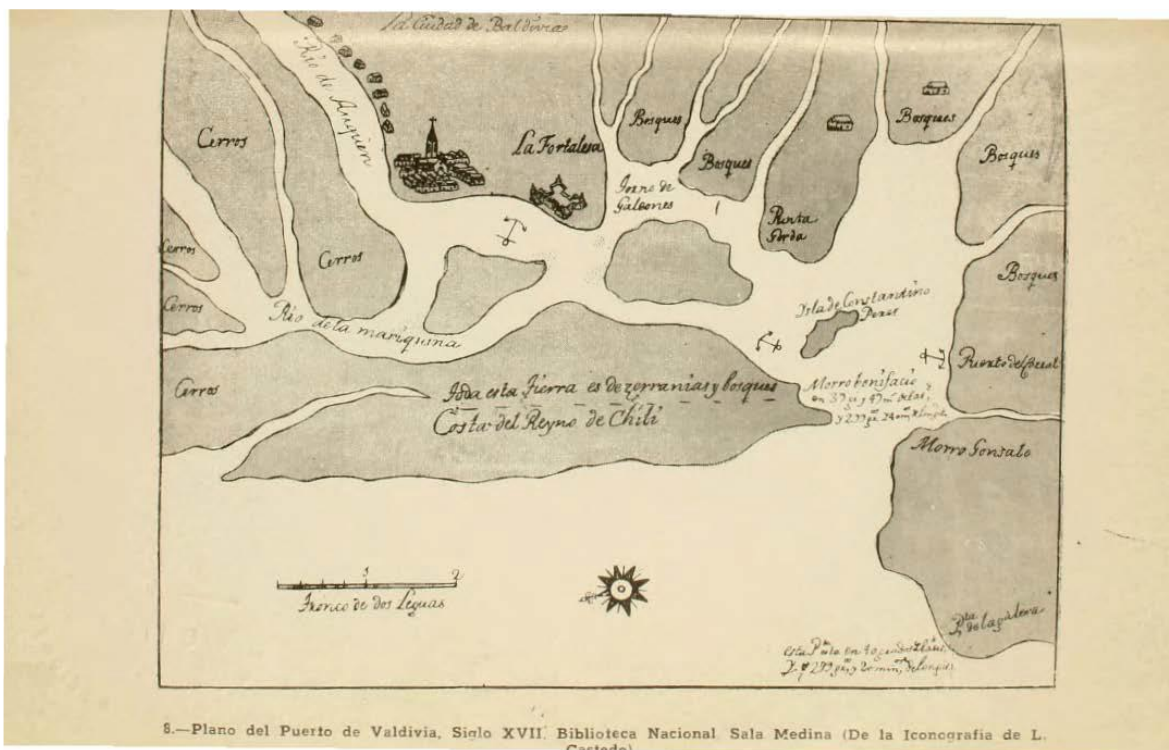
La territorialidad, principalmente en el periodo de la conquista española, se manifiesta claramente desde la inscripción del poder como imagen de un mundo dominado, expresión que no dista del origen de la Geografía como saber estratégico producto de una amalgama de prácticas políticas y militares (Nievas, 1994), manifestándose, en la materialidad de la ciudad, con estructuras propias de la defensa militar y que trasuntan hasta el flujo del imaginario de la sociedad valdiviana. Algunas de estas estructuras se mantienen como gesto de un pasado cuyo sentido programático de la reconquista española, marcó al territorio de abundancia como una zona de defensa militar, configurándose, desde el dispositivo-técnico-militar, el tramado urbano de la ciudad. Los fuertes y castillos —

en minas, metales, piedras, aguas y arenas, donde apenas ay Rio, apenas monte que no labe, y que no cubra granos y pepitas de oro, calificando a esta Región por la más rica de las Indias".» (Guarda F. , 1953, págs. 57-58)

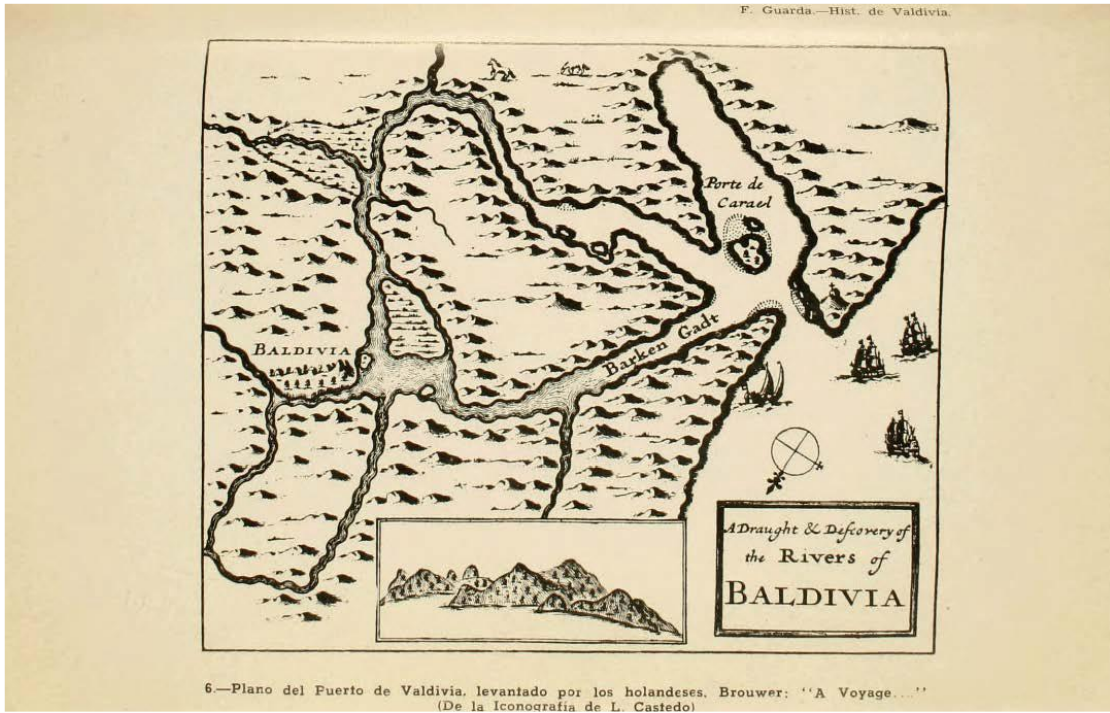
³⁸ Denominada por los historiadores como “La destrucción de las siete ciudades” hacia finales del siglo XVI.

llamados así al ser comandados por militares que provenían de Castilla, España—estratificaron la zona, marcando los límites defensivos del territorio cuyo valor estratégico se expresó en el despliegue material de recursos por parte de la Corona Española y definieron el plan fundacional de la ciudad de Valdivia.

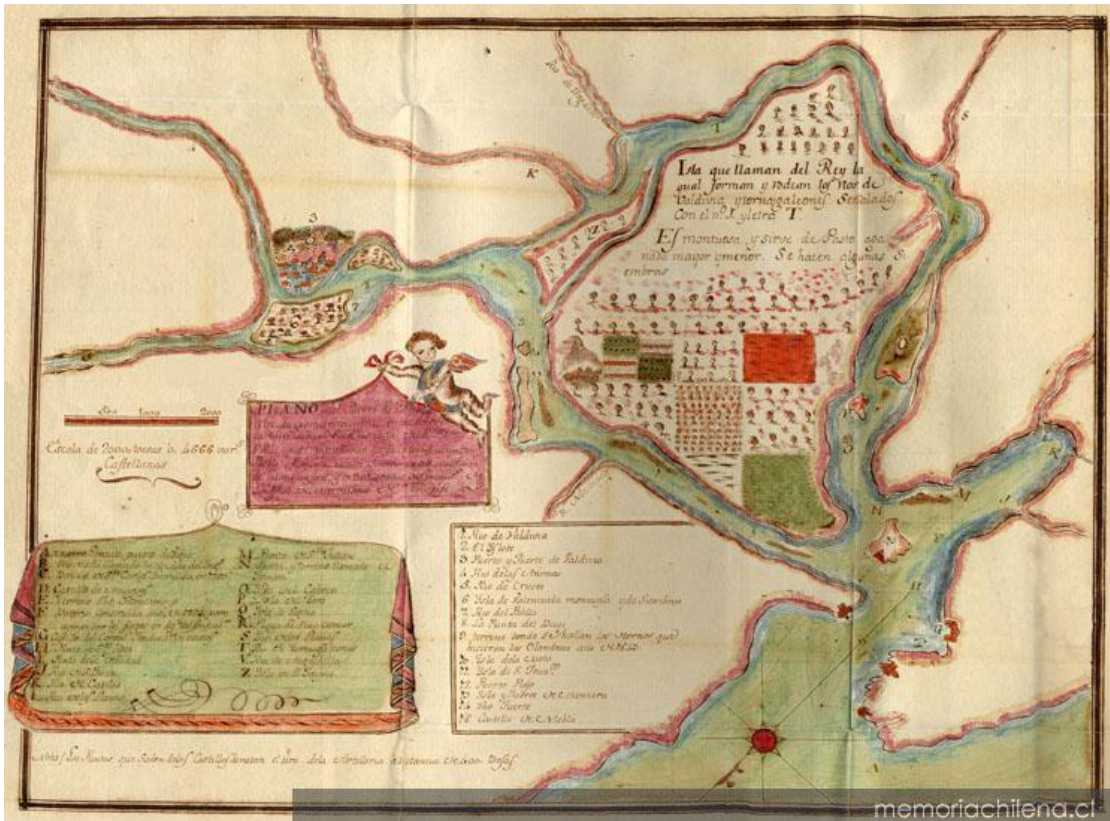
Por otro lado, la migración alemana en la ciudad, aporta los elementos más frescos del análisis que podemos realizar en el contexto de la territorialidad referida a una escala mayor donde está inserta la ciudad de Valdivia. En efecto, este momento evidencia las transformaciones más notorias en el mundo material, observables en el desarrollo urbano de la ciudad y comprensible en la “concepción” del territorio austral desde las políticas de desarrollo, que se erigían por entonces, bajo los preceptos del “progreso” moderno: la máquina. La industrialización puso fin al ritmo campestre en el que vivió la provincia hasta mediados del siglo XIX y emergieron con ella nuevos aparatos en la relación concepción-producción de una ciudad.



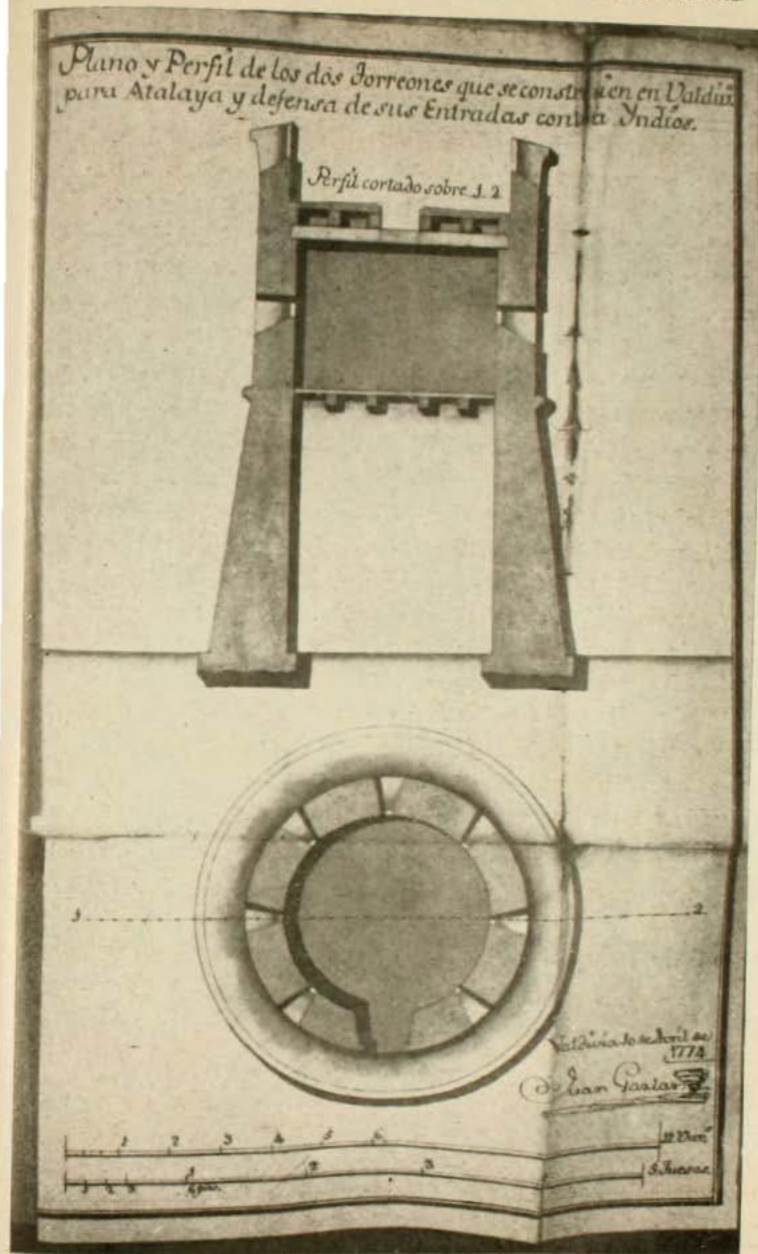
Mapa 1. Plano del Puerto de Valdivia, Siglo XVII. Fuente: (Guarda F. , 1953, pág. 75)



6.—Plano del Puerto de Valdivia, levantado por los holandeses. Brouwer: "A Voyage..."
 (De la Iconografía de L. Castedo)
 Mapa 2. Plano del Puerto de Valdivia, levantado por los holandeses. Fuente: (Guarda F., 1953, pág. 63)

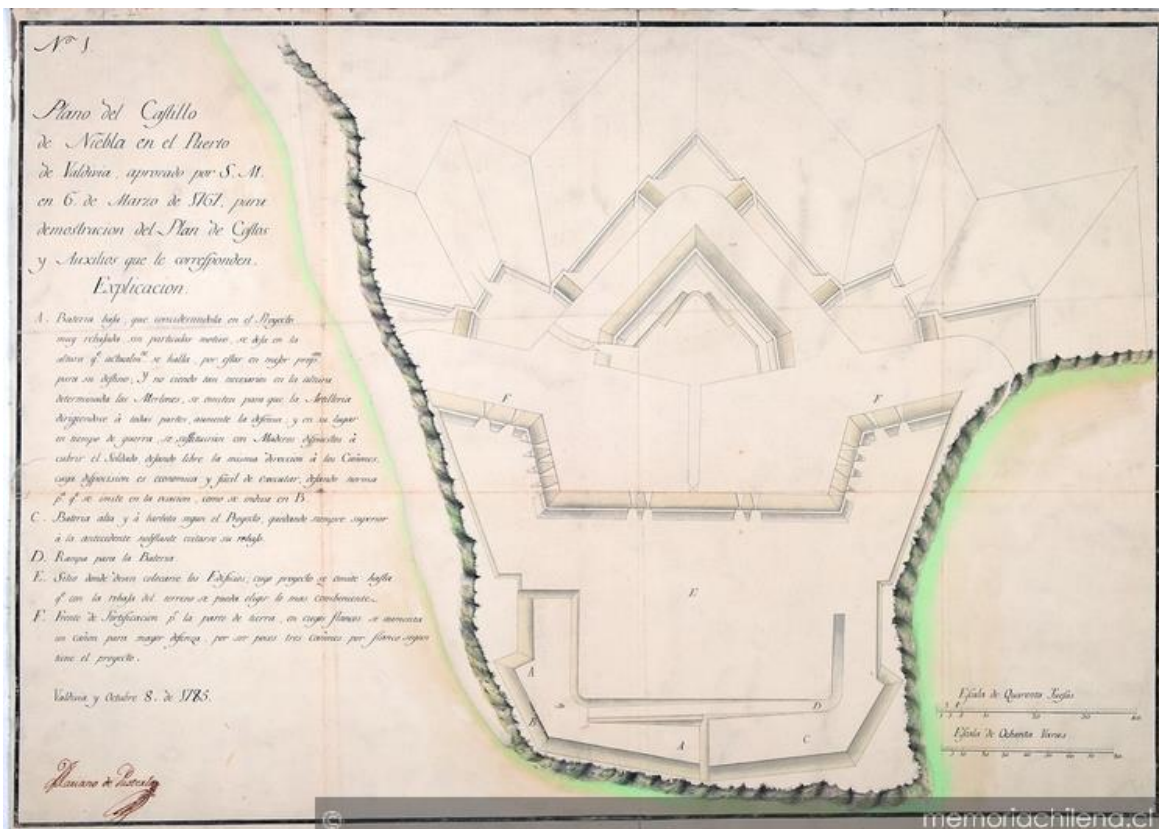


Mapa 3. Plano del puerto de Valdivia, elevado geométricamente en la América Meridional. Fuente: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-70415.html>. Accedido en 1/2/2017.



15.—Plano de los torreones, 1767. Biblioteca Nacional, Archivo de la Capitanía General.

Plano 4. Plano de los torreones, 1767. Biblioteca Nacional, Archivo de la Capitanía General. Fuente: (Guarda F., 1953, pág. 137)



Plano 5. Pusterla, Mariano de. Plano del castillo de Niebla en el puerto de Valdivia aprobado por S.M. en 6 de marzo de 1761 para demostracion del plan de costos y auxilios que le corresponden. Fuente: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86804.html>. Accedido en 1/2/2017.



*Fotografía 19. Murallones del Fuerte de Niebla en las costas de Valdivia.
Fuente: <http://www.museodenebla.cl/643/w3-propertyvalue-42964.html>*



*Fotografía 20. Artillería del Fuerte de Niebla.
Fuente: <http://www.museodenebla.cl/643/w3-propertyvalue-42964.html>*

CAPÍTULO 5

La ciudad de Valdivia a golpe de vista

Todo en silencio. Partamos esta reflexión con aquello que no está en la fotografía, donde la mirada no es fija y el tránsito por las pendientes de sombra y luz es más bien solitario. “Eso” no es hasta que lo imagino, lo proyecto hacia una interpretación; tampoco hay movimiento. Solo hay superficie y un gesto que la recorre; mirar. Como R.A. Philippi —hermano del primer agente de colonización— quien en el año 1852 emprende un viaje³⁹ de exploración hacia el interior de la provincia de Valdivia, principalmente motivado por su espíritu científico y su rol de naturalista, donde, luego de sortear las complicaciones que presentaban la naturaleza salvaje y lo escarpado del volcán Osorno, logra encumbrarse — sin hacer cima— a una altura suficiente para dar un golpe de vista, parcialmente, al territorio austral (actual Región de Los Ríos). Sin duda que, para quien la observación empírica de los fenómenos de la naturaleza redonda en la práctica científica generadora de conocimiento, este primer momento del ver panorámicamente, es ante todo el inicio de algo, la primera inspiración que insufla los pulmones antes de la observación al detalle, la

³⁹ El relato de este viaje por el propio R.A. Philippi aparece *in extenso* publicado en La Revista de Chile, en los números 73-75 del año 1901 en la crónica que lleva por título *Valdivia en 1852*.

potencialidad incluso de lo imaginable, como si el paisaje se presentara desde un todo infranqueable, lleno de sí mismo y el observador solo estuviera ahí para dar testimonio inmóvil de un acontecimiento vasto e irresoluto; una impresión. Este primer gesto, para el naturalista, es la potencia del campo de conocimiento, donde, luego del ‘golpe’ dado por la percepción que lo sitúa en un plano panorámico de lo sensible, da enseguida el paso a la indagación del *phainomenon* a partir del cual, ese panorama ya no será el mismo, es más, deja de serlo, para descomponerse en elementos particulares de examinación. De acuerdo a la ontología aristotélica, más bien sería el *ser* en sus diferentes formas de decirse, o de expresión dado el caso. Esta primera impresión es la *Ítaca que* le da sentido al viaje, donde en el horizonte se encuentra el retorno, o por lo menos su expectativa; una *Odisea* epistemológica del naturalista romántico y la vuelta en el viaje al primer momento. El conocimiento científico encarna la tragedia pues, ese regreso, camina en sentido contrario al instante primordial y se complace en la réplica del “comienzo” que, en el ejercicio de la ciencia, se celebra a cada “descubrimiento”.

Digamos que esta primera acción, a golpe de vista, nos enfrenta a la imagen de una ciudad en desarrollo, donde el espacio construido manifiesta la transformación más definida hacia lo que será el desarrollo urbano del Valdivia del siglo XIX. Vemos como al emerger la ciudad industrial, cada edificio se inscribe en el espacio como un relato que interactúa con su época y con la historia donde la tradición y la innovación confluyen en la arquitectura. Esta *narratividad* de la arquitectura se presenta de forma ampliada cuando observamos el plano urbano y el trabajo del tiempo en su desarrollo. Desde esta perspectiva el espacio se configura en una atmósfera intertextual de confluencias epocales, corrientes, formas culturales, estilos y gustos; afirma Paul Ricoeur (2008) “La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y para ser leída. El tiempo narrado y el espacio habitado se asocian en ellas más estrechamente que en el edificio aislado” (pág. 194).

Para “ser vista” y “ser leída”, son las virtualidades que encontramos ante una fotografía y que, para completar el contexto, agregamos: para ser vista y ser leída en un “plano”. Vilém Flusser supone estos elementos desde la fenomenología del gesto y profundiza, de acuerdo al fenómeno fotográfico, sobre el apronte necesario para comprender el aparato, la técnica y el operador. En razón de lo anterior, lo primero es decir “imagens são superficies que pretendem representar algo”⁴⁰ (Flusser, 1985, pág. 7), como un mapa, una cartografía o el plano de una ciudad, en definitiva son el trabajo de abstracción que la humanidad ha

⁴⁰ “las imágenes son superficies que pretenden representa algo” (traducción propia)

desarrollado para representar, lo que está en las dimensiones de espacio y tiempo, en un plano de dos dimensiones. Particularmente, esta capacidad específica de abstracción es la que se ha identificado, desde las ciencias de la cognición, como “imaginación”⁴¹ y que, en palabras de Flusser, adquiere una función relevante en la lectura de las imágenes: “imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.”⁴² (Ídem). En una dirección, abarcaríamos la producción de la fotografía estando en el rol del fotógrafo y en la otra, interpretando lo producido, imaginando la primera de estas direcciones para los fines de comprender un mensaje. De todos modos, en los dos movimientos de la fotografía actuamos sobre un plano; llegando a su producción, con el gesto de fotografiar o a interpretar, partiendo desde el gesto de apreciar por la vista. De acuerdo a Ricoeur, la posibilidad de leer la ciudad se manifiesta en la *narratividad* de la arquitectura y el entretijido del tiempo —llevado al “plano urbano”— cuya configuración como relatos se expresa en una trama (Ricoeur, 2008), lo que supondría un modelo interpretativo basado en el paradigma de la escritura y por lo tanto —como ya lo hemos visto en el capítulo anterior— respondiendo a la linealidad de la “historia”. Flusser concentra su análisis en la codificación y decodificación en el desciframiento de las imágenes técnicas cuyo *status* es el plano fotográfico con una temporalidad circular, distinto al encadenamiento por causalidad de lo lineal, pues en la imagen, un elemento explica al otro y ese al primero; un tiempo de magia según el autor. En las imágenes se puede captar el significado “a golpe de vista” en la superficie, sin embargo, para profundizar y restablecer las dimensiones abstraídas, debemos permitir a nuestra vista “vagar por la superficie de la imagen” (Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, 1985, pág. 7). A este “vagar” por la imagen Flusser le llamará *scanning*. En este método de descifrado de la imagen se encuentran las dos intencionalidades que hemos enunciado más arriba; la del emisor y la del receptor, entregándole a este último un espacio de interpretación a partir de símbolos connotativos. En el *scanning* se sintetizan los elementos estructurales de la imagen con las motivaciones íntimas del observador, estableciéndose relaciones temporales entre los componentes de

⁴¹ Ciertamente en el caso de Flusser, la reflexión se centra en las “imágenes técnicas” pero no perdemos de vista el aporte de Gilbert Simondon del cual tomamos sus planteamientos sobre el “ciclo de la imagen”, donde la “imaginación productora” e “invención” no se presentan como realidades distintas ni tampoco opuesta, más bien son fases subsecuentes de un único proceso de génesis. Estos aportes de Simondon subyacen en nuestra reflexión, sin prevalecer por sobre la temática central de las “imágenes técnicas”, sin embargo, lo consideramos como material importante para el desarrollo de una futura investigación donde se amplíen las entradas para la interpretación de los imaginarios urbanos.

⁴² “Imaginación es la capacidad de codificar fenómenos de cuatro dimensiones en símbolos planos y decodificar los mensajes igualmente codificados. Imaginación es la capacidad de producir y descifrar imágenes” (traducción propia)

la imagen; indistintamente, un elemento es visto antes y después, dependiendo de las vueltas en el recorrido: el retorno.

O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos.⁴³ (Flusser, 1985, pág. 7)

Si Ricoeur nos remite a la lectura de la ciudad, a partir del “tiempo narrado” y el “espacio construido”, Flusser nos invita a “decodificar” la imagen de la ciudad abstraída en el plano fotográfico. Para Ricoeur, relato y construcción plasman la misma inscripción: “el primero, en la duración; la segunda, en la dureza del material.” (2008, pág. 194), siendo el plano urbano la expresión observable del tiempo narrado, de acuerdo a cada edificio construido y calle trazada como expresión de un relato. En estos términos, lo que, para el pensador francés, está manifiesto como la *narratividad*, surgiría en la medida que es una superficie de inscripción, donde la mediación interpretativa se perfilaría desde una “hermenéutica urbana” del texto/ciudad, actuando en el mismo contexto de las dimensiones espacio/tiempo. Por otro lado, Flusser atenderá a otra superficie, esta vez, no de inscripción sino de codificación —a diferencia de Ricoeur— siendo la fotografía el plano desde donde abstraemos las dimensiones de espacio y tiempo codificadas. Ambas perspectivas nos permiten comprender un mismo fenómeno, aquel, que por su complejidad en relación a los métodos de abordaje —los que buscan medir y cuantificar un material que, ante los instrumentos, se vuelve fantasmagórico y densamente irreal— heredados desde los afanes metodológicos inconclusos del positivismo de ciertas sociologías y ciertas antropologías, han disuelto la reflexión en “resultados”. Los imaginarios urbanos desde el análisis de la imagen técnica, refrendan el espíritu del surgimiento de las ciudades desde la configuración de los aparatos —como ya lo habíamos adelantado en la capítulo anterior en relación a la cita de Jean-Louis

⁴³ “El vagar del mirar es circular: tiende a volver para contemplar elementos ya vistos. Así, el “antes” se torna “después”, y el “después” se torna “antes”. El tiempo proyectado por el mirar sobre la imagen es el eterno retorno. La mirada diacroniza la sincronicidade *imaginística* por ciclos.” (traducción propia)
Comprendemos que el concepto de “sincronicidad”, aunque no esté explícito, se refiere al acuñado por Carl Gustav Jung para indicar el principio de conexiones acausal de sucesos vinculados por el sentido.

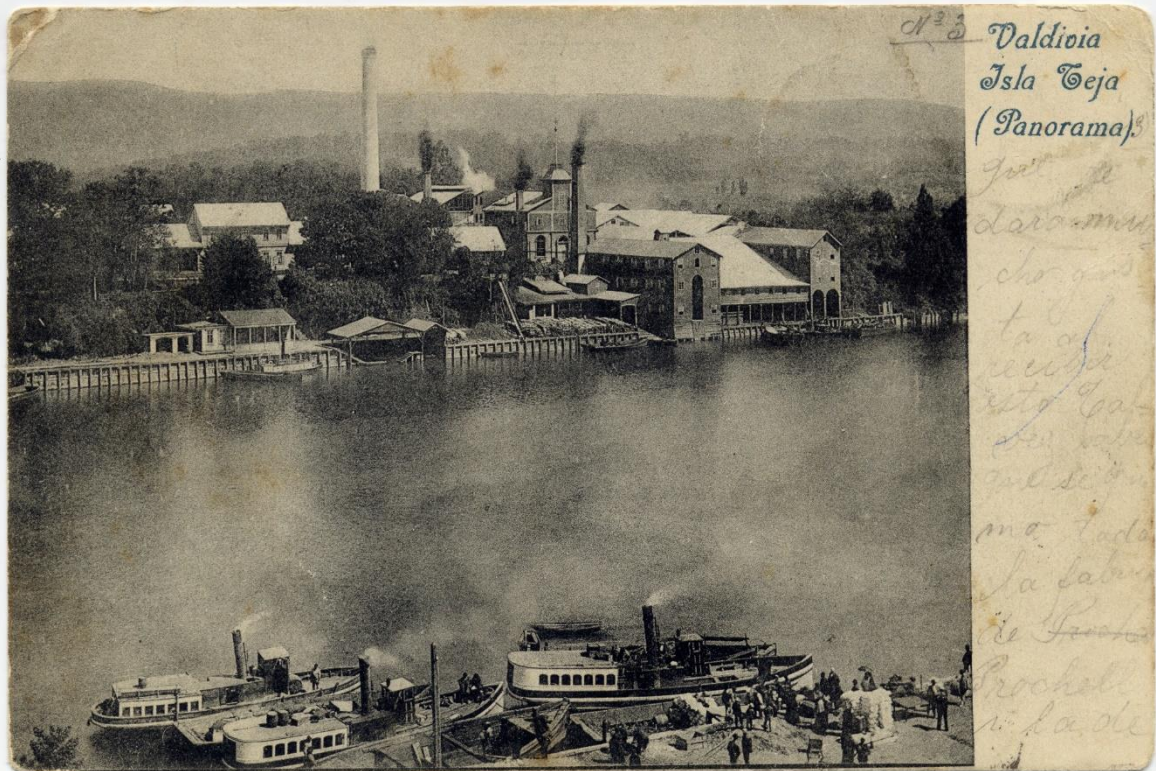
Déotte comentando a Walter Benjamin— siendo la industrialización la apoteosis de la ciudad moderna.

Tomando en cuenta estos elementos, las fotografías de la ciudad de Valdivia de la segunda mitad del siglo XIX hasta el año 1909, nos permiten compendiar un material susceptible de interpretación para la comprensión del “imaginario de la ciudad” y su devenir actual, considerando, que dicho material actúa con la fuerza de la imagen independiente —en el sentido simondiano⁴⁴ de los *objetos-imágenes*— y cuyo cuerpo es conservado y archivado por el aparato museológico como reserva del sentido patrimonial, donde convergen los patrones de identidad y la comunidad, en su búsqueda, puede identificar en el tiempo. Sin duda, esto último, es una arista representativa de la complejidad que muestra la comprensión de las identidades de una comunidad, pero, dado nuestro acento en la “ciudad” como referente motor de sentido para la configuración de una sociedad, podemos dar pasos seguros que signifiquen, también, un aporte para lo que nosotros consideramos el conjunto de estudios sobre la ciudad; la *urbanología*.

El caso particular que revisamos en el presente estudio, concentra varios de los elementos que hemos sintetizado, en capítulos anteriores, desde las categorías de Gilbert Durand de “corriente semántica” y que hemos denominado *colono-técnico-industrial*, como soporte para la comprensión alternativa de la historia —en términos de metodología basal— hasta las reflexiones de Ricoeur, sobre los relatos y correlatos de los lugares de memoria; Simondon, en torno a la percepción de la imagen y Flusser respecto a la fotografía como codificación de las dimensiones espacio-tiempo. Lo anterior, en el devenir de las categorías teóricas, suscita la relevancia que le asignamos al *imaginario* como fuente de interpretación de la “ciudad”, más aun si consideramos que los trabajos realizados específicamente sobre los “imaginarios urbano”, sopesan indagaciones cuantitativas en el plano llano de las metodologías sociológicas y que a la sazón, no hacen más que entramar la difusa presencia del *fenómeno* a un cuerpo de experiencias solubles, destinadas a engrosar el *corpus* onanista del aparato intelectual de nuestra época. “A golpe de vista” es la experiencia recreada que llevaremos como falso acercamiento a partir de las imágenes de Valdivia en

⁴⁴ “El estudio de la imaginación debe efectuar una búsqueda de sentido de los objetos-imágenes, ya que la imaginación no es solamente la actividad de producción o de evocación de las imágenes, sino también el modo de recepción de las imágenes concretizadas en objetos, el descubrimiento de su sentido, es de decir de la perspectiva de una nueva existencia para ellas. Los objetos-imágenes –obras de arte, vestimentas, máquinas– entran en obsolescencia y se convierten y se convierten en recuerdos larvarios, fantasmas del pasado que se desvanecen con los vestigios de las civilizaciones desaparecidas. El análisis estético y el análisis técnico van en la dirección de la invención, puesto que efectúan un redescubrimiento del sentido de estos objetos-imágenes percibiéndolos como organismos, y suscitando nuevamente su plenitud imaginal de realidad inventada y producida” (Simondon, 2013, pág. 20)

un periodo de auge comercial, económico y de “crecimiento” social; falso, porque como habitantes de la ciudad, tenemos la experiencia de ella —no somos advenedizos en el acercamiento reflexivo del fenómeno urbano— sin embargo, esa “ciudad” ya no existe más, por lo que el “regreso”, la vuelta a *Ítaca*, es la recuperación de una mirada que “transita” por el flujo de las épocas y se vuelve presente en su gesto; el retorno por el río y la vivencia de los efectos del tiempo que no son más que un colgajo de vidas que persisten en su habitar. Todas las épocas en un gesto, la mirada en un código, donde el fotógrafo, es parte del flujo colono y por tanto productor de una sociedad que se impone técnicamente a las condiciones naturales de su nuevo hábitat.



Fotografía 21. Autor Desconocido. Valdivia Isla Teja (Panorama), Ca. 1903, Postal. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile.

Fábrica, máquina y madera

Hacia el año 1903 —a 50 años de la llegada de los primeros colonos— la ciudad de Valdivia se encontraba en pleno auge industrial. El paisaje fluvial, vibraba con el ajeteo comercial dejando atrás la pasividad de pueblo que la caracterizo hasta este nuevo periodo. La fotografía 21 muestra una fracción de la mirada que tenemos de la Isla Teja (ubicada en la ribera oeste del río Pedro de Valdivia), por lo que, si atendemos a la definición rigurosa de “panorama”⁴⁵ —que en su etimología arraiga más bien la expresión de una vista total de lo que se puede ver— es una totalidad para el aparato “cámara” y una parcialidad para el

⁴⁵ La palabra panorama viene del griego παν (pan = todo) y ὄραμα (orama = vista), que significa "todo lo que se ve". Fuente: <http://etimologias.dechile.net/?panorama>, rescatado el 26/01/2017.

ojo, anónimo en este caso. La imagen nos proporciona tres elementos que, en la síntesis, sustentan, tal vez, la característica compositiva más significativa de la ciudad; lo fluvial. En el primer elemento, correspondiente a la ribera oeste (en el plano superior de la fotografía 21 y cuyo título manifiesta la intencionalidad de la captura, “Valdivia/Isla Tejas”. Panorama), encontramos las instalaciones de la fábrica de la Cervecería Anwandter, fundada por Carlos Anwandter, unos de los colonos más influyentes en la organización y desarrollo de la sociedad valdiviana de la época; a un costado, en el segmento superior izquierdo, la casa familiar de los Anwandter, actual Museo Histórico Antropológico de la Universidad Austral de Chile. El segundo elemento, en el plano central de la fotografía 21, el río Pedro de Valdivia, corresponde a la unidad natural de la identidad fluvial que identifica a la ciudad tanto en el plano urbano como en la manifestación del imaginario social. El tercer elemento, la ribera este del río, en el plano inferior de la fotografía 1, muestra las características del tráfico fluvial y el fondeo de las naves para su carga y descarga en el muelle de la actual costanera (también presentes en la fotografía 22 y 23).

Los materiales presentes, observables en las fotografías, son principalmente hierro y madera, ambos participes en las formas de desarrollo del mundo material de la sociedad valdiviana, llevados a su expresión más ejemplar en la vivienda y en la maquina (industrial y de transporte). En el caso de la madera, esta será fundamental en la construcción de las viviendas de los colonos alemanes a partir de técnicas y estilos traídos por los propios inmigrantes desde Europa —las que, por su particularidad, serán tipológicamente denominadas como “casonas valdivianas”— sin embargo, de acuerdo a Gabriel Guarda (1980), en la historia de Valdivia ya hay precedentes, desde el siglo XVI, de la importancia de la zona en la explotación de maderas de excelente calidad y resistencia, así como de belleza, llegando a ser distribuida a lo largo y ancho del Virreinato del Perú. Así mismo, la maquinaria, que será el sustento de la fuerza productiva de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX, es importada directamente de los centros de desarrollo tecnológico, en el ámbito fabril, de la Europa revolucionada por el “progreso” industrial. Hierro-máquina, edificación-madera, se expresan en las instalaciones de la Cervecería Anwandter, en una simbiosis llamativa, donde la construcción en madera es la que resguarda y protege la cadena de producción cervecera que opera, principalmente, a partir de las maquinarias a vapor (expresión inequívoca de las fumarolas activas en las altas chimeneas de fuga que podemos ver en la fotografía 21).

La Isla Teja —objetivo de la captura de la fotografía 21, de acuerdo al título, como ya hemos dicho— desde mediados del siglo XVII funcionó como ejido común para los habitantes de la ciudad, para posteriormente transformarse en terreno de propiedad municipal, mismo que, ante el apremio por entregar tierras de buena calidad y saneada en términos de propiedad, son entregadas en el año 1850 a los colonos alemanes. Esto implicó la extensión de la ciudad hacia un sector que se transformó en la expresión clara de los nuevos habitantes que no demoraron en transformar “La Teja” en un barrio industrial, con viviendas patronales de excelente calidad. Hoy —a 10 minutos caminando por el puente Pedro de Valdivia del centro de la ciudad— en este sector se encuentran, en la parte norte (como lo hemos detallado en la primera sección de esta investigación, la Universidad Austral de Chile, además de una zona residencial que ocupa una menor porción y la Corporación Cultural en dos espléndidas casonas (Prochelle 1 y 2), recientemente restauradas. En el sector sur de la Isla, la zona de Museos (en la casona Anwandter el Museo de Histórico Antropológico Maurice van de Maele; en la antigua cervecería el Museo de Arte Contemporáneo, además del Museo de la Exploración R.A. Philippi pertenecientes a la Universidad Austral, al igual que la Escuela de Artes de la misma institución) convive con el Colegio Alemán Deutsche Schule Carlos Anwandter y una zona residencial.

Semántica urbana de la figura del prócer

Como hemos visto, la figura de Carlos Anwandter es fundamental en el proceso de colonización de los alemanes en la ciudad de Valdivia. Proveniente de la ciudad alemana de Luckenwalde, este farmaceuta de profesión, desde su arribo en el año 1850, se encargó de organizar y representa los intereses de los nuevos habitantes, transformándose en el intermediario con las autoridades chilenas y los habitantes oriundos de la ciudad. De acuerdo a las crónicas, este hombre, de llamativa inteligencia, buscó no perder nunca de vista los principios y costumbres de su país natal, reviviéndolos en las nuevas tierras que lo acogían, a la vez que agradecido y respetuoso del modo de vida de su nuevo país⁴⁶. Fue miembro fundador del Club Alemán, la Compañía de Bomberos voluntarios, el Cementerio

⁴⁶ “Seremos chilenos honrados y laboriosos como el que más lo fuere. Unidos a las filas de nuestros nuevos compatriotas defenderemos nuestro país adoptivo contra toda agresión extranjera con la decisión y la firmeza del hombre que defiende a su patria, a su familia y a sus intereses.”, dice el juramento elaborado por el propio Anwandter e inscrito en el busto que recibe a los barcos en el puerto de Corral, costa de Valdivia.

laico, una biblioteca, entre otras instituciones, sin embargo, es el Instituto Alemán el que se le reconoce como su mayor obra.

De acuerdo a la dinámica de la *cuena semántica* —metodología que hemos sintetizado en el apartado de la presente investigación dedicado a los planteamientos de Gilbert Durand— el periodo que hemos denominado “colono-técnico-industrial” (graficado en el esquema 1 del capítulo anterior), consta de un personaje que encarna la idea de “progreso” y el mito, como relato, de este. Carlos Anwandter es parte de las *corrientes* migratorias, en el flujo semántico del “progreso”, provocadas por el *torrente* de la Revolución Industrial, —la segunda en particular— *confluyendo* con las ideas de consolidación de la República y modernización del desarrollo territorial que el Estado promovía para el porvenir de Chile en el siglo XIX. La fotografía 21, centra su objetivo —anónimamente— en ese “panorama” del desarrollo, de éxito y consolidación económica, como si esta “nueva” ciudad de Valdivia comenzara a redistribuirse sobre un plano obsoleto de carencias y el barniz de pueblo no soportara las imponentes necesidades de la acción fabril; eso tiene un nombre y un apellido, así como la ejecución del trabajo constante y sin tregua de una fe protestante transformadora del plano urbano y el entorno natural.

Economía y comercio

A la luz de lo anterior, los conceptos empleados desde la metáfora potamológica, no hacen más que corroborar los movimientos que manan por los recovecos de una ciudad y que en sus flujos va configurando una sociedad. Como ya hemos revisado en el primer apartado de esta investigación, respecto a la generación de centralidades comerciales a lo ancho y largo del río, la actividad comercial que se vive en las primeras décadas del siglo XX (fotografía 22 y 23) superan con creces las expectativas del Gobierno de Chile que propició la colonización alemana. La identidad fluvial del asentamiento urbano donde se encuentra Valdivia es, sin duda, la característica atraviesa el entramado semántico de la sociedad austral, impregnándose en la constancia de los imaginarios que trasuntan el habitar en el tiempo. Si bien la actividad comercial por el río consta con precedentes en distintos momentos de la historia de la ciudad, entre fines del siglo XIX y principios del XX esta se supera así misma por la incorporación, principalmente, de la tecnología a vapor y el hierro constructivo; la máquina (fotografía 22 y 23). Así como, de la producción artesanal de la cerveza —en los inicios de la elaborada por Anwandter (en el año 1851) y respondiendo a

la nostalgia por la bebida típica de su país natal, con procedimientos caseros y sus conocimientos farmacéuticos, apenas alcanzaba para surtir de una limitada dotación familiar— a la incorporación de máquinas importadas desde Alemania para la producción



Fotografía 22. Knittel, R. (Ed). 1913. Vapor Osorno 1880 y Vapor Chillán, 1898, Impreso. Valdivia antes del gran incendio: 1858-1909 = Valdivia vor dem Grossfeuer: 1858-1909. Imprenta Borneck. Valdivia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile.

en grandes volúmenes de la bebida que, para el año 1898 ya distribuía para todo el país y se convertía en una de las compañías más importante en el rubro. Las embarcaciones permiten el transporte de los insumos necesarios para la fábrica y el traslado de los productos hacia los puertos más importantes como el de Valparaíso y los del Norte Grande, Antofagasta e Iquique. A lo ancho del río, el tráfico de la ribera este a la oeste, correspondía al traslado de los insumos para la cervecería, de este a oeste, a la producción de la cervecería que emprendía su transporte, una vez realizado el papeleo en la aduana (fotografía 23), a lo largo del río, durante 16 km de distancia, hacia el puerto de Corral.

Como vemos en la fotografía 23, la actividad portuaria, de estibadores y acopio de mercancías, se concentraba en la ribera este en el extremo sur (plano inferior de la fotografía) de lo que, hasta al día de hoy, los valdivianos llaman la “costanera”. El muelle conformado por tablones de madera, es la ganancia al borde fluvial que extiende la ciudad



Fotografía 23. Knittel, R. (Ed). 1913. La misma parte de la vista anterior en 1907 (Aduana), Impreso. Valdivia antes del gran incendio: 1858-1909 = Valdivia vor dem Grossfeuer: 1858-1909. Imprenta Borneck. Valdivia. Impresión en colotipia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile.

unos metros más, sobretodo, considerando que el centro, donde se ubica la plaza de armas —centro cívico de todas las ciudades del país— se encuentra a dos cuadras de ahí. Suponemos que, en este lugar, se daban las actividades propias de los muelles, donde el ajetreo diario, daba paso al esparcimiento en bares y cantinas prolongando la jornada de trabajo hasta el jolgorio y la diversión. Hoy la actividad es más bien de carácter turístico y en pequeña porción, dedicada a la descarga de productos para el mercado fluvial que se encuentra a orillas del río. Las caminatas a lo largo de la “costanera”, son la delicia de valdivianos y turistas quienes también pueden contemplar el paisaje, despejado y horizontal del río.

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, la economía local bullía en torno a la iniciativa mercantil de los colonos alemanes quienes en un breve lapsus de tiempo se habían posicionado, en diferentes rubros, de los medios de producción, transformando la sociedad valdiviana, sus relaciones y sobretodo, el carácter pueblerino de la ciudad. A partir de la



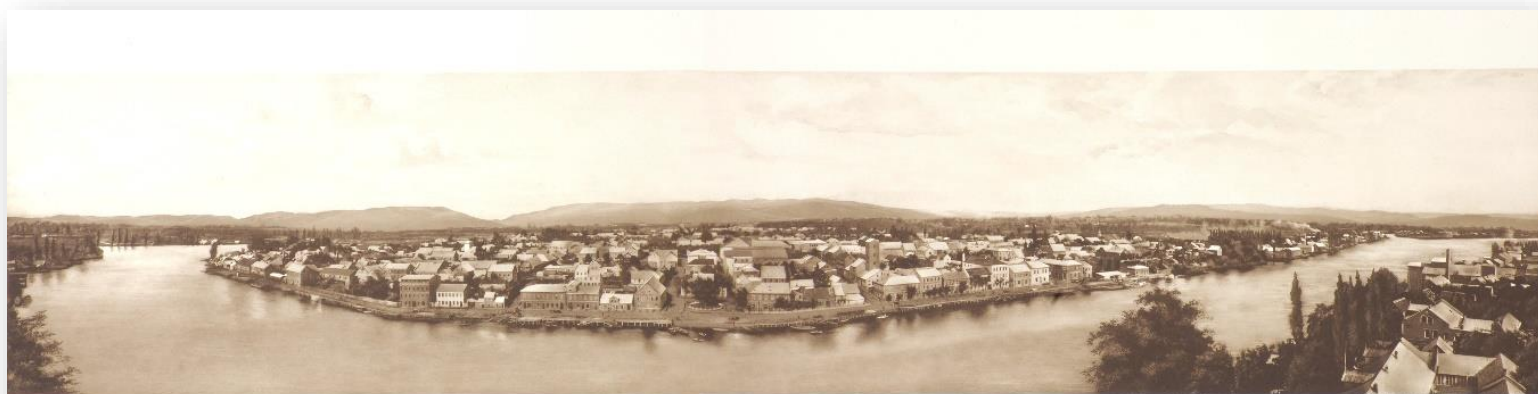
Fotografía 24. Knittel, R. (Ed). 1913. Plaza de la República en 1906, Valdivia, Impreso. Valdivia antes del gran incendio: 1858-1909 = Valdivia vor dem Grossfeuer: 1858-1909. Imprinta Borneck. Valdivia. Impresión en colotipia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile.

maquinaria, emerge una ciudad distinta, compuesta ya, para ese entonces por una clase empresarial, con el poder económico y la obrera que entregaba la fuerza de trabajo.

Plaza pública y “retoques”

Si bien existen varios registros fotográficos de la Plaza Pública de la ciudad de Valdivia, este, el de la fotografía 24 —autoría de Rodolfo Knittel— contiene en algún punto del gesto fotográfico, los aspectos valóricos de los primeros “salvajes” de la luz. En efecto, hablamos de la intencionalidad develada en la ejecución, posterior al acto inmediato de la captura; el

retoque. Así como los arreglos —o mejoramientos, en el mejor de los casos— que se le han hecho, en diferentes momentos, al lugar de encuentro de la vida urbana —en el centro de la ciudad— la fotografía 24 evidencia la clara intervención pos-*momentum* a la reacción fotoquímica producida al obturar. Uno de los “retoques”, se observa en el calzado de los niños que posan para el lente, que, dado el caso, si los calzan, pero son remarcados con algún tinte —desconocemos la motivación— sin embargo, en uno de ellos parecen totalmente dibujados con el fin, en este caso, de ponerlos donde no los hay. Otra “corrección” se observa en las sombras dispuestas, en un segmento —grupo de niños principalmente (mitad izquierda de la fotografía)— hacia una dirección y en dirección contraria las que se “producen” en la diagonal compuesta por las bancas con personas sentadas (mitad derecha). Estas intervenciones —si es reconocible, en algunos casos como una técnica, especialmente cuando se coloreaban paisajes con acuarelas de forma muy sutil— instalan una escena, dada en el espacio público por antonomasia, como una forma de “no ver viendo” pues, de algún modo se develan las diferencias que para ese entonces ya existen en la sociedad valdiviana. Rodolfo Knittel es el producto y editor del álbum “*Valdivia antes del Gran Incendio 1858-1909*” (editado en el año 1913)⁴⁷, donde reúne fotografías de su autoría con el propósito de mostrar el esplendor urbano antes del incendio que arrasó, casi en su totalidad, con la ciudad. Ante esto, el “retoque”, maquilla lo que no es condición para un panorama de “progreso”; desigualdad: pobreza. Solo la tragedia

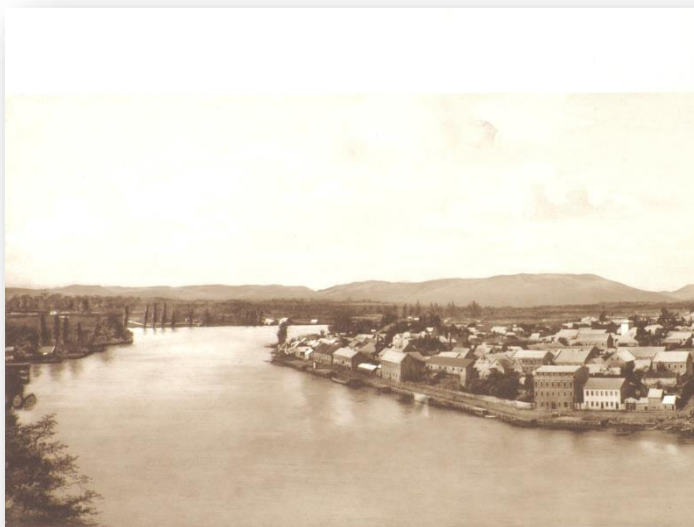


Valdivia

Fotografía 25. Wachsmann, A. (Ed). *Panorámica de Valdivia antes del gran incendio de 1909, Ca. 1909, Valdivia.* Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile.

⁴⁷ A excepción de la fotografía 21, las incorporadas en este capítulo corresponden a dicha edición, cedidas (exclusivamente 5) para efectos de la investigación, directamente por la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

dantesca debía terminar con la escena de modernidad, no los propios productores de la ciudad que, insistentemente retocan la plaza pública como el centro que irradia la soberanía democrática de una sociedad, compuesta por diferencias, pero nunca descalza. Tal vez los Tilos, hermosos en su anatomía, son los últimos testigos de un tiempo urbano que para nosotros nunca fue, sino solo, en las fotografías que producen “esa” ciudad de Valdivia.



Detalle 1 de Wachsmann, A. (Ed). Panorámica de Valdivia antes del gran incendio de 1909, Ca. 1909, Valdivia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile.

Panorama

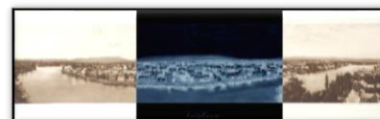
Hemos comenzado el este capítulo con una fotografía anónima que presenta en su inscripción la palabra “panorama”, lo que para nosotros corresponde a una expresión sujeta al medio técnico, la cámara fotográfica, o a una dirección en la captura que indica que “todo aquello que alcanza la vista” es solo la Fabrica en la Isla Teja. En la fotografía 25, hecha por Rodolfo Knittel —a pesar de estar firmada por Wachsmann, quien en realidad fungió como uno de los editores del álbum “*Valdivia antes del Gran Incendio 1858-1909*” y que por asuntos de derechos terminó rubricando la fotografía— se equiparan, al registrar, la intención efectiva de abarcar todo lo que el ojo puede cubrir y el acto de forzar la posición de observación hasta



encumbrarse, en lo que suponemos, una de las chimeneas de la Cervecería Anwandter. La ciudad se mete en el lente y el ojo la espera como si fuese un oleaje desplazándose a una velocidad indetectable. La ciudad crece, pero no sabemos cuánto; desaparece, pero no sabemos cuándo. Vemos un volumen edilicio y una trama densificada, en una porción de tierra rodeada por ríos (en el detalle 1, desde el noreste, rodeando la ciudad en gran parte, baja el río Calle-Calle que al unirse con el río Cau-Cau, proveniente del noroeste, a un costado de la Isla Teja, forman el río Pedro de Valdivia, apreciable en el detalle 2 y 3, cuya dirección es el Océano Pacífico), aislada. Ahí están las “casonas valdivianas”, el comercio y la vida urbana de una ciudad que vio modificada su trama colonial por las nuevas



construcciones y por las máquinas; ahí está el “progreso” y la modernización del territorio, ahí está el éxito de una política por la casualidad de unos pocos. Esta panorámica, es la postal espectral de la *corriente semántica* “colona-técnico-industrial” pues, justamente, como lo expresa la intención del álbum de Knittel, es la vista de lo que desapareció con el Gran Incendio de 1909 y que en su recopilación dejó testimonio del éxito que significó el esfuerzo de los colonos. El aparato fotográfico hace “ese” presente en tanto su configuración ha planteado el registro como soporte para una consciencia histórica y que, en su despliegue operacionaliza sus propios modos de reproducción y conservación: el museo, dado el caso de



la ciudad, se encuentra en la casa familiar del prócer de la colonización alemana, actualmente administrado por la universidad Austral de Chile

Estas imágenes, han forjado el imaginario de una sociedad que persiste en el ensueño del “progreso”, donde el anhelo del bienestar común, reposa en sales de plata esperando ser revelados, tal vez, por otra casualidad exitosa que “active la ciudad” o vuelva a ser la “Valdivia de antes”



CONCLUSIONES

- Sin duda los cambios que ha vivido la ciudad de Valdivia, desde mediados del siglo XIX al día de hoy, permiten reflexionar sobre los modos como “se hace” una ciudad. Las transformaciones dadas por la acción humana (planificada o espontánea) o por efectos de la naturaleza, remiten al reacomodo que la actividad social impone en el uso cotidiano del espacio. El cuerpo urbano se manifiesta en su dimensión física y material, pero por sobre todo en sus deseos, necesidades y expectativas. La red intersubjetiva de los habitantes de una ciudad, configura el imaginario en el que se desenvuelven cotidianamente volviéndose, habitualmente, en una resistencia ante las imposiciones formales; el centro no es el impuesto, lo lineal es serpenteante (como la forma del río), lo intransitable se vuelve navegable.
- Dados los avances en las tecnologías de la información y comunicación, la percepción de la imagen; su producción, archivo y reproducción, hoy en día, supone un tratamiento distinto para comprender la influencia de la imagen-técnica en la vida de los seres humanos. El valor de la imagen como relato, está sujeta a la técnica de la época que la representa, por lo que su influencia en los relatos establecidos también se ha de observar en perspectiva, desde el pasado, a su mediación en la configuración de las identidades y su influencia en los imaginarios.

- En el contexto de las ciudades, los *imaginarios urbanos*, viven estos procesos de formalización técnica; aún más por ser puntos receptores de los “avances”, la ciudad deviene aparato reproductor de estas otras formas de imaginar “lo que fue”, “lo que es” y “lo que será”. En este sentido la forma de abordar los registros fotográficos, como documentos históricos, deben ser abordados en toda su dimensión, incorporando elementos críticos que permitan comprender el efecto de este tipo de relatos en el imaginario urbano de la ciudad, principalmente, entendiendo su influencia en los procesos sociales donde se afianzan las identidades desde el predominio del relato histórico. Para comprender de forma analítica, este estatus de la técnica, la linealidad de la historia es superada, como lo plantea V. Flusser, por la codificación de los aparatos que configuran el mundo. En este contexto ya no es el relato de lo escritura el que registra desde su causalidad, sino el *programa* del aparato técnico el que configura la realidad: *pos-historia*.
- La forma de entender la fotografía desde una categoría de registro histórico, ha marcado el rol que identifica la función del museo como archivador y conservador del material, sin embargo, de momento que la reflexión sobre el material visual, archivado por el museo, pone en tensión el modo de comprender la fotografía, en tanto material que constituye una forma de hacer la historia y no solo de contarla, redefine la concepción que tendríamos del museo, estableciendo una forma distinta de institucionalidad.
- A esta mirada habría que agregar la necesidad de una reflexión crítica sobre la naturaleza de la fotografía como una “imagen técnica”, que responde a una programación aparática vinculada a la emergencia de una conciencia post-histórica. De esta manera, la fotografía, como imagen, no puede ser desvinculada de las dimensiones técnicas que permiten su producción y circulación, pero, más aún, no pueden ser desvinculadas de las transformaciones que el aparato técnico introduce en la percepción sensorial y en la conciencia histórica.
- Es necesario que los Estudios Urbanos incorporen los aportes de otros campos de investigación interdisciplinaria, tales como la teoría de la comunicación, la teoría de medios y los estudios visuales, los cuales, en los últimos veinte años, han realizado aportes significativos para una crítica renovada de los conceptos tradicionales de

sujeto, imagen, medio, historia y ciudad en la modernidad.

- La función del museo ha sido ante todo la de “preservar y presentar artefactos culturales seleccionados como los puntos más representativos de una cultura” (Coelho, 2009:223). De esta forma, el museo no solo “*resguardaba una herencia que al mismo tiempo creaba cánones, marcados por el establecimiento de fronteras entre lo que quedaba “por fuera” y lo que era admitido en el escenario cultural*” (ibíd.).
- La reflexión de la ciudad desde su configuración imagética, puede, no solo ser un aporte de carácter teórico, sino además contribuir, en la medida que tenga una relación colaborativa con las instancias correspondientes (comunidad e instituciones culturales, gubernamentales y privadas) y con disciplinas como la arquitectura, la sociología y la planificación urbana, a la configuración de políticas culturales participativas de una ciudad cuyos efectos son visibles, generalmente, en el espacio urbano.

Bibliografía

- A. Zvorikine; S. Chukardín. (1977). Revolución industrial y progreso técnico. *Historia de la Humanidad, 7, Tercera edición*. (J. Lara, Ed.) Barcelona: Editorial Planeta.
- Adán, L. (2002). Restos cotidianos y festivos de la catástrofe: algunos ejemplos arqueológicos. En C. D. Fierro, & C. Gallardo, *Arte y Catástrofe*. Valdivia: Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.
- Alvarado, M., & Matthews, M. (2006). *Rodolfo Knittel: fotógrafo y viajero en el sur de Chile*. Santiago: Pehuén.
- Alvarado, M. (2002). La huella de la catástrofe se desparramó sobre los adoquines de la memoria. En C. D. Fierro, & C. Gallardo, *Arte y Catástrofe*. Valdivia: Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (1era ed.). Buenos Aires : Katz Editores.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos* (1era ed.). Buenos Aires : Taurus .
- Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (en Obras libro I / vol. 2)*. Madrid: Abada Editores.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Chombart de Lauwe, P. H. (1976). *Hombres y Ciudades*. Barcelona: Labor.
- Clarke, B. (2010). Information. En W. J. Mitchell, & M. B. Hansen, *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Coelho, J. T. (2009). *Diccionario Crítico de Política Cultural: Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.
- Coelho, T. (2009). *Diccionario Crítico de Política Cultural: Cultura e imaginario* (1era ed.). Barcelona: Gedisa.
- Correa, C. O. (2005). Entre la luz y la sombra: Fragmentos de la familia Valck-Wiegand a través del tiempo. En M. Matthews, & M. Alvarado, *Los pioneros Valck: Un siglo de fotografía en el sur de Chile*. Santiago: Pehuén.
- Déotte, J.-L. (1996). *Catástrofe y Olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Déotte, J.-L. (2009). *¿Qué es un aparato estético?* Santiago: Metales Pesados.
- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad porosa, Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: ediciones / metales pesados.
- Déotte, J.-L. (2013). *La Época de los Aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Durand, G. (1968). *La Imaginación Simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (Introducción a la arquetipología general)*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Durand, G. (1999). *Ciencia del hombre y tradición*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Durand, G. (2000). *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Durand, G. (2003). *Mitos y Sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Dyos, H. (1982). *The Urban Past, essays in urban history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ejea, G. (2010). Espacio público y centralidad: un acercamiento a sus relaciones. En O. Terrazas (Ed.), *La ciudad que hoy es centro* (págs. 53-82). Ciudad de México: UAM-Azc.
- Erkki Huhtamo y Jussi Parikka eds. (2011). *Media archaeology: approaches, applications and implications*. Los Angeles: University of California Press.
- Espinosa, E. (2012). *La lectura de la imagen urbana* (1era ed.). Ciudad de México: UAM-Azc.
- Flusser, V. (1983). *Pós-História, vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec.
- Flusser, V. (2002). *Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder ("Lo político en la época de las imágenes técnicas", traducción inédita por Dr. Breno Onetto) en Medienkultur* (0 ed.). Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Flusser, V. (2002b). *Writings* (1era ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flusser, V. (2007). *O Mundo Codificado* (1era ed.). São Paulo: Cosac-Naify.
- Flusser, V. (2013). *Post-History* (1era ed.). Minneapolis: Univocal.
- Flusser, V. (s.f.). Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente. *FlusserBrasil*. (G. Bernardo, Ed.) Brasil. Recuperado el 06 de Octubre de 2016, de FlusserBrasil: <http://www.flusserbrasil.com/art106.pdf>
- Foucault, M. (2013). *¿Qué es usted, profesor Foucault?: sobre la arqueología y su método*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guarda, F. (1953). *Historia de Valdivia, 1552-1952* (1era ed.). Santiago: Municipalidad de Valdivia.
- Guarda, G. (1980). *Conjuntos Urbanos Históricos Arquitectónicos, Valdivia, SS. XVIII-XIX*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad.
- Guzmán, V. (2005). Apropiación, identidad y práctica estética: un sentir juntos el espacio. En S. T. (coord.) (Ed.), *Identidades Urbanas* (págs. 229-280). Ciudad de México: UAM.
- Hallbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (Primera edición española ed.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Eure, XXXIII(99)*, 17-30.
- Hiernaux, D. (2013). Tensiones socavadas y conflictos abiertos en los centros históricos: Imaginarios en conflicto sobre la Plaza de Santo Domingo, Ciudad de México. En P. Ramírez (Ed.). Ciudad de México.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Palo Alto: Sanford University Press.
- Ley, D. (1983). *A social geography of the city*. New York: Harper & Row.
- Lynch, K. (1998). *La Imagen de la Ciudad* (1era en español ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Matthews, M. (2005). Fotografía en la Frontera. El trabajo de los Valck en el sur chileno. En A. Margarita (Ed.), *Los pioneros Valck: Un siglo de fotografía en el sur de Chile* (págs. 20-25). Santiago : Pehuén Editores .
- Matthews, M. (2006). La visión vital de Rodolfo Knittel Reinsch: Un enlace a nuestro pasado. En M. Alvarado, M. Matthews, & M. Alvarado (Ed.), *Rodolfo Knittel: fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (págs. 18-22). Santiago: Pehuén Editores.
- Matthews, M., & Alvarado, M. (2005). *Los pioneros Valck: Un siglo de fotografía en el sur de Chile*. (A. Margarita, Ed.) Santiago: Pehuén Editores.
- Mendoza, R. (2006). Rodolfo Knittel Reinsch, un retrato borroso. En M. Alvarado, & M. Matthews, *Rodolfo Knittel, fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (págs. 13-17). Santiago: Pehuén Editores.
- Merewether, C. (2006). *The Archive*. Cambridge: Mit Press.
- Nievas, F. H. (1994). *geocities*. Obtenido de http://www.geocities.ws/nievas_ies/tallerinvestigacion/Repositorio/Territorialidad.5.pdf
- Norambuena, C., & Bravo, G. (Enero-Junio de 1990). Política y Legislación Inmigratoria en Chile 1830-1930. *Revista de historia de América*(109), 69-128.
- Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?* Cambridge: Polity.
- Perez Rosales, V. (1886). *Recuerdos del pasado, 1814-1860*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Philippi, R. A. (mayo-junio de 1901). Valdivia en 1852. *La Revista de Chile*(73-75), 297-361.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido* (2da ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica .
- Rodríguez, H. (2001). *Fotografos en Chile Durante el Siglo XIX*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Silva, A. (2006). El álbum fotográfico como relato visual. En M. Alvarado, M. Matthews, & M. Alvarado (Ed.), *Rodolfo Knittel: fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (págs. 23-28). Santiago: Pehuén Editores.

- Silva, A. (2006). El álbum fotográfico como relato visual. En M. Alvarado (Ed.), *Rodolfo Knittel: fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (págs. 23-28). Santiago: Pehuén Editores .
- Silva, A. (2006). El álbum fotográfico como relato visual. En M. Matthews, & M. Alvarado (Ed.), *Rodolfo Knittel: fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (págs. 23-28). Santiago: Pehuén Editores.
- Silva, A. (2006). *Imaginario Urbanos* (5ta ed.). Bogotá: Arango Editores.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e Invención*. Buenos Aires : Cactus.
- Sola-Morales, M. (1997). *Las Formas del Crecimiento Urbano*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Terrazas, O. (2005). *La Ciudad de los Caminos, el caso del corredor Tlaxcala-Puebla* (1era ed.). Ciudad de México: UAM Azc-FOMIX.
- Terrazas, O. (2010). La ciudad que hoy es centro. En O. Terrazas (Ed.), *La ciudad que hoy es centro* (págs. 9-26). Ciudad de México: UAM-Azc.
- Valderrama, L. M. (2010). *Historiografía postmoderna: Conceptos, figuras, manifiestos*. Santiago: Universidad Finis Terrae – Ril editores.
- Valdés, A. (2012). *De ángeles y ninfas: Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Santiago: Orjikh Editores.
- Vera, A. (2009). Breve glosario a modo de epílogo. En J.-L. Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* Santiago : Metales Pesados.
- Vismann, C. (2008). *Files: Law and Media Technology* . Palo Alto: Stanford University Press.
- Whitehand, J. (2001). British urban morphology: the Conzenian tradition. Cincinnati: International Seminar on Urban Form .

Webgrafía

- <http://www.amankayvaldivia.cl/index.php/plano-de-ciudad/>
- <http://noticias.uach.cl/principal.php?pag=noticia-externo&cod=34028>
- <https://www.google.com>
- <http://www.elnaveghable.cl/>
- <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-158421.html>
- <http://historiadevaldivia-chile.blogspot.mx/>
- <http://www.valdiviaciudad.cl>

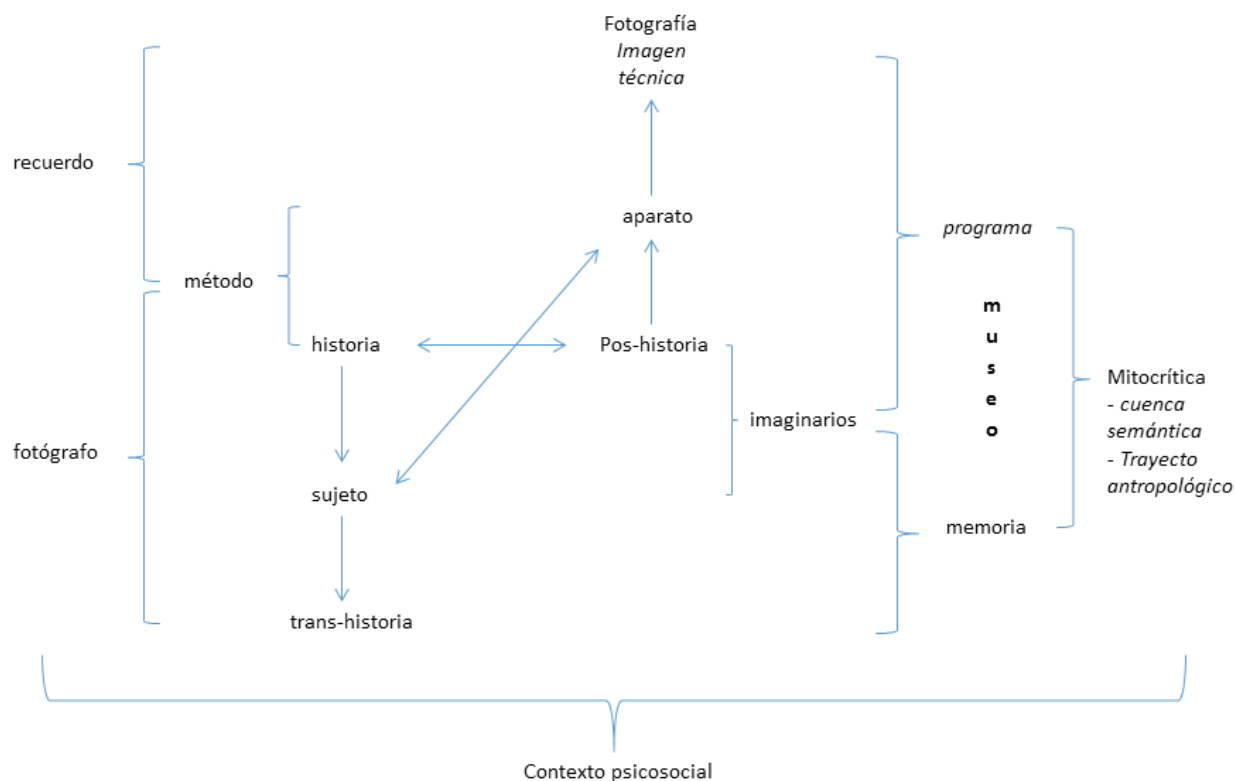
Tabla de imágenes

Cartografía 1. Puerto de Valdivia en el Siglo XVII. Fuente: http://www.munivaldivia.cl	14
Cartografía 2. Plano de Valdivia año 1850. Fuente: http://www.genealog.cl/Chile/lineatiempo/Valdivia	14
Cartografía 3. Estado de Avance de la Muralla de Valdivia (plano de Antonio Duce, año 1780). Fuente http://www.dibam.cl	15
Cartografía 4. Perfil del Muro de Antonio Duce sobre la planta Actual de Valdivia (fuente: http://www.dibam.cl)	16
Plano 1. Plano de la ciudad de Valdivia: elipse negra sector ribera oeste, círculo rojo UACH, elipse calipso sector Collico. Fuente: http://www.amankayvaldivia.cl/index.php/plano-de-ciudad/	22
Plano 2. Área urbana propuesta en el nuevo PRC. Fuente: Actualización Plan Regulador Comunal de Valdivia, observaciones hechas por la Cámara Chilena de la Construcción, 2010	35
Plano 3. Vialidad estructurante propuesta en el nuevo PRC. Fuente: Actualización Plan Regulador Comunal de Valdivia, observaciones hechas por la Cámara Chilena de la Construcción, 2010	36
Plano 4. Plano de los torreones, 1767. Biblioteca Nacional, Archivo de la Capitanía General. Fuente: (Guarda F. , 1953, pág. 137)	90
Plano 5. Pusterla, Mariano de. Plano del castillo de Niebla en el puerto de Valdivia aprobado por S.M. en 6 de marzo de 1761 para demostración del plan de costos y auxilios que le corresponden. Fuente: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86804.html . Accedido en 1/2/2017.	91
Esquema 1 Gráfica del Diagrama Tópico planteado por Gilbert Durand. Fuente: Miguel Rojas Novoa	67
Esquema 2. Esquema elaborado por Gilbert Durand para graficar las fases de una cuenca semántica. Fuente: (Durand G. , Mitos y Sociedades: introducción a la mitología, 2003, pág. 92)	70
Esquema 3. Aplicación de elementos conceptuales de la “mitocrítica” al análisis de la ciudad de Valdivia, basado en el esquema propuesto por Gilbert Durand. Fuente: Miguel A. Rojas Novoa	76
Esquema 4. Identificación de la liminalidad lingüística en la cuenca semántica del periodo colono-técnico-industrial en la ciudad de Valdivia. Fuente: Miguel Rojas Novoa.	80
Fotografía 1. Cervecería Anwandter año 1911. Fuente: www.historiadevaldivia-chile.blogspot.com	23
Fotografía 2. Sector industrial, Isla Teja, ribera oeste (fuente: www.historiadevaldivia-chile.blogspot.com)	23
Fotografía 3. Sector de embarcaderos, ribera este, 1900. Fuente: www.memoriachilena.cl	24
Fotografía 4. Vista parcial de la UACH, sector Isla Teja. Fuente: www.uach.cl	26
Fotografía 5. Proyecto Condominios Los Robles sector Isla Teja. Fuente: http://www.socovesa.cl/proyectos27	27
Fotografía 6. Restaurante típico del sector, calle Los Robles, sector Isla Teja. Fuente: www.valdiviaciudad.cl	27
Fotografía 7. Actividad artística en la “Costanera Cultural”, ribera oeste, sector Isla teja. Fuente: www.uach.cl	29
Fotografía 8. Vista general a la “Costanera Cultural”, ribera oeste, sector Isla teja, Museo Histórico y MAC. Fuente: M. Rojas Novoa	29
Fotografía 9. Fotografía N° 10. Fachada Museo Histórico, ex casa de la familia Anwandter, ribera oeste, sector Isla Teja. Fuente: M. Rojas Novoa	29
Fotografía 10. Fachada del MAC, ex cervecería Anwandter,	29
Fotografía 11. Proyecto “Barrio Flotante” y “taxis Fluviales”, ribera oeste, sector Isla Teja. Fuente: www.elnavegable.cl	30

Fotografía 12. Construcción modular del “barrio Flotante” _____	30
Fotografía 13. “taxis Fluviales” movilizados por energía solar. _____	30
Fotografía 14. “Costanera de la Ciencia” donde se encuentra el CECS (edificio de color amarillo en la planta baja, derecha), ribera este del río Pedro de Valdivia. Fuente: www.ciudadvaldivia.cl _____	31
Fotografía 15. Tipología de casas estilo alemán en Valdivia. Fachada casa Bukhardt Hoffmann. Fotografía: www.ciudadvaldivia.cl _____	33
Fotografía 16. Tipología de casas estilo alemán en Valdivia. Fachada casa Commentz Hoffmann. Fotografía: www.ciudadvaldivia.cl _____	33
Fotografía 17 Formato Carta de Visita, fotógrafo Enrique Valck, año 1860 aprox. Fuente Museo Histórico y Arqueológico Maurice van de Maele, Valdivia _____	56
Fotografía 18. Formato álbum 34 x 27albúmina, fotógrafo Rodolfo Knittel, año 1890. _____	60
Fotografía 19. Murallones del Fuerte de Niebla en las costas de Valdivia. _____	92
Fotografía 20. Artillería del Fuerte de Niebla. _____	92
Fotografía 21. Autor Desconocido. Valdivia Isla Teja (Panorama), Ca. 1903, Postal. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile. _____	100
Fotografía 22. Knittel, R. (Ed). 1913. Vapor Osorno 1880 y Vapor Chillán, 1898, Impreso. Valdivia antes del gran incendio: 1858-1909 = Valdivia vor dem Grossfeuer: 1858-1909. Imprenta Borneck. Valdivia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile. _____	104
Fotografía 23. Knittel, R. (Ed). 1913. La misma parte de la vista anterior en 1907 (Aduana), Impreso. Valdivia antes del gran incendio: 1858-1909 = Valdivia vor dem Grossfeuer: 1858-1909. Imprenta Borneck. Valdivia. Impresión en colotipia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile. _____	105
Fotografía 24. Knittel, R. (Ed). 1913. Plaza de la República en 1906, Valdivia, Impreso. Valdivia antes del gran incendio: 1858-1909 = Valdivia vor dem Grossfeuer: 1858-1909. Imprenta Borneck. Valdivia. Impresión en colotipia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile. _____	106
Fotografía 25. Wachsmann, A. (Ed). Panorámica de Valdivia antes del gran incendio de 1909, Ca. 1909, Valdivia. Fuente: Colección Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile. _____	107

ANEXO

Esquema general de la investigación elaborado por Miguel Rojas Novoa



El presente esquema corresponde al esqueleto de la investigación. El propósito final es reunir en un panorama general, las relaciones conceptuales que se presentan en el cuerpo total del trabajo, donde los elementos tanto teóricos —principalmente los referidos a la fotografía como “imagen técnica”—, como los del caso en particular de la ciudad de Valdivia —en tanto ciudad que emerge de los aparatos técnicos en un contexto de auge industrial provocado por la migración alemana a mediados del siglo XIX—, manifiesten las dinámicas reflexivas proyectadas desde los autores seleccionados (W. Benjamin, Vilém Flusser, P. Ricoeur y J.L. Déotte) y la ejemplaridad observable; principalmente el archivo fotográfico del Museo Histórico Antropológico Maurice van de Maele. Todos los conceptos presentes en el esquema, son rastreables en el texto redactado, por lo que el ejercicio final corresponderá al acoplamiento gráfico, de todas las entradas trabajadas en la investigación, en el marco metodológico (“cuenca semántica”) de la Mitocrítica propuesto por G. Durand.

Currículum del autor

TEL. 5548284314 • CORREOS ELECTRÓNICOS miguelrojasnova@outlook.es
/ migrono@gmail.com

MIGUEL ÁNGEL ROJAS NOVOA

INFORMACIÓN PERSONAL

- Estado civil: Soltero
- Nacionalidad: chilena
- Edad: 40 años (6 de octubre de 1976)
- Lugar de nacimiento: Santiago de Chile
- Teléfonos: 55-48284314 (personal-móvil)

ANTECEDENTES ACADÉMICOS

- 1995-1998 Licenciatura en Filosofía en la Universidad Austral de Chile
- 1998-1999 Pedagogía en Filosofía en la Universidad Austral de Chile
- 2012-2013 Especialidad en Edición de Textos, Centro Editorial Versal, Casa del Libro UNAM, México.
- 2014-2016 Maestrante en Diseño/Estudios Urbanos, UAM Azcapotzalco, México.

TÍTULOS Y GRADOS

- 2002 Licenciado en Filosofía mención Filosofía
- 2002 Título de Profesor de Filosofía
- 2013 Especialidad en Edición
- 2017 Candidato a Maestro en Diseño y Estudios Urbanos

EXPERIENCIA PROFESIONAL

- 2000 Profesor Titular de Filosofía y Psicología en el Liceo Vicente Pérez Rosales, Río Bueno
- 2001 Reemplazo de Profesor de Filosofía y Psicología en el Instituto Alemán Carlos Anwandter, Valdivia
- 2003 Profesor Titular de Filosofía y Psicología en el Colegio Los Torreones, Valdivia
- 2003-2004 Profesor Titular de Filosofía y Psicología en el Instituto Alemán Carlos Anwandter, Valdivia
- 2004 Profesor Titular de Filosofía y Psicología en el Instituto Inmaculada Concepción, Valdivia
- 2002-2004 Colaborador en Informática Educativa, CEC (Centro de Educación Continua) dependiente de la Universidad Austral de Chile, Valdivia
- 2005-2008 Profesor Titular de Filosofía y Psicología en el Windsor School, Valdivia
- 2006-2011 Profesor Titular de Filosofía y Psicología en el Instituto Alemán Carlos Anwandter de Valdivia
- 2010-2011 Profesor IB (International Baccalaureate) a cargo de la asignatura de Teoría del Conocimiento del Programa de Bachillerato Internacional del Instituto Alemán Carlos Anwandter de Valdivia
- 2002-2012 Profesor y Gestor del Curso “Apreciación Cinematográfica”, (responsable del curso Gonzalo Portales), dictado en 1er y 2do Semestre por el Instituto de Filosofía de la Universidad Austral de Chile, Valdivia
- 2008-2012 Profesor de Filosofía de la planta adjunta del Instituto de Filosofía y Estudios Educativos de la Universidad Austral de Chile, a cargo de los ramos de “Fundamento de la Cultura Contemporánea”, “Filosofía de la Ciencia”, “Pensamiento Crítico e Historicidad”.
- 2011-2013 Profesor de Filosofía en el colegio Aliwen de Valdivia.

ACTIVIDADES PROFESIONALES ADICIONALES

- 1995 Colaborador de las “Primeras Jornadas de Bioética” realizado en la Universidad Austral de Chile, Valdivia
- 1997-2002 Ayudantías y colaboración en los ramos de Ética Profesional, Ética Laboral, Ética Familiar, Fundamentos de la Ética, con el profesor Dr. Héctor Pérez, profesor de la Universidad Austral de Chile.
- 2001 Gestor y Ejecutor del Taller “Una Mirada al Anthropos desde el Cine”, dirigido a alumnos de Educación Secundaria (Proyectos de Extensión de la UACH)
- 2001-2002 Ayudantía y colaboración en el ramo de Filosofía de las Ciencias con el Profesor Alfredo Pradenas (Mg), profesor de la Universidad Austral de Chile.

- 2001-2002 Colaborador y asistente del Profesor Dr. Gonzalo Portales, profesor de la Universidad Austral de Chile.
- 2003 Realización de la actividad: “Exhibición y Discusión sobre el Documental Bowling For Columbine”, Universidad Austral de Chile
- 2003 Fundador del grupo literario “Prácticas Textuales”, en conjunto con estudiantes de pregrado de la Escuela de Profesor de Lenguaje y Comunicación, Universidad Austral de Chile
- 2004 Presentación de “Parra Show”, conferencia, documental y diaporamas sobre Nicanor Parra en el contexto de la semana de la carrera de Lenguaje y Comunicación, Universidad Austral de Chile
- 2006 Curso de “Filosofía para Niños”, realizado en la Universidad de Chile
- 2006 Colaborador en el Seminario: “Andrés Bello en la Cultura Latino Americana”, organizado y dirigido por el profesor Luis Bocaz en la Universidad Austral de Chile.
- 2006 Participante en el Encuentro de Escritores “El Quehacer de las Palabras”, San Juan Argentina.
- 2006 Antologador del primer número de la revista literaria “La Trinchera”, poesía universitaria del 90-2000, realizado con fondos concursables de la Universidad Austral de Chile.
- 2007 Publicación del texto de poemas “Convertir”, autoedición.
- 2007 Participante en el “Primer Encuentro Latinoamericano de Escritores, Tulancingo 2007” y “El Conosur en Hidalgo” realizado en México.
- 2008-2010 Participante activo y fundador del Colectivo de Escritores de Valdivia PARATOPIA (RUT 65895260-9)
- 2008 Participante del equipo creador del sitio web CUADRADO MATRIZ.
- 2008 Colaborador en la organización y expositor con la ponencia: “Nuevo Cine Joven Argentino” en el ciclo El Intelectual en la Cultura Latinoamericana del Siglo XIX, realizado en la Universidad Austral de Chile en el mes de mayo.
- 2008 Organizador del II Encuentro Latinoamericano de Escritores, Valdivia 2008. Fondos FNDR (Fondo Nacional de Desarrollo Regional)
- 2008 Escritor Participante del Primer Encuentro Internacional de Escritores, Tarija 2008, Bolivia
- 2009 Colaborador en el ciclo “El Intelectual en la Cultura Chilena de la Independencia al Bicentenario”, organizado por el profesor Luis Bocaz, Universidad Austral de Chile.
- 2009 Organizador del III Encuentro Latinoamericano de Escritores, Valdivia 2009. Fondos de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile
- 2008-2009 Colaborador en los ciclos de talleres “Cine y Literatura” organizados por el Cine Club de la Universidad Austral de Chile
- 2008-2011 Editor y Director de la Revista de Creación Literaria

“lavaquita”. Fondo del Libro del Gobierno de Chile

- 2010 Editor del sello *Pillaje Ediciones*. Proyecto editorial, financiado por fondos municipales de la ciudad de Valdivia (CONARTE), dedicado a la edición de poesía y ensayo de autores locales. Primera edición “Llueve o la música está muy fuerte, 6 poetas, 6 plaquetas”.
- 2010 Publicado en selección de nueva poesía en Valdivia. Revista TRILCE N° 28.
- 2011 Participante del encuentro literario “Sur Itinerante 2011”.
- 2011 Organizador como integrante del Colectivo de Escritores de Valdivia PARATOPIA del 4to Encuentro Latinoamericano de Escritores Valdivia 2011 (ELE 4). Fondo del Libro y la Lectura 2011 (<http://colectivoparatoxia.blogspot.mx>)
- 2012 Autor compilador del libro “Obra Viva”, antología de nueva poesía en Valdivia 1998-2012. Ediciones El Kultrún.
- 2012 Co-ejecutor del proyecto “En lugar del Autor” /difusión de la literatura chilena contemporánea en España y México. Proyecto seleccionado por el Fondo del Libro y la Lectura 2012 (www.colectivoparatoxia.blogspot.mx) (www.casamerica.es/literatura/en-lugar-del-autor)
- 2012-2013 Especialidad Editorial, Versal- Casa del Libro UNAM, México

Ponencias

- 2012 Ponente junto a Joaquín Zerené en el Primer Congreso Internacional Taller (Sur) 2012, Patrimonio cultural sostenible. Visiones, prácticas e innovación desde la arquitectura, con la ponencia: “La Ciudad Posthistórica: nuevos medios y tecnologías de (la) representación colectiva”, Valdivia-Chile
- 2014 Ponente en el Congreso Internacional Filosofía de la Ciudad II, organizado por UAM Iztapalapa, por la UACJ y por Philosophy of the City Research Group con la ponencia “Espacio Mediatizado en la Ciudad Post-histórica; reflexiones sobre lo público y privado desde Vilém Flusser”, Ciudad de México.
- 2016 Ponente en el Congreso Chile Transatlántico, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Brown University con la ponencia “El archivo histórico-fotográfico y la colonización fotográfica del imaginario Valdiviano”, Santiago de Chile.

Proyectos de Investigación

- 2014-2017 Proyecto adjudicado en la línea de Investigación en nuevos medios del Fondo Nacional para las Artes y la Cultura (FONDART): “Imagen Tensión / producción de archivos imagéticos-colectivos en la ciudad posthistórica” (folio:56785), Chile

Publicaciones

- 2013 Publicación del artículo “La Ciudad Posthistórica: nuevos medios y tecnologías de (la) representación colectiva” en Revista AUS (Arquitectura / Urbanismo / Sostenibilidad) UACH, Valdivia-Chile

- 2013 Publicación en las Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades, UAM, México, “El Cuerpo Descifrado” con el artículo: " Tecnologías de la representación: el cuerpo localizado en la *wired city* de Vilem Flusser.
- 2016 Capítulo de libro: “Nuevas Plazas. Bajo Puente Juan Escutia” en *Espacio Público, aprendiendo en la plaza urbana*, compilador Dr. Christof Göbel, editado por la División de Ciencias y Artes para el Diseño, CyAD, UAM Azcapotzalco, Ciudad de México 2016

Asistencia a Seminarios

- 2014 Asistente al Seminario Internacional “Ciudad: Permanencias y (R) evoluciones. Siglos XIX-XX”. Organizado por el Área de estudios Urbanos de la UAM Azcapotzalco, Ciudad de México.
- 2014 Asistente al Seminario “Café de la Ciudad, Estudios Urbanos a debate: Perspectivas, aproximaciones, metodologías”. Organizado por el Departamento de Evaluación en el Tiempo, División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM Azcapotzalco, Ciudad de México.
- 2015 Asistente al Seminario Internacional “Estar, Encontrarse, reencontrarse, sentirse, hallarse: el espacio público urbano”. Organizado por el Departamento de Evaluación en el Tiempo, División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM Azcapotzalco, Ciudad de México.
- 2016 Asistente al Seminario Internacional “Representaciones Cartográficas de la Ciudad en la Investigación”. Organizado por el Área de Estudios Urbanos (UAM-A) y el Centro de Estudios de la Ciudad (UACM), Ciudad de México.