

- ▲ **Palabras clave/** Chiloé, madera, modernidad, identidad.
- ▲ **Keywords/** Chiloé, wood, modernity, identity.

ENTREVISTA / INTERVIEW

Candado de madera. Modernidad y tradición en Chiloé. Jorge Lobos.

Wooden Locks. Modernity and Tradition in Chiloé. Interview with Jorge Lobos.

Arquitecto Universidad de Chile. Master en Teoría y Práctica del Proyecto, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña. Visiting Teacher Royal Danish Academy of Copenhagen, Denmark. Professore Associato, Dipartimento di Architettura di Alghero-UNISS Italia. XVIII Premio Asturias de Arquitectura, 2005. Premio EUROPAN VI, 2001. Premio X Bienal de Arquitectura, 1995. Ha sido publicado en diversos medios en Chile, Argentina, Uruguay, Colombia, Alemania, Italia, Suiza, España, EEUU, Dinamarca, Noruega, Finlandia, Brasil, México, Bolivia, China y Letonia. Algunos de sus proyectos destacados en 28 años de trabajo Chile, 6 años en España y 7 años en Dinamarca, con más de 200.000 m² construidos, son, entre otros: Casa para vagabundos en Copenhague, Hogar de ancianos en Maullín, y la Iglesia San Vicente de Paul en Ancud. /Architect, University of Chile. Master in Project Theory and Practice, Superior Technical School of Architecture, University Polytechnic of Catalonia. Visiting Teacher at the Royal Danish Academy of Copenhagen, Denmark. Professore Associato, Dipartimento di Architettura di Alghero-UNISS Italia. 18th Architecture Asturias Award, 2005. EUROPAN VI Award, 2001. Tenth Architecture Biennial Award, 1995. He has been published in several media in Chile, Argentina, Uruguay, Colombia, Germany, Italy, Switzerland, Spain, USA, Denmark, Norway, Finland, Brazil, Mexico, Bolivia, China and Latvia. Some of his most outstanding projects in 28 years of work in Chile, six in Spain and seven in Denmark, with more than 200,000 square meters built, are, among others: Homeless Refuge in Copenhagen, Senior Citizen Residence in Maullín and the San Vicente de Paul Church in Ancud.

Mg. Emil Osorio Schmied

Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile.
MArch Environmental Design, Nottingham.
Académico Instituto de Arquitectura y Urbanismo,
Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Austral
de Chile, Chile.
emilosorio@uach.cl

Comenzaste tu formación como arquitecto en el momento en que la academia redescubría Chiloé, ¿cuál era la mirada desde la arquitectura?

Era una mirada bastante conservacionista. Se basaba en mantener las tejuelas, mantener la cultura local. Se hablaba de pérdida de identidad, cuestión que después de un tiempo me di cuenta que es imposible. En términos sociales nadie puede perder la identidad, a menos que exista una amnesia colectiva generalizada. La identidad se transforma o se procesa, pero no se pierde. Lo interesante de este momento es que se desarrolló una mirada desde la arquitectura, era una mirada más materialista que sociológica de la situación, en que se temía la pérdida de los objetos de arquitectura. Podríamos decir un fundamentalismo materialista. Se empezaron a hacer una serie de proyectos que rescataban los objetos, se diseñaba en relación a esos principios y se hacían viajes a Chiloé para dibujar las casas y las iglesias. Las primeras oficinas de arquitectura se abrieron en 1975 con Nelson González, Edward Rojas y Renato Vivaldi. Paralelamente, la academia, la Universidad de Chile, comenzó a producir conocimiento sobre Chiloé. En ese momento se funden las dos cosas: arquitectos que residían en Chiloé y la academia que producía conocimiento desde Santiago.

Imagen 1. Vivienda, Tenaún
(fuente: el autor).

Dada tu experiencia anterior de vida en Chiloé, ¿qué postura adoptaste?

Yo era más modernista que los que miraban Chiloé desde afuera, desde Santiago. Yo quería que se modernizara y los de afuera querían que se conservara. Además, en ese tiempo años 80, estaba la escuela posmoderna, que comenzaba a dominar la educación de la arquitectura, y Chiloé venía como anillo al dedo. Era lo único que se podía conservar en Chile. Ahí aparecían los verdaderos posmodernos, que buscaban conservar la historia a través de los objetos físicos. Pero mi visión era cómo Chiloé podía evolucionar, partiendo de los valores que existían. Cuando llegué a trabajar como arquitecto a Ancud, ya tenía un conocimiento de lo que ocurría, ya sabía cómo se representaba una casa o cuál era el trato con los carpinteros, pues había trabajado todos los veranos y vacaciones como dibujante en Chiloé. Tenía la experiencia en construir en madera. O sea, hice una escuela paralela a la Universidad de Chile, aprendiendo sobre madera en Chiloé.

¿Cómo fueron evolucionando estas miradas?

Podríamos decir que a mediados de los ochenta, Chiloé se comienza a dividir ideológicamente, en relación a las visiones de conservación. Pero esta división se produce más radicalmente en 1990 para ser exacto, cuando vuelve la democracia, porque en los años anteriores, la dictadura mantiene cohesionados a los arquitectos. Todos eran opositores a la dictadura. De uno u otro modo, teníamos un ideal político que nos unía y no nos hacía discutir entre nosotros temas que fueran de mucha fricción. Había un ideal mayor que era volver a la democracia y Chiloé actuaba como sistema de resistencia política al defender valores culturales. Era una suerte de resistencia ideológica contra la dictadura, contra las casetas sanitarias, que nadie se atrevía a llamarlas vivienda social, el trabajar en provincia, desde la periferia. En fin, una serie de elementos, que eran más fuertes que la discusión teórica sobre cómo se conservaba Chiloé. Estábamos de acuerdo en que había que conservarlo, pero los matices no los discutimos hasta que volvió la democracia.



¿Cómo impacta ese período en relación al uso de materiales?

Impactaba allí donde aparecían casetas sanitarias de bloque de cemento y de chapa metálica. En ese entonces comienza a producirse un período de modificación de materiales y además Chiloé, empieza a industrializarse. Aparecen los salmones, las plantas de algas, una industrialización que llega más de un siglo tarde a la isla que en el resto del país. Con esto, aparece más dinero y nuevos materiales. Se comienza a producir a fines de los ochenta una revolución cultural y, cuando vuelve la democracia, se desata la discusión. Los arquitectos, que antes estábamos muy unidos en contra de algo, la dictadura, empezamos a discutir entre nosotros también. Se abren dos claras tendencias: una más conservacionista, de arquitectos que querían mantener los valores sin modificarlos ya través de lo material; y otra, más evolucionista donde decíamos que había que conservar más bien lo que estaba detrás del objeto físico, un cierto proceso cultural y que el objeto, en cierto modo, era solamente la representación de ello por lo que podía cambiar: de materiales y de forma, siempre y cuando continuara siendo una representación social de ese proceso cultural.

Imagen 2. Edificio corporativo, Chonchi (fuente: el autor).





Imagen 3. Interior de la iglesia de Tenaún (fuente: el autor).



Dentro de ese contexto, ¿cómo se insertan obras icónicas como, por ejemplo, la iglesia San Vicente de Paul en Ancud?

Esa iglesia se construyó entre 1990 y 1992. Está exactamente en esa discusión porque, por un lado, manteníamos los elementos fundamentales de la arquitectura de Chiloé, pero usábamos la madera de otra forma. No tenía que ver con la técnica constructiva, ésta no la cambiamos mucho porque, de hecho no la dominábamos, los carpinteros desarrollaron y solucionaron el proyecto. Tenía más que ver con una concepción espacial. El cambio de paradigma se empieza a producir con ese proyecto con el uso del espacio, más que en la técnica constructiva. Porque la técnica constructiva estaba dominada por los carpinteros, ellos la conocían. Esa era la mano de obra que había y, si tú hacías algo que estuviera fuera de esa posibilidad, no era construible. Tuve problemas que resolvieron los carpinteros porque yo no sabía cómo se iba a construir, pero ellos dijeron: “es como un bote” entonces, no se hicieron mayor problema. Al inicio los carpinteros querían curvar la madera dentro de esos tubos con calor, pero no fue necesario porque la madera de canelo era tan suave, que al final se hizo sólo con clavos y con puntillas, la madera tenía una cierta elasticidad que lo permitía. Ellos conocían las dos o tres opciones de cómo curvarla y yo no.

Esa sabiduría ¿viene de la construcción de las iglesias, tiene más que ver con la carpintería de ribera, o hay un punto donde coinciden ambas?

Los carpinteros funcionan por dogma en Chiloé y eso también es interesante. Las casas son más o menos rectangulares y tienen techo a dos aguas. Éso es una casa. Cualquier otra forma es exógena. Los barcos tienen una determinada proporción, son todos medios gordos y redondos, los hacen más grandes o más chicos, pero tienen la misma proporción. Las iglesias tienen la misma proporción, más grande o más chicas, son iguales. O sea, todo tiene un cierto dogma, y ellos funcionan dentro de ese dogma. Por lo tanto, hacer un bote, hacer una casa, o hacer una iglesia, es más o menos lo mismo. Los carpinteros saben cuál es la regla que tienen que seguir. Lo que hicimos los arquitectos es que empezamos a discutir esas formas de hacer. Y ahí comenzó un cierto período evolutivo en la arquitectura.

¿También adoptaste esa lógica en tus obras?

Yo no estaba en contra de que pudieran existir nuevos materiales. De hecho, si no se producía un sistema racional de explotación del bosque, podía llegar a ser un problema el usar sólo madera. En términos personales, me encantaría hacer todas las obras sólo en madera. Pero hay cuestiones prácticas, había que hacer una planta de salmónes o una industria y no podíamos hacerla en madera. Por otra parte había una serie de obras muy pequeñas y menores que no afectaban la lógica general de la ciudad, en que había que ser muy pragmático. Ahí podíamos usar cualquier material, el que fuese necesario.



Imagen 4. Vivienda, Chonchi (fuente: el autor).

¿Cuál era la propuesta con respecto a la relación entre material y espacio? Nuestra propuesta era trabajar en el espacio más que en los materiales. Los materiales eran secundarios. De hecho, nosotros decíamos en ese momento que el material de Chiloé no era la madera, que el material de Chiloé era el espacio, el aire y cómo ese aire se moldeaba y representaba una cultura, enmarcada por un material determinado que era la madera, pero que podría haber sido otro. Si los Chilotes hubieran tenido piedra de calidad, quizás hubieran sido unos grandes constructores en piedra, pero tenían madera y se transformaron en carpinteros.

En relación a esos espacios que representan una cultura ¿cuál ha sido la postura desde la arquitectura? Hubo varios períodos, en nuestro trabajo, el primero era el más ingenuo, en el que dijimos “la tradición va por fuera y la modernidad, por dentro”. Manteníamos una cáscara de madera y por dentro hacíamos espacios muy contemporáneos -en lo que en ese momento se comprendía como contemporáneo-. Segundo, había una pugna en las escuelas de arquitectura entre posmodernismo y modernismo. Nosotros no quisimos estar en ninguna de las dos y hablábamos del “neoracionalismo”, en cómo podíamos repensar todo desde un punto de vista racionalista latinoamericano, más que historicista. Después de esos procesos, pasamos a uno en que se fusionaban las dos cosas. Una suerte de minimalismo social y cultural, pues en las primeras casas que hicimos es muy claro ver cómo, por fuera, pareciera que siempre hubieran

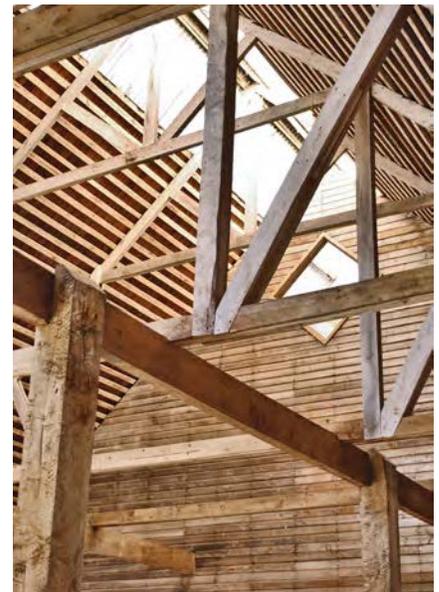


Image 5. Interior del Museo de Arte Moderno, Castro (fuente: el autor).



Imagen 6. Escuela Pudeto, Ancud (fuente: Geno Muñoz).

estado ahí. Muchos se preguntaban si lo que habíamos hecho era un reciclaje, en lugar de una obra nueva, ya que por dentro eran completamente modernas, uno podía sentirse en Nueva York o en cualquier otro lugar del mundo. Ese período fue un trabajo mucho más integral, donde material y espacio son casi indivisibles. Tampoco tenía que ver con las funciones ni con el tipo, que promovía el posmodernismo, porque también el tipo va cambiando culturalmente, o sea, el tipo de pasillo, cocina al fondo, habitación, etc. cambia con el tiempo, la tipología no es fija. Por ejemplo, trece mil quinientos años atrás, en las excavaciones arqueológicas de Monte Verde la tipología descubierta era una tienda de casi treinta metros de largo, cinco metros de ancho, con una cierta curvatura, y una especialización del trabajo al interior, pero era un solo espacio donde vivía un clan de veinticinco a treinta personas. Eso era una

tipología, que ya no existe, ni se adecúa a la vida de hoy. La vida moderna no implica que tengamos que seguir construyendo el pasillo y las habitaciones a los lados. La tipología puede ir cambiando. En ese momento, al eliminar la idea del tipo, nos comenzó a interesar la relación entre espacio y material, donde el principal material para nosotros era el aire. Hoy hemos sumado a esa postura una relación mucho más libre con la creación desde un punto de vista del arte contemporáneo, mezclado con las posiciones políticas actuales, donde los derechos de los ciudadanos deben ser respetados y considerados en la arquitectura y con los procesos de la psicología-social, que hace referencia a la cultura.

Y en ese sentido, el dogma de los carpinteros que mencionaste, ¿se trasladaba también al espacio?

El dogma también lo llevaban al espacio. Cuando construyen ese sistema en que levantan el techo a través de cuerdas, eso construye un cierto espacio que, de uno u otro modo, representa lo que ellos piensan del mundo. Al principio no comprendíamos mucho esos espacios, pero poco a poco fuimos encontrando sus códigos, que tienen que ver más con la construcción del espacio que con el material. Personalmente, la madera me fascina como material porque es el más próximo al ser humano. Esto se lo escuché a una escultora, que dice que la madera cortada tiene más o menos la misma extensión de vida que un ser humano, la temperatura más próxima a nuestro cuerpo y se degrada como nos degradamos nosotros: hasta terminar en tierra. Hay también una razón psicológica para que nosotros nos sintamos tan cercanos a la madera. Cuando entramos a una casa de madera, hay algo que es distinto a entrar a una casa de cemento, de ladrillo o de metal,



Imagen 7. Arbotante en la iglesia de Nercón, Castro (fuente: el autor).

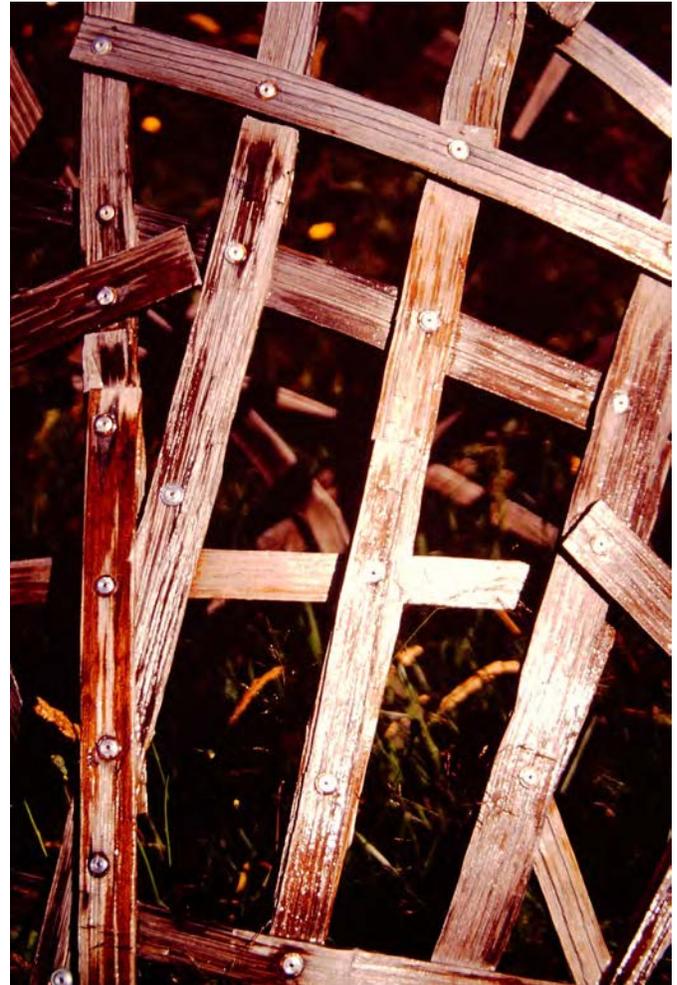


Imagen 8. Detalle de escultura de Cristián Salineros (fuente: el autor).

por más bello que sea el proyecto. Pero la madera, a pesar de estas maravillosas cualidades, sigue siendo un medio, no es el objeto final. Es distinto centrarse sólo en la materia, porque empiezas a ver la materia como la razón de la arquitectura. La materia nos da ciertas posibilidades y otras no, pero el objeto de la arquitectura es la relación con el ser humano. Los Chilotes, por ejemplo, terminaron siendo tan expertos en madera que cuando llegaron los planos de (Eduardo) Provasoli, el arquitecto italiano, en 1907, para la iglesia de Castro-un proyecto

diseñado en cemento y fierro-, para ellos fue totalmente natural hacerlo en madera. Comenzaron a imitar todas las molduras y la decoración de cemento, en madera. Por fuera, como no podían hacer toda esa decoración en madera, la empezaron a hacer en lata corrugada. Entonces ves una iglesia diseñada en cemento pero que está hecha en otro material. Es un hecho único y demuestra que la materia es relevante y fundamental, pero no es el objeto final de la arquitectura, es sólo un medio para materializar la vida. Edward Rojas se asombraba de que junto a Renato Vivaldi encontraron bicicletas de madera en el campo. Cementerios, candados, todo era de madera. Era una capacidad de reinterpretar

lo que venía del exterior con el material que tenían los carpinteros. Yo me ponía límites en el proyecto porque no sabía todas las posibilidades, pero ellos, los carpinteros, sí las conocían. Cuando construimos en Chiloé teníamos madera, pero también teníamos carpinteros y una particular manera de ver el mundo. ▲●●