

Disecciones: una introspección en la vivienda talquina

[DISSECTIONS: AN INSTROSPECTION IN TALCA'S HOUSING]

JOSÉ LUIS URIBE • LUIS FELIPE HORTA

✦

José Luis Uribe Ortiz
Profesor Universidad de Talca
Escuela de Arquitectura
Talca, Chile.

✦

Luis Felipe Horta Canales
Profesor Universidad de Chile
Facultad de Artes
Santiago, Chile.

Todas las fotografías son de autoría de David Guerrero Valenzuela y forman parte de la obra "Disecciones: Una introspección en la vivienda talquina", obra realizada por el arquitecto José Luis Uribe Ortiz y el cineasta Marco Antonio Díaz González, financiada por el Fondo de la Cultura y de las Artes 2008 en el área Artes Visuales.

LA OBRA

Para Baudrillard "hogar es un espacio específico que no se preocupa mucho de un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tienen como función en primer lugar personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma" (1997: 14). Siguiendo esta idea, variadas son las disciplinas que se ocupan del espacio arquitectónico doméstico y cada una tiene su particular manera de abordarlo. Podemos mencionar disciplinas tan disímiles como la antropología, la filosofía, la sociología y el arte. Centrándonos en esta última como forma de indagación espacial, la obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* se constituye como un trabajo de registro sobre la cotidianidad del espacio arquitectónico de la vivienda. Esta consiste en una instalación itinerante que recorre la ciudad de Talca, en la cual se expone una investigación y un análisis espacial de diversas tipologías de viviendas talquinas a partir de la fotografía y la cinematografía. La obra plantea la idea de mostrar al habitante una realidad arquitectónica con la finalidad de este que tome conciencia sobre la calidad espacial en la cual se desenvuelve diariamente, y logre asumir una postura crítica frente a la realidad arquitectónica con la cual interactúa.

Una segunda lectura que desprende esta obra tiene que ver con una serie de cuestionamientos respecto del compromiso ético del arquitecto a la hora de ofrecer una realidad proyectada; y con aquellos elementos que median de mejor manera la relación entre el arquitecto, la obra arquitectónica y la comprensión de esta por parte del habitante. Es así como a la hora de plantear *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* surge la pregunta sobre qué medios utilizar para representar una realidad arquitectónica que nos permita dar cuenta de mejor manera el funcionamiento cotidiano de una arquitectura y su realidad construida, logrando entregar al visitante un mayor grado de observación y una mayor cantidad de información respecto de los espacios que habita.

La obra indaga en la esencia de la arquitectura y la tectónica de los objetos de carácter doméstico. Se examina cada caso, se codifica la información y se reinterpreta en un lenguaje comprensible para la comunidad logrando un entendimiento entre los espacios en que se desenvuelve y las maneras que condicionan el diario comportamiento del habitante.

Resumen: El artículo se centra en el uso de la fotografía y el video en la representación arquitectónica de una realidad construida, como forma de aproximación por parte del habitante a una mejor comprensión de los espacios en los cuales se desenvuelve su realidad espacial diaria y habitar cotidiano, logrando apreciar el uso y decantamiento que ha tenido la vivienda según el paso del tiempo. El texto se distancia de la idea de la comprensión por parte del habitante de la representación de una arquitectura proyectada y aún no construida, sino que hace hincapié en su capacidad de ser consciente respecto de la realidad espacial doméstica en la cual se desenvuelve, tomando como caso de análisis la experiencia de la obra de artes visuales *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina*.

Palabras clave: vivienda, Talca, lo cotidiano, cinematografía, fotografía.

Abstract: This article focuses on the use of photography and video in the architectonic representation of a fabricated reality as dwellers' approximation way to a better understanding of the spaces where they live their everyday spatial reality and quotidian dwelling to value the use and decantation housing has experienced as time passes. The text takes distance from the idea of understanding by the dweller of the representation of a projected architecture not built yet, instead the dweller emphasizes their capacity for consciousness with regard to domestic spatial reality in which they live by taking as an analysis case the experience of the visual arts work *Dissections: an introspection of Talca's housing*.

Key words: housing, Talca, quotidian facts, cinematography, photography.

Vivienda edificio Serviu, Talca, 2009.



Para Andrea Griborio⁹ de la obra se desprende una lectura enfocada en:

El afán por explorar con diversas miradas el funcionamiento más íntimo de los espacios y sus relaciones, la manera de multiplicar los modos de acercarnos a la realidad construida que surge de este proyecto, permitiendo reconstruir historias no perceptibles a simple vista y entender las relaciones espaciales desde otras perspectivas. Así como al descubrimiento de los modos de actuación desde lo más profundo del espacio talquino; en una profesión que se caracteriza por establecer los límites entre los lugares y sus relaciones a partir de la intervención del espacio, logran reconstruir una historia, un catálogo de miradas desde distintos ángulos que nos permite revivir y narrar con certeza aquella intimidad en ocasiones oculta, que busca ser invadida y explorada (2011: 7).



DE LA CINEMATOGRAFÍA COMO NARRATIVA DE LO COTIDIANO

La escritura del cine, como dispositivo en constante movimiento, poco asible y a la vez traductor de estados de sociedad y articulador de la representación de las relaciones humanas de determinado momento histórico, permite codificar y figurar aspectos interdisciplinarios de las artes. Así, la arquitectura, como expresión híbrida, goza en el cine de un aliado en cuanto a traducción de lenguaje y recodificación simbólica de lo abstracto que puede ser el espacio.

La cinematografía, en su carácter de documentación patrimonial, aprehende no solamente aquello que registra, sino también propone una reconceptualización de lo que grafica a partir del cuadro, de los colores o del sonido, aunque también de lo que insinúa: el fuera de campo, el ritmo, la metáfora visual. En relación con la arquitectura, el cine es un canal de diálogo con la poética de los espacios, ya sea en el documental como en la ficción, o en géneros tan contemporáneos como el falso documental o el empleo de no actores en films de ficción. Es en estos casos en que el espacio y el cotidiano ingresan como parte de la dramaturgia de una pieza audiovisual y, muchas veces, como protagonista omnisciente. Es el caso del film chileno *Mami te amo*, largometraje de ficción que retrata la relación ambigua, dolorosa y tortuosa entre una pequeña niña que quiere imitar a su madre para ganar su cariño, y la mujer que con indiferencia convive tanto con su hija como con su ceguera. En este film, el espacio se convierte en la representación abstracta de los personajes, pero con la precisión no solo de los espacios recreados, sino de la ciudad (o más bien dicho, la periferia de la ciudad de Santiago) como soporte de las relaciones fragmentadas que desarrolla la película. La acción ocurre en un barrio tan emblemático como la Villa Portales, conjunto residencial que es abordado como el soporte del vacío de dos personas cuyo vínculo no solo permite su lejanía, sino sus propios desconocimientos. A su vez, esto se refuerza con permanentes planos en que las edificaciones clásicas comienzan a ser demolidas en pro de la instalación de gigantes edificios, que dan paso a sistemas de vida nuevos. La modernidad, tal como en antiguos films chilenos de los años cincuenta, es representada como una transición a la decadencia moral, en contraposición a la tradición que de alguna forma explicita su vínculo condescendiente con la raíz.

En este caso la cinematografía permite no solo dotar a los personajes de un carácter psicológico complejo y abstracto, sino que también se vale del espacio para construir (o en la práctica, deconstruir) relaciones filiales como las planteadas en el relato. De igual manera, permite que la arquitectura se enriquezca de significancias: el espacio es finalmente parte del arco dramático, parte de la poética visual y parte del paisaje de un cotidiano que si bien es ficcionado, es alusivo de situaciones contemporáneas de relaciones humanas.

Para el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder “el cine es la mentira 25 fotogramas por segundo” (2002: 121), sentencia que se aleja del tratamiento cinematográfico de la obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina*, la cual plantea la utilización de la cinematografía para el registro y codificación de la realidad construida en la vivienda talquina, la que posteriormente es decodificada en un lenguaje común mediante la naturalidad de la cámara. Según el historiador Antonio Santos, lo anterior se debe a que un medio como el cine parece reafirmar aquella definición según la cual la arquitectura es el escenario ante el que se desarrolla la actividad humana en toda su variedad y riqueza. Santos lo hace patente a partir de una lectura en la obra del cineasta oriental Yasujiro Ozú, donde según el autor, la arquitectura es ante todo la huella física que dejan las personas y los acontecimientos, un repertorio de ausencias o un artefacto que sirve para recoger y preservar el tiempo. Ozú en su cometido de cineasta, ejerció de manera involuntaria como cronista de lo cotidiano, captando una realidad social e histórica que experimentaba un acelerado proceso de mutación. Diferentes espacios son repetidos en casi todas sus películas y sometidos a leves variaciones de tratamiento: la casa familiar y sus dependencias destacan como escenario preferente (Santos, 2009: 33 a 39).

El cine de Ozú indaga en diversos ámbitos ordinarios y cotidianos de la vivienda. Según Enrique Walker, la expresión “lo cotidiano” constituye la lectura común de una serie de nociones que tienen relación con la apropiación e instrumentalización de las denominadas condiciones existentes –lo banal, lo cotidiano, lo hallado, lo popu-

lar– (Walker). A través de las circulaciones registradas para cada vivienda talquina mediante una serie de planos secuencias es posible “hacer presente la ausencia que ha sido” (Ricoeur, 1999: 53) con la remembranza de materiales, vistas y sensaciones que evoca la intervención arquitectónica de la vivienda y su relación con el habitante talquino. Es así como la vivienda talquina logra relacionar “tiempo y memoria” a través de una narrativa que adopta cada tipología arquitectónica registrada. Podemos entender, entonces, que cada vivienda es igual que un relato que se ofrece a ser leído. Cada una entrega visibilidad y está ahí para ser vista y ser leída. Es una arquitectura en la cual el habitante es un factor importante a la hora de comprender cada lectura, ya que él logra articular el pasado de la obra, el presente y el futuro.

Cineastas contemporáneos como los daneses Lars Von Trier, Thomas Vinterber, Soren Kragh-Jacobsen, Sussane Bier y el movimiento Dogma 95’ apuestan a lo cotidiano como narrativa cinematográfica en su ideal de recuperar la pureza del cine, exigiendo el retorno a la esencia y a la sencillez del arte cinematográfico, rebelándose contra el cine de grandes decorados y el dominio de la tecnología. La obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* apuesta a esa crudeza de la imagen mostrando la realidad cotidiana tan dura como es, entendiendo el interior de la vivienda y a su habitante como un ser humano lleno de vicios, alegrías, defectos y problemas.

La puesta en cámara de la obra se realizó a partir del plano secuencia* en aquellas viviendas donde la fluidez de sus circulaciones per-



Vivienda en Población Manso de Velasco. Talca. 2009.



Vivienda en el casco antiguo de Talca. Talca. 2009.

REVISTA 180

mitía un libre desplazamiento del *steadycam*. Por el contrario, en aquellas viviendas que carecían de extensos pasillos de circulación y cuya planta de arquitectura se ordena mediante la condición fragmentada de sus numerosos recintos, se utilizó la toma flash y un montaje de *shock*⁶ que genera un continuo mediante la unión de varias secuencias de corta duración filmadas en cada recinto.

SOBRE LA DOMESTICIDAD EN LA IMAGEN

Para Santos cada acontecimiento se visibiliza en el mundo real básicamente por la huella que deja en el espacio y la existencia de un evento radica fundamentalmente en su condición espacial. Es así como cada actividad y cada hecho tiene manifestación sensible en un espacio arquitectónico determinado. Tomando en cuenta esta idea, podemos decir que las manifestaciones de carácter íntimo de la vivienda dejan su registro en el espacio doméstico, lo que según Santos, corresponde a “un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y de sistema de acciones, tomando en consideración que los límites del espacio doméstico tienen condiciones flexibles y difusas” (2009: 35). La obra de Gordon Matta-Clark se aproximó al funcionamiento del espacio doméstico, desde la mirada visceral que el autor tenía sobre el funcionamiento interno de las viviendas. La frase “el arquitecto construye y el artista des-

truye” (Corbeira, 2000: 4) es una buena aproximación que el artista Dan Graham hace sobre la obra de Matta-Clark, caracterizada por conceptos como la fragmentación, piezas, partes y huellas de un habitar que alguna vez dio vida a un objeto arquitectónico y que hablan de un habitar pasado y de una memoria construida.

En las películas *Lluvia* o *El Sena ha encontrado París* de Joris Ivens el collage determina la poética de la representación del espacio. La documentación en ambos casos de la ciudad se vale del fragmento como articulador de un todo. Como lenguaje, el espacio parece redefinirse y codificarse únicamente bajo los ojos del autor. Las bifurcaciones que toma una calle o las formas que caprichosamente provoca el viento, son, a los ojos de Ivens, la evidencia más clara del aspecto social que posee el relato y la deconstrucción espacial como eje de él. Similar es el caso en la película *A Valparaíso* del mismo autor, que se vale de la barroca espacialidad del puerto de Valparaíso para generar un fresco que se asemeja mucho a los murales de Diego Rivera: exagerado y sutilmente surrealista, pero siempre cargado del vigor discursivo de un relato comprometido con las causas sociales. En dicho film, se subvierte la concepción clásica al plantear que los pobres “viven arriba” en lo alto de los cerros, pero los bur-

gueses acomodados lo hacen “abajo”, en el centro portuario. La subversión del canon se produce de manera fragmentada, en un collage que literalmente explota hacia el término del film con una sucesión de imágenes que dan paso a un final filmado en película a color, al contrario del resto que se encuentra fotografiado en un perfecto blanco y negro. La precariedad de la vivienda en lo alto de los cerros es el contraste natural de los palacios burgueses, nuevamente haciendo una metáfora –en este caso de la diferencia entre las clases sociales– desde y por el espacio.

Heidegger refiriéndose al habitar doméstico, propone que “lo que hay que ver es el modo en que el hombre está en el espacio” (2003: 17). Es así, como la fotografía y su condición de registro de la realidad y la manera en que el habitante utiliza su espacio se incorpora en la obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* a través de un encuadre cenital (simulando la vista en planta como representación del dibujo arquitectónico) lo que permite comprender el funcionamiento total de una casa en una sola mirada, recordando las composiciones del artista Daniel Spoerri y los ensambles fotográficos en las obras de David Hockney. De esta manera es posible comprender los diversos usos y el decantamiento de los recintos que componen la vivienda.⁶

LA IMAGEN COMO DOCUMENTO

Finalmente, surge una serie de interpretaciones a partir de la obra. Para el cineasta Marco Díaz:

La arquitectura y el cine se cruzan desde su punto de vista en una misma problemática: el espacio, y poseen similitudes muy cercanas y lejanas entre sí. Es la arquitectura la que está destinada a ser ocupada, utilizada, construida, modificada, destruida, es un arte práctico y concreto. Tomando eso como soporte, es la imagen cinematográfica la que permite ingresar en un espacio arquitectónico para apreciarlo y vivirlo desde una perspectiva cognoscitiva y sensorial (2009: 9).

Según Díaz, una de las bondades de la imagen audiovisual de *Disecciones...* es que se introduce en el espacio primario y fundamental de la vivienda, instancia interna y privada en donde se determina la forma de ser del talquino, su comportamiento y su manera de relacionarse, introduciéndonos en la esencia de cada habitante mediante una cámara subjetiva que nos hace partícipe de lo cotidiano y lo doméstico. Para Díaz, la puesta en cámara de la obra se basa en una cuya mirada es inocente, bruta, infantil, que se dedica a husmear en los espacios y rincones de cada uno de estos mundos propios como son los interiores de las viviendas talquinas. De esta manera, es la imagen en movimiento la que nos introduce y nos hace vivir en mundos que tal vez nunca conoceremos, hogares en los que nunca estaremos, mundos paralelos ausentes para nosotros.

La imagen, en cuanto a documentación, metáfora o dispositivo provocador, permite que la relación espacio-tiempo sea un transductor de las conductas del hombre, por ende, un artefacto patrimonial que en su esencia resignifica la realidad para dotarla de poesía. La intimidad pasa a convertirse en una representación, tanto en la ficción como en la no ficción, por el simple hecho de existir una demarcación provocada por el cuadro, pero también por lo enunciado: la existencia del fuera de campo y del amplio abanico de oportunidades y posibilidades que otorga el sonido no es sino la complejización de los dispositivos propios de una expresión multidisciplinaria. La mimesis no es sino una capa muy superficial, mientras que la aprehensión del espacio puede llegar a constituir el sustento del relato o, en algunos casos, la aparición de un nuevo elemento narrativo.

Por otro lado, el conjunto de fotografías que componen la obra pueden ser entendidas como un palimpsesto, en la cual la superposición de estratos permite hacer una lectura multidimensional acerca de las diversas maneras de habitar la vivienda talquina, lectura que ha tomado un valor importante al ser el único registro del total de las tipologías existentes antes del pasado terremoto del 27 de febrero de 2010 que afectó a gran parte de la capital maquina. La obra logra recorrer la

arquitectura de la vivienda talquina previa al terremoto y es testigo de cómo esta conforma distintos lugares de memoria (Ricoeur, 1999: 80), entendiendo este concepto como un núcleo significativo para la identidad colectiva. Son núcleos caracterizados por su fuerte carga de simbolismo o de emoción, arraigados en las convenciones y costumbres sociales, culturales y políticas, que se van modificando en la medida que cambian las maneras de apropiación, uso y tradición. Cada fotografía

da cuenta del relato físico y mental creado por los propios habitantes acerca de los espacios donde se desenvuelve actualmente y donde sus antepasados se han desarrollado. A futuro se hace necesario entender la nueva arquitectura de la vivienda talquina como un espacio de transición hacia un habitar pasado, en el que la narratividad y puesta en relato de esa arquitectura logran evocar la memoria e identidad que alguna vez el mismo habitante comenzó a destruir.

NOTAS AL PIE

1. Obra de artes visuales financiada por el Fondo de la Cultura y de las Artes 2008 en la Línea de Fomento de las Artes realizada por el arquitecto José Luis Uribe y el cineasta Marco Díaz durante el año 2009.
2. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela. Máster en Arquitectura: Crítica y Proyecto por la Fundación Universidad Politécnica de Catalunya. Dirige el Congreso Internacional de Arquitectura y Diseño Arquine y colabora como curadora de arquitectura para la mencionada revista.
3. El movimiento Dogma 95 se levanta contra el cine de ilusión y presenta 10 reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad, las cuales se mencionan a continuación: 1. El rodaje debe realizarse en locaciones reales. No es posible construir sets y los decorados no pueden ser introducidos en la filmación; 2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes; 3. La cámara debe sostenerse en la mano; 4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada, aunque se permite instalar un foco simple

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artículo realizado a partir de la experiencia de *Disecciones*: una introspección en la vivienda talquina, obra realizada por el arquitecto José Luis Uribe Ortiz y el cineasta Marco Antonio Díaz González, financiada por el Fondo de la Cultura y de las Artes 2008, en el área de artes visuales.

A Valparaíso. Dir. Joris Ivens. "Joris Ivens Wereldcineast" edición Boxet European Foundation Joris Ivens. Francia-Chile, 1963. DVD. Medio Fílmico.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, México D.F., Siglo XXI, 1997.

Corbeira, Darío. *«Construir... o deconstruir»: textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Díaz, Marco. "La imagen bruta". *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina*, Talca, Ediciones Labase, 2009, 9.

Fassbinder, Rainer Werner. *La anarquía de la imaginación*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002.

Gorostiza López, Jorge. *Cine y arquitectura*, Gran Canaria, Ed. Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

Griberio, Andrea. "Certezas desde la intuición". *Disecciones: la arquitectura de las infraestructuras públicas en Talca*, Talca, Ediciones Labase, 2011, 7-8.

Heidegger, Martin. *Observaciones relativas al arte: la plástica, el espacio*, Pamplona, Ediciones Universidad Pública de Navarra, 2003.

La Seine a rencontré Paris (El Sena ha encontrado París). Dir. Joris Ivens. "Joris Ivens Wereldcineast" edición Boxet European Foundation Joris Ivens. Francia, 1957. DVD. Medio Fílmico.

- sobre la cámara en mano en caso de realizar grabaciones nocturnas; 5. Los filtros están prohibidos; 6. La película no debe contener ninguna acción superficial; 7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos; 8. Las películas de género no son válidas; 9. El formato de la película debe ser en 35 mm; 10. El director no debe aparecer en los créditos.
4. Corresponde a la secuencia filmada en continuidad, sin cortes entre planos.
 5. El montaje de *shock* corresponde a la sucesión violenta de planos, con la finalidad de suscitar la reacción intelectual y emotiva del espectador. Un buen ejemplo es la escena del baño en la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock.
 6. Volviendo al cineasta danés Lars Von Trier, la secuencia inicial de la película *Dogville* logra que el espectador tenga la posibilidad de introducirse en la intimidad de diversas familias del pueblo donde se desarrolla la historia a través de un plano cenital. Llama la atención la particular manera en que Von Trier logra entender la complejidad de una cuadrícula y la traspasa al espectador en una sola mirada.

Mami te amo. Dir. Elisa Eliash. Act. Eva Luna Icenso, Catalina Saavedra, Josefina González. DVD. Producción Chile 2008. Medio Fílmico.

Melendo Cruz, Ana. *Antonioni. Un compromiso ético y estético*, Madrid, Editorial IAAAL, 2010.

Mouesca, Jacqueline. *Breve historia del cine chileno*, Santiago, Editorial Lom, 2010.

Ossa, Carlos. *La semejanza perdida*, Santiago, Editorial Metales Pesados, 2010.

Pérez de Arce, Rodrigo. *Domicilio urbano*, Santiago, Ediciones ARQ, 2006.

Regen (Lluvia). Dir. Joris Ivens. "Joris Ivens Wereldcineast" edición Boxet European Foundation Joris Ivens. Francia, 1929. DVD. Medio fílmico.

Ricoeur, Paul. "Arquitectura y narratividad". *Architectonics: Mind, Land, Society: Arquitectura y Hermenéutica*, 2002, 9-30.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife Producciones, 1999.

Rodríguez, Hilario J. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, Ed. JC. Madrid, 2003.

Santos, Antonio. "Yasujiro Ozú: Menosprecio de corte, alabanza de aldea" en *Revista Visions*. Nº 6. (2009), 33-39.

Walker, Enrique. "Lo ordinario". Conferencia BIARCH: Open Seminar, La Pedrera, Barcelona, 9 / 11 / 2010.

José Luis Uribe Ortiz (Talca, 1979) es arquitecto de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, Chile, 2007. Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC), España 2010, (Beca Chile Conicyt, 2009). Es autor de las obras *Disecciones*: una introspección a la vivienda talquina (Fondart 2008) y *Disecciones*: la arquitectura de las infraestructuras públicas en Talca (Fondart 2010), obras exhibidas en "Devir Menor: arquitecturas y prácticas espaciales críticas en Iberoamérica", como parte de *Guimaraes 2012*, capital de las artes (Portugal). El año 2012 fue invitado como editor para el número monográfico de arquitectura chilena de la revista *Zona de Proyecto* (Argentina) denominado Chile según Chile. Actualmente es profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca y dirige el proyecto editorial Talca, cuestión de educación, en conjunto con la editorial Arquine, iniciativa apoyada por el Fondart 2012.

José Luis Uribe Ortiz (Talca 1979) He is an architect from the School of Architecture at the University of Talca, Chile, 2007. Master in Theory and Practice of the Architecture Project of the Superior Technical School of Architecture of Barcelona (UPC), Spain, 2010 (Conicyt Chile Scholarship, 2009). He is author of the projects *Dissections: an introspection to Talca's housing (Fondart 2008)* and *Dissections: the architecture of public infrastructures in Talca (Fondart 2010)*, works exhibited at "Devir Menor: spatial critic architectures and practices in Ibero America", as part of *Guimaraes 2012, capital of arts (Portugal)*. In 2012 Uribe was invited as editor for the monographic issue on Chilean architecture of the Argentine magazine *Zona de Proyecto (Project Zone) named Chile según Chile (Chile according to Chile)*. He is currently professor of the School of Architecture at University of Talca and directs the publishing project *Talca, cuestión de educación in cooperation with the publishing house Arquine, initiative supported by Fondart 2012*.

Luis Felipe Horta Canales (Peñaflor, 1980) es realizador de cine, mención en Montaje, de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis, Chile. Posee estudios de especialización en restauración cinematográfica en la Universidad Autónoma de México. Actualmente es subdirector de la Cineteca de la Universidad de Chile, además de desempeñarse como académico en la Universidad de Chile y en la Universidad de Valparaíso. Ha dirigido los proyectos de restauración de las películas *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969), *El leopardo* (Alfredo Llorente Pascual, 1926) y *La respuesta* (Leopoldo Castedo, 1961), además de participar en los procesos de digitalización de películas de diversos cineastas nacionales como Miguel Littín, Raúl Ruiz, Patricio Kaulen y Helvio Soto.

Luis Felipe Horta Canales (Peñaflor, 1980) is a filmmaker with a minor in editing from the School of film at Arcis University, Chile. Horta has specialized in cinematographic restoring at Autonomo University of Mexico. At present, he is an assistant director of the Film Archive at University of Chile as well as professor at the aforesaid University and the University of Valparaíso. Horta has also been in charge of the restoring projects for the movies *Caliche Sangriento (Blood Caliche)* (Helvio Soto), *El leopard (The leopard)* (Alfredo Llorente Pascual, 1926) and *La respuesta (The reply)* (Leopoldo Castedo, 1961). Besides, he has participated in the digitalization processes for movies by various national filmmakers such as Miguel Littín, Raúl Ruiz, Patricio Kaulen and Helvio Soto.