

CUERPO Y PAISAJE. EL CASO DEL BARRIO YUNGAY EN SANTIAGO DE CHILE

Body and landscape. The case of Yungay district in Santiago de Chile

Rolando Durán Cavieres.

Arquitecto. Docente Escuela de Arquitectura, Universidad de Santiago de Chile.

RESUMEN

El siguiente trabajo presenta el cuerpo teórico de un estudio previamente realizado en el barrio Yungay en Santiago Poniente, Chile. El estudio es un levantamiento del paisaje urbano del barrio Yungay, donde se busca redefinir la concepción de patrimonio arquitectónico como objeto construido hacia una visión que vincule la experiencia vivida del habitar cotidiano y el objeto arquitectónico construido de manera ensamblada.

Para ello se recurre a dos disciplinas hasta ahora sin conexión. El "paisaje urbano" y el "interaccionismo simbólico" se asocian para introducir un objeto de estudio novedoso, el "cuerpo cotidiano" que se desenvuelve en el paisaje urbano. El patrimonio espacial se desprende como conclusión de un proceso lúcido que reflexiona sobre el habitar cotidiano de una manera sistemática y sinóptica.

ABSTRACT

The following paper presents the theoretical basis of a previous study in the Yungay neighborhood in West Santiago, Chile. The study is a survey of the urban landscape of the Yungay neighborhood; where it seeks to redefine the concept of architectural heritage as an object built towards a vision that links the lived experience of everyday life, and the architectural object built in an assembled manner.

This is done with the aid of two disciplines so far offline. "Urban landscape" and "symbolic interactionism" are associated to introduce a novel object of study, the "everyday body" that unfolds in the urban landscape. Spatial heritage emerges as a conclusion of a lucid process in which we reflect on everyday living in a systematic and synoptic manner.

[Palabras claves]

Paisaje urbano, barrio Yungay, patrimonio espacial, cuerpo cotidiano, maquina sinóptica

[Key Words]

Urban landscape, Yungay neighborhood, spatial heritage, everyday body, synoptic machine.

I. INTRODUCCIÓN

El texto se basa en una investigación que se desarrolla en el barrio Yungay el año 2012. Se trata del "Levantamiento espacial" del barrio Yungay, que se efectúa para profundizar en el carácter patrimonial del paisaje urbano de este sector. En el presente texto, se pone el denominado "levantamiento espacial" del barrio Yungay en formato académico, y se busca ajustar sus hallazgos a las corrientes teóricas que sean pertinentes. A partir del marco teórico del presente trabajo, se va a fundamentar la propuesta de análisis urbano, que ha sido una "praxis" analítica hasta el momento, pero que no ha sido sistematizada. Los campos disciplinares más oportunos para sistematizar y definir teóricamente la "praxis" analítica dicha son el cuerpo y el paisaje urbano. Se proyecta, de esta forma, un método de observación y percepción del paisaje urbano, que incorpora al cuerpo integralmente en el proceso analítico, en un instrumento que resignifica el patrimonio construido y el paisaje urbano como dimensiones adheridas a la experiencia vivida. El presente texto es también una búsqueda de herramientas que permitan comprender y elucidar la relación entre el cuerpo y la ciudad, elaborando una perspectiva de cómo el cuerpo se desenvuelve en el espacio urbano, ocupando al mismo cuerpo como fuente de información e indagación espacial y urbana.

El barrio Yungay, en Santiago poniente, Chile, es una importante y céntrica zona de la capital que por varios motivos ha conservado parte de su patrimonio construido. En 2009 este sector fue declarado "zona típica" por el Consejo de Monumentos Nacionales" (Consejo de Monumento Nacionales, 2016), siendo este barrio objeto de restricciones de interés patrimonial que, pese a ser acatadas, no han podido frenar el desgaste del patrimonio construido. Ante esta situación cabe preguntarse si los instrumentos urbanísticos para definir el patrimonio urbano y construido son efectivos en un contexto como el chileno. "En Chile, la naturaleza muestra una inusual regularidad. Cada 25 o 30 años, un 'big one', un gran terremoto destruye el país. Por eso casi no existe patrimonio histórico en este país, lo cual llama la atención de los turistas. Como la maldición de Sísifo, los chilenos ven cada cierto tiempo cómo el país que construyen con esmero se viene abajo por la fuerza de la naturaleza" (Müller, 2016). Por la naturaleza telúrica de Chile y por unas políticas de conservación urbana que no son eficaces a la hora de salvaguardar el patrimonio construido, es que esta investigación se centra en la naturaleza del patrimonio construido del barrio Yungay, cuestionando la naturaleza de la definición patrimonial como mera pieza físico-material e intentando ampliar la definición, para lograr que el cuerpo se incorpore como parte de la definición del patrimonio y de paisaje urbano.

La pérdida soberana de poder sobre nuestro cuerpo es producto de la alienación de nuestra sensibilidad. Pero ello no sólo se expresa en una carencia de conciencia corporal, la insensibilización del cuerpo y la alienación de su sensibilidad van modelando seres humanos incapaces de participar de su entorno. Ello se traduce en un cuerpo pasivo que no es capaz de participar del espacio común de la ciudad. Esta investigación se puede leer también como una reflexión sobre la soberanía de nuestros sentidos.

La hipótesis del siguiente trabajo es que el levantamiento espacial y sinóptico del paisaje urbano del barrio Yungay hace posible redefinir la concepción de patrimonio arquitectónico y

urbanístico como objeto construido hacia una nueva visión que vincule la experiencia vivida del habitar cotidiano y el objeto construido -arquitectónico y urbano- de manera ensamblada. Esta nueva definición profundiza en la noción de paisaje urbano y contempla que el patrimonio arquitectónico y urbanístico es el producto de un proceso de análisis lúcido que resulta de la interacción entre objeto urbano-arquitectónico construido y experiencia vivida.

Los objetivos de la investigación son variados, aquí se trazan los más básicos: Primero] Determinar la relación entre el cuerpo cotidiano (tal como se estudió en la presente investigación) y la ciudad. Segundo] Inscribir esta metodología como parte del estudio del paisaje urbano. Tercero] Verificar si es posible expresar el paisaje urbano desde la sensibilidad corporal de manera sistematizada y no reduccionista o simplificadora. Cuarto] Observar si es posible vincular los conceptos de cuerpo y paisaje urbano, para redefinir el patrimonio urbano y arquitectónico, como objeto construido, hacia una concepción que vincule experiencia vivida y objeto construido conjuntamente. Y, Quinto] Sistematizar y darle fundamento teórico al levantamiento espacial del barrio Yungay.

II. EL CUERPO COMO PRINCIPIO

Importantes investigadores atestiguan la relevancia del cuerpo como uno de los ejes centrales de reflexión en ciencias sociales y estudios urbanos desde hace bastante tiempo. El geógrafo D. Harvey, ha dicho que ha habido una “extraordinaria eflorescencia de interés por ‘el cuerpo’ como base de todo tipo de pesquisas teóricas a lo largo, aproximadamente, de las dos últimas décadas” (Harvey 2000). Los estudios sobre el cuerpo son una corriente profunda y multifacética que compromete a pensadores tan diversos como F. J. Varela (Varela, Thompson, & Rosch, 1997) (Neurobiología y cognición), D. J. Haraway (Haraway, 1991) (Feminismo y teoría cyborg), M. Foucault (Foucault, 2002) (Cuerpos dóciles e instituciones totales), G. Deleuze (Deleuze & Guattari, 2004) (Máquinas deseantes y cuerpo sin órganos), G. Agamben (Agamben, 2002) (Animalidad y biopolítica), J. Butler (Butler, 2002) (Teoría queer), F. J. García Selgas (García Selgas, 1994) (Acción y encarnación), y, por último, arquitectos, como por ejemplo J. Pallasmaa (Pallasmaa, 2014) (Arquitectura y cuerpo), entre muchos otros pensadores y teóricos.

Se ocupará al mencionado D. Harvey para obtener una perspectiva de “estado del arte” del cuerpo en la investigación urbanística. La tendencia marxista del geógrafo británico marca los puntos problemáticos y principales polémicas en torno a este tema. Para D. Harvey el cuerpo es esencialmente un instrumento político, ¹ definido por su “posicionalidad en relación con la circulación y la acumulación del capital” (Harvey, 2000, pág. 125). Y, desde esa posición crítica a “ciertas versiones de ese ‘retorno al cuerpo’” (Harvey, 2000, pág. 143), porque el “concepto de cuerpo corre (...) el peligro de perder su densidad política, porque no puede proporcionar una base para definir la dirección frente al locus de la acción política. Quienes (como Foucault o Butler) apelan al cuerpo

1 Según D. Harvey: “El cuerpo constituye un proyecto inacabado, histórica y geográficamente maleable en ciertos sentidos. No es, por supuesto, infinita ni siquiera fácilmente maleable, y algunas de sus cualidades inherentes (‘naturales’ o biológicamente heredadas) no se pueden borrar”. Y agrega que “el cuerpo no es una entidad cerrada y sellada, sino una ‘cosa’ relacional que crea, limita, sostiene y en última instancia se disuelve en un flujo espacio-temporal de procesos múltiples” (Harvey, 2000, págs. 120-121).

como concepto fundamental experimentan consecuentemente una intensa dificultad para elaborar una política que se centre en otra cosa que no sea la sexualidad” (Harvey, 2000, pág. 142). Aquí hay un tema fundamental en los estudios del cuerpo y con el cual, es posible tropezar a cada momento. Por un lado se estudia el cuerpo en tanto diferencia (alteridad, otredad), que deja en el centro de la reflexión a los cuerpos diferentes, “los anormales” (Foucault, 2007). Pero, un discurso, al mismo tiempo, que pierde eficacia política, en cuanto, se centra en las diferencias (de raza, género, clase, edad, distribución socio-espacial, etc.), y no en las semejanzas, o aquellas relaciones en común que se mantengan entre los cuerpos humanos. Por ello, el mismo D. Harvey, se ve obligado a elaborar el concepto de “ser genérico” (Harvey, 2000, págs. 237-244), tomado de Marx.

Paralelamente al desarrollo teórico y conceptual de temas relativos al cuerpo, se ha ido instalando toda una serie de prácticas artísticas que ligan al cuerpo a las vanguardias artísticas, sobre todo en la danza (Sánchez, 2015) y también el tema del cuerpo está moviéndose –lentamente- hacia la teoría de la arquitectura. Ante estos desarrollos cabe preguntarse por qué no se ha instalado este discurso en el ámbito del paisaje, y específicamente en el ámbito del paisaje urbano. ¿Por qué el paisaje urbano no ha sido penetrado por estos discursos tan poderosos y pregnantes? Una respuesta parcial, sería que el paisaje ha sido concebido y desarrollado al interior de la disciplina paisajística, como un espacio de contemplación, espacio inactivo. El cuerpo, por el contrario, ha sido pensado como el propio ámbito de la acción, como un dispositivo de acción. Esta investigación se dedica –en parte- a penetrar la inmaculada pasividad y pureza del paisaje con la mundanidad y actividad del cuerpo.

Hacia una praxis corporal

Es interesante que, cuando H. Lefebvre explica la triada de espacio (espacio concebido, percibido y vivido), lo hace justamente a través del cuerpo: “Para comprender los tres momentos del espacio social, podemos remitirnos al cuerpo. Aún más dado que la relación con el espacio de un ‘sujeto’ miembro de un grupo o de una sociedad implica su relación con su propio cuerpo y viceversa. Considerada globalmente, la práctica social supone un uso del cuerpo: el empleo de las manos, de los miembros, de los órganos sensoriales y de los gestos del trabajo y de las actividades ajenas a éste. Se trata de la esfera de lo percibido (base práctica de la percepción del mundo exterior, en el sentido psicológico). En cuanto a las representaciones del cuerpo, éstas provienen de una experiencia científica difundida y mezclada de ideologías: conocimientos anatómicos, psicológicos, relativos a las enfermedades y remedios, a la relación del cuerpo humano con la naturaleza y con sus entornos o con el ‘medio’. Lo vivido, la experiencia corporal vivida, por su parte, alcanza un alto grado de complejidad y peculiaridad, porque la cultura interviene aquí bajo la ilusión de inmediatez, en los simbolismos y en la vieja tradición judeocristiana, algunos de cuyos aspectos han sido revelados por el discurso psicoanalítico. El ‘corazón’ vivido (hasta el malestar y la dolencia). Más aún en lo que a los órganos sexuales se refiere. Las localizaciones no son fáciles y el cuerpo vivido alcanza bajo presión de la moral la turbación de un cuerpo sin órganos, castigado, castrado” (Lefebvre, 2013).

No son, pues, sólo tres notaciones del espacio, sino que, con toda su fuerza son tres notaciones del cuerpo, del cuerpo en el espacio, según diferentes modos de ser representado. Se podría incluso intercambiar los términos espacio por cuerpo, en vez de

la “trieléctica del espacio” (Soja, 2008, págs. 39-41), podríamos hablar de la trieléctica del cuerpo. Aquí se intenta describir dicha trieléctica del cuerpo, en tres notaciones: Cuerpo concebido, cuerpo percibido y, por último, cuerpo vivido, que es el tema del cual se ocupa esta investigación y que se desarrolla en extenso.

Cuerpo concebido

M. Foucault habla de las sociedades disciplinarias, donde se imponen las instituciones totales (Cárcel, Hospital, Escuelas, Psiquiátricos, Fábricas) en que la arquitectura está al servicio de la dominación del cuerpo del ser humano. El modelo de dichas instituciones es la arquitectura panóptica (Foucault, 2012). La ciudad y la sociedad disciplinaria es aquella que impone la dominación del cuerpo del ser humano a través de la visualidad. Desde el punto de vista de nuestros cuerpos es posible pensar en la ciudad como una máquina panóptica, que modifica, define y regula la corporalidad disciplinariamente. Dominando el cuerpo del ser humano.

Los tumultos y aglomeraciones de personas en las ciudades contemporáneas, en las metrópolis modernas, someten al cuerpo al estrés de lo tumultuoso. Lo que Marx decía sobre el trabajo mecánico, que “sobreejercita hasta el último grado el sistema nervioso, impide el ejercicio variado de los músculos y dificulta toda actividad libre del cuerpo y del espíritu” (Rojas, 2010) es decir que mecaniza y fatiga el cuerpo del ser humano explotado, también podemos verlo en las ciudades y grandes urbes. El cuerpo normalizado y alienado no es sólo un producto común del modo de operar de las fábricas y las oficinas, sino que también del espacio urbano en que se desenvuelve la mayoría de la población. Esta experiencia cotidiana en la ciudad expone a la pérdida de sensibilidad de los órganos perceptivos. La condición natural de un cuerpo insensible ante su entorno se traduce en un “cuerpo pasivo”, como plantea Richard Sennett en su libro “Carne y Piedra” (Sennett, 2017) y en una sociedad del cansancio, como plantea B. Han en el libro “Psicopolítica” (Han, 2014). Una sociedad en que la vitalidad y las potencias creativas van desapareciendo. “El Modulor” es el cuerpo arquitectónico por excelencia. Le Corbusier, que quería sentar las bases de una nueva arquitectura y urbanismo, creó este “personaje”, hecho en base a diferentes medidas. Como su nombre lo indica, el Modulor es un instrumento para la modulación de los espacios (Corbusier, 2010). Esta es la versión estandarizada del cuerpo normalizado. Es perfecto en sí mismo... pero es pasivo, no se mueve. No salta, no baila... Por ello, urge la necesidad de herramientas para valorar el cuerpo según su máxima intensidad de uso, que es el cuerpo que se mueve en el espacio. Habrá que dirigirse a otros campos disciplinares que sí han estudiado esto. Por ejemplo, el cuerpo performativo y el cuerpo coreográfico.

Cuerpo percibido

El cuerpo performativo pone en jaque la corporalidad normalizada. Cuando Marina Abramović y Ulay se ponen frente a frente dejando un pequeño espacio entre ellos en la puerta de entrada de un museo y desnudos en la performance “imponderabilia” (Sánchez, 2015) ¿no están interrogando a la corporalidad de los que pasan entre sus cuerpos desnudos? O cuando Valie Export se expone y dispone a una ocupación desconcertante del soporte urbano, poniendo su cuerpo en las más extrañas posiciones en columnas, escalinatas, veredas, etc. ¿no está cuestionando justamente la normalidad en que ocupamos la estructura física

y espacial de la ciudad?

El cuerpo coreográfico es el cuerpo que danza. La realidad más plena del cuerpo (que en virtud de su plenitud es susceptible de ser percibido) y donde este obtiene su máxima ocupación y expresión. El padre de la danza moderna, Rudolf Von Laban (Sánchez, 2015) (1879 – 1958), fue un arquitecto y coreógrafo húngaro. Estudió el cuerpo y su movimiento en el espacio. Este investigador espacial dedicó gran parte de su vida a definir los conceptos de espacio, duración-ritmo y energía. Inventando, además, un singular modo de notación coreográfica: La Labanotación. Además se apoyó en la geometría del icosaedro para desarrollar una de sus más grandes contribuciones al mundo de la coreografía, la Kinesfera, una figura geométrica que envuelve el cuerpo y sirve de guía para el movimiento.

Otro pionero es Oskar Schlemmer (Sánchez, 2015) (1888 – 1943), fue coreógrafo en la escuela de arquitectura alemana Bauhaus. Introduce piezas y utensilios abstractos y geométricos (palos-líneas, máscaras estilizadas, esferas de colores, etc.) en escenografías minimalistas, haciendo del cuerpo mismo una figura abstracta y geometrizada. Crea una rica variedad de juegos escenográficos dignos de estudiar. Por último, William Forsythe (Sánchez, 2015), coreógrafo aún vivo que introduce los aprendizajes de Rudolf Von Laban en la danza contemporánea, estudiando los movimientos de manera abstracta y creando piezas rotundas de danza.

Al estudiar los avances de la danza contemporánea, se observa la rigurosidad con que esta trabaja la participación del movimiento y del cuerpo en el espacio, desde luego el objetivo de esas investigaciones son la expresión artística y las posibilidades de un cuerpo pleno de movimiento. Otro es el caso del cuerpo que se mueve en el espacio público de la ciudad y a través de su paisaje urbano. El “cuerpo vivido”, el cuerpo común y cotidiano. Cuerpo semejante a los otros cuerpos. Ese cuerpo vivo que se oculta en la irreflexividad del trasiego cotidiano.

Cuerpo vivido

En el libro “LA CIUDAD NO ES UN ARBOL” Ch. Alexander, nos da un ejemplo de la “unidad urbana” básica: “En Berkeley, en la esquina de las calles Hearst y Euclid, existe una tienda delante de la cual se encuentra un semáforo de tráfico. A la entrada de la tienda hay un puesto de periódicos, en el que aparecen éstos colgados. Cuando el semáforo tiene la luz roja, las personas que esperan para cruzar la calle permanecen inactivas junto a la señal; y, por no tener nada que hacer, miran los periódicos colgados en el puesto, que pueden verse desde el lugar en que se encuentran. Algunas de ellas sólo leen sus titulares, otras compran el periódico mientras esperan. Este efecto provoca una interdependencia entre el puesto de periódicos y el semáforo. El puesto de periódicos, los periódicos que hay en él, el dinero que pasa de los bolsillos de la gente a la hucha del puesto, las personas que están junto al semáforo y que leen los periódicos, la señal de tráfico, los impulsos eléctricos que hacen funcionar el semáforo y la acera en que la gente está, constituyen un sistema –todos cooperan–” (Alexander, 1968). Ch. Alexander, a partir de este ejemplo, separa entre la parte fija e invariable (puesto de periódicos, semáforo y la acera existente entre el semáforo y el puesto de periódicos) y la parte móvil y variable (personas, periódicos, dinero e impulsos eléctricos). A partir de la separación entre lo “fijo” y lo “móvil”, rescata como unidad urbana básica lo fijo de la situación de cooperación y condiciona la unidad urbana básica al sistema

urbano en su conjunto, y en esa operación, deduce la unidad urbana básica como por una operación lógica: La necesidad de una estructura urbana que condicione entramados (y no árboles, urbanísticamente hablando). Podemos leer esta operación como una operación de reducción. Ch. Alexander sólo rescata la parte fija del sistema y oblitera la parte móvil, esto es, el cuerpo o los cuerpos que se mueven en el espacio. Es necesario, por lo tanto, tomar un punto de vista que pueda conjugar lo “fijo” con lo “móvil” y comprender cuál es ese movimiento de cooperación e interdependencia entre ambos y sólo a partir de allí observar su resultado en la matriz urbana. Como se ve, tomando el mismo principio que Ch. Alexander se invierte el análisis.

El antropólogo T. Ingold nos habla de la posibilidad de analizar en entorno de otro modo. A través del principio de juntariedad: *“Caminar juntos, hacer música juntos, envejecer juntos, descansar y moverse juntos: todo esto atestigua lo que Hägerstrand llama el principio de juntariedad [principle of togetherness]. Gracias a este principio las líneas de devenir se tejen en el mismo tapiz. La juntariedad entrelaza los devenires, mientras se mueven a través o a lo largo, en un tipo de respuesta mutua que podría llamarse correspondencia. En general, sin embargo, la antropología ha estado interesada en el principio opuesto, la otredad —un principio que pone a los seres vis-à-vis o en «contraste» entre sí, como socios en interacción, cruzando y entre puntos”* (Ingold, 2012, pág. 48). Según lo dicho por T. Ingold, el principio de juntariedad sería una nueva forma de comprender el espacio y el cuerpo, no según la operación deductiva de Ch. Alexander que determina todo el sistema y deduce sus cruces, y propone al cuerpo como un simple transitar, en todo caso algo móvil y pasajero. Ingold esquematiza esto diciendo que son dos tipos de líneas diferentes. *“Podemos considerar que ambos tipos de movimiento, a lo largo y a través, son líneas, pero son líneas de muy distinto tipo. La línea que avanza a lo largo de, en términos de Klee, sale a pasear. Por el contrario, la línea que cruza a través es un conector que enlaza una serie de puntos ordenados en el espacio bidimensional. (...) dos modalidades de viaje, a las que llamaré, respectivamente, deambular y transportar”* (Ingold, 2007, pág. 89). Son modos radicalmente opuestos de vivir el espacio a través del cuerpo, el principio de juntariedad da una primera guía para comprender el análisis del cuerpo vivido en el espacio o en el paisaje como deambular y no como transportar.

Pero, ¿qué es este elemento móvil y pasajero, esta ‘cosa’ inconclusa y relacional? ¿Qué es el cuerpo vivido? Se intentará una definición. Deleuze, en LÓGICA DEL SENTIDO da pistas: *“Los cuerpos, con sus tensiones, sus cualidades, sus relaciones, sus acciones y pasiones, y los «estados de cosas» correspondientes. Estos estados de cosas, acciones y pasiones, están determinados por las mezclas entre cuerpos. En el límite, hay una unidad de todos los cuerpos en función de un fuego primordial en el que se reabsorben y a partir del cual se desarrollan según su tensión respectiva. El tiempo único de los cuerpos o estados de cosas es el presente. Porque el presente vivo es la extensión temporal que acompaña al acto, que expresa y mide la acción del agente, la pasión del paciente. Pero, a la medida de la unidad de los cuerpos entre sí, a la medida de la unidad del principio activo y el principio pasivo, un presente cósmico abarca el universo entero: únicamente los cuerpos existen en el espacio y sólo el presente en el tiempo”* (Deleuze, pág. 9). Y, en otra parte agrega: *“El interior y el exterior, lo profundo y lo alto, sólo tienen valor biológico gracias a esta superficie topológica de contacto. Así pues, hay que comprender incluso biológicamente que «lo más profundo es la piel». La piel dispone de una energía potencial vital propiamente superficial”* (Deleuze, pág. 79).

Por tanto, el cuerpo es un presente –o una presencia- que expresa y mide la acción del agente y la pasión del paciente, a través de su superficie de contacto topológica: la piel.

También D. Harvey, al tratar de definir al “ser genérico” lo expresa en términos biológicos. *“La respuesta general por parte de las ciencias sociales (...) ha sido retirarse de cualquier examen de la base biológica/física del comportamiento humano. Dentro del marxismo, por ejemplo, la tendencia ha sido tratar la naturaleza humana en relación al modo de producción (o a la vida material en conjunto) y negar las cualidades universales de nuestro ser biológico”* (Harvey, 2000, pág. 238).

Pero ¿qué es este ser biológico? ¿Cómo se puede entender el cuerpo presente o actual, desde lo biológico? El filósofo G. Agamben comprende la corporalidad como un campo de disputa entre la animalidad presente en el hombre y lo que él llama “la máquina antropológica” (Agamben, 2002, pág. 79). Según Agamben, la “máquina antropológica” se define por una separación rotunda entre hombre y animal. Según la “máquina antropológica”, el hombre es el animal más evolucionado, posee el lenguaje. Pero según la lectura de G. Agamben de M. Heidegger no es así, por el contrario, el ser humano es un “animal aburrido”: *“El ser está atravesado desde el origen por la nada, (...) porque el mundo se ha abierto solamente para el hombre a través de la interrupción y la aniquilación de la relación del viviente con su desinhibidor. Por cierto, el viviente, como no conoce el ser, tampoco conoce la nada; pero el ser aparece en la “clara noche de la nada” sólo porque el hombre, en la experiencia del aburrimiento profundo, se ha arriesgado a suspender su relación de viviente con el ambiente”* (Agamben, 2002, pág. 129). El animal tiene una relación -por así decirlo- absoluta con el ambiente, su desinhibidor (sus órganos sensoriales) lo arrojan a las cosas brutalmente, sumiéndose en los estímulos recibidos (marcas o signos, les llama G. Agamben), es en el lenguaje de G. Agamben, aturcido. El hombre, en esta reflexión, es producto de la interrupción del estímulo primario. Un retraimiento primario del ser. Pero incluso bajo este retraimiento, la naturaleza animal pervive a través de la relación de los órganos sensoriales y el mundo exterior: *“Todo ambiente es una unidad cerrada en sí misma que resulta de la extracción selectiva de una serie de elementos o de “marcas” (...), que no es, a su vez, sino el ambiente del hombre. La primera tarea del investigador que observa un animal es la de reconocer los portadores de significado que constituyen el ambiente. Pero estos no son aislados de manera objetiva y fáctica, sino que constituyen una fuerte unidad funcional o, como Uexküll prefiere decir, musical con los órganos receptores del animal que deben percibir la marca (...) y deben reaccionar a ella (...). Todo sucede como si el portador de significado exterior y su receptor en el cuerpo del animal constituyeran dos elementos de una misma partitura musical, (...) sin que sea posible decir de qué modo esos dos elementos tan heterogéneos han podido estar tan íntimamente conectados”* (Agamben, 2002, pág. 82)

El hombre que expresa su animalidad no es otro que el “hombre ordinario” de Michel de Certeau, que enuncia su investigación en términos similares: *“Aspira este análisis a una lógica operativa cuyos modelos se remontan tal vez a los ardidés milenarios de peces hábiles en mimetismos de insectos proteicos, y que, en todo caso, queda oculta por una racionalidad en lo sucesivo dominante en Occidente. Este trabajo tiene pues por objetivo explicitar las combinatorias operativas que componen también (...) una “cultura”, y exhumar los modelos de acción característicos de los usuarios de quienes se oculta, bajo el sustantivo púdico de consumidores, la condición de*

dominados (...). Lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente" (Certeau, 2007, págs. XLI-XLII). El hombre ordinario, "héroe anónimo que viene de muy lejos. Es el murmullo de las sociedades", "Es una multitud (...), una multitud de héroes cuantificados" (Certeau, 2007, pág. 3).

El geógrafo Y. Tuan ayuda a aclarar la perspectiva de "hombre ordinario" (en la misma línea de D. Harvey con el "ser genérico"): "No importan cuán diversas sean nuestras percepciones del entorno, como miembros de una misma especie estamos constreñidos a ver el mundo de cierta manera. En efecto, todos los seres humanos compartimos percepciones comunes, todo un mundo en común, en razón que poseemos similares órganos de percepción" (Tuan, 2007, pág. 15). Según este geógrafo "una persona puede introducirse en el mundo de otra, a pesar de las diferencias que puedan existir entre ellas con respecto a edad, temperamento y cultura" (Tuan, 2007, pág. 16). Es en este sentido, que definimos el cuerpo que se pretende estudiar, no es el cuerpo de la diferencia y la alteridad, sino que es el cuerpo del "hombre ordinario", el "ser genérico"... el cuerpo vivido como el cuerpo común y corriente del sujeto que camina en la calle y se sienta en las plazas. La investigación se centrará, como en el trabajo de Y. Tuan, en las "similitudes subyacentes" (Tuan, 2007, pág. 27).

III. LOS SENTIDOS DEL CUERPO

Kevin Lynch dice respecto de la ciudad, que en ella "cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado. Nada se experimenta en sí mismo, sino siempre en relación con sus contornos, con las secuencias de acontecimientos que llevan a ella, con el recuerdo de experiencias anteriores" (Lynch, 1998). Esta dificultad inicial sumerge de lleno en los problemas para un estudio de la ciudad.

La ciudad, su paisaje urbano y el espacio mismo están en continua fuga, al mismo tiempo y junto con ello, las figuras de las personas que transitan por las calles, los sonidos de los autos que pasan raudos y su imagen veloz, el espacio que se pierde en perspectivas de puntos de fuga únicos o múltiples... al poco andar por la ciudad buscando analizarla se observará un hecho obvio: no se puede mirar ni percibir la ciudad de una sola y misma vez, la ciudad y el espacio se escabullen y son inasibles.

Todo ello percibido por medio de los "sentidos", pero ¿cómo son nuestros sentidos? Según la medicina hindú del Ayurveda hay "dos grupos de sentidos: los cinco sentidos de la percepción. Que son bien conocidos, y los cinco sentidos de la acción, que son la voz, las manos, los pies, los órganos genitales y el ano. Cada sentido de la percepción es un canal a través del cual la mente va hacia el objeto sensorial, lo percibe y regresa a procesar su percepción. Cada sentido de la acción es un canal en el cual se introduce la mente para expresarse proyectando su personalidad hacia el mundo exterior, y a través del cual regresa de nuevo una vez concluida su expresión" (Svoboda, 1995, pág. 48). Estos 10 sentidos (gusto, visión, tacto, audición, olfato, voz, manos, pies, órganos genitales y ano) mantienen una estrecha relación al interior de nuestro cuerpo. La realidad es una construcción mental hecha por la articulación de los sentidos-percepciones dispersos.

Paisaje urbano y cuerpo

El origen del término paisaje urbano procede de la década de 1960. Por una parte en la obra del autor británico Gordon Cullen, TOWNSCAPE de 1960, que se traduciría al español justamente como "EL PAISAJE URBANO tratado de estética urbanística" (Cullen, 1974) y el libro de norteamericano Kevin Lynch "The image of the city", "LA IMAGEN DE LA CIUDAD" (Lynch, 1998), editado por vez primera en 1960.

De especial interés para este estudio son algunas de las definiciones de Gordon Cullen. Cullen define paisaje urbano como "un arte de la relación (...). Su finalidad consiste en estudiar todos los elementos que constituyen el conjunto: edificios, arboles, paisaje, agua, tráfico, señales, etc. Y ensamblarlos, entretejerlos de forma tal que se desencadene el drama." (Cullen, 1974, pág. 8). Para ello el autor de TOWNSCAPE da tres instrumentos de observación: 1) "Visión serial", en donde "los escenarios ciudadanos se nos revelan, por regla general, en forma de series fragmentadas o, por decirlo de otro modo, en forma de revelaciones fragmentadas" (Cullen, 1974, pág. 9). 2) "Contenido", que es la capacidad de leer "contenidos" en la envolvente física de la ciudad (Cullen, 1974, pág. 11) y 3) "Lugar" o posición del cuerpo en la envolvente espacial. "Se refiere a nuestras reacciones respecto a la posición que ocupa nuestro cuerpo en el medio de lo que lo rodea (...). A nivel de conciencia, debemos enfrentarnos con un campo de experiencias que arranca de los más intensos impactos de exposición y de encierro (lo que llevado a extremos patológicos se traduce en síntomas de agorafobia y de claustrofobia)" (Cullen, 1974, pág. 10). El cuerpo humano reacciona instintivamente ante los diferentes estímulos, que en forma de envolvente espacial otorga el lugar, a esto Cullen le llama "sentido posicional".

Cullen ya al final de su libro TOWNSCAPE, en el epílogo, escribe la siguiente frase: "La verdad se encuentra allí donde usted se encuentra. En esos estudios no nos interesamos en absoluto por los valores objetivos, tan prometedores en apariencia: tenemos que enfrentarnos con la situación subjetiva, la cual es perturbadora" (Cullen, 1974, pág. 194). Perturbadora, pero no por eso menos verdadera, subjetiva en todo caso. Por lo tanto, metodología de análisis cualitativo, que intenta desentrañar el espacio cotidiano, que se desenvuelve a partir de la experiencia sensorial. Experiencia de los sentidos que obedece a una dimensión fenomenológica de la existencia, donde la conciencia de los individuos ocupa un papel determinante en el modo de habitar los espacios. La "ciudad adquiere una dimensión fenomenológica cuando existe una relación mental del individuo con su entorno". Esta dimensión fenomenológica existe en un espacio vivencial o según Husserl un "mundo de vida", que es consecuentemente el "mundo de los sentidos, de la intuición y de la apariencia sensible" (Moya Pellitero, 2011, pág. 26).

Espacio de percepción

Se trata de ejercitar la atención a lo vívido de una manera sistematizada. Lo principal es elucidar aquello que se tiene enfrente. Se hacen observaciones que buscan indagar en la construcción mental de la realidad. Pero exactamente ¿qué es la observación? Heidegger en "Habitar, pensar, construir" habla de un puente que "oscila ligero y fuerte sobre el río. No une solamente las orillas ya ahí existentes. En el tránsito por el puente se destacan las orillas ante todo como orillas" (Heidegger, 2007). Eso es una observación, pues distingue una vivencia construida

por la conformación del puente. Es a través del tránsito por el puente que las orillas adquieren relevancia, Heidegger no está observando el puente en un espacio cartesiano o con una visión ubicua, no. Él está en una posición respecto del puente; tiene un punto de vista. Ese punto de vista determina un "espacio de percepción". Según Ana M^a Moya Pellitero *"éste es un espacio fenomenológico que une la representación con el objeto representado"* (Moya Pellitero, 2011, págs. 41-42).

La capacidad de elucidar aquello que se tiene en frente en el "espacio de percepción" opera en relación a lo que Henry Lefebvre ha llamado "espacios transparentes": *"El individuo puede optar por estar ausente y no relacionarse con su entorno más cercano, o bien percibirlo como una entidad transparente y representarlo a través de imágenes, que muchas veces son silenciosas (...). Por esta razón, decimos que el observador está ausente en el acto de percepción. Sin embargo, un espacio urbano transparente puede activar la curiosidad de algunos individuos que lo observan a través de una mirada inocente, como si vieran dicha realidad por primera vez, libre de preconcepciones, estereotipos culturales y memoria visual colectiva"* (Moya Pellitero, 2011, pág. 36).

La observación desde un "espacio de percepción" con una visión poética de las imágenes observadas se hace carne con los planteamientos de Alberto Cruz, profesor chileno de arquitectura en la Universidad Católica Valparaíso. Mientras explica observaciones que facilitaron el proyecto "capilla pajaritos" y a partir de la experiencia del cuerpo en diferentes iglesias y catedrales, dice: *"No hablo de posición aquí de lo interior, yo hablo de la posición, de la posición espacial. (...). Hablo de esa zona que viene a ser circunstancia exterior de la posibilidad del acto interior"* (Cruz, 2016).

Teorías de la acción

Erving Goffman en su libro "Ritual de la interacción", aboga por una "sociología de las ocasiones" donde *"la interacción no se relaciona con el individuo y su psicología, sino más bien con las relaciones sintácticas entre los actos de distintas personas mutuamente presentes las unas a las otras"* (Goffman, 1976, pág. 12). La definición de Goffman es oportuna, sin embargo las relaciones sociales son más amplias que la interacción sólo entre personas. En este sentido, el enfoque de la teoría "actor-red" es consistente a la definición antes descrita, las personas son figuras determinadas respecto de otras figuras en un "parlamento de cosas" (Lash, 2016) que se desarrollan y se desenvuelven en el espacio relacionándose e interactuando entre sí. La cordillera, el cielo, la luz, los árboles, las veredas, las calles, las iglesias, las personas, los vanos, las líneas, las emociones, la poesía, las sensaciones, los planos, las curvas, los contrastes... son los actores y actantes del patrimonio espacial del paisaje urbano, en el que, más que ciertas tipologías arquitectónicas o urbanísticas, lo que se descubre es el habitar mismo, para darle una nueva lectura a un barrio, sector o conjunto urbano a partir del aparato sensible y su percepción urbana ensambladamente. Interaccionismo simbólico, sí, pero interaccionismo simbólico social y espacial conjuntamente. Se trata del registro de la cotidianidad esplendorosa por medio de observación directa, captando las relaciones sintácticas entre actos y situaciones espaciales.

El método de este instrumento espacial define y redefine constantemente las palabras usuales para recalcar el sentido

que tienen en la observación. Esto es también una manera de recordar el contenido profundo de estas, su belleza y su utilidad, dándoles una cotidianeidad esplendorosa. Sobre todo porque estas se corporeizan en la piel, mirada, interioridad y también en el cuerpo. Por ejemplo, se define la fachada continua y plana, característica del "Barrio Yungay", como un plano permeable (de proximidad doméstica), este plano se distingue por estar "a punto de" un apareamiento súbito, que ya no pertenece puramente al ámbito de la mirada sino de lo que aflora en la piel al tener encuentros o apareamientos súbitos; estremecimiento, pudor, etc. Por eso el plano de la fachada continua es un plano "a flor de piel".

Toma de datos

Los sentidos son dispersos, se oye por los oídos y se ve por los ojos y no viceversa, al mismo tiempo, usualmente se camina con los pies y se habla con la voz. Pero como todo se integra en una función única que es la construcción mental y además como la acción del cuerpo sintetiza todo con una eficacia abrumadora para poder realizar acciones básicas y complejas en una dialéctica corporal que viene desde los comienzos del homínido. Se hace dificultoso separar los diferentes sentidos para saber de qué manera sienten y actúan en espacio urbano.

¿Qué es lo que oye el oído y qué es lo que ve el ojo? Además ¿cómo todo ello puede formar situaciones especiales y determinadas? Situaciones que se singularizan respecto de otras situaciones... donde es posible que tenga más preponderancia por ejemplo, el tacto que el oído. El estímulo básico y motriz pre-forma la actuación del ser humano. La tarea es retrotraerse a estos estímulos y comprender la manera y el modo en que se los percibe y en consecuencia se actúa.

Esos estímulos y la reacción a ellos, tal como las consecuencias de los mismos en el entramado del espacio urbano, es lo que se despliega en la observación. Observación es la capacidad de darse cuenta de los factores que definen la manera en que se mira, se siente y cómo el cuerpo se comporta de manera rutinaria en el espacio. El despliegue de la información perceptual emerge de la demora de un "punto de observación" o "espacio de percepción". Son impresiones espacio-temporales que emergen de detenerse y observar aquellos factores preponderantes de la forma en que se habita. Por una parte se observará la "situación espacial", que son todos aquellos factores que condicionan el habitar a través de diferentes estímulos y, por otra parte, el "acto o actuación", que es la relación posicional de las figuras humanas y de uno mismo en cuanto participantes del espacio urbano respecto de la situación espacial o factores condicionantes antes descritos.

Todo ello queda corporizado en el croquis, lugar de registro del "espacio de percepción". Un dibujo que entrega una observación o idea de cómo habitamos. Pero este habitar es un punto en el espacio, inmensamente complejo y abierto, como se dijo, inabarcable por una sola mirada y una sola observación... para comprender un conjunto urbano en su totalidad nacen múltiples y diversas observaciones dispersas, que no por ello forman un conjunto elucidable y comprensible, sino que son como cuadros dentro de un museo, cada observación muestra su propio valor en sí misma. Para lograr comprender el conjunto urbano es necesario que encontremos un orden y organización a estas observaciones, es decir se necesita comprender cómo se encadenan, enlazan y entrelazan los diversos puntos de

vista, es necesario encontrar el sentido de estas observaciones/ percepciones. En términos concretos se trata de un estudio de caso de un barrio, el barrio Yungay de Santiago de Chile. Donde se analiza el barrio a través de la misma percepción del espacio en una suerte de observación participante.

IV. ESTUDIO DEL BARRIO YUNGAY

Aquí se rescatan algunas observaciones y análisis espaciales de una investigación más amplia e hilada sobre el barrio Yungay, en Santiago de Chile. Se recopila la información más pertinente respecto del cuerpo y el paisaje urbano y cómo ambos polos topológicos se interfieren e interpenetran. El texto original es un relato y síntesis de un estudio que se ha hecho en salidas de campo y toma de muestras del barrio estudiado. Los datos recopilados son dibujos o croquis, información relevante del habitar que sucede en el barrio Yungay. El texto que se muestra en lo que sigue es al mismo tiempo una reflexión sobre el mismo habitar y la forma en que percibimos nuestro entorno y paisaje urbano.

Lo regular de la calle común

Dentro de la calle común del barrio Yungay, existe una mirada al ras y otra mirada frontal. Mirando frontalmente la fachada opuesta, aparecen oquedades, vanos. Pero, oquedades habitadas; hendiduras del plano horizontal que mantiene siempre latente la proximidad doméstica, cual plano permeable ¿Cómo son estos vanos, esta oquedad habitada?

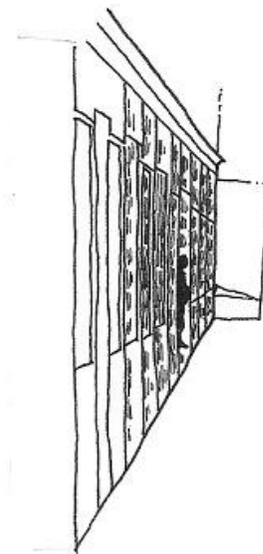


Figura 2: Mirada al ras de la fachada "a flor de piel" (Fuente: Elaboración Propia).

En el dibujo de arriba un hombre asoma en la puerta, después se fue y no supe identificar la puerta. Es que a causa del lugar en que se mira hay indistinción entre unos vanos y otros. Pues estamos mirando el plano que antes vimos frontalmente, ahora, en un escorzo pronunciado. Es decir, estamos sobre la "mirada al ras".

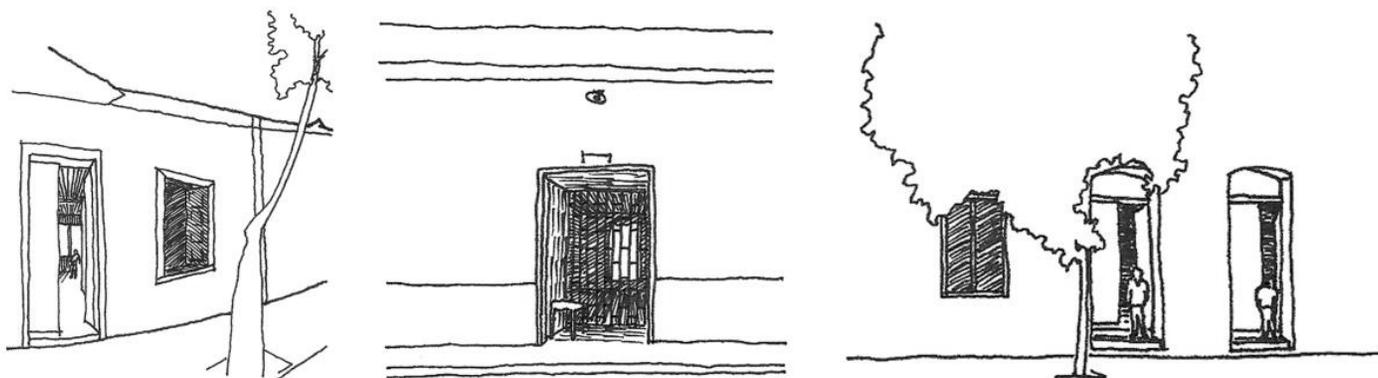


Figura 1: Oquedad habitada, proximidad de lo doméstico. Lo entre-abierto y el asomo (Fuente: Elaboración Propia).

En el dibujo de arriba a la izquierda: Mientras dibujo, un hombre entra y sale, entre la casa y la vereda, cargando cosas. Dibujo en la calle al borde de la angosta vereda y cercano a la puerta, el hombre que pasa me mira y siento pudor, sólo dibujo cuando se aleja (se divisa él al fondo de su casa). La puerta sin embargo sigue abierta... En realidad entre-abierta. En el dibujo de arriba al centro, aunque la puerta está abierta de par en par, por dentro cierra el paso una reja. La puerta está de otra manera entre-abierta. Y, en el dibujo de arriba a la derecha se observa a los vecinos, que salen simplemente a la puerta, miran un rato la calle, fuman un cigarro o conversan con el vecino y luego entran de nuevo a la casa. Todo esto a la par de lo entre-abierto de las puertas hablan de una suerte de acto intermedio, descanso o respiro de lo doméstico que se consume en un asomo a la calle.

Toda la situación espacial de la vereda de la calle común, hace recordar a los antiguos corredores y galerías. En el dibujo de arriba a la izquierda, una galería porticada de la Universidad de Santiago de Chile. Alumnos detenidos del pasar –del tránsito-propio del espacio. Se posan apoyando la espalda y soportando el tronco (del cuerpo) entre la parte inferior de la fachada interior y el suelo, quedan por lo tanto por la espalda protegidos y con las piernas y los pies relajados.

La semejanza entre las galerías y corredores con la vereda es que ambas construyen un espacio intermedio que deja en posición de mirar; la vereda-corredor es un dispositivo para la mirada, pero ¿qué mira? En el dibujo de arriba a la derecha, una escena cotidiana, es mediodía. Las personas van, caminan a algún lugar.

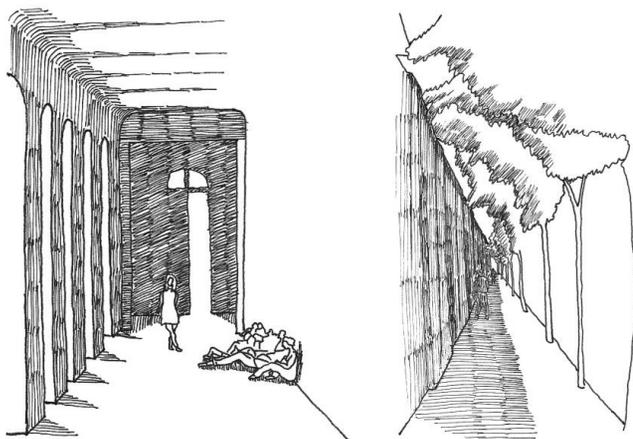


Figura 2: Mirada al ras de la fachada "a flor de piel" (Fuente: Elaboración Propia).

Probablemente a sus casas a almorzar. La simplicidad de la escena cotidiana acompañada de la simplicidad del espacio de la vereda. Sin embargo, esta situación tiene algo admirable: Es que todos los elementos quedan tan perfectamente situados: el pasar de las personas queda como anidado, como contenido en la sombra que irradia la fachada y que corta en dos la plataforma de la vereda. Al pasar (de las personas) lo acompañan por sus flancos, en contrastado brillo, arriba un hilo de cielo y abajo la intensa luz del sol. Toda esta situación queda envuelta entre los árboles y la fachada, cual escenario que da esplendor a la acción.

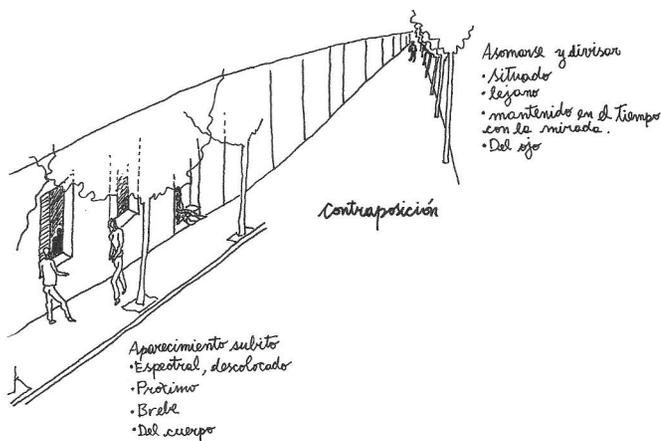


Figura 4: Contraposición de actos en el espacio de la vereda (Fuente: Elaboración Propia).

Aparece una contraposición espacial en la vereda del barrio Yungay. Ello permite que se reflexione sobre el acto primario en la calle común: Mientras un acto es situado, distante y mantenido en el tiempo con la mirada, relativo al ojo. El otro acto es como descolocante, tiene algo de espectral pues está siempre latente, además es próximo y breve, relativo al cuerpo. Pero esta contraposición, no es más que una tensión entre ojo y cuerpo, si lo vemos en la misma perspectiva del espacio interior de la vereda como corredor interminable, cual escenificación, se entenderá que la contraposición es –por así decirlo- una dramatización que da cuenta de una reunión de ojo y cuerpo...



Figura 5: Esquema habitar calle común barrio Yungay. El acto de "recorrer" de la vereda-corredor reúne el "asomarse" desde el plano de la fachada con el "divisar" de la mirada (Fuente: Elaboración Propia).

Por lo tanto, hilando lo dicho, ¿cuál es el habitar del Barrio Yungay? Como se muestra en el esquema de arriba, es un habitar, de corredores interminables, que mantiene el ir, dramatizando la reunión del ojo y el cuerpo.

Singularidades

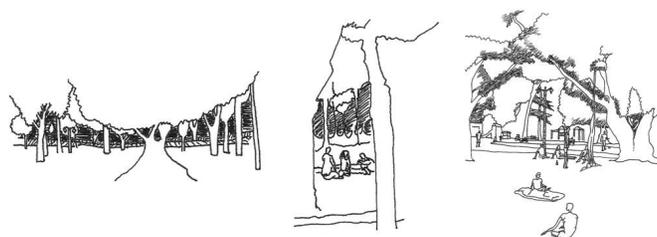


Figura 6: Espacios de césped en la plaza Brasil (Fuente: Elaboración Propia).

Una de las singularidades tradicionales del barrio Yungay. Se trata de la Plaza Brasil, dentro de la plaza, se analizaron los espacios delimitados con césped (paso) y árboles al interior: Al acceder a estos recintos, se ingresa a la fronda bajo los árboles, y bajo esta fronda, el árbol completo se pierde. Se está entre y bajo ellos (los árboles), desde su interior se ve alrededor toda la actividad, pero está segmentada por los mismos troncos de los árboles. En el dibujo de arriba a la izquierda se observa esta disposición de troncos, en que unos están más atrás y otros delante, los troncos van dejando contornos verticales que son como segmentos recordados de toda la espacialidad, algunos segmentos están vacíos (sin actividad), otros con grupos conversando y otros con personas haciendo diferentes actividades (como muestra el dibujo de arriba al centro)... Son segmentos de posibilidades múltiples.

En el dibujo de arriba a la derecha, una persona sentada mira a la izquierda, otro más atrás mira a la derecha, un grupo más atrás está en semi-círculo justo allá cuando los troncos de los árboles empiezan a formar los segmentos de posibilidades múltiples. Apertura espacial de la plaza, donde se encarna la multiplicidad de posibilidades. Pero ¿cómo se da la decisión de una posición, de las muchas posiciones posibles? Es al ir deteniéndose y caminando a buscar sitio. En esa búsqueda está en juego la obtención de intimidad por medio de los segmentos verticales que delimitan el espacio, en una suerte de mirada alrededor que orienta al cuerpo y busca el espacio un propio.

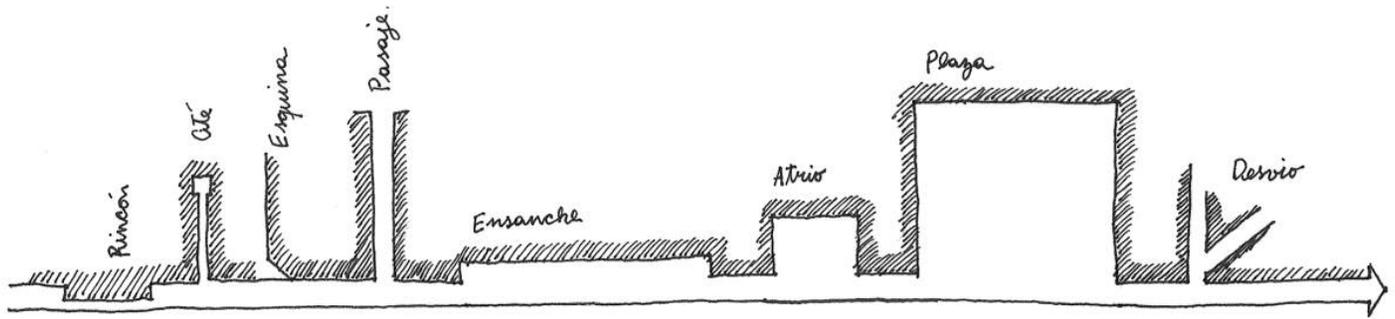


Figura 7: Esquema habitar del barrio Yungay, la calle común y las singularidades del barrio Yungay (Fuente: Elaboración Propia).

Singularidades y calle común

Por último, con respecto a las singularidades tradicionales. Observemos cómo estas se conectan entre sí y como se conectan con la calle común. Es decir, cómo lo común y regular se conecta con aquello singular que es lo que acabamos de ver. Obsérvese el dibujo de arriba, se ve un esquema denominado "esquema habitar del barrio Yungay. La calle común y las singularidades del barrio Yungay": *Las singularidades del barrio Yungay (rincón, cité, esquina, pasaje, ensanche, atrio, plaza y desvío), aparecen como variaciones, interrupciones, aperturas y desvíos que en cada caso articulan una forma de detención o pausa del ir por la vereda-corredor. Todo queda subordinado a la vereda-corredor que reúne en sí y articula un recorrer con detenciones singulares.*

V. RELATO Y SÍNTESIS

La forma de darle sentido a los diferentes datos-observaciones/percepciones dispersas, es agrupándolas en "dimensiones" predominantes. Por ejemplo, en el barrio Yungay hay dos dimensiones predominantes, la "calle común" y "las singularidades". Pero dentro de la misma calle común existen otras dos dimensiones, una dimensión "longitudinal" y otra "lateral", cada una de estas dimensiones tiene características propias, pero que se enlazan en el espacio de la calle común... Así este instrumento consiste en reconstruir el espacio vivencial de la calle común a través de una secuencia de experiencias y sensaciones respecto de situaciones espaciales y actos. La calle común es elucidable una vez que podemos comprender cómo se ensamblan a nivel sensorial estas dimensiones singulares. Por eso se dice que el relato es el levantamiento del patrimonio espacial. Pues es una reconstrucción de las dimensiones y como se unen unas con otras mostrando las relaciones sintácticas entre actos y situaciones espaciales en el espacio urbano. El relato es un proceso lúcido donde se va reflexionando y se va descubriendo la conformación singular del espacio, dando valor al patrimonio espacial del lugar estudiado. Se trata de ordenar los puntos de vista (observaciones/percepciones) dispersos para darles un sentido o dirección a lo múltiple.

En el caso del barrio Yungay se observa lo regular de la calle común. Donde la visibilidad de la calle se reparte en dos extremos. Va de una "mirada al ras" a una "mirada frontal". Estas son las dos primeras dimensiones observadas en el barrio y que a la par determinan o distinguen situaciones-actos primarios del espacio analizado. Por una parte tenemos la "mirada frontal", la cual tiene la característica de que con cierta distancia se puede apreciar el plano que tiene al frente. Al modo de un alzado que distingue

(formas, elementos, magnitudes). Esto es la dimensión "lateral" de la calle común del barrio Yungay. Su situación espacial es de "ritmos regulares de vanos entreabiertos" y su acto es el "asomo". Por otra parte se observa en la calle común del barrio Yungay una segunda dimensión importante. Situados en la vereda vemos "planos rasos" que se relacionan con una correspondiente "mirada al ras" deslizada por la fachada contigua a la vereda. Esta dimensión corresponde a "lo longitudinal" de la calle común, su situación espacial de "veredas-corredores" y el acto es el de divisar. Al proceso de elucidar las características de interacción social y espacial de un barrio, se lo denomina "máquina sinóptica". El concepto de "mirada sinóptica" fue introducido por Patrick Geddes a la disciplina urbanística. Desarrollando este tema, Geddes construyó una torre en Edimburgo, la llamada "Torre de la perspectiva". Según Miguel Moro Vallina en su introducción al libro "Ciudades en evolución", para Geddes "el significado profundo de la Outlook Tower radicaba en que, (...) proporcionaba una visión completa y sinóptica de Edimburgo y sus alrededores, una amplia perspectiva de la sección del valle", Además "su cámara obscura, a través de un sutil juego de espejos y lentes construidos por el profesor, reflejaba en una mesa de proyección diversos paisajes urbanos con colores y matices desconocidos" (Geddes, 2009, pág. 37). ¿Qué es para Geddes la mirada sinóptica? El urbanista habla de aprender a mirar con nuestros propios ojos, dice que "Aristóteles (...) insistió sabiamente acerca de la importancia no sólo de comparar la constitución de diversas ciudades (...), sino de mirar nuestra ciudad con nuestros propios ojos. Urgía a que nuestra mirada fuese verdaderamente sinóptica..." (Geddes, 2009, págs. 76-79). En esta investigación se comprende la "mirada sinóptica" como una "máquina sinóptica" que integra lo diverso (los diversos puntos de vista o "espacios de percepción") a través de un relato espacial y del que finalmente se desprende una síntesis que engloba el mismo relato. En ese sentido, el modelo de "máquina sinóptica" está referido a la definición de Ricardo Piglia en su libro "El último lector". En el prólogo del libro, el autor nos habla de un hombre que ha construido "la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba". Y continúa "siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía desde tan cerca es inolvidable. Se ven los edificios y las plazas y las avenidas y se ve el suburbio que declina hacia el oeste hasta perderse en el campo". Por último aclara, "no es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia" (Piglia, 2005, pág. 11). La ciudad está "próxima y múltiple y como distante", además no "es un mapa, ni una maqueta" pero sí un modelo analítico, es más que un dibujo y que una experiencia momentánea, es la integración

de diferentes puntos de vista y de escalas que permiten elucidar el habitar cotidiano y darle un sentido. Este método sinóptico avanza de la complejidad del habitar cotidiano, sus diferentes modos y dimensiones a la abstracción para sintetizar la experiencia vivida, es decir la ciudad “concentrada en sí misma, reducida a su esencia”.

Se observa en el barrio Yungay como ejemplo de síntesis dos actos preponderantes que se articulan en un tercer acto. Un acto es situado, distante y mantenido en el tiempo con la mirada, relativo al ojo (divisar). El otro acto es como descolocante, tiene algo de espectral pues está siempre latente, además es próximo y breve, relativo al cuerpo (asomo). Pero esta contraposición no es más que una tensión entre ojo y cuerpo, si lo vemos en la misma perspectiva del espacio interior del corredor interminable, cual escenificación, daremos con que la contraposición es una dramatización que da cuenta de una reunión de ojo y cuerpo. Pero ¿cuál es el habitar del Barrio Yungay?... Es un habitar de corredores-veredas interminables que mantiene el ir dramatizando la reunión del ojo y el cuerpo. El “recorrer” de la vereda-corredor reúne el “asomarse” desde el plano lineal lateral (Fachada) con el “divisar” de la mirada que sitúa las figuras humanas que se presentan escenificadas.

Barrio Yungay

Para Lynch un *“barrio urbano es, en su sentido más simple, un sector de carácter homogéneo, que se reconoce por claves que son continuas a través del barrio y discontinuas en otras partes. La homogeneidad puede ser de características espaciales (...); de tipo arquitectónico (...); de estilo o topografía (...). Puede ser una continuidad de color, de textura o material, de superficie del piso, de escala o detalles de la fachada, de iluminación, arbolado o silueta. Cuanto más se superponen estos rasgos, más fuerte es la impresión de una región unificada. Parece que una unidad temática de tres o cuatro de estos caracteres como éstos resulta particularmente eficaz para delimitar una zona”*. Luego agrega: *“Cuando la homogeneidad física coincide con el uso y la posición social, el efecto resulta inconfundible”* (Lynch, 1998, pág. 127). El barrio tiene el carácter de una interioridad, como si se fuera a “entrar ‘en su seno’ mentalmente”. Los barrios “siempre son identificables desde el interior” (Lynch, 1998, pág. 62).

Es el carácter regular de la calle común lo que le da al barrio su homogeneidad. Sin embargo, el barrio Yungay está construido también por un conjunto de singularidades urbanas y arquitectónicas. Entendemos las singularidades del barrio Yungay como una variación y despliegue de la calle común. Mientras que lo regular es lo que se repite, que otorga identidad común y la unidad sobre la que se construyen las particularidades y situaciones singulares del barrio. Observemos algunas de sus singularidades. Son dispersas, consteladas y extendidas sobre el barrio Yungay. Diferentes singularidades que caracterizan y referencian cada sector. Son hitos urbanos y destino de diferentes actividades ciudadanas: 1) Rincones. 2) Ensanche vereda calle Brasil. 3) Cités. 4) Pasajes. 5) Atrios (de iglesias). 6) Plazas. 7) Esquinas. 8) Desvío barrio Concha y Toro. Pero ¿cómo se vinculan las singularidades con la regularidad de la calle común y las singularidades entre sí?... Las singularidades no están subordinadas entre sí, ni al Barrio. Existen paralela y transversalmente a la vereda-corredor a la que se incorporan como variaciones, interrupciones, aperturas y desvíos que en cada caso articulan una forma de detención o pausa del ir por la

vereda-corredor. Todo queda subordinado a la vereda-corredor que reúne en sí y articula un recorrer con detenciones singulares. Espacialmente es un recorrer con punto de fuga único al frente, pero que lateralmente abre a multiplicidad de profundidades y proximidades de lo público y lo privado (lo doméstico), sin que estas profundidades establezcan un nexo. Quedan distanciadas por la espacialidad base de la vereda-corredor que reúne -articula y potencia- en el recorrer ojo y cuerpo.

VI. CONCLUSIONES

Se observa que a través del levantamiento espacial y sinóptico, el paisaje urbano patrimonial en el barrio Yungay se hace comprensible. Es decir, se hace posible elucidar el habitar cotidiano. Así el habitar adquiere un valor y una magnitud impensada. Ello permite valorar las situaciones espaciales escenificadas a la par de los actos como conjunto... una relación sintáctica que determina su función patrimonial. Lo anterior permite re-definir el patrimonio arquitectónico urbanístico ya no como mera pieza física sino como interacción social y espacial conjuntamente.

El patrimonio espacial, las imágenes poéticas, el paisaje urbano, junto a una serie de realidades intangibles se transforman por este método en una realidad apropiable e instrumentalizable y por lo tanto se puede trabajar con esta realidad, definiendo exactamente qué del “patrimonio” se quiere regenerar, replicar, modificar o destruir... pero en cualquier caso tomar estas acciones con conocimiento de causa y con una clara y lúcida definición de lo que se está transformando. Ya que esta investigación busca pensar la ciudad como un proceso lúcido. *“Elucidación es el trabajo por el cual los hombres intentan pensar lo que hacen y saber lo que piensan”* (Castoriadis, 2013, pág. 12).

Ya en los años 1960 Cullen, y Lynch atestiguaban la necesidad de procesos concientes en el diseño de la ciudad. Cullen dice que *“la rapidez del cambio impide a los organizadores del paisaje urbano afirmarse en su quehacer y aprender por experiencia la forma de humanizar la materia prima que se halla a su disposición. Consecuencia: el paisaje urbano está mal digerido. (...) Los jugos gástricos, representados por los planificadores, no han sido capaces de dividir los grandes pedazos de alimentos vorazmente tragados, convirtiéndolos en sustancia nutritiva”* (Cullen, 1974, pág. 15). Esto quiere decir que el proceso de formación y acomodación del paisaje urbano y su habitante ocurría antes de manera natural. Hoy en día los cambios son tan precipitados que es necesario definir deliberadamente y de manera consciente el aspecto del paisaje urbano. Algo parecido a lo que dice Lynch, *“la organización espacial de la vida contemporánea, la rapidez del movimiento y la velocidad y la escala de la nueva construcción, todo esto hace posible y necesario elaborar estos medios ambientes mediante un diseño consciente”* (Lynch, 1998, pág. 146).

La “máquina sinóptica” permite realizar reflexiones para la construcción de la ciudad de una manera más consciente, pero no ya como dice Kevin Lynch, desde una “imagen nítida” de la ciudad, sino desde procesos lucidos que serían resultado de este instrumento. Respondiendo a preguntas como; ¿Qué tipo de ciudad y barrios queremos? Pero ¿Qué tipo de ciudad y barrios tenemos? Una vez que entendemos el patrimonio espacial actual, es posible proyectar un destino a nuestras ciudades radicalmente distinto del modelo de la sociedad disciplinaria de Foucault y la relación hegemónica del ojo por sobre los demás

órganos perceptivos y la imagen como simplificación de lo vívido. Se opone el modelo jerárquico de la mirada panóptica al modelo democrático y pluralista de la máquina sinóptica que opera desde lo múltiple, lo complejo y abstracto.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2002). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alexander, C. (1968). *nuevas ideas sobre diseño urbano*. *summa-nueva visión*, 20-30.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: tusquets editores.
- Certeau, M. d. (2007). *La invención de lo cotidiano. 1 artes de hacer*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Consejo de Monumentos Nacionales. (21 de 12 de 2016). CMN. Obtenido de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-21747.html>
- Corbusier, L. (2010). *El Modulor*. Madrid: Apóstrofe.
- Cruz, A. (21 de 12 de 2016). e[ad] *Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*. Obtenido de <http://www.ead.pucv.cl/1954/proyecto-pajaritos/>
- Cullen, G. (1974). *El Paisaje Urbano Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Editorial Blume.
- Deleuze, G. *Lógica Del Sentido*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
 - (2007). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 - (2012). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Selgas, F. J. (1994). El «Cuerpo» Como Base del Sentido de la Acción. *Reis*, 41-83.
 - (2007). *Sobre la fluidez social. Elementos para una cartografía*. Madrid: CIS.
- Geddes, P. (2009). *Ciudades en evolución*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Gillez, D., & Felix, G. (2004). *El Anti Edipo*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (1976). *Ritual De La Interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra Universitat De Valencia. Instituto De La Mujer.
- Harvey, D. (2000). *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (2007). *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Ingold, T. (2007). *Líneas*. Barcelona: Gedisa.
 - (2012). *Ambientes para la vida*. Montevideo: Trilce.
- Lash, S. (21 de 12 de 2016). *Instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Obtenido de <http://eipcp.net/transversal/0107/lash/es>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lynch, K. (1998). *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moya Pellitero, A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Müller, J. (21 de 12 de 2016). *El Mundo.es*. Obtenido de <http://www.elmundo.es/america/2010/02/27/noticias/1267265822.html>
- Pallasmaa, J. (2014). *Los Ojos de la Piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PIGLIA, R. (2005). *El Último Lector*. Barcelona: Anagrama.
- R.A.E. (06 de 06 de 2017). *Real Academia Española*. Obtenido de <http://www.rae.es/>
- Rojas, A. S. (2010). *La Alienación en Marx: El Cuerpo como Dimensión de Utilidad*. *Revista Ciencias Sociales* Nº 25 Universidad Arturo Prat. Iquique, 37-55.
- Sánchez, M. J. (2015). *Cartografías Dinámicas Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Sennett, R. (2017). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Svoboda, R. (1995). *Ayurveda: descubrir la Propia Constitución, Vivir Según Ella y Prevenir las Enfermedades*. Barcelona: KAIROS.
- Tuan, Y.-F. (2007). *Topofilia*. Melusina: Madrid.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1997). *De cuerpo presente*. Barcelona: Gedisa.