

EL MONUMENTO ESPACIAL PORTEÑO

*LA IMAGEN TESTIMONIAL DE LA AFECTIVIDAD DEL ESPACIO
ARQUIECTÓNICO DE VALPARAÍSO*

ALUMNA:

MIRIAM I. OYARZO REYES

PROFESOR GUÍA:

JUAN LUIS MORAGA LACOSTE

ESCUELA DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

2001

A Nicolas, Andres y a mi mamá
por su apoyo incondicional...
...y a los que ya partieron.

TABLA DE MATERIAS

INTRODUCCIÓN

- *Estructura general del estudio*

1. La Discursividad del escrito

- 1.1. El escrito como Campo Metodológico
- 1.2. El escrito como Sistema de Equivalencias
- 1.3. El escrito como Enunciación

2. El Ámbito del planteamiento

- 2.1. La Objetividad del mundo real
- 2.2. La Verosimilitud del discurso
- 2.3. La metodología estructural
- 2.4. La Selección como principio de pertinencia
- 2.5. La interferencia de la Subjetividad en la en la visión del mundo real
- 2.6. El Pensamiento como producción creativa

3. Conceptos para una temática

- 3.1. La construcción del Lugar contemporáneo
 - 3.1.1. El concepto de Lugar
 - 3.1.2. La dimensión perceptual de la Envolvente de un lugar
 - 3.1.3. La escala del Lugar
- 3.2. El Monumento espacial
 - 3.2.1. El concepto de Monumento
 - 3.2.2. El bloque de sensaciones perceptibles
 - 3.2.3. La condición de subjetiva del Monumento
 - 3.2.4. El Acontecimiento sensorial y su categoría de Momento

- 3.3. La ciudad como Paisaje
 - 3.3.1. La Imagen como reflejo de un modo de habitar
 - 3.3.2. La condición expositiva de la imagen fotográfica

4. La Imagen Porteña como tema arquitectónico

- 4.1. Exposición del problema
- 4.2. Estudio de referentes
- 4.3. Conclusiones

5. Presupuestos a desarrollar

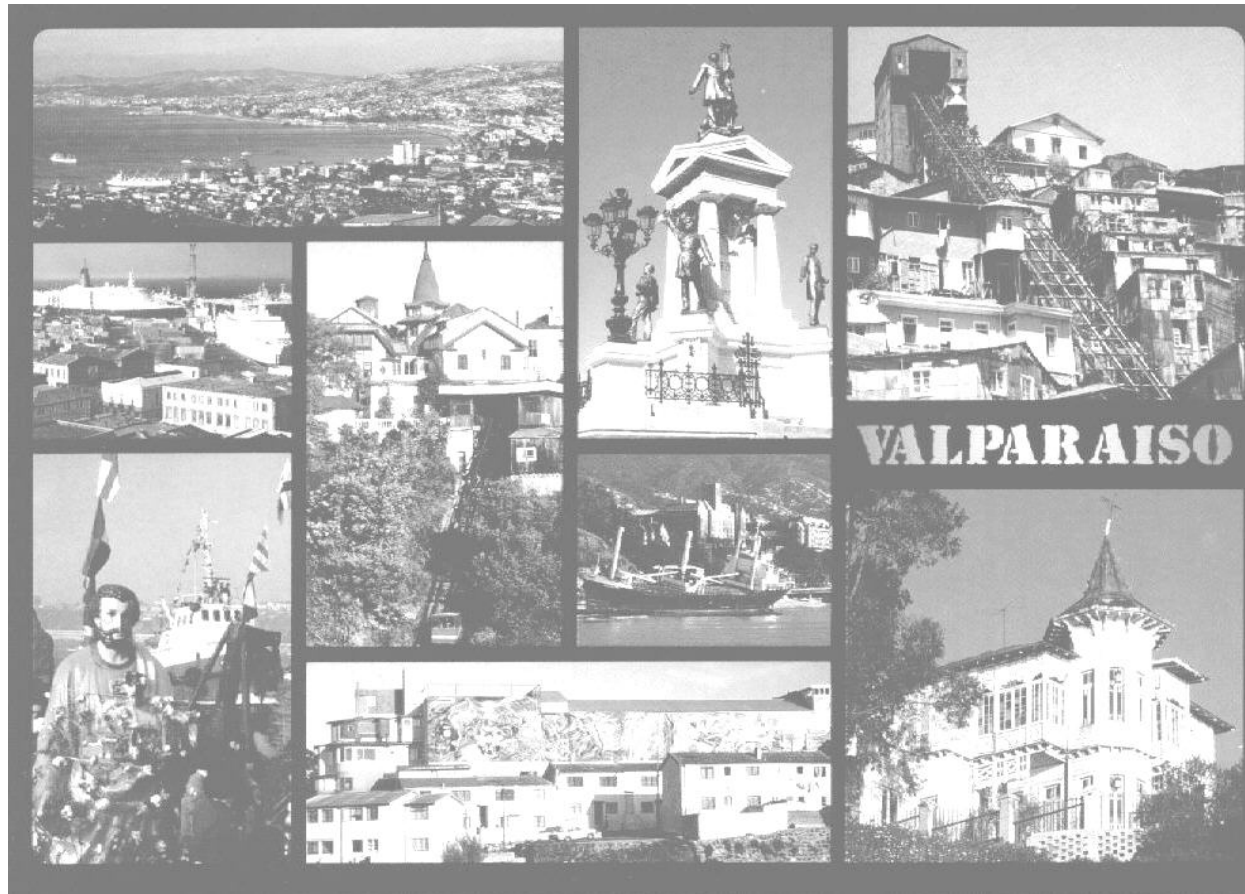
- 5.1. Hipótesis general de la investigación
- 5.2. Hipótesis secundarias

6. Desarrollo del tema

- 6.1. Modo general del desarrollo temático
- 6.2. Catastro de imágenes
- 6.3. Análisis de casos

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA



INTRODUCCIÓN

Valparaíso es una ciudad enigmática que nos deja prendidos por su belleza y riqueza arquitectónica, por la diversidad y singularidad en los emplazamientos de sus edificios, por la morfología de sus volúmenes y por la peculiar comparecencia del entorno urbano debido al modo de habitar la ciudad en constante contemplación del mismo. Pareciera ser que todas estas características llevan a configurar un “cierto” lenguaje arquitectónico, siendo dicho término el que define la incertidumbre que nos envuelve al intentar develar su arquitectura, ese carácter especial y un tanto difuso que se aprehende a través de nuestras percepciones al verse prendidas de una afectividad particular. Por esto la pregunta por la existencia del concepto de "cultura espacial porteña", bajo el que se alberga el desarrollo de este Seminario, intenta dilucidar algún modo de conformación arquitectónica que de cuenta del desarrollo arquitectónico de la ciudad como tradición, el que se basa en el desarrollo espontáneo de las construcciones, condicionadas a la rigurosidad de la topografía del territorio y a la privilegiada posición geográfica que permite un habitar en constante contemplación de su bahía y su puerto.

La interrogante que motiva esta investigación radica en **la singularidad de las imágenes** que permiten dar cuenta del Paisaje Urbano porteño, el que por las condicionantes ya señaladas tiende a configurarse como un anfiteatro natural donde la escena del mar y su acontecer portuario se hace principal, pero copartícipe de las escenas que de forma diversa se configuran desde los distintos puntos del manto construido de la ciudad. Como el acto de mirar contemplativamente la ciudad y su entorno pareciera constituir una necesidad para los porteños, las imágenes en Valparaíso cobran relevancia **al imprimir estereográficamente el modo de habitar la ciudad y, mejor aún, ciertos momentos del acontecer urbano** donde los emplazamientos, las vistas y las morfologías de lo construido permiten revelarlo.

Es este carácter de las imágenes urbanas la materia de estudio de este Seminario y, por ende, los escenarios que por ellas se representan, asumiendo que su valor, además que fotogénico, radica **en revelar las conformaciones espaciales de los lugares que permiten construir la condición de anfiteatro urbano de un modo paradigmático**, dando cuenta de un espacio afectivo con el cual los habitantes se identifican. En la búsqueda de las imágenes paradigmáticas de la ciudad **se toman por referentes las postales** que se comercializan actualmente en Valparaíso, donde los escenarios por ellos representados llegan a constituir emblemas de una localidad ante los ojos afuerinos al revelar por fragmentos a la ciudad como Paisaje, por lo que su valorización implica una identificación de los habitantes con ellos.

Es bajo esta presunción que se intentará dilucidar de qué manera ciertos escenarios del espacio construido de la ciudad se hacen significativos ante los ojos del habitante porteño en tanto son capaces de revelar la riqueza arquitectónica de la conformación de lugares en Valparaíso, intentando verificar si es mediante su impronta fotográfica que se les puede calificar como **Monumentos de la espacialidad porteña** al representar paradigmas de un Paisaje Urbano que hacen eco a la singularidad y a la riqueza espacial de los lugares habitables de la ciudad.

- **Estructura general del estudio**

“Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenen de acuerdo a un mínimo de reglas constantes, y jamás la asociación de ideas ha tenido otro sentido, facilitarnos estas reglas protectoras, similitud, contigüidad, causalidad, que nos permita poner un poco de orden en las ideas, pasar de una a otra de acuerdo con un orden del espacio y del tiempo, que impida a nuestra ↔fantasía≈ (el delirio, la locura) recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos halados y dragones de fuego”

G. Deleuze y F. Guattari, “¿Qué es la Filosofía?”

Este Seminario se plantea como un escrito que plasma el desarrollo de una investigación sobre un hecho arquitectónico que entra a conformar lo que se entiende por “cultura espacial porteña”. La organización de la investigación se realiza mediante un planteamiento teórico como perspectiva para el estudio, el que se genera a partir del entendimiento de conceptos diversos que conforman, en conjunto, el **Marco Teórico**. No se pretende crear un concepto nuevo, sino verificar ciertas ideas a partir de conceptos preestablecidos que pueden pertenecer a campos diversos del saber, siendo esta diversidad conceptual la que permite construirlo para constituirse en un soporte teórico para el curso de la investigación. Se requiere que las ideas, como observaciones de la espacialidad arquitectónica, se inserten, conjuguen y verifiquen dentro de este marco. A partir de él es posible producir un **Planteamiento** particular, entendido como la postura o el punto de vista por la cual se rige, define y ejecuta la investigación, constituyéndose en el parámetro de pertinencia que define los fundamentos para su desarrollo.

El proceso de la investigación se desarrolla mediante etapas, a partir de las cuales se va incrementando la especificidad de los conceptos y la circunscripción del campo de estudio, estableciéndose los siguientes para conformar la estructura general del estudio:

- | | |
|--|--|
| 1. La Discursividad del escrito
<i>La formalización que construye el escrito de la investigación</i> | 4. La Imagen Porteña como tema arquitectónico
<i>Exposición de una inquietud a desarrollar</i> |
| 2. El Ámbito del planteamiento teórico
<i>Descripción del soporte conceptual para el planteamiento</i> | 5. Presupuestos a desarrollar
<i>Los supuestos que dirigen la verificación del tema</i> |
| 3. Conceptos para un temática
<i>Los elementos conceptuales que permiten adentrarse en una temática arquitectónica</i> | 6. Desarrollo del tema
<i>La visualización de una estructura de verificación</i> |

La Discursividad del escrito

La formalización que construye el escrito de la investigación

“El hombre no puede decir su pensamiento sin pensar su decir”

Bonald

Antes de iniciar este trabajo parece pertinente explicar el modo como se concibe este Seminario, entendiéndolo primeramente como un **Escrito** que recoge el desarrollo de una investigación sobre un cierto elemento configurador de la arquitectura de Valparaíso, el que constituiría una instancia de la “cultura espacial porteña” que se visualiza en la ciudad.

Primeramente, el Escrito pretende desarrollarse un **Discurso** que plasma la revelación del objeto de estudio mediante la concatenación de ciertas ideas. Es a partir de la conexión de ciertos conceptos, cuyo origen puede ser disperso y diferente, que se hace posible la emergencia de nuevas significaciones a modo de hallazgos en el proceso del Texto, reconociéndose en su ejecución un medio para la creación de un planteamiento por el carácter organizado y restrictivo que impone la redacción y la sintaxis.

*“...en el momento en que la investigación consigue ligar su objeto con su discurso y
↔desapropiar≈ nuestro saber gracias a la luz que lanza sobre los objetos que, más que
desconocidos son inesperados, en ese mismo momento es cuando se convierte en una verdadera
interlocución, en un trabajo para los otros, en una palabra: en una producción social”.¹*

Se reconocen tres características que condicionan el escrito y por los cuales se explica el proceso de este estudio: la primera es la condición de **campo metodológico** con la que se concibe al texto, constituyendo un medio para la concepción de un pensamiento (o más bien de un planteamiento); la segunda se constituye por un tono que formaliza al discurso como **enunciación**, despersonalizando el contenido; y, finalmente, la tercera que ordena al texto como un **sistema de equivalencias**, al establecer 2 coordenadas que posicionan los componentes del escrito con un orden lineal.

¹ R. Barthes, “El Susurro del Lenguaje”, p.110

1.1. El texto como Campo Metodológico

Según Roland Barthes, en su libro *“El Susurro del Lenguaje”*, un **Texto** es un **“campo metodológico”**² donde se ejecuta una producción unificadora de elementos heterogéneos que se relacionan entre sí, conformando una estructura textual. Cada elemento resuena dentro de la contextualidad estructural, pero su sonoridad queda supeditada a la combinatoria generada por el punto de vista que permite dicho amarre. Dado esto, el cuerpo textual se convierte en un objeto relativo regido sobre la base de un planteamiento particular y probablemente único.

*“...un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación...”*³

Como campo metodológico de producción, dos metáforas definen al texto: la primera es la de **“tejido de citas”**⁴, porque se constituye en un espacio multidimensional donde concuerdan y contrastan diversas escrituras, y por ende, diversos lenguajes. La segunda es la de **“red”**⁵, porque su extensión depende de un sistema de combinación. Ambos conceptos definen la heterogeneidad de los elementos conformadores del texto, los que se vuelven significativos al interactuar entre sí, albergando la posibilidad de compatibilizar o contrastar distintos componentes textuales.

Lo que permite el Texto como concepto es el desarrollo de un **planteamiento**, inserto en un cuerpo de conocimientos adquirido en el proceso del estudio, generado por la comprensión y posterior interacción de diversos elementos (sean estos conceptos, ideas, imágenes, teorías, etc.) que pueden pertenecer a ámbitos diferentes del saber. Pero su desarrollo material y concreto se constituye por la transcripción ordenada de estos elementos en un texto, generando así la conformación de un **Marco Teórico** para el estudio.

² R. Barthes, *“El Susurro del Lenguaje”*, p.108

³ Id., p.71

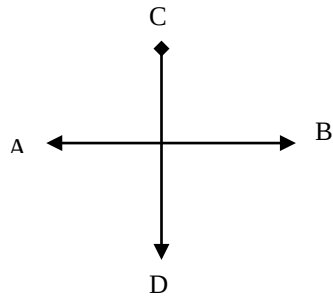
⁴ Id., p.69

⁵ Id., p.78

1.2. El texto como Sistema de equivalencias

El Marco Teórico acoge una heterogeneidad conceptual enlazada a partir de un punto de vista particular que determina la significación de los elementos seleccionados y transcritos. Los elementos conceptuales se **Valorizan** a partir de su interrelación y organización. Es esta última la que en este escrito adquiere una forma **Lineal**, estableciendo una restricción que facilita la coherencia del contenido como producción de un planteamiento.

Como diría Ferdinand de Saussure en su “*Curso de Lingüística general*”, el texto corresponde a un **Sistema**, un “*sistema de equivalencia entre cosas de órdenes diferentes*”, mediante el cual se localizan los elementos en forma jerarquizada dentro de la estructura textual, gravándose cada uno de los componentes que lo conforman.



“Verdad que todas las ciencias debieran interesarse por señalar más escrupulosamente los ejes sobre los que están situadas las cosas de las que se ocupan; habría que distinguir en todas según la figura siguiente: 1º, eje de simultaneidades (AB), que concierne a las relaciones entre cosas coexistentes, de donde está excluida toda intervención del tiempo, y 2º, eje de sucesiones (CD), en el cual nunca se puede considerar más de una cosa por vez, pero donde están situadas todas las cosas del primer eje con sus cambios respectivo”.⁶

El reconocimiento de estos ejes define las condicionantes sistémicas que rigen al discurso de esta investigación, pero es mediante la transcripción de las ideas donde se visualiza la impronta de su estructura, que se acomoda al **carácter lineal y sucesivo del contenido**. Como restricción, la linealidad del contenido permite establecer su coherencia mediante la secuencialidad de las ideas diversas y la redacción gramatical que las explica.

⁶ F. de Saussure, “*Curso de Lingüística general*”, p.104

1.3. El texto como Enunciación

Todo texto contempla un Enunciado, o el objeto textual conformado por un contenido que se expone para ser leído o escuchado por otros. El distingo que elabora Barthes sobre el texto es la transformación del Enunciado en **Enunciación**, en la situación en que el enunciado adquiere una referencia a-personal por la cual los hechos del discurso se relacionan con un locutor que sólo comparece como agente ejecutante de la acción enunciativa.

“...el lenguaje conoce un $\leftrightarrow$ sujeto $\approx$, no una $\leftrightarrow$ persona $\approx$, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se $\leftrightarrow$ mantenga en pie $\approx$, es decir, para llegar a agotarlo por completo.”⁷

Por lo tanto, el **Discurso** coloca al enunciado en un tiempo presente que hace del **Sujeto** un ser abstracto y a-lugarizado dentro del relato, determinando la construcción de un sistema temporal llamado **“Aorístico”**⁸ o de la locución, que se desarraiga del tiempo lineal por la despersonalización del contenido. Este tiempo se constituye en un acto de **Actualización** por el cual la enunciación no tiene otro contenido que el acto de proferirse a sí misma, que, desde el tiempo presente y a-referenciado de la enunciación, evidencia su capacidad de establecer una nueva creación en el lenguaje.

“Lo actual no es lo que somos, sino más bien lo que devenimos, lo que estamos deviniendo, es decir el Otro, nuestro devenir-otro. El presente, por el contrario, es lo que somos y, por ello mismo, lo que estamos dejando de ser. No sólo tenemos que distinguir la parte del pasado y la del presente, sino, más profundamente, la del presente y de lo actual.”⁹

Se construye una **Formalización** de la estructura textual, un **tono** definido como la posición relativa del contenido mediante el desligamiento sucesivo de sus referentes a favor de su máxima anulación, tendiendo a una objetivación al liberarse de la afección individual de quien lo promulga y, por lo tanto, estableciendo una medida para la subjetividad con que se construye no sólo el discurso, sino también el contenido temático del mismo.

⁷ R. Barthes, “El Susurro del Lenguaje”, p.68

⁸ Id., p.27

⁹ G. Deleuze y F. Guattari, “¿Qué es la Filosofía?”, p.114

El Ámbito del planteamiento

Descripción del soporte conceptual para el planteamiento

Lo que habilita la construcción de un planteamiento temático es la apertura a nuevos campos que permitan la conformación y adquisición de nuevos conocimientos sobre la realidad arquitectónica. Pero pareciera ser que nuestra realidad no es única, ya que la Arquitectura se constituye mediante una pluralidad de referentes que le dan cuerpo a partir de sus interrelaciones, razón por la cual la génesis de nuevos conocimientos es amplísima y diversa. Por lo tanto, se hace necesario para situar dicho planteamiento la definición del soporte conceptual y teórico sobre el cual se formula, el que se denominará como **Ámbito**.

El Ámbito albergaría los parámetros generales de la investigación, el que se configuraría por una composición de distintos campos que se interfieren relacionándose. Si bien cada uno de los títulos que se formulan a continuación podrían conformar la temática de un seminario completo, lo que aquí se pretende es citar algunos tópicos que se han apropiado en el desarrollo de la investigación y definir con la mayor exactitud y síntesis la intervención que han ejercido en el proceso de la concepción del planteamiento temático.

Esta composición conceptual constituiría el soporte teórico que posiciona la temática del estudio, que, en la medida de lo posible, pretende aprehender ciertas ideas que desarrollan el pensamiento contemporáneo.

2.1. La objetividad del mundo real

Según Karl Popper, en el texto *“Epistemología sin sujeto cognoscente”*, plantea que existen dos clases de pensamiento:

- el **“pensamiento subjetivo”**, correspondiente al estado mental o de conciencia que reacciona o responde ante los hechos de la realidad, y
- el **“pensamiento objetivo”**, que es la adquisición del conocimiento sin la presencia de un conocedor o sujeto cognoscente, y por lo tanto, independiente a una disposición de reacción.

Al eliminar al sujeto de la emergencia del conocimiento se postula la existencia de nuestro mundo como **realidad objetiva**, realidad cuya concretitud y tangibilidad es ajena de la individualidad de quien ejerce el pensamiento.

“El mundo está ahí antes de cualquier análisis que yo pueda hacer de él y sería artificial hacerlo derivar de una serie de síntesis que enlazarían las sensaciones y las perspectivas del objeto, mientras que unas y otras son justamente productos del análisis y no deben ser realizadas antes que él.”¹⁰

Por lo tanto, en la concretitud de dicha realidad, en la cual estamos inscritos y referenciados como seres conscientes y existentes en el mundo, es donde se generaría el pensamiento. El mundo real es anterior al hombre, anterior a su reconocimiento y percepción, aunque es a partir de ésta última que se reconoce su existencia, ya que *“...nuestros sentidos no pueden funcionar sin ordenar las percepciones en el marco suministrado por el espacio y el tiempo. Así pues, el espacio y el tiempo son previos a toda intuición sensible...”¹¹*

Entonces, los contenidos que constituyen a un planteamiento como producto del pensar versan sobre un mundo existente a pesar de los medios de reconocimiento, a pesar de los actos perceptibles que ya no comparecen como parámetros de la realidad, porque la realidad es en sí una condición propia del mundo.

¹⁰ M. Merlau-Ponty, del texto prólogo de *“Fenomenología de la Percepción”*, p.3

¹¹ K. Popper, del texto *“Epistemología sin sujeto cognoscente”*, p.128

2.2. La Verosimilitud del discurso

Lo que Karl Popper plantea es que la **Objetividad** de todo producto mental se ejecuta por la criticabilidad de los argumentos, y es el Lenguaje el medio donde se hace posible el ejercicio probatorio de la verdad de su contenido, por ser el medio por el cual se nombran las cosas, de definir lo observable o lo que es digno de anotar, al verificar la existencia de todo objeto de forma tautológica.

Entonces, la construcción lingüística se vuelve indispensable como medio para la ejecución de la **argumentación**, porque es a partir de ella que se constituye el razonamiento. La organización de ésta responde a apreciaciones previas o “*a priori*”, entre la que se cuentan el contenido y su poder explicativo, y apreciaciones posteriores o “*a posteriori*”, siendo la más importante la **Verosimilitud** o la “**proximidad a la verdad**”¹², basada en la idea reguladora del contenido poseedor de una cantidad de consecuencias verdaderas, existentes por la evaluación crítica que se realiza por contrastación.

*“Dado que el auténtico querer-decir (husserliano) es el querer-decir-la-verdad, la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo una realidad desajustada,... lo verosímil no tiene más que una sola característica: quiere decir, es un sentido.”*¹³

Según Julia Kristeva en el libro “*La Verosimilitud*”, la verdad no existe en el discurso, sólo es una ilusión construida en semejanza a lo real, en tanto que la Verosimilitud corresponde a la construcción lingüística que dice de esta semejanza. Por lo tanto, lo que se prueba en un discurso es la **Verosimilitud** de sus componentes, que permiten hablar coherentemente sobre una idea, constituyéndose por el **Sentido** que reconstruye lo **Real** mediante la argumentación racional, que hace posible la creación de Objetos o entidades problemáticas que al ser analizables arrojan conocimientos nuevos y verificables.

Entonces, dentro de una estructura cada fenómeno adquiere realidad a partir de un Sentido que se lo otorga al existir dentro de una totalidad mayor desde la cual se verifica y, por lo tanto, se reconoce y se prueba su realidad. Es de esta forma como el Sentido se constituye en parámetro de realidad de un contenido, aquel que define su verosimilitud.

¹² K. Popper, del texto “*Epistemología sin sujeto cognoscente*”, p.138

¹³ J. Kristeva, “*La Verosimilitud*”, cap. “La productividad llamada texto”, p.65

2.3. La metodología Estructural

La construcción de estructuras corresponde a una metodología que posibilita la comprensión de una parte de la realidad mediante la elaboración de un sistema de relaciones, permitiendo descubrir un ser nuevo e intrínseco que emerge desde una existencia aparentemente obvia. Es, entonces, un modo de concebir el pensamiento negando el absolutismo de ideologías totalitarias en pro de particularidades acotadas y concretas que modifican los planteamientos ya existentes, constituyendo entonces “**un retorno reflexivo sobre sus condiciones de posibilidad**”¹⁴.

*“El método estructural no sólo permite ir al encuentro de los hechos nuevos con hipótesis de estructuras sugeridas por otras disciplinas, y poder así prever y anticipar, también nos invita a comprender el sentido de realidad de cada hecho volviendo a situarlo en el interior de la totalidad más vasta por medio de la cual adquiere un sentido y una realidad”*¹⁵.

Remitiéndose a las palabras de Jean Piaget¹⁶ en el libro “*Las Claves del Estructuralismo*”, la **Estructura** se constituye en un modo distinto de ordenamiento de los objetos, dado como un orden jerarquizado de una pluralidad de elementos que pueden provenir de ámbitos diversos del saber, a partir de “**transformaciones**” que se originan por la interacción de leyes que articulan su funcionamiento al conformar un sistema de relaciones. Esto ocurriría porque en todo sistema se reconoce una pluralidad y una relatividad de los contenidos haciéndolos factibles de alterarse, de *transformarse* sin destruirse, a partir de la visión unilateral que se genera desde un planteamiento particular. Por lo que se postula que la existencia de un **sentido**, como gobierno de una estructura, determina la existencia significativa de la temática de un componente. Por su condición de sistema, se tendería entonces a una “**formalización**” de dichas relaciones, entendiéndola como la manera a partir de la cual se posicionan los contenidos en el sistema, la que se obtiene por medio de la abstracción de las relaciones. Se conforma así un cuerpo de relaciones definido y limitado donde el estudio se despliega, cuerpo donde la complejidad de la realidad se ha simplificado para permitirlo. Es este el campo para la investigación donde las relaciones que de ella se despliegan se entretajan en una red abstracta capaz de reconstruir la realidad perceptual en forma abstracta.

¹⁴ M. Foucault, “*Claves del Estructuralismo*”, p.33

¹⁵ P. Daix, Ibid., p.80

¹⁶ J. Piaget, Ibid., p.38

2.4. La Selección como principio de pertinencia

El ejercicio de la **Selección** implica un acto de discernimiento dentro de la realidad del mundo objetivo, definiendo una postura operatoria del aprendizaje que se ejecuta mediante la retroalimentación entre este mundo que estudiamos comprendiéndolo y nosotros mismos en el ejercicio del razonamiento. Y esta operatoria desarrolla una emergencia del conocimiento, del cual nos hacemos parte como operadores de la selección y del cambio en el medio en que nos situamos.

*“Pero la selección es un arma de dos filos: no es sólo el medio quien nos selecciona y cambia; también nosotros seleccionamos y cambiamos el medio... A nivel humano, esto lo realizamos en cooperación con un mundo objetivo totalmente nuevo –el tercer mundo... No amoldamos o “instruimos” este mundo expresando en él el estado de nuestra mente, ni nos instruye él a nosotros. Tanto nosotros como el tercer mundo crecemos ambos mediante la lucha mutua y selección”.*¹⁷

Este planteamiento se basa en la **Relatividad** de la producción de pensamiento, determinado por la diversidad de puntos de vistas que se comprometen para concebir la realidad. Cada visión establece sus parámetros particulares porque responden diversamente a “Planos” cuya conceptualidad es distinta aunque su conformación sea analógica. Se entiende como Plano a la condición selectiva que opera por discernimiento dentro de la vastedad informe del caos, creando un orden por el cual ciertos elementos dispersos se componen conformando planteamientos particulares.

De ahí que se considere que un planteamiento se construye mediante un **Sentido** que establecería el proceso que, por segregación, elabora una producción intencionada (adquiere un fin definido al marcar un rumbo). Es a partir del cual los objetos quedan referidos y acotados, definiéndoles su **“pertinencia”**¹⁸ con respecto a la totalidad de la estructura, porque responden ante un **punto de vista** particular que los rige desde el interior de ella al actuar como tamiz conceptual, discriminando y jerarquizando los componentes, para establecer así la organización de éstos.

¹⁷ K. Popper, del texto “*Epistemología sin sujeto cognoscente*”, p.143

¹⁸ R. Barthes, “*El Susurro del Lenguaje*”, p.40

2.5. La interferencia de la Subjetividad en la visión del mundo real

Como se dijo anteriormente, la existencia del mundo constituye una realidad objetiva como condición intrínseca del mismo, ya que la realidad no se conforma por la capacidad cognoscitiva del hombre. Sin embargo, la experiencia perceptual establece el medio que poseemos para reconocer dicho mundo en el que nos situamos, estableciéndose mediante ella la condición deseante que **valoriza** ciertos objetos por sobre otros para reorganizar la visión del mundo mediante la jerarquización de éstos.

“Todo lo que sé del mundo, aún científicamente, lo sé a partir de una perspectiva mía o de una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no querrían decir nada”¹⁹

El concepto de **Valor** corresponde al parámetro de afección individual por el cual los objetos reales que componen al mundo se hacen significantes en referencia al sujeto que les otorga valor. Al ocasionarse una afección por un objeto se restablece la medida individual por la cual se ejerce la selección y la jerarquización de los elementos componentes del mundo, produciéndose instancias de **Subjetividad** como génesis heterogénea de nuevos universos donde la pluralidad y la multiplicidad “re-singularizan” la expresión del mundo.

“El saber ante todas las cosas dice: ¿Qué es eso? ¿Qué es el dedo gordo del pie? ¿Qué es este texto? ¿Quién es Bataille? Pero el valor, según la consigna nietzscheana, prolonga la pregunta así: ¿Qué es eso para mí?”.²⁰

Para Guattari, en su libro “*El devenir de la Subjetividad*”, la Subjetividad se constituye en un campo de “re-singularizaciones” de los objetos reales, correspondiente a una reapropiación de la existencia de éstos, la que no es homogénea por verse comprometida a partir de diversos sistemas de referencia tanto personales como sociales. La revelación de este origen heterogéneo de la significación reconstruye el concepto de **Interpretación** como un medio con el cual establecer un catastro de dichas referencias heterogéneas con la que se potencializa la pluralidad subjetiva

¹⁹ M. Merleau-Ponty, del texto prólogo de “*Fenomenología de la Percepción*”, p.2

²⁰ R. Barthes, “*El Susurro del Lenguaje*”, p.296

en la producción de significantes. Entonces, se hace posible la elaboración de una “**cartografía**” de una situación que la ubica en el ámbito completo donde ésta tiene la posibilidad de existir y ser pertinente.

“Interpretar...↔es antes que nada el trabajo de detección de los diversos sistemas de referencia de la persona que se tiene en frente...≈. No se trata entonces de ↔interpretar≈, en el sentido estricto de la palabra, sino más bien de ↔cartografiar≈, de reposicionar o de crear y experimentar nuevas ↔articulaciones funcionales≈, que permiten la emergencia y la puesta en marcha de otras coordenadas de existencia, ↔virtualmente portadoras de nuevos universos de referencia, susceptibles de adquirir ↔consistencia≈suficiente para revertir una situación≈”.²¹

La **Cartografía Interpretativa** constituye la impronta que ubica a una situación sobre la base de los referentes que la afectan y la transforman, definiendo la estructura donde ésta se posiciona al responder a una heterogénesis referencial que define las condiciones de existencia y de valoración (o desprecio) de la misma.

Es a partir de una pluralidad extensiva y heterogénea de referentes que la Subjetividad se establece como **un campo productivo de de nuevos conocimientos emergentes**, desarraigándose del encasillamiento en el individuo a la que históricamente se ha visto sujeta, para así **establecer la presencia de la alteridad existencial de los objetos** del mundo como una nueva semiótica del mundo real sumido en el pensamiento contemporáneo.

Es esta la visión que se plantea para la ejecución de la investigación, donde el reconocimiento de la interferencia de la subjetividad en las apreciaciones sobre las cosas y los objetos posibilita la visión renovada del campo espacial que se pretende estudiar, constituyéndose la posibilidad de validar ciertas emergencias en el proceso perceptual del espacio como apertura de conocimientos.

²¹ F. Guattari, “*El devenir de la Subjetividad*”, p.12

2.6. El Pensamiento como producción creativa

La ejecución de un planteamiento temático pretende concatenar ciertas ideas en forma ordenada, cuya asociación de forma a un discurso coherente tendiente a la formulación de un camino permisible para una investigación. La asociación de las ideas corresponde al entendimiento y comprensión de ciertos conceptos preestablecidos que en el desarrollo del estudio se han ido adquiriendo, asumiendo que este planteamiento es el resultado de un proceso, una imagen resultante cuya emergencia es posible mediante el acto de pensar.

*“Las ideas sólo son asociables como imágenes, y sólo son ordenables como abstracciones; para llegar al concepto, tenemos que superar ambas cosas, y que llegar lo más rápidamente posible a objetos mentales determinables como seres reales”.*²²

Según Karl Popper, en el texto *“Epistemología sin sujeto cognoscente”*, el **Pensamiento** se reconoce como el **contenido objetivo que se elabora por el acto subjetivo de pensar**, el resultado de un acto de inteligibilidad que se constituye como producción. Es por esto, que el **pensamiento** constituiría una organización de partes de este mundo externo y caótico, cuyo **orden** es capaz de revelar una nueva condición de la realidad como producto creativo y consistente, una nueva visión sobre la realidad del mundo que se establece por la construcción que concatena y cohesiona partes de ella.

*“Entiendo por pensamiento, no el acto subjetivo de pensar, sino su contenido objetivo”.*²³

Según Deleuze y Guattari, en su libro *“¿Qué es la Filosofía?”*, el **Pensamiento** se construye al seccionar el Caos mediante la abstracción de un Plano conceptual que agruparía una conjunción de variaciones caóticas como elementos intensivos. Es a partir de la combinatoria y contraposición de esas variaciones, ejercidas por este plano, que es posible conformar un concepto. En este sentido, el Caos constituiría la totalidad vasta e informe de la realidad, cuya condición informe permite toda posibilidad de pensamiento. Mediante el seccionamiento que ejecuta el Plano, el caos

²² G. Deleuze y F. Guattari, *“¿Qué es la Filosofía?”*, p.208

²³ K. Popper, del texto *“Epistemología sin sujeto cognoscente”*, p.108

se adquiriría consistencia por el ordenamiento de una parte de sus componentes, constituyendo campos “Caoídeos” “como objetos mentales que son productos del acto de Pensar”²⁴, correspondientes a **la Filosofía, la Ciencia y el Arte**. Lo que interesa de ellos son los conceptos configuradores de ellos desplegados a partir del Plano que permita conformarlos, los que se constituyen en parámetros para el planteamiento teórico que rige a esta investigación:

- Lo **Inmanente** de la Filosofía
 - Lo **Referencial** de la Ciencia
 - Lo **Compositivo** del Arte
-
- En el caso de la Filosofía, lo **Inmanente** opera **seleccionando**, a partir de la absoluta totalidad del Caos, lo que se vuelve pertinente para construir una realidad y, por ende, un campo metodológico para la creación de un planteamiento como producción. Pero su operatoria se realiza desde el interior de la estructura ideológica de la producción mental, porque corresponde a “*la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar*”²⁵, la imagen que define el acto de pensar como el medio de una emergencia del conocimiento.
Por la existencia del hecho selectivo es que se genera el “*principio de pertinencia*”²⁶, entendido como el acto excluyente que determina los elementos participantes de una idea por el establecimiento de un **único punto de vista**. Esto obliga no sólo a definir los objetos del estudio, sino también a realizar el proceso de investigación desde el “*interior*” de la estructura del proceso, definiendo su carácter inmanente.
-
- En el caso de la Ciencia, la construcción de **Referencias** a partir de su Plano de conformación permite establecer relaciones verificables, porque responden a una realidad lógica y racional, cualificando los objetos.
Lo Referencial organiza restricciones que orientan la investigación, definiendo primeramente, los límites del campo de estudio y, luego, ubicando los objetos (pensamientos, ideas, planteamientos y observaciones) dentro de él,

²⁴ G. Deleuze y F. Guattari, “¿Qué es la Filosofía?”, p.209

²⁵ Id., p.41

²⁶ R. Barthes, “La Semiología”, cap. “Elementos de Semiología”, p.66

ejecutando la constitución de un “corpus” de elementos a tratar o “la colección finita de materiales, previamente determinada”²⁷, cuya determinación no queda exenta a una selección previa e individual.

- En el caso del Arte, lo que la **Composición** ejecuta es una construcción estética del caos, provocando la expresión de la materia ante las percepciones sensoriales. Su presencia se alcanza mediante una experiencia vivencial donde el sujeto perceptor y la realidad misma interpelan entre sí para dilucidar la sensación provocada de un modo soslayado y fragmentario, estableciendo en esta postura “**su capacidad de insinuar más que de resolver la comprensión intensa de la realidad**”²⁸. Es a partir de ella que se establece la relación entre lo compuesto que es finito y lo caótico que es infinito, mediante la construcción material de un objeto artístico que provoca una sensación capaz de abrir al mundo de todas las posibilidades nuestras percepciones sobre la realidad.

*“Las propuestas del arte contemporáneo se deberán construir no a partir de una referencia inamovible, sino con la necesidad de proponer para cada paso, simultáneamente el objeto y su fundamento.”*²⁹

Lo Compositivo del arte permite la existencia de la **Sensación**, por la cual se plantea que nuestro mundo observable puede construirse mediante seres de sensación que acontecen por sí mismos ocultos a la visión. Revelarlos sería la labor del arte, creando Afectos que comparecen como devenires sensibles, una revelación actualizada de las sensaciones donde se condiciona al acontecimiento sensorial a una categoría estética que permite definirlo y exponerlo ante el mundo infinito de toda posibilidad.

El Pensamiento como producto mental establece la condición constructiva que permite formularlo a partir de un ordenamiento de partes de la realidad que se cohesionan según ciertos parámetros discriminantes y asociativos para conformar un planteamiento nuevo, una nueva visión sobre el mundo que está abierto a toda posibilidad de ser y de recrearse.

²⁷ Id., p.66

²⁸ I. De Solá-Morales, “Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”, p.70

²⁹ Id., p.67

Conceptos para una temática

Los elementos conceptuales que permiten definir una temática arquitectónica

“Bruscamente, un cuarto con su lámpara se puso enfrente de mí, casi palpable en mí. Ya estaba yo arrinconado en él, cuando las contraventanas me sintieron, se cerraron”

Rilke, “Mi vida sin mí”.

Al leer este texto de Rilke nos encontramos con la imagen poética de un espacio configurado como un “ser” espacial - el espacio *que arrincona* - que es correlativo al ser vivencial que lo habita. Este definiría la entidad que constituye la esencia formal del espacio por la cual afecta y es afectado por la acción de sus habitantes y por la percepción que tienen de la estructura física que lo alberga.

Es desde esta visión que se piensa que el acto de “**construir lugar**”, asumido como condición fundamental de la creación arquitectónica, se revelaría en el devenir de un sujeto espacial, entendiendo al **Lugar** no sólo como una espacialidad física que se constituye mediante elementos envolventes que perceptualmente lo delimitan, sino también como una coyuntura donde el modo de situarse se hace correspondiente a la concretitud del espacio, cualificado, formalizado y producido por el modo de habitarlo. Esta conjugación sensible entre acto y espacio es lo que se constituye en un **acontecimiento espacial**, la producción de un modo de ser del lugar donde ciertos elementos físicos son aprehendidos perceptualmente haciéndose significantes.

En la diversidad de la estructura de una ciudad, como en la de Valparaíso, una polisemia de acontecimientos espaciales se conjugan estableciendo la imagen general de la ciudad, un Paisaje Urbano que revela de un modo estereográfico el carácter de la habitabilidad y del funcionamiento de la estructura urbana al comparecer como imagen. La distintividad de ciertos acontecimientos permite definir momentos particulares del modo de habitar urbano, al que apelan de forma asociativa y con cierta lateralidad al constituirse en escenarios representativos de la ciudad. Esta representatividad indirecta es lo que constituiría la esencia de los lugares en Valparaíso, mediante **momentos paradigmáticos** constructores de escenarios de un Paisaje singular cuya valoración los yergue como **Monumentos de la espacialidad porteña** al conmemorar la presencia de un lugar caracterizado por las condicionantes de la imagen urbana.

3.1. La construcción del Lugar contemporáneo

“El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender. No es un suelo, la fidelidad a unas imágenes, la fuerza de la topografía o de la memoria arqueológica. Es mas bien una fundación coyuntural, un ritual del tiempo y en el tiempo, capaz de fijar un punto de intensidad propia en el caos universal de nuestra civilización metropolitana.”

I. de Solá-Morales, “Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”

Según Solá-Morales, en su libro “*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*”, el Lugar arquitectónico se constituye en una producción, una composición reestructurada de las relaciones que a partir de una obra de arquitectura se pueden establecer, pero que sólo comparece mediante el manejo que ella ejerce sobre su contexto inmediato. Por lo tanto, el lugar como potencialidad de ser, como “Genius Logi”, no existe, ya que sus cualidades comparecen sólo a partir de la organización establecida por la obra y la lectura que a parti de sus elementos se le puede hacer al lugar.

El mundo actual en que habitamos se encuentra abierto a lo caótico de la realidad, ya que el concepto universal que alguna vez lo rigió y que formuló una visión única y totalitaria del mundo se ha visto sobrepasada y transformada por la diversidad de medios comunicacionales que validan las intervenciones subjetivas establecidas a partir de la existencia de un sujeto como parámetro de reconocimiento de la realidad.

Bajo esta visión, un Lugar se hace reconocible a partir de la experiencia perceptual sobre el mundo real donde los individuos se sitúan, y conlleva una connotación afectiva en la apreciación del cuerpo formal que lo conforma de manera concreta, reconstruyendo y valorizando mediante **elementos intensivos** la totalidad que alguna vez correspondió a una impronta única del mundo real.

3.1.1. El concepto de Lugar

Para Muntañola, en su libro *“La Arquitectura como Lugar”*, un “lugar” representa un intervalo entre dos cuerpos a modo de un espesor limítrofe de coincidencia entre ambos. El límite constituye el contacto entre dichos cuerpos, evidenciando la condición de vecindad que se establece en tanto uno es envolvente del otro. El **espesor envolvente** como límite fija la afinidad entre ambos cuerpos al definir al lugar como una estructura interactiva y significativa de elementos diversos referidos a un sujeto - quien “habita” el lugar - estableciendo una triple relación con el medio externo, nosotros y los demás.

Pero, esta definición adquiere realidad al ser interferida por el “tiempo” con el planteamiento de que un **“lugar es tiempo ↔ lugarizado en espacio”**³⁰. El **Tiempo**, además de establecer el medio de posicionamiento de los cuerpos en el espacio y en la realidad, determina dos condicionantes para el lugar:

- La primera corresponde a una formalización significativa que representa la fundación como signo de asentamiento, restituyendo la memoria de la colectividad que lo habita y la permanencia de dicho habitar en el lugar.
- La segunda constituye al lugar como **Acontecimiento**, el que por definición corresponde a la representación concreta de la ocurrencia de una situación espacial que se ha fijado en un tiempo que es anterior, ubicándose en el espacio de la realidad como algo que “ha ocurrido”. Pero en dicha ocurrencia se ejecuta la conjugación de una diversidad de relaciones capaces de conformar al lugar no sólo en su condición espacial, sino que también interviniéndolo por las condicionantes culturales, sociales y políticas que conforman la realidad actual del individuo por el cual un lugar es percibido.

*“Finalmente el acontecimiento es una aprehensión, el resultado de la acción de un sujeto que en el fluir caótico de los acontecimientos atrapa los que más le atraen o más le conmueven para retenerlos. Es una acción subjetiva. Produce un momento de gozo y de una frágil plenitud.”*³¹

³⁰ J. Muntañola, *“La arquitectura como Lugar”*, p.23

³¹ I. de Solá-Morales, *“Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”*, p.122

Es de este modo que se define al **Lugar** como un **acontecimiento**, el que arrancado de la estructura espacial que permite constituirlo se distingue como **un suceso del espacio**, donde sus componentes que se hacen perceptualmente reconocibles constituyen un cuerpo sensible que subjetivamente afecta a quien lo habita.

3.1.2. La dimensión perceptual de la Envolverte de un lugar

La noción de Lugar determina su realidad a partir de las “*percepciones*” individuales, entendidas como “*un estado del cuerpo en tanto inducido por otro cuerpo*”, estado que se puede volver “*afección*” o el grado de valor de la provocación de este estado³². En este sentido, el parámetro de reconocimiento es el hombre como medida de las cosas, interfiriendo en la objetividad del mundo real.

*“Es pues tanto un sentimiento como una razón lo que nos comunica el lugar como signo. En otras palabras; la noción de lugar para vivir es un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás, y cada lugar construido es una síntesis y un resultado de este triple encuentro”*³³.

Cada lugar constituye primeramente una síntesis de relaciones como posicionamiento de nosotros en el mundo real, pero también un producto racionalizado de nuestras sensaciones, de nuestras percepciones y afecciones que lo definen como un “ser” de sensación. En sí mismo es producto de las afecciones determinadas por el acto de reconocimiento del espacio, donde dicha provocación es capaz de reconstruir formalmente la abstracción espacial en una lugaridad, y afectar y ser afectado por la estructura contextual que lo soporta en un tiempo determinado, generando un acontecimiento arquitectónico.

*“Aunque el acontecimiento es siempre algo que sucede en el desorden global carente de sentido, este momento feliz, a veces causal a veces de una inteligente voluntad, constituye un instante emergente en un fluir constante, un acorde armónico, polifónico en una situación de permanente transición.”*³⁴

³² G. Deleuze y F. Guattari, “¿Qué es la Filosofía?”, p.155

³³ J. Muntañola, “La arquitectura como Lugar”, p.55

³⁴ I. de Solá-Morales, “Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”, p.122

Lo que define a un Lugar es el espesor de Envolvencia que permite reconocerlo como un cuerpo formal que hace de contenedor a quien lo habita. Este es el que se revela como acontecimiento por la configuración conceptual que se genera al construir un cuerpo de sensaciones perceptibles condensado en el tiempo intempestivo de un momento, como relación interactiva de los elementos físicos sensorialmente verificables por un individuo. Dicho cuerpo conceptual, base de una apertura significativa, no sólo restablece la continuidad espacial del lugar como fundación, sino que consolida una intensidad cualitativa de la lugaridad al posibilitar el establecimiento de la acción afectiva de las sensaciones que su concretitud material provoca como momento de gozo en el sujeto que lo habita.

“No hay pues que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo, sino decir por el contrario: el mundo es aquello que percibimos...Somos en la verdad y la evidencia es ‘la experiencia de la verdad’. Buscar la esencia de la percepción es declarar que la percepción no es presumiblemente verdadera, sino que está determinada para nosotros como el acceso a la verdad.”³⁵

Entonces, la Envolvencia que da forma a un Lugar se configuraría como **un cuerpo espacialmente sensible de todo lugar habitable**, donde el orden abstracto que la conforma erradicándola de lo caótico de la realidad se ve cruzada e interferida por la sensación subjetiva de quien lo habita, permitiendo el reconocimiento sensorial de los elementos que permiten envolverlo.

³⁵ M. Merleau-Ponty, del texto prólogo de “*Fenomenología de la Percepción*”, p.8

3.1.3. La escala del lugar

Cuando se plantea la existencia de una escala del lugar, se plantea la existencia de un campo de investigación cuyo tamaño queda establecido por las relaciones espaciales que reconoce perceptualmente el habitante, la medida del hombre como escala humana.

Como parámetro general, el hombre como habitante desarrolla una percepción de la imagen de su ciudad en los recorridos habituales que realiza por ella. Estas percepciones se supeditan, primeramente, al acto de contemplar conformado por modos particulares que singularizan la imagen del espacio. Pero la escala humana no sólo define una medida antropométrica en relación con el espacio, sino que establece por la percepción una diversidad de parámetros en otros aspectos sensoriales que permiten definirla como una estructura poli céntrica que es reveladora de la riqueza cualitativa de la espacialidad, determinando a un lugar como tal y a una imagen como testimonio de esta condición.

“Por el contrario, el universo artístico actual es percibido desde experiencias que se producen puntualmente, diversificadamente, con la máxima heterogeneidad y, por tanto, nuestra aproximación a lo estético se produce de una manera débil, fragmentaria y periférica negando en todo momento la posibilidad de que la misma acabe convirtiéndose definitivamente en una experiencia central.”³⁶

La condición heterogénea, que se revela por la experiencia perceptual que permite relacionar al hombre con su entorno inmediato, define la composición que conforma la imagen de una ciudad, estableciendo a la realidad ya no como un campo donde las calificaciones son ejecutables sólo en relación con los objetos, sino que también con relación a las afecciones provocativas por los mismos.

³⁶ I. de Solá-Morales, “Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”, p.69

3.2. El Monumento Espacial

Se reconoce en la figura del Monumento un objeto que atañe a la configuración de la imagen urbana que se tiene de Valparaíso, porque define en la estructura espacial urbana un cuerpo revelador de cualidades existentes en la construcción del espacio, perceptualmente reconocibles mediante imágenes fragmentadas de una totalidad mayor que es la ciudad. Éstas serían la encarnación de **Monumentos** que se constituyen por las sensaciones provocadas por las relaciones espaciales que conforman un lugar de la ciudad, revelando dicha condición a modo de un **acontecimiento paradigmático** que singularizan el espacio urbano. Estas situaciones definirían la riqueza y la calidad de la habitabilidad que se reconoce en la estructura urbana de Valparaíso.

En ese sentido, un Monumento espacial debería comparecer como la formalización sensible de la espacialidad, representada en paradigmas espaciales y formales de la configuración morfológica urbana que responden a la categoría de lugar, situaciones ejemplares y distinguibles en la totalidad de la ciudad. ***“El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación”***³⁷, porque lo que se ejecuta es una provocación afectiva a partir de la materialidad y concretitud de las cualidades de un lugar, provocaciones que comparecen primeramente como experiencias individuales dadas por la percepción que se tiene del espacio, pero que conformarían una nueva significación del espacio, una reduplicación de su significado por su afección.

Como imagen urbana, la ciudad construye su propio Paisaje mediante una composición de fragmentos concatenados y complementarios, capaces de revelar en la morfología un modo de habitar singular dado en Valparaíso por la adaptación del espacio arquitectónico a la topografía que posee la ciudad. Entonces, los Monumentos del espacio porteño comparecerían como unidades distintivas y paradigmáticas de un Paisaje local y no genérico de la ciudad, revelándose perceptualmente a escala del habitante, la del recorrido paso a paso por la ciudad.

³⁷ G. Deleuze y F. Guattari, “¿Qué es la Filosofía?” p.169

3.2.1. El concepto de Monumento

Por definición, un **Monumento** corresponde a una “obra pública de arquitectura, escultura o grabado hecha para perpetuar el recuerdo de una persona o hecho memorable”³⁸, arraigando el concepto a un hecho ocurrido en un tiempo pasado que es conmemorado por un objeto material que se ubica en un lugar y también en el tiempo. Se constituye en un símbolo, una representación connotativa de dicha ocurrencia. Bajo esta visión, Aldo Rossi considera los Monumentos como “los signos físicos del pasado”³⁹, que por su representatividad aluden a la conservación y permanencia en la construcción de la ciudad. Se constituyen en objetos arquitectónicos invariables dentro de la construcción genérica de la ciudad, siendo la presencia física de un pasado que representa un modo de construir basado en el funcionamiento ritual y constante de ella. Al constituir un hecho de la persistencia, de la repetición histórica de las configuraciones urbanas, revelan la regencia de una metodología universal en la construcción de la ciudad, anulando cualquier hecho particular e individual que genere una singularidad.

*“La ciudad está constituida por partes; cada una de estas partes está caracterizada; posee, además, elementos primarios alrededor de los cuales se agregan edificios... Los monumentos son, pues, puntos fijos de la dinámica urbana; son más fuertes que las leyes económicas, mientras que los elementos primarios no lo son en forma inmediata.”*⁴⁰

Sin embargo, Deleuze y Guattari plantean una nueva visión del concepto donde lo **Monumental** no comparecería por la presencia material de un objeto, sino por la conformación de un cuerpo mediante las sensaciones que provoca la expresividad de su materialidad formal, constituyendo la comparecencia de un fenómeno perceptual en el tiempo instantáneo de un Momento.

³⁸ Diccionario de la Real Academia Española

³⁹ A. Rossi, “La arquitectura de la ciudad”, p.88

⁴⁰ Id. , p.147

“Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído al porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada.”⁴¹

El **Monumento** es una construcción concreta que se constituye por sensaciones compuestas que permiten revelar al espacio una realidad sensible y perceptible como un ser de sensación. Bajo la definición de este concepto, el material de una obra de arte se transforma en un vehículo provocador de sensaciones factiblemente formalizables como cuerpo concreto y sintáctico, donde el fenómeno de la sensación se constituye en un acontecimiento espacial de la realidad, la recreación de un momento de la existencia de dicho espacio, un modo de ser particular que se imprime materialmente en la espacialidad física. Por lo tanto, la obra de arte no buscaría en la expresión la representación o el significado de algo, sino la provocación de sensaciones en quien la contempla, constituyéndose en un sujeto que afecta a otro sujeto (el espectador) al provocar en él afecciones que se reconocen mediante la percepción.

⁴¹ G. Deleuze y F. Guattari,, “¿Qué es la Filosofía?”p.178

3.2.2. El bloque de sensaciones perceptibles

La Percepción constituye el medio de reconocimiento de los componentes del mundo, entendiéndola como el conocimiento sensorial que resulta de cierta impresión de la realidad. Por su ejercicio, los fenómenos del mundo, en su condición espacio-temporal, adquieren una connotación vivencial donde los sentidos de un individuo operan describiéndolos con anterioridad a cualquier racionamiento o análisis que permita comprenderlos.

“Lo real es un tejido sólido, no espera nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. La percepción no es una ciencia del mundo, no es ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, sino es el fondo sobre el que todos los actos se destacan y está presupuesta por ellos.”⁴²

La experiencia de las percepciones se liga al sujeto que las ejecuta, un ser que percibe y para quien los objetos aparecen ante él haciéndose distintivos dentro de la realidad. Esto define una connotación Afectiva para la experiencia perceptual, entendida como la alteración que es provocada por dicha impresión perceptual en el individuo que la percibe. El **acto de la distinción construye una jerarquización** que ordena los elementos con respecto al mundo, los posiciona al distinguirlos con respecto a su marco referencial y los hace significativos para quien percibe y es afectado por lo que percibe. Si bien esta condición subjetiva de la percepción es implícita, Deleuze y Guattari la replantean considerando que lo subjetivo se construye en el fenómeno mismo que es percibido y por lo cual afecta, porque se hace presente como la alteridad posible de su “ser algo” evidenciando su heterogeneidad de ser. Esta concepción explica la definición ya no de percepciones y afecciones que se ligan a los juicios de un sujeto, sino de *Perceptos* y *Afectos* como figuras subjetivas que en sí mismas constituyen a un objeto como sujeto.

“La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de la percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación.”⁴³

⁴² M. Merleau-Ponty, del texto prólogo de “*Fenomenología de la Percepción*”, p.4

⁴³ G. Deleuze y F. Guattari, “¿*Qué es la Filosofía?*”, p. 168

Un Monumento se constituiría por la conjugación de un *Percepto* y un *Afecto* como bloque de sensaciones, donde **“los afectos son precisamente esos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza”**.⁴⁴

El *Percepto* se constituye por las sensaciones que se extraen de las percepciones, desarraigadas de la individualidad de quien percibe. Permite construir un fenómeno como un cuerpo formal al reconocer las relaciones sensoriales que se conjugan originándolo. El *Afecto* se extrae de las afecciones que se provocan por la impresión perceptual de los objetos, apelando a la valoración plausible por la distinción del fenómeno y por la jerarquía que adquiere en relación con el mundo real. En bloque apelan a la constitución de un ser de sensación, un nuevo ‘ser’ que se vuelve otro sin dejar de ser lo que es, el que sólo establece su condición de existencia en el momento de su revelación al manifestarse como **Acontecimiento**.

Cada uno en sí mismo se constituye en materia sensible, vaciada de la representatividad del concepto que representa, carente de significado, y, por tanto, abierta a toda posibilidad de ser y de devenir. Es de este modo que el acto de las experiencias perceptibles se ve sobrepasado por una construcción que formaliza las sensaciones, adquiriendo sentido de realidad, denominándose así **Monumento**, constituido por el par de compuestos sensibles a modo de un momento que captura la revelación del ser de sensación inserto en la realidad sensible.

⁴⁴ G. Deleuze y F. Guattari, “¿Qué es la Filosofía?”, p. 170

3.2.3. La condición Subjetiva del Monumento

El Sujeto es la formalización abstracta de un ser des-personalizado y a-lugarizado, constituyendo el cuerpo receptor de las acciones ejercidas en la estructura que lo alberga al adquirir forma en dicho contexto.

“Al ser no se accede por medio de la presencia, sino por el recuerdo; la razón es que el ser no puede definirse nunca como aquello que está, sino sólo como aquello que se transmite: el ser es proyección, destino”⁴⁵.

Para Vattimo, en el libro *“El Pensamiento Débil”*, la diferencia existente entre “ser” y “ente” se constituye porque el “ser” no “es”, sino “**acaece**”, corresponde a la ocurrencia de un hecho fijado en el tiempo y el espacio. Por lo tanto, adquiere un carácter efímero que desestabiliza su existencia al referirla sólo al instante de un **suceso**, constituyendo el vestigio de la ocurrencia transmitido al presente en la instantaneidad de un momento.

“La realidad aparece como un continuo en el cual el tiempo del sujeto y el tiempo de los objetos exteriores están circulando en una misma cinta sin fin y donde el encuentro entre lo objetivo y lo subjetivo sólo se produce cuando esta realidad continua se pliega en un desajuste de su propia continuidad.”⁴⁶

El tiempo del **momento** establece el modo como lo subjetivo y lo objetivo se constituyen a un mismo nivel de la realidad, definiendo el encuentro coincidente de las condicionantes para un acontecimiento. Además de su condición de objeto, un momento revela formalmente su condición correlativa de Sujeto por afectar la estructura real que lo soporta por las relaciones que encarna. Por esto los **Monumentos espaciales comparecen Subjetivamente** dentro de una estructura, representantes de afectos generados por las sensaciones provocadas por la materialidad que los conforman.

⁴⁵ G. Vattimo, *“El Pensamiento débil”*, cap. “Dialéctica, diferencia y Pensamiento”, p.33

⁴⁶ I. de Solá-Morales, *“Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”*, p.78

3.2.4. El Acontecimiento sensorial y su categoría de Momento

Según Deleuze y Guattari, en su libro “¿Qué es la Filosofía?”, un **Acontecimiento** es “*la parte en todo lo que se sucede de lo que escapa a su propia actualización*”⁴⁷, fijando la revelación de un objeto conceptual que define la ocurrencia de un suceso como existencia real. Se revela en un tiempo distinto al sucesivo denominado “*entre-tiempo*”⁴⁸, el tiempo establecido como **Momento intempestivo** o desarraigado del tiempo lineal, donde se construye el cuerpo conceptual mediante la aprehensión de una pluralidad de componentes heterogéneos en su forma y condición. El Momento conjuga la superposición de tiempos distintos, donde cada uno de los componentes de un concepto establece las correspondencias que permiten conformarlo. Se constituye **intensivamente** al hacer aprehensible la revelación que reconoce una heterogeneidad comprimida. El reconocimiento del Momento establece la existencia de un tiempo múltiple y diverso que desorganiza el orden lineal de los sucesos, desarticulando el modo causa-efecto como se asume se ejecutan los fenómenos.

*“El significado no se construye a través de un orden sino a través de piezas que acaban tal vez tocándose; que se acercan a veces sin tocarse; que se aproximan sin llegar nunca a encontrarse; que se superponen; que se ofrecen en una discontinuidad de tiempo cuya lectura como yuxtaposición es la mejor aproximación que nos es posible dar de la realidad.”*⁴⁹

La yuxtaposición de una pluralidad de referentes es lo que constituye a un **Acontecimiento como un momento**, donde se hace aprehensible la diversidad y heterogeneidad que da forma a una situación. La realidad es plural, como el concepto de “texto” que define Barthes, abierta a la posibilidad infinita, pero es el ordenamiento de esta realidad y el entendimiento de la superposición de lo múltiple que se formaliza como acontecimiento, reconocible en un tiempo intempestivo y actualizado, un momento que se enajena del tiempo **al capturar un modo de ser en su esencia**. Por su apertura, el acontecimiento encarna al “devenir”, la posibilidad de ser algo más de lo que es, estableciendo la productividad en una nueva posibilidad.

⁴⁷ G. Deleuze y F. Guattari, “¿Qué es la Filosofía?”, p. 157

⁴⁸ Id., p. 159

⁴⁹ I. de Solá-Morales, “Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”, p.76

3.3. La ciudad como Paisaje

“Pues la ciudad es un poema, como a menudo se ha dicho y como Victor Hugo lo ha expresado mejor que nadie, pero no es un poema clásico, un poema bien centrado sobre un tema. Es un poema que declama lo significativo y es una declamación la que finalmente, la semiología de la ciudad debería tratar de asir y de hacer cantar.”

Roland Barthes, “Semiología y urbanismo”.

Se reconoce en Valparaíso una imagen que atrae y seduce por la multiplicidad y diversidad de morfologías, tipologías y configuraciones espaciales que permiten generar la riqueza espacial que gobierna su arquitectura urbana. Esta calidad del espacio urbano identifica su reconocimiento como **Paisaje**, la composición de una imagen que resume la situación general de su arquitectura, en la que se centra esta investigación. Se reconoce a partir de ella cualidades espaciales diversas y singulares en el modo como los habitantes se han asentado apropiándose de su territorio, relatando situaciones particulares de adaptabilidad y transformación, junto al establecimiento de proporciones y relaciones de tamaño en sus espacios tan acordes a la escala humana y tan olvidadas en las ciudades actuales.

Desde el punto de vista de la semiología, la ciudad se constituye en una composición de elementos destacables capaces de revelar su carácter significativo ante los habitantes, ya que al ser valorizados y distinguidos son capaces de identificar a los porteños con su ciudad. La imagen paisajística de la ciudad sería la resultante de la asociación de imágenes fragmentarias, que a escala urbana conforman la textura formal del espacio porteño con su configuración singular, pero que como fragmentos se hacen reconocibles visualmente en un recorrido paso a paso por la ciudad a la escala del habitante, mediante la cual es posible distinguir las situaciones paradigmáticas de un Paisaje que es local y particular, al condensar las condiciones y cualidades espaciales que permiten volver sensibles los lugares y cargarlos de una afectividad que reconstruye el habitar en Valparaíso.

3.3.1. La Imagen como reflejo de un modo de habitar

La ciudad como Paisaje constituye la visión totalitaria de como vemos dicha ciudad cuando la recorremos, donde una multiplicidad de elementos significantes bombardean nuestros sentidos y, sobre todo, nuestra visión. El reconocimiento de la ciudad parte por la percepción que tenemos de ella, donde algunos de sus componentes innegablemente se hacen significantes para quien los contempla por la pluralidad de significaciones que en dicha imagen se conjugan.

La polisemia de significaciones que se alberga en una imagen constituyen sus componentes compositivos, con una ambigüedad calificativa que permite establecer una valorización de dichos componentes al interpretar los significantes que se revelan. Desnudan una esencia que estipula un orden que además compositivo es constructivo, ya que reconstruyen como acto su historia, sus costumbres y sus afectos que se conjugan para imprimir una superficie que se trasparenta.

"Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia... La sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo. Por esto la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impreso es rápidamente apartada; se la consume estéticamente, y no políticamente."⁵⁰

Lo que exalta Paul Virilio en el siguiente texto es el desglose la unidad del espacio físico, comprometiendo a los objetos referenciados por una imagen cuando esta reconstruye en su apariencia en forma inmediata y resumida. Es de este modo como la imagen revela las cualidades del espacio, con una representatividad de la realidad que se expresa **destacando particularidades** en el discontinuo de lo real, intensidades de una espacialidad con una transparencia que ubica y sitúa desde su revisión exterior, generando una nueva experiencia perceptual desde lo intangible, aquella que refleja la mediatización de la concepción de la realidad en el mundo actual.

⁵⁰ R. Barthes, "La Cámara Lúcida", pp. 76-77

*"Aquí, dudamos si las nociones de grandeza y proximidad son todavía las del espacio físico o las del tiempo de exposición - fotográfico, cinematográfico o infográfico -, las de este retraso de respuesta casi instantáneo, cualquiera que sea la distancia entre los interlocutores... Acercar para 'deconstruir' estructuralmente o para 'desipar a lo lejos'; aquí, las funciones del ojo y del arma se confunden, ya que por definición, la resolución de la imagen transmitida es, instantáneamente, su reducción; pero una reducción afecta, no sólo al contenido de la representación, la forma-imagen proyectada, sino al espacio edificado, la forma del territorio, de ahí esta promoción de la organización del tiempo, el acondicionamiento cronopolítico de las sociedades desarrolladas."*⁵¹

En este sentido, las imágenes que capturan una conformación urbana son depositarias de las significaciones diversas que gatillan en los habitantes de un lugar un afecto (positivo o negativo) al hacerse representantes e identificatorias de una forma de ser y de habitar una extensión, de un modo de apropiarse de un territorio que se trasparenta a partir de la superficie estereográfica con que se construye su imagen.

⁵¹ P. Virilio, del texto *"La Arquitectura Improbable"*, pp. 7-8

3.3.2. La condición expositiva de la imagen fotográfica

Como imagen, la fotografía revela una composición de elementos cuyas características relatan el acontecimiento que capturan, reconociéndose una despersonificación en la representatividad de un objeto real como referente fotográfico al imprimirse mediante la técnica de la fotografía. Son primeramente la prueba de una existencia en un tiempo anterior, sin embargo exponen la contingencia de un objeto como significación de éste. Más que un icono, una figura, su contingencia es la pluralidad significativa que evidencia, pasando a formular una cartografía donde se exponen las situaciones formales capturadas por la instantaneidad del obturador de la cámara fotográfica como testimonio de una existencia real.

"La fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto... La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio."⁵²

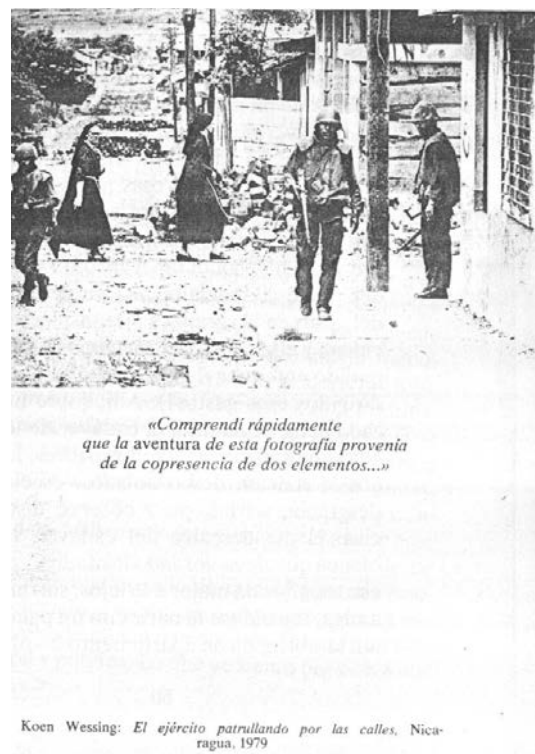
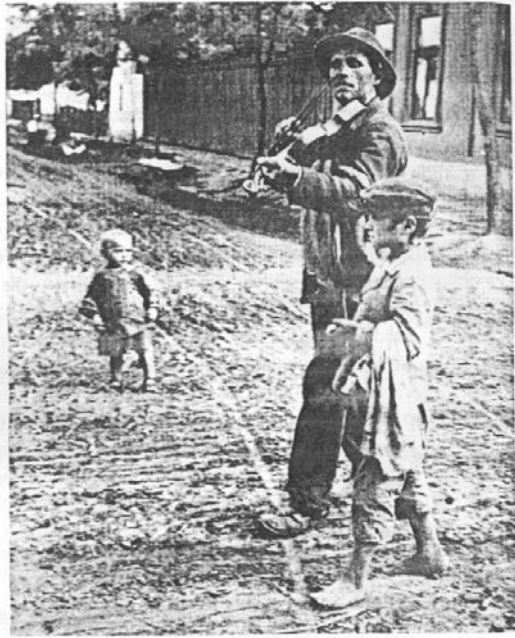


Imagen p.58, "La Cámara Lúcida"

Los signos que recibimos a partir de la fotografía son la representación inmediata de una objetividad representativa que se captura en la imagen, constituyéndose en improntas estáticas de una situación espacial que estimulan los impulsos afectivos de la construcción imaginaria de los lugares específicos que en ellas se representan. Para este estudio representa un medio de análisis pertinente que dispone un campo perceptual al que se ingresa mediante la visión. Barthes plantea, en su texto "La cámara lúcida", que el análisis se podría realizar entre 2 ámbitos propios que hacen posible una lectura de fotografías de un modo crítico: el primero lo denomina "Studium" y construye el análisis a partir de la revisión de las características de la imagen, los elementos sintácticos, sus cualidades espaciales, las condicionantes históricas y políticas, los elementos calificativos, estéticos y compositivos; todo aquello que permita una descripción extensiva de un campo invadido desde diversos ámbitos. El segundo se define como "Punctum", configurado como un estremecimiento que escinde el "Studium", su perturbación mediante un detalle que lo punza en forma vibratoria, intrínseca, como revelación de

⁵² R. Barthes, "La Cámara Lúcida", pp. 24-25



*«Yo reconozco con mi cuerpo entero
las aldeas por donde pasé
en el curso de antiguos viajes
por Hungría y Rumanía...»*

André Kertész: *La balada del violinista*. Abony (Hungria), 1921

Imagen p.94, "L a Cámara lúcida"

cualidades que permiten adentrarse en una lectura del espacio sensible y afectivo.⁵³ Es la construcción de un cuerpo analítico que intenta desentrañar un submundo que revele la expresión intrínseca que posee todo objeto valioso y, por ende, es aplicable a las conformaciones espaciales de un lugar desde su visión paisajística.

*"Es un hecho verdadero que el proceso de construir, lleva consigo una dimensión que no puede reproducirse a través de pinturas o imágenes de la obra construida. De manera recíproca, las representaciones arquitectónicas tienen que considerarse como imágenes con la potencia de englobar todo un orden subentendido, como en cualquier otro tipo de objeto artístico. Así, sólo podemos considerar a la fotografía positivamente, tomándolos como hecha por el agente cultural preocupado en desentrañar la distancia enigmática entre la realidad del mundo y sus proyecciones. La posibilidad de una arquitectura con significado depende de la realización de que una representación también tiene que hacer referencia a otra cosa, reconocida apenas cuando el mirar cuenta con la intermediación de la comprensión táctil del cuerpo en movimiento."*⁵⁴

Como bien dice Texeira, en este párrafo extraído del texto "*La fotografía y la periferia*", la ciudad pertenece a un ámbito constructivo del espacio físico, aquel que se revela en la dimensión sensorial completa de la experiencia corporal y no sólo por la percepción visual que se posee de él. Sin embargo, la condición de toda imagen debe comprometer esa expresividad estereográfica que permite comprimir en un lectura superficial aquel orden intrínseco que le da forma y le permite convertirse en un vehículo afectivo, una máscara de expresión. Es una condición que se le debe imprimir al espacio arquitectónico por la concepción medial que se tiene en la actualidad debido al desarrollo acelerado de la tecnología y de la valoración desmesurada que ha adquirido la imagen como medio principal de la expresión de la realidad.

⁵³ Op. Cit., pp. 63-65

⁵⁴ C. M. Teixeira, del texto "*La fotografía y la periferia*", revista CA 83, p. 79

La Imagen Porteña como tema arquitectónico

Exposición de una inquietud a desarrollar

4.1. Exposición del problema

Primeramente, se piensa que el reconocimiento de un Lugar implica la identificación del habitante con dicho territorio y bajo esta premisa es que surge la interrogante sobre la particularidad de los escenarios con los que se identifica el porteño, cuya conformación espacial permite constituir la diversidad del espacio construido de Valparaíso y, por ende, de su imagen urbana.

De modo general, se puede hablar que Valparaíso posee una imagen de anfiteatro natural al construirse la ciudad adaptándose a la imperante geografía de su territorio y principalmente a la topografía del suelo que se despliega entre plan y cerro, generando un contorno por lo bajo y por lo alto de un mar propio que orienta las miradas de sus habitantes al establecerse como escena principal.

La condición de anfiteatro define una exposición constante para el porteño, exponerse ante los vecinos y tener algo que se expone ante sus ojos, por lo que **el acto de mirar contemplativamente** parece ser una necesidad para el habitante y la potencia de **las imágenes porteñas**, un vehículo expresivo del acontecer de la ciudad mediante la construcción de una superficie estereográfica del habitar poseedora de una condición de doble faz, donde lo interior y lo exterior se imprimen entre sí. La orientación de las vistas en Valparaíso va acompañado por los pies, constituyéndose en **una mirada orgánica y concrecente** que reconstruye fragmentariamente tanto la geografía y los límites del entorno urbano, como las cualidades espaciales en la inmediatez de los lugares y la interioridad que se revela a partir de las envolventes enlazadas conjuntamente en las imágenes, construyendo así un tramado superficial como cualidad.

La situación de enlace que se genera en los espacios porteños permite formalizar ciertos lugares como escenarios representativos de la ciudad, lugares cuya materialidad revela sus cualidades aun cuando es mediante su imagen al constituir la expresión de una transparencia que revela lo oculto como superficie. Es la imagen la que hace latente la particularidad de un modo de emplazarse o del enfrentamiento de la lejanía, la singularidad de un espacio conmovedor o nostálgico; es una evidencia donde se exalta la transparencia superficial de las morfologías de los escenarios urbanos, construyéndose como **momentos intensivos de un mirar a través** que caracteriza y destaca ciertas espacialidades dentro del acontecer de la ciudad.

4.2. Estudio de referentes

Las imágenes urbanas construyen una lectura fragmentada de su Paisaje y, principalmente, de su espacio construido. Se piensa que **las fotografías postales** constituyen un testimonio histórico e impersonal de una ciudad, una colección de imágenes representativas aun cuando bajo una primera mirada parecieran plasmar una representación pintoresca y anecdótica de ésta. Lo valorable de ellas es que plasman una visión común, gravando de valor ciertas escenas urbanas con las cuales los porteños parecieran identificarse. Llama la atención la presencia de imágenes de ciertos lugares poco conocidos, vistas que aparentemente no se asocian con una representación turística de la ciudad, lo que lleva a pensar que el porteño no se identifica tanto con edificios o lugares construidos puntuales, sino más bien **con un modo de habitar y concebir la ciudad**, lo que se podría revelar en este tipo de fotografías, por lo que su utilización como de referente para este estudio podría ser adecuada.

Se han elegido una quincena de postales seleccionadas por permitir definir ciertos referentes capaces de revelar las cualidades que establecen a un lugar como paradigma de su paisaje mediante **una lectura descriptiva de su fisonomía**, la que exalta algunos aspectos que se hacen centrales en la formalización del espacio que se revelan como cualidades provocativas de la construcción espacial del lugar al ser representadas a partir de su imagen que. Se ha tratado de mantener en la impresión su tamaño original para exponer en totalidad las particularidades que estas fotografías revelarían.

PLANO UBICACIÓN DE POSTALES

ESCALA 1: 15.000



Estas primeras postales evidencian la importancia que posee la lejanía como vista y principalmente la presencia visual del mar en la conformación del espacio del anfiteatro urbano.



POSTAL 1

Con la vista que se posee desde el mirador 21 de Mayo se expone la imagen extendida de la ciudad, concebida desde un espacio que se construye únicamente a partir del suelo, **un balcón urbano** que reconoce la amplitud de la visión para un ojo que se separa del pie. Sin embargo, lo que exalta la fotografía es la horizontalidad del suelo elevado que permite generar la espacialidad del mirador, **acentuada por la horizontalidad de la baranda** extendida en la fotografía. Genera un margen de la visión en lejanía, un soporte para cualificar la dimensión de la vista.



POSTAL 2

Nuevamente la condición de mirador se hace presente en esta postal del ascensor Barón, donde la imagen establece **la supremacía de la presencia de la ciudad en una lejanía** inmensa y luminosa que se expone ante los ojos del fotógrafo, **enmarcada por la silueta de balcón del ascensor**, destacada por la sombra en que la fotografía lo sume. Es por esta diferencia que se exalta de la vertiginosidad de la geografía porteña, como una vibración entre un vértigo abisal de la ladera inmediata y otro por lo inconmensurable de la lejanía que se expone ante el ojo. Se estructura una escena que comparece por una **confrontación de dos dimensiones espaciales** dramatizadas por la diferencia lumínica que se ha capturado con la imagen.



POSTAL 3

Con esta postal se reconoce el contorno que le construye el manto construido al mar de la bahía porteña, lo que acentúa **la confrontación visual de los extremos de la ciudad** a partir de la curvatura natural de la geografía de su territorio. El ojo se sitúa en un recodo del cerro Arrayán desde donde se fuga hacia una lejanía que es profundidad a la vez que distancia: lo oculto bajo el horizonte de los techos, lo recóndito entre los recovecos oscuros que construyen las edificaciones elevadas, la persistencia de un mar aposado que se ve a través de las fachadas más elevadas; una ciudad donde se oculta su suelo al reconstruir la figura de su topografía en la altura de superficies luminosas bañadas por el sol. Aquí el recorte de mar establece una orientación intersticial mediante una visión intermitente, intensificando la discontinuidad del contorno a partir de los pliegues topográficos que fragmentan la imagen lejana en vistas diversas.



POSTAL 4

Este collage de fotos da cuenta de 4 situaciones diversas donde se explora la tipología de las escaleras empinadas características en Valparaíso. Lo que aquí se destaca es **la complementariedad de lo lejano en la escena inmediata**, donde su enmarcamiento ejercido por la verticalidad vertiginosa de las fachadas en perspectiva permite definirlo como un límite del lugar que es apropiado por la visión, en sí mismo **un vértigo por la transgresión de la distancia** al establecerse como margen de lo próximo, la transparencia de los lugares mínimos de la ciudad.

De aquí en adelante las vistas fotografiadas de lo lejano se hacen complementarias de una espacialidad próxima, a la que afectan directa o soslayadamente al establecer una orientación.



POSTAL 5

En esta postal se comparte el centralismo de la imagen entre un trozo de la bahía y un segmento del manto construido porteño emplazado en el cerro Yungay a la altura del mar. La fotografía ha capturado una luz cálida que ilumina las fachadas frontales de los edificios generando un juego múltiple de luces y sombras diversas que se destacan al contrastar con el azul homogéneo de un mar extendido de forma rasante. Se destaca esa **altura a ras del horizonte mar** desde la cual se contempla en plenitud y de forma frontal el movimiento de la bahía, la ubicación elevada del emplazamiento de los edificios donde los brillos diversos dibujan las figuras morfológicas de unos volúmenes que parecen desprenderse eruptivamente del suelo al ocultar en las sombras su basamento ausente.



POSTAL 6

En este caso se hace presente el plegamiento del manto construido entre promontorios y quebradas, reconocible en el territorio del ascensor Villaseca, reconstruyendo la figura de la topografía del suelo a una altura donde el dominio visual es en amplitud. Sin embargo, la orgánica del emplazamiento se confronta con la rectitud de los rieles del ascensor y la definición de la figura del mismo, cuyo colorido destellante se destaca ante el azul marino del fondo, reconociendo así **la complementariedad de ciertos elementos dispares** cuyas configuraciones contrapuestas dan cuerpo a la conformación espacial de la imágenes de la ciudad.



POSTAL 7

En esta imagen se destaca la presencia de un grupo de edificios que iluminados se ordenan contiguamente en **una recta que remarca una cima**, en la altura donde se domina con una visual en amplitud, una altura donde la bahía se vuelve una posa lejana y profunda a la que se puede contemplar en lejanía. Se distingue al contrastar con la homogeneidad del manto construido de la ciudad que se tiñe por una luz tenue y jaspeada de pequeñas manchas luminosas. La correlatividad que se genera entre las pequeñas luces y la luminiscencia principal de las fachadas establece un modo que **exalta la presencia de los espacios a partir de su luminosidad**, aquella que se construye al despegarse en una altura evidente a partir del fondo, lo lejano que orienta su ubicación y emplazamiento; una conformación del espacio urbano mediante consonancias.



POSTAL 8

La distintividad figurativa de las volumetrías es una cualidad que se ha mantenido desde tiempos antiguos, como es el caso de esta postal que muestra una vista desde el cerro Artillería tomada en 1935. Aquí la morfología del manto jaspeado y la presencia consonante de volúmenes destacados por el sol de la altura que sobrepasa el horizonte de los techos del plan genera una visual que distingue figuras conjuntas extendidas como una superficie, figuras que se asocian a edificios



POSTAL 9

Para este escenario del cerro Concepción el mar es un atisbo, un segmento lejano que orienta por su posición y distancia, ya que su imagen intersticial se posee de soslayo desde un pliegue de la topografía de la ciudad. La extensión de este tramo construido, emplazado en una cota de la ladera, se define por la equivalencia en su conformación: la luminosidad a contraluz de las fachadas principales, el tamaño y la altura de los volúmenes alineados, la altura de ubicación por sobre el horizonte del mar y el de los techos de las construcciones más bajas. **Lo equivalente pareciera otorgar su medida** en tanto que su fondo define la orientación anversa de las fachadas, enfrentadas a una lejanía ausente en la imagen, denotada por la profusión de las ventanas y galerías que permiten fabular con la importancia en la mirada lejana que se posa ahora en la ciudad escondida, la ciudad basal de la que este escenario se despega.



POSTAL 10

En esta postal se expone el escenario del muelle Prat, donde se evidencia **dos modos de apropiarse de su mar** a partir de la disposición contorneante del manto construido de la ciudad: el primero por la altura del zócalo del muelle donde las personas se aglutinan definiendo un límite entre mar y tierra. El segundo se define como un límite elevado con las edificaciones en altura, presentes mediante la mancha del cerro del fondo donde el puntillismo coloreado exalta su figura, definiendo una apropiación que es visual y lejana. Estas **dos alturas reconocen la propiedad de la bahía portuaria y de su acontecer** al reconocer su centralidad en la conformación del paisaje porteño, una presencia que comparece más por la visión que por el contacto, diferenciando las alturas donde el ojo se sitúa.



POSTAL 11

Esta postal expone al edificio del reloj Turri en su centralidad, y principalmente la esquina que es capaz de construir su fachada principal conformada por **la esbeltez vertical que marca una arista** en la traza del plan. Comparece como una cuña que secciona la lejanía del fondo al intervenir la perspectiva visual de la calle, irrumpiendo con una masa que se impone vaciando el espacio al seccionar la continuidad del entorno visual como fondo y cielo, desarticulando el orden clásico para la mirada a ras de suelo.



POSTAL 12

En esta antigua fotografía de 1910 de la esquina que actualmente ocupa el edificio del reloj Turri se evoca la morfología primigenia de la traza, la que se ha mantenido invariable. **La diferencia en la altura** de los edificios y principalmente de la esquina es la diferencia que se reconoce entre ésta y la anterior, **anulando el dramatismo** que actualmente genera esta arista urbana al imponer su presencia.



POSTAL 13

En este caso se aprecia un claro del plan porteño limitado entre las fachadas verticales de los edificios que lo circundan, destacando así **la luminiscencia del suelo donde la luz decanta**. Se establece su centralidad ante el ojo, reuniendo lo circundante en un acoplamiento para así conformar este hueco en la ciudad cuyo brillo basal define el basamento de las edificaciones.

4.3. Conclusiones

Aun cuando la imagen actual de Valparaíso parece mantener su morfología de antaño, lo que preocupa de este análisis es cómo a partir de las diferentes imágenes es posible describir y exaltar la riqueza de una conformación urbana que se ha generado en forma espontánea a través de la historia de la ciudad.

La lectura de postales permite fijar la atención en **una cualidad intensiva** que hace provocativa a la espacialidad de un modo vibratorio y lateral, dando cuenta de la conformación sensible de un lugar por el cual se define un momento en el manto construido porteño. Es a partir de ella que se estrema el orden sintáctico y geométrico del espacio al acentuar un elemento formal que se hace central y traslúcido de una segunda expresión, aquella que se relaciona con su entorno inmediato y que generaría la condición de Monumento para los escenarios .



POSTAL 14 – ASCENSOR REINA VICTORIA (1918)

Los escenarios conmemoran la persistencia de una morfología singular de la ciudad de Valparaíso, definiendo su presencia en el contexto porteño al hacerse evidente mediante la transparencia de su expresión como imagen. Se piensa que los siguientes elementos son los que se desprenden de la lectura de las postales definiendo, los que se dimensionan a partir de aquel elemento intensivo que se revela como cualidad, estableciendo los parámetros para las envolventes del lugar:

- **La lejanía que orienta** en posición y distancia, estableciendo un margen que define la ubicación y orientación de los emplazamientos espaciales.
- **La situación de emplazamiento**, un orden en la ubicación de la edificación con respecto a la geografía de la ciudad.
- **La luminiscencia superficial que distingue figuras**, pero que reconstruye su consonancia en el contexto mayor del manto construido.
- **La relación entre lleno y vacío**, que establece las relaciones geométricas de un perfil morfológico de las volumetrías.

Presupuestos a desarrollar

Los supuestos que dirigen la verificación del tema

5.1. Hipótesis general de la investigación

Los escenarios paradigmáticos de Valparaíso son capaces de constituirse en MONUMENTOS de la ESPACIALIDAD PORTEÑA al comparecer a partir de la transparencia vibratoria de su expresión como imagen, estableciendo un momento intensivo en la conformación espacial de la situación de anfiteatro.

Hablar de escenarios es hablar de espacialidades que se conformarían como lugares representativos de la ciudad de un modo paradigmático, aquellos que poseen las condicionantes y cualidades formales particulares e intrínsecas del espacio porteño a las recaer a partir de la fisonomía que revela su imagen, permitiendo constituir su Monumentalidad por aquellas cualidades distintivas que dan cuenta funcional y sintácticamente de un espacio físico a la vez de expresar la riqueza sensible del mismo.

Como escenarios se intentará desligarse de una tipología, acentuando el carácter afectivo por las imágenes que pueden reconstruir una postura (muy personal) sobre la construcción del anfiteatro porteño y sus características formales.

5.2. Hipótesis secundarias

a) *Los Monumentos establecerían Acontecimientos espaciales que definirían para el paisaje urbano un Momento significativo que se establece como acto de provocación.*

Es a partir de ciertos elementos formales intensivos que se piensa se construiría un Acontecimiento espacial del paisaje, un modo de ser particular que paradigmáticamente da cuenta de la totalidad singular a la que pertenece, reconociendo su singularidad como un Momento que hace provocativa una espacialidad.

b) *Los Monumentos adquirirían la categoría de lugar porque el bloque sensible de percepciones y afecciones concretizaría el Espesor Envolverte para el habitante, el que se evidenciaría aún mediante su condición de imagen.*

Las cualidades espaciales reconocibles como parámetros constructivos de un espacio constituirían la materia expresiva que se sensiblemente comparece ante quien lo recorre, definiendo la envolvente de un lugar. Es esta la que debería encarnarse bidimensionalmente en una imagen, siendo ésta un vehículo pertinente de su expresión.

c) *Los Monumentos, como encarnación de lugares, serían reconocibles a la escala del habitante, porque por su conceptualización aparecerían mediante el acto afectivo que se revela a partir de la percepción.*

Si bien la Imagen urbana comparece desde una mediana lejanía, el reconocimiento de los elementos paradigmáticos que le dan forma comparecen a una escala donde la cercanía permite distinguir su singularidad, por lo que la distancia entre el observador y el escenario, su ubicación y posición estipulan el modo de hacer comparecer lo Monumental como tal.

Desarrollo del tema

La visualización de una estructura de verificación

6.1. Modo general del desarrollo temático

Se plantea, entonces, que la definición del **Monumento espacial porteño** correspondería a conformaciones espaciales que encarnan un acontecimiento significativo de Valparaíso como Paisaje, a modo de un distingo que revela las sensaciones de forma y espacio que constituyen a un lugar en la trama urbana.

El proceso de reconocimiento sería a partir de **fotografías** a modo de postales, que intentarán dar cuenta de ciertos **escenarios que parecen ser paradigmáticos** en la conformación del carácter de anfiteatro urbano que posee la ciudad, el que fue descrito anteriormente mediante la lectura de una colección de postales. Como tales restringen su expresión al tamaño del marco de la fotografía, una medida externa para la espacialidad, pero pertinente en el intento de verificar el planteamiento propuesto.

Se definen tres puntos que describen y organizan el desarrollo del tema:

- EL CAMPO DE ANÁLISIS:

Con la intención de revelar una visión sobre la conformación del anfiteatro porteño, se estipula un análisis del manto construido de Valparaíso que es capaz de conformar la imagen de anfiteatro tantas veces citada, en un intento por desentrañar los elementos intensivos que lo componen. Es **una mirada hacia la ciudad y su manto** desplegado entre los cerros Artillería y Barón, extensión donde la rada se define como escena para la ciudad. Se organiza **un recorrido por el pie de cerro** urbano, en el cual se visualiza desde una cierta lejanía las situaciones distintivas que conforman el manto construido, asumiendo el entendimiento del Paisaje por la comprensión de la ciudad como imagen y del modo como el habitante la percibe. El recorrido estructura en una primera mirada **una colección de escenas paisajísticas que tienen la potencia de constituir escenarios paradigmáticos** construidos a partir de un acontecimiento espacial que les otorga el carácter de Monumento.

- LAS ESCALAS DE PERCEPCIÓN:

Se establecen 2 escalas que organizan el desarrollo del tema:

- **La escala semi-urbana**, a la que se ha hecho referencia anteriormente, mediante la cual es posible catastrar ciertos distingos intensivos del primer frente del manto urbano que han exaltado su presencia desde una lejanía acotada.
- **La escala del lugar**, aquella que establece al habitante en parámetro de reconocimiento de las relaciones formales que componen un espacio, definiendo los elementos que dan forma al espesor Envolvente que lo construye como lugar. Es ésta la que permite una lectura de las cualidades espaciales que dan forma al elemento distinguido revelando los cuerpos envolventes configuradores de la lugaridad, expresando la calidad o deficiencia como Monumentos.

- **LOS PARÁMETROS DE RECONOCIMIENTO:**

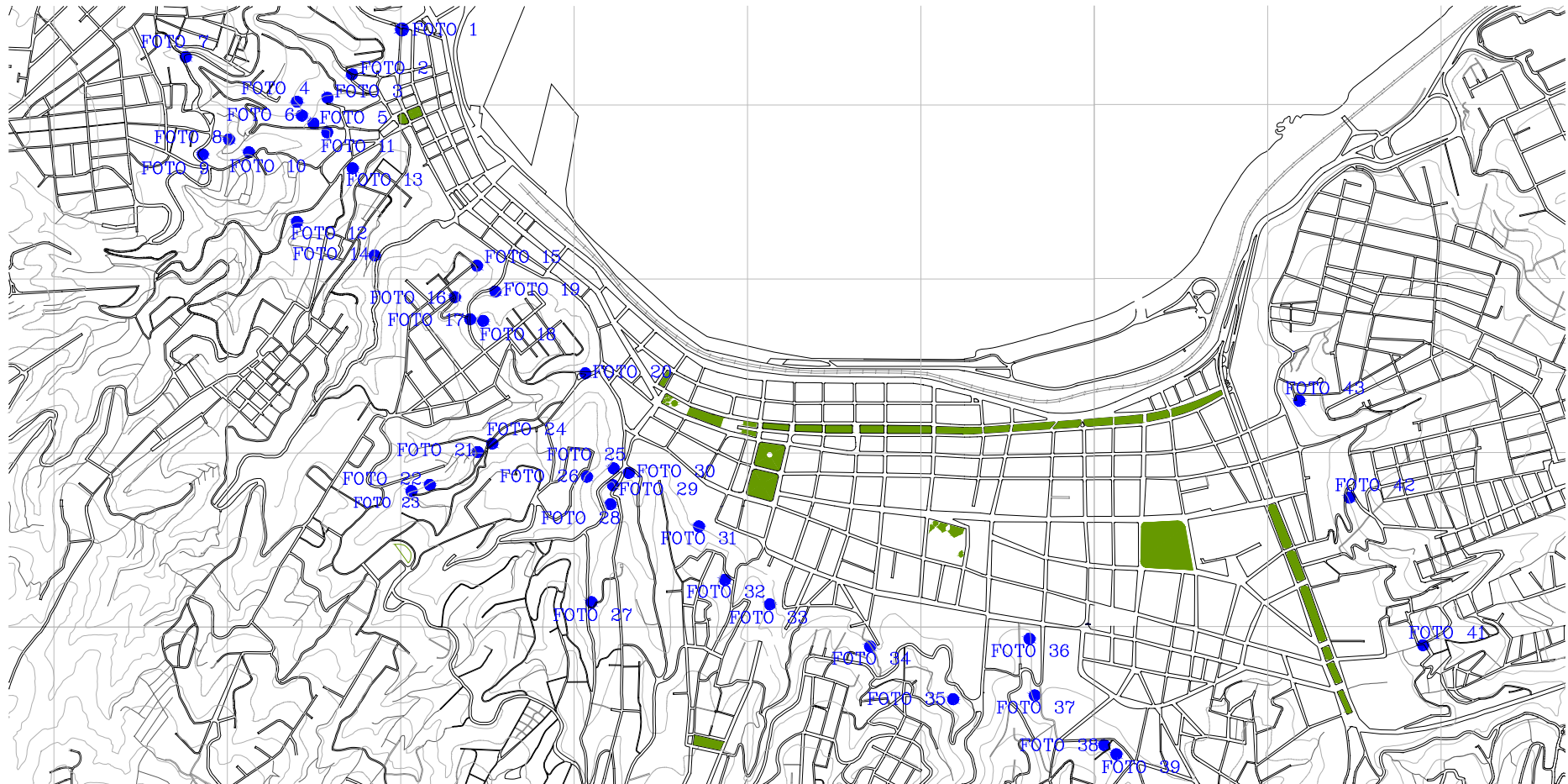
Anteriormente, se definieron como parámetros tres elementos que permitían definir y denominar al acontecimiento que supuestamente otorgaría el carácter de Monumento a un escenario, estableciendo los componentes significantes de su imagen paisajística:

- **La lejanía que orienta** en posición y distancia, estableciendo un margen que define la ubicación y orientación de los emplazamientos espaciales.
- **La situación de emplazamiento**, como la ubicación y postura del lugar con respecto a la geografía de la ciudad y a las cualidades de adaptación de la traza.
- **La luminiscencia superficial que distingue figuras**, pero que reconstruye su consonancia en el contexto mayor del manto construido.
- **La relación entre lleno y vacío**, que establece las relaciones geométricas de un perfil morfológico de las volumetrías, como relaciones de tamaño, proporción y forma que definen la situación arquitectónica distinguida.

6.2. Catastro de imágenes

PLANO UBICACIÓN CATASTRO

ESCALA 1: 15000



Por su formato Pg. 69 a 71 se encuentra en archivo "Catastro.DOC"

Por su formato Pg. 69 a 71 se encuentra en archivo "Catastro.DOC"

Por su formato Pg. 69 a 71 se encuentra en archivo "Catastro.DOC"

Esta colección de fotografías pretende dar una primera imagen del espacio porteño al mostrar escenas de Valparaíso, paisajes que hacen resonar la condición de anfiteatro de la ciudad al revelar algunas condicionantes que se comprometen en su construcción espacial. Han sido elegidas de un modo un tanto aleatorio y casual, representando una visión personal de la situación general del manto construido de la ciudad y del aprecio que se han forjado durante los años de estudio por ciertas conformaciones espaciales, intentando desentrañar las cualidades que hacen privilegiar a estas fisonomías por sobre otras

Como única restricción se planteó que cada una de ellas pudiera constituir **una postal de la ciudad**, por lo que la distancia entre el observador y la escena se restringió a la posibilidad de enmarcar mediante la fotografía la totalidad de la escena, al tiempo de hacer distinguible los elementos componentes de ésta. Al igual que las postales que se revisaron como referentes, se recayó en la búsqueda de **distingos**, aquellas diferencias recogidas por la imagen que son capaces de hacer vibrar una condición de un modo central o sutil, teniendo **la potencia de revelar la construcción de un acontecimiento espacial**.



FOTO 35



FOTO 14

El carácter afectivo con el cual se realizó este catastro queda de manifiesto en un grupo de fotografías cuyo distingo radica en la **estética de la fisonomía** de algunos edificios (ej. FOTO 14), valorando la armonía en la composición de las fachadas y en la justeza en la combinación de materiales, colores y figuras. Se acentúa el carácter decorativo de la composición, pero se revela una nula intervención de este carácter en la conformación del espacio al ser incapaz de constituir la esencia del lugar.

Por el contrario, en otro grupo de fotografías (ej. FOTO 35) aparece una escala que expone la textura del manto de cerro al establecerse un área mayor como referente fotográfico, dentro de la cual es posible reconocer la **centralidad de un elemento en la imagen** revelado como diferencia con respecto a su entorno. Su diferenciación expresa una potencia, una variación figurativa en la morfología de un edificio o una cualidad formal que se expone como marca referencial para la totalidad, una diferencia que por su sutileza y aislación no logra definir un distingo.



FOTO 36



FOTO 2



FOTO 23



FOTO 39

La morfología de la edificación es un elemento imperante en una lectura de imágenes, porque constituye la construcción de la fisonomía. Es lo valorado en otro grupo de fotografías (ej. FOTO 36) al reconocerse el aprecio por aquella cuya figura y composición de fragmentos revela una orientación anterior, una intención de hacerse partícipe de un entorno lejano.

Lo anterior se acentúa en otras fotografías (ej. FOTO 2) donde la intensidad de una cualidad formal torna expresiva y sensible la geometría del lugar. Se hace evidente a partir de la potencia del espacio negativo que se moldea entre la edificación, con una autonomía que mide y define la presencia de ésta. Sin embargo, se constituye en un retazo que no logra establecer un nexo como envolvente de los edificios, como complemento en la conformación del lugar.

Sin embargo, para las fotografías 18, 23, 31 y 38 la presencia de un distingo formal intenso y cualitativo que es el constructor de la lugaridad al moldear y transformarse en conjunto con el espacio público que rodea al edificio. Es una suerte de complementación que vuelve provocativa a la geometría que da forma al lugar, la potencia de una transgresión en la conformación del espacio.

Una variación ocurre en las fotografías 21, 26 y 39, donde la diferencia se constituye en un distingo figurativo que desmarca a la volumetría del entorno construido. Se hace notar un tipo de “configuración orgánica” que repite la figura de una cota en la ladera donde se emplazan, destacado por la luminosidad de su frente continuo. Es un tipo de figura que se destaca, evidenciando el origen de un habitar que se ha regido por la espontaneidad y por, sobre todo, la adaptación que se antepone a la agresividad de una geografía adversa que se ha sabido aprovechar.

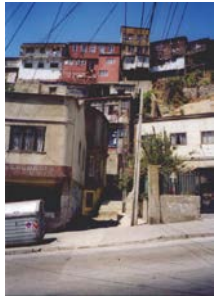


FOTO 1



FOTO 16



FOTO 11



FOTO 31

En otro grupo de fotografías (ej. FOTO 1) se expone **una composición interesante de la volumetría** del manto construido por la diversidad figurativa de éstos, de sus emplazamientos y de la conjugación luminosa. Sin embargo, se reconoce que este valor lo privilegia una única mirada, un ángulo y una posición para el ojo donde se dispone una postura de la composición con potencia de escenario, generando una tergiversación en la realidad de la construcción del espacio.

Por el contrario, en las *fotografías 8, 10, 11, 16, 17, 20, 24 y 25* se evidencia la construcción de una espacialidad compleja mediante uno o un grupo definido de edificios, estableciendo una extensión limitada para el lugar. El **distingo es una superposición de elementos intensivos** que se anexan para construir al lugar con una justeza extrema, definiéndose en una referencia que vuelve palpable la riqueza espacial de la totalidad; la geometría, la proporción, el tamaño, la figura o la luminiscencia que se instauran como **un valor que denomina un paradigma** del espacio construido de Valparaíso.

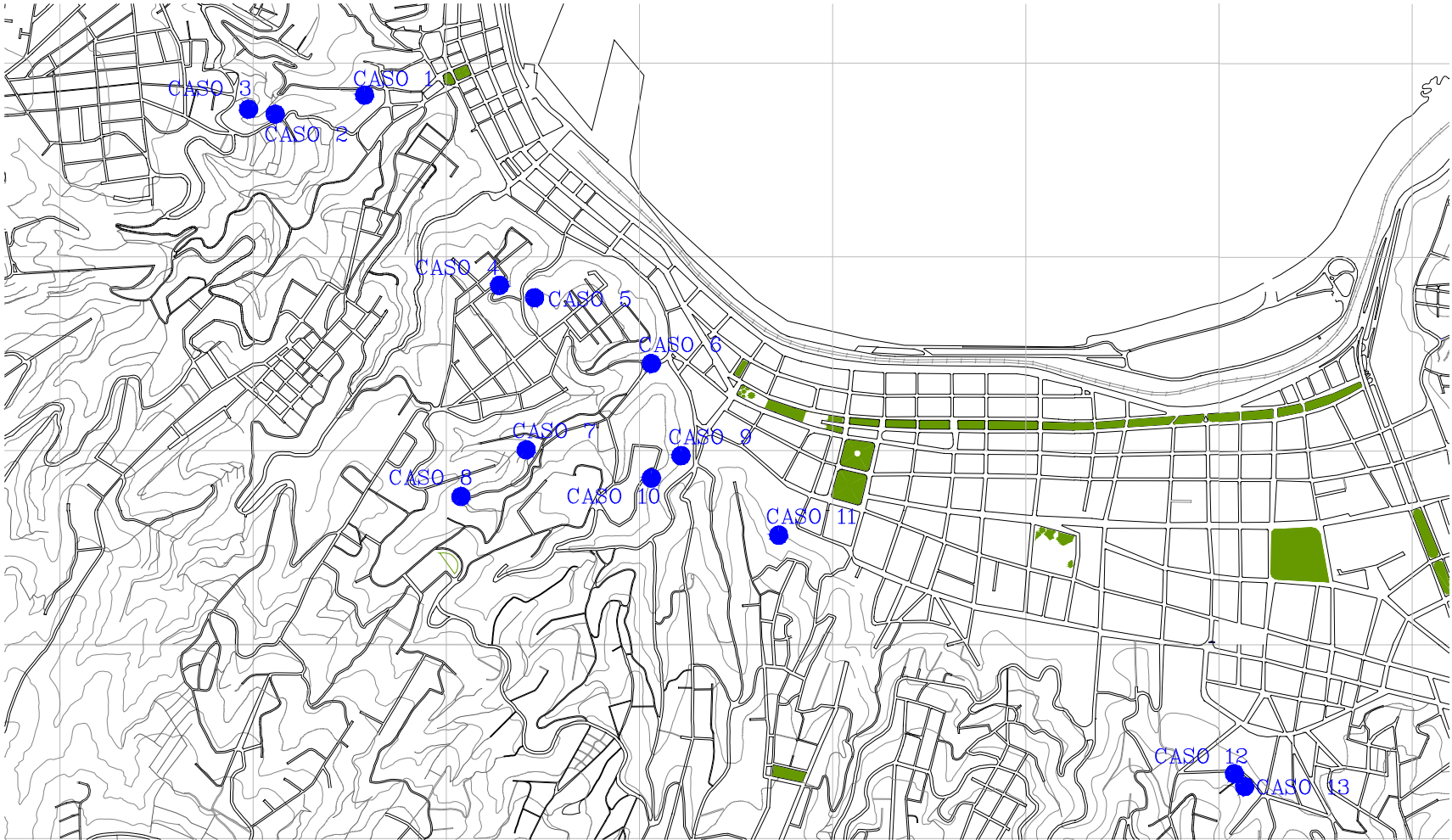
La elección de las escenas se diferencian un poco en relación a la idea de imagen que se ha revisado en las postales, ya que el ojo hace hincapié más que en la estética de una fisonomía en la potencia de las cualidades formales del espacio construido, lo que ocurre también con la escala de los referentes fotográficos, la que recurrentemente es menor. Capturan **un escenario más que una escena** al destacar elementos particulares más precisos y más definidos, tendientes a valorar la riqueza formal de un espacio habitable como lugar.

Se reconoce en ciertas **cualidades intensivas de la forma espacial** un distingo que revela un acontecimiento espacial al ser capaces de definir la totalidad a partir de ellas. Marcan un momento que evidencia un modo particular en el habitar del anfiteatro porteño, instaurándose como sus paradigmas. También, los **distingos de las configuraciones orgánicas** apelan a un modo de habitar intrínseco de la geografía de la ciudad al conmemorar el aprovechamiento de un suelo adverso en la construcción del manto urbano.

Son éstos **los acontecimientos paradigmáticos** de Valparaíso que **envisten a ciertos edificios como Monumentos** de la espacialidad porteña por construirse como una latencia de los mismos. Del total se eligieron 13 fotografías que tienen la capacidad de reconstruir el escenario que revelan mediante su expresión como imagen, y a partir de ellas se intentará verificar si constituyen un vehículo revelador de la provocación sensible de su espacialidad.

6.2. Análisis de casos

PLANO UBICACIÓN DE CASOS
ESCALA 1: 15.000

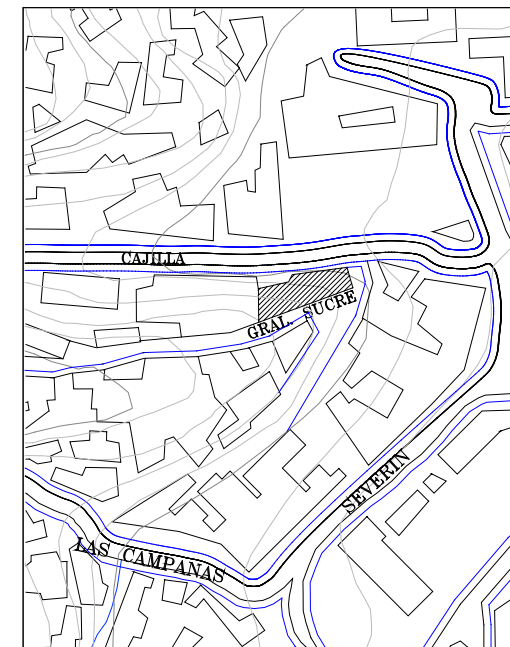


1. GRAL. SUCRE
2. LAS CAMPANAS
3. LAS PERCICES
4. MIRAMAR
5. TEMPLEMANN
6. ANIBAL PINTO
7. PJE. PLINIO
8. ELIAS
9. HARRIGTON
10. MONGOLFIER
11. PASTEUR
12. ALBANO
13. PJE. POLO



Con la horadación de la fachada continua se establece un espesor intermedio donde el vacío se mide al cuerpo

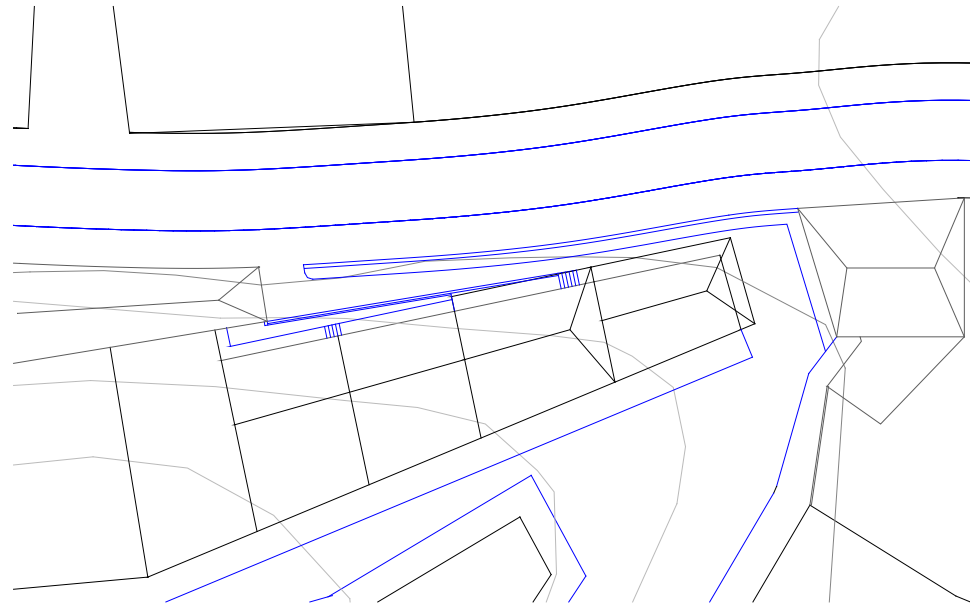
La interrupción de la continuidad de la fachada por una depresión superficial - la fijación de un tramo distinguible donde el vacío que se construye con un tamaño menor se inscribe en el transcurrir de la calle.



ESC. 1:2500

CASO 1

**VIVIENDAS ESQ.
GENERAL SUCRE
C^a Toro**

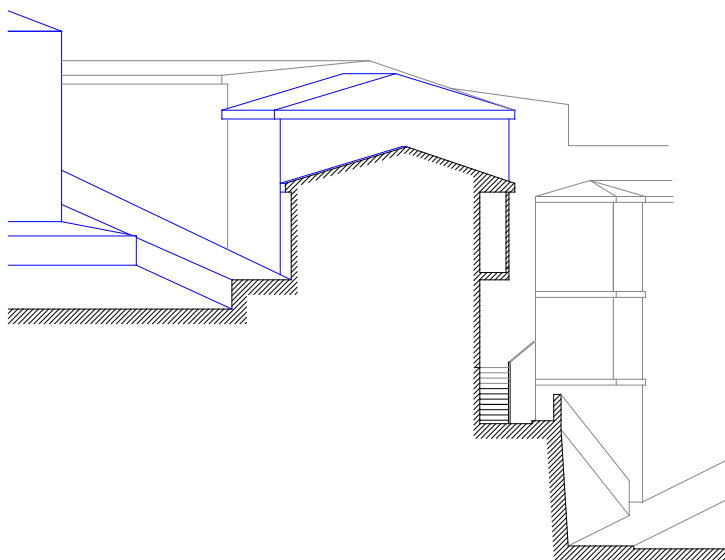


PLANTA ESC. 1:500

Los edificios constituyen el término de un bloque de edificaciones que se emplaza en la orilla superior de la ladera, construyendo **una esquina para el trazado del cerro y el retorno para el recorrido** que se extiende entre lo alto y lo bajo.

Se compone un balcón interior con la interrupción del plano de la fachada continua

Se construye **un doble enmarcamiento de la lejanía**, tanto por el recorte de las techumbres de las edificaciones contiguas, como por el bordeamiento de las cornisas bajas del edificio y los bordes horizontales del suelo



ESC. 1:250

Se estructura **la exfoliación de la fachada y su suelo** en múltiples planos que configuran la doble altura del balcón público donde el acceder orilla el pie de la ladera

En la divergencia de un despliegue de los suelos que ubican al transeúnte en diferentes alturas, con diferentes miradas, entre luces variables que se combinan con el movimiento del paso, donde la medida de los cielos también se transforma al fragmentarse la volumetría, estableciendo **una medida variable para la extensión vertical de espacio**

Una luz única que se conjuga con una variedad de sombras sutiles, instantáneas, pequeñas, **sombras intersticiales que definen la medida menor**, el tamaño que es al cuerpo en este vacío elevado



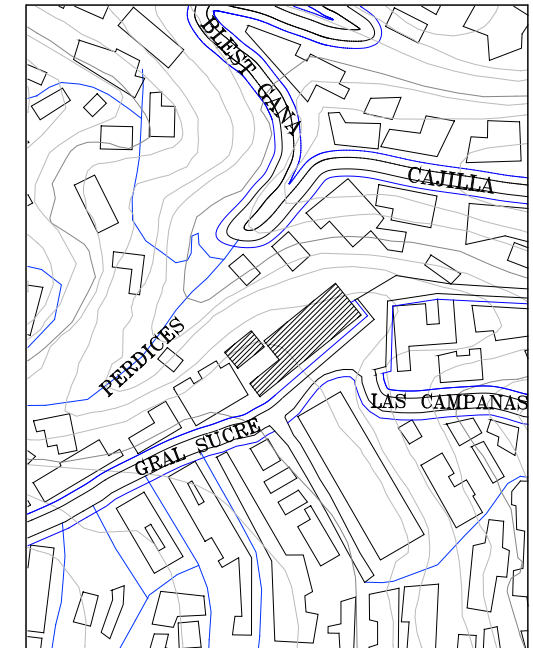
Se fija **un tamaño al cuerpo que inserta** a este espacio menor en otro mayor que es la calle, dimensionando por partes a la totalidad al segmentar sus magnitudes y establece las envolventes que se superponen parcial y fragmentariamente para construir los límites del lugar. Se genera un **momento en la calle** donde se conforma un espesor para la fachada, la fijación de un vacío donde la unicidad de los planos se desmembra y la unicidad de la luz se multiplica.

Se reconoce la construcción de **un espacio cuyo tamaño es al cuerpo** y donde las envolventes diversas se refieren constantemente a esta medida corporal que se establece como referencia, haciendo del tamaño espacial la vibración de su forma.



Demarcación de la longitudinalidad de la cornisa de la ladera mediante el anclaje de una volumetría que se desmembra transversalmente

La construcción de la evidencia de una figura mediante partes que obedecen a un orden intrínseco definido por la topografía imperante.



ESC. 1:2500

CASO 2

**VIVIENDAS
LAS CAMPANAS**
C° Toro



El volumen se emplaza **en el borde de la ladera** reconstruyendo una cornisa que se interpone entre dos situaciones espaciales, por un lado limita la extensión de una meseta elevada donde se coexiste con la plenitud de la lejanía y la perennidad del sol norte, al tiempo de demarcar la profundidad de la base de la quebrada donde la luz se atenúa entre la altura de sus costados. Desde el interior, la **lejanía se hace permanente**, con la que se coexiste desde la altura en toda extensión e inmensidad, **revelando la compañía de un sol perenne** al que se enfrenta desde todos los frentes





La luz superficial se matiza por **una proliferación de sombras incrustadas** que definen la profundidad del espesor de la fachada abisal, la que se descuelga por la ladera imponiéndose desde la cima a la profundidad del fondo de la quebrada. Se genera así la unidad morfológica que dibuja un volumen largo, acentuando la situación de cornisa con que éste se emplaza, pero con **un largo parcelado**, acotado por la asociación de erupciones y depresiones en la transversalidad del eje evidenciado

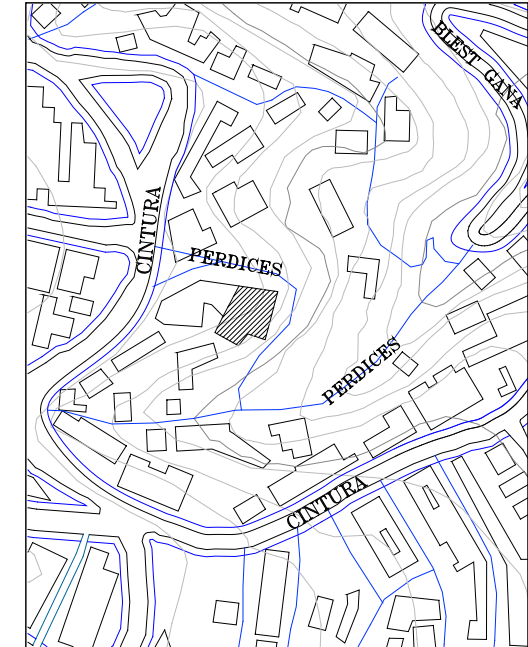
Un desmembramiento transversal que se descuelga desde lo alto y oculta su basamento, imponiendo una presencia como fisonomía

Se establece la presencia de un volumen que aparenta suspenderse en el borde elevado de la ladera, generando una figura unitaria que se compone por partes que responden a un orden intrínseco, primigenio al reconstruir la regencia de la pendiente. Es **la construcción de una fisonomía que se intensifica en un sólo frente** aun cuando el emplazamiento establece una relación bilateral entre dos situaciones distintas.



Un atalaya que se sitúa en una esquina elevada conformando un miradero con la compacidad del bloque edificado

Se impone la compacidad del edificio que se fracciona para componer sus fachadas, aparentando orientar las miradas interiores, pero que acoger la medida del cuerpo del transeúnte que contempla la lejanía en su pasar



ESC. 1:2500

CASO 3

**VIVIENDA PASAJE
LAS PERDICES**
C° Perdices



Se reconoce un edificio que como **atalaya** se destaca del manto construido del cerro, generando una presencia que se impone desde la lejanía al dibujar la esquina que conforma

La construcción de un retorno que bordea a media altura en la ladera al exponerse en completitud ante una mirada lejana

Se antepone ante **una lejanía que no se interrumpe** por su ubicación privilegiada en la esquina de una ladera, haciéndose reconocible ante la multiplicidad de miradas lejanas que elevadas a su misma altura contornean al volumen



El desfase de fragmentos de las fachadas y la perforación de las mismas revelan una fisonomía luminosa que otorga espesor a la superficie expuesta del volumen,

Se construye con una morfología que recompone un cubo a partir de pequeños fragmentos que se rotan sutilmente, dotando al volumen de una presencia másica a la vez de compuesta

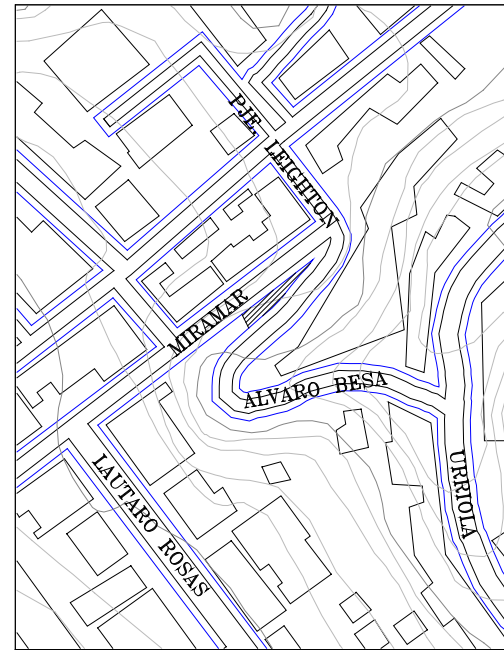
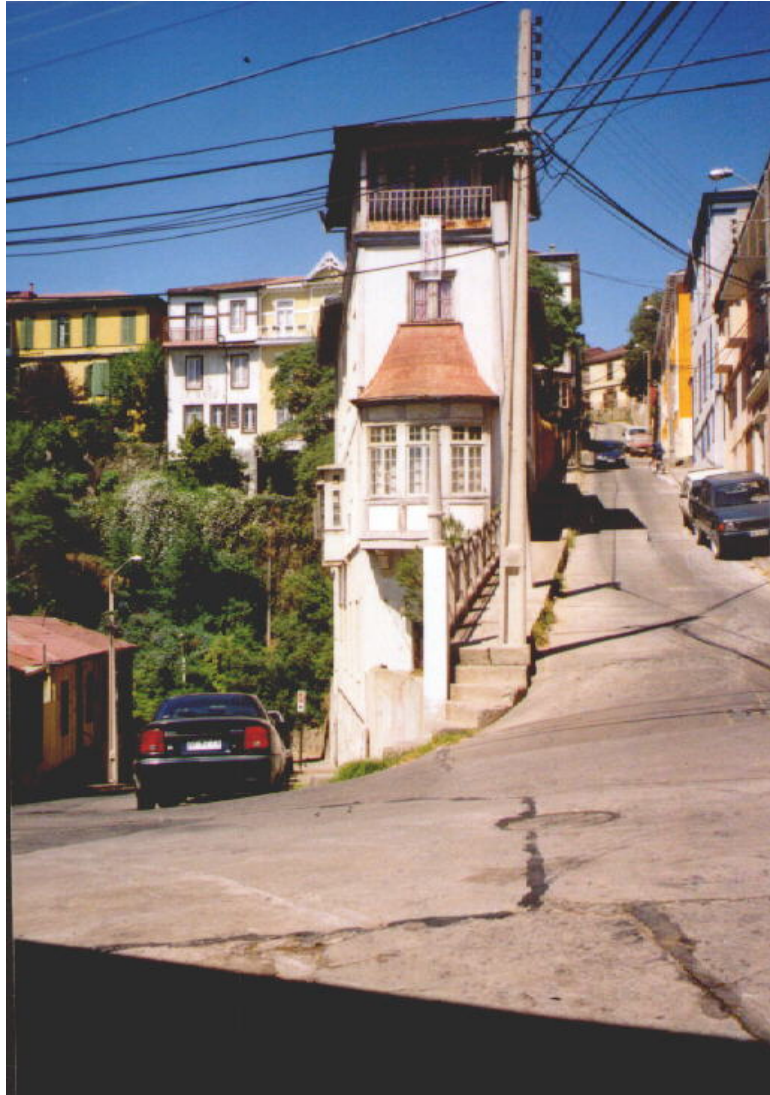
Una morfología que desfasa cuerpos menores con los que la mirada interior aparenta orientarse, pero que se traduce en la construcción de un espacio anterior a la fachada por donde el transeúnte circula, otorgando con el espesor de la fachada la regulación y construcción d su espacio público inmediato



Se acontece en un espacio público que se le usufructúa a la justeza de la fachada contigua, como reborde contorneante que acentúa la situación de atalaya en la esquina elevada de la ladera



Se genera un espesor de la fachada que otorga una medida al espacio público circundante, instaurando un balcón compartido entre el interior y el exterior, el primero restringido a los habitantes, el segundo usufructuado por los transeúntes que circulan entre lo alto y lo bajo, accediendo a la lejanía en la justeza de un vacío acotado por la construcción de la fachada contigua



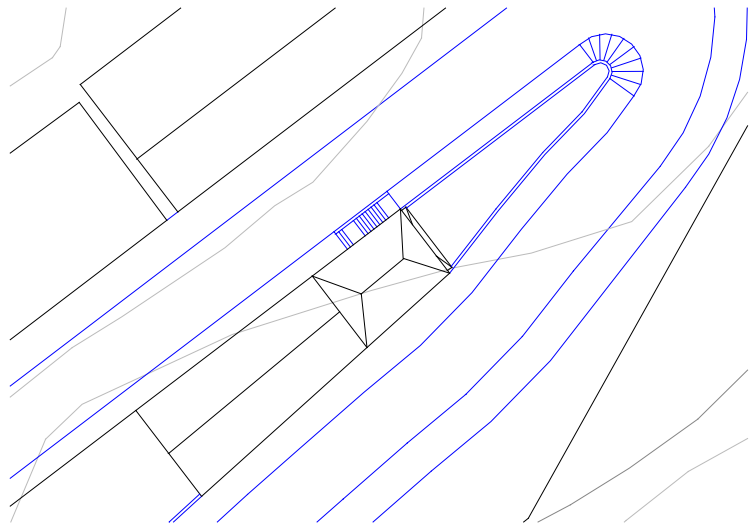
ESC. 1:2500

*La conexión entre dos alturas
mediante la eveltez de un frente mínimo*

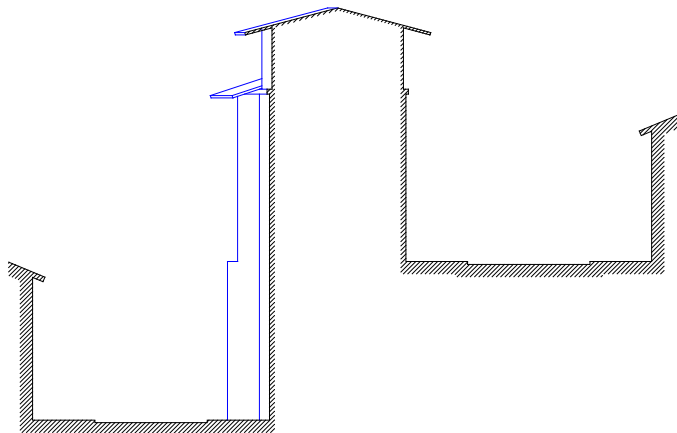
La imposición de un corte que
secciona la espacialidad de la esquina
definiendo una dicotomía lateral

CASO 4

**VIVIENDA ESQ.
MIRAMAR**
C° Alegre



PLANTA ESC. 1:500



ESC. 1:300



El edificio se impone entre dos alturas al emplazarse en un suelo con pendiente extrema, dando forma a **una esquina abrupta que se define por la continuidad del trazado orgánico** de un recorrido que se construye sorteando la pendiente

Una figura resultante al transgredir la agresividad del suelo, en la búsqueda de un paso entre lo alto y lo bajo.

La esbeltez de una configuración que **se sintetiza en la imagen de su fachada principal**, aquella que es menor dimensionalmente, pero que construye la fisonomía de la compactación del edificio.



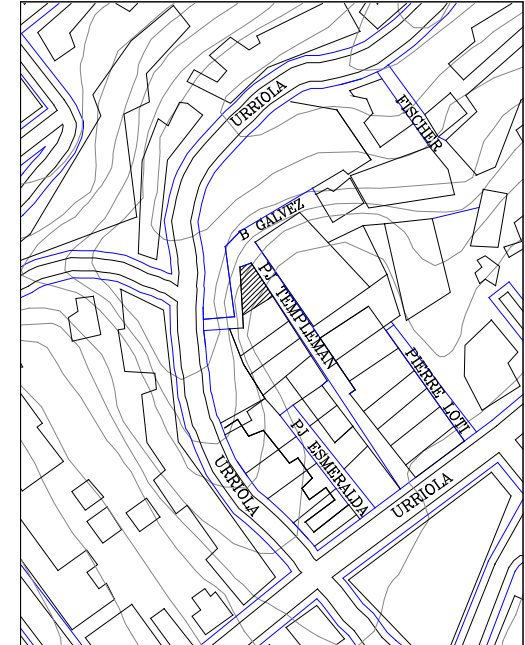
Se marca la existencia de **dos suelos para un edificio**, dos niveles que otorgan basamento al volumen **imponiendo lejanías distintas ante la mirada del transeúnte**, las que sólo se unen en el momento contemplativo desde la fachada principal, aquel que se reserva al interior.



Se impone la presencia de un vacío dicotómico a partir de la esbeltez de la fachada principal del edificio, la que encarna la adaptación a la abruptez de la topografía del lugar al imponer una marca entre lo contiguo y lo lejano, entre lo basal y lo elevado, vaciando el espacio al hacer distintivas sus envolventes como horizontes diversos



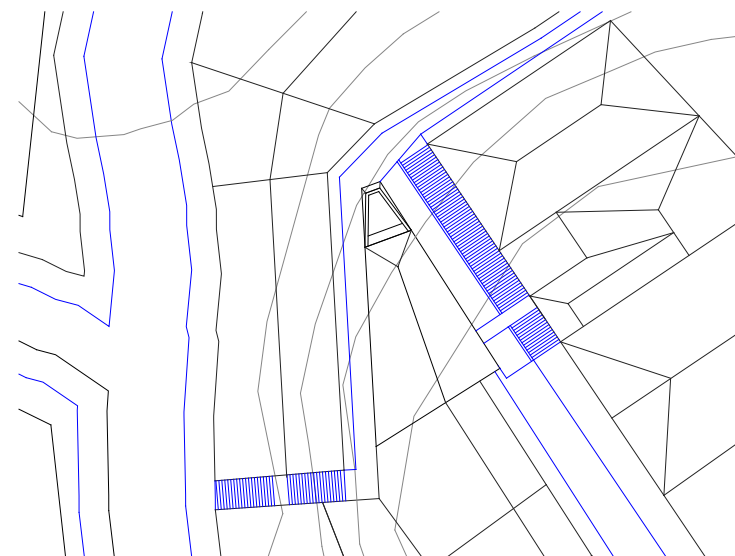
El vértigo de una verticalidad que restringe al cuerpo en un vacío intersticial, desde donde la lejanía se ausenta para situar ante una inmediatez absoluta y absorbente.



ESC. 1:2500

CASO 5

**VIVIENDA ESQ.
TEMPLEMAN**
Cº Concepción

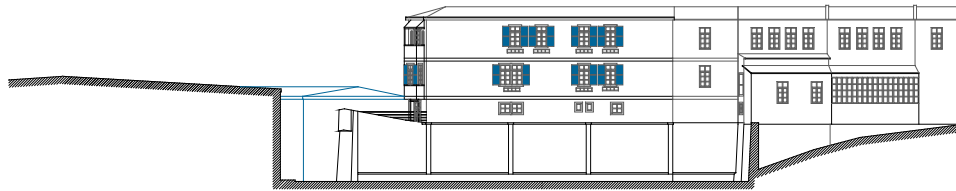


PLANTA 1:500

Se mantiene una altura al emplazar el edificio en la continuidad de la cota que soporta la extensión de la mirada, enajenándose del transeúnte que lo rodea despegado por su contorno

Se construye la extensión de una manzana elevada dando continuidad al trazado con una altura extrema

Al edificio se le admira desde lo bajo desde donde se impone con su altura vertiginosa, carácter oculto desde la lejanía



ESC. 1:500



El lugar se dimensiona **en una doble altura, aquella donde el edificio se asienta para desplegar la mirada** hacia la lejanía inconmensurada y donde el sol hace refulgir las superficies del volumen, **la otra del transeúnte que lo rodea por lo bajo** sumido entre vistas recortadas y brillos parciales que clarean la sombra entremuros del recorrido intersticial.

La construcción del intersticio como basamento donde el cuerpo se inscribe en la sombra de una fisura abisal **donde toda mirada se sume en lo inmediato**



ESC. 1:250

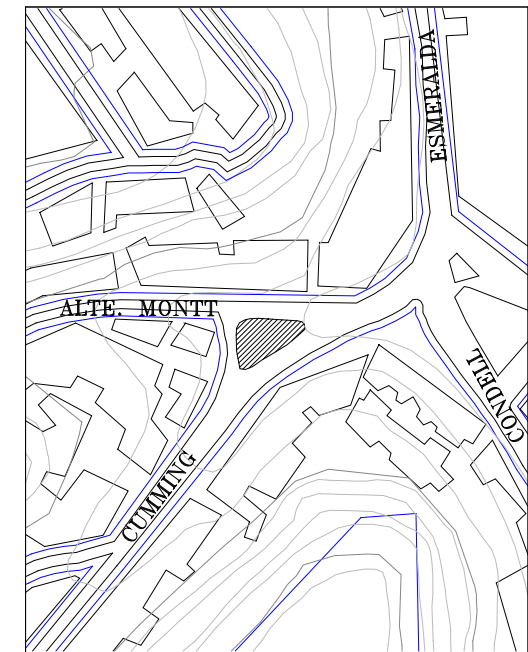


La fotografía captura la primacía de lo vertical como orden que impone el edificio, aquella que gobierna desde la inmediatez que inscribe , definiendo una abisalidad invertida para el vacío que lo rodea



La presencia de una esquina vaciada que se insinúa como cuña entre la compacidad de la fachada continua del pie de cerro edificado

Un terraplén filigranado donde los brillos oscuros revelan la interrupción de la continuidad de la edificación que configura una contención para la ladera.



ESC. 1:2500

CASO 6

PÉRGOLA PLAZA ANIBAL PINTO



El lugar reconstruye la figura de un trazado urbano que históricamente se ha deformado para adaptarse a la topografía, estableciendo **una esquina que orienta el encuentro entre la ladera y el plan**, conformado por **un peldaño del acontecer de la plaza donde el cuerpo se sitúa elevado**, suspendido en la contemplación de una lejanía mediana, dimensionada por la circunscripción de las alturas macizas y compactas de las edificaciones circundantes.

Al disgregarse de la pendiente establece en la altura un vacío que instaura su presencia con la sutileza de una **silueta**, donde los brillos atenuados se conjugan con el jaspeado de un colorido múltiple y de un pulular de cuerpos y automóviles en movimiento, estableciendo una permeabilidad de los límites de su territorio, los que no se circunscribe al borde del suelo ni a la altura de la pérgola y la techumbre de los locales.



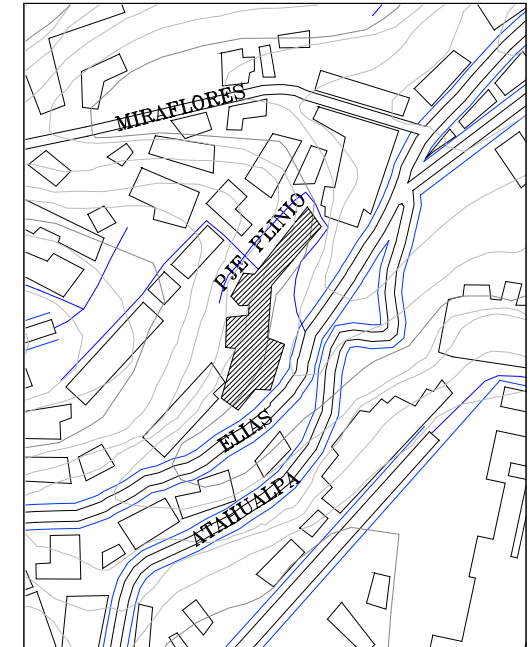
Se impone como un **fondo para el plan**, cuyo acontecer se ha extendido inscribiendo a este momento menor que hace de esquina



La imagen sintetiza la presencia en la figura de **una esquina curva y vacía** la construcción de un fondo para el plan, el que ubicado en el pie de la ladera se impone como cuña entre medio de la fachada continua, dibujando **la silueta de un lugar permeable** que se inscribe por el acontecer móvil del plan urbano como un momento menor e intermedio asentado en la altura de un terraplén



Reeditar la figura de una cota a media ladera con la limpidez de la figura curvada del volumen



ESC. 1:2500

CASO 7

**VIVIENDAS
PASAJE PLINIO
C° Miraflores**



El volumen se emplaza a media ladera, reconstruyendo en la altura la figura de la cota, exaltando la presencia de un frente continuo con el que el habitar interior se expone ante la mirada ajena y el enfrentamiento del paisaje circundante, sumidos en la luz que tangencialmente baña al frente por su orientación con respecto al norte.



Su exterior inmediato lo conforma un espacio público que se establece como un recorrido entre la cima y el fondo de la quebrada, estructurando un contorno que el volumen con su figura distintiva no interviene

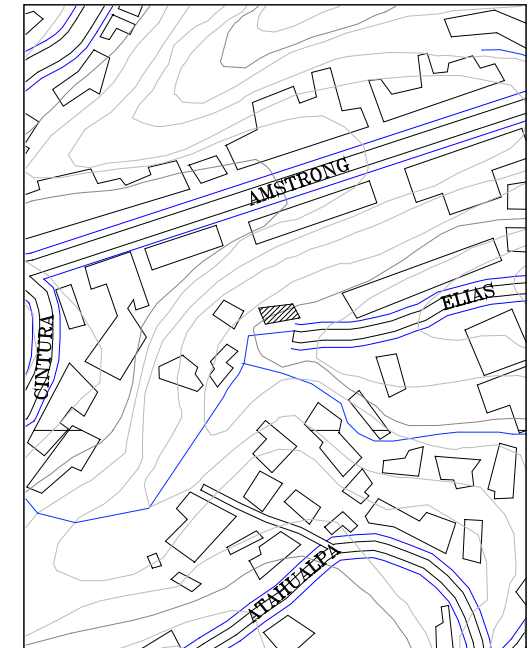
Se expone **un frente único que abandona su contorno** y, por sobre todo , su respaldo, haciendo del espacio traspuesto un retazo aislado a pesar de la contigüidad de su conformación.

El distingo se hace nulo en la construcción de un momento en la media ladera, ya que la riqueza de la figura unitaria de su frente principal **se disgrega de la inmediatez del exterior**, construyéndose la presencia sólo para la mirada lejana



Construcción de una cuña que se antepone al fondo de quebrada mediante el perfilamiento de una arista de un cubo rotado

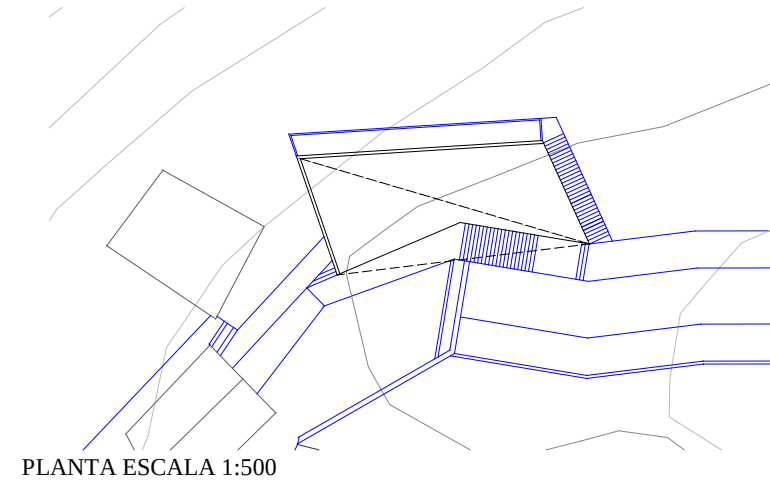
La imposición de una arista que marca el paso entre dos secciones de la traza, entre dos situaciones de habitar que se definen en el momento donde el suelo de la quebrada se hace ladera



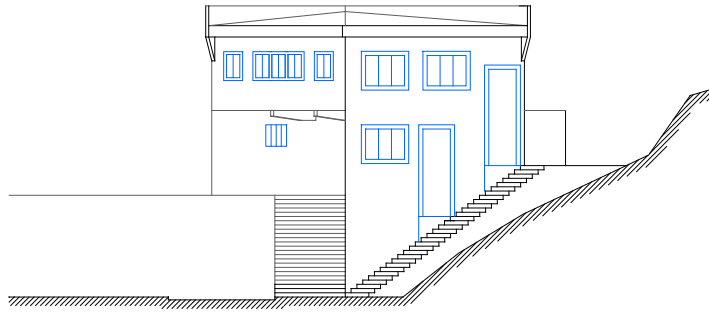
ESC. 1:2500

CASO 8

VIVIENDA QUEBRADA ELIAS



Se construye una cuña a partir de la horadación de un volumen cúbico que **intensifica una arista que construye una quinta cara** que se demarca provocativamente en la cercanía de su enfrentamiento desde la calle que recorre la base de la quebrada. El edificio se emplaza donde el suelo horizontal se eleva para conformar la ladera, implantando un filo vertical como señal del fondo de la quebrada.

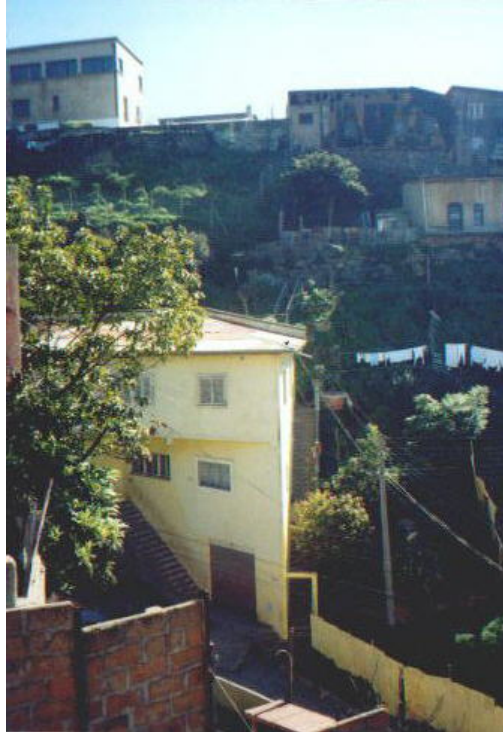


ESC. 1:250



Se recrea el trazado urbano por lo bajo, definiendo no sólo una guía para el tránsito con la depresión de la cara del cubo, que organiza un rincón donde se acoge una sombra que marca **el traspaso entre dos segmentos de la traza**

Lo edificado en la planificación y lo edificado en el segmento de lo agreste de la ladera que hace de fondo a la quebrada

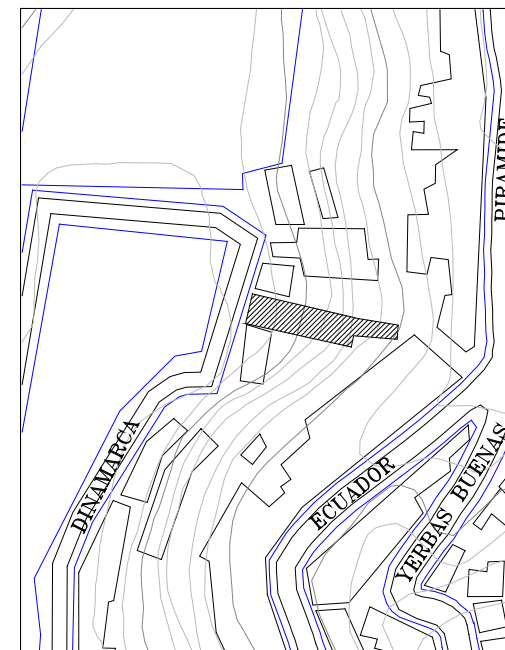


La imagen intensifica un único frente del edificio, aquel que **se construye por la arista que demarca haciendo de cuña ante el vacío**, definida por el contraste luminoso entre los planos que la conforman, permitiendo demarcar su posición de fondo para un recorrido de la ciudad, una calle que se interna en lo agreste de la ladera



*Una verticalidad apelañada
que reconfigura la ladera como
testimonio de su pendiente*

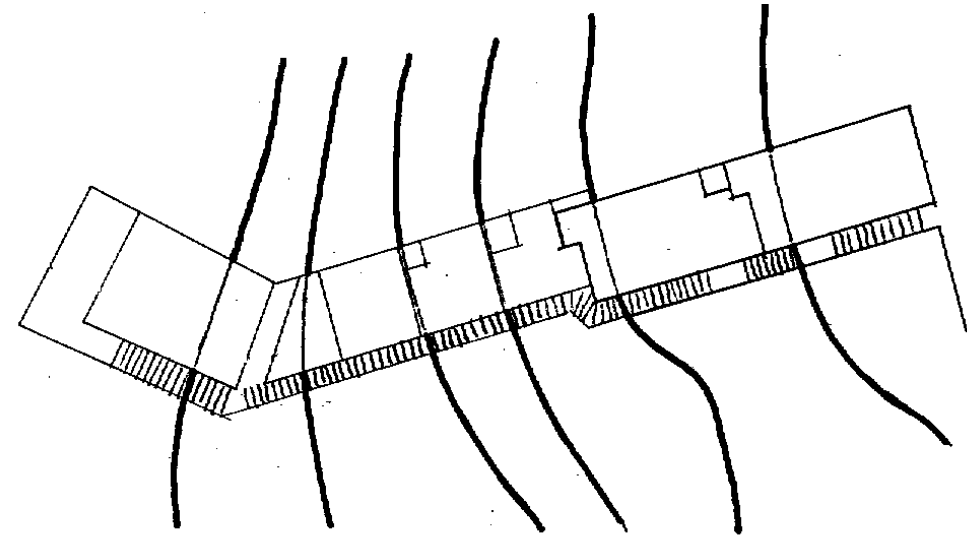
Una volumetría fraccionada en
su extensión que se ancla en la ladera
para construir por partes la postura de
un suelo basal que oculta.



ESC. 1:2500

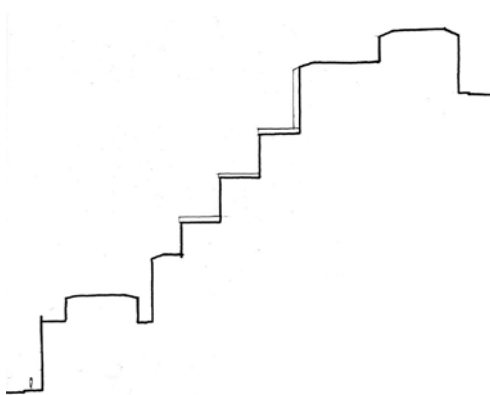
CASO 9

**AGRUPACIÓN
HARRIGTON**
C° Panteón



PLANTA ESC. 1:500

El emplazamiento de la agrupación se construye **en la extensión perpendicular de la ladera**, anclándose desde la cima hasta sumergirse en la altura del fondo de quebrada, donde el acontecer del plan se ha prolongado. Se expone como un bloque cuyo largo se extiende reconfigurando la pendiente de la ladera, construyendo con su fachada principal **el vértigo abisal** del suelo abrupto sobre el que se asienta



Se acoge un vacío interior que se construye repitiendo la agresividad de la pendiente extrema, donde la luz se retiene por el soslayo continuo de un farallón que sucesivamente apeldaña su techumbre. Es aquí donde **la lejanía se regula por la pendiente**, al restringir su amplitud por el ascenso y viceversa

Una lejanía móvil que dimensiona la altura del recorrido vertical al interior de la agrupación

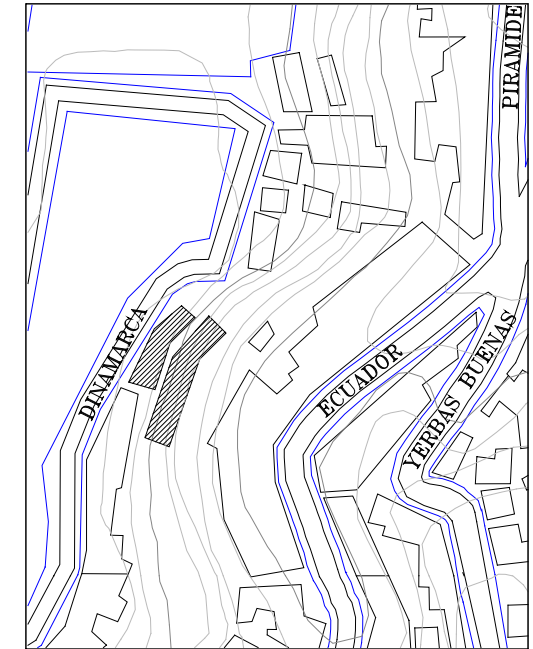
El volumen se presenta con la agresividad de su vertical apeldañada como morfología general, pero se presenta con su fachada lateral como frente principal, aquella que se construye **con el espesor de una escalera que hiende la longitud de la ladera**, donde la luz se matiza y la lejanía se sumerge ante un ojo que con dificultad se separa del pie por lo abrupto del suelo

Nuevamente se intensifica **el vértigo de la verticalidad** que no sólo configura la morfología del volumen, sino que también establece una medida para el habitar al anular lo horizontal en lo inmediato, trayéndolo a presencia desde la lejanía como horizonte, como silueta de una magnitud reconstruida por la cima de los cerros que enfrentan y en la rasante de las techumbres que se sumerge ante un ojo que accede.



La compacidad de un bloque edificado como fondo elevado para la depresión del espacio del pie de la ladera

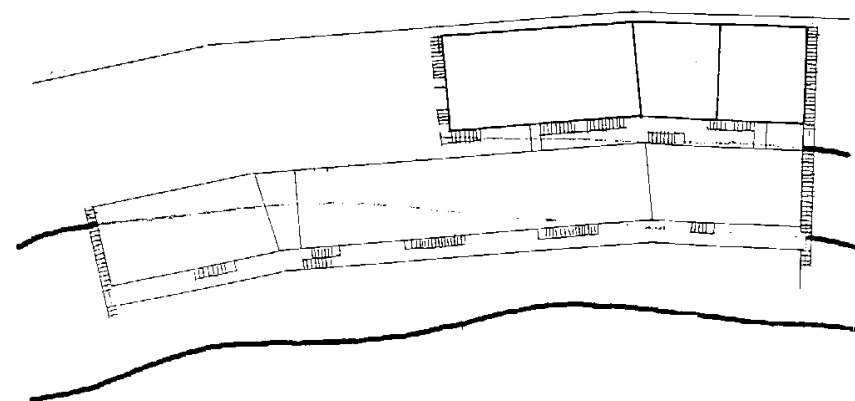
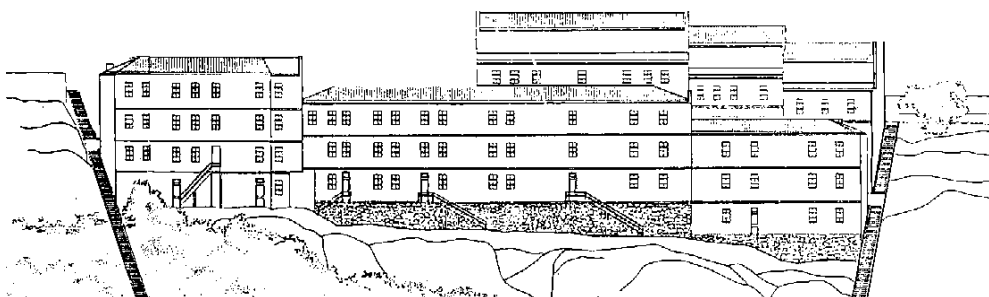
La marca refulgente de la cornisa de la ladera donde se inscribe un sol tangencial entre las fachadas continuas



ESC 1:2500.

CASO 10

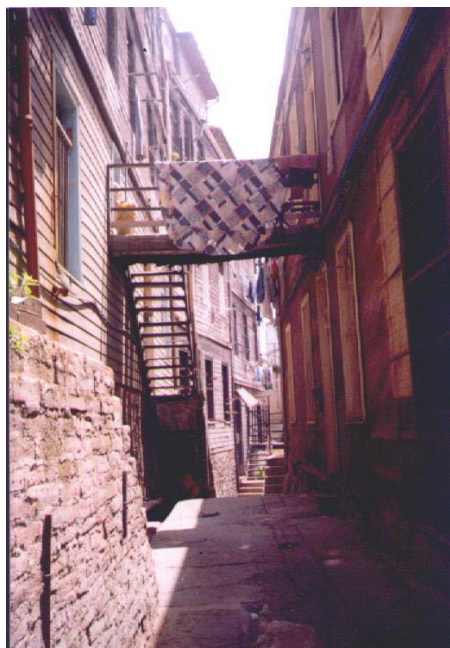
**AGRUPACIÓN
MONGOLFIER**
Cº Panteón



PLANTA ESC. 1:750

En la cornisa de la ladera se emplazan dos bloques contruidos cuya altura los impone como **un farallón unitario** que anula el distanciamiento que los separa. La compacidad de su fisonomía se remarca con la refulgencia del sol en sus superficies, construyendo **una luminosidad que recorta la silueta del volumen total** de su fondo que es el cielo.

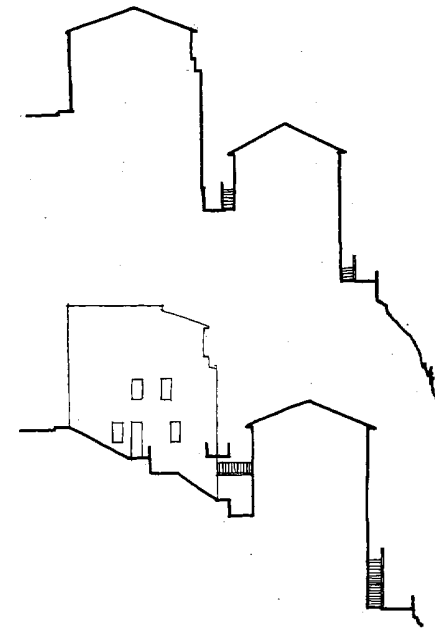
Por su postura, el habitar interior se sitúa ante una lejanía abierta y que posee una orientación única, la que se recalca por la profusión ventanas que se ordenan modularmente componiendo su fachada principal



La llaneza de su morfología define la reconstrucción de la cota en la altura, exponiendo ante la lejanía la compacidad del bloque que se alza **ocultando su espacialidad interior**.

La riqueza del espacio traspuesto sobrepasa la imagen con que se expone la volumetría, inscribiendo entre muros una luz cenital que matiza el filigranamiento de la fisura que se organiza entre los bloques, definiendo la creación de **un frente posterior que se permeabiliza** para acoger la extensión del habitar interior

Se oculta la colectividad del habitar donde las fachadas se transparentan lateralmente al extenderse hacia el exterior con la lejanía de una ciudad que se extiende por lo bajo, y hacia el interior donde la cavidad se filigrana entre brillos intersticiales



CORTES ESC 1:500

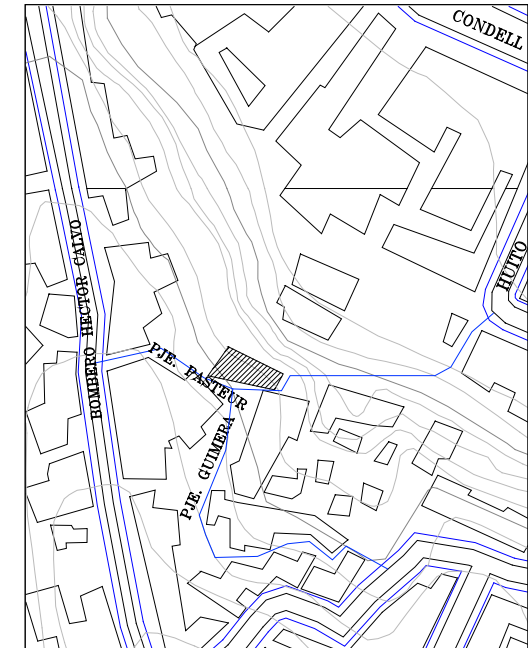
La supremacía de la interioridad del lugar sobrepasa a su fisonomía lejana, reconociendo en el acotamiento de la escala de percepción la valoración de una espacialidad que se cualifica por la restricción del vacío entre sombras inscritas por la intersticialidad entre bloques con un tamaño extremado



El vértigo de un habitar acantilado en el borde de la ladera donde se retienen los volúmenes con la plenitud de una lejanía extendida

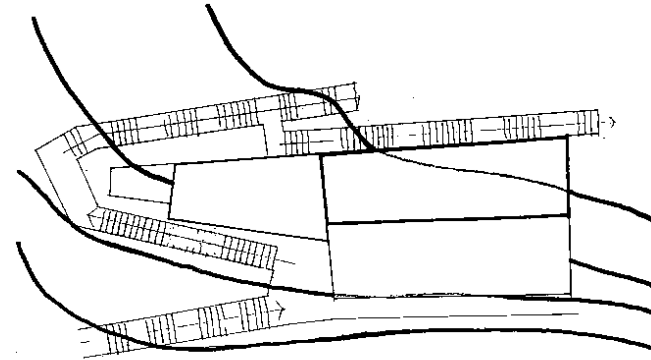
Un acantilado abisal que se intensifica con la limpidez de la altura vertical entre las fachadas luminosas de los volúmenes conjuntos.

ESC. 1:2500



CASO 11

**VIVIENDAS ESCALA
PASTEUR**
C° Bellavista



El emplazamiento del lugar construye **el habitar de acantilado** al erguirse en la cima de la ladera con una volumetría compacta.

El volumen adelantado impone su presencia por la justeza de su tamaño, compactado or su situación de borde, en tanto que los otros edificios se retrasan estableciendo un espesor para la cornisa donde se construye un recorrido que permite anexar la cima conel plan zigzagueando por la pendiente



Un espesor que se construye por las verticalidad que extrema su altura, inscribiendo el pasar en un momento sombrío donde la altura del volumen restringe el sol

Construirle un soporte continuo al ojo que se alza conjuntamente con lo abrupto del suelo, es la revelación del acomodo a la topografía, la evidencia de la mirada orgánica que acompaña al pie y que construye el paisaje transgresivo de la espacialidad porteña

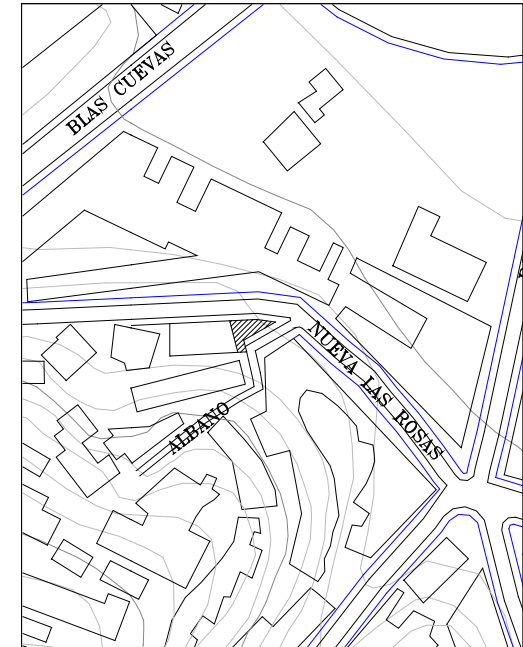


Reconstruir **lo abisal de forma intersticial**, reconstruirlo en una cavidad que se configura entre volúmenes másicos que imponen sus fachadas definiendo una figura para el espacio negativo, entre farallones que restringen al ojo a la fuga en perspectiva.



La presencia de una arista para el pie de cerro por el erguimiento de un filo vertical que se despliega del volumen

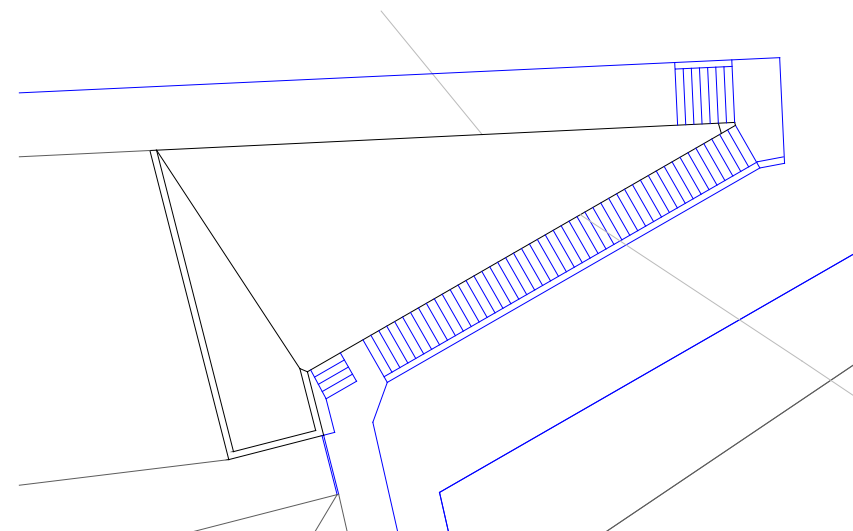
Una arista que organiza una esquina basal para la ladera, donde la contención bilateral del espacio se construye por la orientación segmentada impuesta por la esbeltez extrema



ESC. 1:2500

CASO 12

**VIVIENDA ESQ.
NUEVA LAS ROSAS**
C° El Litre



PLANTA ESC. 1: 500

La vivienda se ubica en el pie del C° El Litre, conformando la contención de una ladera que se alza posteriormente a ella. Construye un **arista en el trazado**, un fijo vertical que configura la esquina entre dos calles de un modo extremo al seccionar la mirada abruptamente

Se inscribe en lo bajo del pie de cerro, **donde la lejanía se demarca como retazo** por sobre las edificaciones anteriores

Situación de resguardo del ojo restringido entre las edificaciones contiguas



La luz se secciona diferenciando los frentes opuestos, un recodo del recorrido entre plan y cerro restringido a la sombra de la fachada posterior que se abre a la mirada del transeúnte por la orientación que organiza la arista del volumen.

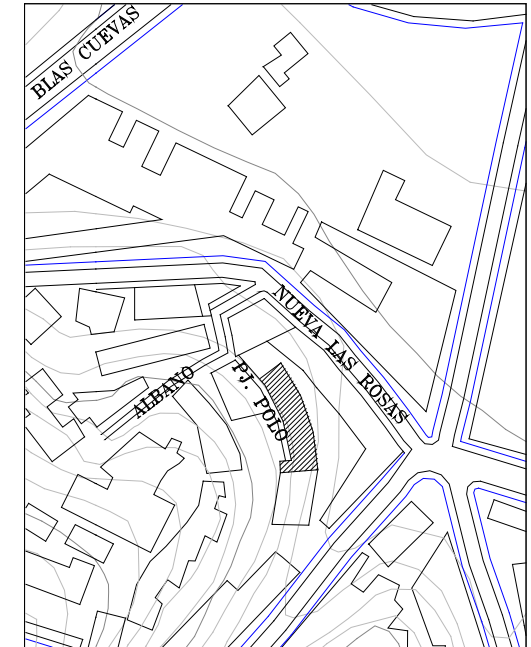
Un volumen compacto, cerrado al interior, ensimismado en si mismo, que organiza por lo extremo de la arista vertical su única potencia, aquella que es capaz de dar cuenta de la organización del trazado extremo de la ciudad

El lugar se construye a partir de un distingo formal extremo que es una arista de la morfología del volumen, un filo expresivo que logra conformar la esquina que se destaca en el trazado urbano, definiendo la situación transitiva que poseen los espacios del pie de cerro, que por un lado marcan una contención en el descenso y por otro anteponen un fondo para lo plano.



La imposición de una marca que conmemora lo orgánico como parapeto que se yergue a media altura de la ladera

La curvatura continua de una única fachada que resguarda su espalda



ESC. 1:2500

CASO 13

**AGRUPACIÓN PASAJE
POLO
C° El Litre**

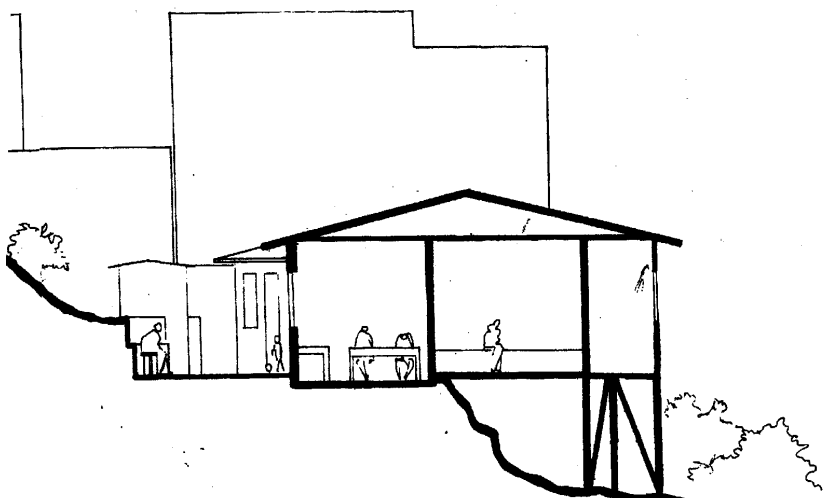


El edificio se emplaza por sobre el pie del C° El Litre, imponiendo un volumen longitudinal y curvo que **marca una altura intermedia a media altura de la ladera**

Su configuración reedita la figura de la cota de altura donde se posa, estableciendo por ella una diferencia en la textura morfológica del cerro que establece su contexto inmediato

Se antepone con un frente único a **una lejanía extendida e ininterrumpida** por la figura curva que lo construye, exponiendo el ocultamiento de su espalda

Un habitar que se traspone a la luminosidad y continuidad de su fachada principal, la impronta de la imagen de su presencia

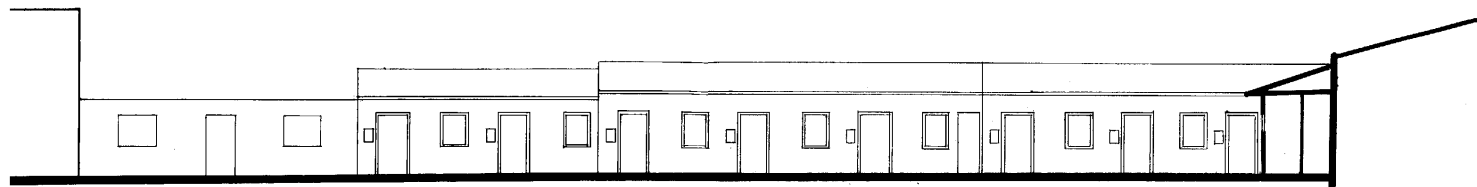


ESC. 1:200



El volumen se organiza en la **dicotomía de dos frentes**, uno expuesto y el otro traspuesto, uno llano y el otro matizado, uno que se expone como imagen de su presencia y existencia, el otro que reconstruye la colectividad de un habitar particular enclavado e inscrito en la ladera.

Una morfología simple y regular que acentúa la continuidad del volumen que se construye entre dos frentes y que acoge el ocultamiento de un rincón interior que orada la ladera

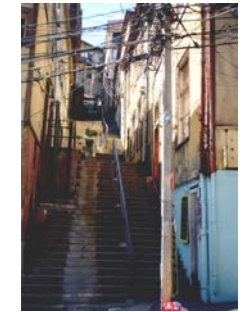
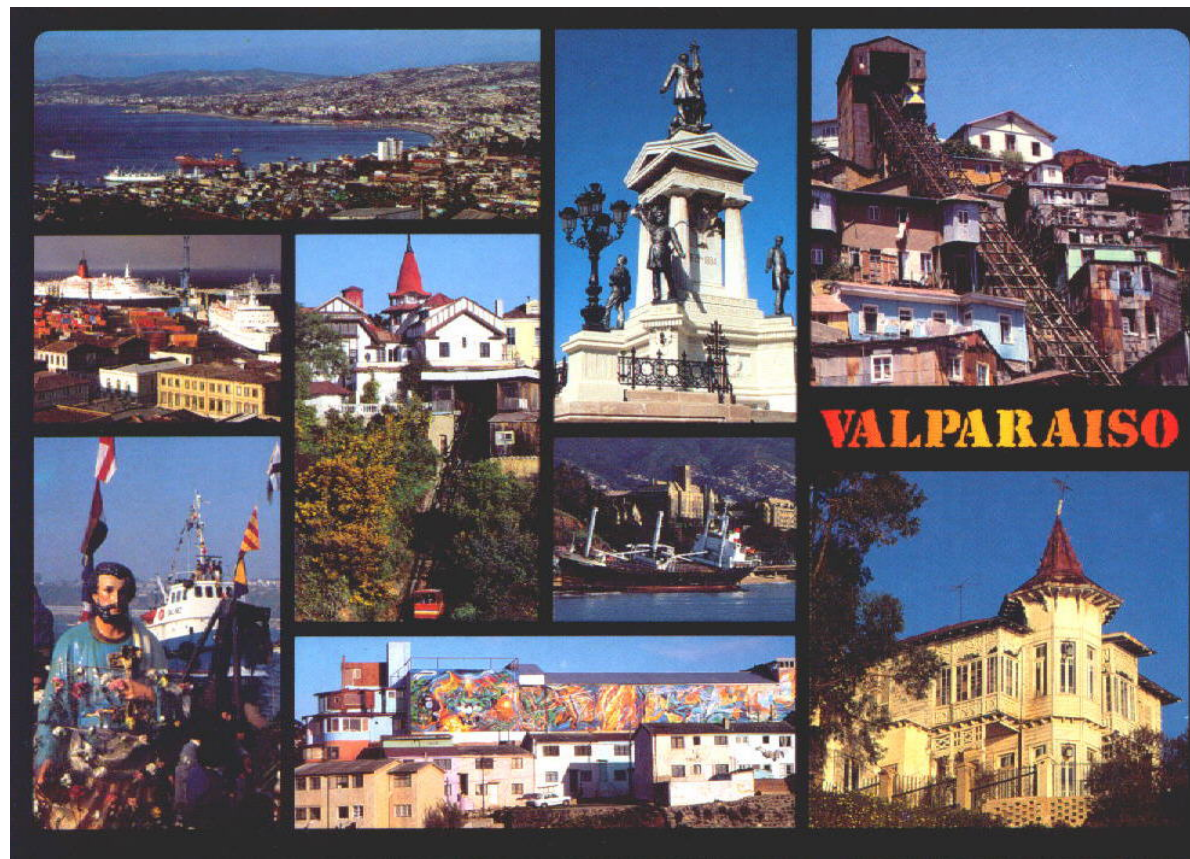


ESC. 1:300



La llaneza de un sol norte exterior se convierte en **una luz cálida cazada en la transposición**, construyéndose un espacio interior que acoge las sombras, aquellas que responden a la modulada composición de la fachada interior, las que despuntan de la altura de la misma

Se acontece en la **dicotomía de dos frentes**, donde la construcción de un exterior expuesto define una **única imagen de la presencia del lugar**, aquella que resguarda la conformación de lo interior extendido en un rincón traspuesto que orada la ladera para situar la colectividad del habitar particular enclavado e inscrito en la ladera.



CONCLUSIONES

Los ACONTECIMIENTOS ESPACIALES se constituyen **por elementos cualitativos de la conformación de la espacialidad del lugar**, a partir del cual se puede medir y referir la totalidad. Corresponden a una intensidad, una cualidad extrema que radicaliza la forma, imponiéndose como un parámetro privilegiado y rector. Esta cualidad es lo que revelaría la fotografía a modo de “*punctum*”, aquella que permite estremecer su lectura y su estudio por el carácter sintético que ésta posee, ya que, a diferencia del croquis, la fotografía privilegia la definición disgregada de sus componentes con una lectura aislada de los elementos.

En los casos que se han estudiado se establece su acontecimiento a partir de **elementos sintácticos transgresivos**, que se imponen y se repiten en la conformación del espacio, verificándose en el desarrollo del análisis. A partir de una cualidad de la forma se puede establecer una lectura referenciada en la que constantemente el espacio adquiere sensibilidad la provocación que ejerce la agresividad de los elementos destacados.

Se pudo distinguir 2 modalidades en que la comparsencia del distingo no posibilitaba la instauración como acontecimiento:

- **Lo unilateral:** para los casos donde el distingo se constituye desde una visión parcial de la espacialidad, carentes de la condición constructiva de la totalidad, como es el CASO 13 de la agrupación del pasaje Polo, donde el distingo figurativo que compromete sólo a la morfología del edificio, viéndose la imagen sobrepasada por la potencia de su frente posterior a la fachada principal, el que sólo se hace visible por una comparación de fotografías.
- **Lo puramente sintáctico:** donde el distingo se inscribe por una suerte de esquematización de la morfología, aún cuando su expresión es agresiva y explícita, aplicable al CASO 2 de la agrupación de Las Campanas, donde la estructura formal distinguida se redujo a la expresión de una morfología interesante, pero vaciada de la provocación en el espacio para el que se antepone.

En el caso de la ESCALA, **la proximidad del ojo se acota por la distintividad de los elementos** compositivos de la conformación del espacio. No es una mirada que fija manchas o siluetas, ni aquella que expone la textura de las superficies o los matices de los brillos, sino que la que permite definir una totalidad limitada por la definición de sus envolventes, su extensión dimensional, su magnitud proporcional, su conjugación luminosa, los elementos que permiten reconstruir un territorio, esquematizando su figura y conformación, mediante cualidades que expresan una sensibilización del vacío. Es la escala del lugar que **privilegia la percepción de cualidades diversas y superpuestas** en la construcción del espacio sensible, establecida a partir de la apropiación de su fisonomía como imagen sintética de lo múltiple y complejo.

Sin embargo se debe hacer notar que la aproximación entre el observador y el referente estipulan una apertura necesaria para la verificación de una idea, reconociendo en los CASOS 10 de Mongolfier o el CASO 3 del pasaje Perdices que por ésta aproximación fue posible potencial la visión del espacio que se comprometía con una superposición de elementos que desde la lejanía sólo se insinuaba o simplemente se anulaba.

Las ENVOLVENTES se constituyen por la referencia al distingo por el cual se cualifican y definen estableciéndose con una medida y un orden para la superposición e interrelación de ellas.

Por la ubicación elevada de la mayoría de los casos, la lejanía pareció develar el distingo aún cuando aparentemente comparecía de un modo plano e inconmensurable, pero es en los casos donde ésta se restringe al filo de la anulación, como el CASO 5 de Templemann, que su ausencia posibilitó el entendimiento de la conformación del espacio acotado tajantemente por los mínimos elementos o por la carencia de los mismos.

La fotografía se hace competente **al revelar un distingo cualitativo de un modo aislado**, debido a la sinteticidad que se construye la imagen, representando como postal una fisonomía expresiva de una para la revelación y comprensión de la potencia de los lugares.

En ese sentido exalta la posibilidad de representar la Monumentalidad de un edificio al exaltar **la condición esencial que construye la riqueza sensible de un lugar**, aquella que permite dimensionar la calificación de un tejido de envolventes a partir de la centralidad de un parámetro que los revela aisladamente, como es el CASO 1 de General Sucre con la definición del tamaño al cuerpo, o también por el desdoblamiento de la fachada permitiendo definir un valor tanto interior como para el exterior público, como es el CASO 3 del pje. Perdices, o simplemente con la sutileza de un vacío transparente fijado como silueta, como se reveló el CASO 6 de la Pérgola de Aníbal Pinto.

La definición de los Monumentos se expresa por la riqueza de los vacíos complejos que se concretizan como lugares, **reconociendo en su imagen la expresión explícita o intrínseca de una potencia que testimonia lo transgresivo del habitar porteño**, donde la regencia de una geografía extrema obliga a construir en la constante adaptación, pero otorgando una nueva medida, una nueva dimensión que hace afectiva la agresividad de su hegemonía para la arquitectura de Valparaíso.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- **BARTHES**, Roland: “*La Cámara Lúcida*”, 1ª Edición en español 1989, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona.
Título Original: “La Chambre claire”, Chiers du Cinéma, 1980, Paris.

“*La Semiología*”, 1♠ Edición en español 1970, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
Título Original: “Recherches Sémiologiques, communications, N°4”, 1961, Editions du Seuil, París.

“*La Verosimilitud*”, 1♠ Edición en español 1970, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. Título Original: “Le Vraisemblable, communications, N°11”, 1968, Editions du Seuil, París.

“*El susurro del Lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*”, 2♠ Edición en español 1994, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
Título Original: “Le bruissement de la langue”, 1984, Editions du Seuil, París.
- **DAIX**, Pierre y otros autores: “*Claves del Estructuralismo*”, 1ª Edición 1969, Ediciones Calden, Buenos Aires.
- **DELEUZE**, Gilles y **GUATTARI**, Félix: “*¿Qué es la filosofía?*”, 1♠ Edición en español 1993, Editorial Anagrama, Barcelona.
Título Original: “Q’est-ce que la philosophie?”, 1991, París.
- **GUATTARI**, Félix: “*El Devenir de la Subjetividad*”, 1ª Edición 1998, Ediciones Dolmen, Santiago.
- **MUNTAÑOLA**, Josep: “*La Arquitectura como Lugar, aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*”, 1♠ Edición 1974, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- **SOLÁ-MORALES**, Ignasi de:

“Diferencias. Topografía de la Arquitectura contemporánea”, 1ª Edición 1995, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

- **SAUSSURE**, Ferdinand de:

“Curso de Lingüística General”, Alianza Editorial, 1987, Madrid
Título Original: *“Cours de linguistique générale”*, Editions payot, 1972, Paris

- **VATTIMO**, Gianni y **ROVATTI**, Pier Aldo:

“El pensamiento débil”, 3ª Edición 1995, Ediciones Cátedra S.A., Madrid. Título Original: *Il pensino debole*”, 1995, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano.

TEXTOS

- **MERLAU-PONTY**, Maurice:

“Fenomenología de la Percepción”, prólogo del libro,
obtenido del sitio www.CUADERNOS DE LA ALDEA. cl

- **POPPER**, Karl:

“Epistemología sin sujeto cognoscente”

- **ROSSI**, Aldo:

- **TEXEIRA**, C.M:

“Teoría de la permanencia y los monumentos” y *“Geografía e historia: La creación humana”* del libro *“La Arquitectura de la ciudad”*,

- **VIRILIO**, Paul

“La fotografía y la periferia”, texto publicado en la revista CA Nª8, 1996.

“La arquitectura Improbable”, texto publicado en la Croquis 95 "Mundos II"

