

BARRIO MEJORES

Retratos de un * ~
mercado imaginado

Proyecto para optar al título profesional
de Diseñadora Gráfica

Catalina Chung Astudillo
Profesor guía: Eduardo Castillo Espinoza
Septiembre 2019



UNIVERSIDAD DE CHILE

BARRIO MEIGGS

Retratos de un * ~
mercado imaginado

Proyecto para optar al título profesional
de Diseñadora Gráfica

Catalina Chung Astudillo
Profesor guía: Eduardo Castillo Espinoza
Septiembre 2019



Nota

Este es un trabajo para hablar del mundo. Pero hablado desde su detalles, bajo la lupa del humilde rincón en donde habito. No todo esta perdido en la velocidad urbana y en la aparente violencia de la ciudad actual. Hay que volver a contemplarla, no solo verla, porque en cada uno de sus espacios hay comunidad y en ella se aloja lo fantástico del convivir, la creatividad del compatir y la oportunidad de crear. Y para los que observamos, ahí se aloja nuestra posibilidad de imaginar.

Agradecimientos

Quiero comenzar agradeciendo a mi profesor guía, Eduardo Castillo, por el apoyo incondicional y la disposición de compartir sus conocimientos a un proyecto que combina mi pasión por el dibujo y el trabajo de investigación, lo que me dio total confianza para poder enfrentar este gran desafío. A mis compañeros de titulación, por el feedback y el trabajo colaborativo. A mis compañeras, Nicole Cea y Paula Günsche por su amistad; el estar siempre allí, frente a las dudas e incertidumbres, con su cariño, compañía y talento.

Agradecer a Aida Naser por su compromiso en aportar al proyecto su fascinante historia y el relato de sus experiencias como un punto de partida e introducción a la locura del Barrio Meiggs. También, la disposición de don Mauricio Olivares y don Rodrigo Zuñiga, comerciantes del Barrio Meiggs, para conversar y darme sus puntos de vista sobre la comunidad comerciante. Igualmente mencionar el apoyo y barra desde el Museo Nacional de Bellas Artes. A Francisca Vera y Wladimir Marinkovic, por sus certeras observaciones y aportarme con su talento y experiencia.

Por último a mis padres y mi hermano, por la paciencia, su contención e incondicionalidad, sobretodo al acompañarme al caos del mercado. A mi familia y amigos por el ánimo y sus consejos. A mis abuelos, Cristina y Sergio, por el querer acompañarme también al mercado, por su sabiduría, conversaciones reconfortantes y almuerzos reponedores.

Muchas gracias a todos !

ÍNDICE

13 Abstract

Keywords

14 Introducción

El barrio comercial Meiggs

16 Oportunidad de acción

18 Fundamentación

La problemática de la ciudad multicultural como una oportunidades de mirar desde la diferencia.

21 Oportunidades de diseño

La identidad expresada en visualidad; los trazos de la experiencia en la ciudad.

22 Marco teórico

24 Mapa conceptual

1 Ciudad multicultural [p. 27]

- 1.1 La ciudad múltiple
- 1.2 Habitantes de la otredad
- 1.3 ¿Por qué mirar desde la diferencia?

2 Ciudad / territorio [p. 39]

- 2.1 La ciudad Estado / Nación
- 2.2 La ciudad propia y la ciudad bárbara
- 2.3 De la ciudad letrada a la ciudad producto
- 2.4 Territorios simbólicos, delimitaciones en la ciudad efímera.

3 Ciudad popular [p. 51]

- 3.1 La ciudad popular
- 3.2 El barrio, formas de apropiar desde la cotidianidad.
- 3.3 Registrar la iconografía popular, formas de hacer y demarcar la presencia.

4 Recorrer la comunidad [p. 63]

4.1 Recorrer

La posibilidad de observar y crear.

4.2 El caminante

El cuerpo como lector de una ciudad de signos.

4.3 El flâneur

El caminante como cronista de las calles.

5 Ciudad imaginada [p. 77]

5.1 La ciudad imaginada. La ficción del habitar.

5.2 Realismo mágico. Referente histórico: la tradición popular y las expectativas de una identidad Latinoamericana.

5.3 Barrio Meiggs, Un escenario mágico.

95 Metodología

6 Dibujar el transitar [p. 96]

6.1 Mirar la micrópolis

La observación desde el habitar y los sentidos.

6.2 Referentes metodológicos

El mapa, cartografía del habitar. El atlas, reconstruir el espacio desde las correspondencias.

Arte situacionista, dibujar el espacio sensible.

6.3 Referentes editoriales

Libro de artista, formato Leporello.

6.4 Referentes ilustración

Cronista visual, ilustrar una escena social.

Ciudad gráfica, uso sinécdoque visual.

6.4 Referentes técnica

Risografía-serigrafía, capas de información.

108 Plan de acción

110 Mapa de acción

113 Objetivos

Objetivo general
Objetivos específicos

115 Trabajo en terreno

Carta gantt

116 Barrio Meiggs

118 Barrio Meiggs; el mercado como espacio de fugas, intercambios y apropiaciones

Tradición comercial, Meiggs como puerto económico.

124 Archivo fotográfico: capas de información

Estación central como contexto espacial. Volumen del pasaje; la masa y sus acumulaciones.

130 La otra economía, a luca, quina y todo a mil

El mercado mutante, la diversidad de sus objetos. Materialidad como espacio de identidad. La comida como identidad.

136 Participantes de Meiggs, la diversidad de su comunidad

Comerciantes y sus formas de hacer. Comerciantes, diversidad generacional. Comerciantes, diversidad cultural. Los caseros, diversidad de clientes y prácticas.

140 La ilegalidad, guiños a la violencia, delincuencia y tensión policial

142 Lo hechizo; resistencias y modos de hacer

144 El humor; la picardía, creatividad y lo absurdo

146 Gráfica popular; estética cotidiana

148 Huellas y vestigios; rastros de historia

151 Conceptualización y decisiones de diseño

152 Libro ilustrado sobre el Barrio Meiggs

Ilustración desplegable, conceptualización. Composición del diseño: ritmo, paleta y separación de colores.

157 Personajes y escenarios

- 1 Caracterización de personajes
- 2 Núcleos de personajes
- 3 Tipografías
- 4 Objetos
- 5 Composición del escenario

162 Diagramación del libro

Partes del libro
Maqueta del libro
Optimización del papel

164 Conclusiones

Cómo mirar el espacio desde la visualidad

171 Bibliografía

Anexos
Entrevistas personales Fotografías y artículos.
Bitácora y croquis



DOREMI 98 DOREMI

JUGUETES LUMINOSOS PELUCAS

SALVADOR SANFUENTES 3007 3001
MEIGGS 02 98

LIVE EVERLAST
SPORT/STYLE
FASHION CAPITALS

▲ REGISTRO EN TERRENO
Intersección calle Meiggs con
Salvador Sanfuentes, 2 de agosto 2018,
12:15 de la tarde.

Abstract

Barrio Meiggs, retratos de un mercado imaginado es un proyecto de creación con un enfoque geográfico - perceptivo (sensorial) desde la disciplina del diseño, sobre los espacios de identidad presentes en las dinámicas cotidianas de zonas de comercio y mercados capitalinos. Así, a partir de la visualidad, se pretende generar un **registro gráfico** para la posterior realización de **material editorial**, como testimonio de la actual escena social urbana y la valoración del quehacer popular como patrimonio cultural.

El proyecto, plantea de esta forma la construcción de un relato visual desde el recorrido y la experiencia del transitar por las particularidades de los barrios de Santiago, a partir de la interpretación de sus códigos urbanos y la observación de su comunidad, con el fin de representar su identidad barrial e imaginarios a través del lenguaje gráfico.

KEYWORDS

Barrio Meiggs / Identidad / Imaginarios urbanos /
Multiculturalidad / Ilustración / Diseño

INTRO

El barrio comercial Meiggs

El barrio Meiggs es un reconocido punto comercial capitalino que se ubica a salidas del metro Estación Central y que se constituye como un sector de *paseo peatonal* que reúne a las calles Salvador Sanfuentes, como principal avenida e intersectada, a lo largo de su recorrido, por las calles Garland, Meiggs, San Alfonso, y finalmente la calle Bascuñan Guerrero. Para acceder de poniente a oriente, se encuentran dos accesos: por la calle Campbell, desde el metro o por calle Exposición, a un costado de la Estación de Ferrocarriles.

El barrio es un destacado espacio de ventas por mayor y al detalle, con una amplia variedad de productos ofrecidos por el comercio establecido y por la venta ambulante, a menor precio y con las mejores ofertas, por ello su gran concurrencia y demanda todos los días del año. También se ha convertido en el lugar predilecto para la compra de artículos de “todas” las *celebraciones nacionales*, como lo son: las Fiestas Patrias, *Halloween*, Navidad, Año Nuevo, vacaciones de verano, año escolar, día de la madre, día del padre, día del niño y artículos de invierno. En un ciclo que se repite y se transforma según la necesidad de la temporada, donde sus comerciantes establecidos hace décadas y sus conocidos vendedores ambulantes se ajustan y mutan para convencer a sus asiduos clientes “*antes de lo que se necesita*”.

Meiggs es un espacio ya establecido en la memoria urbana Santiaguina, con una identidad reconocible por su tradición y larga data, sumado a lo característico de sus ventas, a la multiplicidad de sus productos, por la masivi-

dad de su clientela y su continua actividad a todo tiempo, todos los días de la semana, verano o invierno. También se reconocen en el Barrio las particularidades de sus interacciones, como las formas que tienen sus comerciantes para cazar la atención de quienes buscan lo mejor, lo más barato, al mejor precio o regateo.

La riqueza de la creatividad de sus ventas y lo característico de sus espacios y estética, junto con la locura de su flujo humano cargado de sensaciones y experiencias, tornan este espacio comercial en una comunidad más allá de relaciones productivas o económicas, sino en un lugar para mirarlo todo y la nada, para mirar sus detalles y lo que se esconde en su vastedad. Un lugar en el que se puede reconocer una tradición cultural, el relato de historias que pueden hablar del patrimonio cultural y humano, tanto desde lo material como inmaterial de sus formas de hacer y habitar.

El barrio Meiggs es un espectáculo para deleitarse de su humor y sumergirse en sus multitudes, que no solo relatan su creatividad y peculiaridad, sino también visibiliza la resiliencia de sus participantes, las formas que tiene para sobrellevar las carencias, su exposición a la delincuencia y lo ilegal, como un reflejo, a una menor escala, de las experiencias de la ciudad actual. Un espacio lleno de contradicciones y experiencias que lo hace interesante para narrar y documentar.



▲ REGISTRO EN TERRENO
Calle Meiggs, 15 de diciembre 2018,
16:15 de la tarde.



Oportunidad de acción

▲ REGISTRO EN TERRENO
PORTADILLA. Fachada en calle
Meiggs, 28 de diciembre 2018.

Fundamentación

La problemática de la ciudad multicultural como una oportunidad de mirar desde la diferencia

El recorrer la ciudad es un acto cotidiano para aquellos que la habitamos. En la velocidad de sus senderos y calles, en la vorágine del tráfico, transitamos la ciudad y creemos reconocer sus recovecos; la vemos pero no la observamos. La ciudad no solo se articula desde sus edificaciones organizadas en trayectos ortogonales, o (des)organizadas en la multitud de sus pasajes, sino que se construye a partir de sus relaciones, de sus encuentros y desencuentros. Los espacios en la ciudad no solo se componen de una alta densidad de habitantes sino también de las imágenes que crean y sus discursos, son «zonas donde las narrativas se oponen y se cruzan»¹, desde la simultaneidad de sus actores y escenas.

Sin embargo, las ciudades actuales se ven irrumpidas por los cambios acelerados de la globalización, que transforma sus espacios de encuentro en **escenarios de tensión**, no solo de las pasadas tensiones que ya habitaban en ella; como los límites entre lo público y lo privado, la concentración del poder en su centro frente a las expulsión de la pobreza a las periferias o el conflicto de la funcionalidad productiva por sobre el habitar. Sino que ahora también se suman los cambios que ha generado la introducción de los mercados globales a las ciudades del mundo, y con ello la formación de **ciudades cosmopolitas**, es decir, que se transitan a un nivel global y donde se encuentran ciudadanos de todas las culturas y naciones. Este es el **fenómeno de la multiculturalidad**, la agrupación de múltiples identidades bajo las dinámicas del mercado mundial. Con ello no solo aumenta la frecuencia de sus encuentros y desencuentros, sino también la cantidad de extraños que la recorren. Sus habitantes comienzan a desterritorializarse de las configuraciones del convivir en la ciudad y se pasan a las de una sociedad virtual, «obsesionados por imágenes y mitos de la velocidad»² de las comunicaciones digitales y de su productividad. Y como consecuencia, su imposibilidad de definir una identidad territorial dentro del espacio múltiple donde «los habitantes se alienan al ser incapaces de representarse (mentalmente) su posición dentro de la totalidad»³.

La ciudades multiculturales colocan en la discusión actual cuál es nuestra verdadera pertenencia en la ciudad global, qué nos reúne como ciudadanos

y cómo comprendemos nuestra identidad propia y colectiva en ella, donde en «una época como ésta recibe su significado del hecho de que en ella se pueden comparar y vivir unas juntas a otras las distintas concepciones del mundo, costumbres y culturas»⁴. De ello cabe preguntarse cómo se podría documentar estos nuevos espacios y a sus habitantes dentro de su multiplicidad de culturas y formas de experimentar y vivir.

Comprender las nuevas lógicas desde donde mirar el fenómeno de la multiculturalidad nos abre la posibilidad de retratar la ciudad presente. Para asentarse en ella hay que comenzar a observarla desde esta nueva polifonía de mensajes e identidades. Desde las visibilización de sus diferencias y pluralidades, o sea, hablar desde su lógica de la otredad, el constante juego de identificarse desde y con los **otros**, de donde poder distinguir sus singularidades y características que se expresan en su cotidianidad y formas de hacer, y que «hacen de la ciudad una inmensa memoria donde proliferan las poéticas»⁵.

Para ver esta memoria de la ciudad hay que contemplarla desde su detalle, en lo local de sus acciones, desde su cultura popular, identificándolos como espacios de otredad, como lugares donde sus participantes se apropian y utilizan sus particularidades como una táctica de resistencia a las tensiones de la ciudad globalizada. Espacios donde proyectan sus códigos e imaginarios para reafirmar su identidad, contrarios a la igualdad de lo global y su tendencia a la universalización de los espacios culturales. Es en lo popular donde se enriquece su oportunidad de crear desde la pluralidad, en la diversidad de su capital simbólico y en la posibilidades de combinaciones de sus intercambios; «su patrimonio (...) esta hecho de las capacidades creadoras y del estilo de invención que articula (...) esa practica sutil y múltiple de un vasto conjunto de cosas manipuladas y personalizadas.»⁶

En este acto del observar y redescubrir los espacios de las multiplicidades, podremos dibujar un escenario, de colores y olores particulares, de formas de hablar, de velocidades y ritmos. Y que al experimentarlo nos hablará de sus personas, de sus habitantes, de aquellos que conviven en ella, de sus personajes y experiencias. Un lugar donde se puede mirar en la diferencia, de lo diverso de

1 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *El malestar en los estudios culturales*. *Revista fractal*, 2 (6), México, 1997, p. 60.

2 CACCIARI, MASSIMO. *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004, p. 59.

3 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: GUDEBA, 1997, p. 132.

4 BAUMANN, GERD. *El enigma multicultural. Un replantamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 105.

5 DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, 1979, p. 144.

6 *Ibid.*, p. 143.

7 *Ibid.*, p. 144.



▲ REGISTRO EN TERRENO
Calle Meiggs, 15 de diciembre 2018,
17:05 de la tarde.

su densidad de códigos y significados; recorrerlos es entrar en un «*teatro de fascinaciones. Esta compuesto de innumerables gestos.*»⁷ Es en la identificación de estos gestos en la experiencia de su cotidianidad y la materialidad de sus creaciones donde surge la oportunidad como diseñadora de captar como aparecen en la combinatoria de sus imágenes y sensaciones, sus correspondencias y contradicciones.

El proyecto entonces pretende recrear estas sensaciones de los espacios de otredad, de diversidad cultural, desde la mirada del color y el trazo, y enfocado en espacios tan transitorios como sus percepciones, como lo son los mercados y las ferias libres. Y desde ahí, generar una reflexión con respecto a la discusión sobre la cultura e identidad; sobre el convivir y el habitar. Utilizar la imagen como *doxa*, como una forma de expresión de opinión a partir de su encuadre y la elección de sus composiciones. El diseño es capaz de utilizar herramientas de representación para dar visibilidad a los cambios contemporáneos, así como de reflexionar de que manera se construye su paisaje y como participan sus habitantes en sus nuevas dinámicas. A través de «*la rearticulación de nuevas formas de representación del espacio urbano desde el campo del arte puede funcionar como bisagra entre la acción micropolítica de los imaginarios urbanos y las tácticas de apropiación de los "lugares" de la ciudadanía*»⁸, y hablar de esa manera de la ciudad actual.

8 BARRIENDOS RODRÍGUEZ, JOAQUÍN. *El arte público, las ciudades laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica*. *Aisthesis*, (41), Santiago-Chile, 2007, p. 73.

Oportunidad de diseño

*La identidad expresada en visualidad;
los trazos de la experiencia en la ciudad*

La ciudad no sólo se construye desde su arquitectura sino que también al ser vivida. Los espacios toman su valor y se transforman en "lugares" al existir actores que hacen sentido de su materialidad y «*los reivindican como [algo] propio*»⁹. Al ser abordada desde sus significados se puede construir sobre los espacios existentes una nueva ciudad, erigida desde los mitos, desde de las formas de habitar, entender sus signos y la visibilización de sus códigos.

A partir de la visualidad como herramienta de análisis y posterior medio de representación, es posible interpretar aquellos códigos espaciales en el trabajo de conceptualización y de documentación de la identidad de una comunidad y, desde la creación, poder utilizar las aptitudes del diseño como forma de documentar y proponer ciudad. Esto, desde una mirada sobre cómo habitamos y narramos los espacios a través del registro de sus elementos visuales tangibles así como de sus experiencias intangibles. Hablamos de una búsqueda del cómo visualizar las emociones, sensaciones y experiencias en la calle desde la forma y las líneas, desde el color y sus combinaciones, es decir, un trabajo de correspondencias «*en cuanto que una palabra [en este caso, la experiencia del habitar] sugiere una imagen (...)] [así] la imagen podría determinar el significado de la palabra*»¹⁰, es decir, lo representado.

La Naturaleza es un templo de pilares vivos que
a veces dejar salir confusas palabras; el hombre la recorre entre
bosques de símbolos que lo miran con ojos familiares.

Como largos ecos que se confunden de lejos
en una tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la
claridad, *perfumes, colores y sonidos se responden.*

Hay perfumes frescos como carne de niños,
dulces como oboes, verdes como praderas, y otros,
corrompidos, ricos y triunfantes, que tienen la expansión
de las cosas infinitas, como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes del espíritu y los sentidos.

9 BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 284 [J 24, 3].

10 AUGÉ, MARC. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992, p. 50.

◀ BAUDELAIRE, CHARLES. *Las flores del Mal*. Buenos Aires: Colihue, 2015, p. 21.

Marco teórico

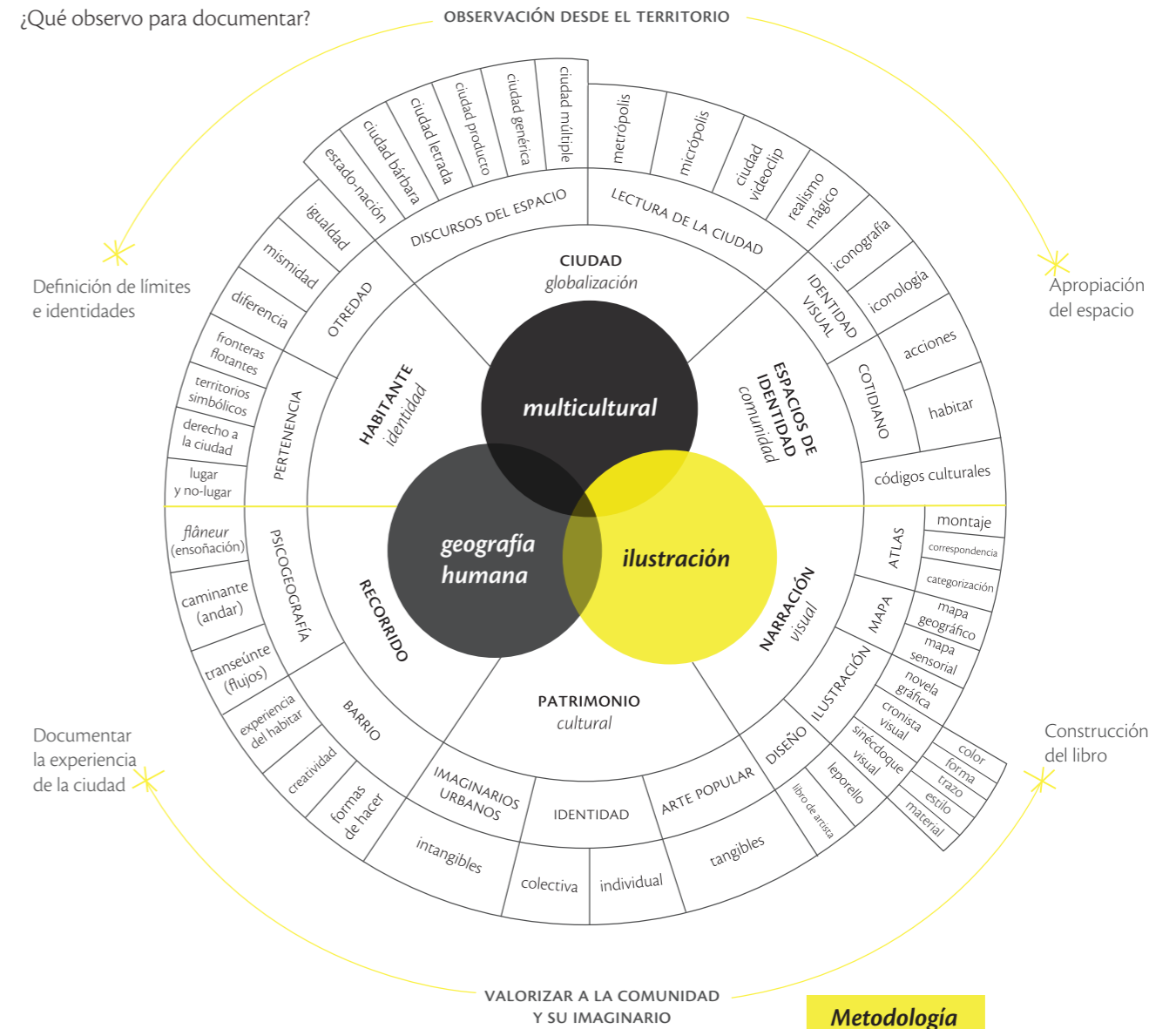
Mapa conceptual

El proyecto se fundamenta en la **observación** y la **interpretación de los códigos urbanos** que identifican y hacen particular la comunidad comercial del Barrio Meiggs.

▲ **REGISTRO EN TERRENO**
 PORTADILLA. Letrero local de abarrotes en calle Garland, 28 de diciembre 2018.

Marco teórico

¿Qué observo para documentar?



¿Cómo documento para crear?

1 Ciudad multicultural



1.1 La ciudad múltiple

11 Para el sociólogo Henri Lefebvre «la ciudad escribe y prescribe [sus espacios y habitantes], es decir, [los] significa: ordena, estipula» a partir de la negociación (mediación) en la disputa del poder entre el orden de lo lejano, estructuras e instituciones, y el orden de lo cercano, el vivir y habitar. LEFEBVRE, HENRI. *El derecho a la ciudad*. 3a Ed. Barcelona: Península, 1968, p. 66.

12 El sociólogo Alain Touraine aborda el fenómeno de universalización en una primera instancia para hablar de la asimilación de códigos mundiales dominantes. Luego hace referencia al término como una forma de reconocimiento a la diversidad de culturas a partir de su visibilización desde la universalización de sus particularidades. TOURAINE, ALAIN. *¿Qué es una sociedad multicultural? Claves de Razón Práctica. Estudios Políticos*, reseña de Gloria Elena Naranjo Giraldo, (11): 92-197, México, 1997.

13 Gerd Bauman identifica el conflicto de la identidad desde la tríada multicultural, donde tradicionalmente se construían las diferencias culturales a partir de tres grandes estructuras: la nacionalidad, la etnicidad y/o la religión como cultura. BAUMANN. Op. cit., p. 107.

14 *Ibid.*, p. 105.

15 WALDENFELS, BERNHARD. *El habitar físico en el espacio. Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 178.

16 *Ibid.*, p. 177.

17 TOURAINE, ALAIN. *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Madrid: PPC Editorial, 1997, p. 11.

Para poder comenzar a hablar de y desde la ciudad, hay que empezar por situarse en ella y observarla desde su multiplicidad. Dentro de la densidad, que ya caracterizaba Antonio Mela (1989), de sus interacciones e intercambio de mensajes. La ciudad se define a sí misma como una **mediación entre mediaciones**¹¹, se encuentra en un constante estado de (re)definiciones con respecto al territorio, las identidades, sus códigos y signos, como también en las disputas del poder y su control.

En la época de la globalización y las comunicaciones digitales, ambos fenómenos nos sitúan en la discusión del replanteamiento de las delimitaciones que se establecían bajo un orden espacial y, que en la actualidad, se desdibujan bajo las nuevas fronteras de **lo virtual**. La ciudad se torna un medio para los intercambios globales e instala la idea de una **universalidad**.¹²

Bajo este intercambio, el espacio urbano se dispone como el escenario que visibiliza las tensiones de las antiguas representaciones que se erigían como **demarcaciones de identidad**.¹³ La espacialidad de lo global «*recibe su significado del hecho de que en ella se pueden comparar y vivir [distintas culturas] unas junto a otras*»¹⁴ que al mismo tiempo se «*superan, minimizan y eliminan sistemáticamente la diferencia entre cultura propia y extraña*»¹⁵. Las nuevas ciudades cosmopolitas «*constituyen un lugar común sin extraños*»¹⁶

En este sentido, la identidad se ve enfrentada a la densidad de interacciones del espacio y se comienza hacer evidente la **multiplicidad cultural e identitaria** de sus miembros, que a la vez, cuestionan sus fronteras y sus propios límites. Para Alain Touraine (1997) la transformación de los ciudadanos a extraños ocurre cuando se diluye la identidad individual de estos:

(...) lo que hay que percibir no es una mutación acelerada de las conductas sino la fragmentación creciente de la experiencia de individuos que pertenecen simultáneamente a varios continentes y a varios siglos: el yo ha perdido su unidad, se ha vuelto múltiple.¹⁷

La globalización ha colocado la identidad individual y colectiva en una dicotomía; participa en la «*homogeneización tendencial de la cultura en el mundo globalizado [al mismo tiempo que sufre] su fragmentación caleidoscópica*»¹⁸ Sus cuerpos se han desterritorializado. Son ciudadanos cuya unidad no logra

representarse en un espacio específico de la ciudad sino que solo aparecen en la **virtualidad de sus interacciones**¹⁹, de manera que los dota de una identidad universalizada a consecuencia de las nuevas dinámicas de su socialización y también por la rápida asimilación de los distintos patrones culturales dominantes. La identidad se transforma en repetición y no en diferenciación.

Desde esta visión, el arquitecto Rem Koolhaas ilustra aquella repetitividad en una **ciudad genérica**²⁰, una que sistemáticamente anula las singularidades culturales, por consecuencia identitarias, y con ello la posibilidad de establecerse como **lugares**²¹. La real identidad de sus ciudadanos desaparece en la virtualidad de su cuerpo junto con su territorialidad, ya que «*no reconoce ejes unificadores a nivel de la nación, sino yuxtaposiciones, culturas diversas e híbridos*»²²

La ciudad múltiple se constituye en identidades múltiples. Cabe preguntarse entonces cómo se podría documentar la diversidad de la ciudad multicultural sin territorios aparentes bajo las reglas de una sociedad universalizada, una sociedad sin propiedad o identidad singular. ¿Qué observaremos en una ciudad entumecida por la multiplicidad de sus intercambios? Comprender desde dónde se construyen éstas nuevas identidades en la ciudad de lo virtual es el desafío de contemplarla en la actualidad.

1.2 Habitantes de la otredad

La globalización en su multiplicidad ha fragmentado los límites de la identidad y de la cultura, «*ha erosionado las identidades más estables, pasando a ocupar un rol más relevante las identidades nómades o transitorias*»²³, los ciudadanos que anteriormente se reunían bajo estados y naciones se han transformado en **identidades desterritorializadas**. Este proceso de **desterritorialización** tiene relación con la **descorporización** de las identidades individuales en favor de su (re)materialización en los acelerados flujos de la comunicación. Vivimos en una sociedad de la información, como lo postula Martín Barbero (1997):

De ahí que la preocupación de fondo que hoy tienen los urbanistas no sea la de que los ciudadanos se encuentren sino, al contrario, la de que circulen, pues ya no se los quiere reunidos sino conectados.²⁴

Los ciudadanos se transforman en flujos de información, en encuentros fortuitos. Su cuerpos fantasmagóricos aparecen sólo por la necesidad de desplazamiento y producción, «*la ciudad vivida y disfrutada por los ciudadanos se reduce, se achica, pierde sus usos; y se des-urbaniza*»²⁵, de tal manera que el espacio público se instrumentaliza en las necesidades de velocidad y no

18 Para el sociólogo Gilberto Giménez la identidad se ve afectada directamente por la vinculación y fusión de culturas sin claras delimitaciones, debido a que la primera (identidad) se construye a partir de los materiales culturales, los cuales actúan como operadores de diferenciación. GIMÉNEZ, GILBERTO. *Globalización y cultura. Estudios sociológicos*, xx (1), México, 2002, p. 24.

19 Giménez caracteriza la **desterritorialización** desde la perspectiva de las interacciones sociales y como estas relaciones se generan a niveles **supraterritoriales**, es decir, desde flujos, redes y transacciones disociados de toda lógica territorial. GIMÉNEZ, GILBERTO. *Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas. Alteridades*, 11 (22), México, 2001, p. 8.

20 El arquitecto Rem Koolhaas ilustra la ciudad globalizada como una **ciudad genérica**, ciudades que comienzan a parecerse unas con otras a causa de la estandarización de patrones culturales y sus identidades. La distopía de la sociedad global a causa de la igualdad. KOOLHAAS, REM. *La ciudad genérica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

21 Entendiendo **lugar** desde el antropólogo Marc Augé, por lugar antropológico, como «*principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquél que lo observa*» Los lugares son: identificables, relacionales e históricos. AUGÉ. Op. cit., p. 83.

22 SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Identidad y Destino: El Caso de Chile. Identidad, Comunidad y Desarrollo*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile, 2006, p. 25.

23 *Ibid.*, p. 33.

24 El teórico de la comunicación Jesús Martín Barbero habla de la des-espacialización de los ciudadanos debido a que el cuerpo-espacio se ve borrado por la urgencia de la productividad de la ciudad al mismo tiempo que ésta es transportada a otros espacios desde las redes digitales. Se encuentra siempre en una virtualidad. MARTÍN BARBERO, JESÚS. *Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5), México, 1997, p. 91.

25 *Ibid.*, p. 92.

del habitar. Lo urbano ya no dispondría de los espacios de concentración que alguna vez dotaron de efectiva convivencia a sus transeúntes. Con ello, complementa Martín Barbero, su des-espacialización urbana también ocasiona una **descentralización**²⁶, que irrumpe en la posibilidad de socialización del espacio público, es decir, construir una pertenencia en él.

Las identidades des-espacializadas de la ciudad global no logran agruparse como sociedades debido a su fugaz intercambio en el espacio público. No logran sociabilizar sus diferencias. La ciudad de extraños no identifica a sus otros, solo ve similares cuerpos en desplazamiento. Byung-Chul Han (2017) reflexiona sobre la desociabilización urbana y postula que el «*violento poder de lo global [se trata de que] barre todas las singularidades que no se someten al intercambio general*».²⁷ Al igual que la ciudad genérica, la supresión de las singularidades individuales debido a la repetición de patrones universales ocasiona la incapacidad tanto de un reconocimiento individual como colectivo. El autor destaca el peligro de caer en una **igualdad cultural**²⁸ y con ello perder la oportunidad de un nosotros en los otros. Entonces, ¿Cómo se constituye lo particular en un identidad fragmentada? Lo que se propone es analizarla desde el concepto de **otredad**.

El sociólogo Gilberto Giménez (2002), contrariamente a lo que se ha mencionado con respecto a las consecuencias universalizadoras de la globalización en la identidad, propone una oportunidad constructiva acerca de la yuxtaposición de la diversidad de culturas. Para el autor, «*todo parece indicar que la cultura, por más "globalizada" que parezca, sigue funcionando como una máquina que fabrica diferencias*».²⁹ La multiplicidad de lo global no indicaría necesariamente una supresión constante de unas culturas frente a otras, sino que dentro de este nuevo intercambio, se abre la posibilidad de crear desde sus fusiones y encuentros.

Touraine (1995) recalca el valor de estos encuentros como un *espacio de resistencia* a los intentos homogenizantes del mercado global, su «*oposición al universalismo clásico debe conducir a regímenes pluralistas (...) basado en el reconocimiento del acceso de diferentes culturas a lo universal*».³⁰ Y declara que es en el actuar del pluralismo, bajo su propiedad del coexistir en diversidad, donde su reconocimiento se carga en identidad ya que «*no descansa en la diferencia sino en el diálogo entre las culturas*».³¹

Sin embargo, opuesto a la afirmación de Touraine, la diferenciación es un proceso esencial para la aparición de las identidades individuales y colectivas de los individuos multiculturales. No solo en su diálogo, sino también en el reconocimiento de sí mismo frente a "otros", una diferencia que habla desde la distancia del "yo". Es allí donde yace lo interesante de la pluralidad de las diferencias, en la negociación constante de límites y demarcaciones y su estado continuo de reconstrucción desde la otredad.

26 Martín Barbero observa que en la pérdida de arraigo espacial, la des-espacialización de sus habitantes, es también la pérdida de su poder de socializar; «*significa des-centramiento, (...) produce la pérdida de centro: o sea lugares de encuentro, es decir, el espacio de lo público*» Ibid.

27 HAN, BYUNG-CHUL. *La expulsión de lo distinto: Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Barcelona: Herder, 2017, p. 25.

28 Para Han la igualdad no posee identidad; «*una mismidad tiene una forma, un recogimiento interior, una intimidad que se debe a la diferencia con lo distinto. Lo igual, por el contrario, es amorfo. Careciendo de tensión dialéctica, lo que surge es una yuxtaposición indiferente, una masa proliferante de lo indiscernible*» Ibid, p. 11.

29 GIMÉNEZ. *Globalización y cultura*, p. 24.

30 TOURAINE. *¿Qué es una sociedad multicultural?*, p. 193.

31 Ibid, p. 194.

El concepto de otredad suele asociarse en términos urbanos y geográficos, personificando al "otro" ya sea como un **extranjero** (en oposición al **nativo**)³² o un "otro" **invasor** (ver Barth, 1976)³³. Sin embargo, y enfocándose desde la perspectiva contemporánea de Han (2017), se propone entender la otredad como la constitución del yo individual desde el "ser" y el "estar". "Ser" referido a la construcción interior de identidad a partir de los pensamientos y experiencias y el "estar" en su expresión física hacia el exterior. Bernhard Waldenfels (2005) identifica ésta expresión del "yo" en un adentro y afuera del cuerpo, su aquí espacial, un punto cero mediado por un lugar y un no-lugar y cuya «*delimitación comienza a su vez en el propio cuerpo con la piel como superficie de límite y contacto. El ámbito interior corporal se expande*»³⁴, se materializa en el espacio, es decir, un **cuerpo constituye un lugar por el solo hecho de ser cuerpo**. La identidad sería entendida entonces como la materialización del ser interior (experiencias) al exterior; «*el dónde no se puede separar del quién*»³⁵

Desde el cuerpo, la otredad significa su "estar", en la experimentación de lo exterior y su necesidad de interacción, su «*negatividad de lo distinto da forma y medida a una mismidad. Sin aquella se produce una proliferación de lo igual*».³⁶ Sin lo distinto y la experimentación de un **otro** no hay una resolución del dónde comienza el **yo** y un posible **nosotros**. La mismidad de lo diferente se logra en la socialización e interacción, en cambio, lo igual no es capaz de formar alianzas entre los otros, ya que ni los diferencia ni los asimila:

Una mismidad tiene una forma, un recogimiento interior, una intimidad que se debe a la diferencia con lo distinto. Lo igual, por el contrario, es (...) una masa proliferante de lo indiscernible.³⁷

32 La idea del **nativo** se extrae del texto *Los no lugares* (1992) de Marc Augé para referirse a la delimitación de identidades a partir de una relación territorial-cultural con el espacio. El nativo es capaz de reconocerse en él y formar una familiaridad. Op. cit., pp. 50-51.

33 El geógrafo Frederic Barth es mencionado en otros textos (Giménez, 2003, p. 17) por sus estudios sobre identidad y cultura a partir de la observación de sus límites y fronteras. Ver su libro *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

34 WALDENFELS. Op. cit., p. 166.

35 Ibid, p. 161.

36 HAN. Op. cit., p. 11.

37 Ibid.

La **igualdad cultural** puede ser graficada en los intentos de corrientes político-ideológicas nacionalistas quiénes, basándose en teorías esencialistas, utilizan como **táctica de control** la unificación de sus territorios desde la "**igualdad identitaria**". Táctica que fue aplicada en la Alemania nazi, donde la ideología se propagó bajo la concepción del **Volksgemeinschaft** (traducido como "comunidad popular") como solución a los antagonismos políticos y sociales que desestabilizaban a la nación. De manera que establecieron una «*base racial* [la aria como un lazo de origen histórico y territorial], *basada en el entorno idealizado del espíritu de los "viejos alemanes"* [donde] *una comunidad solidaria debería negar [y suprimir] todas las diferencias de origen, ocupación, riqueza y educación y establecer una unidad igualitaria de los "camaradas nacionales" alemanes*».



« Nota

Propaganda nazi (1934) que ilustra el ideal alemán del **Lebensborn**, la conformación de familias de raza "pura". El proyecto simboliza la materialización de la **unificación de un pueblo** bajo la igualdad genética.

LEBENDINGES MUSEUM ONLINE. Cita artículo online "La comunidad nacionalista" e imagen perteneciente al artículo "La propaganda nazi". Disponibles en <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/volksgemeinschaft.html>. Accedido en 28/01/2019.

Las culturas se construyen desde la visibilización de sus diferencias, en ellas se entienden como parte de una "unidad" y fuera de otra. En este sentido, la identidad se debe a un **ordenamiento procesual**³⁸, o sea, se delimita en el constante cambio de estados y relaciones pues «*las identidades son siempre relacionales e incompletas, siempre están en proceso.*»³⁹ La identidad procesual reconoce su propiedad en lo social; la mismidad forja sus límites y marcas culturales, su sociabilidad su reconocimiento con otros, y su unidad una pertenencia espacial.

Para Lawrence Grossberg (2003) la identidad y su lógica de otredad, definida como un constante estado de diferenciación social, tiene la potencialidad de ser un factor clave en el entendimiento de la ciudad globalizada. El autor propone una nueva tríada de la identidad: comprender como se relaciona en la **otredad, la productividad y la espacialidad**.⁴⁰ Bajo estas nuevas lógicas, la insistencia de la socialización de la identidad se torna en una herramienta transgresora contra la persistencia de la alienación de lo universal y lo virtual. Su *différance* identitaria-cultural habla desde un otro subalterno, que posee «*una fuerza necesaria e interna de desestabilización presente dentro de la identidad del término dominante* [lo universal].»⁴¹

La afirmación de una identidad a partir de la otredad es un acto de reivindicación, «*implica cuestionar el modo de producción y asunción de las identidades a través de las prácticas de la representación.*»⁴² Su activa apropiación e internalización en y desde lo diferente, va en contra la fuerza homogenizadora de la globalización y sus ciudades y personas genéricas. La crisis identitaria ha dado paso, bajo estas nuevas lógicas, a una expresión y

38 Bauman (2001) pone en conflicto las teorías culturales para entender como se componen las identidades. Identifica primero una teoría esencialista que pretende «*conseguir un sentimiento de continuidad cultural*» a partir de definiciones predestinadas y relaciones de historicidad. Mientras que una teoría procesual entiende que toda posesión de cultura es una creación de cultura, sujeta a constantes cambios. Lo procesual construye relaciones no sustentándose en orígenes anacrónicos sino en relaciones diacrónicas. Op. cit., p. 120.

39 GROSSBERG, LAWRENCE. *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? Cuestiones de identidad cultural*. España: Amorrortu Editores, 2003, p. 152.

40 El teórico de estudios culturales Lawrence Grossberg identifica una lógica contemporánea para entender la identidad en la modernidad. Contraria a las **teorías de carácter esencialista**, donde uno se diferenciaba a partir de demarcaciones de origen predesignadas, que se enfocaban en una tríada desde: una lógica de la diferencia, una lógica de la individualidad y una lógica de la temporalidad, que ya no son aplicables en las identidades globales. *Ibid.*, p. 151.

espacialidad diferentes, desde lo múltiple, desde el retorno a lo colectivo, contra la desociabilización y la alienación.

De ahí la importancia de reconocer cuáles serían estos nuevos espacios de pertenencia de aquellos grupos en un estado de subalternidad, que se expresen desde lo múltiple y lo diferente. Desde la mirada de la otredad y su colectividad.

1.3 ¿Por qué mirar desde la diferencia?

Situarse en la ciudad desde la otredad es establecerse en una comunidad. La otredad en la ciudad globalizada es una forma de resistencia colectiva a las grandes urbes que a través de sus deseos de producción pretenden que «*los habitantes se alienen al ser incapaces de representar su propia posición dentro de la totalidad en que viven.*»⁴³ El apoderarse de la propia identidad dentro del espacio urbano desocializado es una declaración de pertenencia frente a la **alienación**⁴⁴ de la sociedad de flujos. García Canclini (1997) entiende que la supresión del ciudadano global a un "civitas" comienza con la «*des-desalienación (...)* que requiere reconquistar el sentido de los lugares y construir o reconstruir conjuntos de interrelaciones susceptibles a ser retenidos en la memoria.»⁴⁵ Es decir, el volver a encontrarse en los espacios multiculturales y en ellos hacer visibles sus singularidades culturales. Sin embargo, Jesús Martín Barbero (1997) recalca la insistencia por parte de los productores culturales globales de una alienación urbana, a través de la privatización del espacio público:

La intensidad popular del encuentro y la peligrosidad de la aglomeración que posibilitaba la plaza son hoy disueltos por dispositivos de poder disfrazados de exigencias de velocidad en los enlaces y conexiones de los flujos.⁴⁶

La privatización de los espacios de reunión desterritorializa no solo a los ciudadanos sino también su activa producción de acciones culturales. A pesar de ello, los habitantes desterritorializados son capaces de re-territorializarse y transformar su medio virtual, debido a que todo proceso de desterritorialización lleva consigo una **reterritorialización física**. En primera instancia por cuanto somos "cuerpo" y en segunda, a que nos encontramos en constante desplazamiento. El cuerpo se proyecta, es decir, sus acciones quedan inscritas de alguna manera en lo urbano si se participa en ello. Las huellas de este desplazamiento, Gilles Deleuze (1980) las representa como un producto del

41 Grossberg utiliza el término *différance* para referirse a la implicancia en lo social del poder hegemónico de las políticas y normas del mercado global. La *différance* habla del otro subordinado o subalterno marginado y sus formas y acciones populares. *Ibid.*, p. 153.

42 *Ibid.*

43 GARCÍA CANCLINI. *Imaginos urbanos*, p. 132.

44 Entendiendo desde la concepción marxista de **alienación** sobre la dominación de la productividad en el accionar humano. Es decir, (como se cita en SOSSA ROJAS, ALEXIS. 2010) «*la filosofía de Marx (...) representa una protesta contra la enajenación del hombre, su pérdida de sí mismo y su transformación en una cosa* (Fromm, 1966: 7).» SOSSA ROJAS, ALEXIS. *La alienación en Marx: el cuerpo como dimensión de utilidad*. *Revista de Ciencias Sociales*, (25): 37-55, Iquique-Chile, 2010.

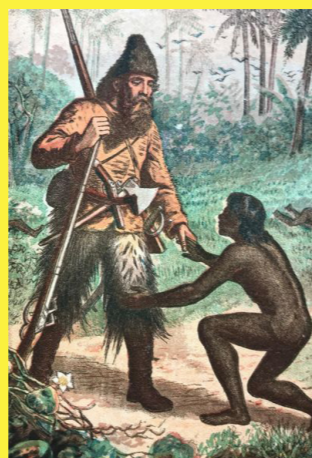
45 GARCÍA CANCLINI. *Imaginos urbanos*, *Ibid.*

46 MARTÍN BARBERO. *Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad*, p. 92.

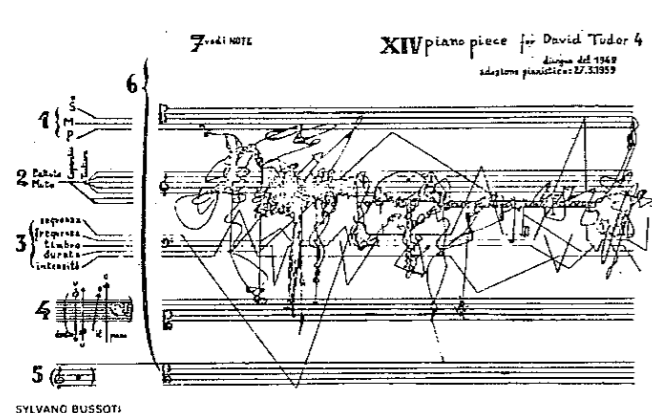
• Nota

La **diferenciación social** es un concepto que se puede ilustrar a través del análisis del mito de Robinson Crusoe en la isla y su relación con "Viernes", una relación que personifica la «*dialéctica con la identidad cuyas características contemplan la permanencia y la esencia. Y el miedo a la alteridad [que] surge desde una heterotopía*» la superposición de diferencias de la imagen de la isla. En el texto se caracteriza al **otro** por su nivel de barbarie, lo desconocido, lo salvaje, con respecto al protagonista; la «*relación Robinson/Viernes aparece como un paradigma del encuentro con el otro y de su sometimiento*», un **otro** (Viernes) en posición de *différance* identitaria, ya que se ve subordinada su identidad al «*sometimiento [control del] proceso civilizatorio*» de Crusoe desde el miedo a la propia disolución de su identidad frente a la isla.

Revisar texto de CALDERÓN LE-JOLIFF, TATIANN. *Problemática de la alteridad en Robinson Crusoe de Daniel Defoe y "Adiós Robinson" de Julio Cortazár*. *Revista Iberoamericana*, 79 (244-245): pp. 843-862, 2013.



Img.- Ilustración de Robinson Crusoe junto al nativo Viernes. *Alamy Foto de stock.*



◀ El rizoma se asimila a una partitura musical puesto que ésta se dota de sentido a partir de la interposición de diferentes ritmos (en distintos tiempos) durante un determinado espacio de tiempo (melodía), por tanto se entiende como un sistema que crea significado desde sus encuentros aleatorios (composición).

encuentro de líneas de fuga, en el que «no hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno.»⁴⁷ Esto significa que se proyecta una imagen nueva nacida desde dos puntos diferentes; la fuga es el lugar donde se crean nuevos significados y a su vez nuevos espacios. Este lugar constituye un **agenciamiento**, es decir, un sistema de singularidades que construyen un espacio proyectado desde la intersección de sus diferencias.

En este caso, entendiendo el **agenciamiento**⁴⁸ de Deleuze como equivalente al concepto de identidad, la posibilidad de cambiar y redefinirse de ambos conceptos genera que se puedan reterritorializar en nuevas acciones y una posible materialización cultural. Lo que nos sirve de la idea de **reterritorialización deleuziana** es que toda desterritorialización ocurrida en el espacio urbano trae consigo una reterritorialización en sí misma, o sea, una nueva imagen, una nueva expresión: lo múltiple sociabilizado es creación de nuevos espacios.

El agenciamiento se asimila a la yuxtaposición de diversidades que se reúnen en una identidad. La identidad no puede entenderse sin sus agenciamientos

Img.- Imagen en capítulo
Introducción: Rizoma del texto Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.

47 Lo interesante del planteamiento de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari en el texto *Mil Mesetas* (p. 16), es la forma de entender la multiplicidad y sus redes de significación. Primero ilustran la lógica de construcción múltiple de relaciones desde la figura del pensamiento de árbol (dan como ejemplo un árbol genealógico) donde la multiplicidad de significados bifurcan de un origen único. Luego detallan la lógica que ellos proponen, y que se opone a la anterior, como pensamiento rizomático o rizoma, que es el esparcimiento de distintas líneas de significación que se interconectan unas con otras sin depender de un origen fijo, «no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes» (Ibíd, p. 25). Con ello, la posibilidad de creación no queda sujeta a una unidad inicial sino que siempre desde la oportunidad de encuentro. Los significados se desterritorializan (fugan, escapan) para reterritorializarse en algo nuevo: el poder creador de lo múltiple. DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Sta. España: Pre-textos, 1980.

culturales. La identidad es cultura en la medida «que nos damos cuenta de que estamos sumergidos en un mar de significados, imágenes y símbolos (...) de un "entorno cultural"»⁴⁹, dentro un sistema de significados. En otras palabras, la cultura es el agenciamiento «de significados culturales que se objetivan en forma de artefactos o comportamientos observables.»⁵⁰ La identidad es proyectada (reterritorializada) en expresiones culturales, en significados e imágenes que constituyen un sistema identificable. A pesar de ello, complementa Touraine (1997) que la identidad no solo se expresaría en «un conjunto particular de rasgos, reglas y creencias sino [también en] el esfuerzo por dar sentido universal a una experiencia particular»⁵¹; es decir, junto a sus expresiones hay un accionar relacionado. Touraine concuerda con la definición de Giménez (2003) en el sentido de que ambos reconocen que no solo a través de la expresión material de la cultura se visualizan estos **agenciamientos de identidad** (entorno cultural, contexto cultural) sino que también a un nivel de normas (códigos culturales) y de creencias (imaginarios urbanos).

Es decir, la identidad es una **autoafirmación** que se expresa en marcadores culturales (expresiones y acciones) como un «contenido cultural que en un momento determinado marca o fija límites»⁵², y que a partir de ellos se define una espacialidad y una temporalidad, y por consiguiente, es capaz de delimitar un lugar. Este lugar se reconstruye desde la observación de aquellas demarcaciones, desde el detalle, o sea el mirar desde lo local, en oposición al todo que es la ciudad. El entorno cultural es esa mirada de lo local. En lo local, para Giménez (2002), «se manifiesta como fuente de particularidades y diferencias»⁵³, un lugar de pertenencia colectivo donde «ocurren confrontaciones y resistencias (...) [a la vez que] proporciona el mínimo de coherencia que confiere sentido al mundo y permite el despliegue de la historia de la vida cotidiana»⁵⁴. Allí es donde están los nuevos espacios de las identidades des y re-territorializadas.

Sin embargo, el observar desde lo local trae consigo la posibilidad de caer en una igualdad. Autores que discuten la identidad (Canclini, 1995; Han, 2017) ponen especial cuidado en lo que llaman "localismos", una figura reconocida entre los círculos de poder y sus antiguas visiones de la ciudad-nación «al pretender armonizar en un sistema homogéneo, suficientemente diferenciado como para merecer el calificativo de nacional»⁵⁵, una herramienta que ideologías nacionalistas y corrientes fascistas (ver p. 29) utilizan para unificar ideales e imaginarios caracterizables para apropiarlos como una cualidad nacional y de idiosincrasia. Hablar de la identidad es una propuesta desde la *différance* popular en respuesta a la constante pretensión a la unificación como mecanismo de control. Un fenómeno desde donde se puede comprender la identidad y cultura desde sus diferencias y la posibilidad creativa del intercambio de la multiplicidad en lo local.

48 A la intersección de significados divergentes en algún punto de encuentro, Deleuze les denomina **agenciamientos**, es decir, la unión de lo múltiple en un sistema identificable, territorial y colectivo. Ibíd, pp. 10-16.

49 GIMÉNEZ, GILBERTO. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p. 3. Disponible online en <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>. Accedido en 7/12/2018.

50 Ibíd.

51 TOURAINE. *¿Qué es una sociedad multicultural?*, p. 194.

52 GIMÉNEZ. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, p. 1.

53 GIMÉNEZ. *Globalización y cultura*, p. 31.

54 Ibíd.

55 GARCÍA CANCLINI, NESTÓR. *Narrar la multiculturalidad*. *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, 21 (42), Perú, 1995, p. 11.

Se entiende que el proponerse documentar las acciones y expresiones en lo local no es el de organizarlas en una imagen homogenizadora, menos aún nacionalista, sino más bien se trata de reconocer y discutir la posibilidad de generar nuevas expresiones desde la otredad y sus formas de interpretarse en la ciudad multicultural. registrar estas expresiones, como lo expresó Han (2017) es captar su rastro y aura, cualidades de carácter «*inherente a la negatividad de lo distinto, de lo ajeno, del enigma*»⁵⁶, bajo su multiplicidad encontraremos su misterio y lo cautivante que es lo diferente:

[Lo diferente irá] despojándose lo extraño lentamente de su velo y presentándose como una nueva belleza indecible: ese es su agradecimiento por nuestra hospitalidad.⁵⁷

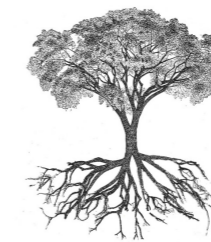
Es en el enigma de lo ajeno donde aparece la oportunidad de crear e imaginar. El rastro intenta dibujar una imagen creada desde la fuga, desde encuentros fortuitos. Estos se reinscriben en la ciudad y espacio urbano dotándolos de un lugar (real e imaginario, desterritorializado y reterritorializado). Estos lugares expresan su aura, sus gestos, sus significados, es donde se aloja su identidad. Son espacios pasajeros y simbólicos, apropiados, repensados y proclamados en el intercambio. Reconocer esos **espacios de identidad** es dotar de una vitrina a las tácticas y formas de habitar de las culturas en crisis y su forma de relacionarse con el espacio.

El objetivo es ver como estos espacios se anteponen a las representaciones dominantes de los poderes universalizadores de la globalización y como se detallan y resisten desde su rincón de la multiplicidad.

56 HAN. Op. cit., p. 17.

57 El filósofo Byung-Chul Han comenta que el **valor de lo distinto** se encuentra en el **misterio** de su interacción; aquello que en un primer acercamiento no podemos definir y que nos desconcierta (atemoriza). Sin embargo, luego de que esa sensación de inquietud se va disipando, lo distinto se revelará como una característica única del **otro**. Esa particularidad que se logra reconocer es considerada como su "aura" ya que se expresa al exterior a través de gestos, huellas y rastros (se desconoce su totalidad). Por tanto al ser indefinida, se abre a la posibilidad de imaginar sus facetas desconocidas, lo que podría o no ser. HAN. Op. cit., p. 36.

* Se identifica el control ejercido por la arquitectura de la ciudad (discursos), por las normas de los estado-nación y por las lógicas de mercado global sobre lo popular como forma de mantener **orden**.



SISTEMA ÁRBOL

RIZOMA

bifurcación
origen

fugas

UNIFICACIÓN
[control*]

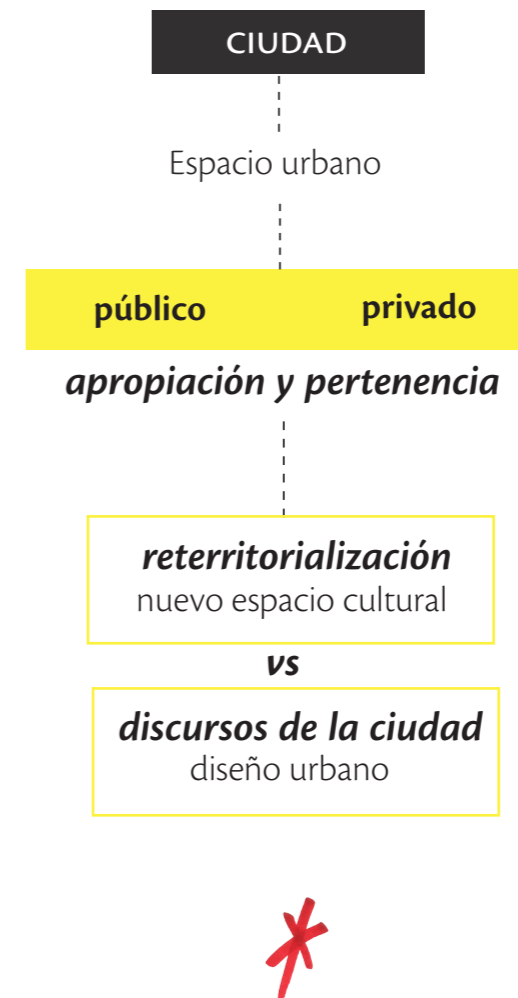
DIVERGENCIA
[posibilidades - fusiones]
desorden

de

creatividad
lo popular

▲ La ilustración del rizoma y árbol explica visualmente como se origina cada uno. El árbol brota y se desarrolla (en ambas direcciones) desde un único punto en común. En cambio, el rizoma se expande desde sus múltiples brazos independientes, que se conectan unos con otros dando origen a múltiples brotes; surgen como una red.

2 Ciudad / territorio



Discursos del espacio urbano

Formar ciudad no ocurre solo de un pre-establecer un ordenamiento, «*lo que da su verdadera forma (...) no son las arquitecturas ni las ingenierías sino los ciudadanos.*»⁵⁸ Pero el ciudadano participa en una doble operación al producir ciudad: la moldea y se ve moldeado por ella. Los discursos que se encuentran con anterioridad en el espacio urbano, se han sustentado y organizado desde antecedentes históricos de lógicas y configuraciones. Entender estas lógicas es comprender en qué posición se encuentran los habitantes actuales de la ciudad global, qué ha cambiado o se ha mantenido y cuáles han sido sus acciones de resistencia frente a ellas. Para ello hay que detallar los diferentes discursos históricos de la ciudad y las definiciones que se inscriben en sus espacios.

58 MARTÍN BARBERO, JESÚS. *Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana. La mediatización del espacio público*. CLC, 13 (12), Madrid-España, 2008. p. 217.

2.1 La ciudad Estado-Nación

Todos debemos parecernos. No nacemos libres e iguales como dice la constitución, nos hacemos iguales. Todo hombre es la imagen feliz de todos los demás, y todos somos igualmente felices.

Fahrenheit 451 (1953)

Para ubicarse desde lo local hay que primero delimitar su territorio dentro de aquello que forma parte de su total, lo dominante, la gran metrópolis. Mirar la ciudad es entrar a sus dinámicas y a sus espacios de control que distinguen lo público de lo privado, lo institucional frente a lo popular, los lugares y sus contraespacios. Es en el espacio urbano donde se lleva a cabo las pugnas de dominación de cada concepto, por tanto el espacio «*funciona como un ámbito relevante de acción y rebelión política. Las características propias de cada lugar son importantes, y su remodelación física y social así como su organización territorial son armas para la lucha política.*»⁵⁹ Es en lo urbano donde se implementan los códigos y significados hegemónicos y donde el habitante es interpelado por ellos, a su vez que (no conscientemente) los cuestiona y transforma.

Lo urbano, comprendido también como proceso **urbanizador**⁶⁰, es el gran organizador de las ciudades modernas. Su influencia y poder transformador se apoya en el constante estado de expansión en el que se encuentra, desdibujando los terrenos de lo rural y ampliando sus bordes. Su poder se acumula en su estructuración céntrica absorbente. Un tipo de edificación que se basa en modelos pensados para la concentración del capital y el control. Lefebvre la explica por la herencia exportada a otras ciudades del modelo urbanista de **Hausmann**⁶¹. Modelo que se aplicó en la renovación de París, que constaba de un diseño centrificador por parte del prefecto francés entre los años 1853 y 1870, y que instrumentalizó el entorno urbano para la dispersión de la activa vida urbana parisiana, y evitar de esa manera, posibles levantamientos y concentraciones populares indeseadas. Hausmann transformó las cómplices calles angostas de París en extensas áreas y avenidas, propiciando la llamada **higienización**⁶² de la ciudad. Fenómeno similar a que se realizó en otros lugares, como la que patrocinó Vicuña Mackenna en Santiago inspirado en la transformación de la capital francesa «*a principios de la década de 1870 (...) destinada a ordenar [la ciudad en] su planta y trazado, embellecer sus espacios y dar respuesta a los problemas originados por el incipiente crecimiento urbano.*»⁶³

59 HARVEY, DAVID. *Las ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2012, p. 174.

60 El proceso de **urbanización** (explica Lefebvre) es una acción constructora y edificadora de la industrialización de la ciudad. Una doctrina que «*subordina la vida urbana al crecimiento industrial y formula todos los problemas de la sociedad en cuestiones de espacio y transporte.*» LEFEBVRE. Op. cit., p. 61 y 165.

61 Revisar el capítulo *Industrialización y urbanización: Primeras aproximaciones* en *El derecho a la ciudad* (1978). Lefebvre detalla sobre la aplicación del diseño de Georges-Eugène Haussmann en París y como esto propició un mayor control militar de la ciudad en el periodo napoleónico. *Ibid.*, pp. 31-34.

62 La **higienización** (ver nota p. 41) fue una manera de argumentar la renovación total de algunas ciudades. El “sanitarizarlas” significaba la necesidad de embellecerlas, ordenarlas y distribuir la pobreza fuera del centro cívico, es decir, lejos del poder. Para el caso de Chile, la antropóloga Francisca Marquéz identifica estas intervenciones en la segregación de Santiago, comenta: «*desde la intendencia de Vicuña Mackenna de Santiago, se intentó diferenciar dos ciudades: la ciudad propia, situada en el centro, caracterizada por la opulencia, el cristianismo y la intelectualidad; y la ciudad de los arrabales o bárbara, ubicada en la periferia y descrita como foco de pobreza, infección y vicio.*» MARQUÉZ, FRANCISCA. *Santiago de Chile: Ciudad propia, ciudad bárbara*. *Bitácora Urbano Territorial UNAL*, 1 (20), Bogotá-Colombia, 2012, p. 22.

La idea de concentrar físicamente las instituciones y producciones intelectuales del poder es una decisión histórica que se visibiliza en el diseño urbano de calles y posibles puntos de reunión. Sus razones ideológicas se ligan directamente con la estrategia de homogeneización de la nación «*como una unión de individuos gobernados por una ley y representados por una asamblea de la que emerge la ley*»; su conformación en Estados y democracias, «*son ideas todas que implican una definición político-institucional de la nación*.» La expresión de la misión unificadora de lo nacional significa el control desde una base territorial y una integración simbólica. Así, desde «*esta definición política de la nación se generaliza la forma Estado-nación como forma jurídica, como territorialización del poder, como discurso ideológico de integración*.»⁶⁴

La discusión contemporánea sobre la identidad colectiva y sus espacios de pertenencia se ha desligado de las definiciones de los actuales Estados, ya que ahora ello se rige en las dinámicas de la globalización, donde la figura estatal ya no tendría una real ingerencia política y de filiación (son los mercados los que se han elevado como instituciones regularizadoras). El Estado-nación presupone que todos sus habitantes compartirían un origen en común, o en otros casos, se subordinarían a una institución legal unificadora. Esta cualidad estatal ya no tendría el valor suficiente para identificar y reunirlos «*en el espacio nacional, [pues] la cultura pierde su lazo orgánico con el territorio y con la lengua*.»⁶⁵ La nación dotaba de unidad a aquellos que habían sido conquistados en su territorio, Renato Ortiz (1996) describe estas aspiraciones del modelo de la nación bajo la definición de Marcel Mauss:

“entendemos por nación a una sociedad material y moralmente integrada a un poder central estable y permanente, con fronteras determinadas, y a una relativa unidad moral, mental y cultural de los habitantes, que adhieren conscientemente al Estado y a sus leyes”⁶⁶

La nación no solo se conforma en una unidad homogénea sino que se territorializa en un ordenamiento de la misma manera. El Estado es la territorialización del poder. Sin embargo, la unicidad de lo nacional se ve transgredida con la visibilización de las identidades de las minorías ya que se reconocen en lo colectivo y se expresan no necesariamente por medios tradicionales, como un **contrapoder**⁶⁷ subterráneo al control. Esto concluye que lo nacional como identidad, entiende Ortiz (1996), es entonces ilusorio: «*es una construcción cultural e ideológica, una selección, un ordenamiento de determinados recuerdos*»⁶⁸, es decir, su identidad se reafirma en una historicidad manipulada, en un relato común totalizador, y que en las identidades actuales de la multiplicidad no puede ser implementado.

63 BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “La transformación de Santiago”, en: Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98171.html>. Accedido en 10/1/2019.

64 Incluye todas las citas párrafo: SUBERCASEAUX. Op. cit., p. 26.

65 MARTÍN BARBERO. *Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad*, p. 90.

66 ORTÍZ. *Otro territorio*. Colombia: Convenio Andrés Bello, 1996, p. 52.

67 El contrapoder «*consiste en establecer un diseño o modelo alternativo para el ejercicio del poder propuesto*» desde la clandestinidad. MORA MARTÍNEZ, ROBERTO. *El contra poder, hacia una teoría de empoderamiento social*. *Revista Estudios Latinoamericanos*, (34-35), México, 2014, p. 80.

68 ORTÍZ. Op. cit., p. 54.

Esta necesidad de formar un territorio sustentado desde un imaginario nacional se ve quebrantado en la disipación de las fronteras en la ciudad multicultural. Sus delimitaciones, al igual que sus identidades, ya no pueden tratarse desde el enfoque esencialista, como un territorio que se reúne y se delimita conformando identidad, sino más bien desde su carácter procesual donde los lazos y límites están abiertos a las redefiniciones y nuevas creaciones. Las culturas ya no permiten el encasillamiento del ímpetu de los Estados-Nación, por ello estas han dirigido sus fuerzas a la «*autenticidad ansiada en la raíces de sus expresiones populares*»⁶⁹, un aprovechamiento de las singularidades locales bajo el nombre de lo nacional.

Subercaseaux (2006) propone que el intento de congregarse bajo una identidad nacional tiene un valor en las dinámicas de la otredad, ya que su activa apropiación de lo nacional, entendiéndolo como una relación de memoria colectiva, otorga la oportunidad de crear desde la identidad particular. El autor entiende que esta identificación de lo nacional tiene el carácter de ser **prediscursiva** o **extradiscursiva**⁷⁰, es decir, se fundamenta en una historicidad de tradiciones y costumbres. Lo interesante es que esta identidad nacional se sustenta en la diferencias y no se cierra a una homogenización dominante. Al contrario, su discurso fue construido desde las vivencias y la familiaridad, no desde una imposición institucional. Por lo tanto, la identidad también reconoce un origen histórico y también «*más que una comunidad histórico-política o un dato geográfico, sería una comunidad imaginada, una elaboración simbólica e intelectual, que se constituiría en torno a la interpretación del sentido de la historia de cada localidad o país*.»⁷¹ De esta forma, se aprecia lo nacional como una herencia vivencial, una historia en común que debe construirse al convivir y que se cimenta de manera espiritual para la familiaridad de la comunidad.

El imaginario entonces podría entenderse como esa memoria colectiva, que levanta territorios más allá de razones políticas, en el diálogo y creación de las pluridades. Imaginarios que nacen en la cotidianidad de lo local, lejos de la influencia de la Ciudad Nación, y que se encuentran protegidos de la universalización y las tensiones globales ya que «*su autenticidad está asegurada por la distancia que las separa de las imposiciones de la vida [globalizada] actual*»⁷², en la escala de su habitar, en la experiencia y la socialización de los barrios y comunidades, donde se resguardan las creaciones y formas de hacer de su particularidad.

69 Ibíd, p. 12.

70 SUBERCASEAUX. Op. cit., p. 24.

71 Ibíd.

72 ORTÍZ. Op. cit., p. 6.

2.2 La ciudad propia y la ciudad bárbara

La **ciudad bárbara** es un concepto tomado de la investigación de **Francisca Marquéz**⁷³ sobre la constitución histórica de la ciudad santiaguina. Una ciudad que no estuvo exenta de las influencias de la distribución del poder político de las ciudades modernas europeas. En Santiago la influencia del diseño haussmanniano se expresa en los cambios que realizó Benjamín Vicuña Mackenna a la capital durante su periodo como intendente. A través del artículo de Marquéz se hace la diferencia entre una ciudad propia, de la clase intelectual alta, y la ciudad de los bárbaros, aquella que se dibujaba al otro lado del río Mapocho y cuya historia tenía raíces indígenas y rurales, como lo era por ejemplo el sector de la Chimba y más adelante el Barrio de Estación Central. Lugares cuyas lógicas se separaban de la ciudad ordenada de Vicuña Mackenna y en donde proliferaban las actividades populares. Esta separación fue pensada desde la ubicación de un centro, que simbolizado con la renovación del cerro Santa Lucía, y una periferia delimitada por «*el cordón principal [que] se formaba con la rivera norte del Mapocho; era una "U" que arrinconaba a Santiago contra los cerros, según señalaba el historiador Armando de Ramón para explicar la estampida de las clases altas hacia el oriente, hacia la cordillera de los Andes.*»⁷⁴

Esta distribución espacial influyó directamente en los imaginarios de los ciudadanos santiaguinos. Una ciudad que en su centro se torna impropia, lejana, e incluso extranjera. En contraste a una periferia desordenada, activa y empobrecida, pero con una gran actividad cultural. Una periferia marginada pero que se resiste a los cambios de la urbanización y que prefiere seguir cultivando sus formas populares de crear y habitar. Un ejemplo de ello podría ser el de barrios tradicionales como Matta Sur, el sector de Recoleta e incluso el barrio de Estación Central, por nombrar algunos. Estos mantienen costumbres y dinámicas de barrio a pesar de sufrir por la gentrificación urbana, el aumento de población y afluencia de familias migrantes y la explosión inmobiliaria por el bajo valor de sus suelos. Espacios que sobreviven al apropiarse de estos nuevos factores y los subvierten en su creatividad e historicidad familiar. Un ejemplo de ello es el Mercado de la Vega Central que interesantemente se ha mantenido con su esencia y actividades tradicionales pero que también se ha abierto a la inclusión migrante en el comercio, transformándose en un circuito cultural rico en hibridaciones y pluralismos culturales.

Aún así, se puede observar la latente lucha de las comunidades periféricas frente a su higienización y ordenamiento funcional. «*Una urbe que al mismo tiempo [que] se moderniza, conserva los históricos patrones de segregación territorial y a la que se superpone de forma creciente la segmentación social*

73 La antropóloga Francisca Márquez grafica en la oposición de los conceptos de **ciudad propia** y **ciudad bárbara** como se ha formado la ciudad santiaguina a partir de dinámicas de segregación a las comunidades populares, que históricamente se han desplazado hacia las periferias de la ciudad por parte de los círculos de poder para mantener su orden y contención. Lo interesante es que propone una continuidad de esa visión en la actualidad de los espacios de los ricos y los espacios de los pobres y como aún la ciudad marca esos límites y los conserva en su imaginario.

74 MÁRQUEZ. Op. cit., p. 22.

y el temor al otro.»⁷⁵ Bajo esta imagen se levantan banderas de nostalgia a la ciudad aldea, «*obsesión moderna(...) nostálgica por la ciudad perdida, es el imaginario de la nostalgia comunitaria y bucólica, de la ciudad o barrio aldea con reminiscencias rurales y tiempos lentos.*»⁷⁶ En esta línea, el barrio toma su importancia y valor al verse enfrentado a una constante superación por parte de las ciudades urbanizadas en sus formas de convivir y desarrollarse.

2.3 De la ciudad letrada a la ciudad producto

Se ha perdido la experiencia del conjunto (...)

Los Imaginarios urbanos (1997)

La existencia de una ciudad bárbara significa una marginación espacial de los centros de poder, que no solo aísla y separa en privilegios a sus habitantes, sino también los mantiene alejados de la posibilidad de intervenir en la producción intelectual. Aquello denota una clara intención por parte de las clases dominantes de proteger intereses ideológicos y el control del capital simbólico que se crea, posiblemente con una intención de perpetuarlos o impedir que se intervenga en ellos. Esa ciudad segregada de la producción simbólica es una ciudad que se mantiene en las lógicas de una ciudad letrada, concepto acuñado por el autor Ángel Rama (1998), el cual se organiza desde «*el campo de las significaciones y las autonomiza en un sistema*»⁷⁷, que explica la herencia histórica sobre la organización intelectual de la ciudad, donde el poder se sustentaba en los conocimientos y la estructuración de los códigos urbanos en el orden «*en que cada una procuraba restar riquezas a los [distintos niveles] interiores y a la vez proporcionarles normas de comportamiento a su servicio.*»⁷⁸

La construcción interiorizada de la **ciudad letrada** se explicaba en su formación céntrica desde donde «*regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico. No es la sociedad, sino su forma organizada, la que es transpuesta; y no a la ciudad, sino a su forma distributiva.*»⁷⁹ El tener una población iletrada sustentaba la ciudad de los letrados (políticos, sacerdotes, científicos, escritores) para imponer sus estructuras, donde «*el centro de toda ciudad (...) componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes.*»⁸⁰ Ese poder se contuvo entre los letrados hasta la expansión del conocimiento con la democratización del aprendizaje y la llegada de la imprenta.

Antes de la accesibilidad al saber, las creaciones populares se veían ocultas y penalizadas frente a las dominantes y junto a ellas sus identidades

75 MÁRQUEZ, FRANCISCA. *Imaginarios urbanos en el Gran Santiago: huellas de una metamorfosis*. *Eure*, 33 (99), Santiago-Chile, 2007, p. 84.

76 *Ibíd.*, p. 85.

77 RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998, p. 40.

78 *Ibíd.*, p. 28.

79 *Ibíd.*, p. 19.

80 *Ibíd.*, p. 32.

quedaban reducidas a la imagen de una identidad nacional homogenizada. Una que podía proyectarse e imponerse sobre otras expresiones culturales, sobre sus “otros” bárbaros. El imaginario del Estado-Nación sustentaba la cohesión del territorio:

(...) previamente a su aparición en la realidad, [una ciudad] debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos: las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas y, subsidiariamente, los diagramas gráficos, que las diseñaban en los planos, aunque, con más frecuencia, en la imagen mental que de esos planos tenían los fundadores [intelectuales](...)⁸¹

Esta función edificadora de los imaginarios se ve luego transgredida desde la instrumentalización de la ciudad a partir de la funcionalidad industrial. Si bien «*la estructura cultural flotaba sobre esta económica reproduciéndola sutilmente*»⁸², la ciudad industrial dejó de necesitar de un ordenamiento simbólico-identitario. Aparece la figura del capital y su fuerza productiva, donde el Estado ya no se encuentra como organizador y productor de la ciudad. Su papel se rebaja al de mediador ante los deseos de expansión económica del trabajo y su urbanización: «*el mercado resurge como mecanismo principal de coordinación de la producción de la ciudad, ya sea a través de la privatización de las empresas públicas o por la hegemonía del capital privado en la producción de las materialidades residenciales y comerciales urbanas.*»⁸³

La ciudad comienza a transformarse en un producto de su propia funcionalidad, se inscribe bajo la «*producción de bienes materiales y de objetos práctico-sensibles*»⁸⁴. La ciudad producto «*mantiene las relaciones de producción y propiedad, y es el lugar de su reproducción*»⁸⁵, por lo que sus otras producciones, las simbólicas, se ven remplazadas por mecanismos de mercado. La creación cultural cesa su imposición y reaparece la ciudad en su mínima expresión: barrios y comunidades comienzan a difundir su material e ideas, se apoderan de su propia producción. Rama (1998) habla de una ciudad revolucionada donde «*la cultura popular viva del momento no era la agostada cultura rural con su folklorismo conservador que sí eran capaces de ver y admirar, como un bello cuadro de costumbres, los nuevos intelectuales, sino otra, vulgar, masiva y ciertamente urbana.*»⁸⁶ Así, las culturas populares vuelven su interés hacia lo urbano y comienzan a reconstruir su pertenencia a la ciudad. Lefebvre (1978) considera que es allí donde nace la posibilidad de la ciudad-obra, una ciudad creada desde el habitar, desde la convivencia:

81 Ibíd, p. 21.

82 Ibíd, p. 28.

83 ABRAMO, PEDRO. *La ciudad com-fusa: mercado y producción de la estructura urbana en las grandes metrópolis latinoamericanas*. *Eure*, 38 (144), Santiago-Chile, 2012, p. 36.

84 LEFEBVRE. Op. cit., p. 65.

85 Ibíd, p. 64.

86 RAMA. Op. cit., p. 107.

(...) no hay obra sin sucesión regulada de actos y acciones, de decisiones y conductas, sin mensajes y sin código. No hay obra tampoco sin cosas, sin una materia a modelar, sin una realidad práctico-sensible, sin un espacio, sin una naturaleza, sin campo y sin medio. Las relaciones sociales se logran a partir de lo sensible (...)⁸⁷

87 LEFEBVRE. Op. cit., p. 67.

Esta ciudad no forma parte de un total, la ciudad-obra se encuentra en constante construcción y se apoya del derecho a su uso. Esta puede visualizarse mejor desde los barrios y comunidades; es allí donde los habitantes producen su ciudad como la obra de espacios imaginados, desde lo práctico-sensible, en su propio espacio y medios.

2.4 Territorios simbólicos, delimitaciones en la ciudad efímera

La ciudad global se enmarca en lo pasajero de sus flujos y actividades funcionales. En el compás del transitar sus espacios. La circulación por ella marca el trazado de un movimiento sin pausas, constante, indiferente, no hay un real arraigo (corporización) en el medio por el que se marcha. Al referirse al transitar se habla del participar en el espacio público, uno pensado para ser caminado, abierto a conectar edificaciones y destinos. Sin embargo, la ciudad efímera no reconoce “lugares” en lo público, solo reconoce vías, calles y autopistas, «*territorios cuya métrica ya no tiene ningún sentido espacial, sino, sólo en el mejor de los casos, temporal.*»⁸⁸ El autor Massimo Cacciari (2004) discute el estado de **desarraigo** de los cuerpos en la urbe, territorio que solía definirse a sí mismo como un espacio-temporalidad, y que poco a poco ha perdido de esa materialidad:

(...) ya nadie indica la distancia a la que se encuentra una ciudad, sino el tiempo que se tarda en llegar a ella. El espacio se ha convertido únicamente en un obstáculo.⁸⁹

88 CACCIARI. Op. cit., p. 56.

89 Ibíd.

Su territorialidad no es capaz de inscribirse a sí misma a través de las piezas urbanas, éstas ya no están formuladas para una permanencia, «*nos encontramos ya en presencia de un espacio indefinido, homogéneo, indiferente en sus lugares*»⁹⁰. Bajo aquella imagen, Koolhaas (2006) identifica a esos ciudadanos de la actual **ciudad efímera** que describe Cacciari en los de su **ciudad genérica**, «*gente que está de viaje, lista para circular. Esto explica lo*

90 Ibíd, p. 33.

insustancial de sus cimientos.»⁹¹ Ambas ciudades, la pasajera de Cacciari y la global de Koolhaas, son ciudades virtuales que poseen **ciudadanos nómades**. Manuel Castells (2004) los identifica como **población flotante**, la ciudad ya no alberga habitantes sino esta «población que se desplaza con los flujos económicos y según la permisividad de las instituciones, en busca de su supervivencia, con temporalidades y espacialidades variables, según los países y las circunstancias.»⁹²

Por tanto, la delimitación del territorio no ocurriría dentro de una predefinición de un Estado-Nación o en el arraigo de sus habitantes en tránsito. Esta población flotante delimita sus terrenos al apropiarse de los espacios de lo pasajero mediante la creación de “naciones” identitarias. No en un asentamiento permanente o de vivienda, en una primera instancia, sino más bien en la producción de lazos de familiaridad que los dote de una posición:

(...) la apropiación del espacio no tiene sólo un carácter instrumental sino también simbólico-expresivo. Así entendido, el territorio constituye el marco obligado de ciertos fenómenos sociales, como el arraigo, el apego y el sentimiento de pertenencia socioterritorial (...)»⁹³

La demarcación de un territorio, su reterritorialización en el espacio público, por parte de esta población se consolida a un nivel simbólico, como validación de un apego y no de una pre-inscripción dominante histórica, sino en la inscripción misma. Este espacio es un territorio simbólico, «apropiado y valorizado por un grupo [cuya identidad no parte desde una identidad nacional u originaria] para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades»⁹⁴, ya que los lazos de pertenencia que forman los «interiorizan en el espacio [,] integrándolo a su propio sistema cultural.»⁹⁵ Un ejemplo de ello podría observarse en como se desenvuelven las comunidades migrantes en las ciudades globales, que se reúnen y concentran en ciertos espacios por el que se les distingue en sus formas y expresiones culturales. Estos ciudadanos son capaces de apropiarse lo público a sus propias dinámicas y materializarse en construcciones como podrían ser los “Chinatowns”, una clara visualización de un territorio simbólico que se asienta en diferentes ciudades del mundo y que son capaces de transformar los lugares en pequeñas “naciones” dentro de un país.

A pesar de lo definido que podrían ser edificaciones como los *Chinatowns*, la circulación efímera de las poblaciones flotantes mantiene la misma temporalidad que su recorrido. Sus expresiones y acciones son de una naturaleza pasajera que se apoderan de los estoicos parajes de lo público, sobre viviendas antiguas o mercados, plazas y monumentos. Estas zonas de temporalidad perecedera tienen la capacidad de ser «imaginadas y reinventadas, en procesos

91 KOOLHAAS. Op. cit., p. 22.

92 CASTELLS, MANUEL Y BORJA, JORDI. *La ciudad multicultural. Políticas para la interculturalidad*. (14), España, 2004, p. 123.

93 GIMÉNEZ. *Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas*, p. 5.

94 Ibíd.

95 Ibíd, p. 11.

constantemente de hibridación y transnacionalización»⁹⁶, donde sus fronteras no quedan delimitadas en una fortaleza fija sino en las múltiples posibilidades de su socialización. Los límites establecidos en las acciones culturales son «límites espaciales [que] han sido siempre vividos, comprendidos e interpretados como tales, y que llevan en sí un germen simbólico.»⁹⁷ Las fronteras de lo simbólico es donde se caracterizan las singularidades de las acciones de la población flotante, y a su vez, identifican también su cultura fronteriza de intercambios, «el espacio social de la hibridación cultural.»⁹⁸

Las fronteras flotantes se transforman en el punto desde donde mirar la multiculturalidad, desde donde se territorializa la otredad y sus diferencias. Y de allí tener la posibilidad de documentar sus intercambios, relaciones y superposiciones. La frontera actuará para la observación como una unión y separación, un adentro y afuera, o mejor dicho, «como la piel: una membrana capaz de filtrar [de recibir estímulos del exterior a su interior] como zona de fusión y de encuentro.»⁹⁹

96 GARCÍA CANCLINI. *Narrar la multiculturalidad*, p. 10.

97 WALDENFELS. Op. cit., p. 175.

98 VALERIO-HOLGUÍN, FERNANDO. *Nuestros vecinos, los primitivos: identidad cultural dominicana*. Disponible en https://www.academia.edu/4869993/Nuestros_vecinos_los_primitivos_-Fernando_Valerio-Holguin. Accedido 9/12/2018, p. 4.

99 VALEMBOS, VÍCTOR. *¿Fronteras en el arte? (tan flotantes como aplastantes en el contexto globalizado)*. *Escena, revista de las artes*. 45 (1), Costa Rica, 2000, p. 16.

► Nota

El fenómeno del **HIGIENISMO EN LAS CIUDADES**

«La urbanización e industrialización del mundo europeo a partir del siglo XVIII implicó también la creación de las condiciones ambientales necesarias para la rápida propagación de enfermedades, pestes y epidemias. En este contexto, paulatinamente, tomó forma en el pensamiento médico la idea de que la higiene pública e individual era la mejor forma de combatir las enfermedades.» A partir de ello, se hicieron cambios a la infraestructura pública y a las viviendas pobres para evitar el surgimiento de contagios.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Higiene y salud pública en Chile (1870-1910)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-614.html>. Accedido en 5/12/2018.

3 Ciudad popular



3.1 La ciudad popular

Como se ha descrito con anterioridad, para delimitar un territorio, ya sea espacial o temporal, se debe poseer una base simbólica identitaria. Un lazo de pertenencia construido espiritualmente por una historicidad (memoria colectiva) y por un arraigo material a través de la creación y apropiación de sus espacios. Este vínculo se genera a partir de la comunión de sus habitantes en una identidad colectiva, que se cimenta en sus acciones y prácticas desde alguna materialidad; «*un conjunto de elementos cotidianos concretos (un menú gastronómico) o ideológicos (religioso, político), a la vez dados por una tradición (la familia, la de un grupo social) y puestos al día mediante comportamientos que traducen en una visibilidad social fragmentos de esta distribución*»¹⁰⁰, o sea, se reúnen en una cotidianidad espacial compartida. La identidad colectiva también se construye desde las diferencias, ya que su cohesión se logra a través del reconocimiento de una mismidad, o sea, su reunión en la complicidad. Esta comunidad sociabilizada dota de lugar a la fugacidad de la ciudad pero, al igual que la dialéctica de la otredad y la pertenencia, no podemos identificarla sin una oposición diferenciadora. Un lugar creado desde una complicidad no se puede entender a sí mismo sin que antes o dentro de él existan lugares de extrañamiento y lejanía.

El situarse desde el lugar es participar de un ritmo espacial, marcado por pasos, por acciones, por trazos y conversaciones, «*el lugar se cumple por la palabra, en el intercambio alusivo de algunas palabras de pasada, en la convivencia y la intimidad cómplice de los hablantes.*»¹⁰¹ De este modo, se dota de «*sentido para aquellos que lo habitan y [constituye un] principio de inteligibilidad para aquél que lo observa*»¹⁰², ya que es reconocible por ellos. La transición por aquel encuentro, en sintonía con sus ritmos, dibuja las fronteras de un inicio y un final, de **pausas y silencios**¹⁰³. Silencios que no forman parte de su intimidad y en ellos reconocemos **no-lugares**¹⁰⁴ que, en la lógica de la otredad, serían un lugar de igualdades, sin filiación o identidad. Marc Augé (1997) los define como un espacio en el que no hay un lazo identificatorio, ni relacional ni histórico, más bien parecieran ser espacios funcionales. Sin embargo, como reconoce el mismo autor, los no-lugares no carecen de toda personalidad, sino que se comportan como «*palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación*»¹⁰⁵. En ellos pueden aparecer grados de complicidad, primero porque no desaparecen o se

delimitan fijamente y en consecuencia no están en un ritmo vacío constante sino que apelan a una **individualidad solitaria** al andar por ellos.

La delimitación de lugares y no lugares en su ritmo descrito se asimila a la estructura de un relato que aguarda «*la posibilidad de [que en] los recorridos que en él se efectúan, aparezcan los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que los caracteriza*»¹⁰⁶; una lógica que se resguarda en códigos identificables. Este relato tiene una expresión física a partir de su narración que, «*en términos geométricos, [se trazan en] la línea, [en] la intersección de líneas y del punto de intersección (...) de ejes o de caminos.*»¹⁰⁷ Para trazar aquellas líneas «*inventando, esculpiendo el espacio*»¹⁰⁸, debe existir la apropiación activa de los espacios de sociabilidad, del espacio público, sitio en donde circulan los flujos, los ciudadanos nómades, y en donde ocurren la mayor cantidad de sus interacciones de la ciudad. Sin embargo, aquellos encuentros, como había identificado Cacciari, son más bien funcionales en una ciudad virtual, por la necesidad más de tránsito que de una real vinculación:

(...) se tratan solamente de un conjunto de personas que entrelazan relaciones sobre la base del interés recíproco, como empresas que se relacionan mediante contratos comerciales (...) [De] personas que cohabitan; [de tal forma,] regulamos nuestras relaciones en base al derecho privado.¹⁰⁹

La privatización del espacio público se ve expresada en su sociabilidad, ya que las interacciones en lo público también se guían en lógicas privadas. Lo público se llena de relaciones de tensión y resistencias, como el lugar donde la otredad se pone en conflicto:

Como si el proceso de inclusión/exclusión que, a escala planetaria esta convirtiendo a la cultura en el espacio estratégico de comprensión de las tensiones que desgarran y recomponen el estar juntos, estuviera haciendo visible que es desde la diversidad cultural de las historias y los territorios, desde las experiencias y las memorias, desde donde no sólo se resiste sino [que] se negocia e interactúa con la globalización, y desde donde se acabará por transformarla.¹¹⁰

Aparece el derecho a la ciudad, a la toma de poder por parte de lo local, de lo subalterno del espacio y sus habitantes. Significa la utilización de acciones en el espacio público como **tácticas**¹¹¹ frente a la fuerza del constante deseo por parte de la ciudad globalizada de quitar, privatizando, la cabida de una convivencia fuera de los niveles de su flujo productivo. Habla de una re-utilización de estos espacios que parecieran ser privados de sus usos de tal

100 DE CERTEAU. Op. cit., p. 7.

101 AUGÉ. Op. cit., p. 44.

102 Ibíd., p. 30.

103 Cacciari compara la creación de un "lugar antropológico" con la música y hace alusión al uso del silencio, como una analogía a la sensación de intimidad, de pausa, o sea, del arraigo y familiaridad cuando apropiamos un espacio. Para el autor: «*la música no se produce sin el silencio. El territorio posmetropolitano ignora el silencio; no nos permite pararnos, "recogernos" en el habitar.*» CACCIARI. Op. cit., p. 35.

104 Contrario a la intimidad del silencio de Massimo Cacciari, el silencio de Augé es más bien comparable a un "espacio vacío", una extensión desociabilizada. El **no lugar** se presenta como «*un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje.*» AUGÉ. Op. cit., p. 44.

105 Ibíd., p. 45.

106 Ibíd., p. 46.

107 Ibíd., p. 33.

108 LEFEBVRE. Op. cit., p. 70.

109 CACCIARI. Op. cit., pp. 51-52.

110 MARTÍN BARBERO. *Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana*, p. 215.

111 A "táctica" me refiero desde el concepto de Michel De Certeau como la producción de una acción como respuesta a una desventaja de autoridad. El autor llama "táctica" a «*un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro.*» DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. 2 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1980, p. L.

manera de dotarlos de una resignificación en lo simbólico. El volver a dotar de lugares, y no sólo no-lugares al espacio urbano, es una de las herramientas principales de las comunidades, en algunos casos, forzadas a desplazarse de sus espacios; «*es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. Es, además, un derecho más colectivo que individual, ya que la reinención de la ciudad depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización.*»¹¹²

Esto significa que la privatización del espacio público recalca el imaginario de la ciudad letrada, solo que ahora es el valor de mercado quién concentra su poder en los centros de la ciudad, expulsando a las comunidades que pretenden vivir y participar de ella. Para formar lugar por parte de estas comunidades, ellas «*tienen que poder re-conocerse en las ciudad; y ambos procesos se basan en otro, el de hacer visible la ciudad como un todo*»¹¹³. Y para hacer visible este todo debemos hablar desde sus partes, desde su habitar, por sobre la desocibilización de lo privado, por sobre la velocidad de la sociedad de flujos. Es desde las comunidades que viven y que a través de sus acciones logran reconocerse a ellos y los otros sobre un lugar, sobre un territorio abierto en sus diferencias. De allí nace lo que se es considerado "lo popular", «*una manera de pensar investida de una manera de actuar: un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar*»¹¹⁴, es decir, de la apropiación activa, de las tácticas y sus formas de hacer y crear,

(...) de concebir la cultura. [Esto] implica no disociarla nunca de los sujetos sociales que la producen, la emplean o la consumen. No existe cultura sin sujeto ni sujeto sin cultura. O dicho de otro modo: todas las manifestaciones culturales tendrían que referirse siempre a un espacio de identidad.¹¹⁵

La ciudad popular es la que es reconquistada por sus sujetos sociales, que se encuentran fuera de los círculos de poder y de mercado, en contra de la inutilidad del transitar. Ellos habitan y crean lugares, trazan pertenencia en el no-lugar, en escalas pequeñas, desde lo local pero que a pesar de ello, logran transformar la ciudad. Es su habitar, bajo el derecho a la ciudad, el derecho a su uso, el que los fundamenta en el espacio y el que los afianza a través de su posibilidad de imaginar. Lo popular es creativo, es un **lenguaje propio**¹¹⁶, que posee un capital simbólico rico en singularidades desde donde poder documentar la otredad y hablar de sus maneras de entender la ciudad.

112 HARVEY. Op. cit., p. 20.

113 MARTÍN BARBERO. *Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana*, p. 217.

114 DE CERTEAU. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, p. XLV.

115 GIMÉNEZ. *Globalización y cultura*, p. 27.

116 De Certeau reconoce el valor creativo de las artes populares al apropiarse de elementos de la cultura dominante y subvertirlos a sus propios códigos culturales, es decir, «*el poder de darse un lenguaje propio.*» DE CERTEAU. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, p. XLVII.

3.2 El barrio

Formas de apropiar desde la cotidianidad

El asentamiento de una comunidad en la ciudad popular vista en su detalle, desde la perspectiva de lo local, se ve expresada en su **cultura popular** dentro del espacio que han apropiado, un «*espacio que no es otra cosa que un receptáculo, un esquema vacío, una pura extensión, cuya exterioridad se compensa a través de una interioridad reforzada.*»¹¹⁷ Esa interioridad se ve resguardada bajo los lazos históricos de su identidad colectiva, entendiendo lo histórico no como una concepción de temporalidad sino como una narrativa compartida y socializada. Estos lazos se conciben a un nivel simbólico, ya que se conservan como un acuerdo implícito y social desde el convivir. Sirven tanto como contenedor y gestor de las creaciones propias de sus formas de hacer.

La cultura popular caracteriza a sus participantes y los dota de patrones, no igualantes sino desde la singularidad, de una forma de vivir y experimentar la ciudad, «*actúa como sustancia simbólica que articula una alteridad posible; encierra, en la mente de los hombres, las potencialidades de un mundo "diferente"*»¹¹⁸, de tal manera que sus expresiones pueden delimitar la entrada y salida del espacio de la comunidad popular, es decir, puede identificarse dentro de un territorio ya que «*cuanto más exteriores son las cosas en el espacio, más interiores son el alma y el espíritu.*»¹¹⁹

El poderoso bagaje simbólico de la cultura popular, debido a lo particular que es y al constante estado de oposición a lo dominante global, transforma sus territorios en mundos propios; en «*su vida cotidiana en la ciudad se tornan obra, apropiación [,] valor de uso (y no valor de cambio) sirviéndose de todos los medios de la ciencia, el arte, la técnica, el dominio de la naturaleza material.*»¹²⁰ Todas estas ciencias de su mundo propio son creadas desde la marginación del poder; su valor creativo recae en el ingenio y la rebeldía de sus producciones simbólicas. En ellas podemos reconocer un patrimonio, uno que se valora a través de la corporización de su diferencia, es uno «*(...) que esta hecho de las capacidades creadoras y del estilo de invención que articula (...) esa práctica sutil y múltiple de un vasto conjunto de cosas manipuladas y personalizadas, reutilizadas y poetizadas.*»¹²¹ Sus espacios se tornan interesantes porque «*no solo [son] objeto de un conocimiento, sino el lugar de un reconocimiento.*»¹²² de sus propias lógicas y producciones, y también del cómo utilizan a su favor las producciones impuestas por lo global creando algo nuevo a partir de ellas.

Estos espacios donde se identifican las formas de crear, de hacer y de reivindicar toman la forma de un barrio; «*es ese trozo de ciudad que atraviesa un límite que distingue el espacio privado del espacio público: es lo que resulta*

117 WALDENFELS. Op. cit., p. 158.

118 ORTÍZ. Op. cit., p. 12.

119 WALDENFELS. Op. cit., p. 158.

120 LEFEBVRE. Op. cit., p. 168.

121 DE CERTEAU. *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar*, p. 143.

122 *Ibíd.*, p. 12.

de un andar, de la sucesión de pasos sobre una calle, poco a poco expresada por su vínculo orgánico con la vivienda.»¹²³ Aunque hay barrios que no necesariamente se constituyen de viviendas, se define más bien como una forma de unicidad espacial reconocible por sus formas de habitar y lo característico de sus producciones creativas y simbólicas. Es en el barrio donde se albejan las culturas de lo popular, desde la intimidad en la familiaridad de sus lazos. Michel De Certeau agrega: «por las historias, los lugares se tornan habitables.»¹²⁴

Para establecerse como parte del barrio y ser reconocido en él, sus participantes no solo deben ser partícipes de sus recorridos y espacios, como ya se ha dicho antes, tienen que entender a nivel simbólico sus significaciones, es decir, una serie de conocimientos que se establecen en códigos, que necesitan un aprendizaje. «El barrio, aparece así como el lugar donde manifestar un compromiso social.»¹²⁵ Estos códigos urbanos funcionan como el lenguaje en que todos sus habitantes se mueven y en el cual pueden relatar su propia identidad y la de su comunidad. El dotarlo de palabras a través de un código simbólico hace que su territorio se proclame en la ciudad, «pues nombrar un lugar es situarlo en el mapa de la memoria colectiva, y adjetivarlo es señalar su temperatura en el termómetro de las violencias y también de los gustos, especialmente los del sonido, el olor y el sabor.»¹²⁶ Su paisaje queda inscrito en la urbe e instalado en su memoria.

Este paisaje acompaña a sus residentes más allá de sus espacios, lo conocen y lo llevan dentro de su identidad. El barrio se ha incorporado a sus fantasías; en sus **imaginarios**, «el sujeto “poetiza” la ciudad: la ha rehecho para su propio uso.»¹²⁷ Su historia se completa con gestos de su imagen y se revive y recrea en cada conversación, en los tropiezos dentro de su recorrido, en sus quehaces e invenciones. Su imaginario se formaliza en los deseos y necesidades de sus espectadores, al tomar sus espacios y transformarlos en mito, «lo fantástico se encierra ahí, en lo cotidiano de la ciudad.»¹²⁸

Se establece un escenario para que se exprese la cultura popular, desde el barrio, allí donde se narra su relato al experimentarlo, «habitar es narrativizar.»¹²⁹ Un relato en común, el de sus imaginarios, que se convierte en los «“caracteres” en el teatro urbano»¹³⁰ y que se rematerializa en artes, imágenes y guiños de la identidad colectiva. En fin, la espacialidad del barrio es el lugar que albergará las creaciones populares y sus formas de hacer, delimitadas en la cotidianidad de su comunidad y custodiados de las dinámicas de las sociedades de flujos; en los ritmos de sus rincones, como *museos populares* que exhiben la propia inventividad de su comunidad «al separar las manifestaciones populares de la historia [de las instituciones y el orden de lo lejano], [de tal manera que] reconstruyen artificialmente la distancia entre ellas y el mundo moderno»¹³¹; alejados de sus universalidades.

123 Ibíd, p. 9.

124 Ibíd, p. 145.

125 Ibíd, p. 6.

126 MARTÍN BARBERO. *Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana*, p. 225.

127 DE CERTEAU. *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar*, p. 12.

128 Ibíd, p. 136.

129 Ibíd, p. 145.

130 Ibíd, p. 137.

131 ORTÍZ. Op. cit., p. 16.

3.3 Registrar la iconografía popular, formas de hacer y demarcar la pertenencia

Reconocer un barrio es identificar sus singularidades y en ellas los límites de sus fronteras. Es un espacio que se construye desde el habitar a partir de la constante acción de sus residentes y donde se manifiestan sus formas de convivir y de crear, es decir, producciones y creaciones culturales. Estas creaciones, tanto materiales como simbólicas de la comunidad barrial, representan a través de su materialidad, la personalidad de sus formas de vivir y pensar, un “estilo de hacer”, que nace de los códigos culturales que comparten y, que a su vez, proyectan en imágenes y objetos. En ellos se puede observar sus gestos, un «lenguaje visual [que] guardó la funcionalidad del pensamiento mítico»¹³², cuyo repertorio simbólico caracteriza todas las obras realizadas en la comunidad como parte de su arte popular. Un arte que se constituye desde los imaginarios urbanos, de las concepciones de sus habitantes y como estos relatan su propia imagen de su comunidad e interpretan, expresados en otros medios, los espacios en los que habitan. Con ello, Claude Lévi-Strauss (2002) apunta como los imaginarios (y su mito, lo fantástico) se significan en la experiencia hasta transformarse en pensamiento abstracto, de relaciones y correspondencias, de lo vivido a las «imágenes extraídas de la experiencia. En esto consiste la originalidad del pensamiento mitológico [como] un pensamiento conceptual.»¹³³

El pensamiento mitológico, la forma de explicar la vida y sus acontecimientos a través de las sensaciones y expresada en homologaciones de lo fantástico, se erige desde la creatividad de los códigos de cada cultura popular particular, ya que el reconocimiento de éstos es parte de un aprendizaje. Sus participantes deben ser capaces de entender sus significados, como lo define Deleuze (1971): «Todo acto de aprendizaje es una interpretación de signos o de jeroglíficos»¹³⁴, es decir, tienen el conocimiento para visualizar sus rasgos en un «repertorio de geosímbolos»¹³⁵, de vestigios cargados de simbolismo que se significan en su materialidad ya que, agrega Chartier (1992) que «no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector.»¹³⁶ La forma de lectura es también una forma de significación y la posibilidad de una nueva creación, se relaciona a la posición de cómo se observa el repertorio de significados, su enfoque.

El conjunto de estos objetos simbólicos, o geosímbolos, forma parte de «un territorio “retórico” con todos aquellos [elementos] que son capaces de entrar en sus razones, con todos aquellos cuyos aforismos, vocabulario y tipos de argumentación componen una “cosmología”»¹³⁷, un espacio donde se exhiben las características de su identidad y que solo aquellos que la comprenden pertenecen a ella. Esa cosmología es fundamental, pues tiene un

132 ROJAS MIX, MIGUEL. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, p. 39.

133 LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 47.

134 DELEUZE, GILLES. *Los signos. Ideas y Valores*, 20 (38-39), Colombia, 1971, p. 4.

135 GIMÉNEZ. *Cultura, territorio y migraciones*, p. 7.

136 CHARTIER, ROGER. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992, p. 54.

137 AUGÉ. Op. cit., p. 44.

poder de síntesis para visualizar una cultura. «Visualizarla es casi lo mismo que comprenderla.»¹³⁸ Al observar la corporización de los códigos identitarios en signos podemos ubicarnos en el tipo de imágenes que se proyectan, ya que «un objeto se hace imagen cuando adquiere significación.»¹³⁹

Analizar estas imágenes proyectadas sirve para entender y reconstruir el relato y la cosmología de la comunidad popular; esto quiere decir, que su identidad se puede ver expresada en una identidad visual, una que trabaja desde las formas de representarse en la visualidad.

Peter Burke (2001) afirma que si bien es posible leer a través de las imágenes estas identidades, ya que «tienen por objeto comunicar»¹⁴⁰, igualmente no tendríamos una visión completa porque su comunicación es «irremediablemente muda»¹⁴¹. La imagen solo revelará en limitados detalles los gestos de esta identidad. «En palabras de Michel Foucault, “lo que vemos nunca reside en lo que decimos”»¹⁴², por ello cabe la posibilidad de interpretaciones divergentes e imaginarias, de explicaciones mitológicas y llenas de simbolismos. De esa manera, se expande la creatividad de las revelaciones de sus realizadores y de otros que intentan decodificarlos desde distintas visiones.

El enfocarse desde el análisis de las imágenes que significan a una cultura y su barrio es trabajar bajo la mirada de lo estético. La **estética de lo cotidiano** es la capacidad sensible de experimentar lo material, incluyendo todo aquello que se halle en el “entorno cultural” de una comunidad y que la identifica en sus diferencias; «la estética [que tienen estos objetos culturales] en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales»¹⁴³. La estética nos interpela desde lo sensorial y su interpretación habla del punto de vista, postura, actitud de quién la experimenta, es decir, el proceso de significancia es un proceso de apropiación.

Para decodificar los significantes y símbolos particulares desde la visión de la estética (lo sensible-sensorial) hay que poder reconocer las iconografías que caracteriza sus lugares y las relaciones en que se establecen para comprenderlas bajo su nivel iconológico. Burke (2001) identifica ambos conceptos como una herramienta para hablar de la interpretación de la imagen desde su formas y mensajes. Entiende la primera, la **iconografía**¹⁴⁴, como una interpretación de un conjunto de imágenes y patrones en los significados convencionales que evocan las imágenes y sus asociaciones simbólicas. La segunda, el nivel **iconológico**¹⁴⁵ se focaliza en los significados internos del mensaje de la imagen, entendiéndolos desde los códigos culturales de manera de situarlos en un contexto histórico de la expresión. Ambos análisis pretenden comprender desde la visualidad el cómo se representa la identidad dentro de sus espacios de pertenencia y cómo la proyección material «define simultáneamente una ciudad: se trata de una definición sociolectal.»¹⁴⁶

138 ROJAS MIX. Op. cit., p. 223.

139 Ibíd, p. 28.

140 BURKE, PETER. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2005, p. 43.

141 Ibíd.

142 Ibíd.

143 MANDOKI, KATYA. Prosaica 1. Estética cotidiana y juegos de la cultura. México: Siglo XXI, 2006, p. 4.

144 Burke la define así: «la interpretación de las imágenes a través de un análisis de los detalles se denomina “iconografía”.» BURKE. Op. cit., p. 41.

145 Burke diferencia los términos iconografía e iconología pues define la segunda, citando a Eddy de Jongh, como «“un intento de explicar las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales.”» BURKE. Op. cit., p. 46.

146 SILVA, ARMANDO. Imaginarios urbanos. Bogotá: Arraigo editores, 2006, p. 24.



Por ello hay que identificar las singularidades desde el conjunto iconográfico de una comunidad, o sea, desde sus producciones visuales como sus grafismos, el diseño de sus edificaciones, las imágenes publicitarias que circulan, técnicas y obras, todos sus tangibles. Y junto a ellas, la cotidianidad de su estética, la visualidad creada desde los intangibles del habitar, la sensibilidad frente a las acciones que se congujan en el espacio y que son capaces también de proyectar una imagen, de representar «el lugar de vislumbre y fuga de los sentidos, en cuanto dispositivos del sentir, mirar, del oler, del tocar o el oír.»¹⁴⁷

Mirar desde el ícono es una forma de mirar también la totalidad de la ciudad desde sus detalles, «una grafía (que el ojo puede dominar) sustituyó a una operación; (...) [se transformó en] una huella»¹⁴⁸ desde el arte de lo local. Su poder icónico reside en su «“principio de complementariedad”, que hace que viendo una parte del objeto conocido sea como si viéramos su totalidad.»¹⁴⁹ La identidad visual de un barrio se aloja en los gestos dentro de su arte popular y las sensaciones que evoca su estética. Estos son capaces de dilucidar su todo y de explicar desde sus vestigios, a través de imágenes, sus simbolismos e historias, los por qué y sus singularidades, cómo se convive y cómo ocurre la acción en sus espacios, en fin, su personalidad total caracterizada mediante sus particularidades. El mirar la visualidad del barrio es repintar su paisaje cada vez que se atraviesa, desde el punto de vista de cada identidad y sus códigos, del cómo interpretan sus propias experiencias y el habitar la ciudad. Burke finaliza comentado: «los cuadros no están sólo para ser contemplados: hay que “leerlos”.»¹⁵⁰

147 MARTÍN BARBERO. Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana, p. 220.

148 DE CERTEAU. La invención de lo cotidiano. Artes de hacer, p. XLIX.

149 ROJAS MIX. Op. cit., p. 44.

150 BURKE. Op. cit., p. 44.

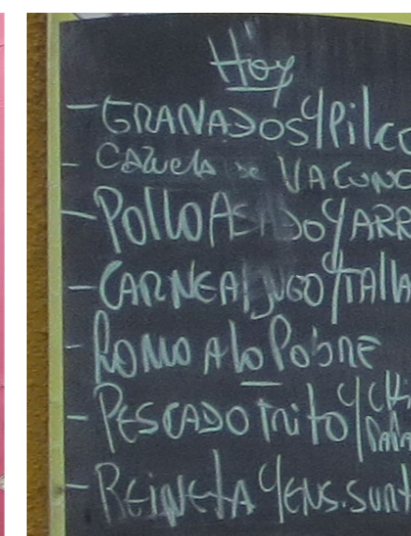
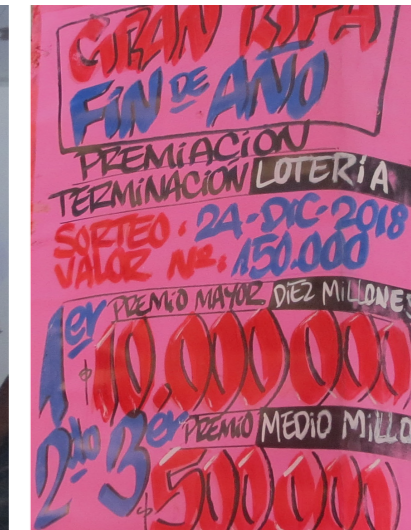
Sinécdoque visual

Las huellas gráficas de la ciudad (las imágenes, su estética y materialidad) actúan como marcas del paso y el uso de sus habitantes, son huellas de sus movimientos trazados en las paredes y calles como «*vestigios del pasado en el presente*», que, en su acumulación e interposición, generan un relato, un testimonio urbano, interesante de documentar e “imaginar” sobre las comunidades que delimitan sus espacios a través de patrones, gestos y costumbres.

Observar «*ese texto en el que un pasado borrado emerge tenazmente, aunque borroso, en las entre líneas que escriben el presente*», es reconstruir el habitar a través de los indicios y sus detalles, que hablan o representan una parte de su todo, como una **sinécdoque visual**; el mirar una parte por el todo o al todo desde sus partes, desde sus detalles.

A BURKE. Op. cit., p. 16.

B La gráfica de la calle se lee tal como un palimpsesto, un texto en el que queda el rastro de lo anterior rayado, de lo borrado, de lo que fue re-escrito. MARTÍN BARBERO. *Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad*, p. 89.



▶ **REGISTRO EN TERRENO**
Detalles gráficos Barrio Meiggs, registros diciembre de 2018.

4 Recorrer la comunidad



4.1 Recorrer

La posibilidad de observar y crear

Así —dice alguien— se confirma la hipótesis de que cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan.

Las ciudades invisibles (1972)

Para comenzar a observar la ciudad en sus detalles primero hay que participar de ella al nivel de sus calles, en contacto con su forma y materialidad. Utilizar sus medios y recorridos es la manera en que el cuerpo va ir «*esculpiendo el espacio*, [a la vez que vaya] *adoptando* [sus] *ritmos*»¹⁵¹; es decir, apropiándolos en las dinámicas de su cotidianidad. Dentro de éstas dinámicas García Canclini (1997) reconoce una **corporalidad** urbana, una más allá de su arquitectura que nace a partir de las acciones y relaciones que ocurren al habitar:

Las ciudades no solo son un fenómeno físico [volumétrico], un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social.¹⁵²

Es decir, un **cuerpo** que se define entre la tensión de las formas de vivir el espacio urbano frente al discurso dominante de su estructura; la ciudad se constituye de su orden y a la vez, en el accionar desde y por sus habitantes. En este sentido, transitar por el espacio urbano es una de las formas de habitarlo, de crear **corporalidad**, ser un medio que interviene sobre sus formas racionalizadas y donde «*se establecen continuidades entre nuestro cuerpo y el entorno, en un diálogo de mutua co construcción.*»¹⁵³ La ciudad se entiende entonces como un fenómeno físico y una experiencia corporal donde ambos cuerpos, el de lo urbano y el de su habitante, en su interacción y desplazamiento crean ciudad.

Sin embargo, cabe mencionar que la acción transformadora del transitar la ciudad no es el mismo que el del caminar por ella. Si bien ambos conceptos hablan de una traslación en el espacio, se diferencian en el nivel de complicidad en que se encuentra quien se desplaza, ya que el primero, el transitar, actúa bajo la lógica de flujos y su necesidad de interconexión. No hay una mayor relación del transeúnte con su trayecto, solo movimiento y huella, «*hasta transformarse en nada más que en un pasaje, un momento en la "movilización"*

universal.»¹⁵⁴ En cambio el caminante, se abre a la posibilidad de vincularse más allá de la direccionalidad de su ruta, de transformar un recorrido en una experiencia relacional, en «*relatos de espacio*» (...) *que atraviesan y organizan lugares*»¹⁵⁵. El caminar es una manera de experimentar el espacio urbano desde la contemplación y la manera de transformarlo de pasajes a **lugares de reconocimiento**.

Desde el urbanismo el caminar ha sido estudiado como un componente físico más de las interacciones que ocurren en el espacio urbano, obviando la posibilidad creativa del participar en la ciudad. Para el autor Martín Tironi (2018) esto se ejemplifica en los estudios sobre la **caminabilidad**¹⁵⁶ de las ciudades, concepto que reconoce más como una herramienta para planificar ciudad, desde la lógica del peatón, que como un método para observar desde el caminante. Por ello se propone en el libro *Caminando: Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*¹⁵⁷ discutir la posibilidad metodológica y de registro del caminar, de pensarlo no solo como «*un simple desplazamiento* [sino como] *un revelador de formas múltiples de "hacer" ciudad. Un acto que la constituye, una forma de creación inventiva de la propia ciudad*»¹⁵⁸, donde su accionar puede dar una mirada desde el propio sentir, desde las sensaciones, a partir de nuestra propia experiencia como «*una forma de volver al territorio, a la carne de la ciudad*»¹⁵⁹; las calles. Y, bajo esta perspectiva, proponerse documentar la escala de lo humano, la «*escala 1:1 de la realidad, porque sólo la mente humana posee la complejidad suficiente como para reproducir lo real.*»¹⁶⁰ Lejos de la influencia de la metrópolis y su amplitud totalizadora, de las normas de la urbanización, participar de la cotidianidad del caminar es «*la táctica* [que se alza como] *una victoria del lugar sobre el tiempo*»¹⁶¹, la manera de irrumpir en la **ubicuidad** paralizante de las ciudades genéricas, en las cuales «*la calle ha muerto. Descubrimiento* [que] *ha coincidido con un frenético intento por resucitarla*»¹⁶² desde el habitar y desde donde postula Tironi que se puede comenzar a comprenderla.

De esta manera, el caminar es el medio y el enfoque metodológico desde donde observar la multiplicidad de la ciudad. Uno que no solo revela las diversas formas de habitarla, sino también desde donde entender sus porqué y de registrar las distintas maneras en que se interviene **creativamente** sobre los **espacios de flujos** y su influencia ideológica sobre el diseño urbano. Factores que autores ya mencionados (Cacciari, 2004. Koolhaas, 2006. Harvey, 2012.) señalan como activos mecanismos de desocialización del espacio por parte de los círculos de poder. Frente a ellos, el volver a sentir y percibir desde el caminar se convierte en una táctica de resistencia, una manera de reterritorializarse en el espacio considerado virtual y junto a ello de visualizar

¹⁵⁴ CACCIARI. Op. cit., p. 36.

¹⁵⁵ AUGÉ. Op. cit., p. 47.

¹⁵⁶ El sociólogo Martín Tironi distingue la "caminabilidad" del espacio de urbano de la acción de "caminar" por ella. Los estudios enfocados en la "caminabilidad" urbana, término traducido del inglés **walkability** que surge de experiencias estadounidenses y europeas «*pone énfasis en el análisis de los contextos físicos, comunitarios y ambientales que favorecen tal forma de desplazamiento* (...) *el foco de atención se dirige a los equipamientos, infraestructuras y componentes físicos que pueden favorecer una planificación óptima para la peatonabilidad en las ciudades.*» TIRONI, MARTÍN Y GERARDO MORA. Op. cit., p. 13.

¹⁵⁷ La edición gira entorno a utilización de la caminata urbana como una metodología de observación de la ciudad, no solo en sus aspectos estructurales sino entendiéndolo como un **agenciamiento sociomaterial**; un fenómeno analizado desde la multiplicidad de experiencias y sensaciones que se perciben en ella. *Ibíd.*, p. 15.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ Se utiliza el texto del escritor anarquista Hakim Bey (1991) *Zona Temporalmente Autónoma* como referente ideológico sobre la importancia del caminar como un estado y herramienta a través del cual se pueden visualizar las dinámicas alienantes de las ciudades globalizadas. Se considera también sus postulados sobre el **inmediatismo**, el vivir - estar en el presente, como táctica de resistencia al control del Estado-Nación y la desocialización urbana. BEY, HAKIM. *Zona temporalmente autónoma*. Nueva York: Autonomedia, 1991. Anti-copyright. Textos disponibles en <http://www.merzmail.net/hakimbey.htm>. Accedido 27/05/2019.

¹⁵¹ LEFEBVRE. Op. cit., p. 70.

¹⁵² GARCÍA CANCLINI. *Imaginarios urbanos*, p. 72.

¹⁵³ TIRONI, MARTÍN Y GERARDO MORA. *Caminando. Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018. Préstamos en línea en BP digital: <http://www.bpdigital.cl>. E-books Patagonia, p. 19.

y visibilizar la **performatividad**¹⁶³ de los modos de vivir y su cualidad «*de proyectar la ciudad [en formas] no pensadas o no sancionadas en la práctica convencional.*»¹⁶⁴ Modos que se identifican en sus diferencias, en sus distintas formas de hacer sentir y pensar, formas que se instalan en el quehacer popular y sus **prácticas prosaicas**¹⁶⁵ generadas fuera de las normas de lo dominante.

Cuestionar el cómo habitamos las ciudades actuales desde la acción y el uso, del estar y participar de ella, es una práctica presente en movimientos políticos y artísticos que ha utilizado el andar como una herramienta crítica y reflexiva en respuesta al avance de la urbanización y los cambios de la globalización en el comportamiento de las ciudades. Tales proposiciones se observan por ejemplo en los planteamientos del **Situacionismo**¹⁶⁶. Tomándolo con un antecedente histórico desde las prácticas políticas-artísticas, los situacionistas generaron una serie de intervenciones en la ciudad con prácticas como la **psicogeografía** (experiencias sensoriales de la ciudad) y el accionar de la **deriva** (el vagar por la ciudad) «*con [el] objetivo de una provocación sistemática, de un conjunto de propuestas tendientes a convertir la vida en un juego apasionante*»¹⁶⁷, destabilizando la rigidez de la racionalización de la vida urbana capitalista. En similiar espíritu, desde las prácticas políticas-ideológicas de las filosofías marxistas y anarquistas se hace un llamado a la toma del control de los espacios públicos desde la apropiación y su uso. El autor anarquista Hakim Bey (1991), reconoce en el caminar una acción insurgente sobre las lógicas del capital y sus espacios privatizados, ya que «*se despliega dentro de las dimensiones fractales invisibles [del movimiento; el caminar se iza contra] la cartografía del control*»¹⁶⁸ de los estados, enfrentándose a lo que el llama '**gangsterismo territorial**', la necesidad por parte de los círculos de poder de amurallar sus dominios y de privatizar la vida pública para facilitar el control sobre ellas. Las propuestas de Bey se relacionan directamente con

161 GARCÍA CANCLINI. *Imaginario urbanos*, p. 128.

162 KOOLHAAS. Op. cit., p. 24.

163 Entendiendo el concepto de performatividad desde la perspectiva semántica del autor Roland Barthes en donde su aplicación «*se da exclusivamente en primera persona y en presente, en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere.*» Su contenido indica un accionar transformador al ser comprendido por quién lo recibe en el **dominio del código narrativo** que involucra, es decir, su significado se constituye al decodificarlo. Barthes lo ejemplifica a través de la escritura de un libro, donde el significado del texto no aparece de la *performance* (escribir) de su autor sino del accionar del lector (al leer y comprender desde su subjetividad). Si se traslada esto al espacio urbano, la ciudad sería como un texto inscrito por un orden mayor (su autor) que sería construido a partir de su lectura; en el accionar del caminante (su lector). Barthes explica: «*hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido (del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [de quién lo lee, en este caso, de quién la habita].*» BARTHES, ROLAND. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 69.

la psicogeografía situacionista y propone una propia **acción psicopolítica**: llama a la activa apropiación de la vida personal por sobre la normalización de los estados-nación y sus delimitaciones espaciales, creando lo que el define como **zonas temporalmente autónomas** «*espacios -geográficos, sociales, culturales, imaginarios- con fuerza potencial para florecer*»¹⁶⁹ desde la espontaneidad y el disfrute; espacios que se organizan desde sus propias necesidades y dinámicas como por ejemplo lo son las ferias populares, o reuniones efímeras como fiestas o conciertos, todas ellas definidas por la fugacidad de su reunión, del orden de lo efímero.

Complementando lo anterior, a partir de la perspectiva marxista Lefebvre (1978) coincide con la idea de Bey sobre la cualidad irruptiva del caminar (que entiende desde el uso) recalando su «*capacidad de transformar la realidad, de apropiarse en el nivel superior los datos de lo vivido, del tiempo, del espacio, del cuerpo y el deseo*»¹⁷⁰. Ambos autores identifican en la libertad de accionar del caminar su cualidad transformadora; la insurrección de lo cotidiano. Tironi (2018) finaliza con lo anterior agregando que es en la **libertad de accionar** y la internalización de los espacios donde se encuentran las múltiples posibilidades del experimentar, y por consecuencia, sus subjetividades y creatividad que se encuentran libres de las imposiciones de lo físico:

[Los situacionistas encontraron en la caminata] **una manera de criticar la sumisión de la ciudad a las leyes del capital, fue elaborar narrativas posibles para reimaginar nuevos modos de habitar lo urbano.**¹⁷¹

La ciudad, bajo sus pretensiones de productividad no puede escapar de las acciones cotidianas que suceden en ella, de todas las maneras de vivir sus espacios, de las distintas narraciones creadas desde la imaginación de sus caminantes, desde donde «*la vida cotidiana modifica la realidad urbana sin por ello apartarse de las motivaciones de ésta.*»¹⁷² Al andar uno se enfrenta a lo urbano desde las mismas dinámicas impuestas por esta, dentro de sus vías y trayectos, donde uno es capaz de cuestionarlas y subvertirlas desde el acto en sí mismo, su **performatividad**, al permitirse vivir y percibir en ellas. Ray Bradbury (1953) ya reflexionaba sobre lo anterior en la vida distópica de *Fahrenheit 451*:

(...) a veces pienso que los automovilistas no saben qué es la hierba ni las flores, pues nunca las ven lentamente -dijo la muchacha-. Si usted les señala una mancha verde, dicen, ¡oh sí!, ¡eso es hierba! ¿Una mancha rosada? ¡Un jardín de rosales! Las manchas blancas son edificios. Las manchas oscuras son vacas. Una vez mi tío pasó lentamente en coche por la carretera (...) [y por detenerse a observar su alrededor] lo tuvieron dos días en la cárcel. ¿No es gracioso, y triste también?¹⁷³

164 TIRONI. Op. cit., 24.

165 David Harvey reconoce en «*las prácticas populares, en sus formas de habitar y crear un esfuerzo [acción consciente] en pro de cierto tipo de autonomía cultural [resistencia con] el apoyo a la creatividad y diferenciación cultural [como] un poderoso elemento constitutivo de esos movimientos políticos enfrentándose a los efectos de la globalización de las sociedades.*» HARVEY, DAVID. Op. cit., p. 166.

166 El Situacionismo es un movimiento artístico que aparece «*a principios de los años cincuenta, [inicialmente como] la Internacional Letrista, que en 1957 se convierte en la Internacional Situacionista, [movimiento que] reconoce [en sus prácticas y creaciones] el perderse por la ciudad [como] una posibilidad expresiva concreta de anti-arte, y lo asume como un medio estético-político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra.*» CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 90.

167 Debord se refiere al **juego** como las posibilidades que se tiene de vivir y sentir la ciudad, que se ven ocultas en las dinámicas productivas y mediatizadas de la ciudad. Coincide con el **agenciamiento sociomaterial** de Tironi, ya que es desde el juego, habitar caminar, donde se observa «*la variedad de posibles combinaciones de ambientes, (...) [que] genera sentimientos tan diferenciados y tan complejos como los que pueda suscitar cualquier otra forma de espectáculo.*» DEBORD, GUY. *Introducción a una Crítica de la Geografía Urbana. A Parte Rei: Revista de filosofía*, (11), España, 2000, p. 2.

168 BEY. Op. cit., p. 21.

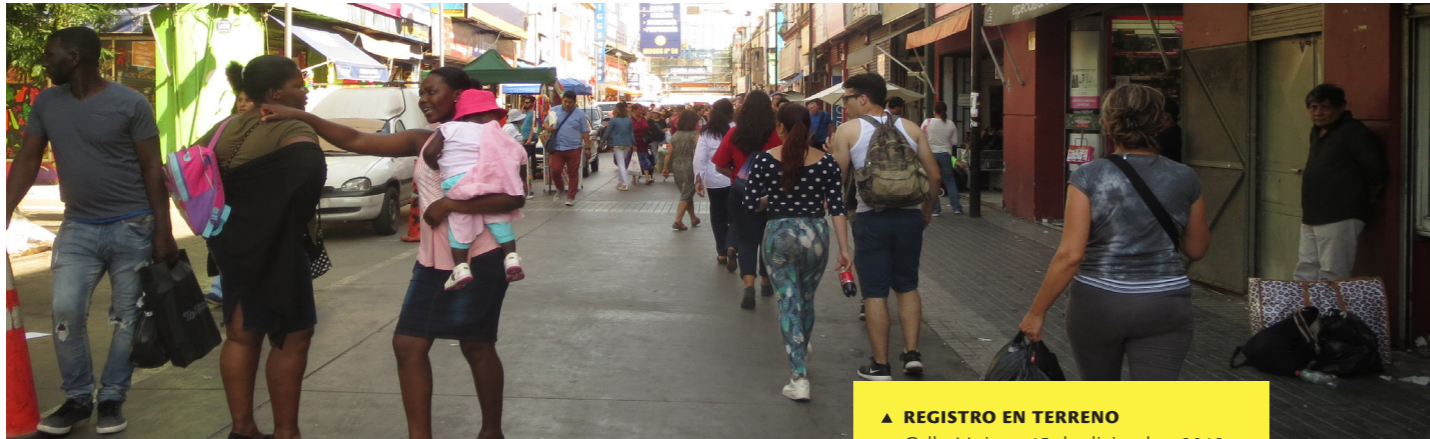
169 Ibíd.

170 LEFEBVRE. Op. cit., p. 146.

171 TIRONI. Op. cit., 21.

172 LEFEBVRE. Op. cit., p. 70.

173 BRADBURY, RAY. *Fahrenheit 451*. Santiago: Planeta Lector, 2015, pp. 15-16.



▲ **REGISTRO EN TERRENO**
Calle Meiggs, 15 de diciembre 2018,
16:15 de la tarde.

Por ello es importante volver a caminar, volver a participar de la vida real, de re-materializarse a través de la dispersión del cuerpo sobre el espacio, como una herramienta del propio sentir donde «el ámbito interior corporal se expande. Tal como suelen caracterizarse las herramientas como prolongaciones del cuerpo, [el espacio] significa una expansión del ámbito corporal interno y propio.»¹⁷⁴ Es el mismo caminante el capaz de vencer la indiferencia de la velocidad, de su aparente inmaterialidad, al lograr proyectarse a sí mismo y a la vez delimitar a los otros a su alrededor, percibiendo sus diferencias y similitudes desde las distintas acciones y expresiones proyectadas en el espacio, de forma que «[su] presencia se instala lentamente en el cuerpo. Al caminar, no es tanto que nos acerquemos, sino que las cosas que están allá inciden cada vez más en nuestro cuerpo. El paisaje es un paquete de sabores, colores y olores de los que el cuerpo se impregna.»¹⁷⁵ De esta manera, al percibir sus particularidades de sentir y hacer se logra identificar sus espacios, delimitar una escena singular que se hace legible para quién la recorre, que «puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexa de símbolos reconocibles, una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente»¹⁷⁶ como un relato, que se narra a través de los elementos que la componen y que se lee al desplazarse por ella.

Para concluir, el poder creador del caminar yace en el sentir y experimentar el espacio urbano, ya que el caminante **corporaliza** la ciudad en su movimiento al mismo tiempo que proyecta su propio cuerpo en el, expresando sus deseos y formas de sentir; crea su realidad y define su totalidad. Para luego, desde esa posición, actuar no solo como un escritor (creador) de lugares sino que sea el lector (observador) de sus multitudes, el capaz de identificar las distintas formas que tienen los otros de utilizar y experimentar, de hacer y de crear el espacio que comparten e interactúan. Y a partir de la identificación de las diferencias entre unos y otros, delimitar el espacio de sus similitudes que se reconocen bajo una comunidad, bajo sus propias dinámicas del habitar; su legibilidad espacial.

174 WALDENFELS. Op. cit., p. 166.

175 GROS, FREDERIC. *Andar. Una filosofía*. Santiago: Taurus, 2015, p. 46.

176 LYNCH, KEVIN. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, pp. 15-16.

4.2 El caminante

El cuerpo como lector de una ciudad de signos

La mirada del caminante es el medio por el cual se revelarán las particularidades de la ciudad, ya que es a través de la huella de su propio cuerpo donde se podrán delimitar los espacios en que interviene y desde su accionar se podrá **aprender** de las diferentes formas de habitar el espacio urbano. Para ello hay que entender que su cuerpo no solo actúa como «una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; [sino como] una materialidad cargada de significado (...) y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática [es decir, desde la acción e interacción]. Cuando digo dramático me refiero a que el cuerpo no es simplemente materia sino una continua e incesante materialización de posibilidades.»¹⁷⁷ Una en que su corporalidad trabaja como **creador de significación**, somos «personajes conceptuales, ideas representadas, formas de pensamiento encarnado, [e] instrumentos para tensionar e interrogar nuestras definiciones de la realidad»¹⁷⁸, ya que se actúa como **decodificador mediador** de la significaciones del entorno, tanto de las arquitecturas en las que participa como frente a otras identidades. En otras palabras, el caminante es constructor de realidad a partir del trabajo de diferenciación (Han; 2017) de sí mismo frente a su exterior, frente a lo otro (y otros) con quienes interactúa.

Se asume entonces que este **proceso de diferenciación** se realiza desde una autoafirmación constante del “yo” frente a las extensas posibilidades que ofrece el espacio público, lugar donde se expresan una multiplicidad de formas de exteriorizar los deseos y gustos en forma de manifestaciones y expresiones corporales; la identidad se expresa en su materialidad y se carga de significación a la vez que forma parte de la significación de su entorno, del todo. De manera que el caminante necesita del otro para su autoafirmación y la corporalización de su propia personalidad, ya que su cuerpo es «invariablemente una dimensión pública; [está] constituido como fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mio. Desde el principio es dado al mundo de los otros, lleva su impronta, es formado en el crisol de la vida social.»¹⁷⁹ De modo que el caminante a su paso se ve expuesto a interactuar con diversas formas de expresarse de los **otros** o sus **similares** cuando decide participar de las dinámicas de la ciudad.

La dramatización del cuerpo ciudadano (caminar-habitar), constituye su propia identidad desde la **performatividad social**; la expresión y socialización del “yo” frente a y con los otros, la diferenciación manifestada desde las expresiones individuales y colectivas del **cuerpo en el espacio público**¹⁸⁰.

177 Se toma como referencia los planteamientos sobre la construcción de identidad a partir de la **performatividad social**. Concepto estudiado desde las teorías feministas-queer como replantamiento de las identidades binarias-estáticas. En este caso se revisa la idea de **cuerpo discursivo** de la autora Judith Butler entendiéndolo como un medio que significa a la vez que actúa como decodificador de otros significantes. BUTLER, JUDITH. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal*, 40 (4), EE.UU, 1988, p. 521.

178 Lo interesante de la reflexión de Martín Tironi (2018), que se asimila a la idea de **cuerpo discursivo** de Butler (1988), es que utiliza la definición de Deleuze y Guattari (*¿Qué es la filosofía?*, 1991, p. 71.) de “personajes conceptuales”, como cuerpos que poseen una «construcción conceptual [significado, que] adquiere consistencia, se pone a prueba, por medio de “personajes conceptuales”, que cumplen el papel de manifestarse en los territorios, [como] desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento.» TIRONI. Op. cit., p. 167.

179 Judith Butler reconoce que la conformación de la propia identidad es desde la otredad, de una autoafirmación frente al **otro**, explicando que «el cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública; (...) [y es definido en su relación con otros de manera que] solo posteriormente el cuerpo es, como una innegable incertidumbre, aquello que reclamo como mío [la personalidad].» BUTLER, JUDITH. *Deshacer el género*. España: Paidós, 2006, p. 41.

Manifestaciones que la autora Judith Butler (1988), quién postula la dimensión performativa de la identidad, entiende que son «*constituidas en [y por] el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos (...) Esta formulación desplaza el concepto de género [expresiones individuales] mas allá del terreno de un modelo sustancial de identidad hacia uno que requiere una conceptualización de temporalidad social [aprendizaje social] constituida.*»¹⁸¹ La autora explica no solo el valor de la socialización del cuerpo para su propia significación sino agrega que hay un trabajo de reconocimiento y asimilación de patrones, de conductas y otras expresiones que se aprenden a lo largo del tiempo, es decir, desde la experiencia y la interacción. Somos lo que vivimos y percibimos, pero también lo que aprendemos. El escritor Italo Calvino (2005) lo explica desde lo macro: «*la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso.*»¹⁸² La ciudad toma su sentido al participar de ella e interactuar con sus otros; «*hay que andar para sostener el mundo*»¹⁸³ y actuar para dotar de sentido lo que percibimos.

Bajo esta perspectiva se entiende que al experimentar el espacio el cuerpo va aprendiendo a surcar las particularidades que se le presentan incorporándolas a su memoria corporal y cognitiva. Esta relación la explica el biólogo Francisco Varela (1997) postulando que el trabajo de la experiencia corporal es la de «*hacer emerger el sentido a partir de un transfondo de comprensión [de aprendizaje].*»¹⁸⁴ Para el autor la realidad se define a partir de un proceso de asimilación y comprensión de signos los cuales sentimos y percibimos. Un trabajo cognitivo desde la sensibilidad corporal que actúa como traductor de las distintas señales del entorno a partir de su **interpretación desde el sentido común (una memoria social)**.¹⁸⁵ El caminante será la herramienta, un recipiente de experiencias, a partir del cual se realiza la expresión corporal de la construcción de significado «*que nos permite dar sentido a nuestro mundo (...) constituye las estructuras por las cuales existimos a la manera de "tener [y hacer] mundo".*»¹⁸⁶ Varela concluye, al igual que Butler (2006), que la experiencia del habitar la ciudad como un agente en movimiento se configura «*dentro del dominio de una acción consensual [y de una] historia cultural compartida.*»¹⁸⁷ Es decir, como seres sociales que significamos socialmente por tanto compartimos una serie de códigos y patrones que nos hacen identificables y que en algunos niveles nos reúnen como comunidad.

Ambos conceptos ya mencionados, el de **signo** y **código**, tienen su explicación desde el análisis de la **Semiótica** que tiene la posibilidad de estudiar «*los procesos culturales como procesos de comunicación.*»¹⁸⁸ Entendiendo que toda expresión material en el espacio posee **significación** ya que lleva consigo un mensaje que requiere de una interpretación e interiorización al traspaso de información (de sentido, de sensación). Por ello se trabaja con el concepto de **signo** como **representamen**, la materialización de una cosa por otra

180 Butler (2006) agrega a la reflexión de Han (2017) sobre la mismidad y la diferencia (otredad), el «*el deseo de reconocimiento [de visibilización] es aquel en el que el deseo busca su reflexión en el Otro. (...) Así pues, el reconocimiento empieza con darse cuenta de que se está perdido en el otro, apropiado en y por una alteridad que es y no es uno mismo.*» Es decir, nos "hacemos cuerpo" al reconocernos y expresarnos como distintos, y es allí donde significamos y nos significamos. *Ibíd.*, p. 340.

181 BUTLER. *Performative Acts and Gender Constitution*, p. 297.

182 CALVINO, ITALO. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2005, p. 29.

183 GROS. *Op. cit.*, p. 137.

184 Varela ilustra este "hacer emerger" a través del verbo **enactuar** que se traduce «*a la acción de representar en el sentido de desempeñar un papel, actuar.*» Es decir, la interpretación del entorno, la definición de la realidad, queda sujeta a como el cuerpo se adapta (asimila) y es capaz de entender y participar de sus códigos. VARELA, FRANCISCO, THOMPSON, EVAN Y ROSCH, ELEANOR. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 176.

185 Varela entiende que «*la cognición no se puede comprender sin sentido común, y que el sentido común no es otra cosa que nuestra historia corporal y social retenida en la memoria.*» *Ibíd.*, p. 178.

186 *Ibíd.*, p. 177.

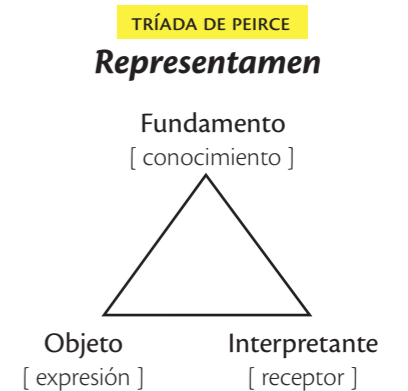
187 *Ibíd.*

188 ECO, UMBERTO. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000, p. 178.

«*para denotar un objeto perceptible o solamente imaginable, o aún inimaginable.*»¹⁸⁹ La utilización de esta definición del autor Charles Peirce (1974) se complementa a la del filósofo Umberto Eco quién define la existencia del signo como «*todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como alguna cosa que esta en lugar de otra*»¹⁹⁰, es decir, forma parte de un código «*un sistema de significación [convención social] que reúne entidades presentes y entidades ausentes.*»¹⁹¹ En este sentido, para la producción de mensajes (de significación) debe existir desde la socialización y la existencia de un otro que en la concesión experiencia - aprendizaje dota de significado un objeto (signo) de manera legible y compartible (código).

En el caso del caminante, se encuentra en un constante estado de aprendizaje y aplicación de los códigos de la ciudad, aquellas normas y patrones que comparten quiénes habitan en ella y que dan sentido a su experiencia. Códigos que se pueden visualizar bajo tres niveles: en códigos urbanos (de orientación - estructurales), códigos culturales - visuales (expresiones y producciones materiales) y códigos sociales (de comportamiento e interacción). De allí que se denomine a la ciudad como una "ciudad de signos", una que debe ser aprendida, que comunica, que hace sentir, una donde «*uno se adentra en ella por calles llenas de enseñas que sobresalen de las paredes. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas.*»¹⁹² Una ciudad que requiere un proceso de constante interpretación, de familiarización de sus espacios, de forma de ser relatable, legible «*es decir, [la posibilidad de crear] la imagen mental que, de dicha ciudad, tienen sus habitantes.*»¹⁹³ El caminante se sumerge en la ciudad de signos, de representaciones, para descubrir y estar abierto al conocimiento, a subvertir y ser transformado, que en la multiplicidad de sus estímulos aparezca lo oculto; el descifrar sus mensajes y ser parte de su cotidianidad.

189 Entendiendo el signo como una **unidad de representación** de un objeto (material o conceptual). Se utiliza la interpretación del autor Charles Peirce quién define al «*signo como algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter.*» El signo es un equivalente a un otro, necesita de su **Objeto** «*(aquello de lo cuál se presume un conocimiento)*» y un **Interpretante** para tomar de sentido. El autor reconoce un carácter material del signo y la posibilidad de una aplicación práctica en acciones comunicativas y expresivas. PEIRCE, CHARLES. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974, pp. 22-24.



190 ECO. *Op. cit.*, p. 34.

191 *Ibíd.*, p. 25.

192 CALVINO. *Op. cit.*, p. 28.

193 **La legibilidad de la ciudad** es la capacidad de poder identificar a la ciudad como un total, como un sistema comprensible. Que desde la perspectiva visual, se entienda como un espacio identificable, representable en sensaciones, formas y acciones. LYNCH. *Op. cit.*, p. 11.

4.3 El flâneur

El caminante como cronista de las calles

Se ha postulado que el recorrer la ciudad es la forma de ver lo oculto dentro de la velocidad de sus dinámicas, ya que es una acción que lleva consigo la directa interacción con el medio y que requiere de un pleno estado de conciencia, de manera de no sólo “ver” sino que de “observar”, es decir, de percibir y absorber los estímulos del entorno. Quién se propone a recorrer la ciudad, decide si participa de ella como parte de los flujos de tránsito o si se presenta como un habitante del espacio, como un *civitas* y no solo un peatón, dispuesto ha verse transformado por las sensaciones y el tiempo de la cotidianidad. Caminar es la manera de “estar” presente y a la vez ser en otro lugar, «este estiramiento del tiempo [que] profundiza el espacio»¹⁹⁴, como una ensoñación que parte de la mecánica del cuerpo, al aminorar el paso y sostener un ritmo, cuya lentitud es «un acercamiento lento a los paisajes, que los vuelve progresivamente familiares.»¹⁹⁵ Al deambular, el entorno comienza a tomar sentido, a hacerse más nítido, uno se hace cómplice del presente y prosigue a percibir olores, a encontrarse con los colores, a toparse con formas que irrumpen en la piel. El compás del caminar sella la completa inmersión de quién pretende habitar y con ello se logra descubrir aquello que parecía no ser evidente. Para observar el cuerpo debe abstraerse de la productividad; caminar es un estado introspectivo. El filósofo Frédéric Gros (2015) explica sobre este estado corporal del andar:

Al caminar, nada se desplaza verdaderamente: la presencia se instala lentamente en el cuerpo. Al caminar, no es tanto que nos acerquemos, sino que las cosas que están allá inciden cada vez más en nuestro cuerpo. El paisaje es un paquete de sabores, colores y olores de los que el cuerpo se impregna.¹⁹⁶

La velocidad del caminante, la lentitud contemplativa que describe Gros (2015), irrumpe en las dinámicas de la productividad, en la urgencia de la ciudad, como una táctica que se alza contra «los ocios [que son] comercializados, industrializados, institucionalmente organizados, destruyen esta naturalidad»¹⁹⁷. Con lo anterior, Lefebvre (1978) se refiere al valor del ocio y el control que se ejerce sobre éste dentro de las ciudades-producto, una donde el caminante es considerado como parte del ocio improductivo, como un cuerpo fútil e inútil, que «pareciera que se desconecta; su ir sereno sería no otra cosa que protesta inconsciente contra el tiempo del proceso productivo»¹⁹⁸, ya que toma control de su propia velocidad, de su corporalidad, y con ello tiene la capacidad de poder elegir “ver” lo que se esconde e ignorar aquello

que se le impone, como grandes edificios o anuncios publicitarios. Aparece la posibilidad de “detenerse”, de reflexionar ya que «el ritmo del caminar genera un tipo de ritmo del pensar y el paso a través de un paisaje resuena o estimula el paso a través de una serie de pensamientos.»¹⁹⁹ La escritora Rebecca Solnit (2015) propone, al igual que Lefebvre, accionar desde el ocio sobre las dinámicas alienantes de las ciudades-producto y las sociedades virtuales:

En general, se piensa que pensar no es hacer nada en una cultura orientada a la producción, y hacer nada es difícil. Lo mejor es hacerlo disfrazando que está haciendo algo, y lo más cercano a no hacer nada es caminar.²⁰⁰

Es decir, al caminar el cuerpo “vaga por las calles”, no produce, se extiende en ella para rematerializarse de forma de revelarse a sí mismo como cuerpo pensante y también revelar su alrededor. Tal como lo describe Benjamin (2005) «[el caminante] no grababa estas cosas [los detalles de su recorrido] en su mente; más bien grababa su mente sobre estas cosas»²⁰¹, el interior se proyecta en lo exterior, el pensamiento se funde con el paisaje y la mente descansa sobre el recorrido porque vaga, sueña. Walter Benjamin (2012) lo explica desde la figura del flâneur, un «personaje efímero que, rebelándose contra la modernidad, pierde el tiempo deleitándose con lo insólito y lo absurdo en sus vagabundeos por la ciudad.»²⁰² El filósofo, inspirado en la prosa del poeta Charles Baudouaire²⁰³, define al flâneur como un cuerpo vago, despreocupado de la necesidad de acción por parte de lo urbano y que participa de él solo como mero espectador de sus espacios, que “está” solo para deleitarse con lo cotidiano. Un personaje que se encuentra sumergido en su entorno y en sí mismo para toparse inesperadamente con «descripciones reveladoras de la gran ciudad (...) [que quedan registradas en] aquel que ha cruzado la ciudad en cierto modo ausente, perdido en sus pensamientos o preocupaciones»²⁰⁴, que descubre en su indiferencia lo oculto que nace en lo espontáneo. El flâneur observa la ciudad en un estado de ensimismamiento, su perspectiva nace de la imaginación, la despreocupación y el ocio. Realiza su trabajo de significación no por motivos de orientación o practicismo sino desde la curiosidad del encuentro y en su propia ilusión. El flâneur trabaja como un cronista de las calles, dentro de la multiplicidad de los estímulos de lo diario como un delator de sus escenas y cómplice de sus eventos.

De esta manera, la multiplicidad de la ciudad interpela la calma del caminante, la ensonación del flâneur, y se manifiesta a través de una serie de acciones, de contactos e historias, donde cada uno de sus elementos, de signos, llaman y conmueven a los sentidos y la memoria, basta con «un signo sensible [que] nos hace violencia: moviliza la memoria, pone el alma en movimiento; pero el alma, a su vez, emite el pensamiento, le transmite el apre-

194 GROS. Op. cit., p. 45.

195 Ibíd.

196 Ibíd, p. 46.

197 LEFEBVRE. Op. cit., p. 138.

198 BENJAMIN. Op. cit., [J 60 a, 6] p. 345.

199 SOLNIT, REBECCA. *Wanderlust*. Madrid: Capitán Swing, 2015, p. 23.

200 Ibíd, p. 22.

201 En referencia a Charles Dickens sobre el caminar como acto de dispersión. BENJAMIN, WALTER. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012, p. 141.

202 CARERI. Op. cit., p. 74.

203 Específicamente sobre el texto del poeta, *El spleen de París*, que analiza en su texto *El París de Baudelaire*. Benjamin examina el concepto del spleen del caminante urbano que retrata Baudelaire que «se traduce como melancolía» (p. 247), que entiende como «el hundimiento-en-sí de la experiencia (...) [donde la aparición de los sentidos como] *El olor es el refugio inaccesible de la mémoire involontaire*» (p. 227), la sensibilidad del paisaje y su relación con la memoria sentimental. BENJAMIN. *El París de Baudelaire*.

204 Ibíd, p. 141.

mio de la sensibilidad, la fuerza a pensar la esencia, como la única cosa que debe pensarse.»²⁰⁵ Quien deambula aprende del entorno del cual participa y lo almacena en su memoria, reconoce sus códigos y aprende parte de sus itinerarios. Se amolda al funcionamiento de los ritmos de la calle ya que «los signos [que capta y observa] son el objeto de un aprendizaje temporal, no de un saber abstracto»²⁰⁶ de manera que a partir de «la suma de percepciones, puntos de vista, recuerdos y conocimientos, permite el "reconocimiento"»²⁰⁷ del espacio y de sí mismo. Es decir, se reconoce en sus vías, patrones y tiempos, y forma un lazo de complicidad con estos, ya sea como un nativo, por un lazo generado desde la familiaridad con el ambiente, o como un extranjero, que se asombra ante las posibilidades de lo desconocido.

En la figura del *flâneur* de Benjamin, el observador se presenta desde una posición de otredad, abierto a la comprensión de lo inesperado de lo urbano, «donde la curiosidad celebra su triunfo. La curiosidad puede concentrarse en la observación: su resultado es el detective amateur.»²⁰⁸ El caminante disfruta de lo ignorado, su propósito está en el descubrir. Para el sociólogo Renato Ortiz (1996) esta búsqueda se ve reflejada en la temática del viaje, donde «desplazarse significa tomar conocimiento de aquellos que difieren de "nosotros" (...) [el viajero] trabaja como un descifrador, integrando lo "desconocido" a su lenguaje familiar»²⁰⁹ Caminar es encontrarse con lo y los otros²¹⁰, para «el *flâneur* su ciudad ya no es su patria, sino que representa su escenario.»²¹¹ un escenario de múltiples señales que lo envuelve en la simultaneidad:

(...) esa intensidad lo que se persigue con el placer: ese momento en el que las facultades de sentir se desbordan, se despiertan, se sacuden, se ponen en cuestión. Si hay repetición, todo pierde relieve: se vuelve soso, monótono, siempre igual.²¹²

El *flâneur* de Benjamin y el *spleen* de Baudelaire no son descriptores de lo idéntico, de lo ideal y de las ciudades genéricas, sino de aquello que los (con)mueve, son cronistas de lo misterioso de lo común:

¿Quién no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada que pudiera adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia? Esta obsesión nace de frecuentar las grandes ciudades, del entrecruzamiento de sus incontables relaciones. También usted, mi querido amigo, trató de traducir en canción el grito estridente del vidriero y de expresar en prosa lírica sus desoladoras resonancias cuando atraviesan las altas brumas de la calle y llegan a las buhardillas.²¹³

205 DELEUZE. *Proust y los signos*, p. 184.

206 Íbid, p. 12

207 ROJAS-MIX. Op. cit., p. 102.

208 BENJAMIN. *El París de Baudelaire*, p. 140.

209 La reflexión de Ortiz se realiza desde un enfoque antropológico sobre lo exótico, hace una comparación de la experiencia del encuentro europeo con tribus indígenas y su maravillación ante lo desconocido con el encuentro con la cultura popular. Compara las experiencias, las cuales ambas poseen un grado de extranjería, y concluye que la comprensión de los itinerarios cotidianos por parte del caminante ocurren al igual que «el viajero [quien] se comporta como alguien que aproxima unidades heterogéneas, su itinerario interliga puntos desconexos.» ORTIZ. *Otro territorio*, pp. 4-6.

210 Quien "corre" por la ciudad no logra ser correspondido: «el colérico "no quiere sentir nada"; su arquetipo va rabiando contra los hombres sin hacer distinciones; ya no está en posición de distinguir entre el amigo fiel y el enemigo mortal.» La velocidad del encuentro en la ciudad niega el reconocimiento de los unos con los otros, la ansiedad de la multitud engeguece al transeúnte común a ver masas y no caras. BENJAMIN. *El París de Baudelaire*, p. 227.

211 BENJAMIN. *Libro de los pasajes*, [J 66 a, 6] p. 354.

212 GROS. Op. cit., p. 185.

213 BAUDELAIRE, CHARLES. *El spleen de París*. Elejandria libros dominio público, p. 3-4. Disponible online en <https://www.elejandria.com/libro/el-spleen-de-paris/baudelaire-charles/466>. Accedido 22/6/2019.



▲ REGISTRO EN TERRENO
Calle Salvador Sanfuentes,
20 de diciembre 2018,
12:04 del día.

La otredad les es intrínseca ya que «supera la atrocidad de las ciudades para apoderarse de las maravillas pasajeras, explora.»²¹⁴ El *flâneur* no pretende formar parte de la escena, sino más bien de participar de la simultaneidad de las acciones que observan, para mezclarse y desaparecer, como mencionaba ya Benjamin (2012): de actuar como un detective de lo cotidiano, desde el anonimato. «En la apariencia de una multitud agitada y animada por sí misma, [es donde] sacia el *flâneur* su ansia por lo nuevo»²¹⁵, para que su inmersión sea completa «requiere de esas concentraciones urbanas»²¹⁶ y sus densidades. Una acción de marginación que toma poder en la fuerza de la apropiación, «no es oponerse, sino esquivar, exagerar hasta alterar, y aceptar hasta superar.»²¹⁷ Es el cuerpo quién dibuja su actualidad, Foucault lo describe: «Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos.»²¹⁸ El *flâneur* navega estos lugares posibles desde sus fantasías, todo lo que experimenta se hace real y a su vez se ve exacerbado por los deseos, las ideas y los encuentros inesperados. Desde la otredad, el cronista de las calles construye un mundo imaginado «nadie se da cuenta de que está mirando! Es como un recoveco de la masa. El *flâneur* está desfasado, y el suyo es un desfase decisivo que, sin excluirlo ni distanciarlo, lo distrae de la masa anónima y lo singulariza por lo que él mismo es.»²¹⁹ Repite el ritmo de la escena, desde su posición extranjera se abre a explorar y en su contemplatividad se propone a imaginar: lo que observa, lo que siente y lo que espera.

214 GROS. Op. cit., p. 190.

215 BENJAMIN. *Libro de los pasajes*, [J 66, 1] p. 353.

216 GROS. Op. cit., p. 185.

217 Íbid, p. 187.

218 Para el filósofo el cuerpo «tiene sus propios recursos de fantasía: también posee lugares sin lugar, y lugares más profundos, aun más obstinados que el alma, ya que en sí es un fantasma que sólo aparece en los espejismos del espejo», habitarlo es una fantasía, nunca se ve a sí mismo fuera de él, se decreta a través de la experiencia, del sentir, del respirar. El cuerpo es un espacio utópico que se proyecta, «el cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios se encuentran, (...) no está en ninguna parte: está en el corazón del mundo, en ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueña.» FOUCAULT, MICHEL. *Topologías: El cuerpo utópico*. *Revista Fractal*, XIII (48): pp. 39-62, México, 2008. Disponible online en <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>. Accedido en 5/5/2019. En 5. *Mi cuerpo está siempre en otra parte*.

219 GROS. Op. cit., p. 188.

5 Ciudad imaginada

experiencia del transitar

sueños y mitos

sensaciones - psicogeografía

FICCIONALIZACIÓN

+

IMAGINARIOS

asociación para crear

ciudad imaginada



5.1 La ciudad imaginada

La ficción del habitar

La ciudad es un gran texto en construcción puesto que se ve escrita al ser habitada, en «*las prácticas, los comportamientos, las acciones, los itinerarios, [y todas] las transformaciones que van construyendo la ciudad, en los usos que sus habitantes hacen de ella.*»²²⁰ De tal manera que su composición se basa en el agenciamiento del cuerpo de la ciudad y el cuerpo de sus habitantes ya que, como se expresaba antes citando a Lefebvre (1978), al habitar uno va «*esculpiendo el espacio, [a la vez que se va] adoptando [sus] ritmos.*»²²¹, es decir, ocurre una alteración en el espacio de ambos cuerpos, que en su encuentro se produce la acción de su mutua traducción; «*la ciudad se lee porque se escribe, porque fue escritura*»²²². En este sentido, la narrativa de la ciudad sería entonces el intercambio (la traducción) entre ambos cuerpos y el registro de su comunicación cuyo texto está impreso en la materialidad de lo urbano:

(...) la palabra de la ciudad: [es] lo que ocurre y transcurre en la calle, en las plazas, en los vacíos: lo que allí se dice. (...) la lengua de la ciudad: [son] las particularidades de esta ciudad determinada que se expresan en los discursos, los gestos, los vestidos, las palabras y el empleo de las palabras por los habitantes. (...) La escritura de la ciudad [es] lo que se inscribe y se prescribe en sus muros, en la disposición de los lugares y su encadenamiento, en resumen, el empleo del tiempo (...)²²³

En la cita, Henri Lefebvre (1978) homologa todos los aspectos del habitar a la escritura de un libro, cuyo lenguaje se expresa corporalmente en el espacio para luego ser revelado ante sus lectores en cada uno de sus detalles. La definición de Lefebvre concuerda con la postura del sociólogo Mario Margulis quién ve en el registro de la narrativa del espacio una herramienta para “leer ciudad” y de esa manera poder comprender «*sus propios sistemas de signos [desde la observación de] sus articulaciones espaciales, en sus usos, formas y estéticas*»²²⁴, ya que entiende que el relato urbano nos compromete a una serie de signos y códigos que aprendemos y expresamos y, que a la vez, nos da la oportunidad de subvertir lo aprendido desde la **propia discursividad del cuerpo**²²⁵. Cuerpo que «*puede ser la agencia y el instrumento de todo esto, el lugar donde el “hacer” y el “ser hecho” se tornan equívocos*»²²⁶ por tanto se

entiende que el relato de la ciudad debe pasar por el propio relato corporal (los propios sentidos, sentimientos, nuestra historia y pensamientos) y cuya «*materialidad que, al menos, lleva significado y lo lleva de modo fundamentalmente dramático*»²²⁷, porque se manifiesta en acciones e intercambios. Con lo anterior, la filósofa Judith Butler (1988) habla del cuerpo como un espacio en sí mismo, un espacio que discute con lo urbano y que dentro del proceso de traducción de ambos lugares, el del cuerpo-habitante quedaría abierto a verse transformado por el discurso de la ciudad ya que «*no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades*»²²⁸, de ser llenado de significado. Por ello, el cuerpo repite y contradice el discurso de la ciudad ya que es:

(...) una memoria sabia que graba los signos del reconocimiento: manifiesta, mediante el juego de las actitudes de que dispone, en este caso, la modulación del espacio urbano que el cuerpo y la ciudad va expresando —en forma material y simbólica— la desigualdad social, la diversidad de los grupos sociales que la habitan y las diferencias y conflictividad que los envuelven.²²⁹

La ciudad se narra en las «*huellas que va dejando la acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social, que se manifiestan como una escritura colectiva*»²³⁰ donde la interpretación de ambos cuerpos, ciudad-habitante, se hacen presentes en los códigos y expresiones que se aprenden de manera que el espacio se haga “legible”, es decir, que sea capaz de ser reconocible y de reconocerse dentro de él. Para Kevin Lynch (1998), la “lengua de la ciudad” en Lefebvre (1978) en su caso será la “legibilidad de lo urbano”, la manera que un territorio es capaz de ser identificado e incluso memorizado: «*si es legible, puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexa de símbolos reconocibles*»²³¹. El habitante «*aprende entonces a interpretar la escena mediante la selección de claves “reveladoras”*»²³² del espacio y que luego las representa desde su propia discursividad; actúa de cierta manera o sabe con certeza hacia donde dirigirse, se expresa de cierta forma, en su manera de hablar o en cómo se viste, etc. Sin embargo dentro de este relato, que puede ser registrado desde los signos que se comparten en el espacio, no puede restarse los sucesos de lo cotidiano, un escenario que no sólo se compone de acciones visibles dentro de sus extensiones sino que también de lo invisible. Con respecto a ello Lefebvre (1978) comenta:

(...) no es suficiente examinar este texto sin recurrir al contexto. (...) El contexto, lo que hay bajo el texto a descifrar: la vida cotidiana, las relaciones inmediatas, lo inconsciente de “lo urbano”, lo que apenas se dice

220 Para el sociólogo Mario Margulis «*la ciudad es comparable a la lengua, construida por múltiples hablantes en un proceso histórico que da cuenta de interacciones y de luchas por la construcción social del sentido.*» Que se articula a partir de su habla que es el movimiento en la ciudad, el accionar. MARGULIS, MARIO. *La ciudad y sus signos*. *Revista Estudios Sociológicos*, xx (3), México, 2002, p. 516.

221 LEFEBVRE. Op. cit., p. 70.

222 *Ibíd.*, p. 74.

223 *Ibíd.*, p. 83.

224 MARGULIS. Op. cit., p. 517.

225 Se hace referencia al concepto de **cuerpo discursivo**, que nace de la reflexión de la performatividad del cuerpo de Judith Butler, ya que «*decir que [el cuerpo] es performativo no es simplemente insistir en el derecho a producir un espectáculo placentero y subversivo, sino alegorizar las formas consecuentes y espectaculares en las que la realidad a la vez se reproduce y se contesta.*» BUTLER. *Deshacer el género*, p. 53.

226 *Ibíd.*, p. 40.

227 BUTLER. *Performance acts and gender constitution*, p. 521.

228 *Ibíd.*

229 MARGULIS. Op. cit., p. 517.

230 *Ibíd.*, p. 516.

231 LYNCH. Op. cit., p. 11.

232 *Ibíd.*, p. 22.

y, menos aún, se describe, lo que se oculta en los espacios habitados (...) y lo que hay por encima de este texto urbano: las instituciones, las ideologías, no puede descuidarse a la hora de traducir la información.²³³

233 LEFEBVRE. Op. cit., p. 74.

Esto se explica ya que el texto urbano, como en un libro, no solo describe o relata un espacio verídico e identificable en la realidad, sino que en sí mismo es una ficción, una descripción que se construye de lo interior, desde la propia experiencia y que en su ejecución denota el punto de vista particular de la mirada de su autor y también la de su lector.

Así pues, se puede asimilar que el texto de la ciudad no solo se constata desde el accionar del cuerpo y el tacto, lo factible, sino también están presentes en su **construcción**²³⁴ los otros sentidos (oler, saborear, ver), las sensaciones de lo inmaterial, que también se encuentran implicados en la lectura y narración del relato urbano. De este modo, se utiliza la experiencia como medio de traducción de los sentidos para dar forma a lo invisible del sentir, de «*confiar en los sentidos para saber si las abstracciones sobre las cuales nos asentamos, a menudo tienen ... rastro de sus orígenes sensoriales.*»²³⁵

Desde **lo sensible**²³⁶, la narración de la ciudad toma su significado, en la interpretación que nace del encuentro del cuerpo-discurso y su experiencia en el espacio “escrito” y que reside en el campo de lo imaginario, de la fantasía, ya que para interpretar hay que percibir un mundo, uno que existe antes de recorrerlo y que se transforma en otro al pasar por él. De esta manera, habitar es imaginar ya que «*seleccionamos fragmentos de relatos, y los combinamos en nuestro grupo, en nuestra propia persona, para armar una visión que nos deje poco más tranquilos y ubicados en la ciudad.*»²³⁷ La imagen de la ciudad no es una totalidad definitiva sino una concesión de retazos, de señales y de convenciones aprendidas (pre-imagen) en nuestra percepción, por lo que el espacio es una construcción ficcionaria en la cual se conjugan las materialidades percibidas y también las afectividades, sensaciones y sentimientos.

234 En este sentido Judith Butler discute el valor de las investigaciones desde las disciplinas del área de las humanidades, cuyo valor no recae en estudios de datos y ni en la constatación de hechos sino más bien en su aporte cultural. La filósofa argumenta sobre el valor de la perspectiva de lo sensible: «*Aún cuando traficamos con formulaciones abstractas y filosofía abstracta, seguimos siendo cuerpos en el mundo atiendo a lo que se presenta, respondiendo a lo que se comunica.*» Respuesta sensible que puede ser registrada, traducida y explorada por y desde lo sensible para luego verse expresada en formas, sonidos, sabores e imágenes, que son también registro válido del saber. BUTLER, JUDITH. *Charla de Judith Butler: “Crítica, disenso y el futuro de las humanidades” en el Centro Interdisciplinario de Estudios en Filosofía, Artes y Humanidades de la Universidad de Chile.* Charla disponible en: <http://www.uchile.cl/multimedia/152550/judith-butler-critica-disenso-y-el-futuro-de-las-humanidades><http://www.uchile.cl/u152550>. Accedido en 3/5/2019. Transcripción en **Anexo 2**, 9:07 min.

Para el filósofo Frédéric Gros (2015) esto se ejemplifica desde la mirada de un niño, a quién todo le es nuevo y por tanto todo le es posible, el mundo es un lugar mágico donde:

(...) [existen] **posibilidades de mundos. (...) un paseo es una identidad completa, un rostro, una persona. No son caminos que se cruzan ni senderos bajo un mismo cielo (...) los caminos no son [solo] líneas. El niño, que vive a ras de suelo, a ras de los senderos, sabe que todo es diferente, las formas de los guijarros, el contorno de los árboles y los olores de las flores. (...) El niño, en cambio, percibe individuos, personalidades.**²³⁸

El niño describe los lugares desde la lupa de la imaginación, desde las sensaciones del espacio y con ello es capaz de formarse una impresión un “carácter”, una forma de recordar y de describir lo desconocido. Con ello, el espacio gana una nueva capa de información, el imaginario del espacio, aquello que lo describe y caracteriza, que los dota de identidad, Gros (2014) explica: «*de niño, dos paseos que formaban dos mundos (...) Dos mapas completos [y distintos] del mundo, con sus estaciones, su tonalidad, su duración y sus colores.*»²³⁹ Dos mundos separados que se reconstruyen desde la memoria sensorial, se cargan de sentimiento y se guardan como una impresión de lo particular.

Si hablamos desde la amplitud de la ciudad, son sus rincones los que «*se vuelven densos al cargarse con fantasías (...) [que] se multiplican en ficciones individuales y colectivas*»²⁴⁰, en múltiples registros, de recuerdos e imágenes de la memoria sensorial. La imagen de la totalidad de la urbe es formada desde las ficciones de cada habitante y también en su colectividad que se reconoce como imaginarios urbanos, «*imaginarios sociales [que se entienden como] aquella manera compartida -de intensa variable en nuestra individualidad moderna- de representar el espacio y el tiempo*»²⁴¹, ya que los espacios que se navegan en hechos y materialidades se componen también de significaciones, simbolismos y creencias, es decir, de imaginarios: «*expresiones simbólicas [que] suponen un ánimo de visualizar lo invisible*»²⁴², lo intangible de sus formas de hacer y de expresarse, el mundo invisible de los sentidos. La ciudad invisible es un espacio imaginable, descriptible desde la «*forma, el color o de la distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificada*»²⁴³, de imágenes compartidas y proyectadas en lo personal (la experiencia del transitar y sus ensoñaciones) y en lo comunitario (la formación de una identidad de barrio y la creación de “lugares”), lo que transforma el amplio espacio de la ciudad en acotados escenarios caracterizables, identificables y altamente imaginables. El arquitecto Norberto Feal (2005) argumenta «*el ojo es incapaz de ver la ciudad: solo*

235 Ibíd, 8:10 min.

236 Se entiende por sensible todo lo relacionado a acciones cuya «*raíz común “ser” [son] derivadas de la sensibilidad [como]: el sentimiento, la sensación, lo sensual, lo sensitivo, lo sensorial, el sentido (común), el sentido (dirección), lo sentido (percibido) y lo sentido (afectivo).*» MANDOKI. Op. cit., p. 48.

237 GARCÍA CANCLINI. *Imaginarios urbanos*, p. 93.

238 GROS. Op. cit., pp. 170-172.

239 Ibíd, p.170.

240 GARCÍA CANCLINI. *Imaginarios urbanos*, p. 109.

241 MÁRQUEZ. *Imaginarios urbanos en el Gran Santiago: huellas de una metamorfosis*, p. 80.

242 Ibíd.

243 LYNCH. Op. cit., p. 19.

podrá captar retazos, nada parecido a la ciudad. Será la memoria a través del recorrido la que conformará la ciudad posible.»²⁴⁴ Una ciudad propia, la que siento, la aprendida y que es la realidad que escribo, la que narro.

Un “imaginario” que se proyecta sobre la ciudad no se desliga de su realidad, su relato no es totalmente ficticio sino al contrario, es capaz de dar una nueva perspectiva de lo real y actuar como traductor de lo cotidiano, como una gran memoria simbólica y un medio para representar la identidad de un lugar, como un acto de mnémica (huellas sensoriales-psíquicas), argumenta el historiador Miguel Rojas Mix (2006) es «*la edificación imaginaria de lugares y a la modelación de imágenes y simulacros impregnadas de emoción, afectividad y sentimiento. (...) Unamuno decía: “siento luego soy”. Este arte de la memoria, este “decurso mnemotécnico”*»²⁴⁵, es decir, la construcción mental de la realidad desde la sensibilidad de lo vivido, de los “trazos” de la experiencia:

(...) la imaginación urbana, sobre lo dado geográfico, construye la ciudad con el mismo gesto con que dota de significado al vacío territorial. Lo natural, como formas huecas, va a ser llenado de significados con las producciones de la poética y la imaginación.²⁴⁶

Sin embargo, como ya ha mencionado el mismo Feal (2005), la ciudad no puede ser reconocida en su totalidad, no lo vemos todo y esos espacios que no logramos ver de ella, forman parte también de nuestra imagen del total. Por ello, la amplitud de la ciudad se percibe de la forma de un relato mitológico, en el sentido que su narrativa se reconstruye desde la recopilación de sus trazos, desde las múltiples escenas que se perciben de ella como «*una relación ficticia entre mirada y paisaje*»²⁴⁷, puesto que llenamos de significado la parte incompleta de la totalidad. La multiplicidad de la ciudad levanta ciudades mitológicas ya que para «*aprehenderlas como una totalidad [se] descubre que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia [(mirada simultánea)]*».²⁴⁸ Es la ficción de su conjunto, en la suma de sus realidades, donde toma significado y se proyecta en un nuevo espacio imaginado. La ciudad imaginada, la propia y cotidiana, se complementa a la ciudad mitológica, una metrópolis de la cual no conocemos su totalidad, pero que aun así poseemos una imagen de ella construida desde la imaginación, desde los imaginarios urbanos.

Habitar la ciudad mitológica se sustenta en la relación de otredad del recorrer sus espacios desconocidos, de interactuar en sus «*encuentros de alteridad y diferencia*»²⁴⁹, aún moviéndose en una ciudad reconocida se actúa como un extranjero ya que en el “viaje”, el movilizarse, significa salir del origen

244 FEAL, NORBERTO. *La ficcionalización del territorio*. *Revista Bifurcaciones*, (4), Chile, 2005, p. 4. En Bifurcaciones online: <http://www.bifurcaciones.cl/2005/09/la-ficcionalizacion-del-territorio/>. Consultado 7/5/2019.

245 ROJAS MIX. Op. cit., p. 103.

246 FEAL. Op. cit., p. 5.

247 AUJE. Op. cit., p. 91.

248 Con ello el antropólogo Claude Lévi-Strauss ve una oportunidad de análisis en la **mirada mitológica del habitar**, de su comprensión desde las **imágenes extraídas de la experiencia** para describir sobre su totalidad, en este caso sobre las ficciones de la ciudad, puesto que «*la originalidad del pensamiento mitológico, [es] desempeñar el papel del pensamiento conceptual* (p. 48)», es decir, que se expresa a través de imágenes y de símbolos y que por ello al «*“significar” significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente* (p. 33).» LÉVI-STRAUSS. Op. cit., p. 78.

249 El autor se refiere al enfrentamiento de los habitantes en la multiplicidad de sus recorridos, que los obligan a toparse, a moverse (se altera, cambia de estado), a enfrentarse con lo otro y los otros. GARCÍA CANCLINI. *Imaginarios urbanos*, p. 110.

para entrar en lo desconocido. Al respecto, Judith Butler (2019) reflexiona que al viajar «*nos vamos de las coordenadas habituales del espacio y tiempo solamente para volver a nuestro propio mundo desorientados y orientados de nuevo*».²⁵⁰ Es en aquél desconcierto donde se aloja el acto de traducción, en aprender del otro. El enigma del otro es una imagen mitológica, que en su sensación de “impaz” se abre a la posibilidad de crear lo que no vemos, lo que no conocemos. Lo cotidiano toma sentido en la ensoñación de su transeúnte, en las apariciones que guarda en su memoria y las sensaciones que experimenta. Las grandes metrópolis de la globalización han dado paso a la creación de más **ciudades fantásticas**, las cuáles en su amplitud y complejidad se esconden y brotan las múltiples narraciones de una ciudad imaginada.

5.2 Realismo Mágico

Referente histórico: la tradición popular y las expectativas de una identidad Latinoamericana

La temática sobre **lo real maravilloso**²⁵¹ y el **realismo mágico** son conceptos que aparecen como principal antecedente al hablar de ciudades imaginadas o la idea de una “**ciudad fantástica**”. Se reconocen como parte de un movimiento artístico y posteriormente literario relacionado a escritoras y escritores latinoamericanos: «*una corriente literaria propia de Latinoamérica que tiene como denominador común la mezcla de lo fantástico y lo real (...) que resulta ser una reacción propia de la década de 1930 a 1940, periodo (...) durante el cual se agudizan las contradicciones socio-económicas en Latinoamérica*»²⁵² cuyo reconocimiento se acentúa durante las décadas del 60-70 como «*producto de la generación de autores nacidos con posterioridad a la guerra del 14 y su directa relación con el periodo de guerras: guerra civil española, la segunda guerra mundial, la guerra fría y el conflicto de Corea*».²⁵³ Es un movimiento que se define en la forma en que se construyen los relatos

251 Se hace la distinción entre **realismo mágico** y **lo real maravilloso** puesto que el segundo, acuñado por el escritor Alejo Carpentier, se refiere a un alejamiento de los recursos de lo “mágico” inspirados en recursos del surrealismo quienes «*se valen de ardid para la creación de lo irreal (...) de la exageración de rasgos en personajes y escenarios (...) A fuerza de querer maravillar, la sorpresa se hace mecánica, apartándose de lo verdadero y convirtiéndose en artificialidad*» Para Carpentier **lo real maravilloso** debe ser un hallazgo de lo real ya que “lo maravilloso”, lo mágico del cotidiano ocurre «*cuando se advierten rasgos y peculiaridades extraordinarias que, aunque propios y siempre presentes en los sucesos y cosas, no se habían visto anteriormente*» BARROSO, JUAN VIII. “Realismo Mágico” Y “Lo Real Maravilloso” en “El Reino De Este Mundo” Y “El Siglo De Las Luces.” *LSU Historical Dissertations and Theses*, (2817), Louisiana-EE.UU.,1975, pp. 52-53. Disponible en https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2817.

250 BUTLER. *Crítica, disenso y el futuro de las humanidades*. **Anexo 2**, 41:46 min.

sobre lo cotidiano, de la vida urbana y rural Latinoamericana y en donde se destacan los recursos literarios que comparten sus obras «*que expresan la confusión y multiplicidad del mundo que presencian estos escritores. Muchos de ellos han sufrido una desilusión de tipo ideológico (...) o bien como simples observadores interesados*»²⁵⁴, como la expresión desde lo poético sobre la fragmentación, lo múltiple y lo contradictorio de la experiencia social de la época. De manera que se visibiliza una perspectiva latina literaria en textos que trataban sobre la realidad, la ciudad y los escenarios del cotidiano «*no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación [desde la descripción de lo real en una] exactitud detallística que tiene la intención de buscar la infinitud de lo pequeño*», y que «*expresa que la magia se encuentra en el acto perceptivo.*»²⁵⁵ Por ello se define el **realismo mágico** en un:

(...) conjunto de procedimientos y recursos que permiten al artista tratar la realidad subjetivamente. (...) [que] se centra en el misterio presente en la realidad. [Utiliza] En esta noción del misterio (...) en los procesos síquicos, el impulso lírico y el aspecto subjetivo del artista debido al carácter intuitivo que estos procesos conllevan (...) [que] vislumbra la realidad como dual debido a la presencia de características objetivas y subjetivas [(lo tangible y lo intangible de la experiencia del habitar). Y que en su narración] no imita la realidad sino que trata de re-crearla [(la ciudad proyectada en una ciudad imaginada)] dentro de los límites espaciales, temporales y de contexto social [a través del retrato de] las características intrínsecas y arquetípicas de dicha realidad.²⁵⁶

Por tanto se utilizan recursos donde se «*restablece importancia a los objetos confiriéndoles un significado más hondo que roza en el misterio*»²⁵⁷ a través de la utilización de la descripción de la experiencia, los sentidos y sentimientos:

(...) la realidad presentada es elevada de sus planos más hondos hacia las fronteras entre lo que existe de hecho y lo que existe debido a la acción de la imaginación; (...) una rara realidad ficticia. También el interés en transformar lo común y cotidiano en tremendo e irreal; lo irreal acaece como parte de la realidad; el tiempo existe en una especie de fluidez intemporal; y gran preocupación estilística [en la descripción del detalle y utilización de simbolismos].²⁵⁸

Lo que se destaca de los recursos poéticos del movimiento del **realismo mágico**, es la visión rupturista del cómo relatar el cotidiano de las ciudades latinoamericanas al replantearse los cánones del “realismo” y la forma de narrar lo urbano. Para ello, estos hacen uso de la experiencia mitológica del

252 Ibid, pp. 21-22.

253 El movimiento comienza a tomar relevancia en textos de crítica literaria durante la década del 30, dentro de ese periodo se consideran autores como María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Enrique Labrador Ruiz, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y Clarice Lispector. Posteriormente, en las décadas siguientes, se hace referencia a la generación de escritores del Boom Latinoamericano como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Donoso y Mario Vargas Llosa por nombrar algunos. Ibid, pp. 17-19.

254 Ibid, p. 23.

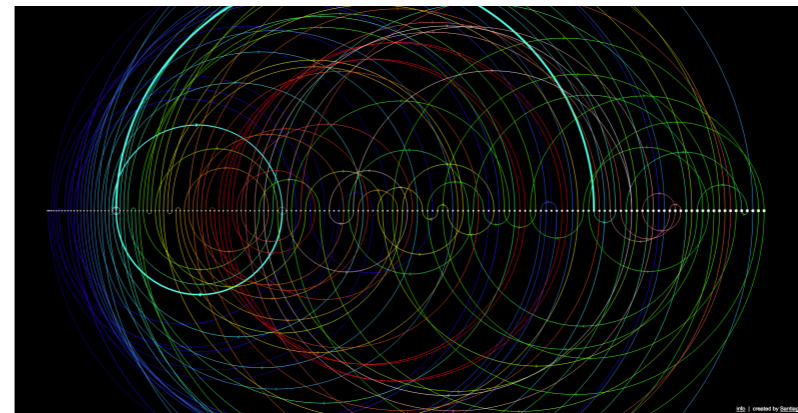
255 Ibid, p. 6 y 40.

256 Ibid, pp. 42-43.

257 Ibid, p. 5.

258 Ibid, pp. 15-14.

259 Ibid, p. 43.



Img.- Diagrama visual sobre la lectura múltiple de los capítulos del libro *Rayuela* (1963). Visualización disponible en moebio.com/research/rayuela/

habitar y el ensoñamiento del recorrer en la reconstrucción del paisaje ordinario, narrado lejos de algún tipo de encuadre racionalista o descripciones determinantes, sino que desde la amplitud y complejidad de la experiencia ciudadina; describiendo la variedad de escenarios, historias entrelazadas y distintas temporalidades del sentir. Sumado a esto, se destaca también una búsqueda de retratar la experiencia de la otredad plasmada en la creación de narraciones fragmentadas, contradictorias y “mestizas” desde la «*yuxtaposición temática de actitudes racionales e irracionales, [como] reflejo de la mezcla de razas y del sincretismo cultural americano.*»²⁵⁹ Las obras del realismo mágico se componen fragmentadamente al igual que las ciudades que habitamos hoy (y que se relataban antes), al igual que nuestros imaginarios y conflictos sociales, el realismo mágico es la conciliación de lo real y lo irreal, la ilustración de lo maravilloso de nuestras formas de hacer, crear y sobrellevar lo real.

Frente a esta forma de concebir el relato desde la mirada del otro y lo mitológico, se discute la real capacidad de poder identificar una realidad desde lo fantástico y de describir incluso una identidad espacial. El realismo mágico se presenta para algunos autores como un reflejo de la sociedad latinoamericana e incluso la descripción de una **identidad latina**.²⁶⁰ A partir de ello surge la noción del *macondismo*, una concepción sobre “la identidad

260 El autor Juan VIII Barroso (1975) analiza la obra de Alejo Carpentier y la descripción de una identidad latinoamericana desde el realismo mágico que para él «*da la síntesis y la esencia del continente. Porque la incongruencia, la paradoja, ... están en la raíz de la vida latinoamericana. En Latinoamérica todo es desmesurado; montañas y cascadas gigantescas, llanuras infinitas, selvas impenetrables. La anarquía urbana echa tentáculos tierra adentro, donde soplan los vendavales. Lo antiguo se codea con lo moderno, lo arcaico con lo futurístico, lo tecnológico con lo feudal, lo prehistórico con lo utópico. En nuestras ciudades se levantan los rascacielos junto a los mercados indígenas donde proliferan todavía los amuletos. ¡Como hallar sentido en esta profusión, en un mundo cuya devoradora presencia ofusca al hombre, descalabra su inteligencia y su imaginación!*» Ibid, pp. 58-59.

► Nota

Se utilizan como referente textos de los escritores Julio Cortázar y Clarice Lispector. Del primero, se toma como referencia su obra *Rayuela* (1963), relacionado a la manipulación de la temporalidad de lectura para generar un relato no lineal (acciones múltiples). A continuación, se destaca la obra *La ciudad sitiada* (1948) de Lispector sobre la utilización de la experiencia sensitiva y el uso de simbolismos en lo cotidiano, los cuales la autora utiliza en el texto para describir la transformación de una ciudad a través de los años, desde la caracterización de sus habitantes, quienes representan un «*panel de la vida urbana [donde] hay un mirar desde dentro hacia fuera: el mundo subjetivo creando la atmósfera.*» JOZEF, BELLA. “Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética”. *Revista iberoamericana*, L (126), 1984, p. 242.

de lo latino” frente a los círculos culturales dominantes (anglo-europeos) que surge de la idealización del “Macondo” de García Márquez sobre la experiencia Latinoamericana y que trae consigo una serie de aprensiones e interrogantes sobre el discurso del realismo mágico; uno que enaltece el uso del exotismo y el salvajismo americano, «del Macondo subdesarrollado, rural y exótico donde “todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles”.»²⁶¹

Se discute entonces la mistificación de lo latino a través de la sobre-estelización de la identidad latinoamericana en «la exaltación del irracionalismo y de la supuesta esencia de lo latinoamericano [como una] fijación fundamentalista de la identidad»²⁶², lo que da paso a los círculos de poder a instrumentalizarlo, por ejemplo, en las lógicas de mercado, en «estereotipos de lo latinoamericano embalado para la exportación, están emblematizados en la imagen del Macondo de García Márquez»²⁶³. También se observa su utilización de parte de las naciones como herramienta que «se instrumentaliza como opacamiento de la memoria histórica, explicando la violencia desde el mito»²⁶⁴ de manera de reunir en una identidad reconocible y estructurada en «el fundamentalismo [que] intenta sobrevivir ahora como latinoamericanismo.»²⁶⁵ Con respecto a este último punto, la filósofa Erna von der Walde (1998) destaca la relación de poder simbólico-cultural del relato del realismo mágico latinoamericano ya que «desde la letra no se piensa el país real sino que se impone el país que conciben unos pocos como país ideal. (...) [De tal manera que] por fuera de la ciudad letrada (...) Los sentidos, el mundo de los olores y los sonidos, las algarabías de la plebe serán su capital cultural.»²⁶⁶ Al declarar esto, la autora pone en conciencia la utilización de lo popular como unificador de una idiosincrasia entendida como “nacional” y su manipulación de la nostalgia de “lo rural”.

Las preguntas que trae consigo el fenómeno del *macondismo* hace considerar que lo maravilloso tiene el peligro de caer en un “localismo”; en el estereotipo y su manipulación. A pesar de ello, se reconoce que la utilización del recurso de lo fantástico es un medio que aparece como una reacción del orbe narrativo, en la formación de una ciudad anti-letrada que reivindicaba el vivir del pueblo y su compleja, pero auténtica, forma de habitar. Lo fantástico es un reflejo de la otredad, de una perspectiva fuera de la ciudad letrada, una forma de ver el mundo globalizado desde una mirada poscolonialista, una «que se ocupa de cuestionar las construcciones geohistóricas del Otro que han sido elaboradas desde posiciones centrales del conocimiento.»²⁶⁷ A causa de ello, se propuso contrarrestar estos miedos al *macondismo* desde una perspectiva poscolonial, que tomó forma en el *McOndismo*²⁶⁸, manifiesto que nace en los años 90 por parte del escritor Alberto Fuguet (2000) quien declara:

Mi idioma es el español y mi hogar está en Sudamérica. ¿Cuánto más Latino puedo ser? La cosa es que yo me sofoco con el espeso, dulce y

húmedo aire con olor a mangos, y me revuelve la panza cuando empiezo a volar entre miles de mariposas coloridas. No lo puedo evitar; soy un morador urbano de pies a cabeza. Lo más cerca que voy a estar de “Como agua para chocolate” es revolviendo los títulos del Blockbuster local.²⁶⁹

269 Ibíd, Anexo 1.

El autor pone en cuestionamiento la forzada imagen latinoamericana y la omisión de las experiencias de la actualidad, por lo que se propuso a relatar las nuevas ciudades globalizadas en su texto de cuentos con el mismo nombre *McOndo* (1996) junto al escritor Sergio Gómez, omitiendo en su relatos cualquier aspecto fantástico, rural o popular, para describir así la veracidad de las actuales ciudades virtuales: como se viven «en ciudades en toda Sudamérica, enganchados a la televisión por cable (CNN en español), adictos a películas y conectados a la Web, estamos lejos de la atmósfera de dulce siesta con olor a jalapeño que alimenta gran parte del paisaje literario sudamericano.»²⁷⁰ De esta manera, el *McOndismo* excluye de su relato la complejidad de las ciudades globales al solo describir las dinámicas «(pos)moderna, urbana y con mayor poder adquisitivo, que existe como temporalidad paralela pero conflictiva, al mundo rural, pobre y subdesarrollado»²⁷¹, mundo que representaba el **realismo mágico** y que no se concedía a la realidad de las nuevas ciudades latinas. La autora Diana Palaversich (2000) responde al manifiesto del *McOndismo* y discute su mirada al describir las realidades latinas desde la perspectiva de la modernidad ya que reconoce que en el se alberga:

[La antigua inquietud sobre] el tema de la identidad latinoamericana con sus constantes dilemas: ¿somos salvajes o modernos?, ¿europeos o indios?, ¿avanzados o atrasados?, (...) [Sin embargo estos temas en las actuales dinámicas de la globalización] ya no tiene mucho sentido [ya que no se] habla de la identidad colectiva sino de la individual: El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) parece dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)²⁷²

270 Ibíd, Anexo 1.

271 PALAVERSICH. Op. cit., p. 58.

Con lo anterior y refiriéndose a las aprensiones descritas por parte del *macondismo* y el *McOndismo*, se propone que lo fantástico no necesariamente “maquilla” lo real para hacer de un relato más vendible o para detallar una visión idealizada omitiendo los conflictos de la realidad, sino al contrario, lo irreal da espacio a que aparezca lo “extranjero” dentro del relato, lo inesperado y lo complejo de las sociedades globalizadas, como una forma de reflexión a la hora de enfrentarse al enigma de lo otro, temática tan presente en las ciudades virtuales de *McOndo* como en los espacios marginales del *macondismo*, de manera de visibilizar lo diverso de sus encuentros y desencuentros de lo “común”. La filósofa Judith Butler (2019) reflexiona acerca de esta búsqueda de lo otro

272 Respecto a esta reflexión la autora agrega que el valor de nuestra identidad cultural se basa en «lo híbrido [de la] cultura popular, rural o indígena: Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu (...) Soda Stereo y Verónica Castro, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de la Habana (...), Televisa y MTV (...), Borges y el comandante Marcos», es decir, contradicciones y extrañas fusiones. Ibíd, p. 59.

261 PALAVERSICH, DIANA. *Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual. Hispanamérica*, año 29 (86), 2000, p. 57.

262 VON DER WALDE, ERNA. *Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad. Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate)*. Castro-Gómez, S. y Mendieta, E. eds. México: Porrúa, 1998. Online <<http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/walde.htm>>, p. 11.

263 PALAVERSICH. Op. cit., p. 56.

264 WALDE. Op. cit., p. 7.

265 Ibíd.

266 Ibíd, p. 10.

267 Ibíd, p. 5.

268 Nombre que Fuguet propone: «A diferencia del mundo etéreo del Macondo de García Márquez, mi propio mundo es algo más cercano a lo que llamo “McOndo” -un mundo de Mc-Donald’s, Macintoshes y condominios.» FUGUET, ALBERTO. *I am not a magic realist!* Artículo en la Revista digital Salon.com (29/02/2000). Disponible en página Internet Archive Wayback Machine en <https://web.archive.org/web/20000229211322/http://www.salon.com/june97/magical970611.html>. Anexo 1.

y sobre el constante trabajo de adaptación a los rápidos cambios sociales de la vida moderna. Respecto a ello, la autora respalda el rol de la Humanidades como un medio abierto a la comprensión de estos nuevos fenómenos contemporáneos: «sufrimos un desplazamiento en lo que es extranjero. Lo extranjero es el real medio en que vivimos; las bases neumáticas nuestra conexión mundana entre nosotros. Lo extranjero en nuestro trabajo, sino en nuestra vocación, ya que estamos ampliando nuestra comprensión de la historia y cultura global a medida que conocemos la extensión multilingüe de este mundo.»²⁷³ Lo fantástico, lo imaginario y las ficciones son herramientas que ayudan a comprender, a través de lo simbólico y su expresividad, la presencia del otro y lo otro. Para Butler (2019) es en «La traducción por lo tanto es crucial para el futuro de las humanidades [y el futuro de las sociedades globales], y este hecho tiene implicaciones para la convivencia global»²⁷⁴ y reconoce en este papel la importancia de las artes y la construcción de sus relatos:

La tarea como humanistas, los que trabajamos en Humanidades, es nunca bloquear, o desplazar, o deportar lo que es extranjero, sino más bien permitir que lo que llamamos una lengua extranjera (que siempre la lengua materna de alguien más) llame nuestra atención sabiendo que nuestra propia lengua también es extranjera, obligando a otros [y a nosotros mismos] a dislocarse para poder entrar a nuestro [y otro] lenguaje y sus términos. Nos vamos de las coordenadas habituales del espacio y tiempo solamente para volver nuestro propio mundo desorientados y orientados de nuevo.²⁷⁵

Lo extranjero se abre a las posibilidades de crear, de mezclarse, de descubrir y aprender sobre lo otro. No se encierra al imaginario de la invasión, al de la universalización o supresión de unas costumbres por otras, sino que utiliza las oportunidades de la ficción como un medio y espacio para la comprensión y el reconocimiento de lo diferente y diverso.²⁷⁶ En este punto, se reconoce aún la necesidad por escribir y describir nuestras experiencias en el mundo, sobretodo bajos los constantes cambios de la globalización, de poder hablar de nuestro cotidiano para entender y comprender la proximidad del otro y lo otro. Una interrogante que se presenta latente²⁷⁷ y que se ve expresada en las formas de habitar y de cómo nos relacionamos con y en el espacio. La ciudad refleja estos miedos y al describirla se da forma a estas preguntas.

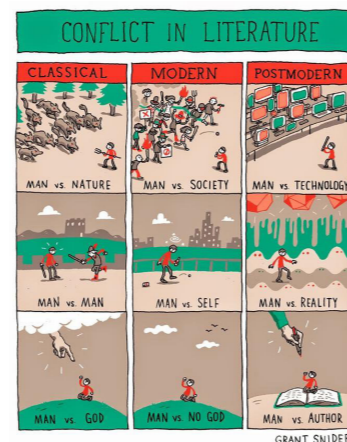
Un ejemplo de ello se refleja en el texto *Adiós Robinson* (1985) donde el escritor Julio Cortázar ya reflexionaba sobre la otredad del mundo moderno, sobre las frías ciudades globales que retrata en el regreso, siglos después, del naufrago Robinson Crusoe a la moderna isla de Juan Fernández:

273 BUTLER. *Crítica, disenso y el futuro de las humanidades*, Anexo 2, 40:02 min.

274 *Ibíd.*, 41:46 min.

275 *Ibíd.*

276 Esta comprensión nace al utilizar la traducción ya que «da forma a una aspiración ética de vivir en la encrucijada de las lenguas (...) si nos negamos a aprender otro idioma, entonces nos quedamos dentro de los horizontes cerrado del monolingüismo (...) Uno tiene que tener paciencia con lo enigmático. Dejarse llevar lentamente de las certezas. La traducción trae dolor junto con una nueva conexión; algo del original se ha perdido e incluso es irre recuperable.» *Ibíd.*, 43:00-44:08 min.



277 Esto se puede visualizar en el cambio de las interrogantes que aquejan particularmente a los distintos periodos de la historia humana. El dibujante Grant Snider lo refleja en sus comics que ilustran los procesos creativos del arte y la literatura. En la imagen, describe los cambios en los conflictos narrativos durante la historia, cuya última columna hace alusión a las preguntas que en la actualidad aquejan las narrativas de la posmodernidad: el conflicto con la realidad, con el avance de la tecnología y la propia identidad.

[Nora, funcionaria gubernamental, le responde a Robinson Crusoe quién en su regreso a la isla siglos más tarde, se encuentra con una ciudad moderna a la cual le prohíben recorrer sus calles por razones políticas]

Robinson- (después de una pausa)

¿Nunca podrá caminar por las calles con usted, Nora?

Nora- Me temo que no, y es una lástima. Habitúese a los autos cerrados, se ve bastante bien por las ventanillas. Yo ya me he acostumbrado bastante. Juan Fernández es para mí como una serie de imágenes bien recortadas en el marco de las ventanillas del auto. Un museo, si se piensa bien, o una proyección de diapositivas.²⁷⁸

En la cita anterior, el personaje de Nora que si bien forma parte de la isla, actúa como una extranjera de ella ya que solo se moviliza por ella, no la habita. Y al no habitar la ciudad termina por volverse una ciudad postal; ciudades estilizadas, higienizadas, artificiales. En fin, universales y genéricas:

[Robinson momentos antes, junto a Viernes sobrevolando la moderna Juan Fernández, le comenta sobre el progreso de la isla]

Robinson- ¡que edificios extraordinarios!

y las calles llenas de gente, Viernes, de gente.

Viernes- No me parece tan extraordinario. Cualquiera creería que dejaste Londres hace veinte años. Ésta es una ciudad como cualquiera, Plátano me explicó todo.²⁷⁹

Con la cita anterior, Cortázar (1985) plantea el valor de la identidad propia y colectiva en la formación de una identidad urbana, porque para tener ciudad hay que hacer ciudad; producirla, crearla, utilizar la ciudad, sino se transforman en museos, en postales, en una imagen artificial. En las ciudades actuales, la identidad propia se ve constantemente transformada al igual que sus espacios y es aquella capacidad de adaptarse, de mutar, que para la doctora Tatiana Calderón Le Joliff (2013) reconoce una verdadera característica de la identidad latinoamericana: «el hombre latinoamericano no se esclaviza ni niega al otro: lo engulle en un gesto afirmativo y lo transforma en un alimento para obtener una identidad propia.»²⁸⁰ A partir de la figura del nativo Viernes, la autora hace una reflexión acerca de la alteridad y la identidad latinoamericana, puesto que ve en la figura del caníbal un punto encuentro de lo extranjero y lo dominante, del otro y quién pertenece, un «antropófago simbólico»²⁸¹ cuyo cuerpo se apropia y crea nuevas energías (en este caso, nuevos espacios). Calderón (2013) visualiza en Viernes la herencia

278 CORTÁZAR, JULIO. *Adiós, Robinson. Cuadernos Hispanoamericanos*, (416), España, 1985. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp2v0>, p. 14.

279 *Ibíd.*, p. 9.

280 CALDERÓN LE JOLIFF. Op. cit., p. 856.

281 *Ibíd.*

del mestizaje latinoamericano y que hoy en la actualidad, hace que sus ciudadanos globalizados hagan al igual que el caníbal, quién «entendió el sistema, [y por ello] se desliza dentro de sus códigos [(los códigos de la universalidad)] y se apropia lo que le parece provechoso.»²⁸² Lo que hace que tengan el «poder de [la] adaptabilidad y flexibilidad»²⁸³ y se alcen en contraposición a las antiguas concepciones de las identidades fundamentalistas, que en el texto de Calderón (2013), se refleja en el contemporáneo personaje de Robinson Crusoe como un «sujeto posmoderno, [que] recalca [la idea] que el nosotros ya no puede pretender a la universalidad.»²⁸⁴ Por ello, el valor de la identidad latinoamericana se encuentra en su capacidad de mutación y reapropiación de los códigos universalizadores de las dinámicas de la globalización, en la fuerza que posee para irrumpir en las estructuras y definiciones de las identidades globales usándolas para la propia formación de una identidad tanto colectiva como individual, que dentro de tal proceso, se crean nuevas formas de hacer y de crear, y también nuevos “universos”, gracias a la capacidad de asimilar lo diferente, de ver lo **otro** desde la **otredad propia** y, de esa manera, revitalizar las ciudades genéricas bajo los escenarios y actividades de lo cotidiano; ver en su aparente amplitud el ritmo de los barrios y comunidades, donde el habitar llena de significados sus espacios y de imaginación a sus habitantes.

5.3 Barrio Meiggs

Un escenario mágico

Bajo la afirmación anterior y a modo de conclusión, se entiende entonces que el proyecto a realizar es una búsqueda que gira sobre la idea de cómo se hace y se produce ciudad, tanto de parte de quiénes la crean como de quién la percibe. Junto a ello, es también un ejercicio desde la curiosidad sobre la temática de la otredad y la presente multiculturalidad de la ciudad actual, por lo que la elección de lugares masivos y grandes espacios de convivencia, como lo es el mercado del Barrio Meiggs, no es asarosa ni caprichoso, sino pensado bajo la posibilidad de visibilización de las dinámicas de lo múltiple y la diferencia de los nuevos espacios globalizados.

Por ello el Barrio Meiggs será el espacio que refleje esta curiosidad por lo urbano y sus escenarios, para observar cómo se adaptan sus espacios a las dinámicas de la globalización y los flujos de las sociedades virtuales, y también para documentar sus particularidades, creaciones y apropiaciones, ya que es un lugar que si bien se rige dentro de las normas del mercado como un espacio de ventas especializado, un punto comercial, actúa desde las lógicas de un **contraespacio**²⁸⁵, un lugar que se rige como un propio sistema dentro y fuera del estricto orden de la ciudad; surge como otra ciudad, con sus pro-

282 Ibid.

283 Ibid.

284 Ibid, p. 860.

285 Concepto desarrollado por Michel Foucault (2008) que define espacios que actúan como «*utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar.*» Lugares en donde coexisten «*impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos*», es decir, espacios singulares, imaginables y contradictorios. FOUCAULT. Op. cit. En 1. *Los contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar.*



▲ **REGISTRO EN TERRENO**
Calle Salvador Sanfuentes
con Garland, 08 de junio 2019,
12:54 del día.

pios tiempos y códigos, un espacio distinto, un **lugar otro**.²⁸⁶ Lugar donde se expresa lo popular, lo “echizo”, la creatividad de las formas de hacer de los ciudadanos que se fusionan a las formas del libre mercado y la globalización, para hacerlas propia en un espacio único y caracterizable.

También en ella, se puede documentar a una menor escala el impacto de la multiculturalidad en el espacio urbano y en sus participantes, cuyas interacciones pueden expresar las diversas traducciones y proyecciones de los encuentros con lo otro, captados bajo la mirada del caminante, en la ensoñación e imaginación del transeúnte, para luego ser relatados desde la ficción de su mirada, desde el lenguaje de lo sensible, que en este caso es: desde la imagen y el diseño. El Barrio Meiggs es el espacio donde mirar las simultaneidad de la ciudad, un lugar de **proyecciones rizomáticas**, de encuentros de lo contradictorio. Es ahí donde se encuentra lo mágico de la realidad; en lo cotidiano, en la creatividad (la chispeza) para vivirla y sobrellevarla.

286 Es decir, «*heterotopías, los espacios absolutamente otros*», entendidos como «*lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida*» que «*tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles.*» Ibid, en 2. *La heterotopología, nueva ciencia.*



Metodología

Referentes y antecedentes

▲ REGISTRO EN TERRENO
PORTADILLA. Fachada calle Salvador
Sanfuentes, 20 de diciembre 2018.

6 Dibujar el transitar



6.1 Mirar la micrópolis

La observación desde el habitar y los sentidos

La ciudad es múltiple en sus formas, en su constitución, puesto que cuando pensamos en sus espacios imaginamos la acumulación de todo tipo de objetos, personas y acciones; en el tráfico y el alto flujo de vehículos, en la variedad de transeúntes e historias que se cruzan en sus calles, en los altos edificios, unos frente a otros, y las múltiples ventanas y habitaciones que contienen más espacios y a más personas. La ciudad se entiende desde: «*la diversidad o la cantidad.*»²⁹⁰ Sin embargo, esta multiplicidad no tan solo surge por la cantidad de habitantes o de construcciones que posee, sino también por la variedad de momentos y experiencias que se viven y conviven en ella, porque al habitarla nos enfrentamos a lo desconocido de sus recorridos y a lo espontáneo de sus acciones, a «*la variedad de posibles combinaciones de ambientes [situaciones y sensaciones], análoga a la disolución de los cuerpos químicos puros en un infinito número de mezclas, [que] genera sentimientos tan diferenciados y tan complejos como los que pueda suscitar cualquier otra forma de espectáculo.*»²⁹¹ Un espectáculo generado por el quehacer de sus habitantes, quienes transforman los espacios en escenarios para el hacer cotidiano desde «*la teatralización espontánea, [de] los encuentros que en ellos se desenvuelven*»²⁹², ya que el «*actuar dramático-expresivo [del interactuar] son objeto de una precisa delimitación en el espacio urbano.*»²⁹³ Habitar es trazar el espacio que se percibe y utiliza, desglosa la amplitud de la ciudad en experiencias particulares, en «*fragmentos de un relato único, múltiple, espacial, que transforma un planeta en mundo.*»²⁹⁴ que se dota de sentido desde el sentir y el interactuar, donde los flujos del tráfico y la circulación se tornan recovecos y la cotidianidad transforma el frío concreto en lugares de reconocimiento y encuentro.

La multiplicidad de la ciudad es más bien una multiplicidad de escenas de la vida cotidiana que se suceden simultáneamente unas sobre otras, interrumpiéndose, entremezclando en «*vistas parciales, "instantáneas"* [de la experiencia de cada uno de sus habitantes y espacios participantes], *sumadas y mezcladas en [la] memoria [de quien lo percibe] y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno.*»²⁹⁵, ya que desde la mirada del caminante, a ras de suelo, no se es posible abarcar la amplitud del espacio urbano y sus múltiples acciones en un solo instante o escena, debido a que

«*la invisibilidad de la ciudad está dada por su aspecto dimensional, pues es imposible captar en una sola acción o mirada [su totalidad]. La percepción de la ciudad, entonces, no se efectúa en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hace la memoria con las sucesivas imágenes aglutinadas.*»²⁹⁶ Con la cita anterior, Norberto Feal (2005) destaca la participación del **imaginario** y la **ficcionalización del espacio** en la reconstrucción visual de sus volúmenes, que se origina como un relato fragmentado sujeto a la subjetividad de la experiencia sensorial, la ensoñación del andar y la propia historia y memoria, que «*dota de significado al vacío territorial. Lo natural, como formas huecas, va a ser llenado de significados con las producciones de la poética y el imaginación urbana.*»²⁹⁷ Por tanto quien percibe los espacios con los que interactúa solo «*capta, [lo que] coge al vuelo [de sus] encuentros improbables, instantes furtivos y coincidencias fugitivas*»²⁹⁸, por ello la "imagen de la ciudad" quedará abierta a su reinterpretación desde el imaginario y creatividad de sus participantes.

Surge entonces la noción de que la ciudad se percibe en dos dimensiones, dos perspectivas del habitar; en la totalidad y en los fragmentos, donde la primera se identifica con la dimensión de lo "macro", la vista del núcleo urbano que reúne en su territorio múltiples construcciones e interacciones bajo la imagen de una **metrópolis**²⁹⁹ o **megalópolis** (ciudades globales cosmopolitas) como un gran sistema urbano que, dentro de ella, conviven y aparecen espacios delimitados por la vida cotidiana, es decir, la dimensión de lo "micro" «*en la observación del detalle "microscópico"*»³⁰⁰ como una mirada «*desde el interior, desde las prácticas cotidianas, [que] ve sólo fragmentos, inmediaciones, sitios fijados por una percepción miope del todo*»³⁰¹, ya que captan y expresan solo **una parte de su todo**, lo más cercano e inmediato. La **micrópolis** de las grandes metrópolis es la **ciudad del habitar**, son los recorridos en que participamos en el ritmo de la cotidianidad, donde se podrán identificar las diferentes expresiones y maneras de vivir dentro de sus escenarios, que esconden y reúne a una comunidad particular, dentro del compás de sus barrios, en la velocidad del caminar y su posibilidad de observar y detenerse.

Dentro de la **micrópolis** percibiremos los espacios al igual «*como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera, (...)* Es decir, no solamente tenemos que leer de izquierda a derecha, sino simultáneamente»³⁰² la sucesión de acciones urbanas cuyo significado nace de la comprensión de su totalidad y que son escritas por el movimiento del viaje, por los cambios y los encuentros, en el ritmo de las calles que se van develando en las interacciones con lo fugaz y «*gozar las visiones efímeras.*»³⁰³ La ciudad vista desde lo "micro", desde los fragmentos, se comprende bajo su **polifonía** de imágenes y acciones que «*teje una densa red de significaciones*»³⁰⁴, donde sus notas y escalas se definen en la serie de

290 Para el autor el placer del observar la ciudad yace en la intensidad con la que se presentan sus imágenes y acciones, por ello uno adopta una «*actitud de apreciar: me esfuerzo por no perderme ninguna dimensión, por saborearlo en toda su plenitud. Una tercera vez, y una cuarta: los surcos están trazados, y se convierte en algo conocido, reconocido.*» GROS. Op. cit., p. 150.

291 DEBORD. Op. cit., p. 2.

292 LEFEBVRE. Op. cit., p. 80.

293 MELA, ANTONIO. *Ciudad, comunicación, formas de racionalidad. Revista Diálogos de la comunicación*, (23), Perú, 1989, p. 4. Disponible online en <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/23/23-revista-dialogos-ciudad-comunicacion-formas-racionalidad.pdf>. Accedido en 1/7/2019.

294 FEAL. Op. cit., p. 2.

295 AUGÉ. Op. cit., pp. 90-91.

296 FEAL. Op. cit., p. 1.

297 Ibíd, p. 3.

298 GROS. Op. cit., p. 189.

299 Se menciona la idea de la **metrópolis**, como el imaginario de una ciudad inabarcable, imponente y omnipresente, que suele mencionarse en obras escritas y cinematográficas para hablar de experiencias del futuro o distopías. Néstor García Canclini (1997) utiliza el concepto como analogía, inspirado en películas como *Blade Runner* (1982) o la misma *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, para referirse a las experiencias de las ciudades **megalópolis**. GARCÍA CANCLINI. *Imaginarios urbanos*. Ver texto *Megalópolis y micrópolis*, p. 112.

300 BURKE. Op. cit., p. 106.

301 GARCÍA CANCLINI. *Narrar la multiculturalidad*, p. 18.

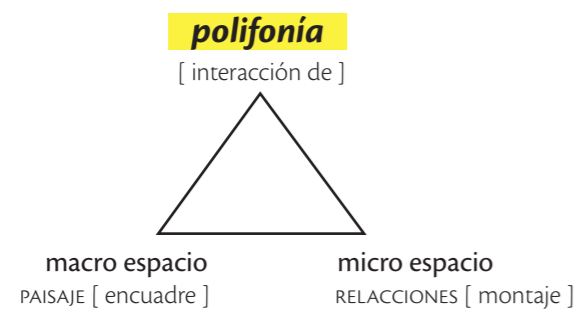
302 LÉVI-STRAUSS. Op. cit., p. 78.

303 GARCÍA CANCLINI. *Narrar la multiculturalidad*, p. 19.

304 FEAL. Op. cit., p. 2.

patrones y normas sociales-urbanas, sumado a las sensaciones e imaginarios que delimitan sus espacios en escenas específicas, al igual que «*un videoclip: [en un] montaje efervescente de imágenes discontinuas.*»³⁰⁵ Para el autor Néstor García Canclini (1995) la percepción de la ciudad actúa como un **videoclip**, un **montaje audiovisual** de escenas en movimiento que se presentan fragmentadas y superpuestas, «*saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden*»³⁰⁶, y que se asocian en conexiones únicas y particulares, en correspondencias y contradicciones, las cuales ordenan el aparente desorden urbano a través de sus encuentros y fusiones, en su **unión rizomática** que «*producen nexos y concatenaciones, [lo que hacen que] las historias [se hagan legibles y en consecuencia] hacen la vida soportable*»³⁰⁷.

Bajo estos conceptos: lo **macro** de la metrópolis y la mirada **micro** de la micrópolis, junto con la idea del **montaje** y sus correspondencias de la **ciudad videoclip**, se establece una estrategia de cómo enfrentarse, y de alguna manera, organizar la multiplicidad de escenas y acciones de la ciudad global, ya que «*cómo abarcar los sentidos dispersos de una gran urbe (...)* Es, en parte, una dificultad narrativa»³⁰⁸ pero también una oportunidad. Por ello, la metodología de observación y documentación será de lo macro hacia lo micro, es decir, poder establecer un contexto, una vista panorámica de la ciudad y rasgos del espacio urbano, el cual contenga todas aquellas escenas particulares para luego poder, desde lo específico, adentrarse a ver sus detalles y formas de hacer y sentir, de «*contar con palabras perdidas la historia de todos.*»³⁰⁹ Además de utilizar la **polifonía** de los eventos de la ciudad como una forma de expresar sus dinámicas desde el «*mecanismo retórico de "la parte por el todo"*»³¹⁰ desde el **encuadre**³¹¹, la forma como mirar la ciudad múltiple desde la documentación de las acciones y escenas fragmentarias del habitar desde «*una fina llovizna de imágenes robadas, en el instante improbable del encuentro*»³¹² del transitar, como una forma de entender a la ciudad en su simultaneidad de imágenes y formas.



305 GARCÍA CANCLINI. *Narrar la multiculturalidad*, p. 18.

306 *Ibíd.*, p. 19.

307 *Ibíd.*

308 *Ibíd.*, p. 14.

309 *Ibíd.*, p. 17.

310 GIMÉNEZ. *Cultura, territorio y migraciones*, p. 9.

311 Porque «*la exhibición, encuadre y mirada son las tres operaciones que construyen el punto de vista del observador.*» SILVA, ARMANDO. *La ciudad como comunicación. Revista Diálogos de la comunicación*, (23), Perú, 1989, p. 6. Disponible online en [http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20urbana/La%20ciudad%20como%20comunicacion%20\(Armando%20Silva\).pdf](http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20urbana/La%20ciudad%20como%20comunicacion%20(Armando%20Silva).pdf). Accedido el 1/7/2019.

312 GROS. *Op. cit.*, p. 190.

6.2 Referentes metodológicos

Los referentes se relacionan a la estrategia metodológica del observar y documentar el espacio urbano desde su **macro** y **micro** espacios, bajo los conceptos de **encuadre** y **montaje**. Se revisan herramientas del campo de la geografía y el urbanismo, como lo son los **mapas** y **atlas**, de manera de ver como ambos se utilizan como un medio para representar el espacio desde el trazado y sus «*nociones de límite y borde, no solo [de una manera espacial y] lingual sino [también] visual: la noción de mapa, croquis y su reconstrucción en los sujetos territoriales*»³¹³ desde su accionar cotidiano. Pensando en sus formas más allá de su utilidad direccional o de orientación, sino más bien como un registro que dibuja las demarcaciones de patrones, movimientos y también la posibilidad de ilustrar lo sensible y las sensaciones del espacio.

313 SILVA. *La ciudad como comunicación*, p. 9.

El mapa [encuadre] Cartografía del habitar

Los mapas no son los lugares donde los recuerdos van a morir o quedarse atados, sino el lugar donde viven para siempre.

Adam Gopnik - prólogo de *Mapping Manhattan* (2013)

El mapa por definición es una herramienta visual, de «*representaciones gráficas o fotogramétricas de la superficie de la tierra o de una parte de ella, incluyendo características físicas y fronteras políticas, donde cada punto corresponde a una posición geográfica o celestial según una escala o proyección definidas.*»³¹⁴ Es decir, un medio que traza los límites y fronteras del espacio en un encuadre específico, una proyección que visualiza una parte de..., no solo a partir de definiciones volumétricas sino también de delimitaciones ideológicas e imaginarias, ya que su trazado es una expresión imaginaria de pertenencia, una interpretación abstracta de los límites de un estado donde «*el mapa no es un territorio. Quiere, eso sí, dar una imagen del territorio*»³¹⁵, a partir de la delimitación del espacio desde una perspectiva globalizadora, institucionalizada en la imagen de su totalidad, una mirada desde lo macro.

Por ello, es interesante pensar en las formas del mapa como un medio posible para representar el habitar y sus "micro" espacios, al retratar el territorio desde el movimiento, el accionar y sus sensaciones sobre un medio fijo y bidimensional como lo es el mapa geográfico, que «*si*

314 TESAURO DE ARTE Y ARQUITECTURA (TA&A). *Búsqueda definición de concepto: Mapa*, Disponible en <http://www.aates-pano.cl/>. Accedido en 2/7/2019.

315 ROJAS MIX. *Op. cit.*, p. 144.

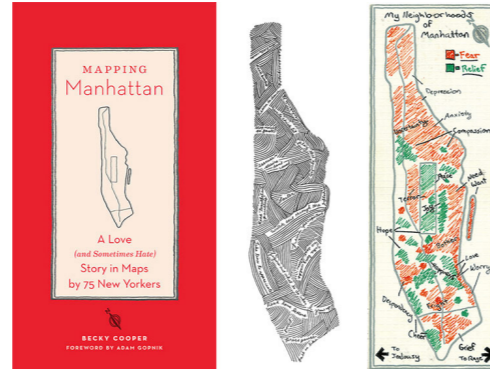
316 CARERI. *Op. cit.*, p. 152.

bien es estático, presupone una idea narrativa, esta concebido en función de un itinerario [es decir, de un posible recorrido y su movimiento].»³¹⁶

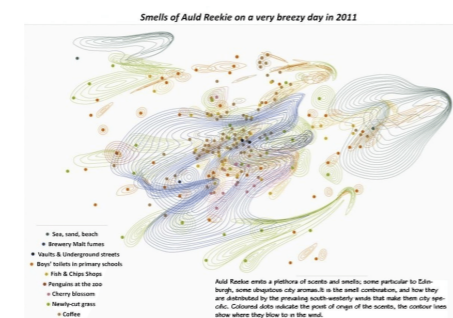
Ejemplos de ello, se observan en proyectos visuales que utilizan la forma del mapa para retratar lo sensible y lo fugaz. Se destaca el trabajo de la autora Becky Cooper y su proyecto *Mapping Manhattan* (2013) el cual retrató las experiencias de 75 habitantes de la ciudad de Manhattan (EEUU), a través de las diversas intervenciones que se realizaron sobre un mapa ilustrado de la isla (se entrega solo su contorno). Las intervenciones que se recopilaron en el libro, visibilizan la idea de un **macro** espacio que actúa como un contenedor, un escenario de las acciones de la ciudad, el cual se llena de significado e identidad a partir de las historias, experiencias y recorridos de sus habitantes, que re-dibujan el espacio urbano desde los sentidos y la memoria, en la delimitación de sus **micro** espacios desde el habitar particular.

Otro trabajo a mencionar es *Smellmap: Glasgow* (2012) de Kate Mclean, quién desarrolla **mapas sensoriales** los cuales registran los sentidos y sensaciones de espacios turísticos a través del diseño de información y la visualización de datos. En ellos, ilustra a través de diagramas y flujos los olores, sabores y emociones de los espacios. La autora utiliza estos registros volumétricos y datos geográficos para relacionarlos a las sensaciones recogidas del lugar y así generar mapas visualmente etéreos y con movimiento.

Por último se considera las visualizaciones de los **mapas colectivos**, como metodología para investigar y documentar el espacio urbano a través del relato de sus habitantes y la re-delimitación de los territorios desde la comunidad y sus experiencias. Se toma como referente visual el colectivo gráfico *Iconoclasistas*, quienes desde 2012 trabajan con «recursos gráficos como el mapeo colectivo itinerante, la investigación colaborativa, cartografías críticas y recursos gráficos a código abierto» en la realización y colaboración con proyectos que utilizan el arte gráfico como un método investigativo y de visualización crítica.



BECKY COOPER. *Mapping Manhattan. A love (and sometimes hate). Story in Maps by 75 New Yorkers*. New York: Abrams Image, 2013.



"SMELLY" KATE MCLEAN. *Smellmap: Glasgow. Sensory Maps*. Disponible en www.sensorymaps.com, 2012.



ICONOCLASISTAS. *Manual de Mapeo Colectivo, material gráfico gratuito*. Material disponible en www.iconoclasistas.net

El atlas [montaje] Reconstruir espacios desde las correspondencias

El atlas, en adición al concepto de mapa, se define como una «colección de mapas geográficos, históricos, etc., [reunidos] en un volumen»³¹⁷, por tanto actúa como una compilación de imágenes o visualizaciones bajo una misma temática o tópico central, que se sistematiza visualmente desde las partes para hablar de su todo.

Lo interesante de las formas del atlas es la manera en que su relato se construye a partir de las relaciones de significado que generan las visualización de sus partes, ya que «propone una cartografía abierta, regida por criterios propios»³¹⁸ ligada a la manera en que se relacionan las imágenes «en el montaje [y lo cual despliega] la capacidad de producir, mediante encuentros ... un conocimiento dialéctico»³¹⁹, es decir, la comprensión de estas relaciones desde la forma de lectura (o encuadre) de su relato. Por tanto, si la funcionalidad del mapa era dibujar o trazar un recorrido como una «sucesión de etapas [ligadas al viaje]»³²⁰, el atlas visualiza esta sucesión desde el montaje, en «la introducción de "concordancias imposibles", que añaden nuevos significados.»³²¹ Que, al igual que el cine, actúa desde «una ruptura en la continuidad del discurso narrativo»³²² donde aparece la posibilidad de múltiples lecturas, de encuentros y relaciones.

Como referente visual, se observa el trabajo de la artista Justine Graham en su libro *Atlas imaginario de Santiago de Chile* (2011) y la manera en que sistematizó una serie de fotografías de objetos y acciones de los barrios de Santiago, a partir de la organización de las imágenes en verbos y conceptos que describen, y retratan de alguna manera, la cotidianidad de las calles y lo oculto en sus detalles. De esta forma, la artista representa el espacio urbano desde los "objetos y acciones ignorados"; en su materialidad y asociaciones que dejan en evidencia patrones tanto visuales y como la de sus formas de hacer-habitar.

También se revisa el trabajo del historiador Aby Warburg y su obra el *Atlas Mnemosyne* (2010), como antecedente metodológico por la forma de comprender e investigar las relaciones y asociaciones posibles

JUSTINE GRAHAM. *Atlas Imaginario de Santiago de Chile*. Santiago: Ediciones ARQ, 2011.

317 DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA DLE. Búsqueda definición de concepto: Atlas. Disponible en <https://dle.rae.es>. Accedido en 2/7/2019. Se revisa la definición contigua que habla de una «Colección de láminas descriptivas» y la definición del Tesoro de Arte y arquitectura que también se refiere a «Volúmenes de mapas, con o sin un texto descriptivo, que pueden confeccionarse para complementar o acompañar textos o para ser publicados en forma independiente.»

318 TARTÁS RUIZ, CRISTINA Y GURIDI GARCÍA, RAFAEL. *Cartografías de la Memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*. EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 18 (21), Valencia, 2013, p. 229.

319 Ibíd, p. 231.

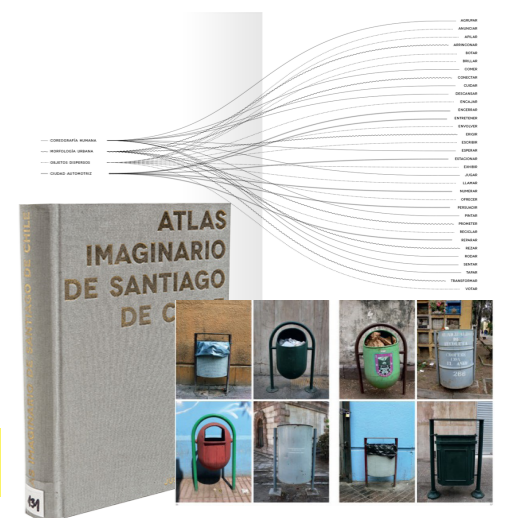
320 CARERI. Op. cit., p. 152.

321 TARTÁS RUIZ. Op. cit., p. 228.

322 Ibíd.

323 Warburg utiliza un método de investigación heurística, es decir, el conocer y aprender desde el descubrimiento y la invención. Ibíd, pp. 230-231.

324 Ibíd, p. 230.



que nacen de la superposición y la utilización de capas de información como un método de investigación visual, el cual se aleja de las relaciones de causalidad y por tanto «propone una máquina de activación de ideas y relaciones»³²³ desde la *investigación heurística*. El historiador utiliza el montaje de imágenes cuyo trabajo de interpretación está dado no por un orden narrativo o curatorial, sino más bien por la comprensión desde «una gran diversidad de sistemas de relaciones en las que el hombre se encuentra comprometido»³²⁴, lo que genera la posibilidad de imaginar y crear nuevas relaciones en sus cruces e interposiciones más que una única respuesta o forma de lectura.



ABY WARBURG. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

325 CARERI. Op. cit., p. 104.

326 Ibíd, p. 106.

327 Ibíd.

328 En el campo plástico, el *letrismo* se basa en la fusión de imagen y palabra. El uso plástico de la letra no debe significar nada más que el signo en sí mismo, trascendiendo las convenciones tradicionales de significado al destacar la forma de la letra por encima de su representación. MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Disponible en <https://www.macba.cat/es/hypergraphie-polylogue-3564>. Accedido en 2/7/2019.



DEBORD, GUY Y JORN, ASGER. *Memoires*, 1957.



ISOU, ISIDORE. *Hipergrafía, polylogue*, 1964 (1988). Revisar Colección MACBA.

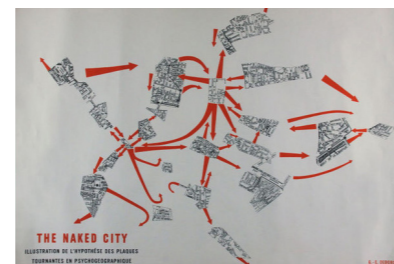
Arte situacionista [montaje] Dibujar el espacio sensible

Por último, como referente metodológico y visual, se revisan obras realizadas durante el movimiento situacionista (1956-1957) destacando los trabajos de Guy Debord y Asger Jorn, como parte de una búsqueda visual y teórica acerca del espacio sensible y la percepción de la ciudad desde las pulsiones del habitar y la ensoñación de la deriva.

Se observa el trabajo que realizaron ambos artista en el libro *Memoires* (1957), donde a través de manchas, acumulaciones y escritos, se mapean las sensaciones de la ciudad; «las manchas informales de Jorn simulan las costas danesas pobladas por símbolos del consumo, mientras que los bocetos de Debord, a medio camino entre las memorias y las amnesias urbanas, parecen estelas de dérives que atraviesan fragmentos de ciudad.»³²⁵ Lo interesante de la obra visual es la representación de los volúmenes del espacio y sus sensaciones a través de la síntesis, interposiciones gráficas y la materialidad del libro.

Otro trabajo que se revisa es el mapa *The Naked city* (1957) de Debord, donde juega con la idea de un mapa inconcluso, fragmentado, que se encuentra unido solo por flujos y no por direcciones o calles, para que quién lo utiliza «debe pasar por el examen de la experiencia subjetiva»³²⁶ del perderse y el descubrimiento psicogeográfico, donde «la unidad de la ciudad sólo puede ser el resultado de la conexión de [los propios] recuerdos fragmentarios.»³²⁷

Por último, se observa el trabajo de Isidore Isou *Hipergrafía, polylogue* (1964) como parte de la corriente que antecede al situacionismo, el *letrismo*³²⁸, donde aquellas masas volumétricas de la ciudad se ven representadas a través de la tipografía y el texto escrito (a diferencia de Jorn que utiliza el recurso de la mancha).



DEBORD, GUY. *The naked city*, 1957.

6.3 Referentes editoriales

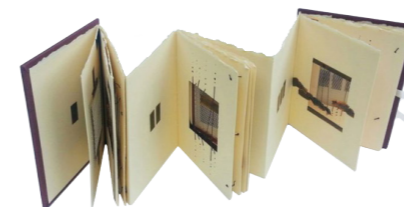
Libro de artista [encuadre] Formato Leporello

Se trabaja con el concepto de **libro de artista**, entendiéndolo desde una perspectiva editorial como «objetos [que] se conciben sobre el horizonte de lo que ha sido entendido históricamente como libro y es a partir de este concepto que se definen, ya sea como una transgresión de los códigos involucrados en su lectura tradicional o como una apropiación y reinterpretación de sus aspectos semióticos, formales o conceptuales.»³²⁹ Por tanto se ve transgredida la forma de su narrativa y lectura ya que «requiere ser manipulado para su observación.»³³⁰

Dentro de los formatos utilizados en libros de artista, se encuentra el formato *leprello* o de acordeón que trabaja con el despliegue narrativo de sus páginas; se puede leer tanto por sus capítulos individuales (partes, lo micro) como en su despliegue total (su todo, lo macro, encuadre, paisaje, escenario). Bajo este tipo de formato se revisan los siguientes referentes:

El primer referente, que si bien no es un *leprello* en sí pero actúa bajo la lógica del despliegue de sus páginas opuestas, es la revista infantil *Kalkitos* o Transferencias de acción, los cuales poseen escenarios ilustrados donde que se pueden colocar distintos personajes y acciones, donde el espacio se llena de la imaginación y accionar del lector.

Le sigue la obra de Joe Sacco, *La Gran Guerra* (2014), un *leprello* de 7,3 metros que despliega la historia y múltiples escenas de la Primera Guerra Mundial, donde se destaca la capacidad del artista para interpretar la secuencia temporal y espacial de la guerra en la elección y síntesis de acciones y personajes claves, y de esa manera poder relatar la colosal historia. El siguiente referente es el libro *Alameda de ida y vuelta* (2015) que ilustra el recorrido espacial por la avenida Libertador General Bernardo O'Higgins y toda su fachada. Por último, se destaca el trabajo del diseñador Isidro Ferrer y su libro *Open Everyday* (2009), quien utiliza el despliegue no solo para separar las escenas particulares que ilustran e identifican su paseo por Nueva York, sino también el viaje y su tránsito expresado en las superposiciones de escenas y distintos volúmenes.



IRMA BOOM. Sheila Hicks *Weaving as Metaphor*, 2006.

Como referente desde el campo del diseño se revisan las obras de la diseñadora Irma Boom quien entiende que la construcción de un libro es como el trabajo arquitectónico; la arquitectura del libro es una proyección conceptual en el espacio por tanto «los libros tienen una presencia física a través de sus dimensiones, escalas y pesos, su forma puede ser enfática, pero siempre está determinada por el contenido», la reproducción y representación. BOOM, IRMA. *Irma Boom: The Architecture of the Book*. University of Amsterdam, 2013, p. 73. Revisar en youtube: *Irma Boom: My Manifesto for a Book* y *Irma Boom Interview: Passion for Books*.

329 BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Libros de artista*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100685.html>. Accedido en 20/8/2019.

330 ARTISTAS VISUALES CHILENOS. *Libro de Artista*. Disponible en <https://www.artistas-visualeschilenos.cl/658/w3-article-54881.html>. Accedido en 20/8/2019.



KALKITOS, años 80.



SACCO, JOE. *La gran Guerra*, 2014.



COCIÑA, VICENTE. *Alameda de ida y vuelta*, 2015.



FERRER, ISIDRO. *Open everyday*. 2009.

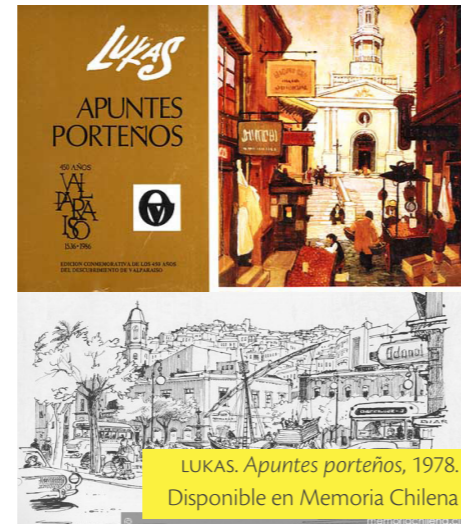
6.4 Referentes ilustración

Cronista visual [encuadre] Ilustrar una escena social

En el trabajo del artista siempre ha existido la necesidad de retratar el mundo que nos rodea, de dibujar sus límites e incluso de imaginar sus posibilidades a través de la representación de sus espacios desde el trazo, color y materialidad. A lo largo de la historia, se tiene como antecedente movimientos artísticos como el **realismo** y **naturalismo**, en su minucioso trabajo al representar la realidad percibida, y luego corrientes vanguardistas como el **impresionismo** y **expresionismo** quienes se ocuparon de retratar desde la evocación al paisaje observado. El arte se ha dedicado a retratar «*las pautas que da y las pulsiones que impone la época y el grupo social desde el que se vive la historia*»³³¹, enmarcado a través de su mirada y encuadre desde la imagen y las decisiones de cómo y qué retratar de la realidad, cuyo «*valor documental (...) radica en que filtra importantes aspectos ideológicos [y de la propia percepción] del mundo exterior.*»³³²

Por ello, desde la tradición de la gráfica narrativa y la ilustración, aparece la figura del **cronista visual**, aquel que grafica y narra escenas de la vida cotidiana y su particularidades, ya que a través de su interpretación «*capta esencialmente aquello que podríamos llamar el "sentido común de época"*»³³³ El cronista visual es el encargado de traducir los elementos no tan solo arquitectónicos u objetuales del ambiente, sino también de lograr graficar sus sensaciones y emociones del espacio.

Por lo tanto, inspirado en esa figura, es que se toma como antecedentes visuales el trabajo de artistas como: el grabador Loro Coirón (1948-), francés erradicado en Valparaíso, ilustra a través de su mirada (inicialmente desde la posición de otro) las escenas de la vida cotidiana y popular del puerto. En contraste al relato más contemporáneo de Coirón, se revisan las obras del ilustrador Lukas (1934-1988), quien también narra los pasajes y ocurrencias de la vida del puerto con otro código y mirada desde la época de los años 60. Por último, se revisa los trabajos y obras gráficas del artista Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) y cómo a través de su peculiar encuadre, trazos, del trabajo de transparencias y manchas etéreas logra plasmar el ambiente y sensaciones de la vida nocturna de la ciudad de París.



- 331 ROJAS MIX. Op. cit., p. 55.
- 332 Ibíd, p. 89.
- 333 Ibíd.
- 334 GARCÍA CANCLINI. *Narrar la multiculturalidad*, p. 14.
- 335 GIMÉNEZ. *Cultura, territorio y migraciones*, p. 9.
- 336 BURKE. Op. cit., p. 53.
- 337 BENJAMIN. *Obras II*, p. 306.



Ciudad gráfica [montaje] Uso de la sinécdoque visual

Como mencionaba el autor Nestor García Canclini: retratar la ciudad y su simultaneidad conlleva una **dificultad narrativa**³³⁴. El intentar abarcar la multiplicidad de escenas que se suceden en ella unas sobre otras o la velocidad de sus flujos requiere de pensar el cómo estampar en una única imagen cada una de esas capas de información, que en su conjunto forman el cúmulo de sensaciones de la ciudad. Por ello, se trabaja con la idea de la **sinécdoque visual**; hablar sobre la totalidad de la ciudad a través de sus partes, de escenas particulares, en detalles que signifiquen a su todo «*como símbolo metonímico del territorio no visible en su totalidad.*»³³⁵ Porque al retratar una parte de la ciudad, es también dar una mirada propia sobre el espacio ya que «*es la imagen de una imagen*»³³⁶, representada a través del lente del encuadre.

Inspirado en la sinécdoque es que revisa el trabajo visual de la narrativa gráfica y la ilustración, al cómo desde allí se habla de ciudad y se interpreta esas superposiciones. En este caso, se tiene como referentes el trabajo de las ilustradoras Powerpaola (Colombia) y Laura Carlin (Inglaterra), quienes ejemplifican, en distintos códigos y perspectivas, la personalidad de las ciudades retratadas.

En las obras de Powerpaola (2017), ella retrata su historia y relación con su ciudad natal de Bogotá a través de la saturación de colores y la interposición de objetos y conversaciones, que hablan del colorido y dinámico carácter de sus calles. En cambio Carlin (2015), quien ilustra su viaje a la ciudad de Tokio, antepone esa simultaneidad no en una sola escena, sino en el contraste de momentos de silencio y de acumulación en la ciudad asiática, donde selecciona aislar ciertas escenas que dialogan con la magnitud y tumulto de la ciudad.

Ambas artistas recogen esos detalles «*procedente de la vida cotidiana [del espacio urbano, que] dice mucho más que la pintura; al igual que la huella ensangrentada del dedo de un asesino impresa en la página de un libro nos dice más que el texto.*»³³⁷ Detalles que quedan abiertos a la interpretación de su lector, desde la mirada del reconocimiento o la sorpresa de lo ajeno.



El trabajo de la ilustradora Powerpaola tiene directa relación con la temática de la ciudad, ya que utiliza el contexto del espacio urbano para narrar las particulares historias que ocurren en ellos tanto como su propia relación con el. Revisar trabajos como el libro y película *Virus tropical* (2009-2018), los trabajos del colectivo *No tan parecidos* y también del colectivo *Chicks on comics* en el cual explora junto a otras artistas internacionales la temática de geografía emocional en *Las ciudades que somos*, 2018.



6.5 Referentes técnica

Risografía y serigrafía [montaje] Capas de información

Como referente acerca del proceso de impresión a utilizar se revisa el trabajo de la ilustradora Joohee Yoon, quién en sus obras trabaja con el concepto de la multiplicidad y la superposición a través del uso de la **risografía** y la **serigrafía**. La artista utiliza estas técnica ya que ambas trabajan bajo un mismo principio: la impresión de imágenes a partir de la superposición de color; que en el caso de la risografía son de tintas transparentes y en la serigrafía existe la posibilidad de decidir el grado de opacidad de las tintas que se van a ocupar. Bajo este principio, el diseño de la pieza gráfica debe considerar las posibilidades que se generan en la superposición de colores y su opacidad, tales como la aparición de nuevos tonos o también en el juego con las capas de luz y saturación desde el relleno y el contorno.

En el caso de Yoon, su trabajo se destaca por el uso de la interposición de múltiples planos y perspectivas en una misma escena, las cuales diferencia a través del grosor del trazo, en el uso del color y las mezclas y contrastes de estos, como también en el tamaño y jerarquía de los personajes dentro de la composición. La artista trabaja cada capa en escala de grises, a mano en grafito o digital, para luego generar la plantilla de un color específico que, en la interposición del diseño final, hace aparecer o desaparecer detalles pensados para su lectura simultánea.



JOOHEE YOON. *The Tiger Who Would Be King*, 2015.



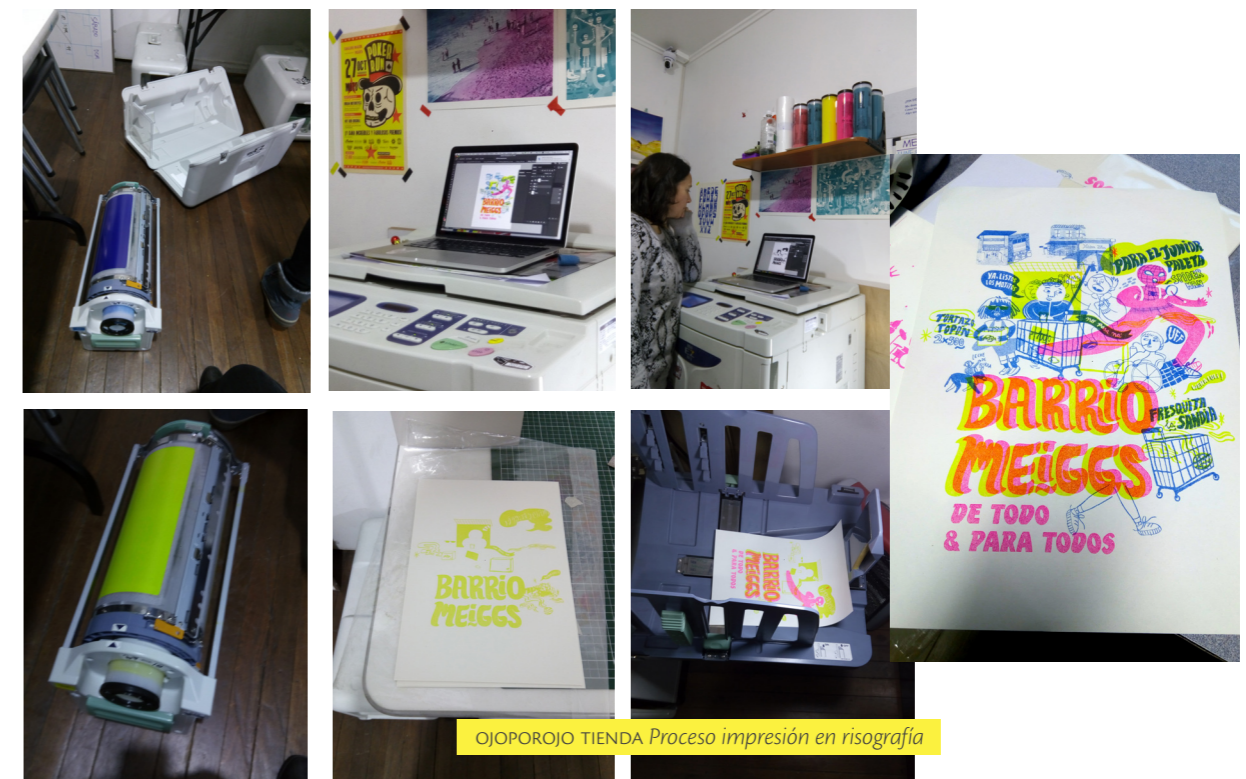
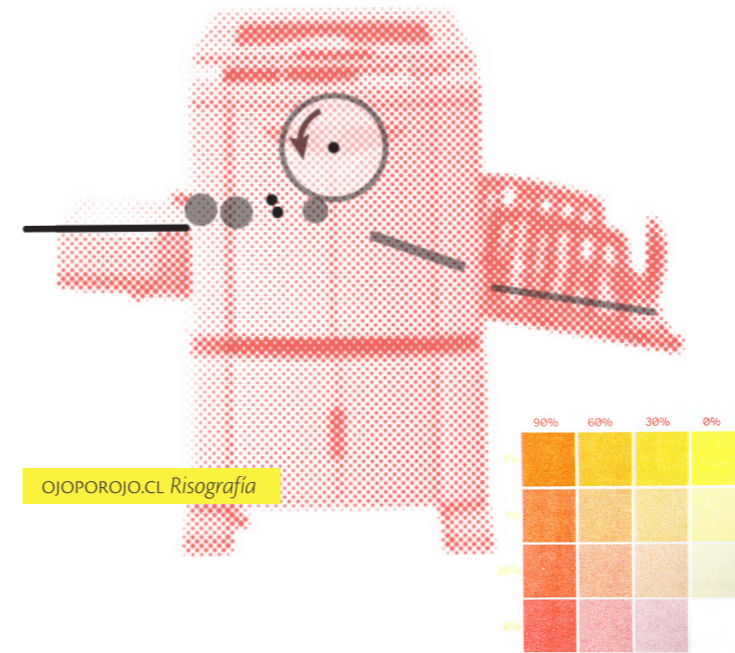
JOOHEE YOON Obras portafolio. En <http://jooheeyoon.com>



DUPPLICADORA RISO O RISOGRAFÍA

Es un proceso de impresión que funciona con el concepto de *stencil* o *plantillas*, usando matrices y tintas planas para imprimir resultados muy atractivos, a bajo costo, en poco tiempo y con muy poco daño al medio ambiente.

El mecanismo de la impresión Riso es, básicamente, el mismo que el de la serigrafía. Primero, se transfiere cierta imagen (ya sea de un archivo digital o escaneándola en la misma máquina) a una plantilla llamada master, que luego se envuelve alrededor de un tambor que contiene tinta en su interior (se usa un tambor por color). El papel es empujado por unos rodillos al interior de la máquina, pasa por debajo del tambor que gira a gran velocidad dejando pasar la tinta a través del master para imprimir la imagen ciento de veces sin deteriorarla. OJOPOROJO.CL *Risografía*. Información en página web.




OJOPOROJO TIENDA Proceso impresión en risografía



COMPRO
TODO LO ANTIGUO
 MUEBLES NORMANDO · COMODAS
 RELOJES · ROPEROS · CUADROS
 COMEDORES · FIGURAS · MUÑECAS
 DE LOZA · REJAS · LAMPARAS DE
 LAGRIMAS · SANTOS DE MADERA
 Enviar foto por whatsapp al:
9 78302 43



DESAPARECIDO



GABRIEL VALENCIA ELMES

ADULTO MAYOR DE 65 AÑOS, COMTEXTURA MEDIA, ALTURA 1.57 MTS. FUE VISTO POR ÚLTIMA VEZ EN LAS CERCANÍAS DE FANTASILANDIA EL DÍA VIERNES 21 DE DICIEMBRE 2018, VESTÍA PANTALÓN CAFÉ, CAMISA COLOR BLANCA CREMA, CHALECO AZÚL, JOCKEY BLANCO. SE ENCUENTRA DESORIENTADO EN TIEMPO Y ESPACIO.

¡AYÚDANOS A ENCONTRARLO!

SI LO HAS VISTO LLAMA URGENTE A LOS NÚMEROS
 997506654/226835715/965801142. SU DIRECCIÓN ES AGUSTÍN RIESCO #4460
 ESTACIÓN CENTRAL

Plan de acción

COMPRO VEHICULO
 SE ENCUENTRA QUE SE ENCUENTRA EN BUEN ESTADO
 Y EN EFECTIVO SE ENTREGA A DOMICILIO
 INCLUSO CON DEUDA
 JA
 OSA

1625826

NO A TODO CHILE
 hua Esp.


 +56 9 465

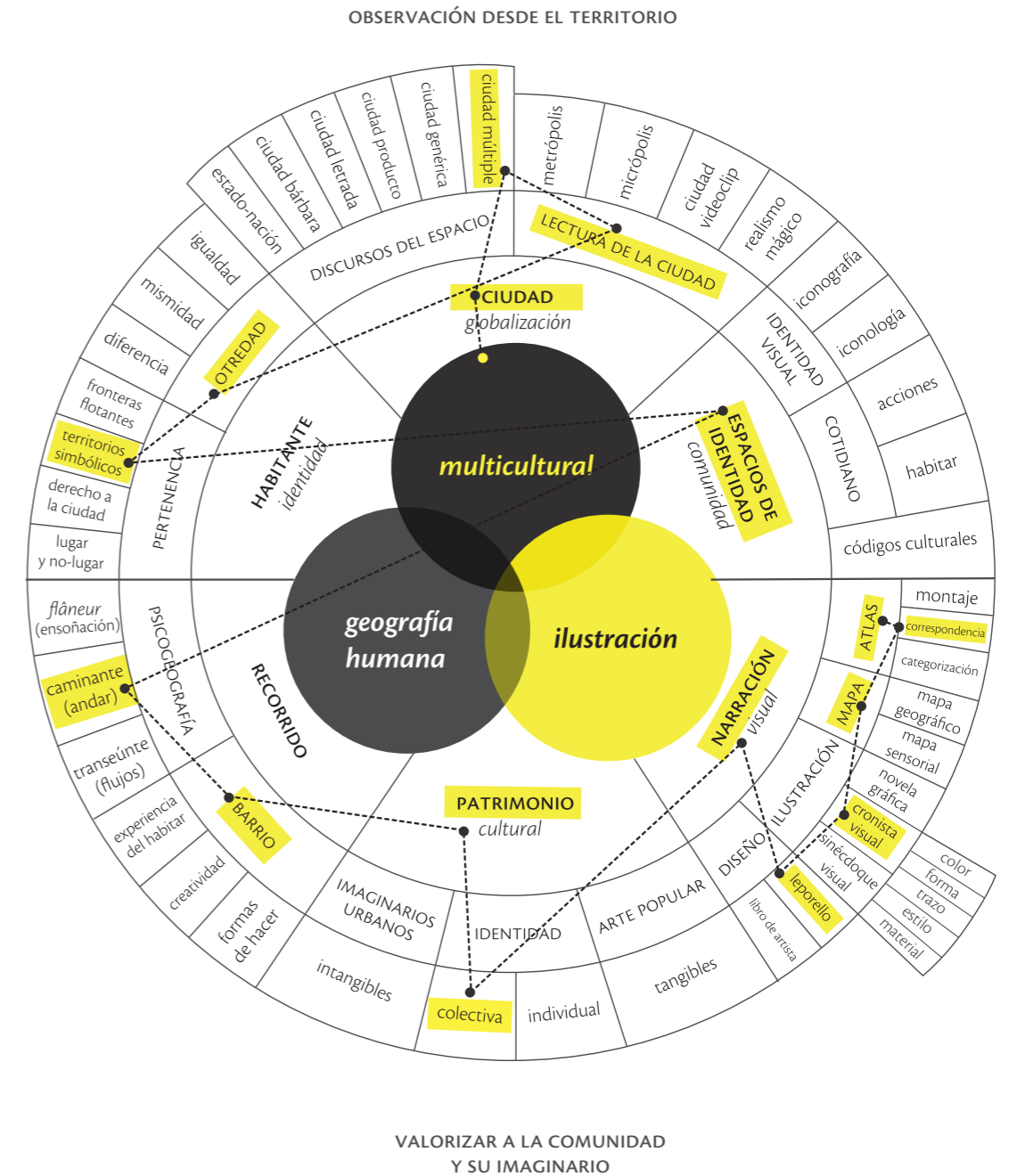
Mapa de acción

El proyecto se plantea la **observación y documentación** del espacio urbano de la ciudad actual Santiaguina, específicamente un sector de la comuna de Estación central - Santiago Centro como lo es el **Barrio Meiggs**.

La investigación y análisis de este espacio (¿qué observo?) posee un enfoque (**lectura de la ciudad**) desde lo macro, la ciudad y el fenómeno de la globalización, y lo micro, las comunidades y sus formas de hacer. De manera de relacionarlos desde la **multiplicidad de sus espacios** y la **multiculturalidad de sus habitantes**, ambos reunidos en una **ciudad múltiple**, una donde los límites de sus espacios y concepciones territoriales del Estados-Nación se ven transgredidos y desdibujados por las nuevas **identidades desterritorializadas** y **virtuales** de la globalización (pertenencia y otredad).

De esta forma, se reconoce una oportunidad de observar desde la diferencia y la **otredad de los habitantes globales**, bajo las nuevas formas de expresar sus identidades múltiples desde la ocupación y creación de **lugares de reconocimiento** (territorios simbólicos) como caracterización y expresión de su **comunidad** (el barrio como un patrimonio colectivo).

Por ello, se documentarán estos lugares desde el registro fotográfico, que posteriormente desde el diseño y la ilustración, representará las distintas capas de información y dinámicas del barrio que serán narradas desde el trazo, color y materialidad. Representando tanto los elementos tangibles como intangibles de la **experiencia del andar** y el **habitar (lo sensorial)** del Barrio Meiggs.



▲ **REGISTRO EN TERRENO**
 PORTADILLA. Fachada calle Meiggs,
 28 de diciembre 2018.

Objetivos

Objetivo general

Representar a través de la imagen, los espacios e identidad del Barrio Meiggs a partir de la observación y experiencia del recorrido por sus calles.

Objetivos específicos

Registrar-mapear el mercado y sus dinámicas desde el registro fotográfico y la interacción con sus espacios.

Analizar las distintas capas de información, tanto las tangibles (espacio urbano y sus elementos) como las intangibles (sonidos, sabores, emociones) del registro del recorrido por el barrio Meiggs.

Desarrollar desde la visualidad, la experiencia, sensaciones e interacciones del habitar del recorrido por el barrio Meiggs expresadas desde el diseño editorial y la ilustración.



▲ REGISTRO EN TERRENO
Calle Salvador Sanfuentes,
20 de diciembre 2018,
11:45 del día.

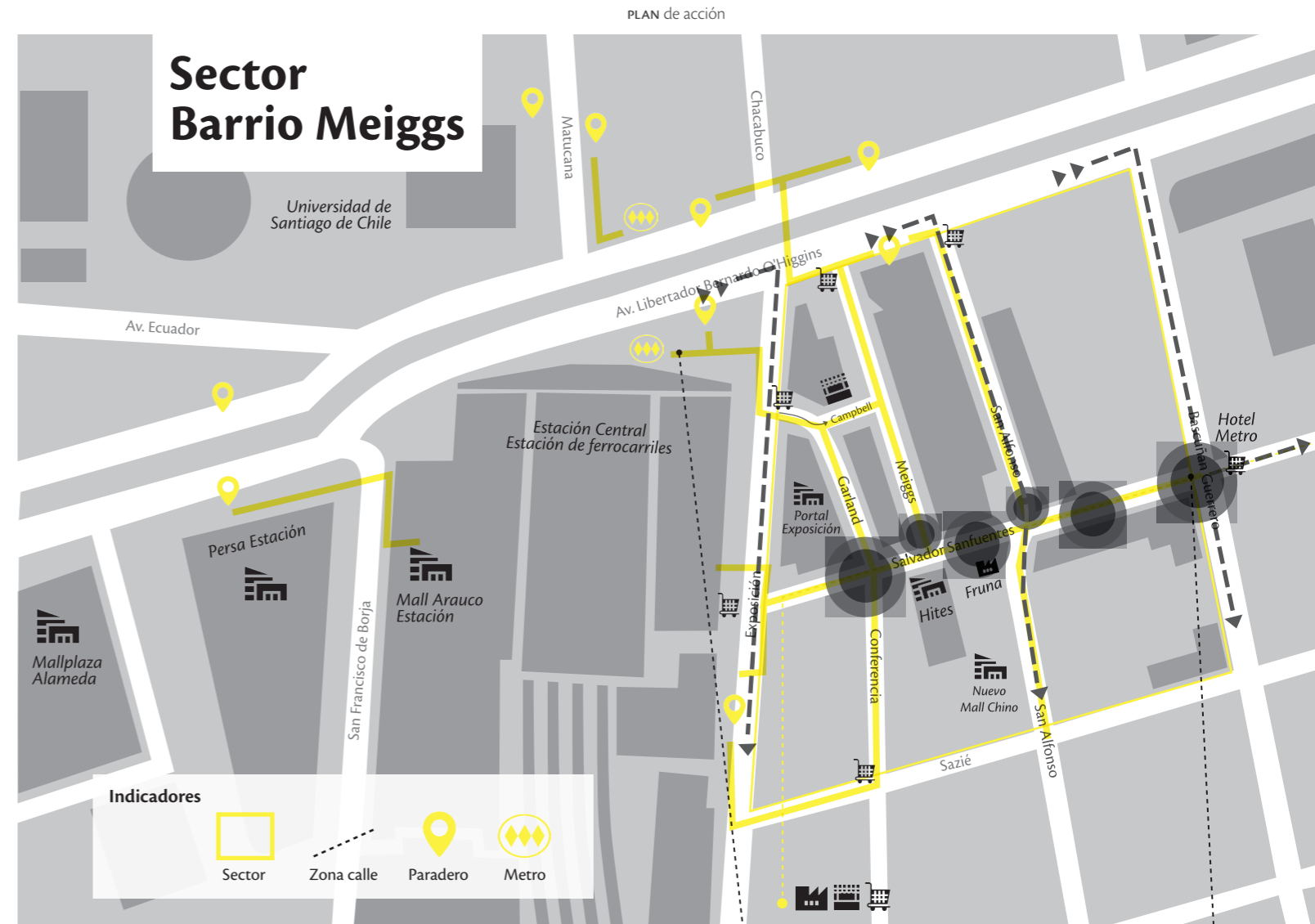
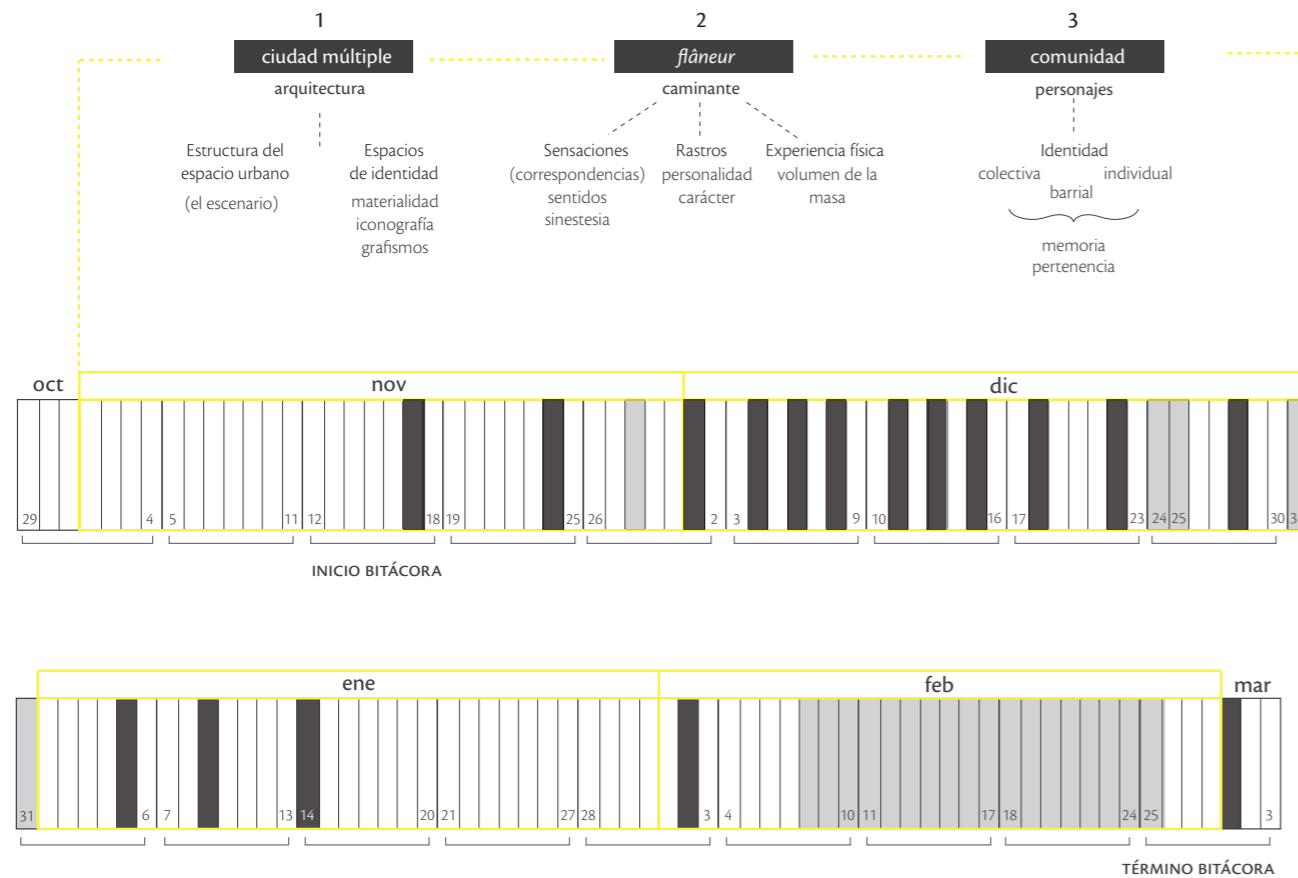
Trabajo en terreno

En la documentación en terreno, durante los meses de octubre a marzo de 2018, se trabaja con registro en audio, fotográfico y bitácora para la recopilación de información del recorrido por la principal calle Salvador Sanfuentes y sus pasajes.

Carta gantt

DOCUMENTACIÓN

Registro en audio y fotografías



Taxonomía comercial

Tipo de comercio

- Malls
- Importadoras y locales establecidos
- Kioskos
- Ambulantes

Comercio mutante (temporadas)

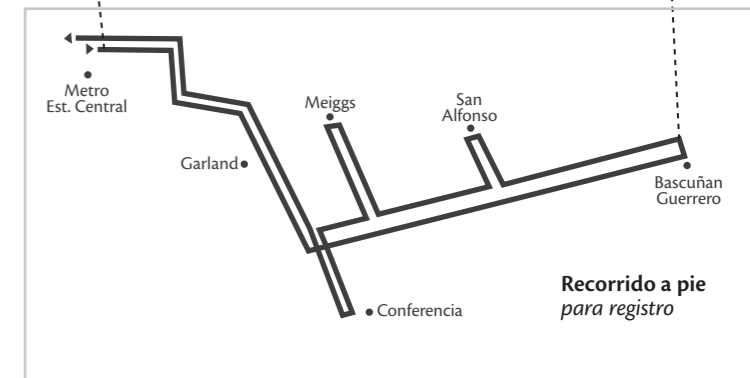
Venta

- Ropa
- Textil
- Belleza
- Cotillón
- Escolar
- Tecnología
- Hogar
- Joyas
- Carnicería
- Frutos secos
- Confites
- Art. de caza
- Librería
- Paquetería
- Deportes
- Ferretería
- Juguetería
- Mascotas
- Especiales

Temporada

- Verano
- Día de los enamorados
- Año escolar
- Pascua
- Invierno
- Día de la Madre
- Día del Padre
- Día del Niño
- Fiestas Patrias
- Halloween
- Navidad
- Año Nuevo

* Información complementada con página de ventas www.barriomeiggs.cl
De todo y para todos



Taxonomía flujos

Flujos de tránsito

- Trayecto peatonal
- Trayecto de vehículos

Acumulaciones

- Masa humana
- Sonidos
- Olores

San. Mar

—róloga y

al da prego

cada cas.

Si quier

EL CARE

AWA

Su seguridad no puede prosperar.

Por más difícil que sea su caso, mayor será

salud,

la res

do

ESTA OPORTUNIDAD

OPORTUNIDAD

PELADO

Barrio Meiggs

*Retratos de un
mercado imaginado*

Barrio Meiggs

El mercado popular como un espacio de intercambios y apropiaciones

Las dinámicas del barrio Meiggs se originaron a partir de la funcionalidad comercial de sus espacios, que se ha mantenido organizado y delimitado a partir de la actividad económica y comercial de sus diversos locales, asociados unos a otros dentro de una extensión determinada en la ciudad; en ellos no hay viviendas ni complejos habitacionales, sino trabajo comercial. Sin embargo, a pesar de que su territorio se encuentra demarcado por la venta, Meiggs es un espacio concurrido, habitado, popular, que se caracteriza por el volumen de su público y lo fugaz de sus relaciones, por tanto ha perdido la estructuración y el orden de la industria a cambio de la directa apropiación y el uso de sus espacios por parte de sus visitantes y habitantes. Porque quienes habitan Meiggs no son los moradores de sus edificios, sino los trabajadores que hacen su vida en las calles, durante todo el día y todo el año. De modo que generan no tan solo lazos sociales quienes cohabitan sino también costumbres e itinerarios con el espacio, es decir, rituales cotidianos que transforman el espacio urbano en un lugar familiarizado.

Por ello, las fronteras del barrio Meiggs están más bien dibujadas por el inicio y el término del volumen de su público, por el ritmo de sus calles, que actúa desde las formas de un **mercado**, un espacio comercial donde se producen intercambios y transacciones de: productos, movimientos y relaciones. Un mercado en que convive lo formal de las industrias establecidas con lo informal de sus interacciones; «*articula la lógica del mercado con la de la necesidad*»³³⁸ en la presencia de los vendedores ambulantes y la venta callejera, los cuales «*producen, simultáneamente y por razones particulares y vinculadas a sus propias lógicas de funcionamiento y de reproducción de los capitales, una ciudad com-fusa [o sea,] popular o informal, compacta y difusa.*»³³⁹ Sin límites establecidos y con la superposición de múltiples acciones y ocurrencias en un mismo tiempo.

Meiggs es un mercado confuso, contradictorio: establecido y ambulante, industrial y popular, comercial y familiar. Con sus propias reglas, sus propios códigos; «*diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos.*»³⁴⁰ Un lugar otro, como lo define el filósofo Michel Foucault a través de las heterotopías que «*tienen como regla yuxtaponer en*



un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles.»³⁴¹ Que en el caso de Meiggs, son todas aquellas particularidades de su espacio y acciones: un paseo peatonal que se ve inserto en medio de calles vehiculares, cuyo ritmo y concurrencia difieren de la amplitud de la Alameda o las solitarias calles perpendiculares a ella. O por la superposición del comercio rural y el urbano, o lo ostentoso de algunos comercios con la precariedad de otros, o por la mezcla de diversas culturas por la presencia (in) y migrante de su público. O incluso, por las situaciones disonantes al quehacer urbano. En fin, contradicciones que se acumulan unas sobre otras, simultáneamente en solo un par de cuadras. Que te envuelven como si se estuviera en una selva, un oasis en la ciudad, que luego te libera confuso al habitual flujo de la ciudad al salir de sus acumulaciones.

Porque Meiggs es un espacio otro, uno que actúa como «*máquinas de imaginación que crean espacios de ilusión*»³⁴², de sorpresa y descubrimiento. Al igual que una gran fiesta, que parte cuando se abre su comercio a las 9:00 de la mañana y que termina cuando el último de sus comerciantes se va por la noche. Porque en Meiggs «*hay de todo tipo de gente hay acá, de todo tipo de razas, nacionalidades para que te quede claro. Es entretenido aquí, aquí se gana poco pero se pasa bien, porque uno mira pa allá, mira para acá*»³⁴³ el espectáculo de su experiencia.

338 ABRAMO. Op. cit., p. 36.

339 Ibíd, p. 37.

340 FOUCAULT. Op. cit., p. 1. En 1. *Los contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar.*

341 Ibíd, p. 6. En 3. *Yuxtaposición de espacios incompatibles.*

342 TARTÁS RUIZ. Op. cit., p. 228. La autora Cristina Tartás Ruiz cita a Foucault con respecto a la disonancia de las heterotopías ya que el filósofo afirma que la ilusión de estos espacios está ligada a «*al tiempo según la modalidad de la eternidad, sino según la modalidad de la fiesta; heterotopías no eternizantes, sino crónicas.*» (p.7) Ya que sus espacios cumplen itinerarios por lo que «*las heterotopías tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea.*» (p.8)

343 RODRIGO ZÚNIGA. *Vendedor ambulante. Entrevista personal, Anexos.*

Tradición comercial

Meiggs un puerto económico

344 Esta información no es segura, se toma como margen la inauguración del primer local comercial *Dimeiggs* por el año 1937. Esta información aparece en dos artículos online [Anexo Entrevistas personales] que ya no están disponibles pero que hay pantallazos de ellos porque se nombraba como primer locatario de Meiggs a Don Jorge Naser Kabba, nombre con el que se obtuvo el contacto con Aida Naser Salazar.

345 AIDA NASER. *Entrevista personal*, Anexos.

346 Los textos que acompañan el relato de Aida son de su pariente y periodista Gabriel Chacón, quien en su blog realizó una entrevista al padre de ella, Don Jorge Naser Curi, y que me recomendó para complementar su relato. Disponible en <https://estacioncentral.wordpress.com/>. Accedido 3/11/2019. La información del blog se complementa y revisa con: BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *El Barrio Estación Central (1857-)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31425.html>. Accedido en 3/9/2019 y en PLATAFORMA URBANA. *Guía Urbana de Santiago: Estación Central y Barrio Meiggs*, <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2012/10/30/guia-urbana-de-santiago-estacion-central-y-barrio-meiggs/>. Accedido en 3/9/2019.

Meiggs ha sido y seguirá siendo un puerto comercial. Desde que se estableció como tal por la *década del 40*³⁴⁴, no ha parado de crecer y de vender. Gracias al relato de la comerciante y pariente directa de los fundadores del barrio, Aida Naser Salazar, se puede reconstruir lo que fue el barrio en sus inicios para entender lo que es hoy, Aida comienza explicando: «Y por qué se dice *barrio Meiggs*, porque Meiggs fue la primera calle comercial. Perpendicular a esta (Salvador Sanfuentes), era una calle corta Meiggs, que choca con el Hites.»³⁴⁵

Aida Naser (51 años), quien se crió en el barrio y es dueña desde hace 30 años de su local *La Naranja*, relata el Meiggs de su niñez y su historia familiar que coincidentemente tiene relación con los comienzos del barrio: «primero se instaló un tío de él [del padre de Aida, Don Jorge Naser Curi] en la calle Meiggs, Jorge Naser Kabba. Entonces fue el primero que tuvo un negocio en el sector del barrio Meiggs, en la calle Meiggs. Ahí mi papá comenzó a trabajar como empaquetador, vendedor, en ese negocio grande que ahora es *Dimeiggs*. Luego mi papá dejó de trabajar con él y se independizó.» Cabe mencionar que las familias se distanciaron, la Naser-Kabba fundaría *Dimeiggs*, que durante años controlaría la calle Meiggs con sus cadenas de comercio mientras que la familia de Aida, los Naser-Curi, comenzarían a ganar territorio en la calle Salvador Sanfuentes. Así ambas familias de origen sirio, comenzaron a establecer distintos comercios a lo largo del barrio: «sólo el pasaje Meiggs era económicamente activo en ese barrio, el cual estaba monopolizado por sus tíos ricos, los cuales siempre le dieron la espalda. El resto de las calles eran residenciales y en Salvador Sanfuentes había una fuente de soda, ubicada en la propiedad que compró, y sólo un local. (...) En la esquina estaba la terminal de buses, donde no sólo llegaban turistas, sino que dueños de bazares de barrio a los cuales vio como sus futuros clientes. Y su éxito fue inmediato.»³⁴⁶

Así es como la calle Salvador Sanfuentes comenzó a ganar clientes, gracias al flujo de público que llegaba de zonas rurales y regiones. Don Jorge, padre de Aida, vio una oportunidad en el alto tránsito del barrio: «El 'Tío Jorge' comenzó a trabajar a los 11 años como vendedor en Meiggs 58 y los días domingos se iba a las ferias libres a vender elásticos. Compraba tiras de 10 metros, las dividía en cinco y las vendía a los transeúntes. Si no estaba en eso vendía diarios en el Terminal de Buses Interurbano, que antes se ubicaba a una cuadra de Meiggs.»

Luego, y tal como había empezado su padre y muchos de los comerciantes del sector, Aida comenzó vendiendo en la calle: «yo terminaba mi colegio



► FOTOS ARCHIVO PATRIMONIAL USACH
Barrio Meiggs en la década del 70. Memorial de la Estación Central, Editorial Usach, 2018.



en diciembre y venía a trabajar con mi papá acá, yo era su cajera y mi hermano igual. Entonces, después nos íbamos de vacaciones y volvía a trabajar y en marzo al colegio. Pero mi papá me decía -ya, eres mi cajera pero si quieres vender algo tiene que ser en la calle-, entonces mi papá me instalaba un local, una mesa, un puesto en la calle cuando no existían los callejeros, no existían los ambulantes, antes no existía y si existía era en el paseo Ahumada y eran muy pocos.» Aida describe el Meiggs de su infancia, por los años 70, porque luego ya en su adultez y recién dueña de su local a comienzos de los años 90, el comercio ambulante se organizó: «fueron a la Municipalidad y hacen un acuerdo con los propietarios de los locales de hacer un paseo, en donde cada cierto metro se iba a poner un kiosco. Al principio funcionó bien porque todos respetaban su metro cuadrado, pero ahora se degeneró.»

En los años siguientes se comenzó a llenar de ambulantes, a pesar del establecimiento de un grupo de ellos en kioscos a lo largo del paseo de Salvador Sanfuentes; kioscos que han sido heredados de familia en familia al igual que los locales establecidos. El barrio se ha mantenido de la tradición familiar de sus comerciantes, Aida agrega «las costumbres son de que sigue siendo un barrio comercial de muchos locales, porque ya la gente también que vivía en este barrio ya emigró, ya se fue porque empezaron a vender sus casas, porque habían muchos pasajes, mucho cité, empezaron a venderlos y se construyeron muchos

“Mira este local era una fuente de soda, aquí al lado vendían licores, un poco más hacia San Alfonso era un Hotel. No habían casas, era comercial, aquí al lado era una carnicería, una carnicería de barrio, en la esquina era un hotel, no me acuerdo como se llamaba.”

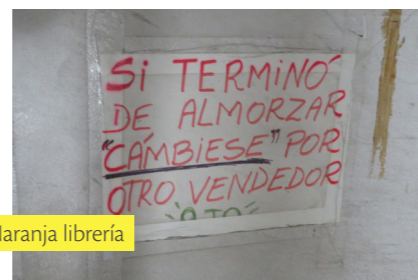
AIDA NASER. *Entrevista personal*.

locales comerciales. Piensa que hoy los locales comerciales están llegando hasta Blanco Encalada, o sea, antes era impensable.»

En la actualidad, la expansión del barrio a llegado a su máxima expresión, el espacio está dominado por la venta y lo interesante de ello es que el mercado sigue creciendo gracias al trabajo de inmigrantes, de personas que buscan una oportunidad (y un espacio) en el tumultoso mercado. Aida comenta sobre el panorama actual «[He visto cambios] Hartos en los vecinos, ya no están los mismos vecinos, se van, se van haciendo viejos, vendiendo o arrendando sus negocios. Claro si, hay más locatarios como chinos.» Lo único que no ha cambiado recalca Aida es la variedad de productos, agrega: «Bueno y acá lo otro es que tu puedes encontrar lo que se te ocurra comprar, lo vas a encontrar en el Barrio Meiggs. No es como patronato por ejemplo, cuando piensas en patronato piensas en ropa. Aquí hay de todo: ropa, ferretería, librería, paquetería, dulces, menaje, licores, cotillón. O sea, mi papá vendía hasta "agujas para vitrolas". O sea, literalmente cualquier cosa, en todo el sector del barrio meiggs. (...) Por ejemplo antes en Salvador Sanfuentes hacia la costa se ponía una feria, todos los días. Te estoy diciendo una feria que vendían arrollados, prietas, aceitunas, los tomates, las cebollas, conejos!» Sobre ello, se observan aún en las antiguas y deterioradas paredes del barrio los rastros del antiguo comercio rural (todavía presente en el Mercado Estación Central). Los productos que se venden han mutado y seguirán adaptando a los tiempos; de todo y para todos.



Aida en su local La Naranja librería



► FOTOS DE AIDA NASER Y REGISTRO EN TERRENO
Foto de la calle Salvador Sanfuentes con Basculán Guerrero en 1989 vs en 2018



► FOTOS DE AIDA NASER Y REGISTRO EN TERRENO
Perspectiva de la calle Salvador Sanfuentes desde el local de Aida en 1991 vs en 2018.



Su padre, el "Tío Jorge" en su local y su cuñado

Archivo fotográfico: Capas de información para el relato del recorrido



La reconstrucción del paisaje del barrio se realizará junto con las entrevistas a los locatarios Aida Naser y Mauricio Olivares, junto al relato del vendedor ambulante Rodrigo Zúñiga [Anexos Entrevistas Personales]. Que complementará a la descripción y experiencias en terreno.

Las fotografías tomadas en terreno (con una pequeña y oculta cámara fotográfica) durante los meses de agosto-diciembre 2018 y junio de 2019, se organizaron en las categorías mencionadas como una manera de construir el relato gráfico a partir de capas de información; desde el paisaje principal (el espacio urbano) a sus detalles (gráfica y sensaciones). De manera de relatar la experiencias y encuentros en el mercado desde el registro de sus detalles, primero, arquitectónicos, del espacio y volumen, para luego comenzar a narrar las acciones y particulares formas de hacer de su comunidad.

Tomadas en:

003 - (34 FOTOS) 2 de agosto de 2018

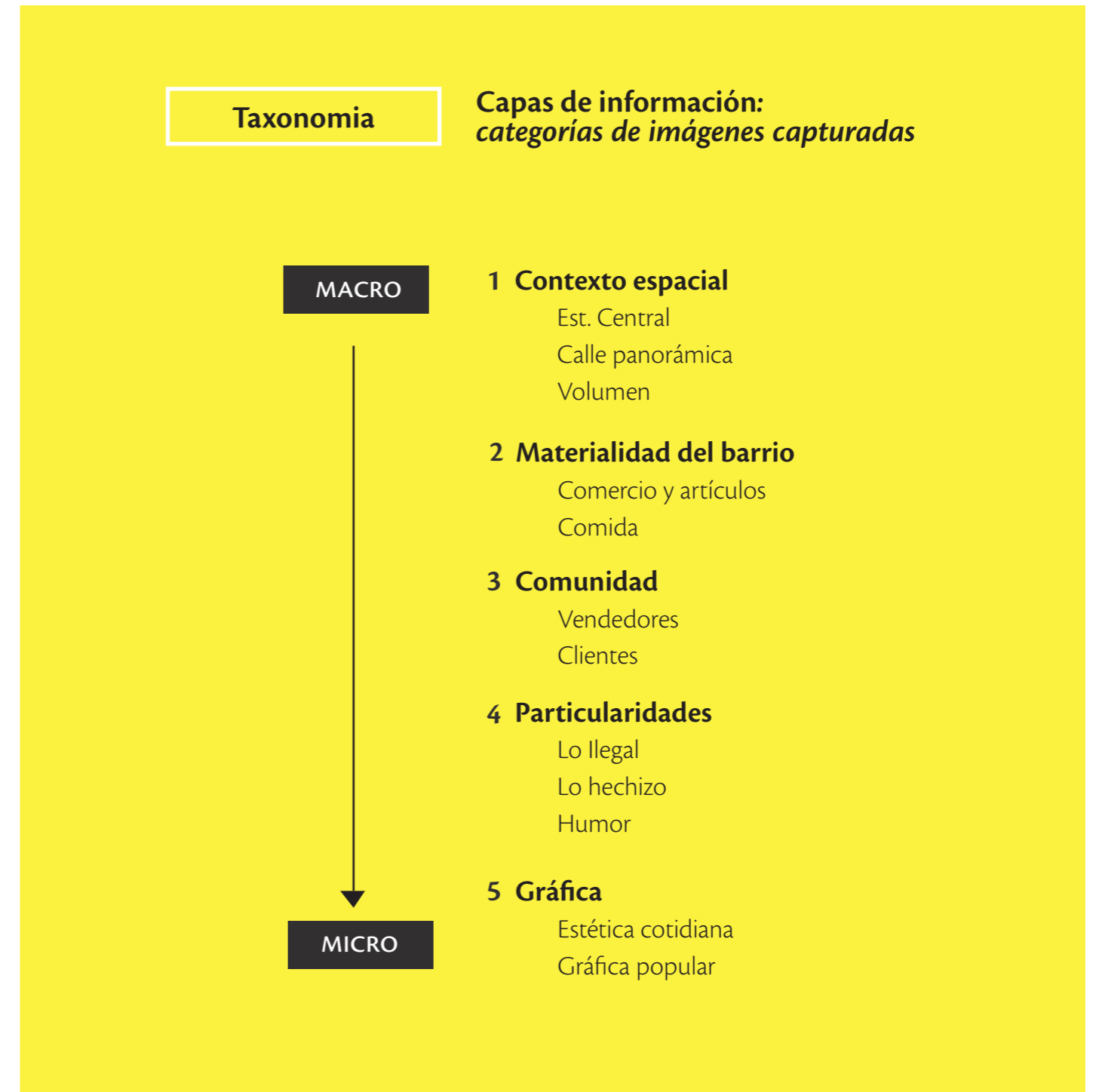
004 - (16 FOTOS) 9 de agosto de 2018

005 - (77 FOTOS) 11 - 15 de diciembre de 2018

007 - (216 FOTOS) 20 de diciembre de 2018

008 - (18 FOTOS) 28 de diciembre de 2018

009 - (33 FOTOS) 6 de junio de 2019





Estación Central
como contexto espacial;
puerto urbano y comercial

Si bien el barrio Meiggs pertenece a la comuna de Santiago Centro puesto que «la comuna de Estación Central comienza de Exposición hacia la costa»³⁴⁷, aún así asociamos al barrio con la Estación de ferrocarriles. No solo por su cercanía, sino porque para llegar a Meiggs uno debe pasar por la Estación, llegar desde la Estación o bajarse del metro Estación Central; es allí donde comienza su comercio, que se intensifica a cada paso hasta llegar a toparse con la entrada del Portal Estación en la calle Garland.

Meiggs se asocia a la comuna Estación Central porque forma parte de su sector comercial, que reúne al Mall Arauco Estación, el Persa Estación, el Mall Plaza Alameda, las tiendas en la Alameda con Ecuador y los comercios del inicio de la Alameda. Y también porque forma parte de sus dinámicas de puerto urbano; a su alrededor se encuentra el metro, metrotren, tren y la Estación de buses San Borja. Puesto que Estación Central es una comuna que nace y se desarrolla a partir de la Estación de ferrocarriles³⁴⁸, cuya configuración funcional e histórica ha estado desde siempre marcada por la llegada del transporte de regiones a la capital, y por ende, la aparición de comercio relacionado al traslado y el tránsito de flujos de viajantes. Por tanto su acumulación, velocidad y alto desplazamiento de personas se encuentra directamente ligado a los medios de transportes a su alrededor y a la historia comunal.

Incluso su nombre nace de una tradición ferroviaria; en honor al norteamericano Henry Meiggs (la calle tenía el nombre de Enrique Meiggs, hoy solo Meiggs) quien propuso que «el progreso del país estaba ligado a la construcción de una amplia red de ferrocarriles»³⁴⁹ construyendo líneas a lo largo del sur del país y su reconocida ruta Quillota a Santiago.

“Además como teníamos también este terminal de buses aquí en la esquina [por Salvador Sanfuentes], que llegaban micros, o sea, te estoy hablando de micros no Tur Bus, micros rurales que tenían ahí en la esquina su terminal, también estaba el de Alameda, el de Santiago, entonces toda la gente llegaba aquí, toda la gente de fuera de Santiago. Entonces era muy cómodo, te bajas del bus, compras todo lo que necesitas, te lo entregan inmediatamente, te subes al bus y te vas. No era necesario que el comerciante pagara alojamiento, ni estar dos tres días vitrineando, no, estaba todo aquí. Claro, y además que, sabes, dicen que Santiago no es Chile, pero años atrás para el comercio sí, porque cuando mi papá comenzó tenía clientes del campo, pero campo campo campo, que no sabían ni leer ni escribir, pero al momento de pagar a mi papá le pasaban la plata, se la dejaban encima, ya saque usted ya saque usted, mi papá se pagaba y el cliente sin saber leer ni escribir. Ya no existen esas personas.”

AIDA NASER. *Entrevista personal.*



347 AIDA NASER. *Entrevista personal*, Anexos.

348 Los orígenes de la comuna de Estación Central se remontan a mediados del siglo XIX, bajo el nombre de Chuchunco, un sector agrícola adyacente a la comuna de Santiago que en 1875 se convierte en el principal puerto urbano del país con la llegada de la Estación de ferrocarriles. BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *El barrio Estación Central (1857-) Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31425.html>. Accedido en 10/11/2017.

349 BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Henry Meiggs”, en: *El ferrocarril de Valparaíso a Santiago. Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94464.html>. Accedido en 3/9/2019.



▲ REGISTRO EN TERRENO
PORTADILLA. Fachada en calle Salvador Sanfuentes, 20 de diciembre 2018.

► REGISTRO EN TERRENO
Fotos tomadas en la calle Salvador Sanfuentes durante el 20 - 25 de diciembre 2018. Abajo, registros del 28 de diciembre.



Volumen del pasaje; la masa y sus acumulaciones

El paseo por el barrio, a lo largo de la av. Salvador Sanfuentes, no solo se delimita a partir de los bordes del mercado establecido o por los límites del trayecto guiado por las calles y carteles que anuncian la presencia de esquinas e intersecciones. Es el volumen de sus acciones y dinámicas las que dictan la forma y el espacio de su comunidad y las que pueden hablar de sus itinerarios, pasajes y un posible término e inicio de su territorio.

Se identifica un flujo constante que dirige y divide su corriente de tránsito al igual que un río, dibuja el paso y establece recorridos, que en el caso de Meiggs, divide al espacio en tres avenidas (mapa de flujos): una central y dos paralelas al borde de los locales. La principal se dibuja por el paso a través de los kioscos que se encierran como un gran túnel de gritos y masas de productos. Dentro de ella, aparecen unas vías más pequeñas, generadas por los improvisados puestos con cajas que dificultan aún más el rápido paso y donde los transeúntes se ven estancados constantemente; dentro de él se percibe el calor humano, el sudor, enojos, risas colectivas y la resignación, ya que la masa de olores y cuerpos da «la idea de que una persona sale de un mundo anterior»³⁵⁰, por lo que la sensación de complicidad aumenta: ayudas, conversaciones furtivas, miradas de frustración y peleas. A ratos, cuando el flujo comienza a distenderse, surge el anonimato que mencionaba el *flâneur* de Benjamin, donde al caminar uno comienza a fundirse con la magnitud del espacio, de los productos, gritos, carros y pies; «es el lugar en el cual la calle se presenta precisamente en tanto que interior, amueblado, habitado, por las masas.»³⁵¹

La otredad toma forma en el ritmo de la calle, que te envuelve y suelta al compás de los atochamientos y las liberaciones, de cuan cerca se esta del

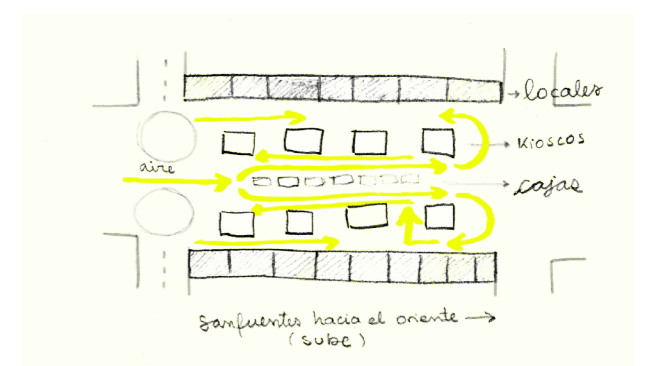
350 ORTIZ. Op. cit., p. 2.

351 BENJAMIN. *Libro de los pasajes*, p. 428.



otro o cuan lejos se esta de ellos en la intimidad de los pasajes que se abren a ras de las murallas de los locales establecidos. Espacio donde el flujo es más lento, (a veces) menos concurrido, silencioso, enrarecido, enfrentándose a los muros escritos, a cables y toldos sobre la cabeza, a las miradas indirectas de los vendedores quienes vigilan celosamente sus productos, y que a ratos, alegran el ambiente con música o una invitación con megáfono a entrar a mirar.

En fin, Meiggs se construye por sus volúmenes, por la acumulación y sus extrañas pausas. Por las masas y el anonimato. Por la súbita intimidad de sonrisas o por el miedo al otro. Por ello, es tan extraño verlo vacío (por ejemplo en la alta mañana o luego de las fechas de año nuevo), pierde color y se vuelve antiguo, de paredes olvidadas, rotas y monótonas.



MAPA DE FLUJOS. Croquis en terreno

La otra economía

A luca, quina y todo a mil

El mercado mutante

La diversidad de sus objetos

En Meiggs se vende de todo; todo el año y a toda hora. Es una zona reconocida por la variedad de productos con que trabajan y porque, remarca la locataria Aida: «*generamos el comercio para todo el país. Es un barrio tan comercial, tan comercial que genera mucha lucas al país.*» Ya sea porque es donde se instalan grandes importadoras internacionales o porque se llena de ofertas en el mercado informal, Meiggs es el punto comercial capitalino preferido para las compras en época de fiestas, un espacio que se encuentra latente en la memoria urbana de los santiaguinos.

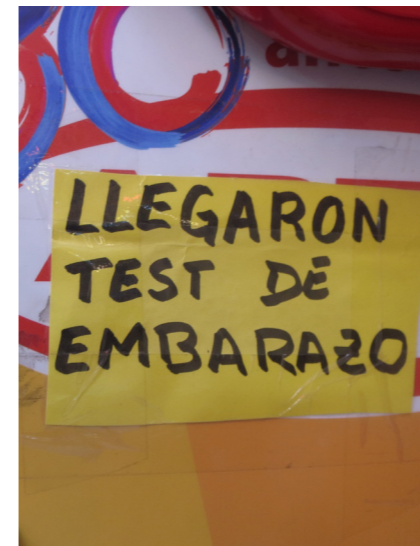
Meiggs marca las festividades y divide el año en temporadas: en verano el mercado se prepara para las grandes ventas de navidad y año nuevo. Luego las compras escolares que abarcan toda la temporada enero-febrero y que no se detiene hasta marzo. Entre medio de las listas escolares, aparecen artículos para el día de los enamorados. Decoraciones para pascua por abril y le sigue el día de la madre (que es casi otra navidad) en el mes de mayo. Sigue el día del padre y la venta de artículos para el invierno (en este periodo bajan las ventas). Se preparan por agosto a

las grandes ventas de juguetes por el día del niño para luego llenarse de volantines y trajes constumbristas para las fiestas patrias. Por último, se vuelve a llenar de decoraciones y disfraces para Halloween y aparecen nuevamente arbolitos de navidad y pistolas de agua.

Meiggs no se detiene, el comercio se transforma y mutan según la necesidad, lo que ocasiona que se adornen su calles por el colorido de la temporada; en navidad hay verde, rojo y naranja, en año nuevo se llena de calzones amarillos y pelucas plateadas, y en fiestas patrias todo es rojo, blanco y azul, por nombrar algunos. Uno sabe exactamente que temporadas es, lo que transforma el recorrido por sus pasajes en un viaje extraño y fantástico; entre electrochocs y chanchas pepas, donde se ven librerías que venden listas escolares y test de embarazos, o que en verano venden (y lanzan) bombitas de agua y en el día de la madre se llene de rosas y papel de regalo. Los comerciantes están preparados para vender de todo y para arreglarselas en el mercado mutante.

“¿Cuál es la palabra?... Es tan cambiante este barrio en el año, cambia mucho porque... por ejemplo vamos a empezar enero, enero no anda nadie. Febrero aparecen todos con la venta escolar, lo mismo en marzo. Abril nos comenzamos a preparar para la madre, vas a encontrar flores por muchos lados, regalos para la mamá. Termina el día de la madre, nos preparamos para el día del padre. Termina el día del padre y comenzamos todo lo que es septiembre, traje típico, disfras. Termina septiembre comenzamos Halloween, todos venden Halloween, termina Halloween, Navidad inmediatamente. Entonces es un año... es tanta la vorágine que van cambiando, cambiando, cambiando...”

AIDA NASER. Entrevista personal.



► REGISTRO EN TERRENO
Diferentes artículos y productos en venta que cambian y marcan el paso de la transición de las temporadas comerciales, 2018.



Materialidad como espacios de identidad

La diversidad de Meiggs, tanto en su público, acciones y productos, pareciera generar a primera vista una gran masa volumétrica, cuyos rápidos estímulos desdibujan las caras de sus participantes y en su remplazo aparecieran grandes bultos de objetos y personas. La acumulación hace identificar al paisaje por su todo, reunido bajo las dinámicas comerciales, en similares gestos, gritos y ofertas que se repiten a lo largo del recorrido. Sin embargo, al observar detalladamente las acciones y formas de hacer de su comunidad, se comienzan a registrar sus particularidades y diferentes culturas, trazadas a partir del uso y apropiación del espacio. Es a través de la materialidad que el espacio urbano se transforma en un lugar de pertenencia: «*identificatorios, relacionales e históricos. Cuyo contenido es a la vez espacial y social.*»³⁵² Son los objetos y la gráfica que los envuelve, tanto en los improvisados puestos ambulantes como en los establecidos kioskos y locales, los que visibilizan los imaginarios del mercado y los propios como espacios de identidad.

Por ejemplo: se perciben rastros históricos en la gráfica presente a lo largo del Mercado Estación Central, con nombres como el Colchaguino o el restaurant de Doña Blanca, además de carteles de tiza y la venta de todo tipo de frutos como animales vivos, cuyo ambiente da la sensación de estar en un sector rural. O reconocer la antigua



gráfica de la reconocida fábrica nacional *Fruña*, que en su pintura naranja y antiguos vitrales evocan tiempos pasados. O que bajos sus puertas, un grupo de mujeres haitianas se han apropiado de la esquina y la han convertido en su *puesto de ventas*, donde en ese pequeño espacio sus hijos comen dulces detrás de la bolsas. O que en frente, se observe las diferencias entre el local Namaste y el local Sfjiao, donde la tradición hindú del local Namaste vibra en colores saturados y una variedad de telas, en contraste a la seriedad y higienismo del local chino, que por lo demás es vigilado desde una alta silla por su dueña. Es muy evidente la estética asiática, tanto por lo pulcro de sus construcciones como por su estilo despersonalizado de venta, de locales muy fríos e iluminados con luces led, están rodeados de cámaras de seguridad y el uso de un sistema de auto-atención y cajeros, difiere a la tradición de venta al mesón de los históricos locales aledaños. Otros encuentros interesantes ocurren con el nombre de locales del mismo rubro, ambos encargados de la venta de frutos secos, uno es llamado Frutos del País, nombre reconocido en la tradición chilena, y el otro la Tiendita peruana, que incluye además otros artículos y sabores propios del Perú.

En fin, son estos cruces y diferencias las que construyen la totalidad del mercado, que unidos por la venta difieren en sus formas y tácticas, las cuales hablan del espacio propio (físico y cultural) expresado a través de su materialidad.

352 AUGÉ. Op. cit., p. 51.



► REGISTRO EN TERRENO
Fachadas de locales establecidos del Barrio Meiggs, 2018.



► REGISTRO EN TERRENO
Carros de comida al paso, 2018.

La comida como identidad

Los improvisados puestos de comida abundan a lo largo del paseo por Meiggs: carros de supermercados adaptados como refrigeradores cubiertos de hielo para mantener bebidas y frutas frescas, o transformados en parrillas y hornos de cocina. La venta de comida delimita y caracteriza los espacios del mercado, indicando por ejemplo los puntos de mayor tránsito, cercanos al transporte público o a salidas de la avenida principal como los puestos de sopaipillas y otros fritos, que ofrecen té y café (debido a la cercanía con la Estación de ferrocarriles). También los espacios donde el flujo se estanca, reposa y es más lento, en que se acumulan puestos unos junto a otros, especialmente en las esquinas perpendiculares a la av. Salvador Sanfuentes. Espacios que parecieran grandes cocinerías, cuyos olores y aromas te atrapan como si fueras saliendo de un horno o de un asado al aire libre.

Es por la comida que se comienza a visualizar las diferentes costumbres e idiosincrasias de sus vendedores multiculturales. Una diversidad gastronómica que se funde a los olores colectivos del mercado. Aparecen puestos donde se percibe la dulzura de la fruta de estación (sobretudo en la época de verano), postres con sandía, melón, frambuesa y frutilla, jugos de naranja preparados por la mañana y mojitos (pero sin alcohol) por las tardes.

Sin dejar de mencionar el refrescante mote con huesillo que brilla por su presencia en las calurosas calles.

A través de las comidas se comienzan a establecer patrones: los puestos de frutas suelen estar atendidos por comerciantes venezolanos o de origen peruano, los cuales llenan de color y sabor el espacio. También se ofrecen nuevas preparaciones: las reconocidas salchipapas y otras masas rellenas colombianas. La llegada de hornos con trozos de pizza a solo mil pesos y la aparición de renovados “anticuchos” por parte de cocineros haitianos, cuya especialidad son las carnes a la parrilla. Abuelas que traen cubos caseros y los delicados dulces árabes de parte de un locatario conocido del barrio.

Por último, mencionar desde la tradición de los locales establecidos, la anteposición de restaurantes de comida típica chilena con sus carteles de tiza, dibujados a mano, por las calles exposición y conferencia, junto a restaurantes de comida china. O el viaje a través del tiempo y el espacio al Mercado de Estación central y las cocinas del pasaje, evocando a un mercado rural y las rutinas pausadas presentes en regiones. La comida demarca la presencia identitaria y las formas de hacer a través de los volúmenes del humo, de la presencia de diversos sabores, olores y colores.



Participantes de Meiggs

La diversidad de su comunidad

Comerciantes y sus formas de hacer

Los comerciantes del Barrio Meiggs comparten una serie de prácticas y costumbres que los hacen parte de las formas de hacer características del mercado, en este caso, la más evidente es la manera de convencer a sus clientes de comprar, que es a través del grito; ya sea de parte de un locatario anunciando sus ofertas o de los ambulantes sobre cajas anunciando sus productos, la manera se repite y es el canto lo que atrae a los productos. Y son estas formas las que se adoptan y repiten en los nuevos comerciantes: mujeres haitianas que, quizás no con el mismo ímpetu, gritan a luca a luca a mil, o comerciantes venezolanos con sus nuevos cantos llaman a comprar. O incluso antiguos locatarios árabes, descendientes y de origen indio, sirio o turco, gritan por atención. Los únicos locatarios que difieren a este ritual son los chinos, que silenciosos ofrecen sus ofertas con grandes tecnologías o carteles led.

A través de los comerciantes se observan también horarios e itinerarios, como por ejemplo la hora de almuerzo donde a medio día se asoman platos de plumavit y potes de comida, o se pasean comerciantes conocidos ofreciendo almuerzos, todo esto continuando con la venta e intercambiándose unos con otros. O la hora de término del mercado, cuando aparece un comerciante ofreciéndose a levantar la basura, o cobrando el almuerzo para el próximo día.

Otras acciones que llaman la atención es la costumbre de que hayan vigilantes (trabajadores o los mismos locatarios) en las puertas de los negocios sobre sillas, vigilando a posibles ladrones o mecheros. Por último, se destacan las vestimentas de algunos vendedores, que por lo general son atuendos deportivos, por lo que algunos de ellos llamaban la atención con sus mejores teñidas para vender.



► REGISTRO EN TERRENO
Comerciantes Barrio Meiggs, 2018.



“Los horarios son de 9:30 a 19:00 horas, se mantienen los horarios siempre. Hay público todo el día, se hacen turnos para colación. Es muy raro que haya un local que cierre para colación porque los compradores no les sirve que un local cierre. Llegan a las 9:30 o a las 2 y se llevan el producto y se van. Son muy pocos los que cierran aquí, quizás los que tienen el formato antiguo.”

MAURICIO OLIVARES. *Entrevista personal.*
“La gente almuerza como puede, es súper sacrificado. Hay mucho público en la mañana y... no vamos a contar estos días (época navidad) porque hay público a toda hora... baja un poco en la tarde pero después a las 5 de la tarde a las 6 vuelve a resurgir porque salen todos de las oficinas a comprar las cosas.”

AIDA NASER. *Entrevista personal.*

Comerciantes

diversidad generacional



▲ REGISTRO EN TERRENO
Comerciantes Barrio Meiggs, 2018.

“La gente acá afuera trabaja igual, de domingo a domingo todo el año, todos los días del año, excepto 1 de enero y 25 de enero, y los 18 de septiembre, vuelan. De hecho, para que tu sepas los kioscos que están aquí afuera, la gente duerme en los kioscos. Porque es tanta la mercadería que no tienen donde almacenar o bodegas, por lo tanto tienen que vivir allí. Entonces duermen toda la noche aquí, hay matrimonios que se turnan, el marido regresa en la tarde y se queda a dormir toda la noche, cosa que llega al otro día la mañana y se queda hasta que la señora llegue y el marido vaya a descansar a su casa.”

AIDA NASER. *Entrevista personal.*

A lo largo del recorrido por el paseo comercial se nota la presencia de niños y adultos mayores vendiendo junto otros comerciantes. Puede ser porque están junto a sus familias, como ocurre con los comerciantes de los kioscos, quienes tienen ese negocio familiar desde siempre y donde abuelos, padres, jóvenes, niños e incluso bebés habitan dentro de sus locales. O porque acompañan, en el caso de los niños, a sus padres o abuelos. Hay muchos puestos antiguos, incluso puestos ambulantes, de personas que tiene la tradición (y la necesidad) de vender en Meiggs cualquier producto que se requiera. En verano, abuelitas vendiendo cubos, en navidad un abuelo vendiendo cintas y rosas de regalo. En invierno, se compra en el local de una familia conocida por sus volantines de papel o el caballero que hace años vende mote con huesillo y ahora lo acompaña su nieta. Sin importar la edad, todos ellos se dedican a aprender la tradición comercial, a relacionarse con el público y captar su atención.



Comerciantes diversidad cultural

“Entonces en la calle Meiggs había mucha familia mía sirios (primeros locatarios). Entonces tu ibas a un local... a don Víctor Naser, al otro don Claudio Naser, el otro don Sergio Naser y así. Hasta que después llegaron los hindú y empezaron a arrendar, y luego llegaron los chinos y ahora está tan lleno de chinos.”

AIDA NASER. *Entrevista personal.*

“Acá se mantienen los mismos, lo demás es una rotación de chinos.”

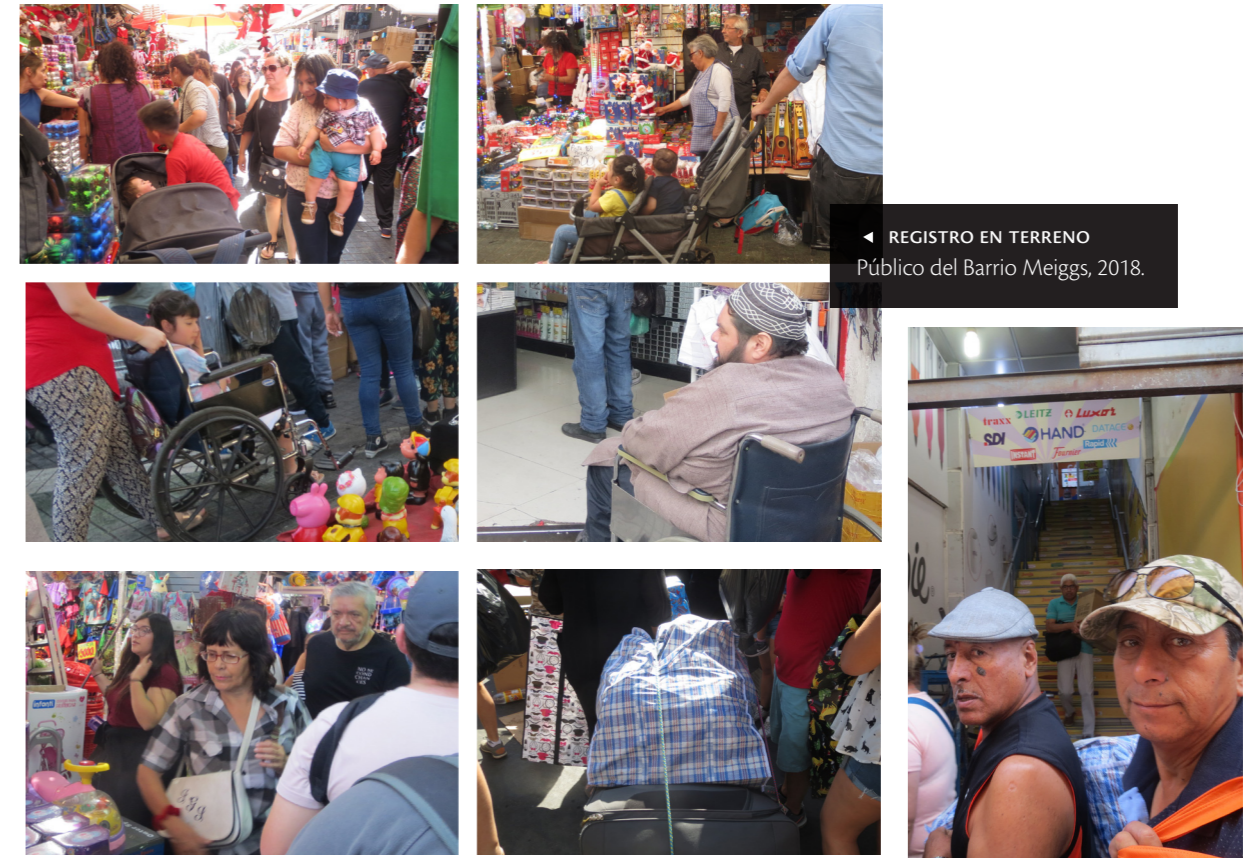
MAURICIO OLIVARES. *Entrevista personal.*

“Muchísimo, mucho extranjero. Mira, los mismos chilenos denigran al chileno, prefieren arrendarle un local a un chino o darle trabajo a un extranjero más que a un chileno, entonces el error lo comete el mismo chileno y el mismo chileno alega porque hay tanto extranjero, porque está cometiendo el error, en vez de pagarle a un chileno le paga a un extranjero.”

RODRIGO ZÚÑIGA. *Entrevista personal.*

El Barrio Meiggs se origina a partir de la llegada de inmigrantes sirios quienes colocaron los primeros comercios en la calle Enrique Meiggs. Luego a través de los años, se sumarían más locatarios árabes y en este último tiempo, el crecimiento de grandes comercios asiáticos: coreano y chino. El barrio se ha construido de la venta inmigrante y se ha mantenido a través de los años de la fuerza de nuevos comerciantes quienes buscan un espacio, en este aglomerado ambiente, una oportunidad. Meiggs es uno de los puntos comerciales más grandes de Santiago, por lo que es el lugar para comenzar un negocio, un puesto, o simplemente a pararse a vender.

Es en las formas de vender y relacionarse donde más se notan sus diferencias, que podrían quizás hablar de su personalidad e identidad. Los comerciantes latinoamericanos se funden muy fácil a las prácticas del comercio popular; los venezolanos y colombianos son muy vocales y entusiastas, los peruanos muy amables y atentos. Los nuevos comerciantes haitianos son más tímidos y serios. Los locatarios árabes son alegres y dispuestos a trabajar tanto en la calle como en los locales, a diferencia de los locatarios asiáticos que son muy calculadores y silenciosos. Son en las formas de actuar como se apropian del espacio y lo cargan de su personalidad, y a través de sus conocimientos nutren de carácter y diversidad al mercado.



Los caseros diversidad de clientes y sus prácticas

El público que concurre a Meiggs es tan variado como la cantidad de productos que ofrecen. En sus filas hay familias completas en búsqueda de artículos para su hogar, otros comerciantes locales o de regiones en busca de ofertas al por mayor, trabajadores de pequeños comercios o de grandes industrias en búsqueda de inventario, compradores solitarios llenos de bolsas, abuelas, madres y padres llenos de juguetes y otros artículos de fiesta. En fin, de todos los sexos, razas y edades. Incluso de todas las condiciones de salud: personas de capacidades diferentes, gente evidentemente enferma, con tanques de aire o con un visible quiste, ciegos realizando sus compras del mes apoyado por comerciantes y transeúntes. Un público que sale a comprar a un lugar donde las ofertas abundan, lo que lo hace un lugar (casi) accesible y conveniente para todos.

En esta diversidad (y acumulación) de personas ocurren también roces, choques, pisadas de pies, pérdida de chalas, de gorros, de empujones con bolsas, coches de bebés, carros de compra y autos. Al encuentro con enormes cajas sobre la cabeza o arrastradas por el suelo. Bebés gritando y llorando por el calor, o porque van a ras del suelo, o niños sobre los hombros de gente mayor que transita con sus carteras hacia el frente (al igual que la mayoría) para evitar asaltos o hurtos, y por eso el uso de bananos y mochilas frontales. De público que se sabe preparado para el lugar al que viene y si no, que aprende en el trayecto a que no debería ir con chalas a Meiggs.

La ilegalidad

Guiños a la violencia, delincuencia y tensión policial

Al ser el barrio un punto comercial con tanta demanda y público, la delincuencia y la constante presencia policial forma parte de las dinámicas del mercado. Cuando uno va a Meiggs tienen claro los “peligros” o posible encuentros con algún lanza, un robo o el robo a locales. Su alta concurrencia hace que sea un lugar expuesto a este tipo de delitos ya que se trabaja con dinero en efectivo y con la venta de productos a la vista, en la calle. Por tanto, de alguna manera la presencia ambulante contribuye también a este ambiente de incertidumbre e inseguridad. Si bien en su mayoría son familias y/o comerciantes extranjeros intentando ganarse la vida, la forma en que lo hacen (apropiándose del espacio con cajas o mantas, lo que genera conflictos por los sitios) y los productos que comercializan son de dudosa procedencia, robados o de baja calidad. Su comercio es ilegal, y por ello se generan conflictos con carabineros quienes provocan disturbios y requisan productos de manera esporádica, siendo que el mercado en su mayoría es ambulante. Los incidentes con carabineros son violentos y su presencia genera gran tensión entre los comerciantes ambulantes. Sin embargo, ellos evitan una gran cantidad de robos al público y a los locatarios; de incidentes con mecheros, o más graves como robos armados y asaltos con violencia.

Meiggs es un lugar complejo, un espacio donde se exagera la sensación del temor al otro, con insinuaciones a la violencia que se materializa en la venta de electroshocks, gas pimienta, y otros elementos de defensa personal como cuchillos o armas, incluso en juguetes como las pistolas a balines. O en la venta de productos ilegales como petardos para navidad y año nuevo, o semillas y productos de cannabis. Sin embargo, ocurre también todo lo contrario, se exagera el apoyo y la solidaridad con el otro. Carterazos y lanzas, ponen en alerta a su público, quienes se comparten estrategias y acciones de prevención, como el llevar banano en vez de bolsos vistosos, o utilizar las mochilas en frente, no llevar joyas e ir acompañado. Incluso recomendaciones de los mismos comerciantes, ambulantes o locatarios, de posibles peligros o altercados. Todos se las arreglan, aceptan y en algún nivel comprenden la locura del mercado; ya sea aceptando el comercio ambulante y comprando sus productos tanto ilegales como legítimos, enfrentándose a los peligros de la delincuencia o defendiendo lo correcto frente a la tensión policial, pero comprendiendo su trabajo por la seguridad. Son estos contrastes y contradicciones las que lo hacen un espacio magnético, de fiesta, pero también de riesgos y conflictivo.



▲ Venta de fuegos artificiales y petardos para la temporada Navidad-Año Nuevo, 2018.

▶ DE IZQ. A DER. Venta de electroshocks, semillas de marihuana y carteles de mecheros en tienda de calle Salvador Sanfuentes, 2018.

“(Agüita a 500) Empecé con 3000 y ahora me puedo comprar un camión de agua, yo con los pacos alego, quítenme el agua, me compro una camioná de agua, me vei preocupado y ahí los dejo pagando. Pero la huea se la llevan ellos, se la toman, la venden, esa es la institución más imaginaria de Chile, Carabineros de Chile... El ambiente no es malo, lo que lo hace malo realmente son los carabineros, los mismos locatarios no echan los carabineros.”

RODRIGO ZÚÑIGA. *Entrevista personal.*
“El comercio callejero siempre ha existido pero ahora está acompañado de delincuencia, porque el comerciante anda con dinero y eso llama la atención.”

MAURICIO OLIVARES. *Entrevista personal.*



▲ REGISTRO EN TERRENO
Presencia de carabineros por el sector de Barrio Meiggs, 2018.

Lo hechizo; resistencias y modos de hacer

El ambulante es parte esencial del comercio establecido de Meiggs, su aumento ha sido exponencial; «al principio funcionó bien [la llegada de los ambulantes y la creación del paseo] porque todos respetaban su metro cuadrado, pero ahora se degeneró.»³⁵³

Cualquiera que tenga algo para vender puede ocupar un espacio a lo largo del paseo comercial y crear su propio espacio de ventas: con cajas vacías, unas junto a otras, preparadas con manteles y otros cartones para colocar todo tipo de productos, y que luego puedan servir como mesa para comer o para delimitar, como un muro, el espacio de juegos y convivencia de sus participantes. O en cambio, armarse puestos con mantas en el piso, adaptadas por los vendedores quienes las tienen preparadas con cordeles de forma de envolver rápidamente frente a la fiscalización de carabineros o guardias del lugar. O sitios armados con toldos desmontables por los más preparados, o incluso los sitios que se forman con los carros de supermercado y coolers, o simplemente un vendedor que se instala en alguna esquina o pared del mercado y forma con sus productos un improvisado puesto de trabajo.

En Meiggs, los comerciantes se las arreglan para montar y desmontar sus puestos de venta, con los materiales que circulan como basura en el mercado, materiales precarios pero prácticos que por ejemplo: en verano ayudan a kioscos, locales y ambulantes a protegerse del sol, como nylons de piscina, o con quitasoles o mallas negras que cuelgan de los kioscos formando un túnel de sombra que protege también a su público. O en invierno, con las sobras de materiales como cartón y maderas, que se montan como rampas sobre los eventos de la calle o para evitar la entrada de agua a los locales. O simplemente para crear carteles y otras improvisadas obras gráficas con cartones y un plumón.

En fin, todas estas formas mencionadas son tácticas y acciones creativas por parte de la comunidad del barrio para sobrellevar y participar de las dinámicas del mercado, quienes utilizan y se apropian de los materiales del comercio para montar creativamente sitios hechizos, aperrados y precarios, es decir, ingeniándose las para ganarse el día y marcar su presencia en la multitud de sus flujos.



“[Cuando niña mi papá] me instalaba un local, una mesa, un puesto en la calle cuando no existían los callejeros, no existían los ambulantes, antes no existía, y si existía, era en el paseo Ahumada y eran muy pocos. [Luego ya instalados en Meiggs] Antiguamente los comerciantes ambulantes estaban en la Alameda y en San Alfonso. Entonces se agruparon y fueron a la Municipalidad y se hacen un acuerdo con los propietarios de los locales de hacer un paseo, en donde cada cierto metro se iba a poner un kiosco.”

AIDA NASER. Entrevista personal.

“¿Por qué vende en Meiggs, porque aquí?”

Porque aquí llegan los pobres. El barrio de los pobres. Meiggs viene toda la gente, de todas las comunas, vienen del norte, del sur de Puerto Montt, Puerto Varas. Es que esta el barrio y la comuna de los pobres. Segundo, los alcaldes tienen todo para ellos, pero no se preocupan de limpiar las calles, ese es un error, hay muchas infecciones, mucha gente que está enferma. Mira toda la cochina, veis para allá para el otro lado, horrible, llega a dar asco. Eso son infecciones que nos pegamos los seres humanos aunque tú no lo creas.”

RODRIGO ZÚÑIGA. Entrevista personal.

353 AIDA NASER. Entrevista personal, Anexos.



Se vende
 94336650
 59053674
 chame chava!



▲ REGISTRO EN TERRENO
 Fachada en calle Conferencia, 20 de diciembre 2018.

El humor; la picardía, creatividad y lo absurdo

El mercado de Meiggs sería como cualquier otro centro comercial si no fuera por el color y humor de sus comerciantes; comparte más la tradición de una feria popular que las dinámicas de un mall. La complicidad que se genera por parte del público y los comerciantes es lo que convierte el paseo comercial en un gran encuentro familiar, en el sentido que da la sensación de que existe alguna especie de lazo, de conocimiento anterior, de familiaridad. Se puede escuchar en las conversaciones casuales: de familias que se gritan de un lado a otro, comerciantes que se conocen de toda la vida al igual que con sus clientes, la confianza con que se dirigen unos a otros, y también los lazos de historia de quienes participan. Hay complicidad en las miradas fugaces y las conversaciones rápidas, entre desconocidos y nuevos conocidos.

Por tanto hay una informalidad del comercio, los carteles hablan de tú y no de usted, se dirigen con humor, con desparpajo, los gritos de los ambulantes te apelan como si te conocieran de toda la vida: caserito, mi reina, mi rey, ya amigos, ya cabros, para los regalones, para la regalona, para la dueña, para el caballero, los de siempre, el de siempre. Incluso en sus interacciones hay algún tipo

de confianza o trato porque lo que vale es el regateo, el convencimiento, un trato de amigos. Y es esa confianza lo que da la posibilidad de que el ingenio y picardía adorne los carteles y cantos de venta. Que haya un constante ambiente de chacoteo; vendedores y público que se agarran para el *webeo*, consejos para la seguridad contra los lanzas o los eventos en la calle, que los jóvenes se coqueteen. Porque todos los que participan del mercado saben que todos intentan ganarse la vida, por lo que el trato es más bien de cooperación y camaradería, sin olvidar también la hostilidad que surge del acumulamiento.

El absurdo de las situaciones que ocurren en el mercado, como por ejemplo la aparición de un burro entre los transeúntes, un spiderman vendiendo o un hombre disfrazado con globos, son todas formas creativas de trabajar y subsistir. Por lo que esa sensación de fiesta constante que reciben sus clientes, son más bien tácticas para poder vender entre tanta oferta, que es un poco una cualidad (guardando las magnitudes y posible generalización) chilena y latina; de anteponerse al mal tiempo con buena cara, en este caso, con humor e ingenio.



▲ REGISTRO EN TERRENO
 Registros en calle Garland y calle Salvador Sanfuentes, 2018.

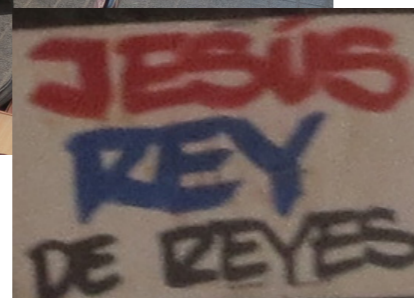


Gráfica popular; estética cotidiana

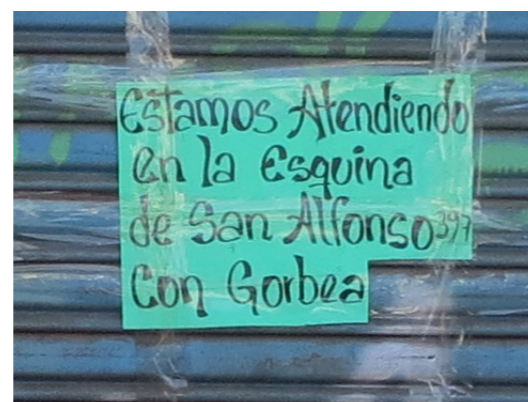
La gráfica del mercado es uno de los elementos más característicos del Barrio Meiggs; el recorrido por sus calles es guiado a través de un mar de vibrantes carteles amarillos y fluorescentes, escritos con tentadoras ofertas y precios en color rojo e ilustrados con el característico plumón biselado, todos ellos hechos con materiales encontrados en el mismo comercio: cartulinas escolares, scotch, cintas de embalaje, destacadores, cartón reciclado del empaque y plumones de colores.

Los carteles de venta es uno de los elementos gráficos en el cuál se observa el encuentro de lo industrial y lo hecho a mano, donde se utiliza un lenguaje tan fugaz y mutante como la venta en sus independencias. Carteles desechables, rápidos, a mano alzada y con la letra (e ingenio) de quiénes los escribe, pero aún así hechos con tal cariño, cuidado y arte que se refleja en guiños y adornos tipográficos, como estrellas, líneas, marcos o curvas, que adornan y destacan las ofertas para así llamar la atención del comprador con su personalidad.

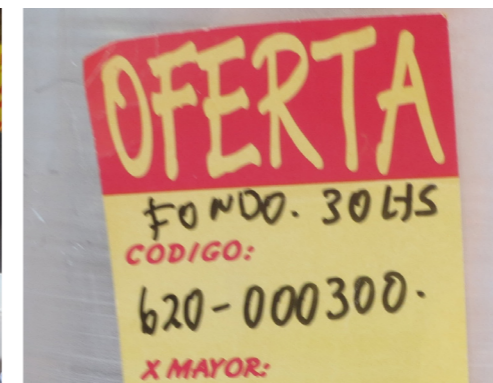
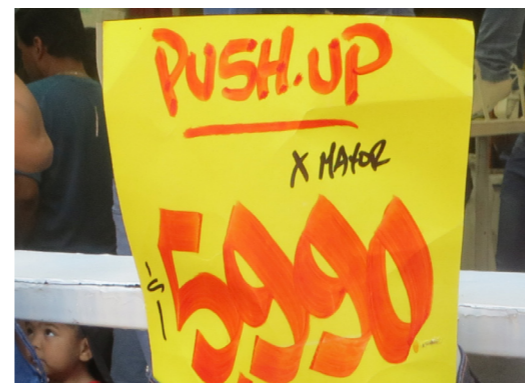
Tanto los ambulantes como el comercio establecido ocupan el mismo lenguaje gráfico para captar a sus clientes, lo único en que difieren es en los tamaños y formatos: si es sobre un tag impreso o un recorte de cartulina, con globos de textos o explosiones, pintados en paredes o en paneles con luces led. La materialidad de estos carteles es desechable y rudimentario, pero a pesar de ello, sus colores saturados dotan de color y luz a los antiguos edificios y complejas calles. Es el color el que delimita el espacio del mercado, que a través de un lenguaje en común, reúne a todos sus participantes bajo un mismo código visual: el color amarillo de su gráfica.



▲ REGISTRO EN TERRENO
Fotografía de Don Carter (nombre con el que se presentó) escribiendo carteles de precios para artículos de un kiosco.



Gráfica del comercio patrones, tag de precios



Gráfica vernacular a mano alzada





Huellas y vestigios; rastros de historia

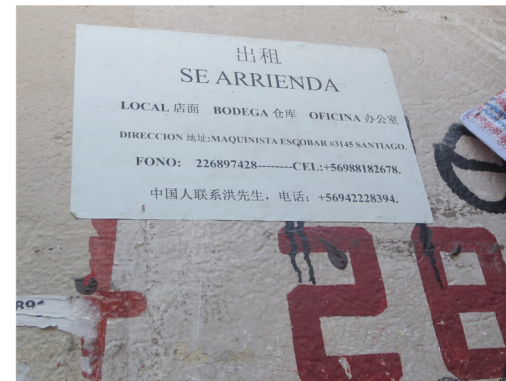
El barrio Meiggs ha sido un centro comercial desde su establecimiento en el década del 40, por lo que en sus paredes aún se observan gráficas y rastros visuales de sus antiguas investiduras y también como se han repintado, editado e intervenido a través de los años. En sus paredes se esconden historias descascaradas de quiénes pasaron por sus calles y de quienes conviven allí; nombres y apodos de comerciantes o transeúntes, corazones y declaraciones de amor, arte callejero y tags, chicles, stickers, anuncios de arriendo en chino y de arriendo a inmigrantes, anti xinos (por la gran cantidad de comercios asiático), antipacos, escaleras misteriosas con antiguas gráficas, carteles de antiguas y nuevas huelgas obreras, gráfica que evoca a otras épocas por el Mercado de Estación Central, entre otros escritos y rastros por nombrar algunos.

El registro visual en sus paredes es capaz de hablar su historia y la de sus habitantes por tanto «la imagen, nativamente anacrónica, es también sintomática –en sentido crítico más que clínico–: presencia incómoda, no familiar, intensa, disruptiva, “que anuncia visualmente algo que no es todavía visible”, algo des-conocido, latente. Ese todavía no visible y todavía no sabido, constitutivos de la imagen en su condición sintomática e i-legible, dan lugar a que ésta se abra a un futuro en potencia, que se presenta y se sustrae al mismo tiempo: la imagen se abre a algo que permanece como un no-saber.»³⁵⁴ Rastros que forman parte de la reconstrucción de la identidad del espacio y que aparecen como testimonio visual de su habitabilidad y apropiación, que al reunirse en todos esos pequeños detalles se abren a la posibilidad de imaginar sus espacios, comprender las situaciones que ocurren en ella y registrar posibles patrones y carácter estético.



► REGISTRO EN TERRENO
Fachadas de calle Salvador Sanfuentes,
San Alfonso y calle Conferencia.

354 SALAS GUERRA, MARÍA CECILIA. *Latencias de la imagen: anacronismo y síntoma*. *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del Arte*, (4), Medellín, 2016, p. 51.



Conceptualización y decisiones de Diseño



Libro ilustrado sobre el barrio Meiggs

El diseño del libro e ilustración desplegable se basan en los conceptos de la multiplicidad y el desplazamiento-recorrido. La idea es representar las dinámicas del barrio Meiggs a través del trazo, color y materialidad, a partir de las decisiones sobre que partes del mercado se quiere destacar y visualizar. Por lo que se comienza a trabajar por etapas para la construcción del relato, donde se organiza en capas de información el registro en el mercado y se define cuáles de ellas se superpondrán en el relato total; estas serían el **espacio urbano**, con las edificaciones y detalles urbanos, la **comunidad** y sus personajes, y por último las **sensaciones y volúmenes** de la experiencia del habitar.

En los personajes a retratar, se decide destacar la participación del comercio ambulante y sus maneras de hacer por sobre (y en contraste) a las del comercio establecido, que es representado en el espacio urbano a partir de guiños y pequeñas indicaciones. También se decide realzar algunos personajes observados del público del mercado, que se entremezclan con parte de la comunidad comercial del barrio. La otra parte de ellos, los flujos de tránsito, se decide representar a través de manchas y contornos para que interpreten el movimiento y la acumulación de su desplazamiento. Lo último con respecto a los personajes, se decide colocar solo acciones reales observadas en el mercado, evitando figuras fantásticas o representaciones míticas de los personajes ya que las acciones experimentadas en el mercado son lo suficientemente disonantes y maravillosas como para mostrar una visión y perspectiva de los eventos que ocurren en ella.

La idea es que éstas tres capas convivan y se mezclen a lo largo del recorrido para que en su conjunto representen la acumulación, concurrencia y el alboroto del mercado, así como también a través del color, se transmita en algún grado la alegría y el dinamismo de su ambiente.



Ilustración desplegable

Conceptualización

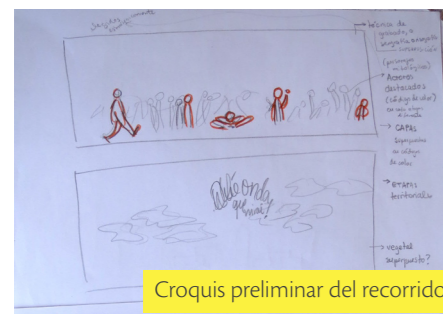


Diseño final ilustración desplegable

Páginas enfrentadas
Escena 1

Páginas enfrentadas
Escena 2

Páginas enfrentadas
Escena 3



Croquis preliminar del recorrido



Referente ilustración anterior

La conceptualización del diseño, como se mencionó anteriormente, tiene como base los conceptos de la **multiplicidad** y el **recorrido**. De ellos, se desglosa una serie de acciones e interpretaciones que aportan a la construcción de la narración del libro y el diseño de la ilustración.

Desde el concepto de la **multiplicidad** nacen referencias a la figura del **rizoma**, desde los conceptos de fusión, proyección y creación de nuevas formas desde el encuentro. Y también el concepto de **heterotopía** y la superposición de contradicciones. Luego le siguen, conceptos que establecen una forma de mirar y componer la representación del mercado a través del **macro** y **micro** espacio (en el uso de páginas individuales que a su despliegue demuestra su totalidad) y del **encuadre** y **montaje** (de acciones y experiencias).

Junto a esta base teórica, se adicionan otros conceptos y términos que se surgieron de las interacciones con el barrio y la experiencia en sus dinámicas. Estas son:

Estacional, mutante, chacotero, complejo, ilegal, delincuencia, violento, cómplice, complicidad, familiar, familiaridad, camaradería, popular, resistente, aperrado, precario, arriesgado, tenso, divertido, musical, ruidoso,

dinámico, picardía, chacotero, insolente, solidaridad, servicio al cliente, regateo, taco, hacinamiento, ansiedad, subterráneo, te envuelve, etéreo, fugaz, rápido, sabroso, brillante, colorido, chispeza, acogedor, cálido, apasionado, antiguo, abandonado, frío, industrial, multicultural, diverso, reacio, conflictos, creatividad, vernacular, lo rural, chilenismos, latino, oriental, hechizo, mercado, feria, urbano.

Gracias a ellos, se puede ir armando una interpretación acotada de la magnitud del mercado desde el dibujo y la caracterización de sus personajes, ambiente y comunidad, a partir de la selección de acciones y elementos particulares que pudieran expresar la personalidad de sus formas de hacer y de habitar.

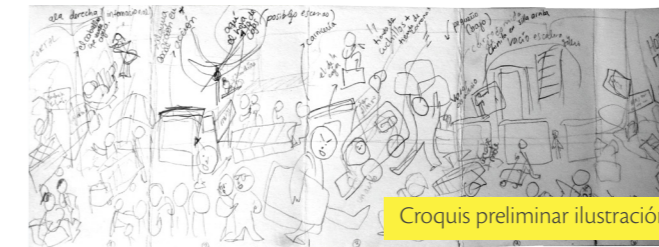
multiciplidad

simultáneo/ montaje

RETERRITORIALIZACIÓN

nuevos colores
encuentros / fusiones
contradicciones

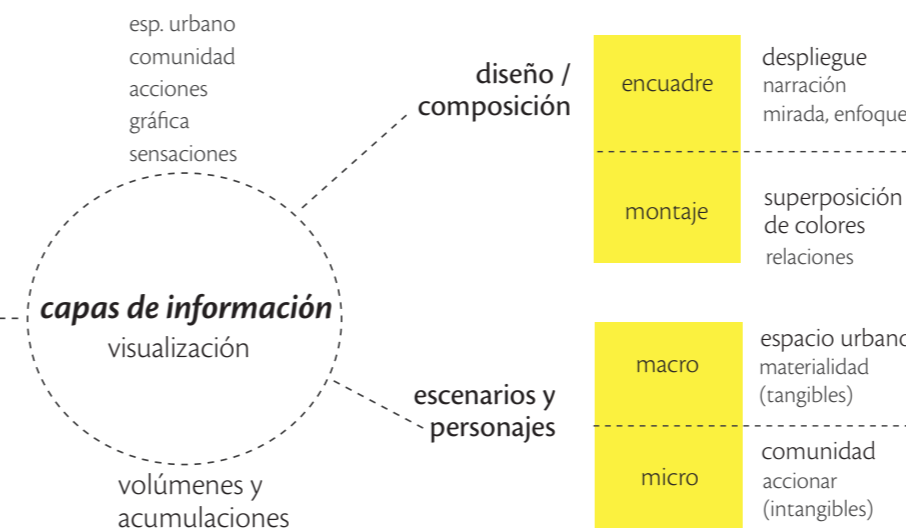
rizoma - heterotopía



Croquis preliminar ilustración

Croquis de la composición

Superposiciones y capas de información en papel vegetal

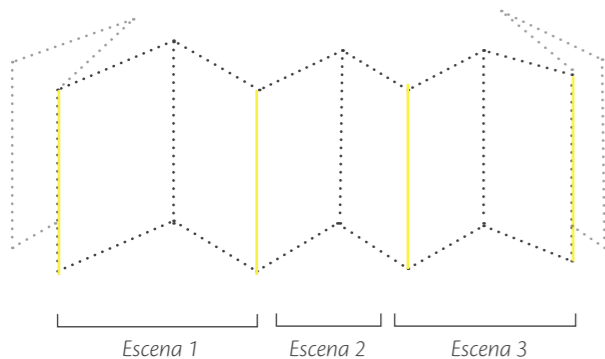


Composición del diseño

Recorrido por Salvador Sanfuentes
Calles perpendiculares

	Conferencia	Garland	Meiggs	San Alfonso	Bascuñan Guerrero		
							Sonidos ambientales Gritos y conversaciones
Hora del día Itinerarios	MAÑANA		MEDIODÍA		TARDE		GRITOS Alto volumen
Temporada y estaciones	VACACIONES inicio verano (oct-nov)		NAVIDAD Y AÑO NUEVO (dic)		ÚTILES ESCOLARES Fin verano (feb-mar)		CONVERSACIONES íntimo-bajo volumen
Sensaciones Conceptos	COMPLICIDAD-FIESTA-ABSURDO		COMUNIDAD-RESILIENCIA-ENCUENTRO		TENSIÓN-INDIFERENCIA-ACUMULACIÓN		PALABRAS SUeltas Escuchas furtivas

Ritmo de la narración

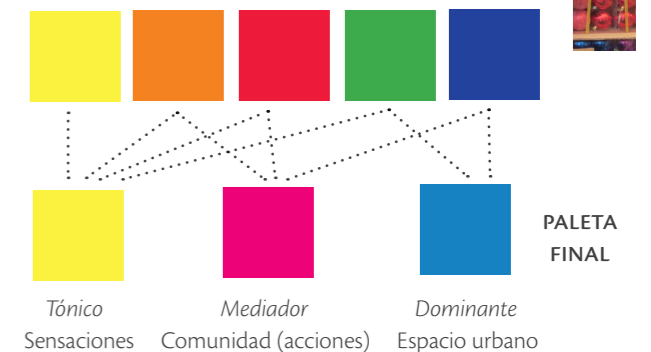


La composición de la ilustración se organiza según los pliegues del formato de acordeón, donde los mayores puntos de concentración de personajes y de color se ubican en los dobles de las páginas opuestas, lo que permite no solo generar distintas capas de perspectiva para los personajes y escenarios, sino también para dividir el largo recorrido en tres escenas individuales, que marcan tanto la sucesión del día como las temporadas de ventas del mercado. Lo que, al despliegue total de sus páginas, revela el ritmo de los diferentes volúmenes de la ilustración.

Paleta de colores Colores saturados

Los colores que se eligieron para crear la paleta del mercado son tonos que se repiten o destacan a lo largo del recorrido: el color rojo/magenta se encuentra en objetos y carteles para llamar la atención, el amarillo colorea casi todos los espacios del mercado a través de los carteles de venta, y por último el color azul/cian que representa los tonos avejentados y grises de sus muros. Se decide por estos tres colores básicos ya que es posible generar más tonos en su superposición. Se utilizan colores saturados que representan el color y brillo de su comunidad en anteposición a lo apagado y modesto de su arquitectura (antiguos locales e importadoras).

En las escenas, el color aparece para significar el estado del día y la temporada en que se encuentra el mercado: en la escena 1 se trabaja con azules y amarillos para representar la entrada de luz de la mañana. Luego se pasa a colores más vibrantes con el rojo y el verde (tonos navideños) por el movimiento del mediodía, para finalizar con la máxima concentración de colores rojizos (la tensión del mercado) que comienza a desaparecer con la llegada de la tarde, volviendo al azul.



Separación de colores Superposiciones y fusión



Al utilizar como medio de impresión la risografía, se diseña pensando en el resultado de la superposición de sus tintas transparentes, lo cual permite la mezcla y creación de colores. Por ello, se reduce la paleta de colores a CMY, lo que permite acrecentar el número de colores posibles y de utilizar esta posibilidad en la composición de las escenas. Por tanto la base de la ilustración se compone en duotono magenta y cian (siendo el cian el color dominante) para luego adicionarle, al igual como ocurre en el mercado, el brillo y saturación del amarillo, color que crea tonos verdes, rojizos y naranjos en su anteposición.



Colores en PANTONE + Solid Uncoated

 Azul (3005)

Color de capa más lejana: edificios del espacio urbano y comerciantes-público que se encuentra en un plano alejado o menos destacado (cuerpos fantasmas-flujo de público)

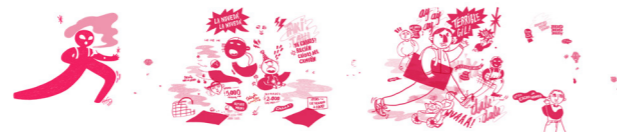
 Fluor pink (806)

Color mediador: resalta y genera contraste con la capa Cian (espacio urbano), lo cual resalta ciertos personajes y escenas hacia un primer plano.

 Amarillo (Yellow)

Tónico: es el color que logra la fusión y creación de nuevos tonos.

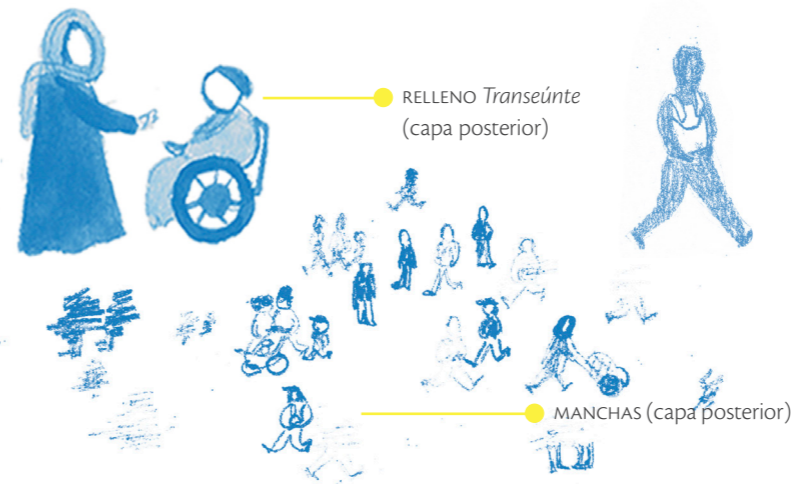
 *Rojo (Warm Red) Se refuerza algunos tonos magenta con rojo



Personajes y escenarios

1 Categorización de personajes Comerciantes y público

La comunidad de Meiggs se ve representada a través de los comerciantes y el público que participa de sus espacios. Se decide destacar el comercio ambulante por sobre los locatarios antiguos, ya que es en la calle donde se registra una mayor cantidad de concentraciones y acciones. Por ello se decide realzar algunos personajes por sobre otros a través del relleno y el contorno, diferenciando de esa manera sus distintos planos, o en ciertos casos, igualando y superponiéndolos como una gran unidad, que en su lectura total los relaciona, comercio y transeúntes, como parte de un mismo volumen.



Flujo de transeúntes

Como parte del plano general de la ilustración, el escenario del mercado y sus edificaciones, aparecen con una mayor transparencia cuerpos fantasmas, manchas y siluetas de manera de representar el público que se encuentra en constante movimiento y acumulación en el mercado. En algunas ocasiones aparecen con relleno para denotar alguna relación o simplemente como mancha que contribuyen al cúmulo de las calles.

2 Núcleos de personajes

Escenas de fusiones v encuentros



SUPERPOSICIONES POSTERIORES
Comerciantes ambulantes
Encuentro desde las similitudes (mismo rubro) y exposición de sus diferencias (cultural: nacionalidad y estilo de venta)

SUPERPOSICIONES PRIMER PLANO
Comerciantes y público
Un encuentro desde las similitudes (mismo rubro-compra venta) y exposición de sus diferencias (cultural: nacionalidades, estilo de venta, particularidad de los productos)



Escena 2

Detalles del escenario



▲ **REGISTRO EN TERRENO**
Mantas, toldos y cables en el recorrido por la calle Salvador Sanfuentes.

En cada escena aparece un núcleo de personajes que se destaca en un primer plano, ya que representa un punto de acumulación y encuentro del recorrido. En ellos se superponen los diferentes personajes del mercado, en este caso, sus formas de vender, expresiones y objetos que venden (que demarcan una temporada específica), que a través del color se alzan por sobre el espacio urbano. También se incluyen elementos reconocibles del mercado como kioscos y/o cables y mantas, que forman parte del volumen. Se reúne tanto el comercio establecido (kiosko) como al ambulante (cajas y mantas) y asimila la acumulación del mercado.



Croquis detalles del escenario

3 Tipografías



Las tipografías utilizadas se inspiran en la gráfica presente en el mercado. La idea fue rescatar tanto la estética de los antiguos letreros de los locales como el trabajo de lettering y escritura a mano alzada de sus carteles de precios. También se ocupa el código del globo de texto presente en el diseño de los carteles de venta, que incluyen guiños y gestos como estrellas, cintas de texto, la sombra del texto y los particulares signos de peso.

A través del encuentro de los diferentes tipos de letras, se propone expresar la forma y el volumen en que se expresan los comerciantes y participantes del barrio: ya sea unos de manera muy efusiva en anteposición a conversaciones más contenidas y pequeñas, palabras que aparecen de forma fugaz o gritos dirigido directamente al público.

La decisión de utilizar la acumulación de textos y tipos es para representar el alborotado ambiente sonoro del mercado y también para que su forma transmita las particularidades de su contenido.



LETTERING VIBRACIÓN Tipo expresiva



TIPO PLUMÓN BISELADO Carteles de precios

4 Objetos

Los objetos que aparecen a lo largo de la ilustración pretenden demarcar la temporada del año que se representa en cada escena. En este caso, solo se explicitan tres: verano-vacaciones, navidad-año nuevo y útiles escolares. Aparecen tanto en un primer plano como parte del plano del espacio urbano y la venta en los locales establecidos.



ARTÍCULOS PRESENTE EN VENTAS NAVIDEÑAS Árboles de navidad, luces, decoraciones, juguetes, regalos, ropa y hasta petardos.

5 Composición del escenario Capas de información

Las capas de información de la ilustración se dividen en tres; como plano general y el más alejado de la composición se encuentra el espacio urbano que lo compone los locales establecidos, el recorrido por la calle y sus detalles, más los cuerpos fantasmas de sus transeúntes. Luego en la capa superior, en un primer plano, aparecen los comerciantes y sus acciones junto con el público que interactúa y se destaca de la multitud. Por último y para unir todas las capas mencionadas, se encuentra la capa de las sensaciones: olores y sonidos, que aparecen como nubes de color alrededor de los participantes.



Escena 3

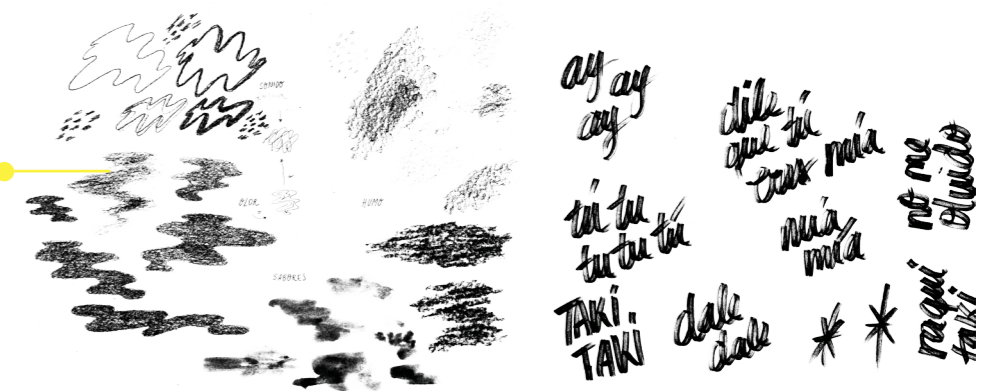


ESPACIO URBANO (plano posterior)

COMUNIDAD (primer plano)

SENSACIONES (plano intermedio)

MANCHAS Y TIPOS Emulando sonidos, olores y otros volúmenes. En gráfito y plumón biselado.



Diagramación del libro

Partes del libro

1  PORTADA
En cartón
(Materialidad del mercado)

2  GUARDAS
Gritos del mercado
(Establecimiento del ambiente sonoro)

3  INTRODUCCIÓN
Texto e imagen

4  ILUSTRACIÓN DESPLEGABLE
Retrato del mercado

5  REVERSO
Mapa del recorrido

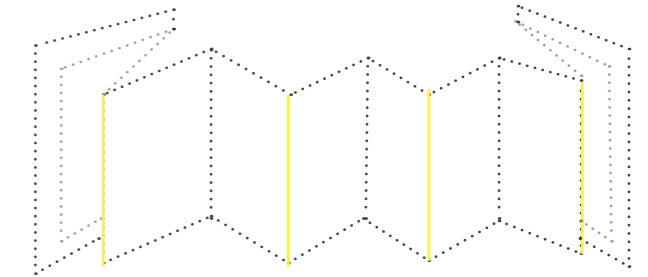
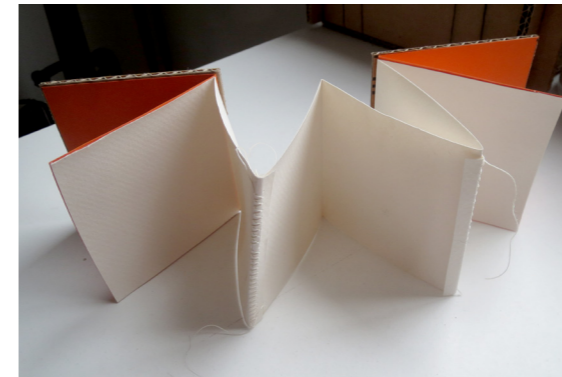
BARRIO MEIGGS
ALUCA LUCA LUCA!

Gráfica textos

El título y gráfica de las letras se inspira en los carteles del comercio de Meiggs, con letras dibujadas, ya sea con plumón y como el referente con pincel.



Maqueta del libro



Páginas del libro

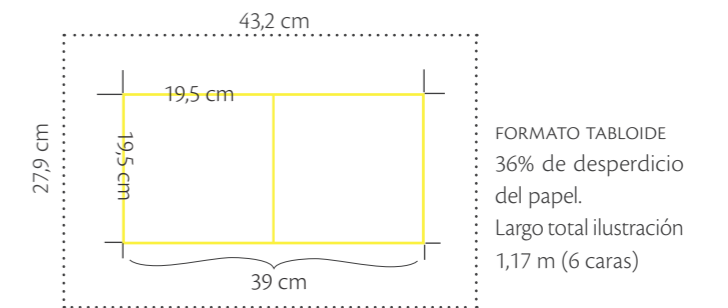
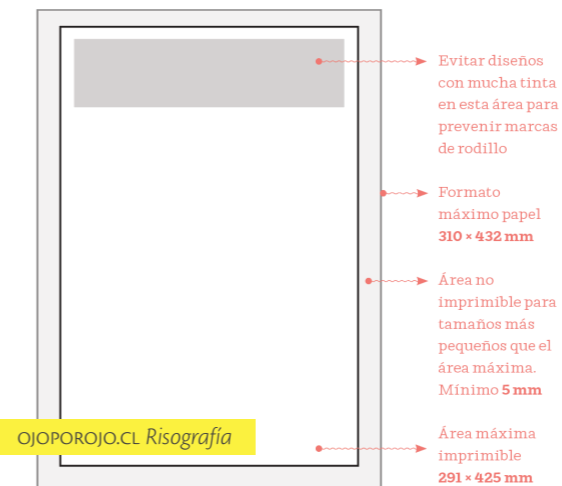
El libro constará, junto con la ilustración desplegable que considera 6 caras-páginas unidas, de guardas que se unirán a las portadas, un texto e imagen introductorios y un colofón e imagen final. También al reverso de la ilustración principal irá un pequeño mapa del recorrido por el mercado. La únicas páginas que formarán parte del acordeón serán las de la ilustración, las otras irán compaginadas.

La idea es que la lectura del libro sea por página para que denote la transición del dibujo, en una sucesión de eventos y capas que al despliegue revele el recorrido completo por el mercado.



MAQUETA Formato, materiales y cosido.

Optimización del papel



Se decide trabajar con el formato tabloide ya que es el tamaño máximo para la impresión en risografía. Por lo tanto, al ser una publicación y formato especial, se decide por unir las páginas cosidas a mano.

Se considera la unión de la parte desplegable a partir de 3 piezas independientes: la escena 1-2 -3. Las escenas se forman de dos páginas cuadradas de 19,5 x 19,5 cm. La pieza total es un rectángulo de 39 x 19,5 cm. Unidas las tres escenas tendrían un largo de 1,17 metro.

Conclusiones

Cómo mirar el espacio desde la visualidad

Al iniciar el proyecto considerando el sector de Meiggs como parte de un **barrio tradicional** y no tan solo como un mero punto comercial, se establece la necesidad e interés de **registrar y valorizar el quehacer de sus espacios, historia y comunidad**, a partir de la imagen y gráfica de sus formas de hacer y crear, como parte de una **tradición urbana** y su reconocimiento como un **espacio cultural** de la ciudad de Santiago.

Si bien no es un barrio que se define a sí mismo por una relación o dinámica residencial *per se*, al ser un espacio esencialmente comercial, se define como tal gracias a la comunidad que se ha generado en torno a la relación del uso y apropiación del territorio. Que en consecuencia ha creado una forma identitaria y caracterizable de habitar y convivir, originada por la tradición y relación histórica-actual de sus participantes reunidos bajo un mismo rubro y actividad; la del comercio y venta de artículos. Los cuales en la práctica y el diario vivir, la han transformado en una manera singular de relacionarse e interactuar con los demás y el espacio público.

Lo interesante del caso del barrio Meiggs es que la activa intervención de sus espacios por parte de su comercio establecido, y sobretodo el ambulante, y la directa relación del público con el mercado en la interacción comerciante-cliente, ha originado una experiencia única y particular dentro del espacio urbano. Que difiere y contrasta con el ritmo habitual de la capital y sus alrededores, dotándose de tiempos y acciones únicas, que solo se explicarían desde la experiencia y participación con su comunidad. Lo cual ocasiona la sensación de estar entrando a un **lugar fantástico** y desconocido; un «*teatros de fascinaciones*. [que] *Esta compuestos de innumerables gestos que utilizan el léxico de productos de consumo para dotar de lenguaje a pasados ajenos y fragmentarios.*»³⁵⁵ Un espacio que adapta las dinámicas del comercio y el mercado bajo sus propias maneras de hacer, trabajar, de tiempos e itinerarios e incluso propios códigos, lo que lo hacen un lugar particular y magnético, y por consecuencia, imaginable y documentable.

En el caso de este proyecto, no solo se fijó la mirada en la representación de su arquitectura, espacios y materialidad; en acciones observables y objetos tangibles. Sino también en identificar las sensaciones y experiencias intangibles dentro de él, que también forman parte de su identidad y unión como comunidad. Sino fuera por las sensaciones percibidas en el mercado no se



▲ **REGISTRO EN TERRENO**
Calle Salvador Sanfuentes con
Bascañan Guerrero, 11 de diciembre 2018,
14:37 de la tarde.

podría haber delimitado y retratado el barrio; porque Meiggs es un espacio sonoro, de sabores, de gritos, risas, conversaciones, de música, interacciones y acumulaciones sensoriales. Su cuerpo espacial y su valor cultural está dado en que «*su patrimonio (...) esta hecho de las capacidades creadoras y del estilo de invención que articula [sus acciones y dinámicas.] (...) esa practica sutil y múltiple de un vasto conjunto de cosas manipuladas y personalizadas, reutilizadas y poetizadas.*»³⁵⁶ Es decir, de reconocer en su imaginario y experiencia un **patrimonio intangible**³⁵⁵, generado por el quehacer de su comunidad y las sensaciones del espacio. Por ello se pone énfasis, por ejemplo, en el reconocimiento de las dinámicas de los vendedores ambulantes del mercado ya que sin ellos, aún no siendo reconocidos como parte oficial e incluso legal de él, son los que transforman y dotan de significado el encuentro transaccional del vender en una verdadera fiesta; de encuentros extraños y cautivantes que te obligan a involucrarte con el espacio y a relacionarse con los demás al generar lazos de complicidad y familiaridad.

Por ello, cuando se habla de representar el espacio sensible del mercado en la superposición de lo tangible e intangible, se propone experimentar desde la visualidad una traducción de aquellos códigos y practicas de sus espacios desde la sensibilidad del color y la forma, e interpretar este nueva capa de información como un nuevo espacio, uno simbólico, que re-delimita el existen desde el accionar. El autor Lawrence Grossberg (2003) discute esta necesidad de documentar y el retratar estos espacios fantásticos, simbólicos y populares, debido a las actuales dinámicas de la globalización y la aparición

356 *Ibíd.*, p. 143.

357 Entendiendo que el patrimonio se define: «*conforme a partir de un proceso social y cultural de atribución de valores, funciones y significados, implica que no constituye algo dado de una vez y para siempre sino, más bien, es el producto de un proceso social permanente, complejo y polémico, de construcción de significados y sentidos. Así, los objetos y bienes resguardados adquieren razón de ser en la medida que se abren a nuevos sentidos y se asocian a una cultura presente que los contextualiza, los recrea e interpreta de manera dinámica.*» SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL. ¿Qué entendemos por patrimonio cultural?. Disponible online en https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/w3-article-5355.html?_no-redirect=1. Accedido 6/09/2019.

355 DE CERTEAU. *La invención de lo cotidiano*.
2 *Habitar, cocinar*. Op. cit., p. 144.



▲ **REGISTRO EN TERRENO**
 Calle Conferencia con Sazié,
 20 de diciembre 2018,
 11:35 de la mañana.

de identidades fragmentadas y virtuales, ya que son estas representaciones «mapas de identificación y pertenencia —mapas que definen y producen el lugar y la forma en que los individuos encajan en el mundo.»³⁵⁷

A causa de ello y comprendiendo la posición actual de las ciudades frente a los fenómenos como la globalización de las comunicaciones y relaciones, se entiende que exista una necesidad y la oportunidad de reflexionar y expresarse acerca de los temas y cambios que hoy a un nivel nacional se experimentan, como: el quiebre y la creación de nuevas identidades múltiples y fragmentadas, las tensiones surgidas por la alta inmigración y las posibilidades que ello trae en su aporte social y cultural. La actual discusión sobre la pertenencia y diferencias culturales, la aparición de identidades disidentes y su relación con la otredad. El levantamiento (o desdibujamiento) de las fronteras de los Estado-Nación, la revaloración de espacios populares y arte vernacular ya sea como una forma de resistencia o desde su utilización, la apropiación del espacio público en el interés de generar interacciones y encuentros por sobre las ciudades producto-industrial y los espacios privados. En fin, todos aquellos procesos que de alguna manera se expresan y se representan en una menor escala a través de las relaciones que ocurren en los barrios y su comunidad, lo que abre al diseño la posibilidad de interpretar y traducir estos acontecimientos ya que tiene la facultad del «detectar las líneas más significativas de los sueños colectivos. Las prácticas sociales que tienen una relación más directa

357 GROSSBERG. Op. cit., p. 165.

con la percepción son las prácticas visuales. (...) [Ya que] La manera de ver propia al público de una época se construye en los grupos sociales y refleja sus hábitos, sus intereses y sus valores.»³⁵⁸ Como un espejo gráfico.

En conclusión, al elegir un espacio como Meiggs se elige mirar una parte de la escena social actual; múltiple, diversa y acelerada. Desde la imagen del mercado, se representa no tan solo un espacio fragmentado por la diversidad de objetos, acciones y personas que participan de él, sino también de un lugar donde se exagera la multiculturalidad y multiplicidad de la ciudad actual. Que se visualiza a través de las resistencias y creaciones populares, frente al ritmo del sistema económico o las relaciones sociales actuales.

Meiggs forma parte del sistema urbano, y a la vez, se ve transgredido por la apropiación y el hacer de su comunidad. Estas particularidades de su espacio hace que se pueda reflexionar y trabajar sobre su forma desde la expresión gráfica de conceptos como la multiplicidad, simultaneidad o la superposición de lo urbano y las acciones del habitar y sentir. Por ello es un lugar abierto a ser documentado e interesante de retratar como **espacio cultural y social**, cuyas dinámicas y el método de observación ocupando en su registro se puede traducir también a otros lugares comerciales capitalinos, como posibles lugares para retratar en un futuro el quehacer popular; como lo es la Vega Central o barrios comerciales como Patronato e Independencia.

358 ROJAS MIX. Op. cit., p. 23.

Bibliografía

Libros

AUGÉ, MARC. *Los no lugares. Espacios del anonimato.* Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

BAUMANN, GERD. *El enigma multicultural. Un replantamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas.* Barcelona: Paidós, 2001.

BARTHES, ROLAND. *El susurro del lenguaje.* Barcelona: Paidós, 1994.

BAUDELAIRE, CHARLES. *El spleen de París; A Arsène Houssaye.*

BAUDELAIRE, CHARLES. *Las flores del mal.*

BENJAMIN, WALTER. *El París de Baudelaire.* Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012, p. 141.

BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes.* Madrid: Akal, 2005.

BRADBURY, RAY. *Fahrenheit 451.* Santiago: Planeta Lector, 2015.

BUTLER, JUDITH. *Deshacer el género.* España: Paidós, 2006.

BURKE, PETER. *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica, 2005.

CACCIARI, MASSIMO. *La ciudad.* Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

CALVINO, ITALO. *Las ciudades invisibles.* Madrid: Siruela, 2005.

CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes. El andar como práctica estética.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CHARTIER, ROGER. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación.* Barcelona: Gedisa, 1992.

DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer.* México: Universidad Iberoamericana, 1980.

DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. 2 Habitar, cocinar.* México: Universidad Iberoamericana, 1980.

DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* 5ta. España: Pre-textos, 1980.

ECO, UMBERTO. *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen, 2000.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Imaginario urbano.* Buenos Aires: GUDEBA, 1997.

GROS, FREDERIC. *Andar. Una filosofía.* Santiago: Taurus, 2015.

GROSSBERG, LAWRENCE. *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?. Cuestiones de identidad cultural.* España: Amorrortu Editores, 2003.

HAN, BYUNG-CHUL. *La expulsión de lo distinto: Percepción y comunicación en la sociedad actual.* Barcelona: Herder, 2017.

HARVEY, DAVID. *Las ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana.* Madrid: Akal, 2012.

KOOLHAAS, REM. *La ciudad genérica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

LEFEBVRE, HENRI. *El derecho a la ciudad.* 3a Ed. Barcelona: Península, 1968.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Mito y significado.* Madrid: Alianza Editorial, 2002.

LYNCH, KEVIN. *La imagen de la ciudad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.

MANDOKI, KATYA. *Prosaica 1. Estética cotidiana y juegos de la cultura.* México: Siglo XXI, 2006.

ORTÍZ, RENATO. *Otro territorio.* Colombia: Convenio Andrés Bello, 1996.

▲ REGISTRO EN TERRENO

Calle Conferencia,
20 de diciembre 2018,
17:05 de la tarde.

PEIRCE, CHARLES. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

ROJAS MIX, MIGUEL. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

SILVA, ARMANDO. *Imaginario urbano*. Bogotá: Arraigo editores, 2006.

SOLNIT, REBECCA. *Wanderlust*. Madrid: Capitán Swing, 2015.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Identidad y Destino: El Caso de Chile. Identidad, Comunidad y Desarrollo*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile, 2006.

TOURAINE, ALAIN. *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Madrid: PPC Editorial, 1997.

VARELA, FRANCISCO, THOMPSON, EVAN Y ROSCH, ELEANOR. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 1997.

WALDENFELS, BERNHARD. *El habitar físico en el espacio. Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Artículos

ABRAMO, PEDRO. *La ciudad com-fusa: mercado y producción de la estructura urbana en las grandes metrópolis latinoamericanas*. *Eure*, 38 (144): pp. 35-69, Santiago-Chile, 2012.

BARRIENDOS RODRÍGUEZ, JOAQUÍN. *El arte público, las ciudades laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica*. *Aisthesis*, (41): pp. 68-88, Santiago-Chile, 2007.

BARROSO, JUAN VIII. "Realismo Mágico" y "Lo Real Maravilloso" en "El Reino De Este Mundo" y "El Siglo De Las Luces." *LSU Historical Dissertations and Theses*, (2817): pp. 1-205, Louisiana-EE.UU., 1975.

BUTLER, JUDITH. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal*, 40 (4): pp. 519-531, EE.UU., 1988.

CALDERÓN LE-JOLIFF, TATIANNNA. *Problemática de la alteridad en Robinson Crusoe de Daniel Defoe y "Adiós Robinson" de Julio Cortazár*. *Revista Iberoamericana*, 79 (244-245): pp. 843-862, 2013.

CASTELLS, MANUEL Y BORJA, JORDI. *La ciudad multicultural. Políticas para la interculturalidad*. (14): pp. 115-128, España, 2004.

CORTÁZAR, JULIO. *Adiós, Robinson. Cuadernos Hispanoamericanos*, (416): pp. 5-17, España, 1985.

DEBORD, GUY. *Introducción a una Crítica de la Geografía Urbana. A Parte Rei: Revista de filosofía*, (11): pp. 1-3, España, 2000.

DELEUZE, GILLES. *Los signos. Ideas y Valores*, 20 (38-39): pp. 3-26, Colombia, 1971.

FEAL, NORBERTO. *La ficcionalización del territorio*. *Revista Bifurcaciones*, (4): pp. 1-6, Chile, 2005.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *El malestar en los estudios culturales*. *Revista fractal*, 2 (6): pp. 45-60, México, 1997.

GARCÍA CANCLINI, NESTÓR. *Narrar la multiculturalidad*. *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, 21 (42): pp. 9-20, Perú, 1995.

GIMÉNEZ, GILBERTO. *Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas*. *Alteridades*, 11 (22): pp. 5-14, México, 2001.

GIMÉNEZ, GILBERTO. *Globalización y cultura*. *Estudios sociológicos*, xx (1): pp. 23-46, México, 2002.

JOZEF, BELLA. "Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética". *Revista iberoamericana*, L (126): pp. 239-257, 1984.

MARGULIS, MARIO. *La ciudad y sus signos*. *Estudios Sociológicos*, xx (3): p. 515-536, México, 2002.

MÁRQUEZ, FRANCISCA. *Imaginario urbano en el Gran Santiago: huellas de una metamorfosis*. *Eure*, 33(99), pp. 79-88, Santiago-Chile, 2007.

MÁRQUEZ, FRANCISCA. *Santiago de Chile: Ciudad propia, ciudad bárbara*. *Bitácora Urbano Territorial UNAL*, 1 (20): pp. 21-30, Bogotá-Colombia, 2012.

MARTÍN BARBERO, JESÚS. *Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad*. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5): pp. 87-96, México, 1997.

MARTÍN BARBERO, JESÚS. *Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana. La mediatización del espacio público*. *CIC*, 13 (12): pp. 213-226, Madrid-España, 2008.

MORA MARTÍNEZ, ROBERTO. *El contra poder, hacia una teoría de empoderamiento social*. *Revista Estudios Latinoamericanos*, (34-35): pp. 1-14, México, 2014.

PALAVERSICH, DIANA. *Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual*. *Hispanamérica*, año 29 (86): pp. 55-70, 2000.

SALAS GUERRA, MARÍA CECILIA. *Latencias de la imagen: anacronismo y síntoma*. *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del Arte*, (4): pp. 42-79, Medellín, 2016.

SOSSA ROJAS, ALEXIS. *La alienación en Marx: el cuerpo como dimensión de utilidad*. *Revista de Ciencias Sociales*, (25): 37-55, Iquique-Chile, 2010.

TARTÁS RUIZ, CRISTINA Y GURIDI GARCÍA, RAFAEL. *Cartografías de la Memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*. *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18 (21): pp. 226- 235, Valencia, 2013.

TOURAINE, ALAIN. *¿Qué es una sociedad multicultural? Claves de Razón Práctica*. *Estudios Políticos*, reseña de Gloria Elena Naranjo Giraldo, (11): 92-197, México, 1997.

VALEMBOIS, VÍCTOR. *¿Fronteras en el arte? (tan flotantes como aplastantes en el contexto globalizado)*. *Escena, revista de las artes*, 45 (1): pp.15-24, Costa Rica, 2000.

Sitios web

BAUDELAIRE, CHARLES. *El spleen de París*. Elejandria libros dominio público. Disponible online en <https://www.elejandria.com/libro/el-spleen-de-paris/baudelaire-charles/466>. Accedido 22/6/2019.

BEY, HAKIM. *Zona temporalmente autónoma*. Nueva York: Autonomedia, 1991. Anti-copyright. Disponible online en <http://www.merzmail.net/hakimbey.htm>. Accedido 27/05/2019.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Higiene y salud pública en Chile (1870-1910)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-614.html>. Accedido en 5/12/2018.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "La transformación de Santiago", en: Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98171.html>. Accedido en 10/1/2019.

FOUCAULT, MICHEL. *Topologías: El cuerpo utópico*. *Revista Fractal*, XIII (48): pp. 39-62, México, 2008. Disponible online en <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>. Accedido en 5/5/2019.

GIMÉNEZ, GILBERTO. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005. Disponible online en <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>. Accedido en 7/12/2018.

LEBENDINGES MUSEUM ONLINE. Cita artículo online "La comunidad nacionalista" e imagen perteneciente al artículo "La propaganda nazi". Disponibles en <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/volksgemeinschaft.html>. Accedido en 28/1/2019.

MELA, ANTONIO. *Ciudad, comunicación, formas de racionalidad*. *Revista Diálogos de la comunicación*, (23): pp. 1-6, Perú, 1989. Disponible

online en <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/23/23-revista-dialogos-ciudad-comunicacion-formas-racionalidad.pdf>. Accedido en 1/7/2019.

SILVA, ARMANDO. *La ciudad como comunicación.* *Revista Diálogos de la comunicación*, (23): pp. 1-10, 1989. Disponible online en [http://rodolfojunta.com.ar/Historia%20urbana/La%20ciudad%20como%20comunicacion%20\(Armando%20Silva\).pdf](http://rodolfojunta.com.ar/Historia%20urbana/La%20ciudad%20como%20comunicacion%20(Armando%20Silva).pdf). Accedido el 1/7/2019.

TESAURO DE ARTE Y ARQUITECTURA (TA&A). *Búsqueda definición.* Disponible en <http://www.aatespanol.cl/>. Accedido en 2/7/2019.

TIRONI, MARTÍN Y GERARDO MORA. *Caminando. Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018. Préstamos en línea en bp digital: <http://www.bpdigital.cl>. E-books Patagonia.

VALERIO-HOLGUÍN, FERNANDO. *Nuestros vecinos, los primitivos: identidad cultural dominicana.* Disponible online en https://www.academia.edu/4869993/Nuestros_vecinos_los_primitivos_-Fernando_Valerio-Holguin. Accedido 9/12/2018.

VON DER WALDE, ERNA. *Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad. Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate).* Castro-Gómez, S. y Mendieta, E. eds. México: Porrúa, 1998. Disponible online en <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/walde.htm>. Accedido 30/4/2019.

Fotografías

Tomadas en:

003 - (34 FOTOS) 2 de agosto de 2018

004 - (16 FOTOS) 9 de agosto de 2018

005 - (77 FOTOS) 11 - 15 de diciembre de 2018

007 - (216 FOTOS) 20 de diciembre de 2018

008 - (18 FOTOS) 28 de diciembre de 2018

009 - (33 FOTOS) 6 de junio de 2019

Anexos

BUTLER, JUDITH. *Charla de Judith Butler: "Crítica, disenso y el futuro de las humanidades" en el Centro Interdisciplinario de Estudios en Filosofía, Artes y Humanidades de la Universidad de Chile.* Charla disponible en video en: <http://www.uchile.cl/multimedia/152550/judith-butler-critica-disenso-y-el-futuro-de-las-humanidades> <http://uchile.cl/u152550>. Accedido en 3/5/2019. Transcripción en **Anexo 2.**

FUGUET, ALBERTO. *I am not a magic realist!* Artículo en la Revista digital *Salon.com* (29/02/2000). Disponible en página Internet Archive Wayback Machine en <https://web.archive.org/web/20000229211322/http://www.salon.com/june97/magical970611.html>. **Anexo 1.**



Audios

Grabados en:

AUD1 - 11 de diciembre 2018

AUD2 - 12 de diciembre 2018

AUD3 - 13 de diciembre 2018

AUD4 - 14 de diciembre 2018

AUD5 - 17 de diciembre 2018

AUD6 - 19 de diciembre 2018

AUD7 - 22 de diciembre 2018

AUD8 - 30 de diciembre 2018

Anexos

ANEXO 1

¡No soy un mágico realista!

Alberto Fuguet, 11 de junio 1997.

Cuando estaba empezando a ser escritor en casa en Santiago, Chile, a finales de los '80, el escritor número uno del país, José Donoso, quien murió más tarde ese año, me invitó a participar en un taller que tendría lugar en su casa, y con el tiempo se volvió una especie de mentor para mí. Normalmente, yo tomaba cualquier consejo que él me ofreciera. Donoso había dado clases de escritura creativa en la Universidad de Iowa durante los años '60, y siempre hablaba de eso con gran nostalgia y respeto. Me alentó a participar en el Programa de Escritores Internacionales allí, y tras un par de cartas y de tirar algunas líneas, viajé a Iowa desde Chile en el verano de 1994 con grandes esperanzas.

Tenía una agenda secreta que no era para nada secreta: quería aprovechar estar en el corazón del corazón de la tierra literaria. Y también quería ser publicado en los Estados Unidos, el hogar de tantos escritores y artistas que me inspiraron. Ser publicado en inglés, en cierto sentido, era como unirse a ese grupo. La ciudad de Iowa, para mí, era la tierra prometida. Me sentía como un verdadero peregrino literario, y sentía totalmente apropiado que mi habitación se llamara "Mayflower". Sentí que había llegado al fin, pero de pronto descubrí también que me faltaba mucho camino por recorrer. A diferencia de la mayoría de los demás participantes, yo no estaba trabajando en mi primera novela. Ya traía tres novelas publicadas bajo el brazo. El problema: que estaban en español.

Mi primera tarde en Iowa probó ser una señal de las cosas por venir. Fui invitado, junto con otros escritores extranjeros, a una fiesta de bienvenida. Había gente de Nigeria, India, Siria, Malasia, Burma, Polonia e Israel. Uno de los coordinadores del programa sugirió que sería genial ver a todos en sus "trajes típicos". Así que, siguiendo su suge-

rencia, llegué con una remera de MTV Latino (enviada por un VJ amigo mío), shorts sueltos y un par de Birkenstocks. Los coordinadores estaban, por lo menos, decepcionados.

Después de algunas semanas, empecé a sospechar que quizás tendría una chance de ser publicado en inglés, incluso si no tenía el atuendo apropiado. Después de todo, era latino, y todo lo Latino era "caliente". Las estanterías de las librerías estaban regadas con nombres latinos y coloridas sobrecubiertas: Santiago, Álvarez, Cisneros, Anaya, Esquivel, Castillo, Allende, Rodríguez, Viramontes. Parecía haber una ola de hispanohablantes, que yo quería surfear con mi tabla sudamericana. No podía creer mi suerte. Me imaginé que todo lo que tenía que hacer era conseguirme alguien que tradujera lo que escribí, y entonces mi trabajo iba a hablar por sí mismo.

Una estudiante de traductorado me invitó de buena gana a su casa un día. Me sirvió nachos con salsa y puso una cinta de Silvio Rodríguez (un trovador cubano pro-Castro) en un esfuerzo por hacerme sentir "en casa". Empezó nuestra jornada laboral con su opinión: realmente le gustaba lo que yo hacía, pero sentía que, de alguna manera, le faltaba "realismo mágico". Nos enfocamos en eso, pero las abuelitas voladoras y las genealogías obsesivamente construidas no parecían encajar en mi trabajo. Semanas después, la Iowa Review rechazó la primera historia que les envié. En una cortés misiva, me indicaron amablemente que no era lo que estaban buscando. De hecho, la historia que había escrito podría haber tenido lugar ahí, en América, dijeron.

Entendí el mensaje. Sabía que había hecho algo mal, y tuve la desalentadora impresión de que mis días de gloria en Norteamérica habían terminado antes de empezar. "Añadí algo de folklore y una pizca de calor tropical, y volví más tarde". Ése fue el mensaje que oí. Así que volví a las librerías y miré más de cerca a todas esas novelas con autores hispánicos. Sí, seguro, ellos encajan en la fórmula. Ellos habían hecho la tarea. Cada libro ofrecía, o realismo mágico para colorear, o el culto del subdesarrollo. Sagas de sudorosos trabajadores inmigrantes del campo, el drama de los relegados refugiados políticos o la picante violencia del barrio. Todos temas decentes, por supuesto, pero un poco lejanos de mi existencia de clase media chilena. De

repente, me golpeó la certeza: era latinoamericano, está bien - solamente, no era suficientemente Latino. Mis sueños americanos llegaron a un abrupto final.

Adelantemos. Pasaron algunas cosas, y una combinación de suerte, timing y la gente apropiada llegó a mi vida. Mi primer libro, "Mala onda", fue finalmente aceptado para su publicación en los Estados Unidos por una gran casa editorial de Nueva York. Afortunadamente, encontré un editor que se sentía como yo: él se había tragado un montón de aspirantes a García Márquez, pero era un verdadero creyente en el realismo cultural, una especie de escritura a lo NAFTA que sentía que yo ejemplificaba. Genial. De cualquier forma, me doy cuenta ahora que todavía, de alguna manera, no me siento parte del canon Latino. Y me pregunto si algún día lo seré. Pero, ¿qué puedo hacer? Mi idioma es el español y mi hogar está en Sudamérica. ¿Cuánto más Latino puedo ser?

La cosa es que yo me sofoco con el espeso, dulce y húmedo aire con olor a mangos, y me revuelve la panza cuando empiezo a volar entre miles de mariposas coloridas. No lo puedo evitar; soy un morador urbano de pies a cabeza. Lo más cerca que voy a estar de "Como agua para chocolate" es revolviendo los títulos del Blockbuster local.

Reinaldo Arenas, el conocido escritor y exiliado cubano, dio en el clavo cuando atacó a los estereotipos literarios sudamericanos que los (así llamados) países "desarrollados" apadrinaron. "Escribir en América Latina es un drama (consciente o no), puesto entre la eterna maldición del subdesarrollo y el exotismo". Arenas siente que el realismo mágico latinoamericano degeneró al punto de que su tema dominante es nada más que un deseo de satisfacer la sensibilidad hambrienta de magia de los países del Norte. Tiendo a estar de acuerdo con él.

"La otra cara de la maldición es la conformidad. Nosotros [Latinos] somos [considerados] nobles salvajes, seres simples y pasionales cuyo único objetivo en la vida es cultivar una hectárea de campo y bailar cumbia... tomando el camino del exotismo, y con el apoyo paternal y el entendimiento proferido por los europeos y los norteamericanos, uno puede fácilmente alcanzar la fama y la fortuna, y en ocasiones incluso el Premio Nobel".

Exactamente. A diferencia del mundo etéreo del Macondo de García Márquez, mi propio mundo es algo más cercano a lo que llamo "McOndo" - un mundo de McDonald's, Macintoshes y condominios. En un continente alguna vez ultra-politizado, jóvenes escritores apolíticos como yo están escribiendo ahora sobre sus propias experiencias, sin prestar demasiada atención a lo público. Al vivir en ciudades en toda Sudamérica, enganchados a la televisión por cable (CNN en español), adictos a películas y conectados a la Web, estamos lejos de la atmósfera de dulce siesta con olor a jalapeño que alimenta gran parte del paisaje literario sudamericano. Julian Barnes hace eco de este sentimiento en la novela "Flaubert's Parrot", donde su académico narrador declara que la totalidad del realismo mágico debería ser erradicado: "Un sistema de cupos debería ser introducido en la ficción de Sudamérica", dice. El ejemplo que da habla por sí mismo. "Ah, el humus del árbol cuyas raíces crecen hasta la punta de sus ramas, y cuyas fibras sostienen la joroba que impregna por telepatía a la arrogante esposa del dueño de la hacienda..."

Los escritores de hoy que se moldean tras el "boom" latinoamericano de los sesenta (García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, por nombrar algunos), transformaron la escritura de ficción en un negocio de cuentos de hadas, produciendo desvergonzadamente novelas que sirven a las imaginaciones de lectores políticamente correctos - lectores que, al día de hoy, no se imaginan siquiera el realismo cultural latino. David Gallagher, escribiendo desde Chile para el London Times Literary Supplement, considera la oscuridad del realismo como una ventaja: "Estos escritores no tienen una reputación internacional que proteger. Ni sienten la necesidad de sumergirse en las aguas de lo políticamente correcto. Ya que no tienen la ventaja de vivir en el extranjero, no sabrían siquiera como escribir una novela en la PC... no están escribiendo para una audiencia internacional, y por lo tanto, no tienen necesidad de mantener el status quo de la estereotipada Latinoamérica que está empaquetada para exportación".

Creo que el gran tema literario de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) tiene que pasar a segundo plano respecto al tema de la identidad personal (¿quién

soy?). Los escritores del McOndo - como Rodrigo Fresán y Martín Rejtman en Argentina, Jaime Bayly en Perú, Sergio Gómez en Chile, Edmundo Paz Soldán en Bolivia y Naief Yeyha en México, por nombrar algunos - basan sus historias en vidas individuales, en vez de épicas colectivas. Este nuevo género podría ser uno de los epifenómenos de la economía de libre mercado y del frenesí privatizador que barrió con Sudamérica.

No niego que existe un aspecto colorido y exótico de Latinoamérica, pero en mi opinión, la vida en el continente es demasiado compleja para ser categorizada de forma sencilla. Es una injusticia reducir la esencia de Latinoamérica a hombres con ponchos y sombreros, lords pistoleros de la droga y sensuales señoritas bailando salsa. Como un personaje de mi segundo libro dijo: "quiero escribir una saga, pero sin caer en la trampa del realismo mágico. Puro realismo virtual, pura literatura McOndo. Como 'La casa de los espíritus', pero sin los espíritus".

En el pasado, los escritores latinoamericanos se sintieron compelidos a abandonar sus países para poder escribir sobre ellos. No sólo estaban buscando libertad política, sino nutrición cultural. Como expatriados, idealizaban sus países al punto de que crearon un mundo que jamás existió. Yo me siento muy cómodo en mi escritorio en Santiago, escribiendo sobre el mundo a mi alrededor. Un mundo que me llega desde la televisión, la radio, Internet y las películas, que devuelvo a través de mi ficción. Mi ficción latinoamericana.

I am not a magic realist!
Artículo en la Revista digital Salon.com (29/02/2000).

ANEXO 2

Crítica, disenso y el futuro de las Humanidades

Judith Butler, 4 de abril 2019.

5:18 min. Cuando imaginamos las humanidades también estamos considerando formas de imaginación: literarias, visuales, digitales, de archivo, que constituyen el medio y la obra de las humanidades. Y si hablamos de imaginar, entonces no podemos separar las humanidades de las artes, porque están unidas, ya sea que pensemos en las artes de la escritura, en la forma del ensayo o en el modo de comunicación del pensamiento propiamente tal: la forma no es externa al pensamiento, el pensamiento exige una forma, que a veces se puede alcanzar y que otras veces fallar en lograrlo. A lo mejor estamos pensando las humanidades y las artes como dominios autónomos, como nada más que un campo establecido, con ubicaciones institucionales dentro de la universidad. Sí, pensamos de esa manera, en un tiempo en que los programas de lengua y literatura están mal financiados, a veces incluso cerrados, sin tener ninguna consideración por los costos intelectuales.

8:10 min. Mi tesis es que no es posible sustituir o reemplazar los actos de interpretación con hechos o datos, o pruebas, sin que primero interpretar el campo de la experiencia sensible. En todos estos campos hay que leer para entender, hay que escuchar lo que se dice, tenemos que esperar respuesta del ambiente acústico para registrar lo que está sucediendo. En otras palabras, confiar en los sentidos para saber si las abstracciones sobre las cuales nos asentamos, a menudo tienen poco rastro de sus orígenes sensoriales.

9:07 min. Aún cuando traficamos con formulaciones abstractas y filosofía abstracta, seguimos siendo cuerpos en el mundo atiendo a lo que se presenta, respondiendo a lo que se comunica. Y esa capacidad de respuesta tiene un valor, que nos dice algo sobre lo que es ser un cuerpo en el mundo esforzándose por existir. Cualquiera que sea el sujeto conocedor, es alguien que existe y se esfuerza por existir, y ese esfuerzo es parte de la práctica del conocimiento. Quien quiera que sea ese sujeto conocedor, será

alguien ubicado en algún lugar con una historia, un sentido de tiempo, cargado con el peso de su pasado, alguien que imagina o trata de imaginar el tiempo futuro.

10:11 min. Hay muchos argumentos en contra de las Humanidades: son consideradas un lujo e inútiles, o son de alguna manera la propiedad de elites intelectuales. Pero esos puntos de vista no entienden como funcionan las historias para darnos un sentido de como las acciones se vinculan con las consecuencias, como los poemas funcionan para desarmar los conceptos habituales que traemos a nuestro mundo cotidiano, como las imágenes funcionan para registrar una realidad al nivel de los sentidos. No podemos aprender nuestro mundo sin las Humanidades, y las Humanidades, incluyendo la filosofía, la literatura, ello aún la religión, son a la vez departamentos o departamentos dentro de la Universidad. Y en ese sentido, están encerrados en el espacio y sin embargo, desafían los recintos por lo que se contienen. Siempre exceden a todo lo que lo contengan; un mundo literario trabaja dentro de las normas de la profesión literaria y sin embargo, en un momento dado esas normas y convenciones entran en crisis. Imponen una historia oficial o excluyen a las voces marginales y entonces, nuestra visión se vuelve crítica.

11:45 min. ¿Qué se entiende por crítico? La visión crítica cuestiona las normas y convenciones que han regido cómo pensamos y que creemos, qué puede ser publicado y qué se puede comunicar, así que las disciplinas académicas más innovadoras comienzan como conocimiento inaceptable, conocimiento en la periferia, conocimiento degradado y rechazado: la basura, por así decirlo, que vuelve a habitar los salones de la academia: estudios feministas, estudios queer y trans, estudios descoloniales, epistemología indígena, reflexiones poscoloniales, estudios negros. Y todas esas formas encarnadas de compromiso intelectual, incluyendo actuaciones artísticas, que reconocen que el tema del conocer es existir y que ese conocimiento puede ser una forma de persistencia. Ese conocimiento puede comenzar con la pregunta: ¿cómo persistir en este mundo? ¿cómo persistir como cuerpo en este mundo?

14:05 min. La crítica surge no solo en los ensayos académicos, que tienen esa palabra en sus títulos, sino tam-

bién en obras de artes, producciones dramáticas, historias, fotografías, imágenes visuales, películas de distinto tipo. El mundo, tal y como se presenta, no se da por sentado, ya que la percepción de ese mundo contribuye a la clase de mundo que podemos conocer y los mundos que no podemos conocer. Cada modo de presentación permite y excluye una forma de entender el mundo. Así que nuestra reflexión es crítica, o se vuelve crítica, en la medida que preguntamos sobre el marco: el modo de presentación, el género, la forma. Y entendemos que el mundo, que nos se ha dado esta siempre marcado, interpretado o orquestado de alguna manera. No hay un camino directo a ese mundo sin un medio que nos de ese mundo o que decía que versión del mundo se nos dará.

23:13 min. Pero es importante para nosotros que conoceremos como los esfuerzos para prohibir ciertas formas de conocimiento e investigación, surgen precisamente de un deseo dogmático para controlar los límites de lo que es imaginable.

40:02 min. En las humanidades, al menos nos preocupamos de los mundo imaginarios. No son exactamente lo mismo que lo que vivimos en la vida cotidiana, pero mantienen una relación sino crítica crucial con nuestras vidas, con la tarea de persistir y florecer como seres personificados. Aún cuando los mundos construidos por obra de ficción y los mundos en los que vivimos no son los mismos, seguramente estamos viviendo cuando leemos obras de ficción, y a veces cuando leemos, cobramos vida de una nueva forma, o el mundo se ilumina de una manera que nunca habíamos visto antes. El texto nos invita y nos entregamos a un mundo concorde a las nuevas y desconocidas. Sufrimos un desplazamiento en lo que es extranjero. Lo extranjero es el real medio en que vivimos; las bases neumáticas nuestra conexión mundana entre nosotros. Lo extranjero en nuestro trabajo, sino en nuestra vocación, ya que estamos ampliando nuestra comprensión de la historia y cultura global a medida que conocemos la extensión multilingüe de este mundo.

41:46 min. La traducción por lo tanto es crucial para el futuro de las humanidades, y este hecho tiene implicaciones para la convivencia global. La tarea como humanistas, los

que trabajamos en Humanidades, es nunca bloquear, o desplazar, o deportar lo que es extranjero, sino más bien permitir que lo que llamamos una lengua extranjera (que siempre la lengua materna de alguien más) llame nuestra atención sabiendo que nuestra propia lengua también es extranjera, obligando a otros a dislocarse para poder entrar a nuestro lenguaje y sus términos. Nos vamos de las coordenadas habituales del espacio y tiempo solamente para volver nuestro propio mundo desorientados y orientados de nuevo. Cuántos de los habitantes del mundo se vuelven más capacitados y más críticos si estuvieran leyendo literatura de esta manera. En el trabajo del acto comparativo a veces podemos dejar que el marco nacional se desmorone, de tal forma de hacer conexiones a través de las fronteras y la historia para producir la constelación multilingüe que permite las nuevas conexiones. Disputando y disipando la arrogancia cultural y la autosuficiencia, insistencia en el Estado-Nación, como marco para lo que leemos.

43:00 min. Dependemos de las traducciones y hacemos las nuestras, o luchamos con el original. La traducción es a la vez un regalo para el mundo, permite a un libro moverse a través de las fronteras lingüísticas, y abrir los horizontes de las lenguas entre las que se mueven de hecho. No estaría hoy día si no fuera por la traducción. La traducción me ha traído a ustedes. (...) La traducción, no solamente lo que hacemos en nuestras clases, sino que también da forma a una aspiración ética de vivir en la encrucijada de las lenguas, no importa lo muy difícil que sea el impaz que encontremos. Por supuesto puede llevarnos a un impaz. Al principio una lengua extranjera suena como ruido, no puede ser asimilado a lo que ya entendemos. Muchos de ustedes que han aprendido inglés como segundo idioma lo saben bien. Al igual que aquellos que tuvieron que perder su dominio del inglés para entrar a otro idioma.

44:08 min. Pero si nos negamos a aprender otro idioma, entonces nos quedamos dentro de los horizontes cerrado del monolingüismo, pensando que los límites de nuestro propio idioma son los límites del sentido, de la racionalidad, de la cultura, y eso es un error terrible ya que estrecha el horizonte del mundo. Uno tiene que tener paciencia con lo enigmático. Dejarse llevar lentamente de

las certezas. La traducción trae dolor junto con una nueva conexión; algo del original se ha perdido e incluso es irrecuperable. La poetisa brasileña Cecilia Meireles escribió una vez que: el dolor es como una lengua extranjera. En realidad la línea completa traducida del portugués es esta: *siento que el dolor del mundo es como un idioma extranjero. Ese dolor está ahí, inaccesible. Y sin embargo, yo lo siento.* Me pregunto, podremos escribir la misma línea para la alegría. Siento que la alegría del mundo es como una lengua extranjera, un encuentro en el que perdemos, en lo que no conocemos, para salir transformados y fortalecidos por las formas de saber abiertas por la otra lengua, otra literatura, la que creíamos nunca podríamos conocer.

45:41 min. En este sentido, siempre hay un regío involucrado en las transformaciones impulsadas por la literatura, por las Humanidades y las Artes. Cuando vemos que los inmigrantes son detenidos en las fronteras, se construyen nuevos muros y la prehistórica xenofobia inunda el discurso político, pondríamos entonces una pausa y preguntarnos denuevo, como si fué la primera vez, ¿qué significa leer, imaginar de otra manera, aferrarse a la noción de lo que todavía es posible? Enfrentando al impaz, a la esperanza, en medio de una desesperación realista. Precisamente porque por el momento uno está en manos del libro, la obra de arte, que reabren el mundo de una manera crítica y una forma afirmativa. Muchas gracias.

Conferencia inaugural del Centro Interdisciplinario de Estudios en Filosofía, Artes y Humanidades de la Universidad de Chile. Extractos de Charla en video, duración 46:42 min.

Entrevistas personales



Aida Naser

Comerciante del Barrio Meiggs hace más de 30 años,
Dueña librería *La Naranja* (Por calle Salvador Sanfuentes,
a la altura de la calle Bascuñan Guerrero)

¿Cómo se genera la relación con el barrio?

Por parte de la familia de mi papá. Primero se instaló un tío de él en la calle Meiggs, Jorge Naser Kabba. Entonces fue el primero que tuvo un negocio en el sector del barrio Meiggs, en la calle Meiggs. Ahí mi papá comenzó a trabajar como empaquetador, vendedor, en ese negocio grande que ahora es Dimeiggs. Luego mi papá dejó de trabajar con él y se independizó. Pero después con los años, mi papá... nosotros vivíamos en una casa muy muy grande, que tenía 16 habitaciones, era enorme, yo jugaba con la bicicleta entremedio de los dormitorios.

¿Por acá por el sector?

No, en Avenida Portales, en Santiago Centro. Mmm... y justo este local, bueno que está completamente remodelado, era una fuente de soda que estaba casi en ruinas, las murallas eran de adobe, era bien malagestá la cosa. Bueno, mi papá vio que este local que se vendía entonces un día se acercó, quiero hablar con la dueña y ella le dijo *-bueno lo vendo, quiero vender este local porque me gusta el tema hotelero y quiero una casa grande-* y mi papá le dijo *-sabe que, mi casa tiene 16 habitaciones y dos patios enormes, que le parece si hacemos un cambio, negocios y un cambio.-* Y a la dueña le gustó tanto mi casa, y dijo perfecto hagamos el cambio. Entonces, mi papá llegó acá a Salvador Sanfuentes 2840, pero trabajó muchos años, no con la fuente de soda sino como una paquetería. Entonces, yo terminaba mi colegio en diciembre y yo venía a trabajar con mi papá acá, yo era su cajera y mi hermano igual. Entonces, después nos íbamos de vacaciones y volvía a trabajar y en marzo al colegio. Pero mi papá me decía *-ya, eres mi cajera pero si quieres vender algo tiene que ser en la calle-*, entonces mi papá me instalaba un local, una mesa, un puesto en la calle *cuando no existían los callejeros*, no existían los ambulantes, antes no existía y si existía era en el paseo Ahumada y eran muy pocos.

¿Acá había sólo locales de venta?

Mira este local era una fuente de soda, aquí al lado vendían licores, un poco más hacia San Alfonso era un Hotel.

No era una calle comercial.

No habían casas, era comercial, aquí al lado era una carnicería, una carnicería de barrio, en la esquina era un hotel, no me acuerdo como se llamaba el

hotel, pero por aquí pasaban vehículos. En la esquina había un terminal de buses, que llegaban los buses que iban a Buin o Isla de Maipo, no me recuerdo bien. También había otra carnicería, una fábrica de helados y aquí al frente había unas grandes tiendas de *Confecciones Rudolf*, era como si fuera un *Hites* pero que vendía sólo ropa de confección para trabajo. Entonces ahí comenzó mi vida trabajando en el barrio. Bueno terminé el colegio, estudié y saque mi secretariado y mi papá me dice que porque no me instalo con un negocio. Entonces arrendé un local chiquitito en la acera del enfrente y justo a mi papá le ofrecen comprar el local de acá al lado, mi papá dice *-perfecto compro el local de acá al lado y echamos abajo este el 2840, construimos un local nuevo y te vienes a trabajar tú-* y así yo tengo mi local comercial de ahora, eso fue en el año 90, yo abrí mi negocio el 14 de mayo de 1987, tengo 31 años acá en el comercio.

Toda una vida y ¿qué cambios has visto?

(Comienza a mostrar fotos de la época, donde se ven los cambios, como las micros pasando por las calles, el local cuando se estaba construyendo.)

Antiguamente los locales tenían segundo piso, pero hubo un gran incendio que quemó todos los segundos pisos de todos los locales, mi local fue el corta fuego.

¿Cómo existen los kioscos?

Antiguamente los comerciantes ambulantes estaban en la Alameda y en San Alfonso. Entonces se agruparon y fueron a la Municipalidad y se hacen un acuerdo con los propietarios de los locales de hacer un paseo, en donde cada cierto metro se iba a poner un kiosco. Al principio funcionó bien porque todos respetaban su metro cuadrado, pero ahora se degeneró.

¿Se conservan locales antiguos?

El más antiguo era el de mi papá, pero lo remodelaron entero.

Entonces ¿Qué tradiciones antiguas se conservan en el barrio?

¿Qué tradiciones se conservan en el barrio? Tradiciones o costumbres yo estaba pensando que son pocas. Todos somos comerciantes, venimos de familia de comerciantes. Mi familia llegó comerciante y seguimos aquí siendo comerciantes. Después casi toda mi familia empezó a tener locales en la calle Meiggs, empezó este tío de mi papá, después

empezaron los hermanos, todos los primos. Entonces en la calle Meiggs había mucha familia mía. Entonces tu ibas a un local... a don Víctor Naser, al otro don Claudio Naser, el otro don Sergio Naser y así. Hasta que después llegaron los hindú y empezaron a arrendar, y luego llegaron los chinos y ahora está tan lleno de chinos, que por si acaso te sirve esta información, se va a crear un Chinatown en la calle San Alfonso. Ahí te puede ayudar mi marido, porque él entiende más ese tema, no es cierto Claudio, que se va a crear un Chinatown. (Claudio Olivares, esposo de Aida, agrega) *-Si, se va a construir un barrio chino, igual que el barrio chino de New York, Buenos Aires. Hay un proyecto que está involucrada la Municipalidad de Santiago y los comerciantes chinos, en la calle San Alfonso.-* ¿Esto lo estai grabando? Eso también es como una primicia, lo sabemos los comerciantes no más. (Continúa Claudio) *-Los comerciantes chinos tienen que aportar recursos. En todo caso, no todos los comerciantes chinos están de acuerdo, porque dicen que se desvaloriza la propiedad, porque se vende al detalle no al por mayor, porque acá las ventas más grandes son al por mayor, así ha y mucho movimiento al por mayor porque es un barrio que genera recursos y mercadería para montones de lugares, pueblos y para regiones y otros comercio del mismo Santiago.-* Te puedo decir que aquí generamos el comercio para todo el país, yo tengo clientes de Arica a Punta Arena, incluso en Rapa Nui. Es un barrio tan comercial, tan comercial que genera mucha lucas al país. De hecho las propiedades más caras de Santiago están acá en el sector del barrio Meiggs, que somos comuna Santiago Centro, no somos comuna Estación Central. La comuna de Estación Central comienza de Exposición hacia la costa.

Entonces las costumbres son de que sigue siendo un barrio comercial de muchos locales, porque ya la gente también que vivía en este barrio ya emigró, ya se fue porque empezaron a vender sus casas, porque habían muchos pasajes, mucho cité, empezaron a venderlos y se construyeron muchos locales comerciales.

¿Ya no hay casas residenciales, solo locales?

Si, solo locales, casa habitación ya casi no hay, piensa que hoy los locales comerciales están llegando hasta Blanco Encalada, o sea, antes era impensable. No, me voy a comprar una propiedad en Blanco Encalada para construir un

negocio, no para que tan lejos, y ahora pasan por Blanco Encalada. Somos un tremendo cuadrante.

Esa es como la costumbre, que sigue siendo un barrio comercial. Además como teníamos también este terminal de buses aquí en la esquina, que llegaban micros, o sea, te estoy hablando de micros no Tur Bus, micros rurales que tenían ahí en la esquina su terminal, también estaba el de Alameda, el de Santiago, entonces toda la gente llegaba aquí, toda la gente de fuera de Santiago. Entonces era muy cómodo, te bajas del bus compras todo lo que necesitas, te lo entregan inmediatamente, te subes al bus y te vas. No era necesario que el comerciante pagara alojamiento, ni estar dos tres días vitrineando, no, estaba todo aquí. Claro, y además que, sabes, dicen que Santiago no es Chile, pero años atrás para el comercio sí, porque cuando mi papá comenzó tenía clientes del campo, pero campo campo campo, que no sabían ni leer ni escribir, pero al momento de pagar a mi papá le pasaban la plata, se la dejaban encima, ya saque usted ya saque usted, mi papá se pagaba y el cliente sin saber leer ni escribir. Ya no existen esas personas.

Y estaba pensando yo al almuerzo otras costumbres, no fuimos tampoco como un barrio costumbrista, así como para los 18 de septiembre, de repente hay barrios que celebran a los niños, no, acá es netamente comercial. O como en otras regiones que a las 2 de la tarde cierran sus locales, acá nunca.

Esa era otra pregunta, ¿cuáles son los horarios o itinerarios del barrio?

Mi local y en la mayoría abren a las 9:30 y cierra a las 19:30 de la tarde, de corrido. La gente almuerza como puede, es súper sacrificado. Hay mucho público en la mañana y... no vamos a contar estos días (época navidad) porque hay público a toda hora... baja un poco en la tarde pero después a las 5 de la tarde a las 6 vuelve a resurgir porque salen todos de las oficinas a comprar las cosas.

¿Y de lunes a domingo?

No, en un año normal es de lunes a viernes y los sábados de 9:30 hasta las 2 de la tarde o 15:30. Pero hay épocas, por ejemplo en marzo, febrero y marzo trabajo de domingo a domingo por las listas escolares. Y la gente acá afuera trabaja igual, de domingo a domingo todo el año, todos los días del año, excepto 1 de enero y 25 de enero, y los 18 de

septiembre, vuelan. De hecho, para que tu sepas los kioscos que están aquí afuera, la gente duerme en los kioscos.

¿Viven ahí?

Sí, en esta época sí, porque es tanta la mercadería que no tienen donde almacenar o bodegas, por lo tanto tienen que vivir allí. Entonces duermen toda la noche aquí, hay matrimonios que se turnan, el marido regresa en la tarde y se queda a dormir toda la noche, cosa que llega al otro día la mañana y se queda hasta que la señora llegue y el marido vaya a descansar a su casa.

Si me he fijado que en los kioscos tienen como mini cocinas, que conviven dentro, hay niños, pero no sabía que dormían ahí, que sacrificado.

Sí muy sacrificado, por eso cuando termina la Navidad ellos no vuelven, no vuelven más hasta mediados de enero. Ven a darte una vuelta el 27 de diciembre y vas a ver que es otro el barrio que hay. No anda nadie.

Sería increíble verlo vacío.

Sí, mmm... ¿Cuál es la palabra?... Es tan cambiante este barrio en el año, cambia mucho porque... por ejemplo vamos a empezar enero, enero no anda nadie. Febrero aparecen todos con la venta escolar, lo mismo en marzo. Abril nos comenzamos a preparar para la madre, vas a encontrar flores por muchos lados, regalos para la mamá. Termina el día de la madre, nos preparamos para el día del padre. Termina el día del padre y comenzamos todo lo que es septiembre, traje típico, disfraz. Termina septiembre comenzamos Halloween, todos venden Halloween, termina Halloween, Navidad inmediatamente. Entonces es un año... es tanta la vorágine que van cambiando, cambiando, cambiando... por ejemplo yo, estamos en Navidad pero yo ya estoy lista para la temporada escolar. Se acaba Navidad y al tiro escolar, ni se piensa, ni se duda.

¿Y en Navidad que venden? (Puesto a que es una librería) Yo comienzo a vender antes, en octubre. Por ejemplo llega el 18 de septiembre y ya estoy vendiendo papel de navidad, vamos todos en avanzada, adelantando el tiempo. Por ejemplo tu dices en septiembre que yo ya tenía papel navideño con un letrero, la gente decía -¿pero por qué nos apuran tanto?- Es que es así el comercio.

Ellos creen no necesitar papel en septiembre pero...

Igual compran.

¿Qué otros cambios ha observado durante los años?

Hartos en los vecinos, ya no están los mismos vecinos, se van, se van haciendo viejos, vendiendo o arrendando sus negocios...

Pero ahora hay fundamentalmente más locatarios chinos

Claro sí, hay más locatarios como chinos. Bueno y acá lo otro, que tu puedes encontrar lo que se te ocurra comprar lo vas a encontrar en el Barrio Meiggs.

No hay una venta específica

No es como patronato por ejemplo, cuando piensas en patronato piensas en ropa. Aquí hay de todo: ropa, ferretería, librería, paquetería, dulces, menaje, licores, cotillón. O sea, mi papá vendía hasta "agujas para vitrolas". O sea, literalmente cualquier cosa, en todo el sector del barrio meiggs. Y por qué se dice barrio Meiggs, porque Meiggs fue la primera calle comercial. Perpendicular a esta (Salvador Sanfuentes), era una calle corta Meiggs, que choca con el Hites. Ahh y lo otro es que hay muchas cosas que se fueron. Por ejemplo antes en Salvador Sanfuentes hacia la costa se ponía una feria, todos los días. Te estoy diciendo una feria que vendían arrollados, prietas, aceitunas, los tomates, las cebollas, conejos!

Hay fotos que en Meiggs antes se vendían animales vivos

Si gallinas, conejos, liebres, cueros. Si.

Y la última pregunta, ¿qué otros locatarios podría contactar?

Tan antiguos como yo, tendría que consultar la disponibilidad, (a Claudio) -tú crees que Mauricio está para que lo entreviste mi periodista personal- Tengo a Mauricio, por la calle San Alfonso, si puedes ahora, lo llamó y te vas para allá.

Bacán, se agradece el contacto.



Mauricio Olivares

Comerciante del Barrio Meiggs hace 26 años.
Dueño de librería Maury.

¿Cómo se genera la relación con el barrio?

Yo llegué a instalarme hace 26 años, por un caso fortuito, por cambiar de giro instalamos un negocio en un local muy chiquito, a pesar que el barrio estaba consolidado como un punto de comercio para mayoristas.

¿El local se compró como tradición familiar?

No, con mi señora somos profesores, cambiamos radicalmente de giro, cambiamos de profesión y nos dedicamos al comercio.

¿Por qué Meiggs en vez de ejercer como profesor?

Porque teníamos contactos de gente conocida que eran los familiares de mi cuñada (Aida).

¿El local fue siempre del mismo rubro?

Siempre fue paquetería.

¿Qué cambios ha visto en el barrio?

Muchos, cuando nosotros comenzamos el barrio Meiggs era la calle Meiggs, Salvador Sanfuentes, algo en Bascuñán y de hecho aquí en San Alfonso fuimos de los primeros locales, tres locales instalados. Hoy en día tenemos locales comerciales hasta la calle Blanco Encalada.

¿Qué opina del comercio callejero?

Eso ha cambiado mucho en el tiempo, el comercio callejero siempre ha existido pero ahora está acompañado de delincuencia, porque el comerciante anda con dinero y eso llama la atención.

¿Hace cuanto existen los vendedores ambulantes en el barrio?

Como hace unos 10 años.

¿Se mantienen los mismos locatarios?

Acá se mantienen los mismos, lo demás es una rotación de chinos.

¿Qué tradiciones se conservan en el barrio?

Lo que pasa es que acá ha cambiado mucho, en el sentido que la incursión de los chinos ha hecho cambiar mucho el barrio. Como tradición no hay, todavía hay comerciantes antiguos, ambulantes. Es de acuerdo a la fecha de venta, que se yo, para el "18" los adornos, en Navidad los mismo, pero los chinos han hecho cambiar la tradición porque ellos trabajan de todo.

¿Los chinos no trabajan como en temporadas?

Si, si pero atienden todo el año, pero han cambiado el barrio porque antes era atención al mesón. Ahora ellos tienen canastos y uno mismo va sacando las cosas. Ha cambiado el sentido de la atención. Son pocos los locales que quedan con mesón.

Hay hartos locales que parecen mini supermercado, con puestos de cajeros

Esa forma de trabajar llama mucho al ladrón, al mechero como se le llama, robando, sacando cosas. No me gusta, hay otro trato, uno habla con las personas y tienen la interacción con la persona. Lo otro no tiene interacción.

Igual deber ser por una barrera idiomática, a los chinos les debe costar hablar

Y los tipos son... cuando están metidos en problemas ellos no entienden el idioma.

Y la última pregunta ¿cuáles son los horarios del barrio?

Los horarios son de 9:30 a 19:00 horas, se mantienen los horarios de siempre. Hay público todo el día, se hacen turnos para colación. Es muy raro que haya un local que cierre para colación porque los compradores no les sirve que un local cierre. Llegan a las 9:30 o a las 2 y se llevan el producto y se van. Son muy pocos los que cierran aquí, quizás los que tienen el formato antiguo.

Bueno esas eran las preguntas, se pasó, gracias por la ayuda

Espero que te sirvan. ¿Andas con cámara? Ten cuidado que igual hay que andar atento.

Si, gracias.

Rodrigo Zúñiga Maldonado

Vendedor ambulante del Barrio Meiggs hace más de 46 años.

Disculpe le puedo hacer una entrevista de lo que estábamos conversando.

Pero sobre qué.

Sobre el barrio.

Del barrio, buu tengo muchas historias que contar del barrio Meiggs.

Puedo hacerle entonces la entrevista?

Pero cortita sí.

Si, si, no es muy larga son tres preguntas. La primera es ¿por qué vende en Meiggs, porque aquí?

Porque aquí llegan los pobres. El barrio de los pobres. Meiggs viene toda la gente, de todas las comunas, vienen del norte, del sur de Puerto Montt, Puerto Varas. Es que esta el barrio y la comuna de los pobres.

Segundo, los alcaldes tienen todo para ellos, pero no se preocupan de limpiar las calles, ese es un error, hay muchas infecciones, mucha gente que está enferma. Mira toda la cochina, veis para allá para el otro lado, horrible, llega a dar asco. Eso son infecciones que nos pegamos los seres humanos aunque tú no lo creas. ¿Ya cuál es la otra?

La otra, como se organiza usted para venir acá a vender el agua.

Bueno yo la... (a 500 no mas mi niña ,heladita, tengo con gas o sin gas, que la disfrute, que le vaya muy bien, gracias). Como lo genero yo, me hice un capital para trabajar yo acá.

Pero anda solo acá.

No, ando por todo Meiggs, ando por todos lados, yo empecé con 3000 pesos acá, ahora puedo comprar un camión de agua. En la pulenta, aunque no lo creai, si.

Ja, ja, está bien.

Empecé con 3000 y ahora me puedo comprar un camión de agua, yo con los pacos alego, quítenme el agua, me compro una camioná de agua, me vei preocupado y ahí los dejo pagando.

Igual compra el agua.

Igual, pero la huea se la llevan ellos, se la toman, la

venden, esa es la institución más imaginaria de Chile, Carabineros de Chile. ¿Cuál es la otra?

Y que le llama la atención de este barrio?

La gente, los colores de ropa, todo.

Usted diría que el ambiente.

Si, de todo tipo de gente hay acá, de todo tipo de razas, nacionalidades para que te quede claro. Es entretenido aquí, aquí se gana poco pero se pasa bien, porque uno mira pa allá, mira para acá.

Usted cree que es muy hostil acá o siente que el ambiente no es tan hostil

El ambiente no es malo, lo que lo hace malo realmente son los carabineros, los mismos locatarios no echan los carabineros.

¿Y para qué lo que es esto?

Es un trabajo, un libro sobre el barrio.

Ah, bu, es que este barrio tiene muchas historias, muchísimas, antes estas eran calles, pasajes, universidades, colegios, jardín infantil.

¿Por aquí?

Claro.

¿Antes de ser todo barrio comercial?

Si, acá vivía gente antes, los ricachones, claro (a 500 la agüita). Los ricachones vendieron aquí y se fueron para las Condes y Providencia para que usted tenga conocimiento. Yo conozco toda la historia de Meiggs, conozco toda la historia, del principio a fin.

Me puede comentar un poco, no le molesta.

Pero como por ejemplo, los mall no existían, el mall donde está el Mc Donalds, todo lo que es calle así existía, el metro no existía en el año 70 o 80, yo estoy del año 73 aquí, ando vendiendo.

Disculpe no le pregunte su nombre, le molesta.

No, yo me llamo Jorge Zúñiga M., Mardonado (a 500 la agüita). Quiero rematar para ir a llenar otra vez, debe ser como la una ya.

Si.

(a 500 la agüita)

Ha visto muchos cambios por el barrio.

Si.

Ahora último.

Muchísimo, mucho extranjero. Mira, los mismos chilenos denigran al chileno, prefieren arrendarle un local a un chino o darle trabajo a un extranjero más que a un chileno, entonces el error lo comete el mismo chileno y el mismo chileno alega porque hay tanto extranjero, porque está cometiendo el error, en vez de pagarle a un chileno le paga a un extranjero.

Si, se hecho a perder. Mira, todos los locales, puros extranjeros. Yo pido pega, no me dan pega porque soy chileno. imagínate y te lo digo (a 500 la agüita), no, si es así (a 500 la agüita). igual que los supermercados andan puros extranjeros, chilenos ya no hay, las cajeras extranjeras, todas (a 500 la agüita), entonces muchos no ven eso, el mismo chileno no ve eso, los mismos empresarios, no, contrátate gente, gente ¿cómo se llama?... la mano más barata, la obra de mano más barata, no contrata puros extranjeros, no contrati ningún chileno, los mismos empresarios tienen la culpa (a 500 la agüita), ellos mismos tienen la culpa oiga para que usted tenga conocimiento.

Si en todos lados. Tu vai a ver una peguita, no, reciben puros extranjeros, si soy chileno te dejan afuera, tiene que ser un milagro para que te digan ya quédese trabajando o después lo llamamos, te van a llamar pura mentira. "Luli - papi - no me engañes Luli - no mi amor", jiji (a 500 la agüita)

(En ese momento, se cruza un vendedor de nacionalidad peruana disfrazado de mujer y vendiendo dulces, Rodrigo confiesa que ellos se ganan los porotos trabajando y les sonrie.)

Que gracioso, ya lo dejo.

Ya poh amiguita.

Muchas gracias.

Igual usted que le vaya bien, mas adelante nos encontramos y le cuento toda la historia.

Ya, voy a andar dando vueltas.

Yo me siento en las palmeras o en los asientos en la tarde, en los asientos donde está el árbol de pascua y ahí me siento a veces, ahí me va a ubicar.

Si nos vemos.

Si, ahí le cuento toda la historia.

Ya gracias, se paso.

Fotografías Traspasadas por Aida Naser

(Fotografías datan de 1989 a 1991)



Artículos online Pantallazos enviados a Aida Naser

(Páginas web fueron editadas)

No es seguro | www.santiagoocultura.cl/2011/10/06/meiggs-la-cuadra-de-los-precios-bajos/

terrenos, los cuales fueron loteados en 1872, se encuentra una de las principales zonas de comercio mayorista de la capital: el Barrio Meiggs.

A OJOS CERRADOS

Una de las primeras familias en establecerse en el lugar fueron los Naser, quienes llegaron al barrio Meiggs en 1920 provenientes del Medio Oriente. Con muy pocos recursos, el clan levantó un pequeño negocio de productos textiles, rubro que dejaron para dedicarse a la venta de artículos escolares y de oficina. La empresa Dimeiggs, fundada en 1937, con el tiempo se ha convertido en una de las mayores distribuidoras en esta área y hoy cuenta con una veintena de locales en el sector, además de otra buena cantidad a lo largo del país.

ARTÍCULO EN SANTIAGO CULTURA.CL
Meiggs la cuadra de los precios bajos
Accedido en 20 de noviembre 2018

No es seguro | www.plataformaurbana.cl/archive/2012/10/30/guia-urbana-de-santiago-estacion-central/

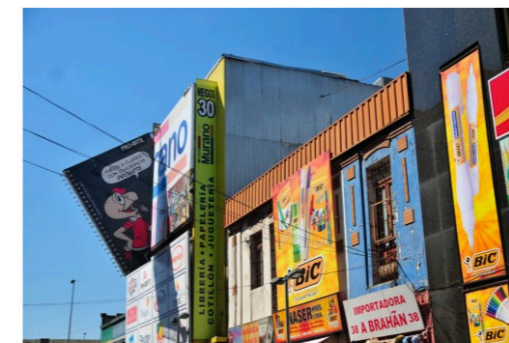
Búsqueda personalizada

Comercio

El primer local importante que llegó a Meiggs en 1937 fue "Nasser", que lleva el nombre de su dueño sirio Jorge Nasser Kaba. Con los años su nombre cambió al reconocido "Dimeiggs", siendo famoso hasta el día de hoy por sus artículos de librería y escritorio. Otros lugares clásicos para el comercio son el **Portal Edwards** (Alameda con Bascuñán Guerrero), **Persa Estación** y **Mall Paseo Arauco Estación** (Alameda con San. Fco. de Borja), y el **Portal Exposición** (Exposición con Salvador Sanfuentes), entre otros. Las calles Conferencia y Bascuñán Guerrero, hacia el sur, también tienen gran cantidad de locales.

Para visitar Meiggs se recomienda protegerse del sol e ir con ropa y zapatos cómodos. El Paseo Salvador Sanfuentes es siempre peatonal y según la afluencia de público, otras calles también se cierran a los autos.

ARTÍCULO EN PLATAFORMAURBANA.CL
Guía urbana de Santiago: Estación Central
Accedido en 20 de noviembre 2018

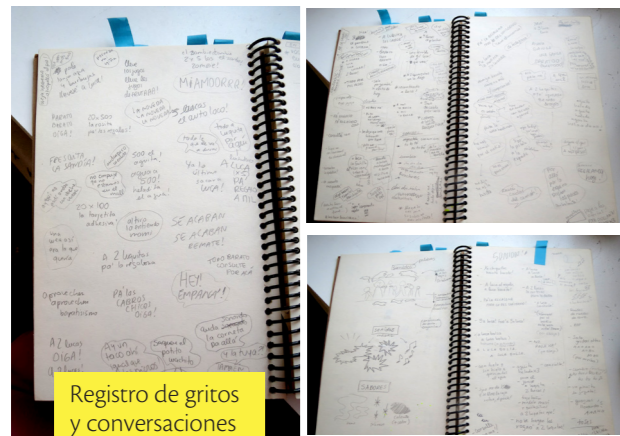


© Taracita Naser / Plataforma Urbana

Bitácora y croquis

Información de bitácora

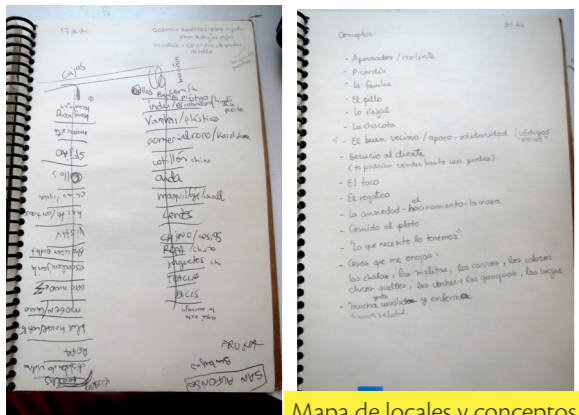
Cuaderno en terreno



Registro de gritos y conversaciones



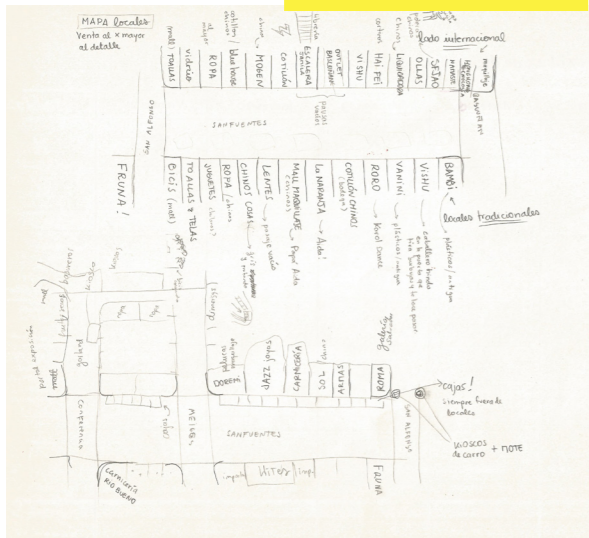
Croquis de personajes y tipo del libro



Mapa de locales y conceptos



Organización composición de ilustración y su recorrido



Prueba de color de ilustración y letras dibujadas en plumón

Archivo de salida a terreno

Organización de la información obtenida por el día de la salida

Semana 10 al 16 de diciembre

	Lunes 10	Martes 11	Miércoles 12	Jueves 13	Viernes 14
Audio		X	X	X	X
Fotos		X	X		X
Notas		Definición de notas - Características: son - Auto	Definición de notas - Características: son - Auto	Definición de notas - Características: son - Auto	Definición de notas - Características: son - Auto
Sensaciones					
Croquis					

Semana 24 al 30 de diciembre

	Miércoles 26	Jueves 27	Viernes 28	Sábado 29	Domingo 30
Audio	/		X		X
Fotos					X
Notas	CONCEPTOS: - diversidad - presencia - control y espacio		Vacío Verón y remota de las "cabezas" - producción - presencia - control y espacio		Vacío de paisaje - Características: son - Auto
Sensaciones					incapacidad de ver y sentir de distancia.
Croquis					panel de personas y lo que se ve de ellos

Semana 17 al 23 de diciembre

	Lunes 17	Martes 18	Miércoles 19	Jueves 20	Viernes 21	Sábado 22
Audio	X					X
Fotos						X
Notas	Contraste entre "mal" y "mejor" - personas - personas - personas		plena por los cuchos y abopelido de carros - personas y quienes - personas y quienes - personas y quienes			CONCEPTOS: - lo echigo - personas - personas - personas
Sensaciones	(por el trato) comunidad comunidad comunidad		camaderia			MAXIMO VOLUMEN de gritos. Todos atención: todos todos y chicos. ENOS RISA, INCERTIDUMBRE (espanto al pasar)
Croquis			el cuento de la fuente			TACO primo



Este libro se terminó de imprimir en septiembre del año 2019 en Impresiones July. El texto fue compuesto con la familia tipográfica Cronos Pro y sus títulos fueron realizados a mano alzada. Se imprimieron 5 ejemplares en papel bond de 90 gr., con cartulina española de color para sus guardas. La encuadernación se realizó en Digital Print por la calle Cóndor.



FIN DE AÑO
PREMIACION
TERMINACION LOTERIA
SORTEO: 24 DIC-20
VALOR N°: 150.000

CALCETAS POR DOCE

15000

90cm

CALZON
\$10
OFERTA

TOALLAS
(176)
3290
9990

MBI

ABUJA

3.000

WASH-UP
X MAYOR
5990

MERITO
6.000 x docena
34.000 x docena



UNIVERSIDAD DE CHILE