



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
ESCUELA DE DISEÑO



Antesala Nerudiana

REGAZO

Elementos Urbanos
para la plaza
Eladio Sobrino
de Isla Negra

Juan Alejandro González Valdés

Nº de matrícula: 47 98 35 76

Profesor guía: Marcelo Quezada M.

Diciembre 2004



Diseño Industrial / Proyecto de Título



Regazo

*Antesala al encuentro con el
mundo Nerudiano*

Elementos Urbanos
para la plaza
Eladio Sobrino de
Isla Negra.



A mis padres y hermanos
por hacer esto posible.
A su esfuerzo, cariño,
dedicación y paciencia.

Claudia, esto es por ti.



Indice

Introducción	05
Presentación del Tema	07
Detección del Problema.....	08
Hipótesis de Trabajo.....	09
Objetivos.....	09
Justificación.....	09
Antecedentes Generales	11
Imaginario Nerudiano.....	12
La visita a la casa de Neruda.....	18
Tipología Existente.....	24
Desarrollo de la Propuesta	28
Idea de Solución.....	29
Consideraciones y Requerimientos.....	34
Génesis de la Forma.....	40
Plaza.....	41
Apoyo Corporal.....	43
Luminaria.....	54
Pastelón.....	60
Propuesta de Diseño	67
Apoyo Corporal Regazo	68
Características Generales.....	69
Procesos Productivos.....	80
Instalación.....	83
Ficha Técnica.....	86



Luminaria Regazo	87
Características Generales	88
Procesos Productivos	94
Instalación	97
Ficha Técnica	100
Pastelón Regazo	101
Características Generales	102
Procesos Productivos	107
Instalación	109
Ficha Técnica	110
Conjunto Regazo	111
Estudio de Costos	115
Planimetría	118
Anexos	136
Los Traumas de Neruda	137
Sobre la Mujer y lo Femenino	139
Agradecimientos	148
Bibliografía	149



Introducción

Isla Negra es el lugar donde Pablo Neruda, premio Nóbel de Literatura 1971, vivió sus últimos días. Allí, frente al mar, descansa su cuerpo junto al su mujer Matilde Urrutia. La presencia del poeta en Isla Negra es sin duda el rasgo más característico de esta localidad. Actualmente, en la que fuera su residencia, funciona la casa-museo de Isla Negra administrada por la fundación Pablo Neruda.

Cada día son cientos las personas que visitan Isla Negra. Muchas de ellas viajan desde distintos puntos del país, y otras, miles de kilómetros desde diferentes partes del mundo para encontrarse con el mundo de la poesía Nerudiana.

Esta condición diferencia a Isla Negra del resto de las localidades del litoral central, por lo cual muchas personas ligadas al mun-

do del arte y la cultura han decidido quedarse para hacer de Isla Negra su hogar.

La figura de Pablo Neruda ha sido tema recurrente de estudio desde las diferentes áreas del conocimiento y representa un gran desafío dada la complejidad y la diversidad de elementos que conviven en ella. Como primera etapa de este proyecto, y con el propósito de definir un punto de vista desde el cual abordar la problemática, la Investigación Base Memoria consistió en el desarrollo de un imaginario aplicable al diseño de las piezas que conforman la propuesta.

Recientemente se conmemoraron los cien años del nacimiento de Pablo Neruda, ocasión para la cual Isla Negra, localidad dependiente de la Municipalidad de El Quisco, se preparó mejorando su infraestructura





Pablo Neruda en Isla Negra



Acceso a la casa-museo de Isla Negra



Exterior de la casa-museo de Isla Negra



Vista de la playa de Isla Negra desde la casa de Neruda



Sector comercial de Isla Negra



Visitantes en la Plaza Eladio Sobrino

pública. Sin embargo, estas obras se concentraron en la renovación del sector comercial y del sector de estacionamientos.

La propuesta que se desarrolla a continuación, apunta a potenciar la plaza Eladio Sobrino como instancia preparatoria al encuentro con el mundo de la poesía Nerudiana y, a la vez, a colaborar a la identidad de Isla Negra.

El proyecto se enmarca dentro del plan maestro propuesto por la Municipalidad de El Quisco, cuyo objetivo es mejorar la infraestructura pública de Isla Negra y que entre sus obras contempla la construcción de un monumento a Pablo Neruda.

Presentación del Tema

Detección de Problema

Hipótesis de Trabajo

Objetivos

Justificación



Presentación del Tema

DETECCIÓN DEL PROBLEMA

La casa de Pablo Neruda en Isla Negra no es sólo el principal atractivo turístico de la localidad. Representa el encuentro del visitante con el mundo de la poesía Nerudiana. Recorrer sus jardines, sus habitaciones, sus espacios, observar sus colecciones, los materiales y los detalles del que fuera su hogar nos da cuenta de un modo de vida, de un modo particular de observar y sentir el mundo, una visión que traspasa fronteras, idiomas e ideologías.

Considerando este encuentro como algo que va más allá de lo meramente turístico, se puede hacer un paralelo con una procesión, en el sentido que tiene un fin personal trascendente, que apunta al encuentro del hombre con algo superior. La Real Academia de la Lengua define procesión como "el Acto de ir ordenadamente de un lugar a otro muchas personas con algún fin público y solemne, por lo común religioso". Toda procesión sigue una serie de pasos mediante los cuales la persona se prepara a este encuentro. A través de esta preparación la persona se aleja de la cotidianeidad para entrar a una dimensión que se relaciona más con la espiritualidad de la experiencia.

Entendiendo la visita a la casa de Neruda en

Isla Negra como la culminación de una procesión, se detecta la carencia de un lugar que prepare a los visitantes a dicho encuentro, de tal forma que se genere una pausa previa a la llegada, del mismo modo como un atrio introduce al templo. Si bien la plaza Eladio Sobrino reúne las condiciones para generar una preparación en el visitante antes de llegar a la casa-museo, el modo como está resuelta actualmente no propicia esta pausa, ya que es sólo un lugar de paso, salvo por la presencia de tres puestos de artesanía que detienen la marcha del visitante.

Neruda es también el principal referente de Isla Negra, por lo tanto cualquier proyecto que se realice en la localidad debe contemplar proyectar una imagen Nerudiana que colabore al sentido de identidad de la localidad.

En este contexto el proyecto apunta a potenciar la plaza Eladio Sobrino como instancia preparatoria a la visita a la casa de Neruda, a través del diseño de una línea de equipamiento urbano.

HIPÓTESIS

Por medio del diseño de elementos urbanos que favorezcan la receptividad del espacio y que a través de su forma connoten los conceptos de lo femenino, lo natural y lo sencillo, para la Plaza Eladio Sobrino de Isla Negra, es posible comunicar una imagen de Pablo Neruda que introduzca a los visitantes al encuentro con el mundo Nerudiano, y a la vez aportar a la identidad de Isla Negra.

OBJETIVOS

Objetivo General

Potenciar la plaza Eladio Sobrino como instancia preparatoria al encuentro con el mundo Nerudiano presente en la casa museo de Isla Negra, a través del diseño de una línea de equipamiento urbano que favorezca la receptividad del espacio.

Objetivos Específicos

- 1.- Diseñar una línea de equipamiento urbano que mediante la forma signifique una imagen Nerudiana, a través de los conceptos de: lo femenino, lo natural y lo sencillo.
- 2.- Diseñar una línea de equipamiento urbano que mejore las condiciones de apoyo corporal, iluminación y suelo.
- 3.- Diseñar un sistema seriable de elementos urbanos que permita la configuración de diferentes combinaciones. (Objetivo apunta a la serialización en la fabricación y a la flexibilidad de la propuesta)

JUSTIFICACIÓN

Aspectos Valóricos

Las obras de mejoramiento del Centenario apuntaron a mejorar la infraestructura pública de Isla Negra desde un punto de vista más cercano a lo económico, al comercio. Las obras consistieron en la pavimentación de la vereda poniente del sector comercial y de estacionamientos, además de la construcción de 7 locales comerciales. La propuesta se justifica en la medida que se proyecta desde un punto de vista diferente, considerando la visita a la casa de Isla Negra como la etapa final de un proceso más grande, que va más allá de lo meramente turístico-comercial, sino que tiene que ver con el encuentro del visitante con el mundo de la poesía. De esta forma se busca mejorar la experiencia equipando un lugar que invite a realizar una pausa, a bajar el ritmo de la marcha y a desconectarse de lo cotidiano para lograr un encuentro más completo, más íntimo, que quede en la memoria del visitante.

Por otra parte el proyecto busca mejorar la imagen que proyecta actualmente la plaza, ya que su actual equipamiento no se relaciona directamente con una imagen Nerudiana, de acuerdo a las conclusiones de la Investigación Base Memoria, y de esta forma colaborar a la identidad de Isla Negra.

Aspectos Prácticos

El proyecto se justifica en la medida que busca mejorar las condiciones actuales de permanencia en la Plaza Eladio Sobrino, al mejorar la iluminación, calidad de suelo y superficies de apoyo corporal. El proyecto permitirá mejorar las condiciones de espera al exterior del recinto casa-museo, sobre todo en temporada alta, ya que aumenta la superficie útil de apoyo corporal. Además, al contemplar la instalación de pastelones, se mejora la calidad de suelo que actualmente es tierra desnuda, lo que se traduce en la eliminación de la formación de barro, disminución de la cantidad de polvo en suspensión y mejora de la evacuación de aguas lluvia. Por otra parte, si bien se interviene en la iluminación, la mejora de ésta considera el deseo de los habitantes de Isla Negra de no instalar alumbrado público en el sector bajo de la localidad.

Antecedentes Generales

Imaginario Nerudiano

La visita a la casa de Neruda

Tipología Existente



Imaginario Nerudiano

En el presente capítulo se describe el imaginario Nerudiano desarrollado en la Investigación Base Memoria, la postura con que se enfrenta el estudio de la figura de Pablo Neruda y cómo los conceptos que guían el imaginario se manifiestan en su obra.

La realización de este imaginario significó necesariamente tomar una postura respecto de la obra de Pablo Neruda. Es posible identificar muchas temáticas tratadas anteriormente como lo son el Neruda bohemio, el Neruda coleccionista o cachurero, el Neruda mujeriego o el Neruda político, entre muchas otras. Para desarrollar este imaginario se rescataron elementos y conceptos que fuesen transversales en la vida de Pablo Neruda y que se manifestaran a lo largo de toda su obra, esto, con la intención de identificar un común denominador que fuese representativo de su figura. Para lograr este fin y teniendo como referente las investigaciones del psicólogo y profesor Luís Rubilar, quien ha dedicado más de diez años al estudio de la obra de Pablo Neruda, los esfuerzos se apuntaron a los orígenes de Pablo Neruda, a sus primeros años y a las experiencias de ese período, donde la ausencia de su madre y la solitaria infancia en el sur de Chile definieron su pensamiento, sus relaciones y la emoción detrás de su obra. Posteriormente estos conceptos: Lo Femenino, El Vacío, Lo Natural y Lo Sencillo, son traducidos a consideraciones formales que sirven de referente para el diseño de los elementos que constituyen el proyecto.

LO FEMENINO

La búsqueda de la figura materna

Lo femenino es uno de los elementos más importantes en la obra de Pablo Neruda y tiene su origen en la temprana pérdida de la madre. Este acontecimiento priva al pequeño Neftalí de las caricias maternas, del amamantamiento y de la protección que una madre otorga desinteresadamente a su hijo. Esto hizo que Neruda buscara a lo largo de su vida, en su poesía, en sus caracolas y en sus mascaronas de proa, aquello de lo cual estuvo privado en su niñez: de la figura materna, una imagen femenina; y eso explica sus relaciones afectivas, sexuales y sus búsquedas.



Rosa Neftalí, madre de Neruda

En su poesía, se manifiesta esta condición, sobre todo en aquellos versos



La rosa, símbolo de la madre

que dedica a las mujeres que lo acompañaron a lo largo de su vida, donde el símbolo rosa (su madre se llamaba Rosa) es el que más se

repite. De esta manera "Rosa", símbolo femenino que nutre la poesía Nerudiana, extiende su inmensa red semiótica de las más diversas formas: viñedo-uva, tierra, luna, mar-océano, caracola, raíz, ausencia, agua, estrella, piedra, mascarona, América, madera, crepúsculo, fantasma, mariposa, muerte, primavera, aroma, paloma, estatua, fuente, noche, fotografía, flor, ola, luz y sombra.

A Delia, por ejemplo, 20 años mayor que él, y que más que una pareja es una madre que le enseña de modales, cómo desenvolverse en el mundo, que lo cuida y lo protege, en sus versos le dice:

**Como el aroma que trajo la rosa
en un traje de luto y en invierno,
así de pronto te reconocí
como si siempre hubieras sido mía ...**



Delia del Carril

En estos versos Neruda reconoce en Delia a su madre, habla del aroma que trajo la rosa enlutada y en invierno: su madre, Rosa, muere

en agosto. Es el recuerdo (el aroma) de su madre muerta en invierno lo que Neruda distingue en Delia y eso es lo que busca en ella, no a su madre muerta, sino la oportunidad de poder amarla a pesar de estar ausente, como si siempre hubiese estado con él.

Con Matilde vuelve a utilizar el mismo mecanismo, vuelve a recurrir a la figura de la madre ausente que espera renacer para describir su amor:

**... y yo dormido entonces
sentí que me tocabas
debajo de la tierra,
porque ibas a nacer, y yo te había
sembrado
dentro de mi existencia...**

**... yo conozco esa rosa
como un sabor de flor que conocía
algo tiñó mis labios con el licor oscuro
de las plantas silvestres de mi infancia...
ella no es ella, ella es otra
algo crepita en ella que me llama
toda la tierra que me dio la vida
está en esta mirada**

(Te construí cantando)



Matilde Urrutia

En estos versos de "Estravagario", es más evidente la relación. Aquí Neruda se reconoce como un niño desamparado que necesita estar en los brazos de la madre:

**Mi amor es un niño que llora,
no quiere salir de tus brazos...
porque tu boca me traía
antepasados manantiales...
y besé mi sangre en tu boca
corazón mío, mi araucana**

(Estravagario, Testamento de Otoño,
1958)

En los "Cien sonetos de amor" es posible apreciar nuevamente la relación madre-pareja:

**Eres del pobre Sur, de donde viene mi alma
en su cielo tu madre sigue lavando ropa
con mi madre, por esto te elegí, compañera**

(Cien sonetos de amor, soneto XXIX)

Lo femenino también se manifiesta en sus colecciones, sobre todo en las caracolas y en las mascaronas de proa. Respecto de las caracolas, en el Canto General dice:

**"De California traje el múrex espinoso,
La sílice en sus púas, ataviada con humo**

**Su erizada postura de rosa congelada
Y su interior rosado de paladar ardía
Con una suave sombra de corola carnosa"**

(*Molusca Gongorina*)

La caracola es símbolo de lo femenino. Acoge al ser que la habita y lo protege al igual que una madre lo hace con su hijo. También representa al sexo femenino, a la vagina, "y su interior rosado de paladar ardía", a través de la cual tenemos nuestro primer contacto con el mundo exterior al nacer y que nos abraza cuando la madre nos da a luz.



La Cymbelina

Las mascaronas de proa también son madres, son las protectoras de los navegantes que se aventuran en el mar. La mascarona va abriendo camino con su pecho en alto, enfrentando la tempestad y las dificultades, mostrando la ruta al igual que una madre que incondicionalmente cuida a su hijo mientras camina.

**"En las arenas de Magallanes te recogimos cansada,
navegante, inmóvil
bajo la tempestad que tantas veces tu pecho dulce y doble
desafió dividiendo en sus pezones..."**

(*"A una estatua de proa", Canto General*)

Los primeros dos versos hablan de una mascarona cansada e inmóvil, aquí aparece la figura de la madre muerta. Neruda la recoge como si fuera su madre y la rescata de esa condición para ofrecerle una nueva vida junto a él en su hogar.

En sus casas, Neruda trata de reconstruir a través de la arquitectura, su infancia o su mundo materno perdido, que no es otra cosa que el arquetipo materno. La gran madre es aquella que trasciende más allá de la mujer para comprender las características asociadas a la femineidad, apareciendo como la contenedora, la protectora y la dadora, y una casa para la gente que la habita, en el fondo es una gran madre.

De "lo femenino", como la búsqueda de la figura materna, se pueden asociar otros conceptos como protección, acoger y regazo.

LO NATURAL

El encuentro con la belleza de la madre naturaleza

La infancia solitaria en Temuco lleva a Pablo Neruda a buscar en la naturaleza, nuevamente, a la figura materna. Como una madre, la selva espesa se ofrecía a acogerlo y escucharlo sin condiciones. Es la naturaleza de Temuco y su geografía: lluvias, bosques, madera, pájaros e insectos.

De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo.

(*Confieso que he vivido*)

**yo vivía con las arañas,
humedecido por el bosque,
me conocían los coleópteros
y las abejas tricolores,
yo dormía con las perdices
sumergido bajo la menta.**

(*¿Dónde estará la Guillermina?, 1958*)

El Poeta se sentía portavoz de la naturaleza, en estos primeros contactos con la naturaleza se dedica a observarla y a escucharla para después cantarle en sus poemas, para cantar en nombre de ella y extender su mensaje por



Selva Valdiviana

el mundo. Cantar en nombre de la lluvia, de la frondosidad de los bosques y de la nobleza de sus maderas.

El cielo se recortaba entre las altaneras copas de los cipreses, el aire removía las sustancias balsámicas de la espesura, todo tenía voz y era silencio, el susurro de las aves escondidas, los frutos y maderas que cayendo rozaban los follajes, todo estaba detenido en un instante de solemnidad secreta, todo en la selva parecía esperar...

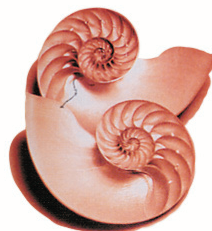
(Del discurso: "Bien vale haber vivido si el amor me acompaña")

El Poeta, por alguna razón, es capaz de ver más allá de lo que vemos el resto de los mortales, se conecta, se reconoce en la naturaleza y en los objetos, se siente parte de ellos y a ellos parte de él. Es sin duda una visión

filosófica la que hay detrás de todo esto y que en mi opinión se origina en los primeros años de su vida en la selva del sur de Chile. (Ramiro Insunza)

Una de las cosas que Neruda ama de la naturaleza es la forma como crece, su estructura. Como se abre paso sin destruir, como toma del ambiente lo esencial para subsistir. Se maravilla con la proporción áurea presente en toda la naturaleza como módulo de crecimiento, proporcional, armónico y bello. Este amor es más evidente en sus caracolas, incluso llega a reconocer que comenzó a encarrilarse. Neruda afirma que es deber y misión del Poeta difundir y defender la belleza de la naturaleza.

"... lo mejor que coleccioné en mi vida fueron mis caracolas. Éstas me dieron el placer de su prodigiosa estructura: la pureza lunar de una porcelana misteriosa, agregada a la multiplicidad de formas, táctiles, góticas, funcionales"



Neruda fue un precursor de la defensa de la naturaleza. Cuando llegó a Temuco, a los seis o siete años



Nautilus

de edad, ésa era una zona extensamente forestada y sus primeros recuerdos están ligados a esa exuberancia vegetal. Si bien en ese entonces no se había acuñado la palabra que hoy se utiliza, sin duda que él fue el Gran Poeta de la Ecología, y cantó en numerosas oportunidades a la belleza de los bosques nativos de la región.

En todas las casas de Neruda están presentes los elementos de la naturaleza, todas tienen dominio sobre el paisaje permitiendo observar la naturaleza. El aire está presente en los grandes ventanales que se abren al vacío. El fuego está presente en las chimeneas, imprescindibles para el Poeta. La tierra está presente a través de la piedra en sus construcciones o con la cercanía del cerro en "La Chascona". El agua a los pies de su casa en Isla Negra o visible a través de las ventanas de "La Sebastiana", también se manifiesta a través del ruido del oleaje y del olor salino que penetra en el hogar.

A lo largo de su historia, Neruda siempre tiene regresiones que lo llevan a estos pasajes de su infancia. En sus casas siempre quiso mantener el espíritu de los paisajes y del mundo que le rodeaba en aquellos años. El Poeta trata de reconstruir ese mundo perdido, retomando, reinterpretando ciertos elementos que lo vinculan lo más estrechamente posible a su infancia en el sur.

Otro elemento de la naturaleza importante para el Poeta es el mar. Del primer contacto que tiene con el mar de Puerto Saavedra, escribe:

"Cuando estuve por primera vez frente al océano quedé sobrecogido. Allí entre dos grandes cerros se desarrollaba la furia del mar. No eran sólo las inmensas olas nevadas que se levantaban a muchos metros de altura sobre nuestras cabezas, sino un estruendo de corazón colosal, la palpitación del universo".

Neruda sentía un respeto tremendo por el mar, de allí que no se sintiera digno de enfrentarse a él. Había que acompañarlo para que sus pies tocaran el agua. De allí que se considerara capitán en tierra. El mar le ofrecía su oleaje, su espuma y su furia en Isla Negra.

También le ofrecía sus sabrosos productos y hermosas caracolas. Durante sus largos viajes, prácticamente habita sobre él. El mar es el ser vivo más grande sobre la faz de la tierra.

LO SENCILLO

La búsqueda de lo esencial



Neruda en la Infancia

Los orígenes de Neruda son los de una familia humilde del sur de Chile, su madre, quien falleciera de tuberculosis un mes después de haber nacido Nef-talí, era maestra de escuela, y su padre trabajaba en ferrocarriles. Tuvo una infancia precaria, sencilla, vivía con lo esencial.

En la poesía, le canta a las cosas sencillas. A las cosas que nos rodean en lo cotidiano. A las cosas a las que nadie más le canta. Le canta a la cebolla, a una caracola, al caldillo de congri, a la piedra, a la arena, al serrucho y a la ciruela. Neruda se encargó de dar voz a las cosas sencillas de la vida, y sin transformarlas



Colección de Botellas en Isla Negra

en oro, las trae a nuestra mirada sin sacarlas de su lugar de origen. Discrepo de aquellos que definen a Neruda como un rey Midas que transforma las cosas en oro. Neruda, como dije en los puntos desarrollados con anterioridad, lo que hace es una pausa frente a las cosas, crea un espacio, genera una distancia, un vacío para poder apreciar mejor las cosas, para rescatar su esencia, su historia y su belleza.

Respecto de sus colecciones, y con motivo de la donación que hiciera a la Universidad de Chile, Neruda dice:

***La primera edad de un poeta
debe recoger con atención apasionada las
esencias de su patria,
y luego debe devolverlas***

En estas palabras Neruda se refiere a sus colecciones como esencias, las cosas sencillas y cotidianas son esencias que nos definen.



Interior de la casa de Isla Negra

Lo sencillo es motivo lírico y es lenguaje. El lenguaje utilizado por Neruda para construir sus cantos se caracteriza por ser un lenguaje de lo cotidiano, ocupa palabras simples, palabras que no son rebuscadas. Esta particularidad es una riqueza, pues abre el mundo de la poesía a cualquier persona. Neruda hace de su canto un lenguaje sencillo, escrito para oídos sencillos, una afirmación de la vida y de las realidades primarias del mundo. Desde su juventud mantuvo un compromiso militante a favor de los desposeídos, de la gente sencilla.

Lo sencillo también se manifiesta en la voz de Neruda. Su voz era plana, monótona, pausada, de ritmo lento y nasal. Muchos se desilusionan cuando escuchan a Neruda cantar sus poemas, pero luego de familiarizarse con su voz se encantan con ella.

En la "Oda a la sencillez", especie de manifiesto poético, Neruda declara:

*Y así, sencillez, vamos
conociendo
los escondidos seres, el secreto
valor de otros metales,
mirando la hermosura de las hojas...*

*sencillez,
vas conmigo ayudándome a nacer,
enseñándome
otra vez a cantar...*

(*Odas Elementales, "Oda a la sencillez"*)

En estos versos es posible apreciar que la sencillez está en la mirada del Poeta y que a través de ella, aprecia la belleza de las cosas. La sencillez en la mirada le abre puertas para descubrir en lo que le rodea, cosas que comúnmente no valoramos. La sencillez es un filtro que permite develar los secretos que ocultan las cosas.

Neruda era un coleccionista de cosas simples, por ello muchos lo llaman un cachurero. Si bien contaba con piezas de gran valor, sus objetos se caracterizan por ser colecciones de cosas sencillas, como lo son su colección de botellas y de mascarones de proa que,



La Medusa

además de tener la característica de ser siempre figuras femeninas, no son grandes piezas de arte, son de madera, simples, talladas por las manos de artesanos o artistas anónimos.

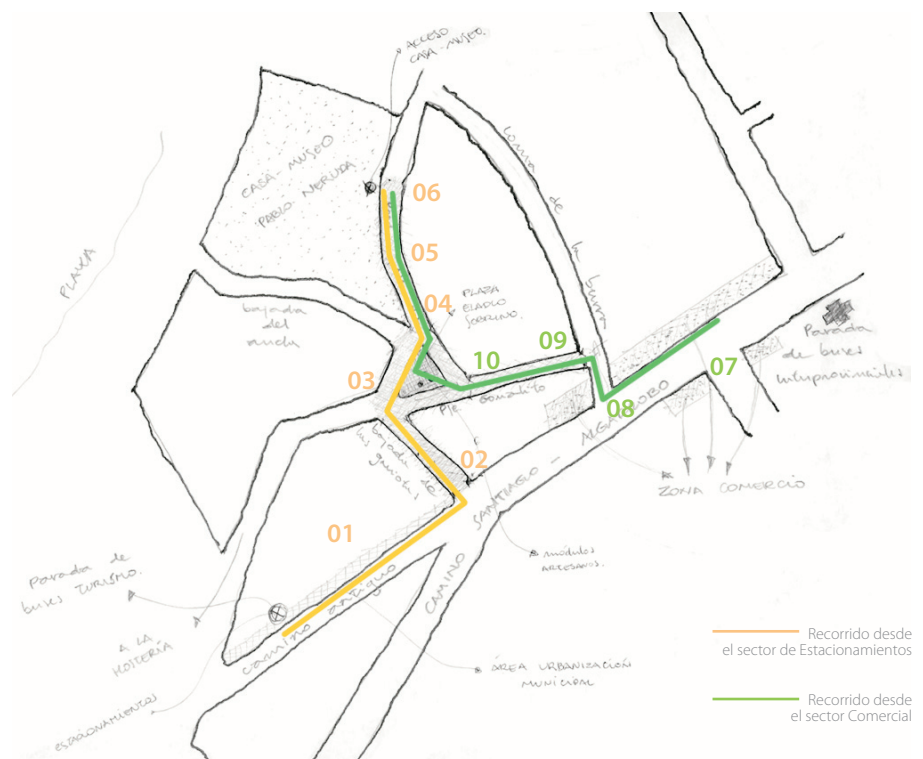
Gustaba de juntar objetos y máquinas viejas, en desuso o simplemente botadas, que esperaban la llegada de alguien que les diera vida nuevamente en un lugar de su casa.

Impresiona en Neruda la magnitud de registro en su temática. No hay Poeta, al menos que yo conozca, que confiera la dignidad de la poesía a tantos asuntos diversos, grandes o chicos, incluso a aquellos considerados prosaicos por empecinados Poetas puros.
(Volodia Teitelboim)

La visita a la casa de Neruda

La visita a la casa de Pablo Neruda en Isla Negra representa el encuentro de los visitantes con el mundo de la poesía Nerudiana. No se trata de cualquier encuentro. Las personas que visitan la casa-museo llegan desde diferentes partes del país y del mundo. La visita a la casa de Neruda es en cierto modo una procesión, entendiendo el inicio de esta experiencia desde que el visitante sube al bus de un paquete turístico o compra los pasajes de avión

para emprender la travesía a su encuentro. Además, esta casa tiene la particularidad de estar alejada de grandes centros urbanos, lo que representa un esfuerzo adicional de quienes la visitan. El comienzo del fin es la llegada a Isla Negra, momento en el cual descienden del vehículo que los traslada y comienza una caminata breve desde la carretera hasta la casa. En medio de esta caminata se encuentra la Plaza Eladio Sobrino.



El recorrido de los visitantes hacia la casa-museo comienza en el área de estacionamientos, ubicada justo al borde de la carretera en la vereda oeste de la misma y hacia el sur de Isla Negra. Los buses y automóviles que llegan a Isla Negra tienen prohibido el ingreso al sector donde está ubicada la casa-museo, condicionando a los visitantes a realizar el recorrido caminando.

Existen dos recorridos principales desde la carretera hasta la casa-museo:

A.- En naranja página anterior.

Desde el sector de estacionamientos el recorrido comienza por el borde poniente de la carretera (01) hasta "Bajada de las Gaviotas", (02) en ese momento llegan hasta la plaza Eladio Sobrino (03) y continúan el recorrido por la calle "Poeta Neruda" (04 y 05) hasta la casa-museo (06).



B.- En verde página anterior.

Si se llega desde el área comercial (07), los visitantes descienden por la calle "Loma de la Burra" (08) hasta la intersección con "Pasaje Gonzalito" (09) Continúan por él hasta encontrarse con la plaza Eladio Sobrino (10). El recorrido continúa por la calle "Poeta Neruda" hasta el ingreso a la casa-museo (03 a 06)

Ambos recorridos confluyen en la Plaza Eladio Sobrino para luego continuar por la calle poeta Neruda hasta la casa-museo.

Una vez en la casa-museo, cada 5-10 minutos entra un grupo de hasta 8 personas a un tour





08



Zona de espera al exterior de la casa



09



Zona de espera al interior de la casa



10

Eladio Sobrino o la playa. Considerando que la plaza es la que está ubicada más cerca de la casa, es el sector al cual preferentemente acuden los visitantes para esperar.

informativo que dura aproximadamente media hora. El recinto cuenta con dos zonas de espera, una al interior y otra al exterior. En temporada alta, estas zonas de espera no logran acoger al total de visitantes entre tour y tour por la casa, por lo tanto éstos tienen que salir hacia el sector comercial, la plaza

LOS VISITANTES

El principal motivo de visita a Isla Negra es conocer la casa-museo de Pablo Neruda. Isla Negra, a diferencia del resto de las localidades del litoral central, no es balneario. El borde costero presenta roqueríos que dificultan el uso de la playa para nadar. Es por esto que existe una diferencia respecto del tipo de visitante que llega a la localidad. No se trata de personas que la visitan por motivos recreativos o por diversión, son personas que buscan tranquilidad o cierta cercanía con la vida de Pablo Neruda.



Delegaciones Institucionales



En su mayoría se trata de delegaciones institucionales, ya sean colegios, universidades o paquetes turísticos. La principal característica de este tipo de visitantes es cómo se conforman. El grupo es el articulador de este tipo de visitas. Si bien los grupos pueden estar compuestos por 40 o más personas, la caminata la realizan subdivididos en grupos más



El grupo, articulador de la visita

pequeños. Generalmente éstos están compuestos de 2 a 5 personas. Principalmente se trata de niños y jóvenes en edad escolar o universitaria, seguidos por adultos y por último adultos mayores. Las personas que conforman estos grupos hacen el recorrido con pocos accesorios, siendo los más usados mochilas y bolsos de mano, cámaras fotográficas y objetos pequeños.

mayoría son brasileños y argentinos. Desde otras partes del planeta la mayoría son norte-



Visitantes extranjeros en la casa de Neruda

americanos, seguidos por españoles, ingleses, franceses y alemanes. La temporada alta de visitas extranjeras se produce en julio, que coincide con las vacaciones de verano; y de octubre a diciembre, que coincide con el otoño del hemisferio norte.

Otra característica del tipo de visitante que llega a Isla Negra es un sentido de respeto y cuidado por el entorno y su equipamiento, esto se refleja en la baja cantidad de basura en las calles, sobre todo en el sector aledaño a la casa de Neruda. Por otra parte existe un



Expresiones de tributo a Neruda alrededor de la casa-museo



Poemas que escriben los visitantes alrededor de la casa-museo

bajo nivel de vandalismo, que más que vandalismo se trata de expresiones de tributo a Neruda a través de dibujos y poemas que los visitantes dejan en la cerca de madera que rodea la casa.

LA PLAZA ELADIO SOBRINO

Isla Negra esta dividida en dos sectores que se encuentran separados por la carretera del litoral central. Desde ésta hacia el oriente se encuentra el sector habitacional. Justo en el borde del camino se encuentra el área comercial. Al poniente del camino está el área dónde se encuentra la casa-museo, sector que está conformado principalmente por casas de veraneo, residencias de artistas y de personas ligadas a la cultura, y la playa de Isla Negra. En este sector se encuentra la Plaza Eladio Sobrino, justo en el lugar donde confluyen los caminos que dibujan la trama del sector bajo de la localidad. Considerando al sector costero de Isla Negra como una gran casa, la Plaza sería la antesala de la misma.



Escaños existentes en la plaza.

El sector poniente de Isla Negra se caracteriza por tener caminos de tierra cercados por empalizadas y carecer de alumbrado público. Cabe destacar que a disposición de los propios habitantes de Isla Negra se han mantenido estas características con el fin de conservar intacto este sector de la localidad.

La plaza está ubicada en una depresión del terreno justo entre la carretera y la casa-museo. Tiene un área de 430 mt². Predominan en ella

los elementos verticales. Está rodeada en su costado poniente por una empalizada y por cuatro imponentes acacias por el oriente. En la plaza se encuentran tres puestos de arte-



Puestos de Artesanía

sanía que ofrecen sus productos a los visitantes, siendo ésta su principal atracción. La plaza está equipada con 13 escaños, 3 puestos de artesanía y una luminaria.

La plaza Eladio Sobrino depende de la Dirección de Aseo y Ornato de la Municipalidad de El Quisco. El terreno fue donado a los artesanos por la hermana de Eladio Sobrino, con la condición que hicieran sus artesanías en el lugar, en presencia de los visitantes. Los artesanos se encargan de mantener el aseo y el orden de la plaza. Las obras de mejoramiento de ésta han sido gestionadas en conjunto por los artesanos y la Municipalidad. Entre ellas se encuentra la instalación de escaños, la pavimentación parcial de la plaza y la construcción de un pequeño colector de aguas lluvia. Es importante destacar que las obras de mejoramiento que se realizaron con motivo del centenario del nacimiento de Pablo Neruda fueron en terrenos que pertenecen a



Actividades Culturales en la plaza Eladio Sobrino

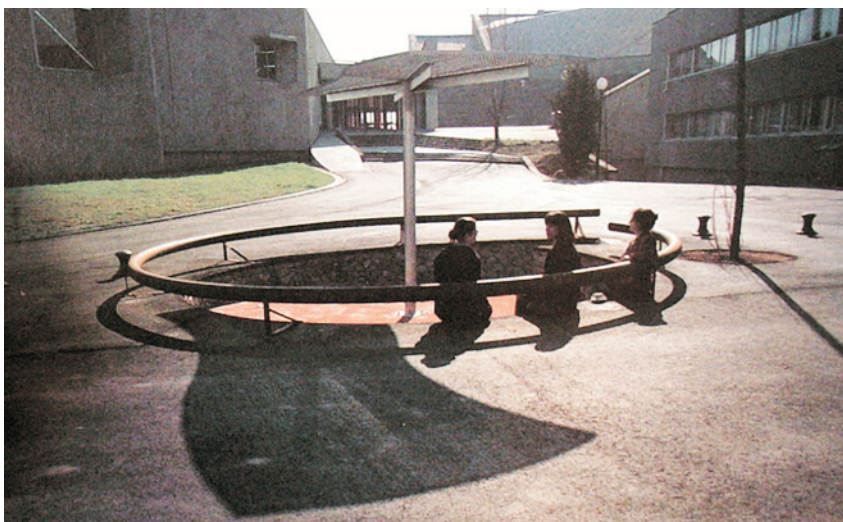
la Dirección de Vialidad, por lo tanto no incluyeron a la plaza Eladio Sobrino. Sin embargo la Municipalidad y los artesanos están abiertos a apoyar proyectos de mejora para la plaza.

En la plaza también se realizan actividades culturales fin de semana por medio. Estas actividades, organizadas por los artesanos y que mayoritariamente se efectúan en verano, incluyen recitales de música, declamación de poemas y concursos de pintura para niños.

Tipología Existente

En el presente capítulo se hacen observaciones de la tipología existente más cercana a los elementos que se desarrollarán en la propuesta.

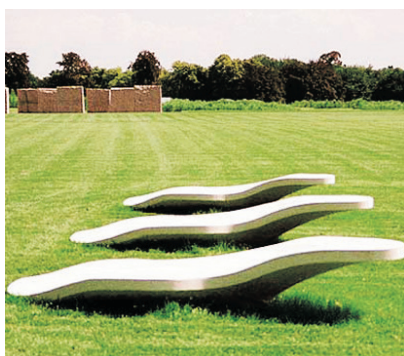




APOYO CORPORAL

Observaciones:

- En las imágenes se ven elementos que permiten acoger a grupos de dos o más personas. Destacan por sus grandes dimensiones, por lo que requieren de espacios amplios para su instalación. Sin embargo la mayoría de ellos no permite la agrupación de los elementos entre si, convirtiéndose en elementos rígidos. En la imagen superior se puede ver una solución similar, pero realizada en obra.



- Respecto de la materialidad se rescata el hormigón armado, ya que da la posibilidad de realizar formas con deformaciones en más de un plano. Esta cualidad permite generar formas curvas, cóncavas y convexas. Además permite su coloración y ofrece una variada gama de terminaciones superficiales.





LUMINARIA

Observaciones:

- De los elementos analizados se rescatan aquellos que iluminan indirectamente o a través de difusores, ya que no provocan deslumbramientos y su iluminación es tenue.

- Respecto de la forma los elementos destacan por ser fundamentalmente rectilíneos.

- En su mayoría se trata de elementos perimetrales o de demarcación.

- Respecto de la materialidad se rescata el uso de aluminio fundido y hormigón armado.





PASTELÓN

Observaciones

- Se rescata la posibilidad de adicionar piedras a la superficie y de esta forma obtener gran variedad de texturas.

- Son elementos posibles de ser fabricados en pequeñas empresas y con materiales disponibles en el mercado nacional.

- La mayoría de los pastelones observados se presentan en formato cuadrado y con gran variedad de intervención bajo relieve en la cubierta. Por su forma solo permiten instalarse ortogonalmente, disminuyendo las posibilidades de combinación. Si bien existen pastelones hexagonales, éstos solo permiten un tipo de agrupación.



Desarrollo de la Propuesta

Idea de Solución

*Consideraciones y
Requerimientos*

Génesis de la Forma



Idea de Solución

El problema de diseño define la visita a la casa de Neruda como la culminación de una procesión. De esta forma se detecta la necesidad de dar lugar, a través del equipamiento, a una instancia preparatoria previa al ingreso a la casa-museo. En el presente capítulo se define cómo ha de ser esa preparación y cómo se determina que la Plaza Eladio Sobrino es el mejor lugar para realizarla.

LA PROCESIÓN

La procesión sigue una serie de pasos que tienen como fin preparar a la persona para el encuentro final. Este encuentro es el que justifica la procesión y solo tiene sentido en la persona que lo vive, ya que se trata de una experiencia profunda que apunta a encontrarse consigo mismo, a reflexionar, a reconocerse como ser humano y a la superación. Los pasos de la procesión van generando un cambio en el ritmo de la marcha, alejando a la persona del ruido y las distracciones del viaje para acercarla a un estado más apropiado para vivir el encuentro. De esta forma se distinguen las siguientes fases:

Inicio:

Es el comienzo del proceso. Se inicia en el momento que se toma la decisión de visitar la casa de Neruda. Esta etapa culmina con la compra del pasaje de avión o del bus que acercará al visitante a Isla Negra y sus preparativos.

Desarrollo:

Es la etapa del viaje hasta la llegada a Isla Negra. En el desarrollo el visitante se acerca físicamente al lugar de destino, pero también existe otra dimensión, aquella que tiene que ver con la toma de conciencia de estar cada

vez más cerca del lugar donde Neruda vivió sus últimos días, del lugar dónde el poeta escribía sus versos, compartía con sus amigos y contemplaba el mar.

Preparación:

Comienza del momento que el visitante desciende del bus y toca suelo Isleño. La llegada a Isla Negra tiene una particularidad, ya que al estar restringido el paso de vehículos hacia el sector bajo de la localidad, los visitantes deben realizar el recorrido hasta la casa caminando. Para la caminata el grupo se divide en subgrupos más pequeños, de entre 2 y 5 personas. Esta etapa es la que presenta mayores semejanzas a las procesiones que conocemos, ya que se realiza caminando y en grupo, con un fin común y trascendente, llegar al encuentro con el mundo de la poesía Nerudiana. La caminata ayuda en la preparación ya que se realiza a un ritmo diferente, a velocidad más lenta, en resumen, a escala humana, lo que permite percibir de mejor forma el aroma del mar y de la vegetación existente, el sonido del viento y los colores y texturas del entorno. Esta etapa tiene como fin generar una pausa en la aproximación, para agudizar los sentidos y lograr un estado en la persona que mejore perceptivamente la calidad del encuentro.

Encuentro:

Esta etapa es el clímax de la procesión, ya que en ella se cumple el fin que moviliza todo el proceso. Para el caso de la visita a la casa de Neruda, esta fase comienza con la llegada a la casa-museo. Una vez en el interior el visitante recorre las diferentes habitaciones y entra en contacto con el mundo Nerudiano, con la visión, el sentir y el pensamiento de Neruda expresado en un modo de vivir y de habitar el espacio para estar en contacto permanente con la poesía. Esta es la etapa de mayor trascendencia y es la que justifica la visita, en ella el visitante puede sentir de cerca lo que Neruda observaba, recorría y sentía. Es un encuentro con la historia y el legado que nos deja un referente mundial de la poesía después de su muerte.

Culminación:

Una vez terminada la visita a la casa-museo, los visitantes hacen abandono de ella. Luego de estar en contacto con el mundo de Neruda, los visitantes, por lo general, realizan un recorrido por la playa o por el sector comercial para comprar recuerdos de la visita. Finalmente realizan el recorrido de vuelta hasta subir al vehículo que los traslada.

LA PREPARACIÓN

Para la preparación ha de considerarse una transición entre lo que el visitante viene viviendo en el viaje y lo que encontrará en la casa-museo. El viaje se caracteriza por la vivencia del grupo, la convivencia con los compañeros o la familia, el ritmo de la marcha, la programación y los tiempos del tour. Por otra parte, la casa de Neruda se caracteriza por sus espacios estrechos, sus rincones, una gran cantidad de habitaciones y un recorrido lineal. Dichos espacios se encuentran ocupados por una gran cantidad de objetos, de diferentes formas, tamaños y materiales, que exigen la atención y la percepción de los visitantes. La casa de Neruda se encuentra saturada de objetos, sin embargo conviven en armonía y coherencia con el espacio.

Tomando en cuenta estas características, la preparación debiera apuntar a generar un contraste con lo que se encontrará en la casa, pero manteniendo relación con los conceptos que se rescataron en la Investigación.

Como se describió anteriormente, la preparación debe disminuir el ritmo de la marcha e invitar a realizar una pausa, de manera que el visitante viva el encuentro en un estado más relajado, más abierto a los sentidos.

Del mismo modo como el poeta saca las cosas del ritmo cotidiano para observarlas y transformar en poesía su visión, la plaza Eladio Sobrino debiera generar esta pausa en el visitante, alejándolo del ruido y las distracciones del viaje, para introducirlo en el mundo de la poesía Nerudiana.

La preparación tiene que ver con extender la presencia de Neruda más allá de las fronteras de su casa, pero no reproduciendo lo que ya existe en ella. Se trata de generar una instancia previa dónde estén presentes los elementos y conceptos que se rescataron en el imaginario.

La preparación se puede dividir en tres partes, de acuerdo a la geografía del sector bajo de Isla Negra:

La primera de ellas está comprendida entre el sector de estacionamientos y la plaza Eladio Sobrino, que se caracteriza por un descenso que hace las veces de acelerador.

La segunda parte está comprendida por la plaza. Esta es la etapa más importante, y como se describirá más adelante, es el lugar seleccionado para desarrollar el proyecto. La plaza debe recibir y acoger a los visitantes, quienes

han visto acelerado su paso tras bajar por el “Pasaje Gonzalito” o “Bajada de las Gaviotas”. Es en este momento cuando se debe generar la pausa e invitar a través del equipamiento a prepararse para el encuentro.

La tercera fase de la preparación está compuesta por una pendiente en ascenso entre la plaza y la entrada principal de la casa-museo. Este ascenso ayuda a la preparación en el sentido que los visitantes, luego de permanecer por unos momentos en la plaza, deben “subir” al encuentro con el mundo Nerudiano. El ascenso implica un último esfuerzo, completando la preparación.

EL REGAZO

Para dar lugar a la preparación en los términos que fueron definidos anteriormente, el siguiente paso fue encontrar un concepto o idea capaz de reunir estas consideraciones. Es así como se llega al **regazo**, concepto íntimamente relacionado a Neruda, ya que el regazo es una cualidad propia de lo femenino. Y lo femenino representa la principal búsqueda de Neruda.

La Real Academia de la Lengua de fine regazo como “cosa que recibe en sí a otra, dándole

... la mujer tiene senos y no pecho o tórax, tiene una cabellera abundante y su abdomen no es una simple pared que contiene los intestinos, sino un regazo, con todo lo que ello significa, por su capacidad de acoger, de dar calor, protección...

(“sobre la Mujer y lo Femenino”, Dr. Otto Zegers.)

amparo, gozo o consuelo”. Reposar en el regazo significa un tiempo más lento, reposar confortablemente, sin tiempo, protegido. Traduciendo estas características a consideraciones formales, y tomado en cuenta los estudios del psicólogo y fenomenólogo holandés F. J. J. Buytendijk, se determina que dicho espacio debe tender hacia la circularidad, a la baja altura, a la concavidad, a la luz tenue, a las texturas suaves, a la simetría y a las formas sinuosas. Todas estas características hacen del espacio más receptivo, de manera que invite a realizar la pausa deseada.

Por otra parte, se debe ser coherente con Isla Negra y con Pablo Neruda al momento de proponer equipamiento para este lugar. Se debe cuidar de mantener un equilibrio con el lugar, con las ideas asociadas a Pablo Neruda y con las expectativas que tienen los habitantes de la localidad. No se trata de nerudizar la plaza ni de hacer reproducciones o réplicas, para eso está la casa. Se debe invitar a perma-

necer en un lugar donde estén presentes los conceptos y elementos rescatados en el imaginario para introducir al visitante.

Para concluir, se debe generar un gran regazo que reciba y acoja a los visitantes. Un regazo donde estén presentes lo femenino, lo natural y lo sencillo. Un regazo que invite a realizar una pausa y que comunique una imagen Nerudiana.

En el siguiente capítulo se definen las consideraciones por cada elemento que constituye la propuesta y los requerimientos generales del proyecto.

DETERMINACIÓN DEL LUGAR A INTERVENIR

Una vez determinadas las características generales de la preparación, el siguiente paso es establecer cuál es el lugar más apropiado para llevarla a cabo. La plaza Eladio Sobrino reúne una serie de factores que la hacen el lugar adecuado. Veamos las siguientes características:

1.- Los recorridos más utilizados que llevan a la casa de Neruda, dos de un total de tres, tienen como elemento común pasar por la plaza. (fig. 01)

2.- Cómo vemos en la imagen, la plaza está localizada en una depresión del terreno, justo entre la carretera y la casa de Neruda. Esta característica aísla a la plaza del ruido de la carretera y del sector comercial, pero permite escuchar el sonido del mar, mejorando las condiciones para la preparación deseada (fig. 02)

Por otra parte, es necesario tener en cuenta las siguientes consideraciones:

Los elementos que rodean la plaza son primordialmente verticales. Se debe considerar generar mayor percepción de horizontalidad

a través del diseño de los elementos. La presencia de 3 puestos de artesanía no ayudan a la generación de la preparación ya que se convierten en elementos distractores. Se debe considerar su reubicación hacia la

periferia de la plaza. Si bien esta decisión se relaciona en mayor medida a la arquitectura, se debe tener en cuenta como consideración para la implementación del proyecto y el diseño de las piezas que lo constituyen.

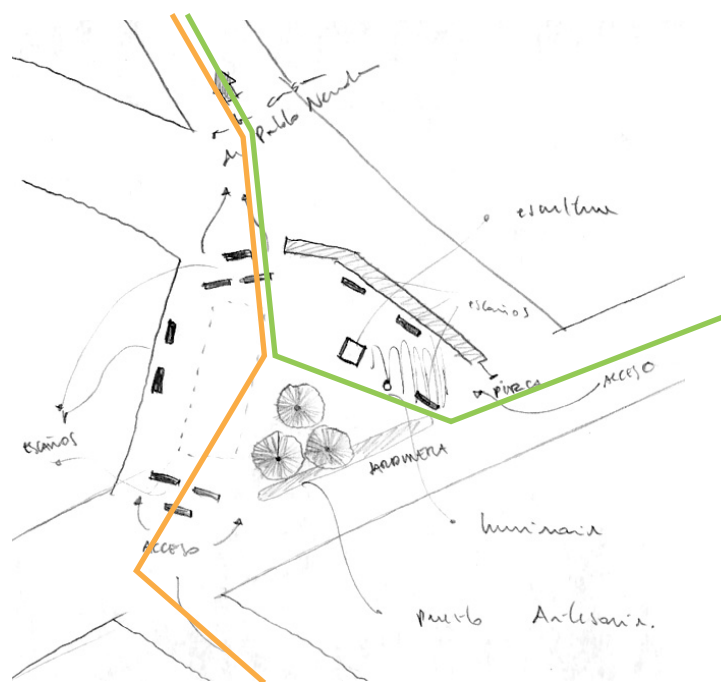
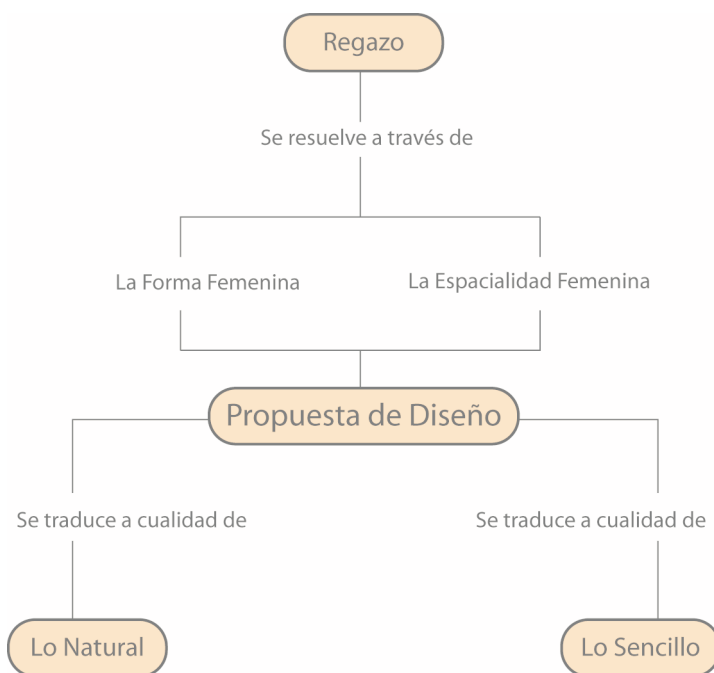


Fig. 01



Fig. 02



JERARQUIZACIÓN DE CONCEPTOS

De acuerdo a lo definido en la Idea de Solución, se jerarquizan los conceptos para establecer cómo intervendrán en el diseño de los elementos que constituyen la propuesta:

El **regazo** se resuelve a través de las consideraciones que se concluyen de **la forma y la espacialidad femenina**. Es el concepto que define los lineamientos del proyecto.

Los conceptos **lo natural** y **lo sencillo** se traducen a **cualidades** que deben estar presentes en los elementos de la propuesta de diseño.

Consideraciones y Requerimientos

CONSIDERACIONES GENERALES DE DISEÑO

Conclusiones del Imaginario

Traducción de los conceptos mencionados en el capítulo anterior a consideraciones formales y cómo ellos definen el modo de resolver el problema de diseño.

Lo Femenino

Como se describe en el capítulo anterior este

concepto es el que predomina por sobre los otros tres, ya que

la espacialidad y forma del

Regazo se definen a

través de lo Femeni-

no. Determina forma,

textura, calidad de luz, alturas,

tiempos e intensidades, entre

otros factores.

La forma femenina:

Para comprender las

formas femeninas

debemos poner

atención en la apa-

riencia corporal de la mujer:

La apariencia corporal de una mujer se dife-

rencia claramente de la del hombre. Sus for-

mas son en general más redondas, tiene una

musculatura menos acentuada, una pelvis

más ancha, la piel más fina y lisa, pero menos

vellosa, los brazos más pequeños redondos y

blandos, las manos más pequeñas y finas. Si

analizamos más detenidamente la corporali-

dad femenina encontramos otras diferencias

respecto de la del hombre: la mujer tiene

senos y no pecho o tórax, tiene cabellera

abundante y su abdomen no es una simple

pared contenedora, sino un regazo, con todo

lo que ello significa por su capacidad de aco-

ger, de dar calor y

protección. Por otra parte

el rostro de la mujer es

claramente menos

anguloso que el del

hombre; sus formas y

contornos son más

suaves y menos marca-

dos. Lo redondo y lo suave

son cualidades que definen

claramente la corporalidad fe-

menina.

Otra característica de las formas

femeninas es la simetría. El

rostro de la mujer es mucho más simétrico

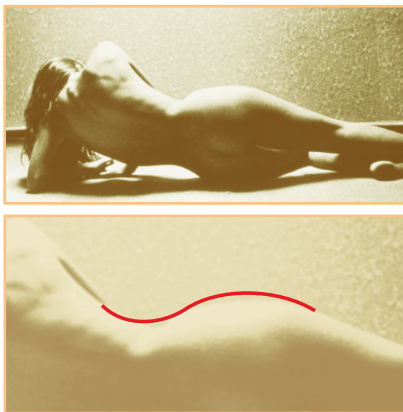
que el del hombre. Esa simetría característica

del reino animal y que se pierde ampliamente

en el ser humano varón, se conserva en buena



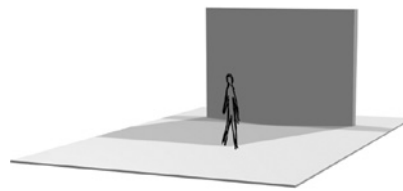
Perfil Femenino



Curva y Contracurva

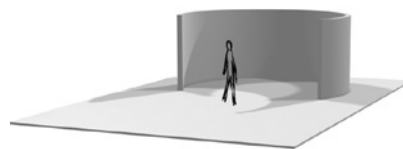
medida en la mujer. Respecto del trazo, el que mejor identifica a lo femenino es la curva y la contracurva presente en el cuerpo de la mujer, específicamente la que se produce en la transición existente entre la cintura y la cadera. De la misma forma, las concavidades se relacionan en mayor medida con la corporalidad femenina ya que acogen y protegen. Contrariamente, los elementos ortogonales y superficies completamente lisas, se relacionan en más a la corporalidad masculina. En cuanto a la textura, lo femenino se traduce a texturas suaves que asemejan la piel femenina, sin llegar a ser completamente lisas. La textura debe asemejar a la piel de una mujer.

La espacialidad femenina: La espacialidad femenina tiene directa relación con su mirada. La mirada femenina se caracteriza por no



Espacialidad Masculina

penetrar en los objetos, sino que los envuelve reposando sobre ellos. Esto la diferencia de la mirada masculina que es mucho más utilitaria, que escudriña el horizonte atento al peligro y a la presa. La espacialidad femenina nace de su mirada abarcadora y su cuerpo redondo. Esta condición hace que el espacio femenino tienda a ser más circular y menos frontalizado. Todo lo contrario ocurre en el espacio del hombre, donde el cuerpo empuja hacia la



Espacialidad Femenina

frontalidad, hacia el enfrentamiento. El espacio femenino otorga receptividad al que lo habita. Esta receptividad se vive a baja altura, en el regazo de la madre, recostado o sentado, esta condición hace al espacio femenino es más horizontal que vertical.

Respecto de la receptividad, esta cualidad se

relaciona en como el espacio y sus elementos acogen al visitante. Se toma como referencia la disposición del cuerpo en la



receptividad. Es posible observar la receptividad en una madre que espera a su hijo con los brazos abiertos. También es posible observar la receptividad en la posición que adquieren las piernas de la mujer al momento de recibir al macho. De aquí se rescata la posición y forma que adquieren las extremidades respecto de su origen en el cuerpo de la persona en actitud receptiva. La receptividad se abre respecto del origen. La receptividad se asocia a la concavidad.

Lo Natural

Las formas que mejor representan este concepto son aquellas que han sido creadas considerando el uso de la proporción áurea y las operaciones de simetría. La naturaleza ocupa estos principios para estructurarse y para crecer. La proporción áurea, en su aplicación, otorga equilibrio y armonía a los ojos del observador. La simetría es otro principio presente en las formas naturales y que como recurso es utili-



Arena y Rocas de Isla Negra

zable en el diseño de los elementos y en su disposición en el espacio.

En cuanto a la materialidad, se recomienda el uso de materiales en su estado natural. De acuerdo a la utilización de estos materiales por Neruda, piedra y madera son los más representativos. En este caso, como se trata de la implementación de un espacio al aire libre y en la zona costera, el uso de madera no sería lo más apropiado. Es recomendable la utilización de materiales que resistan las inclemencias del tiempo como acero, hormigón y piedra.



Lo Sencillo

La R.A.E. define sencillo como “aquellos que carece de ostentación y adornos. Que expresa naturalmente los conceptos sin artificio”.

Del análisis de este concepto en el imaginario se deduce que algo es sencillo en la medida de lo esencial. Al diseño, lo sencillo se puede interpretar como “lo esencial para configurar algo”, lo cual es aplicable a la selección de los materiales, a la utilización de vínculos y a la configuración misma de los elementos que implementan el espacio.

Otra acepción de sencillo es “que no ofrece dificultad”. Como recomendación esto se puede interpretar como “que no ofrece dificultad al entendimiento”, esto significa que los elementos que componen el espacio a través de su configuración formal deben comunicar claramente que es lo que son, cuál es su utilidad. Para ello, es preciso evitar el uso de elementos innecesarios o que no responden a los conceptos que se desea comunicar. Lo esencial se relaciona con lo imprescindible, en diseño, aquello que es imprescindible en un objeto para que cumpla su finalidad. Es complejo referirse a lo sencillo en términos abstractos. Lo sencillo es apreciable en un objeto acabado, en la medida que el observador y quien diseña puedan reconocer esta

cualidad en los objetos de acuerdo a su experiencia.

Para el diseño, lo sencillo se traduce en lo esencial para configurar los elementos. Se traduce a la simpleza de la forma, de las unidades, de los sistemas y de la instalación. Con pocos elementos tener la posibilidad de generar muchas combinaciones. Si bien el proyecto nace de la particularidad de Isla Negra y del Imaginario Nerudiano, el que sea flexible en términos de combinatoria permitiría llevar estos elementos a otros lugares.

REFERENTES FORMALES



CONSIDERACIONES POR ELEMENTO A DISEÑAR

APOYO CORPORAL

Forma: Lo Femenino y Lo natural definen en mayor medida la forma del apoyo corporal. Se debe considerar el uso de curva, contra-curva y concavidades, el uso de operaciones simétricas y proporción áurea. Respecto del color y la textura, en las conclusiones del imaginario se hace referencia al color y la textura de la piel femenina. Por otra parte, la forma debe colaborar en la sensación de horizontalidad que se busca proyectar.

Materialidad: La materialidad debe tener la plasticidad suficiente para poder asumir las formas curvas y concavidades que determina lo femenino. Del mismo modo, la materialidad debe posibilitar el color y la textura que represente de mejor forma los conceptos del imaginario. Como primera aproximación el uso de hormigón, ya sea hormigón armado o ferrocemento, sería lo apropiado.

Dimensiones: De acuerdo a las observaciones en terreno, el grupo es el modulador del espacio. La unidad de soporte corporal debiera permitir acoger de dos a cuatro personas sentadas frente a frente. Respecto de la altura,

lo femenino determina que la permanencia debe ser a baja altura. En este caso la altura debiera ser inferior a los escaños y asientos tradicionales, sin desconocer las posibilidades de los diferentes visitantes y sus rangos antropométricos (niños, jóvenes, adultos y ancianos). El apoyo corporal debe permitir al visitante adoptar diferentes posturas como recostarse o sentarse. En el caso de los niños, que son gran parte de los visitantes, el apoyo corporal también debiera permitir caminar, saltar o jugar sobre ellos.

LUMINARIA

Calidad de luz: Tomando en cuenta la circularidad, la no frontalidad y la horizontalidad de la espacialidad femenina, la calidad de luz debe ser tenue, indirecta y de baja altura. Se debe evitar los deslumbramientos y reflexiones muy intensas. Respecto del tono de luz, la receptividad de la espacialidad femenina determina que debe ser más cálido que frío.

Forma: Al igual que el apoyo corporal, la forma debiera hacer referencia al cuerpo de la mujer, de este modo, debieran generarse concavidades y formas curvas que se asocien a la receptividad del espacio femenino. La luminaria como objeto se puede utilizar como referente formal perimetral que apoye la sensación

general de receptividad del espacio a intervenir.

Materialidad: Se debe considerar un material que en su estado natural proyecte una imagen no muy acabada y que al mismo tiempo resista las condiciones ambientales y ofrezca una resistencia mecánica apropiada a los posibles esfuerzos que los visitantes le apliquen.

Dimensiones: Respecto de la altura, lo femenino determina que esta debe ser baja. Se debe considerar un elemento que por sus dimensiones se acerque a un bolardo o a una baliza.

SUELO

Forma: La forma de los elementos de suelo debiera ser simple. Sería apropiado utilizar formas geométricas simples que permitan flexibilidad en la combinatoria de las unidades. Cada unidad debiera dar cuenta de lo que es para evitar sobrecargar visualmente el área a intervenir.

Materialidad: Lo natural determina la selección de los materiales para el suelo. Existe una gran gama de posibilidades como piedra, roca o roca reconstituida. Se debe considerar que el proyecto apunta también a reforzar el

sentido de identidad de la localidad, por lo tanto el uso de rocas o arena de la playa de Isla Negra sería apropiado. Por otra parte, la calidad superficial del suelo debiera ser mate u opaca de tal modo que se disminuyan deslumbramientos y reflexiones muy intensas. La materialidad del suelo de ofrecer resistencia al tráfico y facilidad en su limpieza.

Trama: Nuevamente la espacialidad femenina determina este factor. Se debe considerar romper la trama ortogonal que está más relacionada con la espacialidad masculina.

REQUERIMIENTOS GENERALES

Materialidad

Materiales que tengan alto grado de resistencia a los factores climáticos, dado que el espacio a intervenir se encuentra en la zona costera del litoral central. Dentro de estas propiedades, debe presentar:

- Alta resistencia a la humedad
- Resistencia a salinidad del ambiente y a la abrasión
- Resistencia a la oscilación térmica. (mínimo grado de deformación por cambios de temperatura)
- Resistencia al impacto y al vandalismo

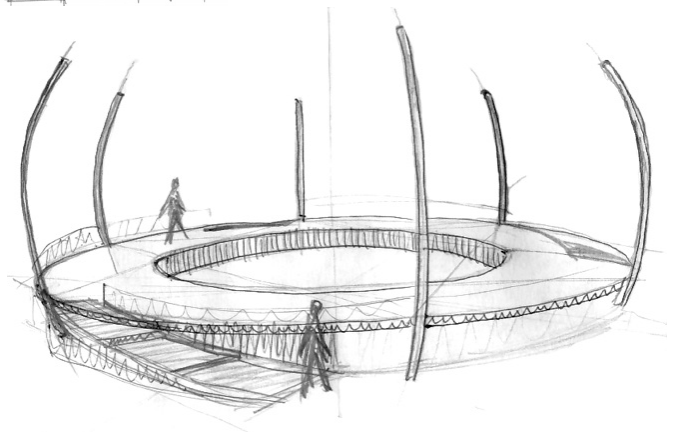
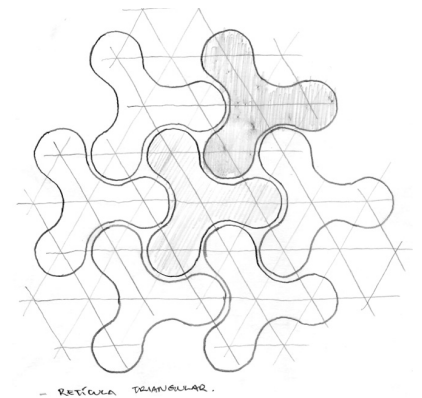
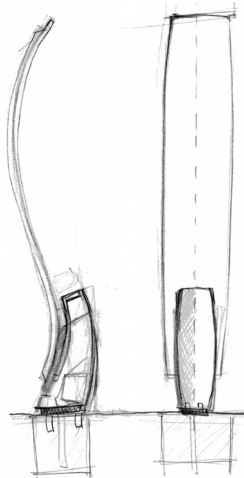
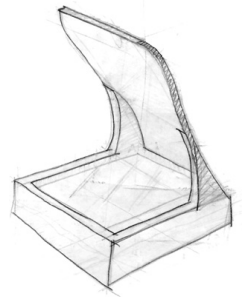
Producción

- Materias primas de fácil acceso.
- Procesos productivos al alcance de la industria nacional (pyme)
- Bajo Costo de Producción.
- Standarización de partes y piezas

Instalación

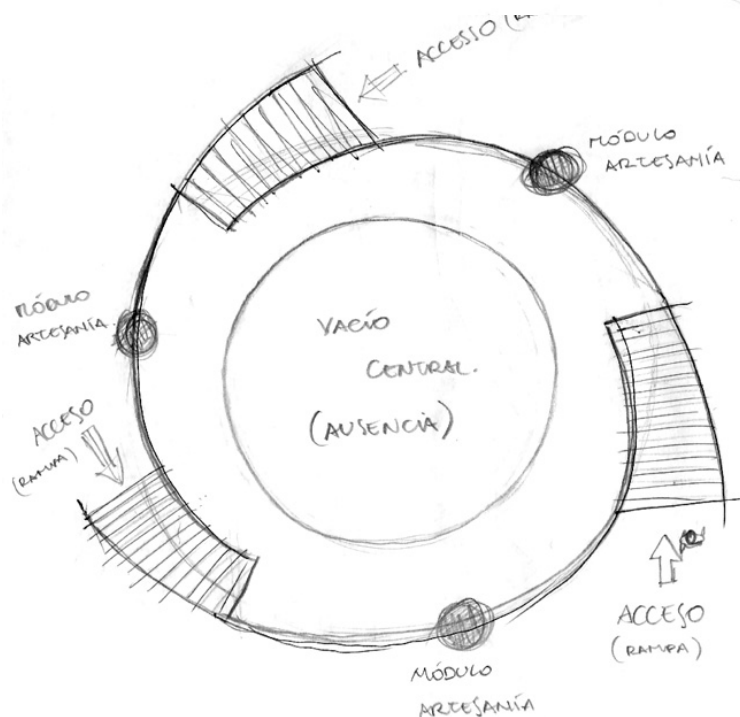
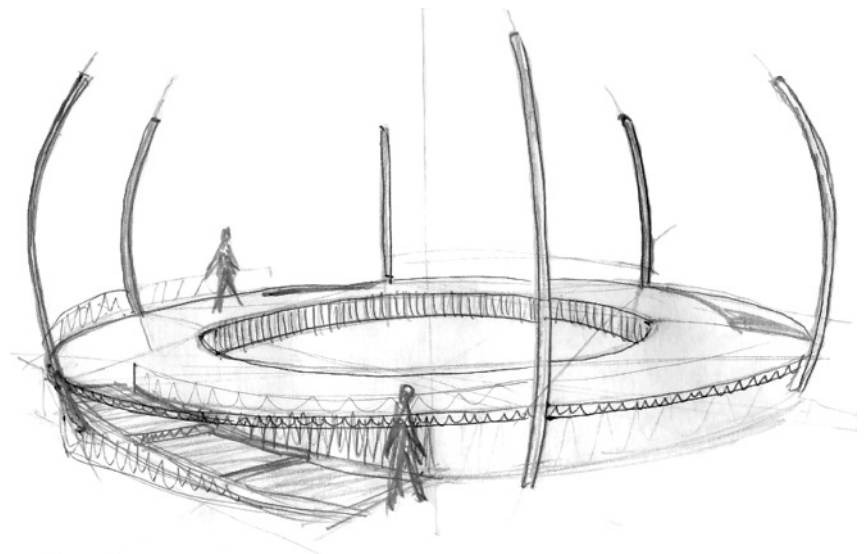
- Mínima cantidad posible de partes y piezas.
- Facilidad en el recambio y mantención de los elementos.
- Facilitar la instalación de tal manera de no requerir de personal especializado para realizarla.

Génesis de la Forma

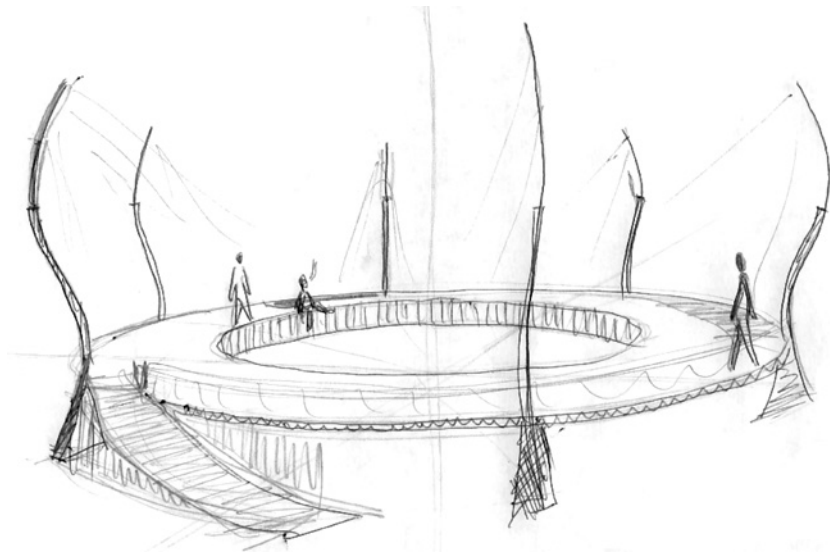


PLAZA

Tomando en cuenta la idea de solución y las consideraciones de diseño, el primer paso fue proyectar una solución general para la plaza y lo que en ella debiera ocurrir. Es así como se comienza a trabajar con la circularidad y la receptividad general del espacio, representada en las formas curvas y sinuosas de los elementos de iluminación y de los apoyos corporales.

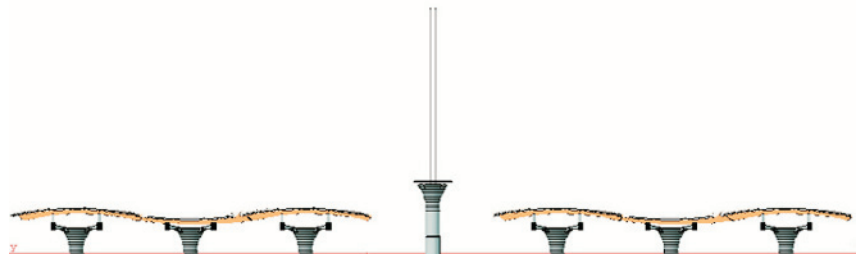
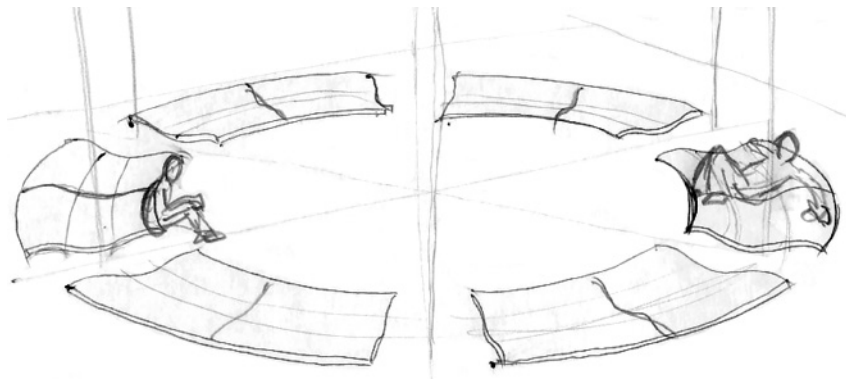


En las imágenes se puede apreciar que las primeras aproximaciones se acercaban más a soluciones arquitectónicas, por lo tanto el paso siguiente fue trabajar ya no desde el espacio, sino que a escala humana.



De esta forma lo que se hizo fue tener en consideración los primeros croquis para lograr a través de diferentes elementos, ahora desde el Diseño Industrial, lo que se proyectó.

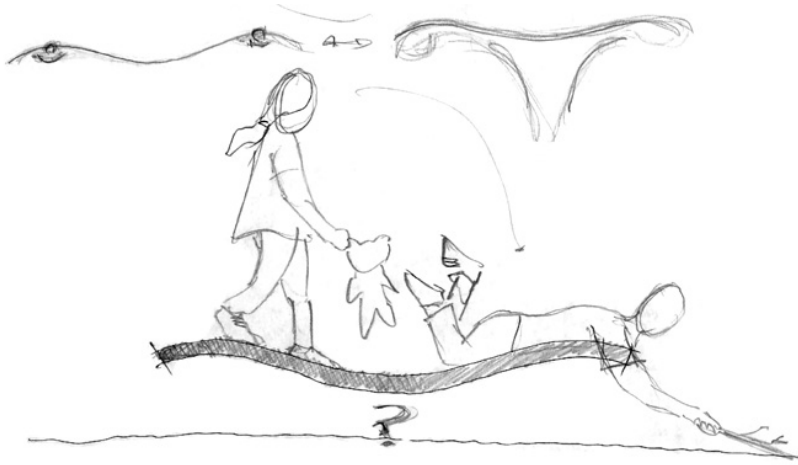
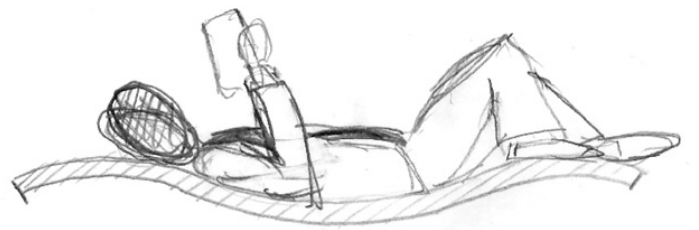
Es así como se determina que a través de tres productos: Apoyo Corporal, Luminaria y Recubrimiento para el suelo, se puede lograr el objetivo del proyecto.

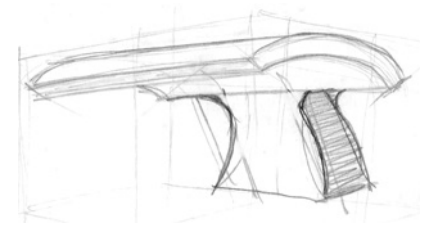
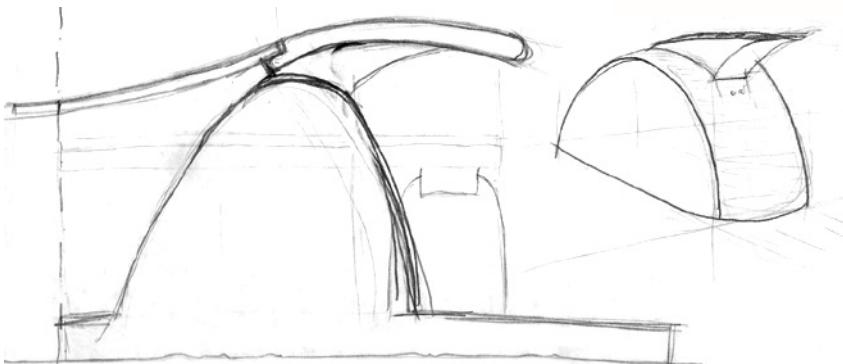
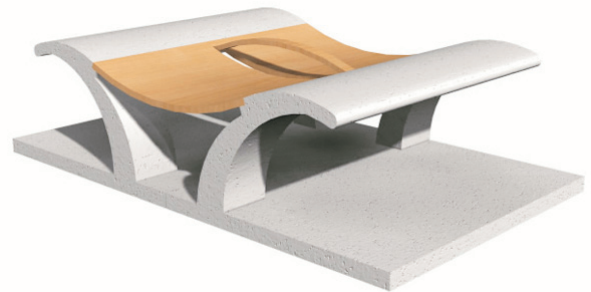
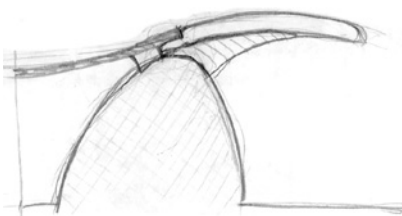
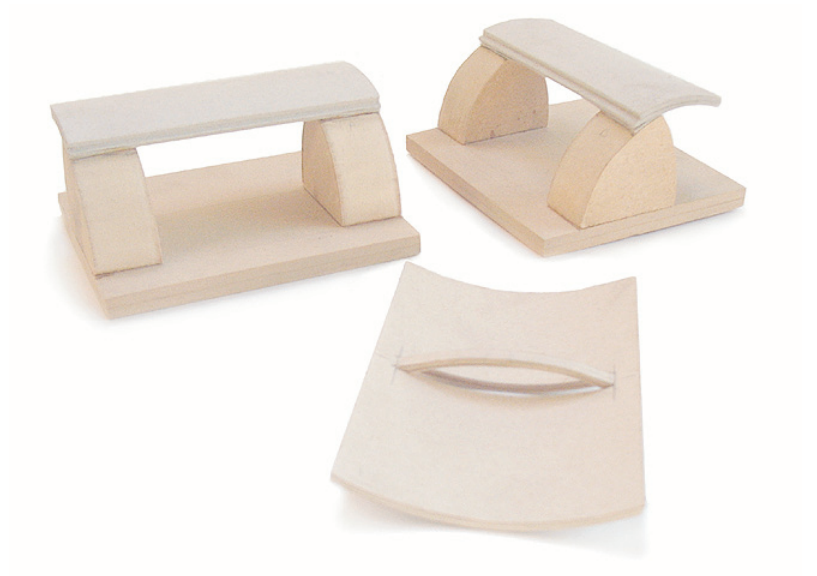
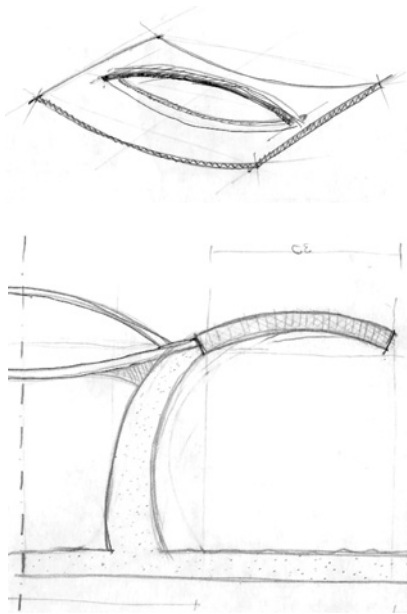


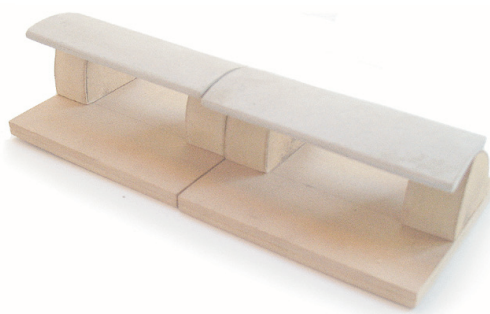
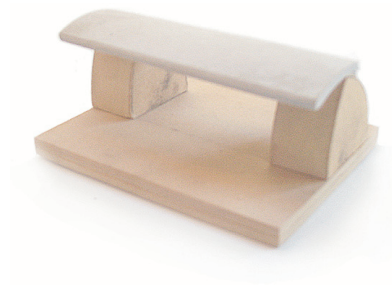


APOYO CORPORAL

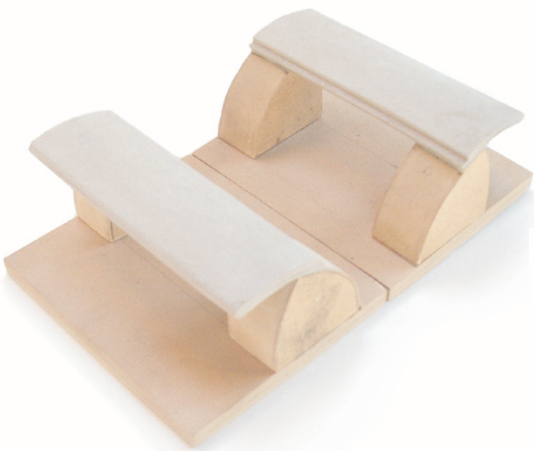
Tomando como referencia la forma y la espacialidad femenina, se trabajó el apoyo corporal para dar lugar a diferentes posibilidades de uso. En las primeras alternativas (página siguiente) se proyectó un elemento que permitiera agruparlo por sus caras laterales y que además, al juntarlo por su cara posterior y agregando un tercer elemento, diera lugar a la concavidad. Sin embargo, el elemento principal se acercaba mucho en su forma a los escaños existentes.

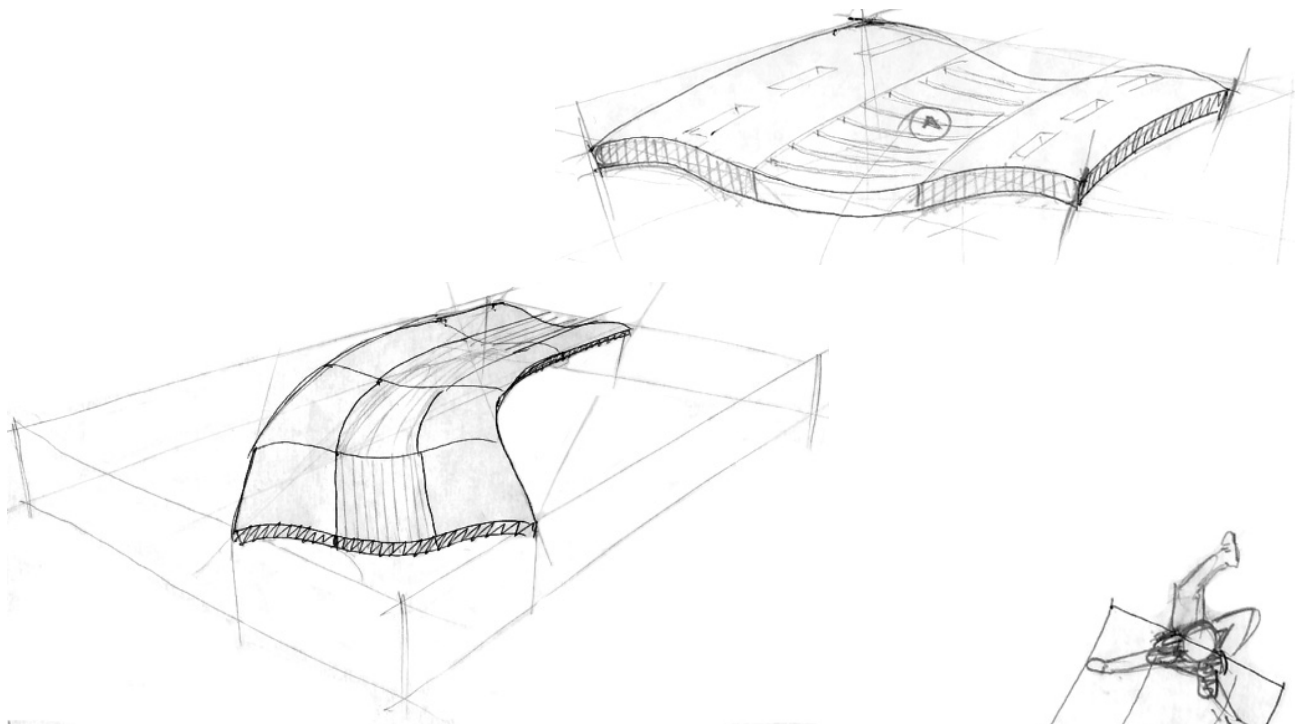






En las imágenes se puede ver el elemento individual (arriba a la derecha), el elemento agrupado con otro por su cara lateral (al centro arriba), el elemento agrupado por su cara posterior (al centro a la izquierda) y la configuración completa con la superficie cóncava uniendo los dos elementos (abajo)





Diferentes vistas de la superficie de apoyo corporal:

Arriba:

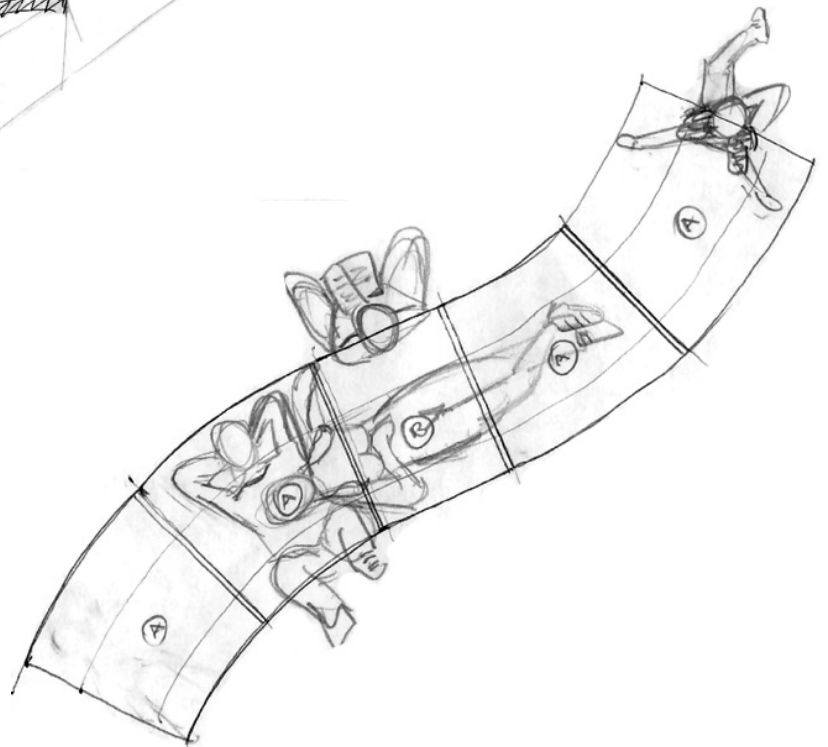
Elemento individual.

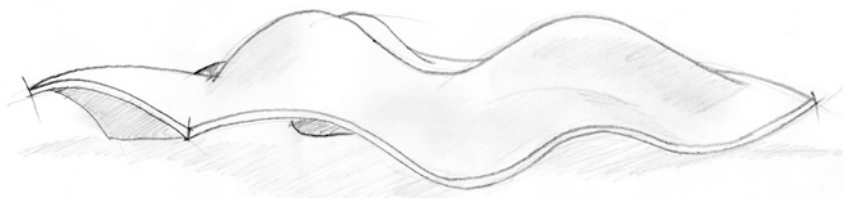
Al centro:

Vista en perspectiva del módulo agrupado.
Se cambió el ángulo de las caras laterales para permitir agrupaciones circulares.

A la derecha:

Vista superior del módulo agrupado.



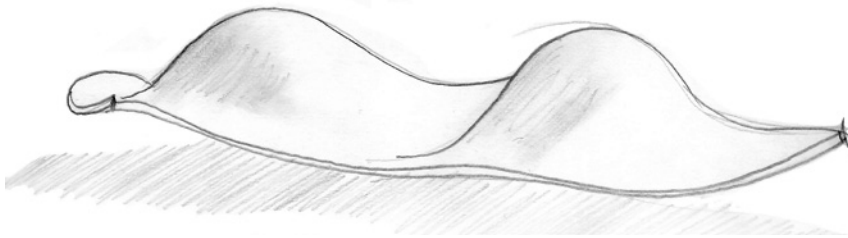


Posteriormente se trabajó con elementos individuales de mayores dimensiones. Se desarrolló la idea de generar el apoyo corporal con una superficie única que asumiera las concavidades y las formas femeninas. Para las alternativas se pensó trabajar con una superficie de ferrocemento o de hormigón armado.

Arriba y al centro:
Croquis de la alternativa, sola y en uso.

A la derecha:
Maqueta en pasta cerámica.

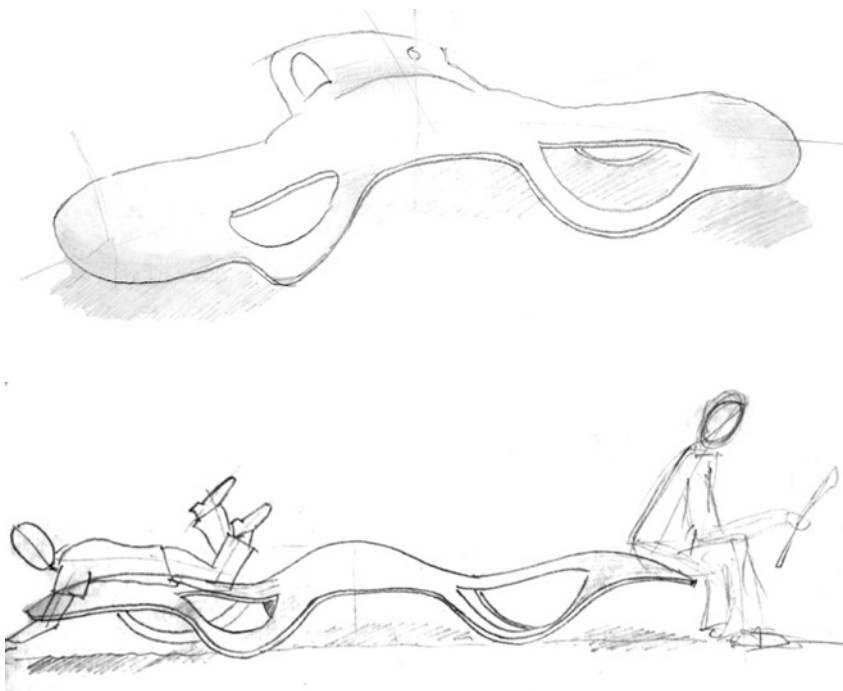




Arriba y al centro:
Croquis de la alternativa, sola y en uso.

A la derecha:
Maqueta en pasta cerámica.





Para la siguiente alternativa se consideró fraccionar la forma en tres módulos iguales. De esta forma se logra standarizar la producción a un solo elemento, más pequeño, que agrupado permite la configuración del apoyo corporal.

Arriba y al centro:
Croquis de la alternativa, sola y en uso.

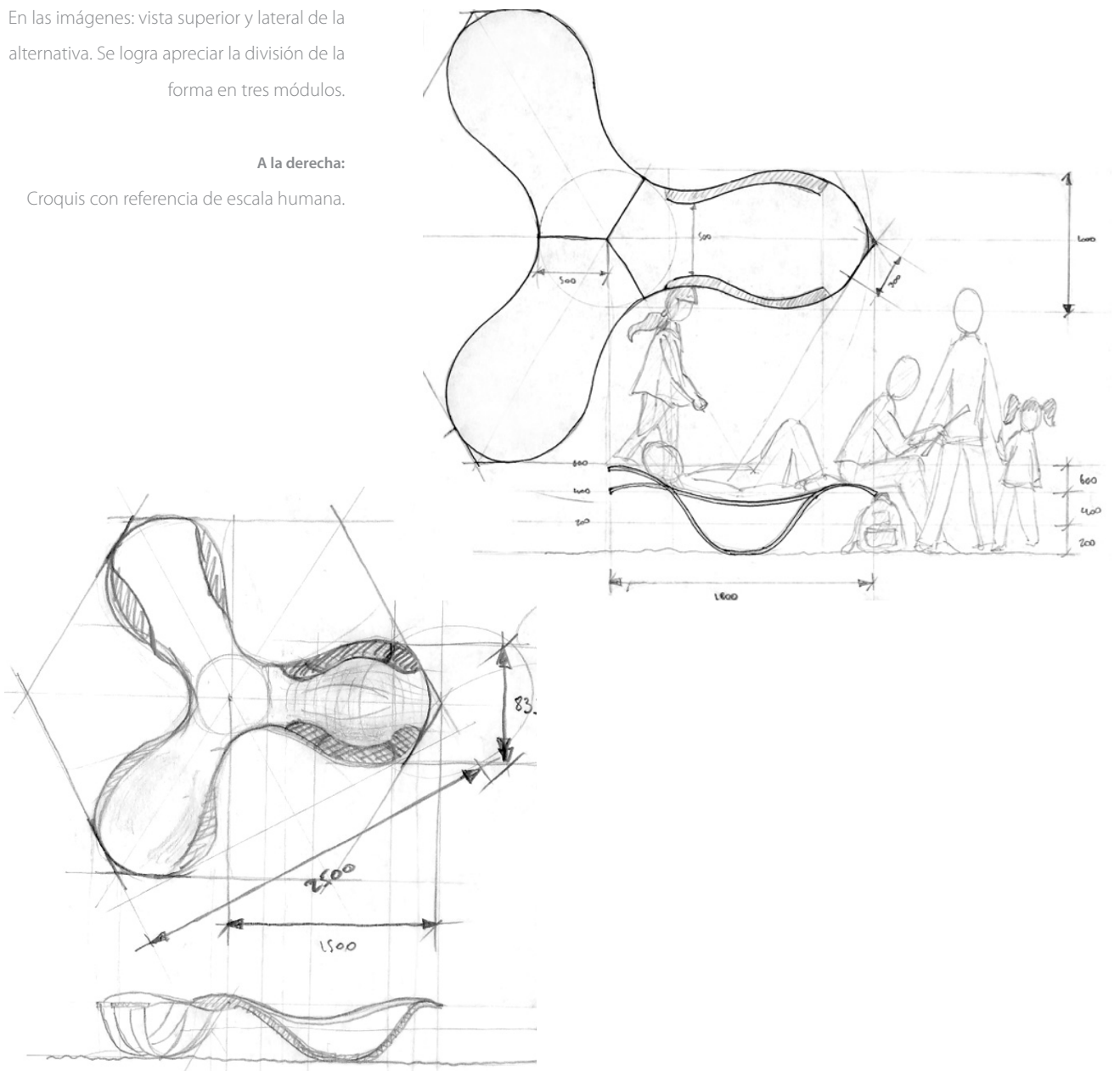
A la derecha:
Maqueta en pasta cerámica.



En las imágenes: vista superior y lateral de la alternativa. Se logra apreciar la división de la forma en tres módulos.

A la derecha:

Croquis con referencia de escala humana.



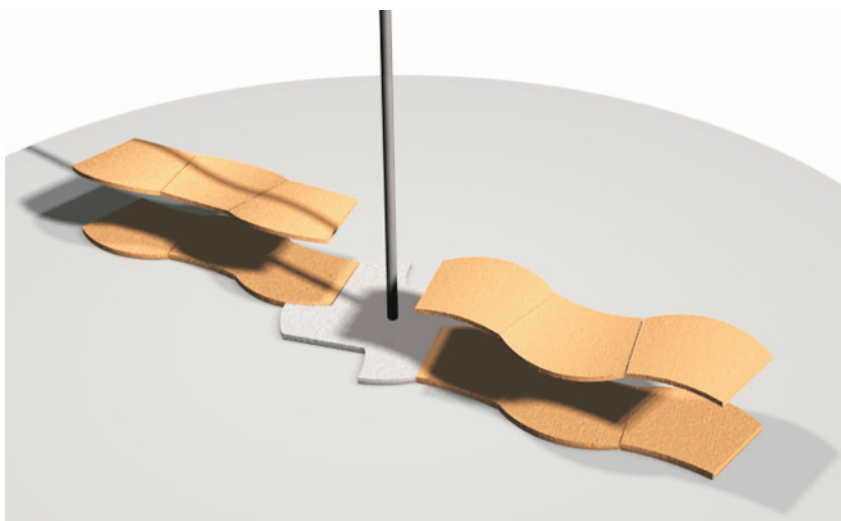
A la derecha:

Maquetas hechas en cartón para verificación de forma. En la imagen se pueden ver las siguientes combinaciones: cóncava-convexa-cóncava en círculo; cóncava-convexa-cóncava en línea y cóncava-cóncava-cóncava en línea.



Abajo:

Imagen de tres superficies agrupadas. Se puede apreciar que al poner superficies convexas en los extremos se aumenta la concavidad central, lo que ayuda a la receptividad del elemento.

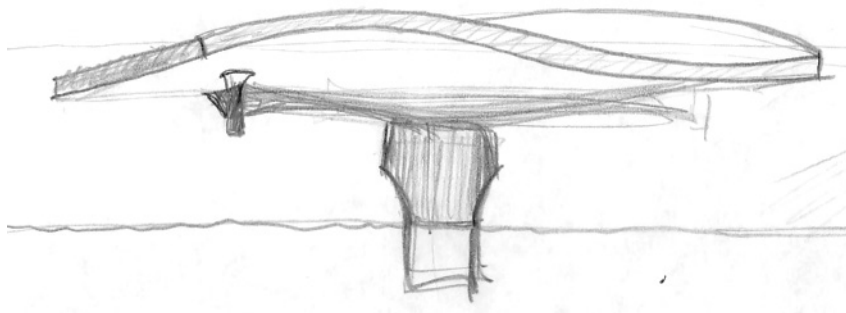


La presente alternativa da paso a la definitiva.

Se trabajó con la idea de superficie y soporte independientes, que además permitiera la agrupación de una, tres o cinco superficies (pueden ser más, pero siempre en módulo impar).

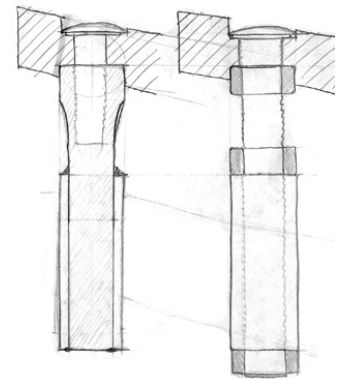
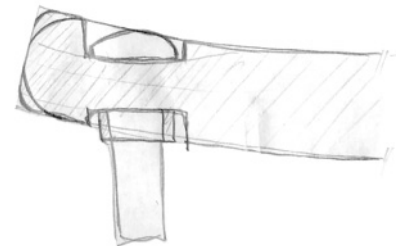
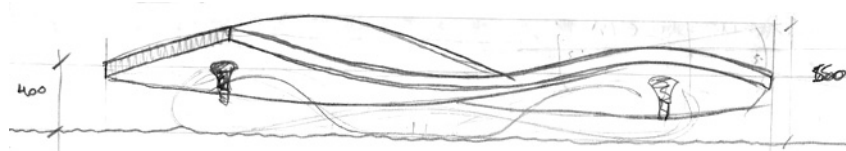
Por otra parte, se trabajó la superficie de apoyo corporal de tal manera que su forma permitiese el uso de ambas caras, aumentando el número de combinatorias posibles, alternando concavidad y convexidad.

La superficie se proyectó en hormigón armado y el soporte en acero.



Posteriormente se trabajó el borde lateral de la superficie. Se incluyó una curva y contracurva en uno de los bordes, y en el borde opuesto, su refleja.

Al realizar esta operación simétrica se logra generar una suave transición en la superficie, generando concavidades y convexidades que hacen referencia a las formas del cuerpo de la mujer.

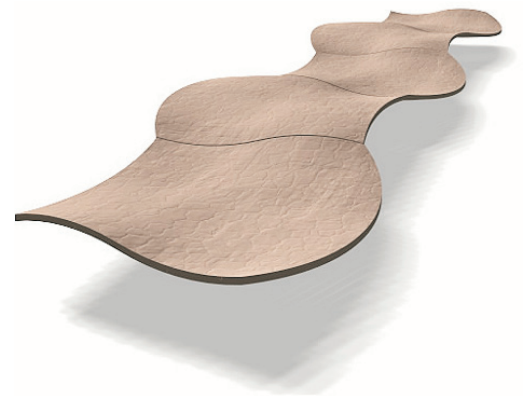
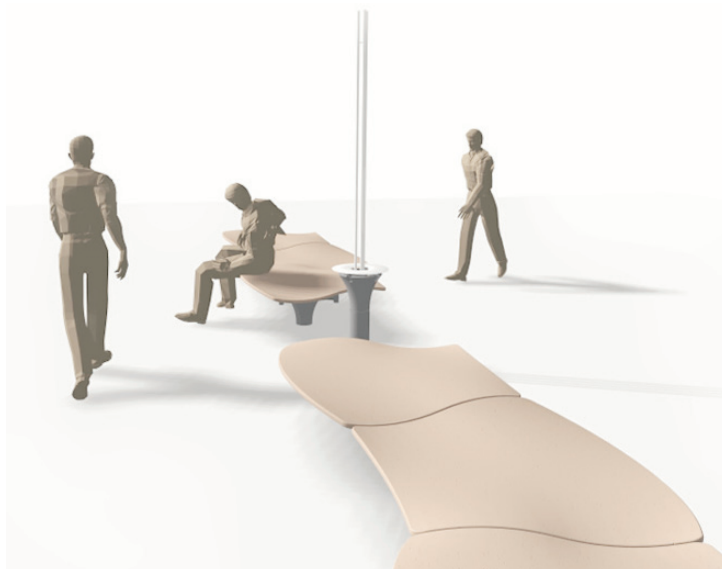


Arriba

Croquis de alternativas para conector



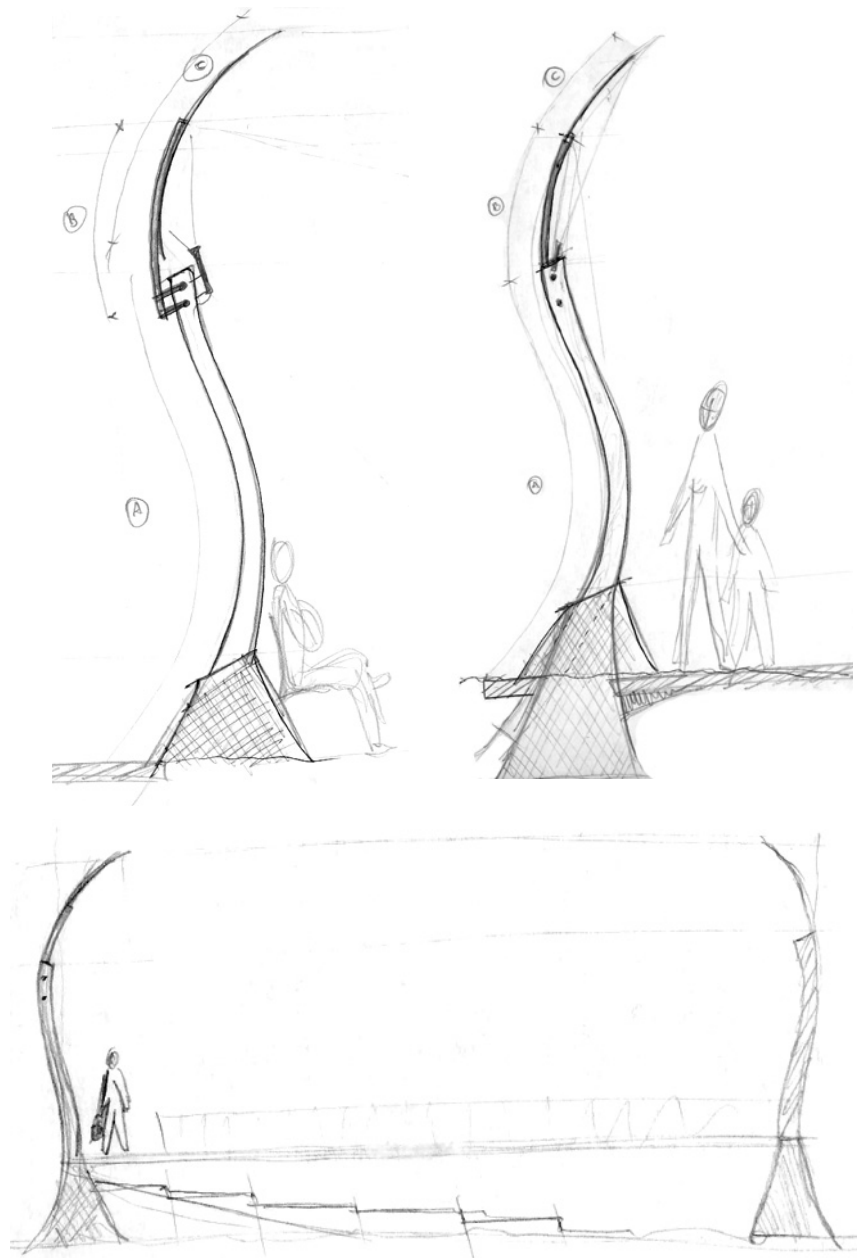
En las imágenes se ven diferentes agrupaciones y vistas de las alternativas de combinación.

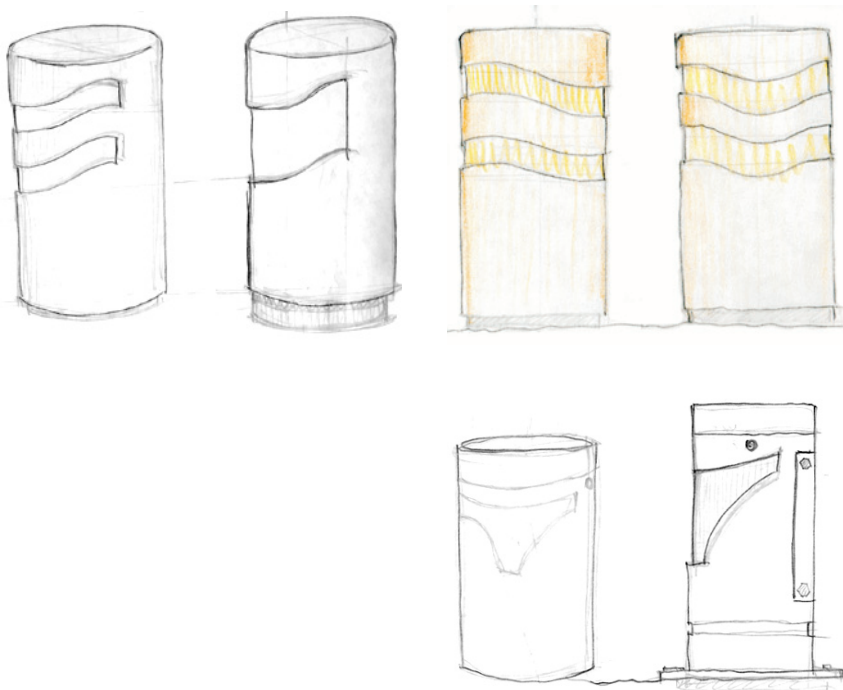


LUMINARIA

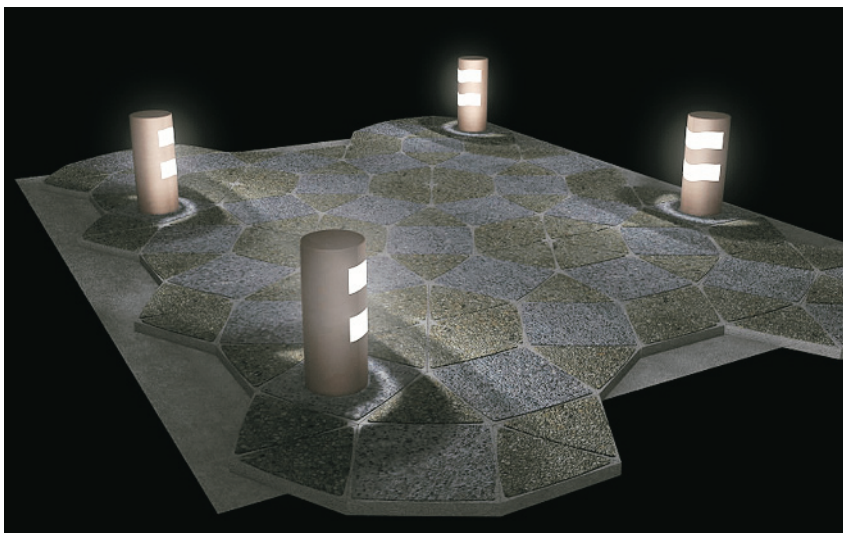
El proceso comenzó considerando a la luminaria como elemento que ayudara a la sensación de receptividad del espacio, además de fuente de luz. Para ello se ubica la concavidad hacia el interior del lugar que iluminará. Nuevamente se rescata el trazo de curva y contracurva como analogía del perfil femenino.

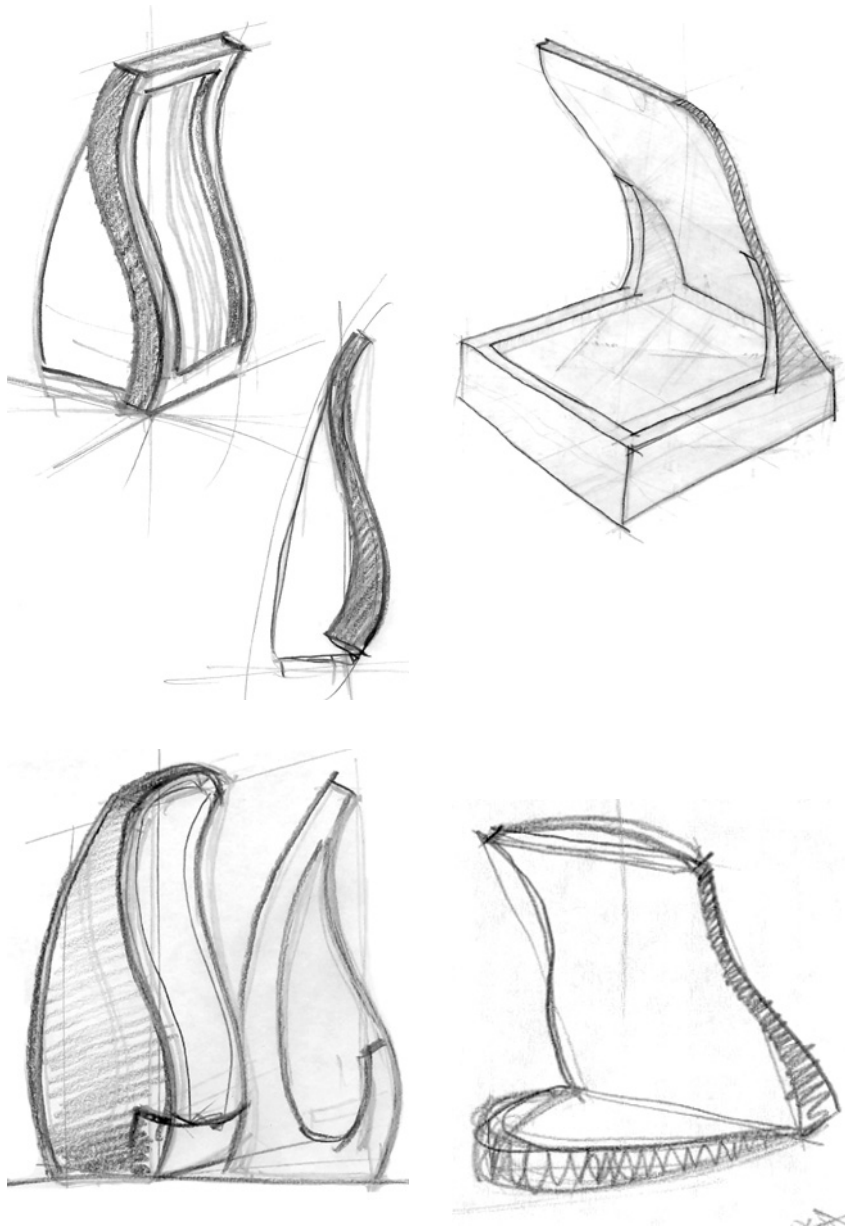
Las primeras alternativas se trabajaron con la fuente de luz en altura, sin embargo al hacerlo de esta forma, se requiere mayor potencia en la iluminación, lo que va en contra de la disposición de los habitantes de Isla Negra de no instalar alumbrado público en el sector bajo de la localidad. Otra consideración que se desprende de esta disposición fue proyectar la luminaria como elemento perimetral, de tal manera que solo ilumine el sector hacia donde apunta. Así, la luminaria da cuenta de los límites del lugar que ilumina y solo alumbra lo necesario para reconocer dicho espacio.





De acuerdo a lo dicho anteriormente, las siguientes alternativas se desarrollaron como un elemento de baja altura. En la presente alternativa se quiso simplificar el soporte y dar cuenta de las formas femeninas a través de la pantalla de la luminaria. Sin embargo esta alternativa no era coherente con lo que se estaba proponiendo, ya que era un elemento de líneas muy rectas y no aportaba a la receptividad del espacio.





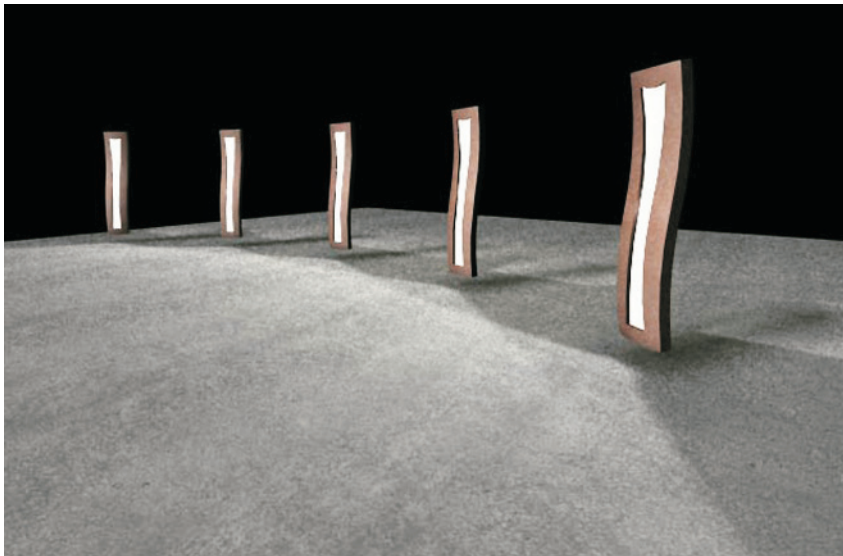
En las presentes alternativas se rescata en la forma del soporte la curva, contracurva y la concavidad.

A la izquierda:

Se trabaja la luz haciéndola pasar a través de un difusor.

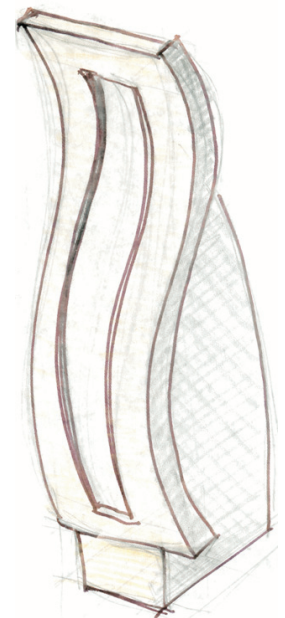
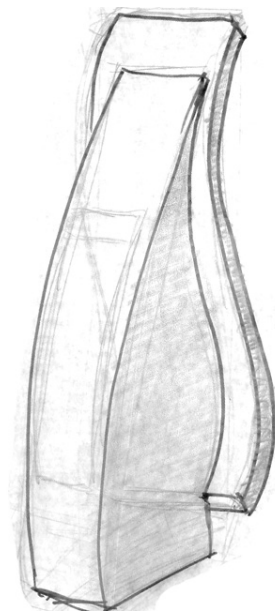
Al centro:

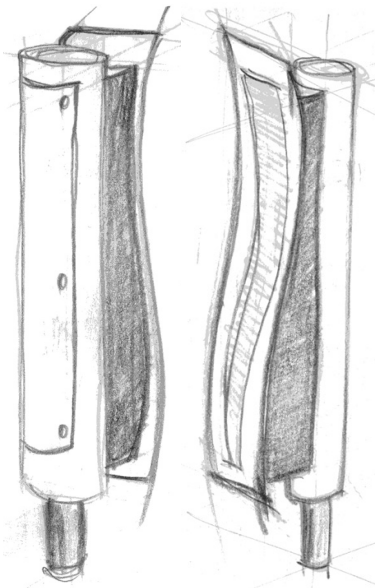
Se plantea la solución de un elemento empotrado que ilumine haciendo rebotar la luz en una pantalla.



Posteriormente se trabaja con una luminaria de altura media, que por sus dimensiones se acerca a una baliza o balasto.

En un comienzo se pensó hacer la luminaria en hormigón armado, al igual que el apoyo corporal, sin embargo se sobredimensionaba el elemento, perdiendo coherencia con el resto de la propuesta.

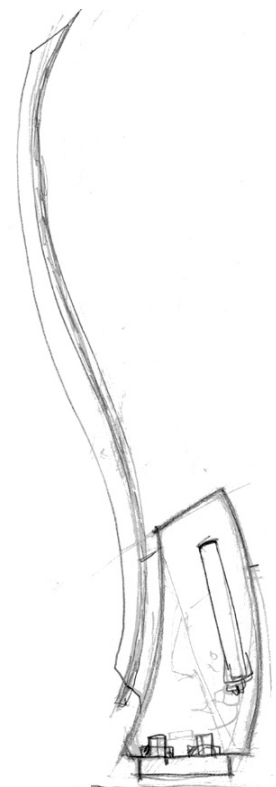
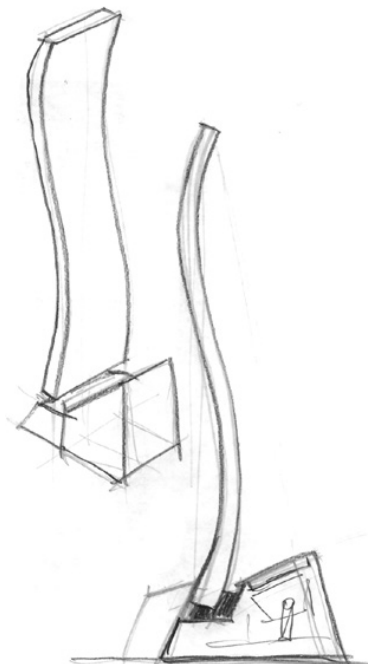
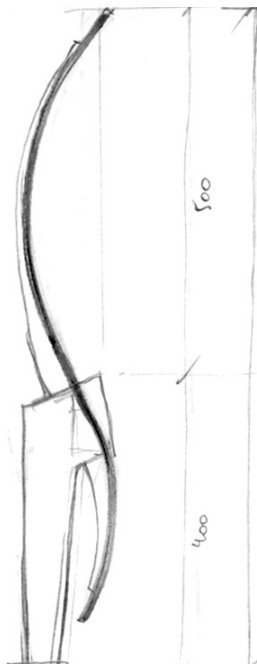


**A la izquierda:**

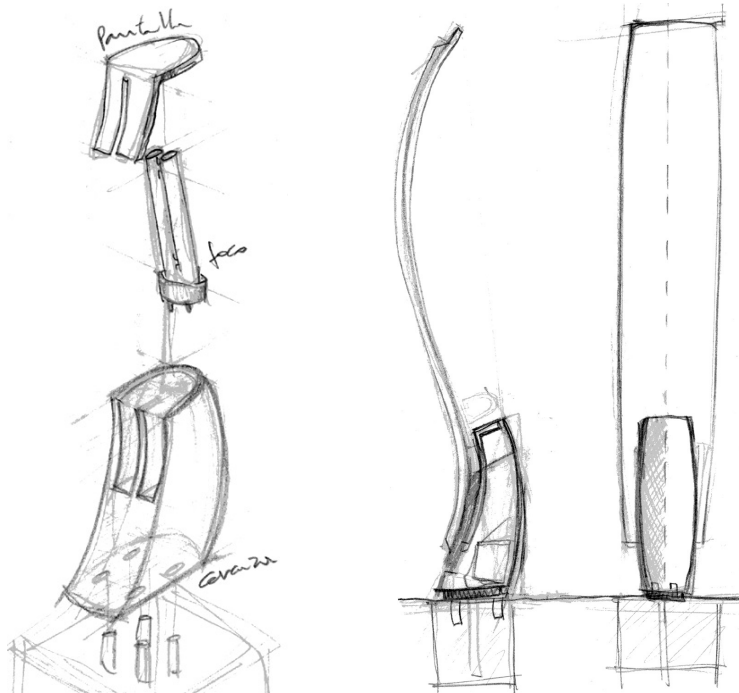
La alternativa planteada es una traducción del anterior elemento en hormigón armado, pero ahora en acero. Se mantiene la posibilidad de iluminar haciendo pasar la luz a través de un difusor.

Abajo:

Las tres alternativas se trabajan con una pantalla reflectora y una fuente de luz a baja altura. De esta forma se logra iluminar indirectamente y de forma tenue. En la imagen de la derecha se ve la primera aproximación a la alternativa final.



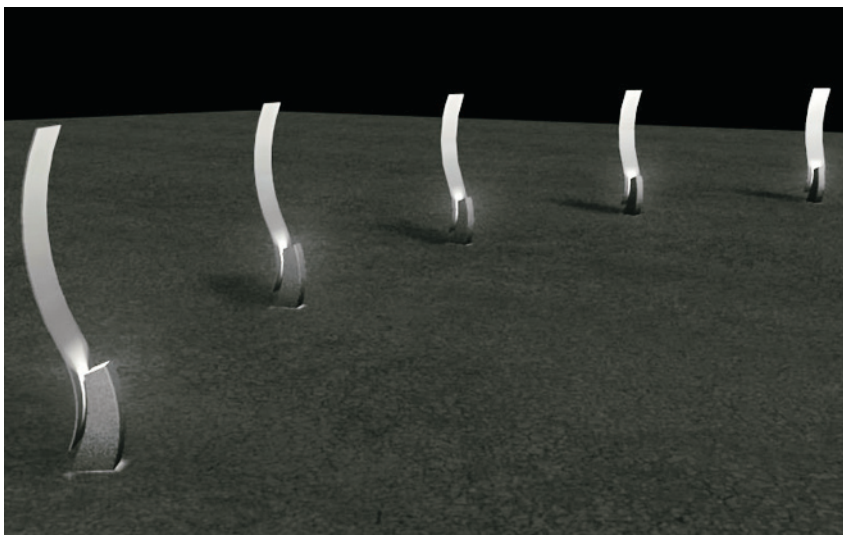
Considerando que no era una buena solución proyectar la luminaria en hormigón armado, se busca la coherencia a través de la forma, pero trabajando otro material, en este caso acero o aluminio. De esta forma se llega a la alternativa definitiva.



De esta forma se llega a la alternativa final, la cual consta de tres piezas:

Un soporte-pantalla y una carcasa que contiene la fuente de luz.

El rasgo más importante de la forma es la concavidad que recibe la luz desde abajo. De esta manera, al estar encendida la luz, lo único que se ve de la luminaria es la concavidad.



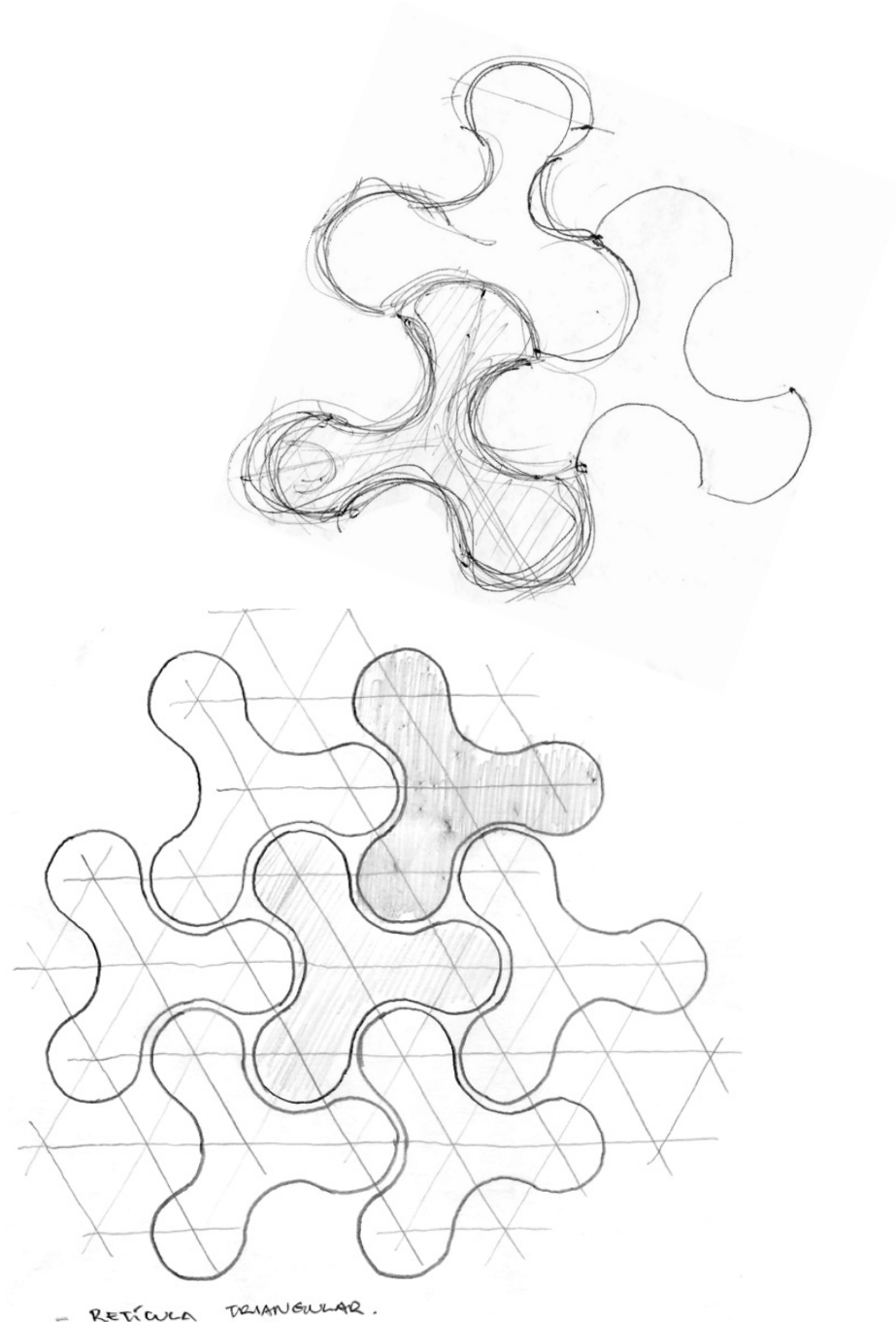
PASTELÓN

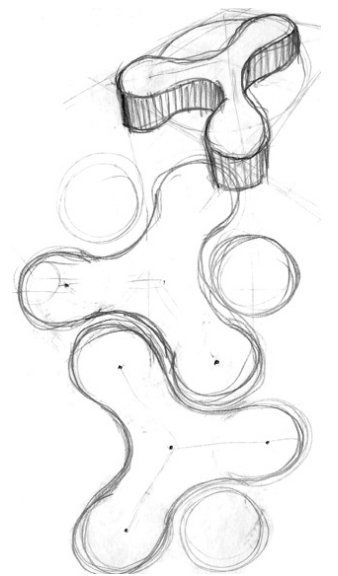
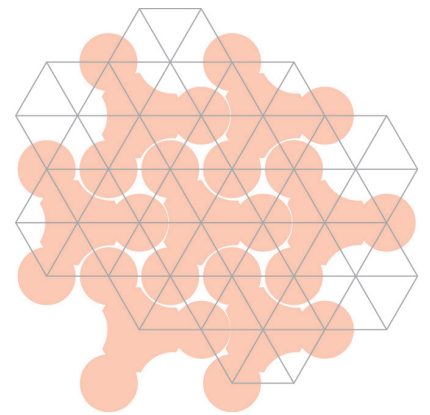
Se comienza trabajando con la idea de romper con la trama ortogonal asociada a la espacialidad masculina. De esta manera, las alternativas se desarrollaron considerando una trama triangular. Estas primeras aproximaciones, si bien cumplían con esta consideración, no permitían realizar mayores combinaciones entre los elementos, quitándole flexibilidad a la propuesta.

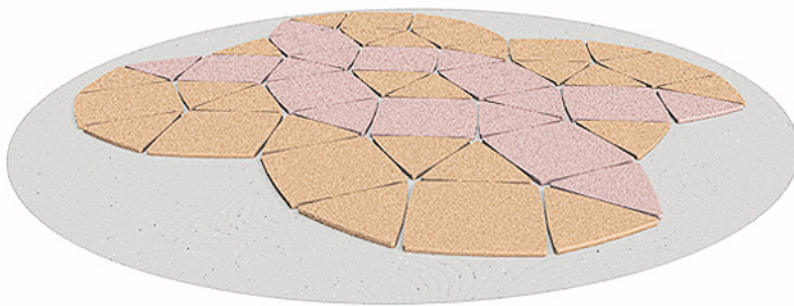
Las primeras alternativas se desarrollaron pensando en piedra natural para ser estricto con las consideraciones acerca de la imagen natural que se debe proyectar. Sin embargo, se aumentarían demasiado los costos, ya que tendría que hacerse de forma artesanal.

El siguiente paso fue quebrar la trama ortogonal a través de dos elementos, uno cuadrado y uno triangular. Haciendo esta pequeña modificación se pueden lograr un sinnúmero de combinaciones posibles.

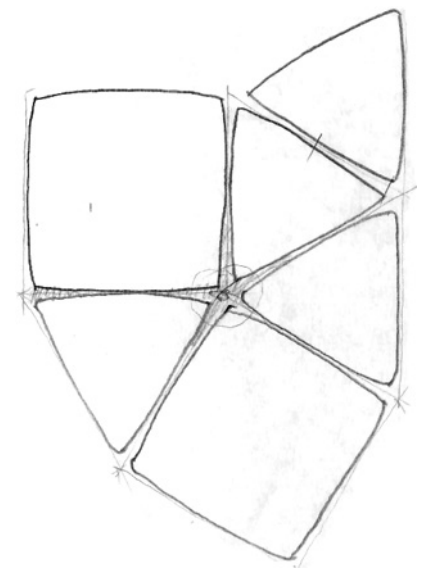
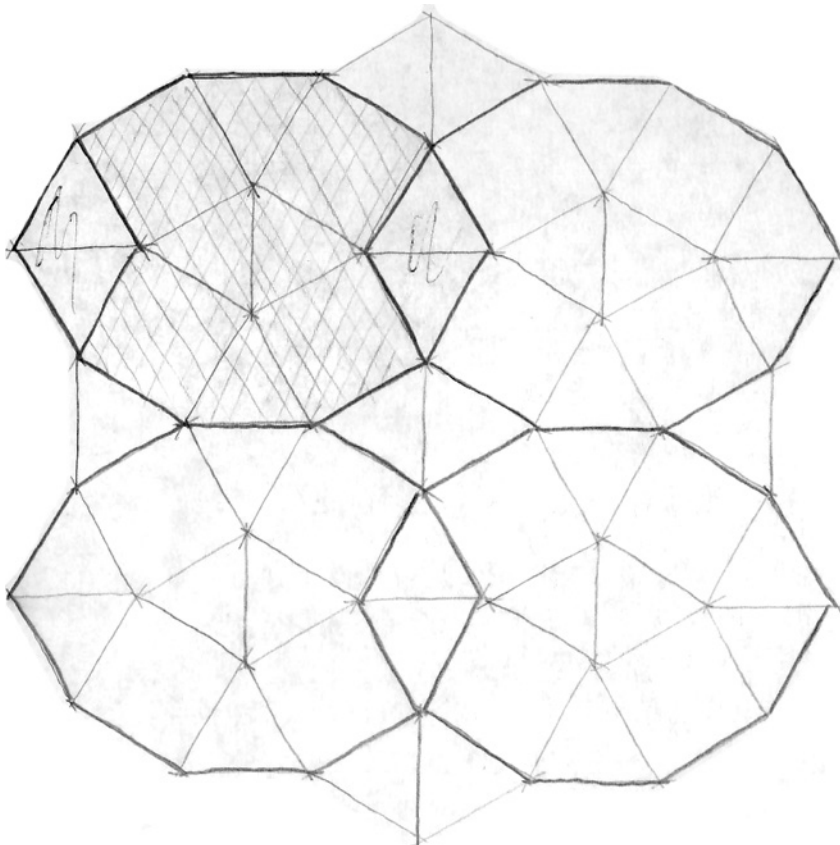
Para la materialidad se pensó en pastelones de cemento, ya que permite la adición de piedras y arena de Isla Negra, lo cual ayuda al sentido de identidad de la localidad.

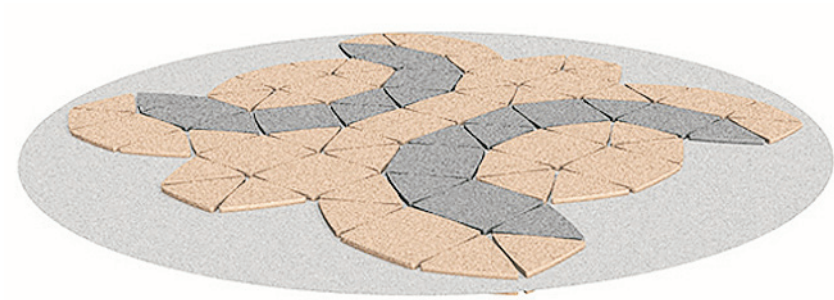




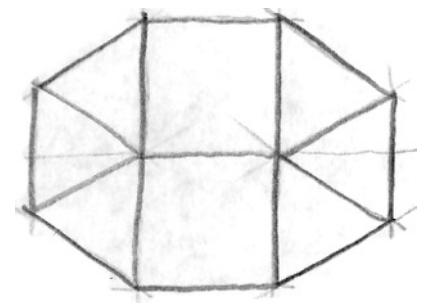
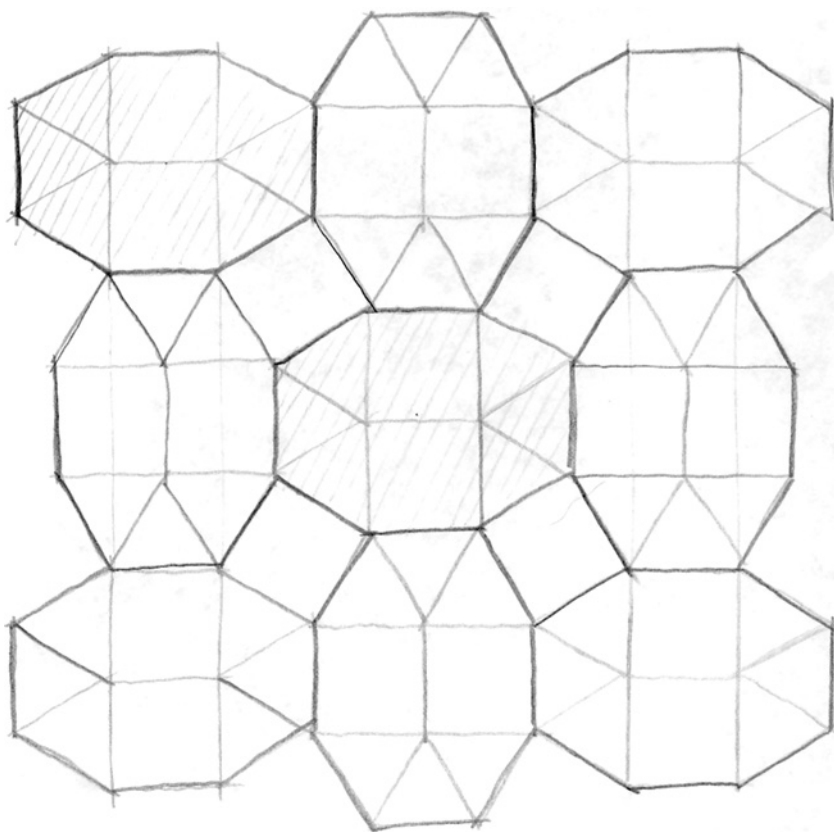


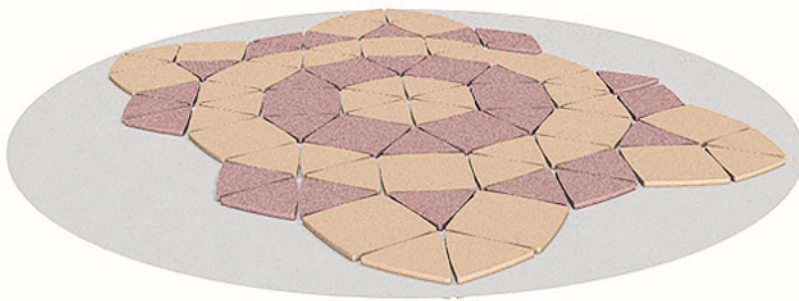
Alternativas de modulación para el suelo.



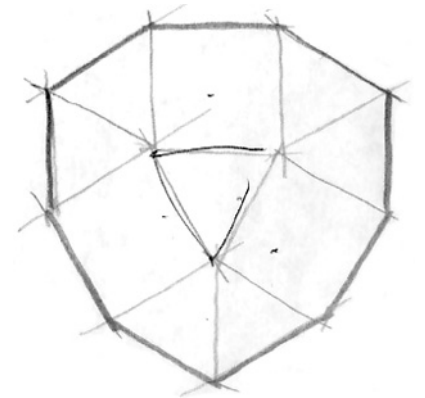
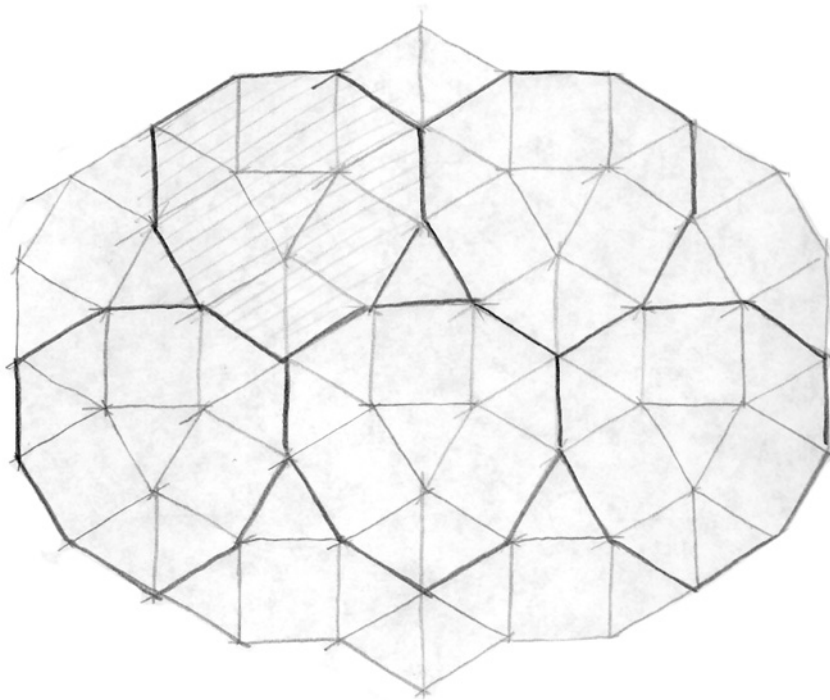


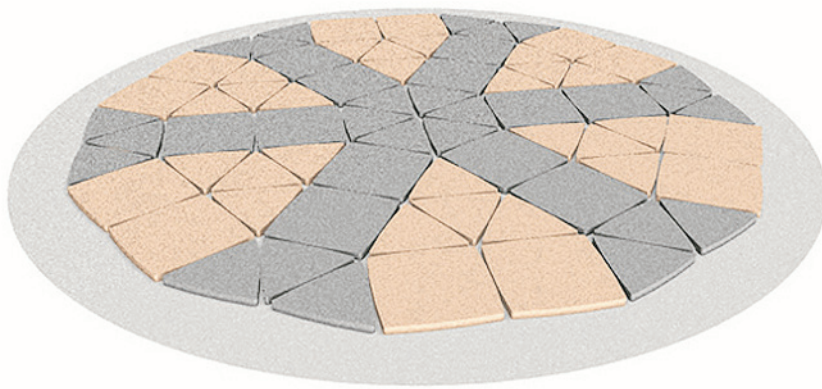
Alternativas de modulación para el suelo.



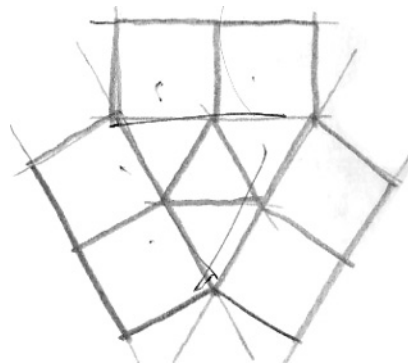
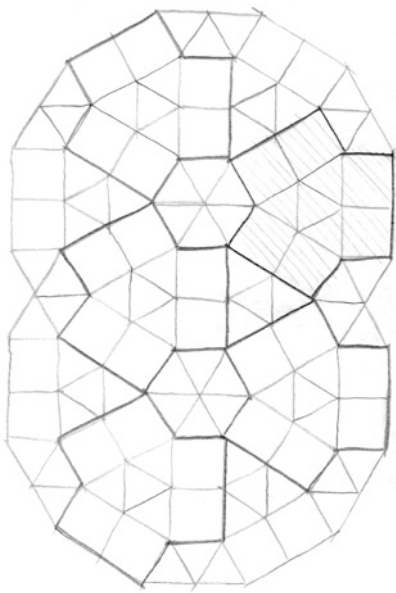


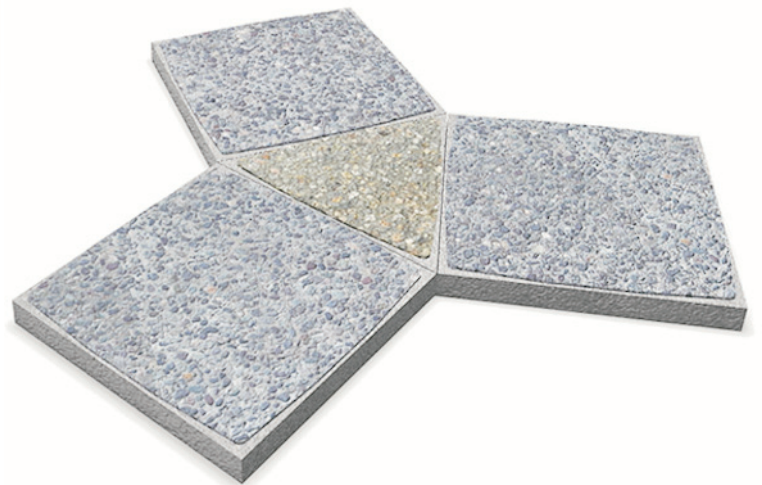
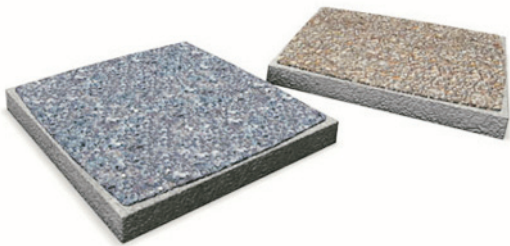
Alternativas de modulación para el suelo.





Alternativas de modulación para el suelo.





Propuesta de Diseño

Apoyo Corporal

Luminaria

Pastelón



Apoyo Corporal Regazo





APOYO CORPORAL

Características generales

Forma

Superficie de Hormigón Armado: De acuerdo a lo planteado en las consideraciones y requerimientos, la forma del apoyo corporal evoca el vientre femenino (regazo). La forma queda determinada por una suave transición entre sus caras laterales, las cuales están compuestas por una curva y contracurva, que son iguales, pero opuestas. Dependiendo de la orientación de la superficie, esta da lugar a una concavidad o a una convexidad. De esta forma se logra dar lugar a diferentes posibilidades de combinación entre las cubiertas.

La superficie presenta cuatro perforaciones por las cuales se introducen los pernos que la unen al soporte metálico.

Soporte Metálico: La forma del soporte metálico responde a la necesidad de estructurar la superficie de hormigón armado. El soporte está compuesto por cuatro brazos unidos a una base metálica empotrada. Se elige esta disposición pues reduce visualmente la percepción del soporte, permitiendo apreciar de mejor forma la cubierta.



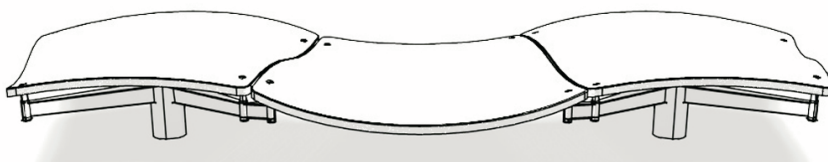
Color y Textura

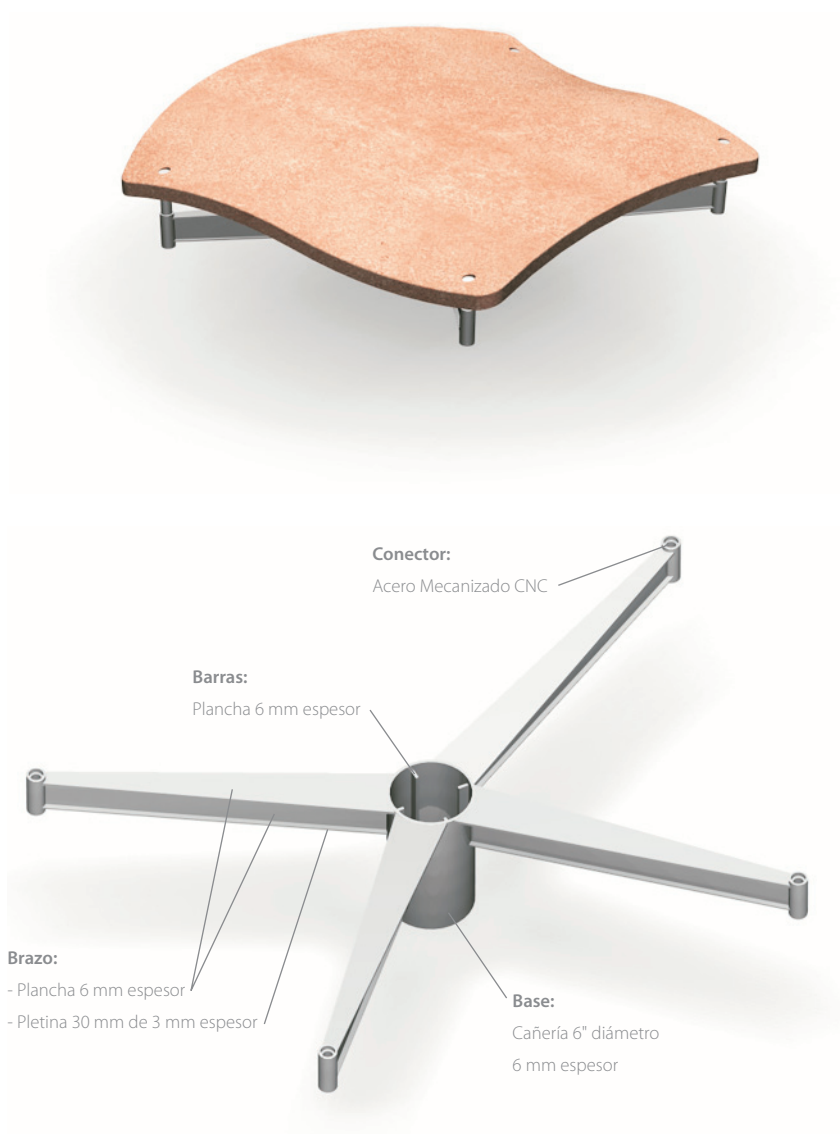
Superficie de Hormigón Armado: El color elegido busca hacer referencia a la piel femenina. Para la coloración de la superficie de hormigón armado se eligió el pigmento "ReadyMix Guava". También es posible obtener el color deseado combinando los pigmentos existentes de óxido de hierro.

La textura también busca hacer referencia a la piel femenina. Para obtenerla, se arena suavemente la superficie salida del molde y posteriormente se aplica barniz hidrofugante.

Materialidad

Superficie de Hormigón Armado: La materialidad de la superficie de apoyo es hormigón armado. Se selecciona este material por sobre la madera o fundición de acero dada su alta resistencia a factores climáticos como la corrosión y alta humedad del ambiente marino, sin necesidad de aplicar revestimientos o pinturas. Además ofrece la posibilidad de construir gran diversidad de formas, la aplicación de pigmentos y variedad de terminaciones superficiales. Por otra parte, el hormigón armado ha demostrado ser un material de ventajosas propiedades mecánicas. Al mismo tiempo, el hormigón armado no requiere de

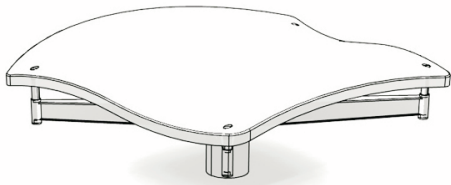
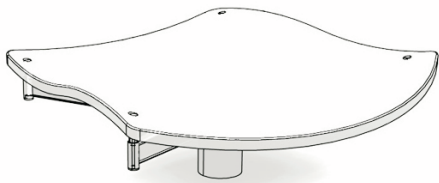




moldes costosos, constituye piezas monolíticas y sus materias primas básicas son obtenibles en el mercado nacional.

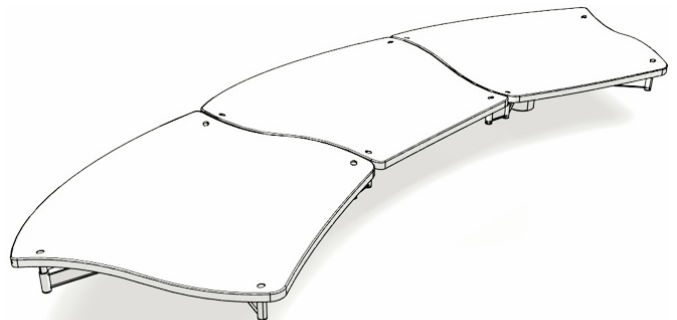
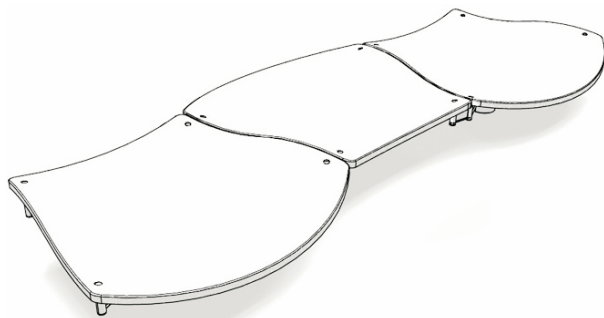
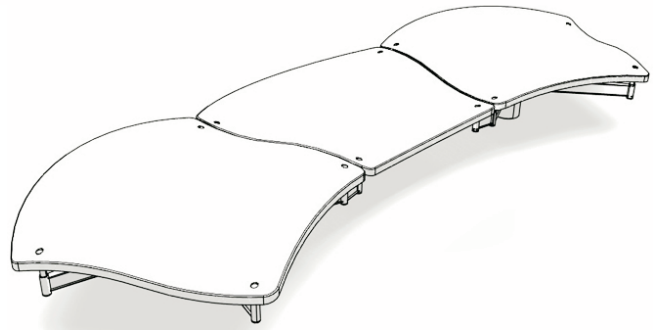
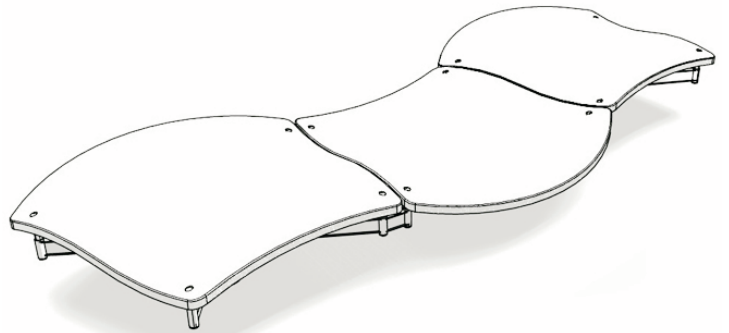
Soporte Metálico: La materialidad del soporte metálico es acero. La base metálica es una cañería de 6" de diámetro y 6 milímetros de espesor. Los brazos están compuestos de 2 piezas de plancha de acero de 6 milímetros de espesor y una pieza de pletina de 30 milímetros de ancho por 3 milímetros de espesor. Las piezas se obtienen luego de ser cortadas al oxígeno y unidas con soldadura MIG. En sus extremos presentan conectores mecanizados en torno CNC, los cuales se describirán más adelante.

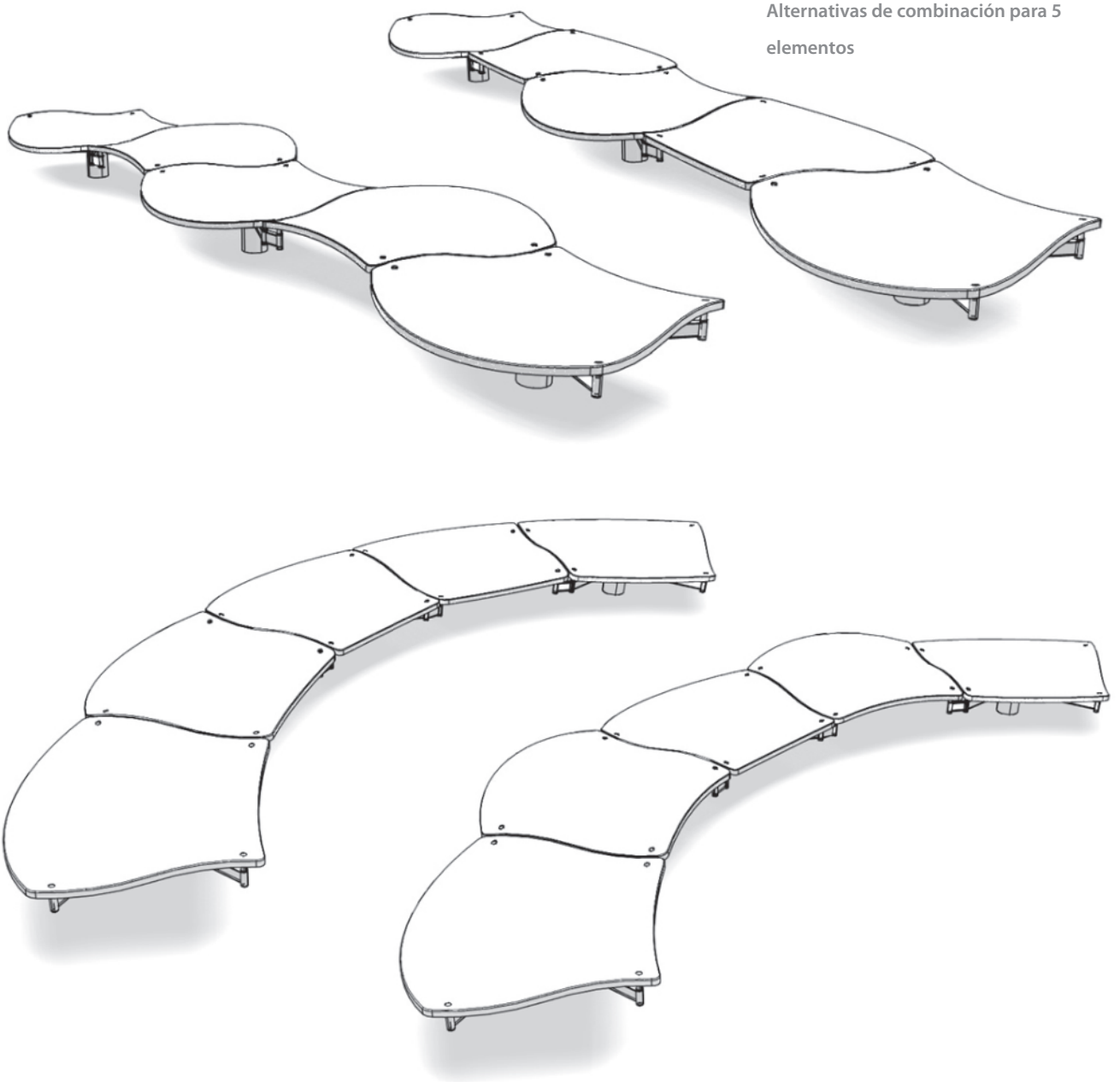
El recubrimiento superficial se obtiene por galvanizado en caliente, para proteger al acero de la corrosión. El galvanizado es un recubrimiento de zinc que protege al acero de los daños de la oxidación.



Módulos Independientes, cóncavo y convexo (arriba)

Alternativas de combinación para 3 elementos (abajo)



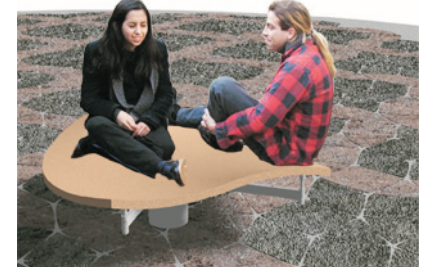




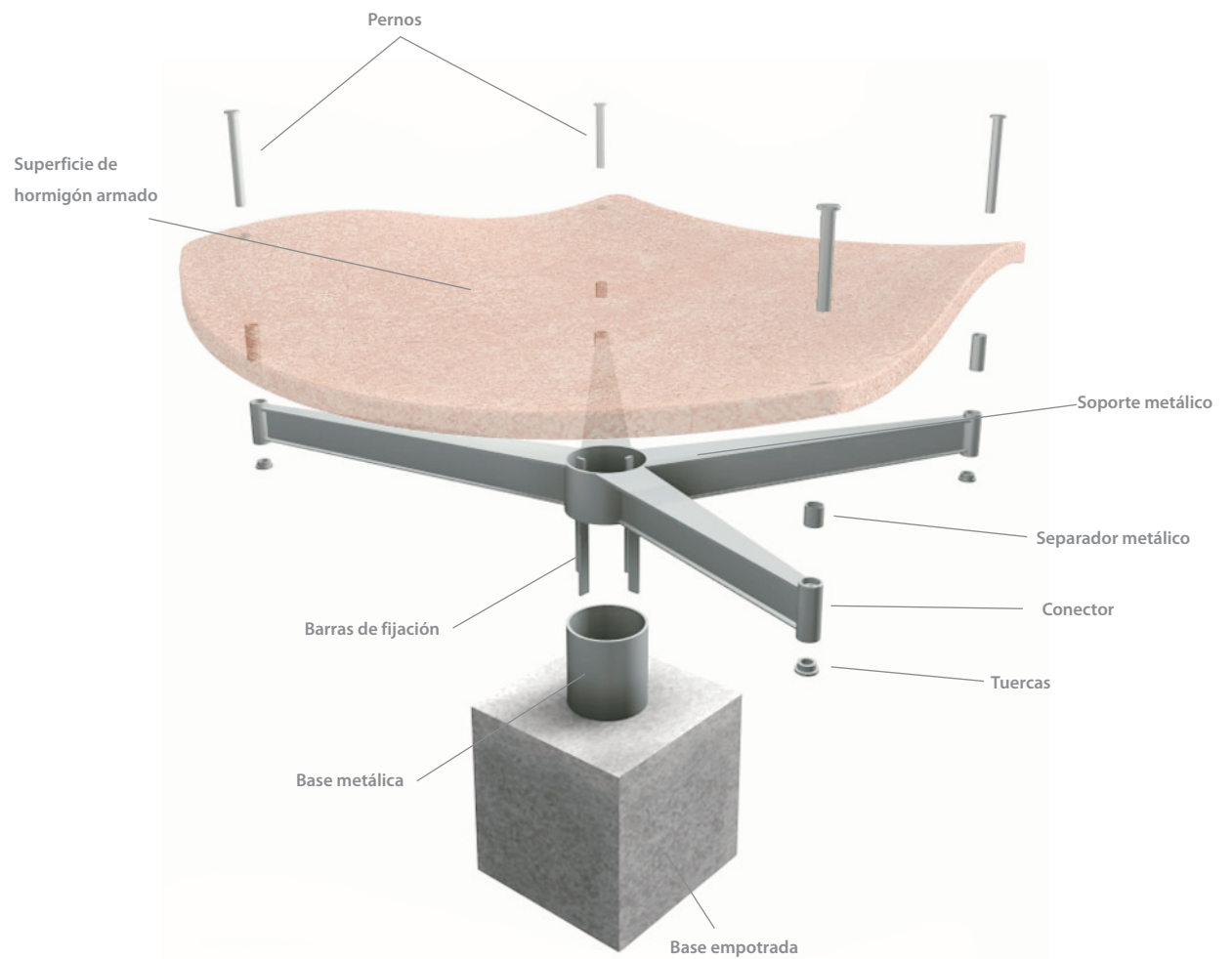
Verificación de la Forma:

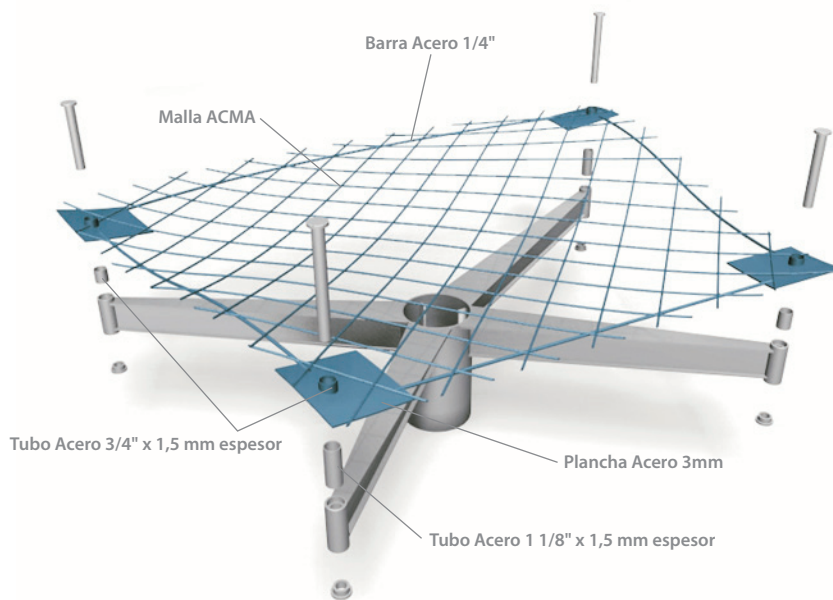
Se realizó un modelo a escala 1:1 sobre la base de costillas de MDF.

Esta prueba permitió corroborar la forma de la cubierta para las diferentes situaciones de apoyo, ya sea sentado hacia el centro, sentado en la periferia de la cubierta o recostado. De esta forma, la superficie de apoyo ofrece un rango de alturas que va desde los 35 cm. hasta los 56 cm.



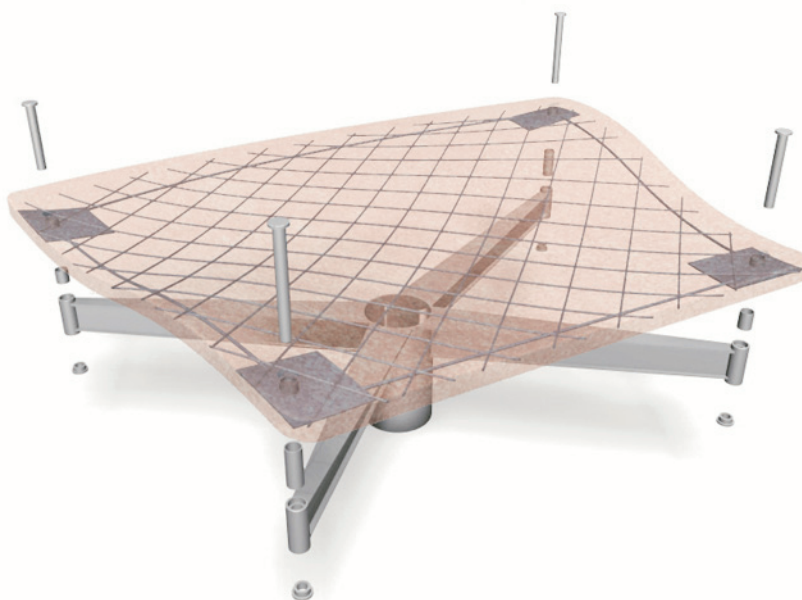
DESPIECE





Estructura de la cubierta de hormigón armado:

La estructura interna está compuesta por malla soldada (acma) de abertura cuadrada de 10 centímetros. El diámetro de las barras es de 4.2 milímetros. En sus esquinas se ubican planchas de acero de 15 x 15 centímetros por 3 milímetros de espesor y en sus bordes presenta barras de ¼". La función de la estructura es repartir de mejor forma los esfuerzos a los cuales se someterá la cubierta de hormigón y así evitar fracturas y/o fisuras.

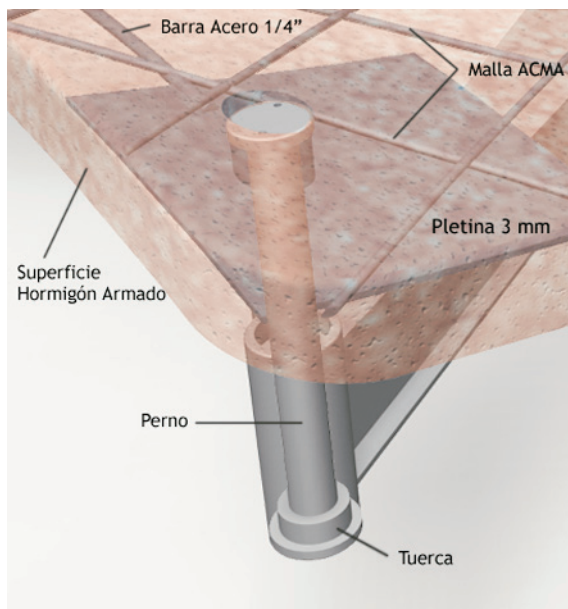


Arriba:

Despiece estructura metálica del apoyo corporal.

A la izquierda:

Despiece estructura metálica del apoyo corporal con la cubierta de hormigón en transparencia.



Detalle del conector

Conector

Es la pieza que permite fijar la cubierta de hormigón armado al soporte metálico. Está fabricado en acero mecanizado en torno CNC. Está compuesto por tres piezas:

- Tuerca
- Perno
- Puño metálico (pieza que fija el conector al brazo del soporte metálico)





El soporte metálico en sus tres versiones.

Arriba:

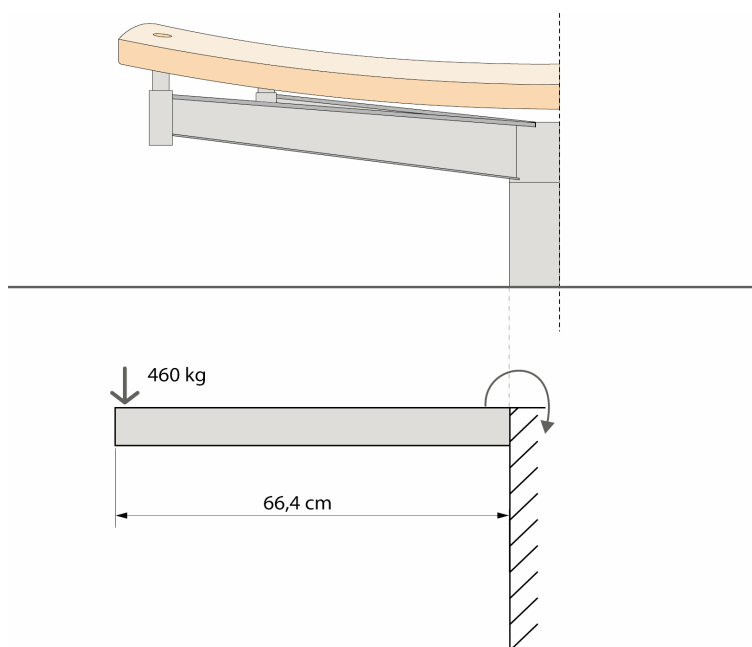
Soporte metálico con conector simple. Se utiliza para la instalación individual del apoyo corporal.

Al centro:

Soporte metálico con conector doble en dos de sus brazos. Se ubica en los extremos para la instalación de tres o más apoyos corporales.

Abajo:

Soporte metálico con conector doble en sus cuatro brazos. Se ubica al centro para la instalación de tres o más apoyos corporales.



Cálculo del brazo:

Para el cálculo del brazo se consideraron los siguientes esfuerzos:

- Peso de cubierta de hormigón:
160 Kg / 4 = 40 Kg
- Mitad de la cubierta contigua:
80 Kg / 2 = 40 Kg
- Peso de 4 adultos:
320 Kg / 4 = 80 Kg
- Sobrecarga de 300 Kg por mt2:
600 Kg / 4 = 150 Kg
- Mitad de sobrecarga de cubierta contigua:
300 Kg / 2 = 150 Kg

De acuerdo a lo planteado, cada brazo debe soportar un esfuerzo de 460 Kg.

El cálculo realizado por la profesora de la cátedra de estructuras, Isabel García, arrojó el siguiente resultado:

Perfil doble T 100	Perfil propuesto
<p>$e = 3 \text{ mm}$ $s = 4,5 \text{ mm}$</p>	<p>$e = 6 \text{ mm}$ $e' = 3 \text{ mm}$ $s = 6 \text{ mm}$</p>

$$\sigma = \frac{M}{W} \leq 1200 \quad (1200 \text{ es el } \sigma \text{ recomendado})$$

$$M = 460 \times 66,4 = 30544 \text{ Kg cm}$$

$$W_x = \frac{M}{1200}$$

$$W_x = \frac{30544}{1200}$$

$$W_x = 25,45$$

Por tabla el perfil más cercano es "doble T 100" cuyo $W_x=34,2$

* El perfil propuesto resiste la exigencia de carga

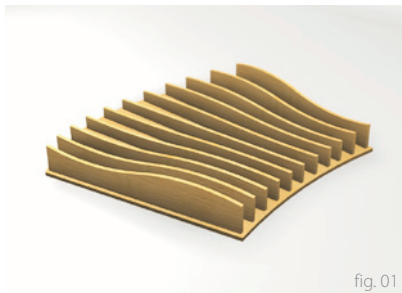


fig. 01

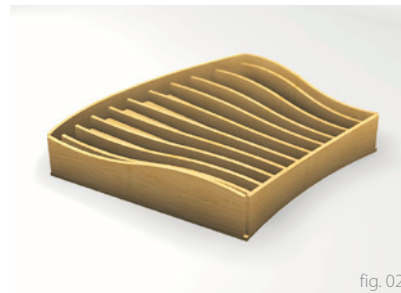


fig. 02

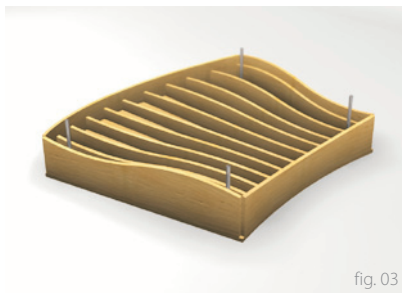


fig. 03



fig. 04

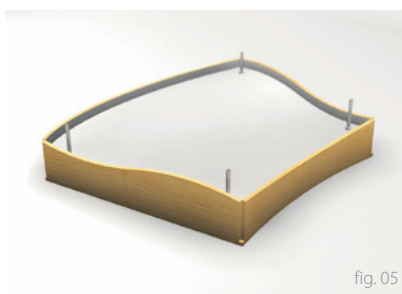


fig. 05



fig. 06

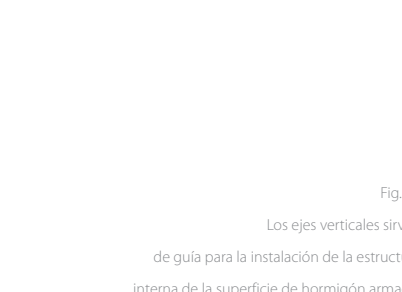


Fig. 07

Los ejes verticales sirven de guía para la instalación de la estructura interna de la superficie de hormigón armado.

PROCESOS PRODUCTIVOS

Confección de matriz en madera:

Se dimensionan 9 costillas con el negativo de la forma en madera contrachapada de 18 mm. de espesor. Se ensamblan y se fijan a la base (fig. 01)

El perímetro es recubierto con dos láminas de contrachapado de 3mm. de espesor, dejando un borde de 50 mm. de altura por sobre la cubierta, cuidando dejar una concavidad para la posterior salida del modelo (fig.02)

Luego se insertan 4 ejes verticales que servirán de guía y soporte para la colocación de la estructura interna del hormigón armado (fig 03)

Posteriormente, se recubre la superficie con dos láminas de contrachapado de 3 mm. de espesor. A continuación se rellenan bordes y esquinas según diseño, y se pule (fig. 04)

Se recubre el interior de la matriz con resina poliéster P40 reforzada con fibra de vidrio, en una capa de 3 a 4 milímetros (fig. 05)

Finalmente se pone la tapa previamente laminada (fig. 06)

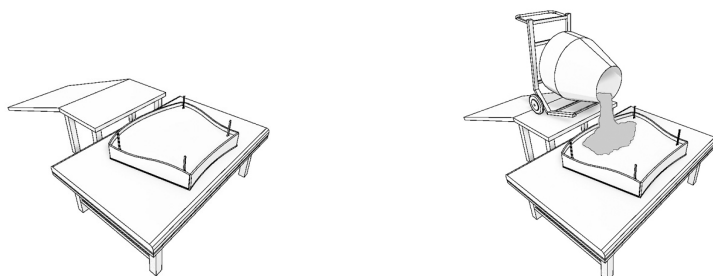


fig. 01

fig. 02

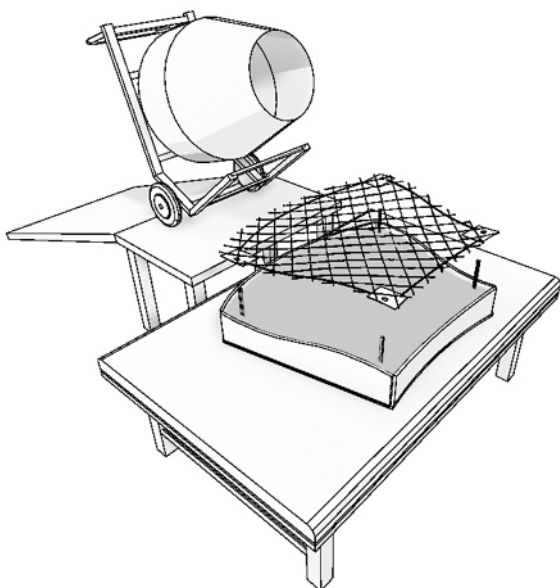


fig. 03

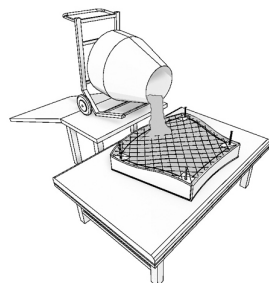


fig. 04

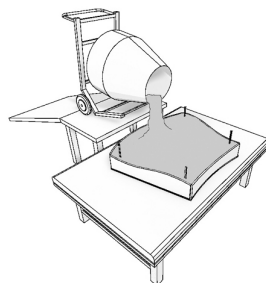


fig. 05

Fabricación se la superficie de hormigón armado.

Se ubica la matriz sobre la mesa de vibrado y se aplica el desmoldante (fig. 01). Paralelamente se prepara la mezcla en la betonera con cemento, gravilla calibrada de 10 – 5 mm, arena, agua y se aplica el colorante Readymix Guava.

Se vierte la mezcla sobre la matriz hasta $\frac{3}{4}$ del volumen total de la capacidad de la matriz (fig. 02)

Posteriormente se ubica la estructura interna de malla Acma, utilizando los 4 ejes verticales como guía (fig. 03)

Seguidamente se vierte el resto de la mezcla de cemento hasta cubrir completamente la matriz y se pone la tapa (fig. 04 y 05)

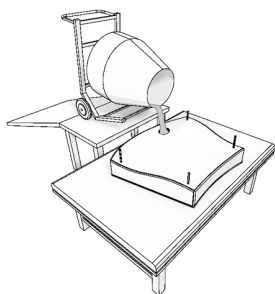


fig. 06

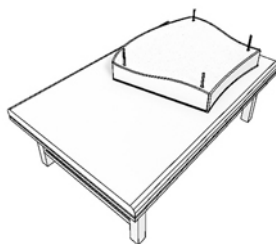


fig. 07

En caso de faltar mezcla, se vierte el volumen faltante a través del orificio de la tapa (fig. 06)

Se deja reposar el cemento hasta que culmine el proceso de fraguado y se desmolda de la matriz (fig. 07 a la 12)

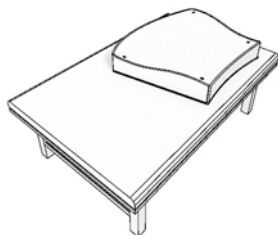


fig. 08



fig. 09

Posteriormente se sumerge la pieza en agua para el curado por 7 días aproximadamente.

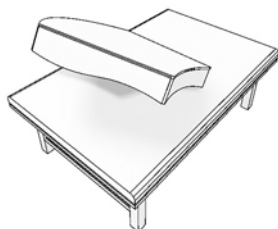


fig. 10

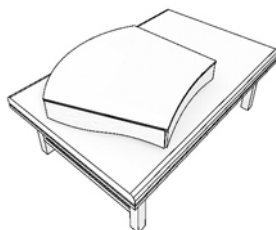


fig. 11



fig. 12

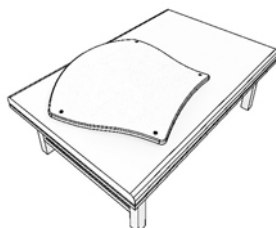


fig. 13

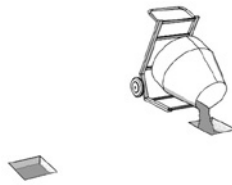


fig. 01



fig. 02

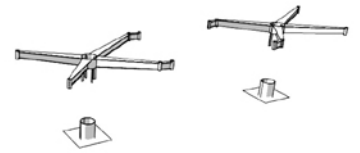


fig. 03

INSTALACIÓN DE APOYO CORPORAL

Se excavan 2 agujeros cuidando que sus centros queden a 132 cm. de distancia y se rellenan con cemento (fig. 01)

Se insertan las bases metálicas, dejándolas al mismo nivel. Es vital mantener la distancia antes mencionada entre los centros de las bases metálicas (fig. 02)

Una vez seco el cemento, se nivelan las bases en caso de existir diferencias. Posteriormente se colocan los soportes metálicos en las bases, sin fijar (fig. 03 y 04)

Se colocan los separadores metálicos del elemento central (fig. 05)

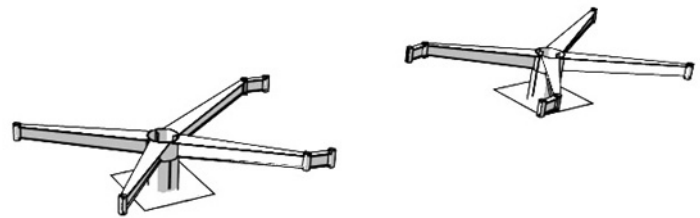


fig. 04

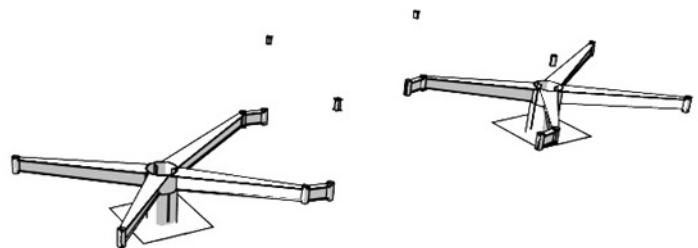


fig. 05

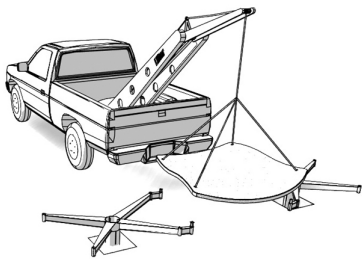


fig. 06

Con grúa se posiciona la superficie de hormigón central y se nivelan los separadores. Este paso permite ajustar los soportes metálicos para que queden alineados. Cuando se ha logrado la posición correcta, se procede a fijar mediante soldadura MIG los soportes a las bases (fig. 06 y 07)

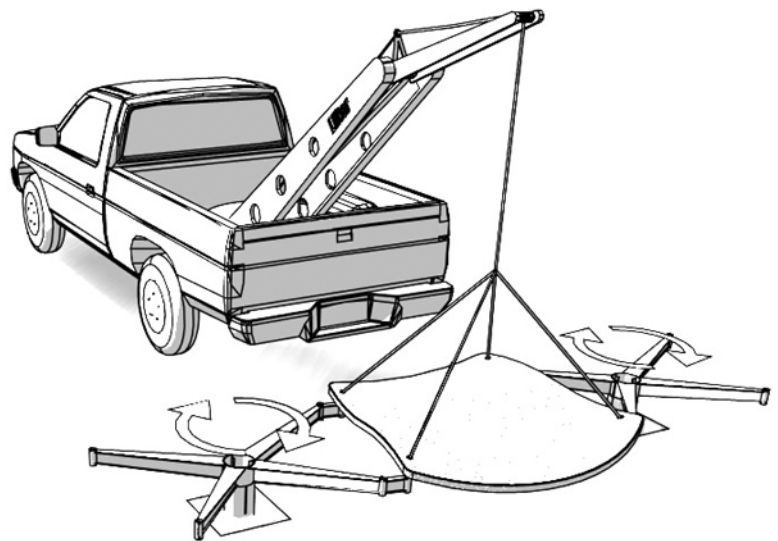


fig. 07

Con grúa se posicionan las superficies de hormigón de los extremos, repitiendo el procedimiento antes mencionado.

(fig. 08 a la 11)

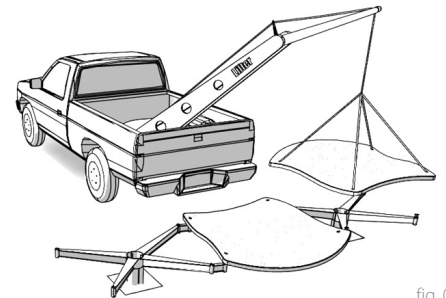


fig. 08

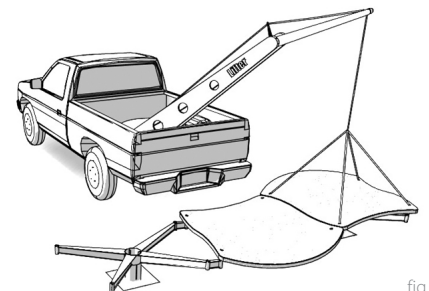


fig. 09

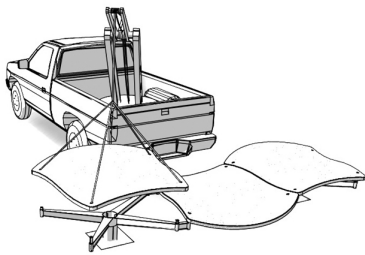


fig. 10

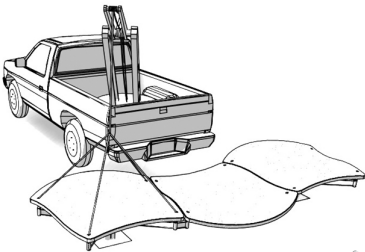


fig. 11

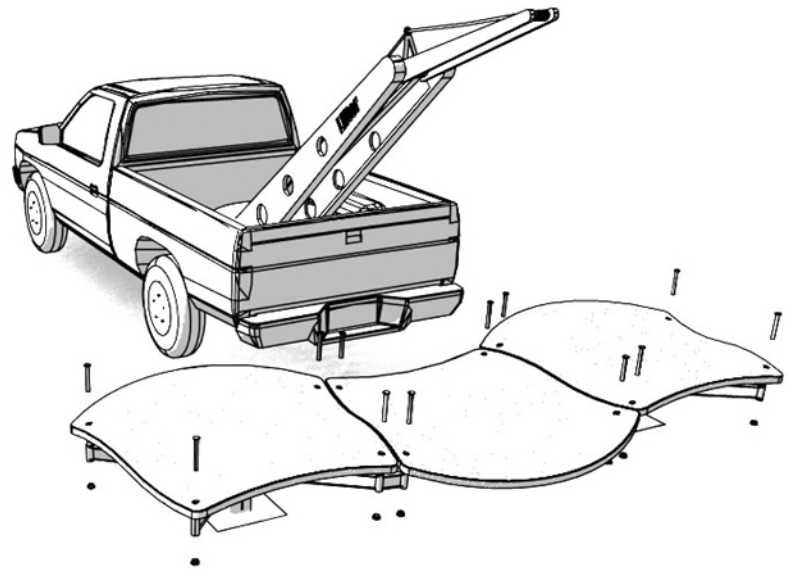


fig. 12

Una vez en su posición, se colocan pernos y tuercas. Finalmente se cortan los excedentes de las tuercas con esmeril o sierra (fig. 12 y 13)

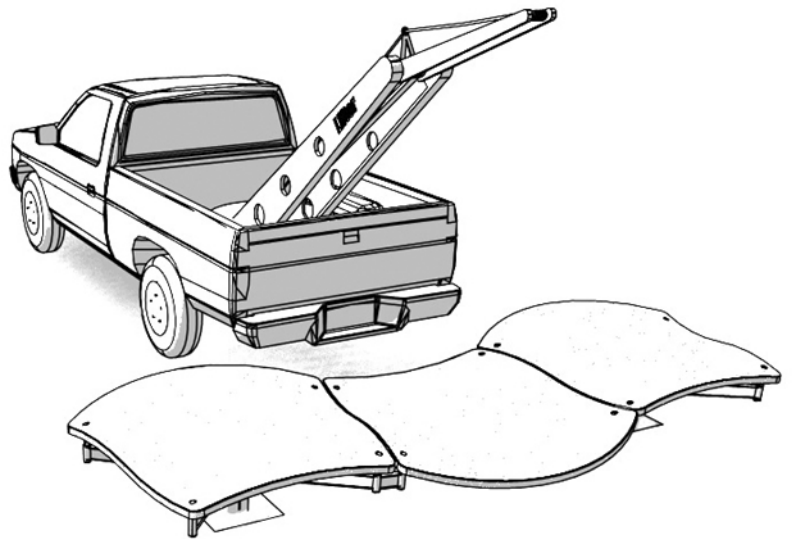


fig. 13

apoyo corporal regazo

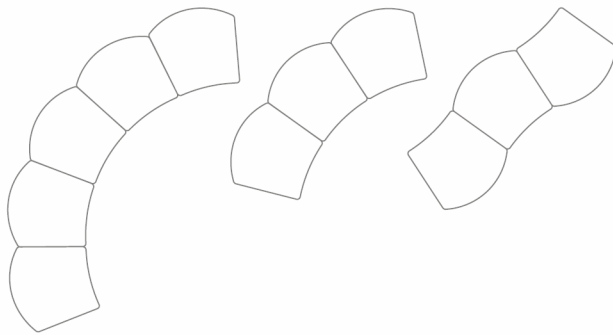
CARACTERÍSTICAS

Cubierta:
Material: hormigón armado
Color: ready mix "guava"
Acabado: arenado / hidrofugado
Peso: 160 Kg. aprox
Dimensiones: 1500 x 1350 x 465 mm.
Superficie útil: 1,64 mt2
Colocación: anclado con pernos a soporte metálico

Soporte:
Material: acero
Acabado: galvanizado / zincado
Peso: 44 Kg.
Dimensiones: 1380 x 920 x 430 mm.
Colocación: empotrado

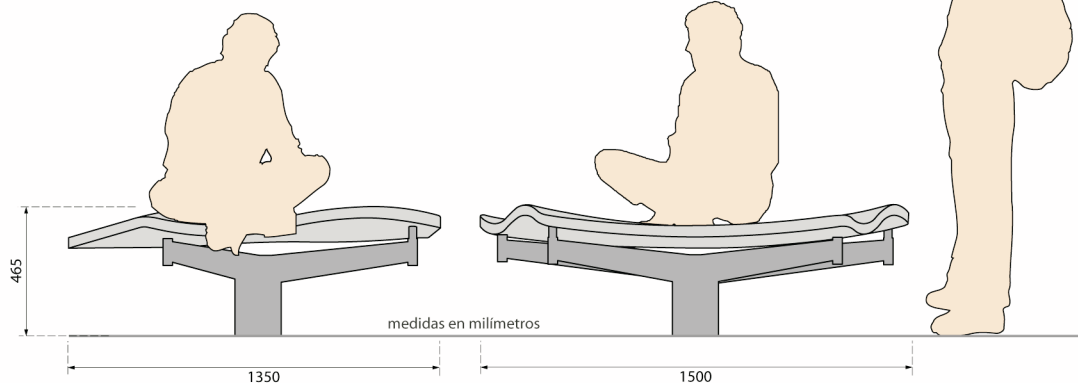


Algunas Combinaciones



vista lateral

vista frontal



regazo

Luminaria Regazo





LUMINARIA

Características generales

Forma

El rasgo principal de la luminaria, es la curva y contracurva, la cual genera una concavidad que hace las veces de pantalla. Esta característica colabora a la receptividad del espacio, ya que al ser un elemento periférico las concavidades quedan orientadas hacia el interior del espacio que se ilumina.

La luminaria está compuesta por tres piezas: Pantalla-Soporte: Esta pieza es la que estructura la luminaria. Por su parte inferior se ancla al soporte empotrado gracias a cuatro pernos.

La carcasa está compuesta por dos piezas que recubren, acogen y protegen a la fuente luz. La carcasa se une al soporte-pantalla mediante tres tornillos. El difusor queda fijado por encaje entre las dos piezas de la carcasa.

Color y Textura

Respecto del color, se respeta la tonalidad del aluminio desnudo de acuerdo al criterio de mantener los materiales en su estado natural.

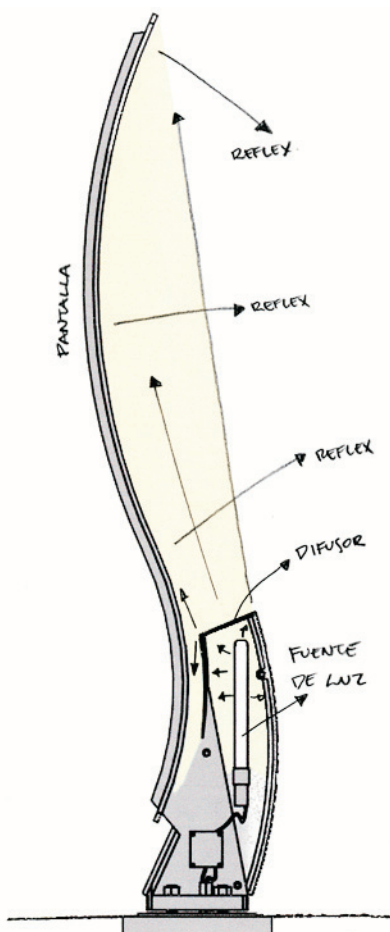
La carcasa y el soporte-pantalla tienen una

Diagrama de Iluminación:

En la imagen se puede apreciar en corte las diferentes piezas de la luminaria.

La luz es emitida por la ampolleta y se concentra al interior de la carcasa.

Posteriormente la luz pasa a través del difusor de policarbonato para ser finalmente reflejada por la pantalla



textura de grano fino, la cual se obtiene luego del proceso de fundición.

La cara anterior de la pantalla es pulida, pero no totalmente lisa. Esto, con el fin de no producir deslumbramientos que se asocian más a la espacialidad masculina.

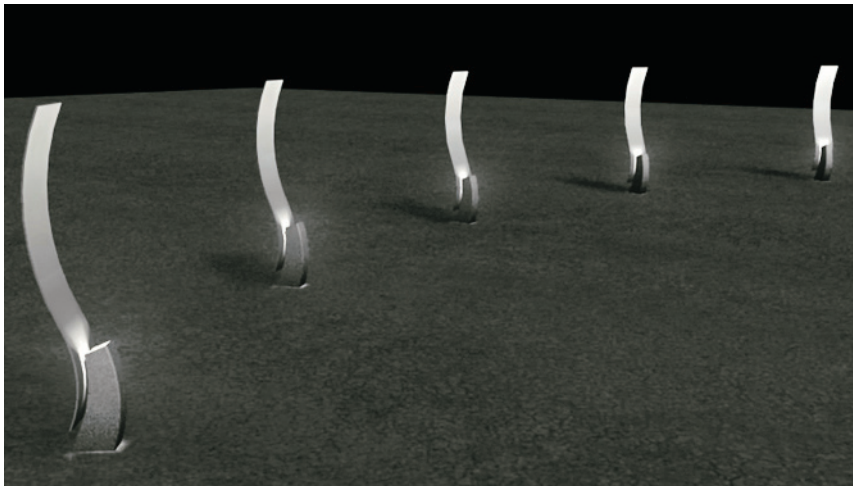
Materialidad

La elección del aluminio fundido recae en los siguientes aspectos:

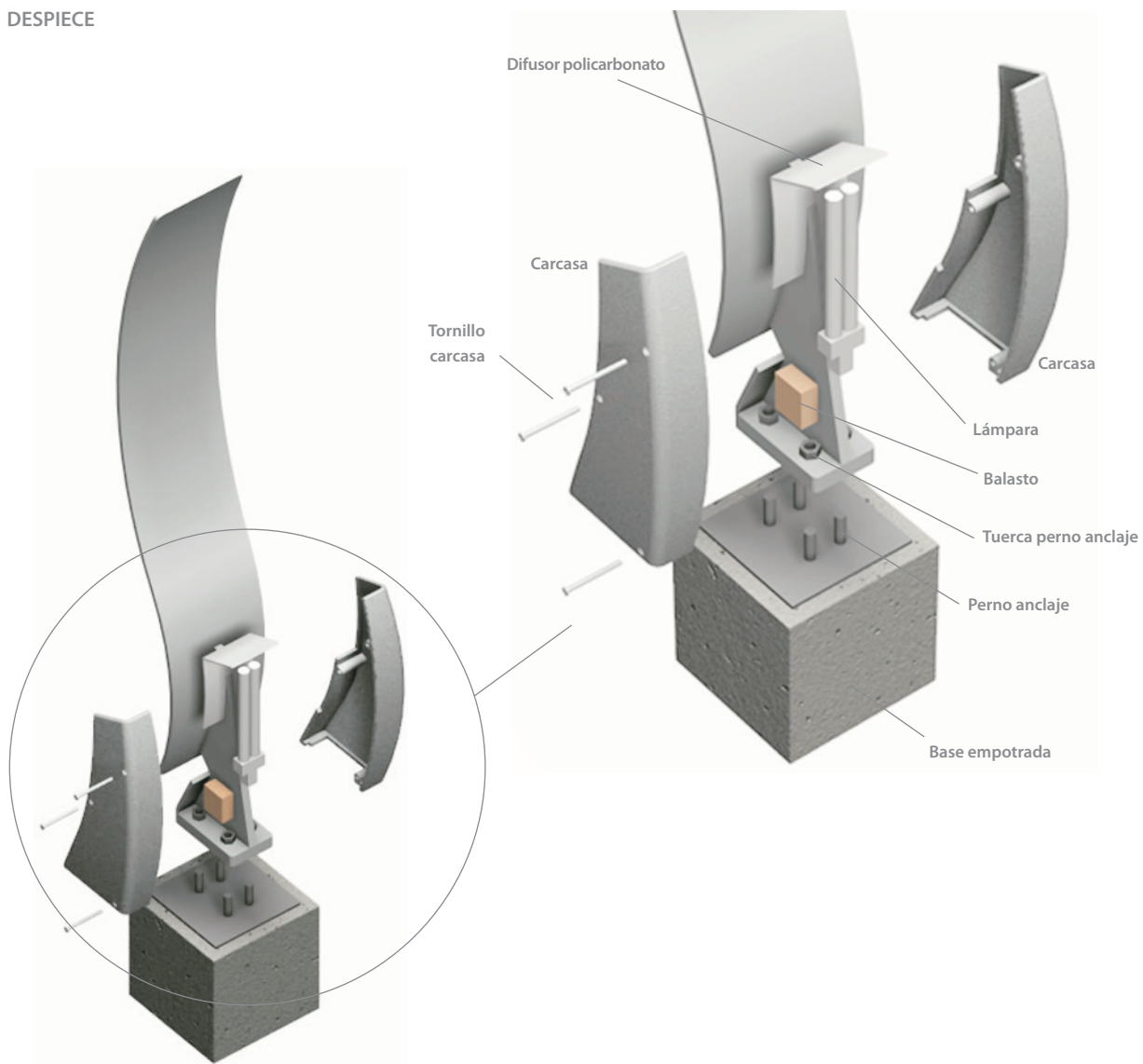
Resistencia natural a la corrosión. Aún así, para proteger más la luminaria se realiza el proceso de anodizado.

Sus propiedades mecánicas son apropiadas, de acuerdo a la simulación de esfuerzo que se desarrollará más adelante.

Ofrece una terminación irregular y brinda una imagen rústica, lo que es acorde a los objetivos del proyecto.



DESPIECE



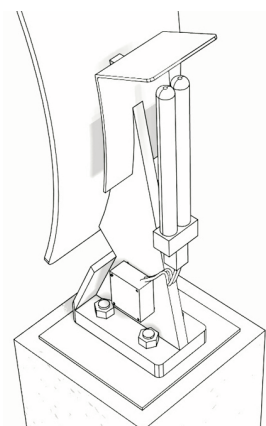
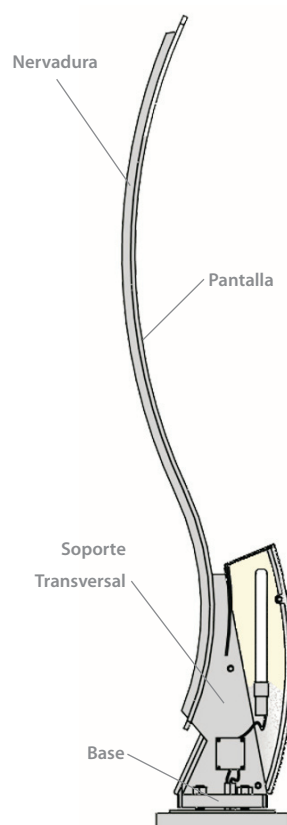


En la imagen se puede apreciar la nervadura posterior que recorre toda la extensión del soporte pantalla

A la derecha:

En la imagen se puede apreciar el balasto y la ampolleta fijados al soporte transversal.

Abajo se puede ver la base y los cuatro pernos de anclaje



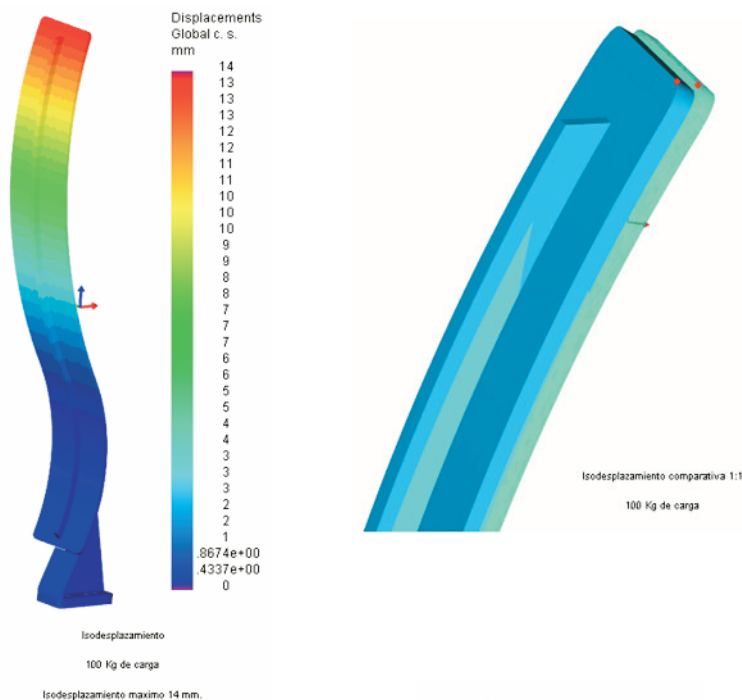
Estructura

De las tres piezas que conforman la luminaria, es el soporte-pantalla quien la estructura. Se pueden distinguir las siguientes partes:

Base: Presenta 4 orificios a través de los cuales pasan los pernos de anclaje, además del cable de acometida eléctrico para el equipo de iluminación.

Soporte transversal: Es la sección a la cual se atornillan el balasto, la ampolleta y la carcasa que lo recubre. Esta sección se proyecta desde la nervadura de la pantalla hasta la cara frontal de la base, otorgando mayor resistencia mecánica al soporte.

Pantalla: Es la superficie donde se refleja la luz. Tiene un espesor de 6 milímetros. A lo largo de toda su extensión presenta una nervadura de 10 mm de ancho por 10 mm de espesor, la cual otorga mayor resistencia mecánica al soporte.

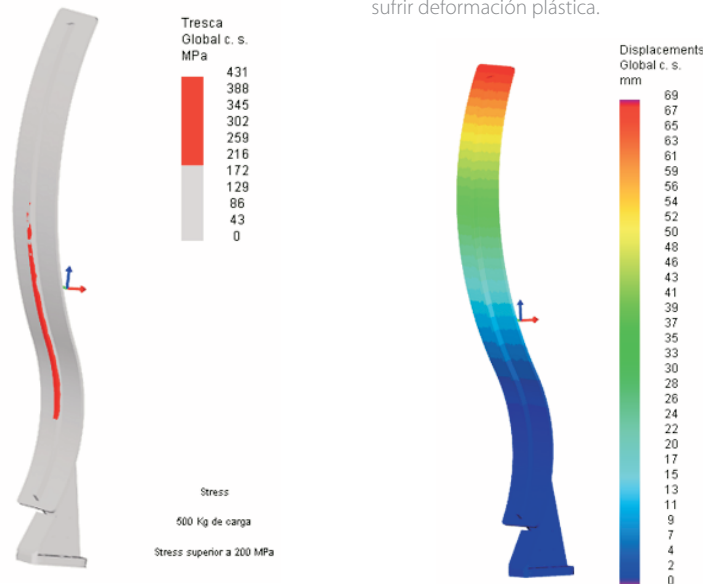


Arriba. Gráfico de desplazamiento en milímetros. La zona roja indica el máximo desplazamiento (14 mm)

Al centro, arriba. Gráfico de desplazamiento comparativo (14 mm con 100 Kg de carga)

Al centro. Abajo. Gráfico de stress en MPa. La zona en rojo indica deformación plástica para 500 Kg de carga.

A la derecha, abajo. Gráfico de desplazamiento en milímetros. La zona en rojo indica un desplazamiento de 69 mm para 500 Kg de carga. El elemento sufre deformación plástica.



SIMULACIÓN DE IMPACTO

De acuerdo a la simulación de impacto hecha en CADCAM S.A. se obtienen los siguientes valores para un Impacto de 100 Kg, perpendicular al plano XY en el punto más alto del soporte:

- Resistencia final a la tracción 290 MPa
 - Fuerza Cortante 185 MPa
 - Stress máximo 79 MPa
 - Desplazamiento máximo 14mm a 69 MPa
- MPa = Megapascales

Considerando el módulo elástico del aluminio (69 MPa) el soporte resiste un impacto de 100 Kg.

El módulo elástico indica en MPa el máximo esfuerzo que puede resistir el elemento antes de sufrir deformación plástica.



fig. 01

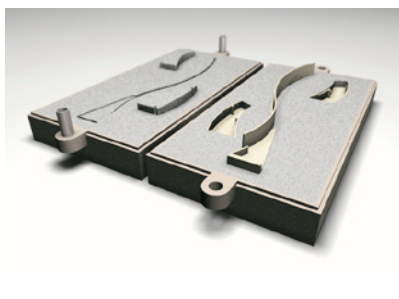


fig. 02

PROCESOS PRODUCTIVOS

Fundición en Aluminio

Para la fundición en aluminio se necesita un positivo de la forma definitiva en MDF o madera, procurando que este cuente con conicidades. (fig. 01)

Se introduce el molde en una de las dos cajas con arena preparada químicamente y se compacta. Posteriormente se realiza el mismo proceso con la caja restante. (fig. 02)

Luego se retira el positivo de madera y se verifica que se haya logrado el negativo de la forma. (fig. 03)

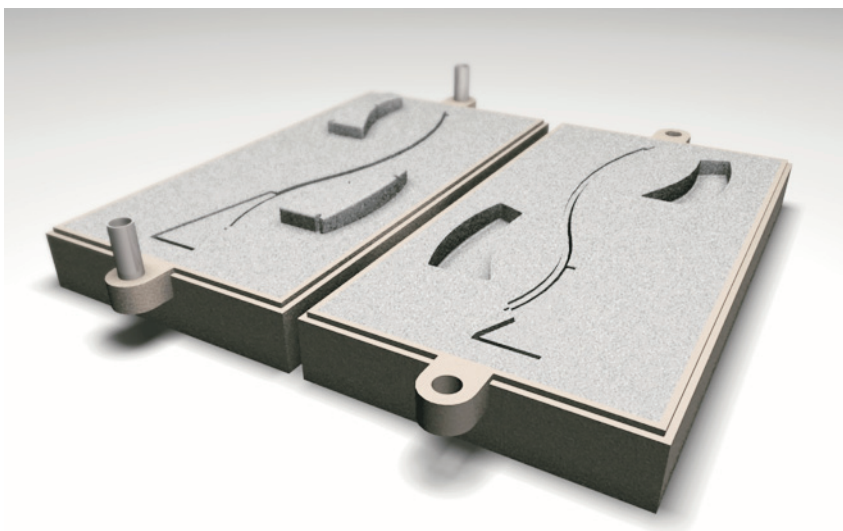


fig. 03

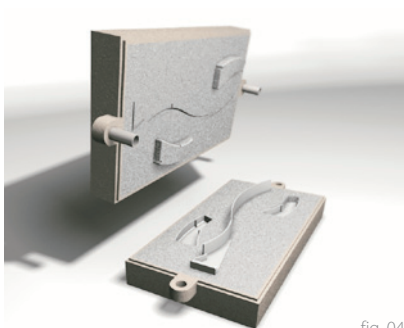


fig. 04



fig. 05

A continuación se unen ambas cajas y se rellena con aluminio líquido. Una vez endurecido el aluminio se retira del molde y se obtiene la pieza de fundición en bruto. (fig. 04 y 05)

Una vez logradas las piezas en bruto del proceso de fundición, se hacen las perforaciones y se pulen o arenan según defina el diseño. En este momento las piezas están listas para el proceso de anodizado. (fig. 06)



fig. 06

Existen procesos más modernos de fundición en aluminio que permiten obtener piezas más uniformes. Esencialmente el proceso es el mismo, con la diferencia que el aluminio es inyectado al vacío y el proceso es monitoreado por software.

Anodizado

Se unen a las piezas conectores de electricidad. Una vez que tenemos las piezas unidas al conductor se procede a desengrasarlas sumergiéndolas en una solución alcalina de soda cáustica al 5% en agua, a una temperatura de 50 o 60° C. Se mantienen las piezas dentro por 2 a 3 minutos, luego se retiran y se lavan en abundante agua, cuidando no tocar las piezas.

Luego del lavado las piezas se sumergen en una solución ácida para neutralizar cualquier vestigio que pudiera haber quedado del baño anterior. Esta solución se prepara con Ácido Clorhídrico (ácido muriático) al 50 % en agua a temperatura ambiente (puede ser también Ácido Nítrico), sumergiendo las piezas solo 2 a 5 segundos y se vuelven a lavar en abundante agua limpia.

En seguida de esto se procede al proceso de anodizado.

Luego del lavado y aún húmedas, se sujeta el alambre de aluminio unido a las piezas mediante pinzas, teniendo la precaución de que éstas no se toquen entre sí, ni con el recipiente. Cuando se tienen todas las piezas en su lugar,

se conectan los alambres conductores de electricidad y se conecta la corriente eléctrica.

El tiempo necesario para la electrólisis se calcula de acuerdo a la superficie de las piezas, en este caso 0,47 mt² por luminaria. El rango va de 1 y 1,5 amperios por Dm² con un voltaje de entre 13 y 17 Volts aproximadamente.

Una vez transcurrido el tiempo establecido, se corta la corriente, se retiran las piezas y se lavan otra vez en agua limpia sin tocarlas.

En este momento las piezas están listas para el sellado, proceso que consiste en sumergir las piezas en agua destilada hirviendo, (100° C.) por 2 a 3 minutos. Lo que se logra con esto es cerrar los poros de la capa anódica mediante un proceso hidrotermal con lo cual se evita el ataque o la modificación de esta por cualquier agente externo.

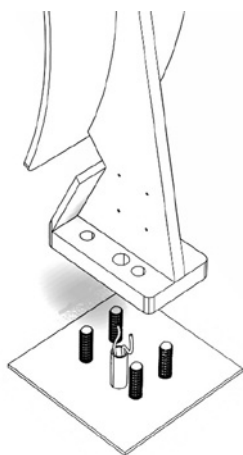


fig. 01

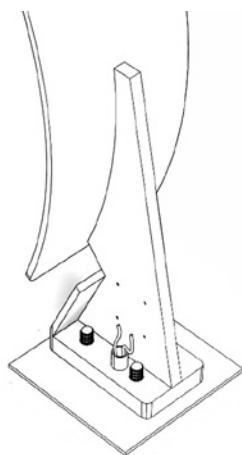


fig. 02

INSTALACIÓN DE LUMINARIA

Se inserta el soporte-pantalla sobre la base empotrada y se fijan los pernos. (fig. 01, 02 y 03)

Se fija el balasto a la cara lateral del soporte y se atornilla. (fig. 04 y 05)

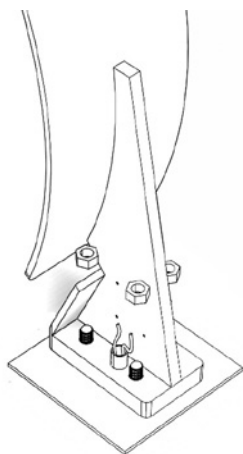


fig. 03

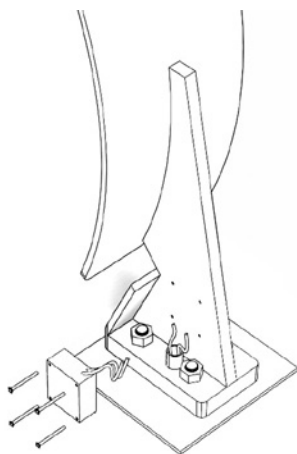


fig. 04

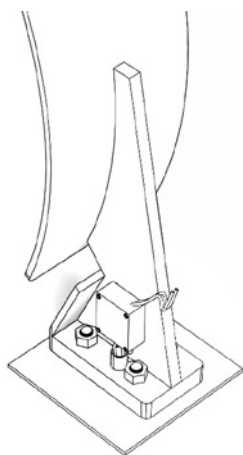


fig. 05

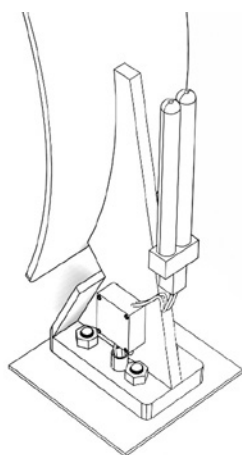


fig. 06

A continuación se instala la ampolleta.
(fig. 06)

Posteriormente se encaja una de las carcasas
y el difusor de policarbonato al soporte. (fig.
07 y 08)

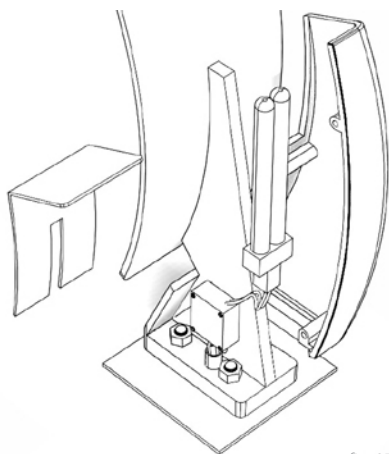


fig. 07

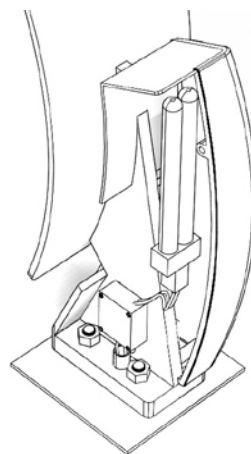


fig. 08

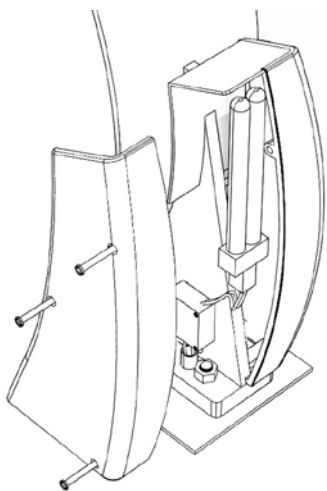


fig. 09

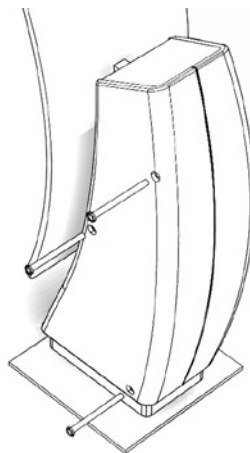
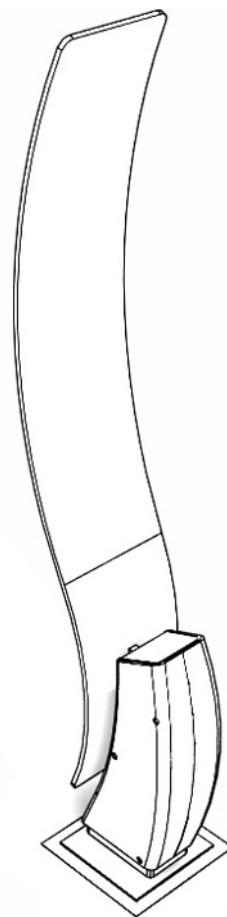


fig. 10

Finalmente, se coloca la carcasa faltante y se atornilla. (fig. 09, 10 y 11)



fig. 11



luminaria regazo

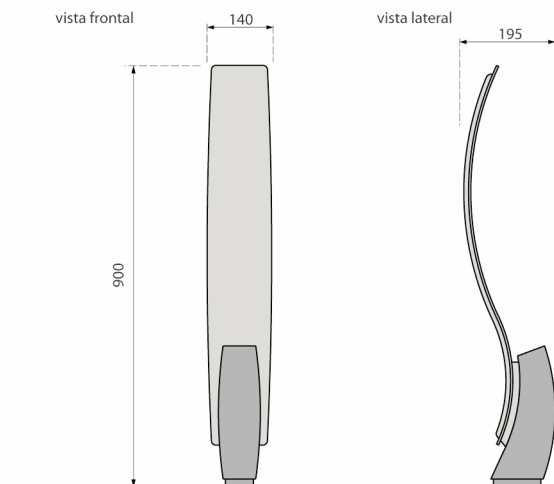
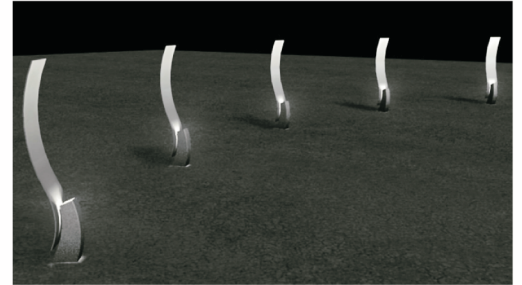
CARACTERÍSTICAS

Material: fundición de aluminio
Color: aluminio desnudo
Acabado: pantalla-soporte: pulido / anodizado
carcasa: arenado / anodizado

Difusor: policarbonato moldeado blanco opal 2mm.
Peso: 5.5 kg
Dimensiones: largo 140 mm.
ancho 195 mm.
alto 900 mm.

Colocación: Anclado mediante pernos a base empotrada

Equipo: Lámpara Philips Fluorescente compacto
PL-S/2p 11W blanco cálido
Balasto Philips PL-13W



regazo

Pastelón Regazo





PASTELONES

Características Generales

Forma:

Tomando en cuenta las consideraciones de la espacialidad femenina, la forma de los pastelones debe permitir generar tramas que no sean ortogonales, o que a la visión no sean reconocibles. Esto se logra incluyendo un elemento triangular. La idea es que con pocos elementos se logre posibilitar muchas combinaciones sin intervenir la superficie del pastelón, como ocurre con los pastelones existentes en el mercado.

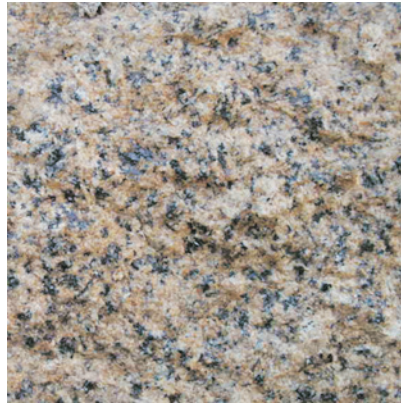
Dado que se recomienda la utilización de formas curvas por sobre las rectas, se suavizan los bordes con un sobrerrelieve que acoge las piedras superficiales. Este sobrerrelieve, además, genera una trama que es posible apreciar al momento de unir los pastelones que constituyen el suelo de la plaza.

Materialidad:

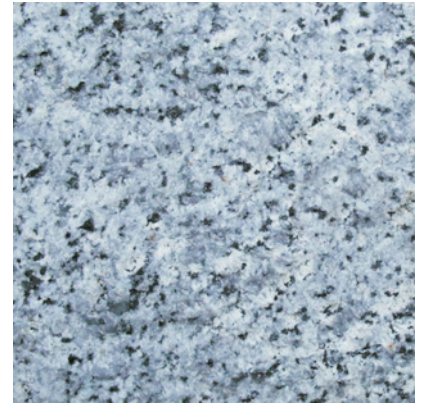
La elección de pastelones de cemento recae en las posibilidades de fabricación, ya que no requiere de maquinaria especializada y pueden ser producidos por cualquier pyme del rubro.



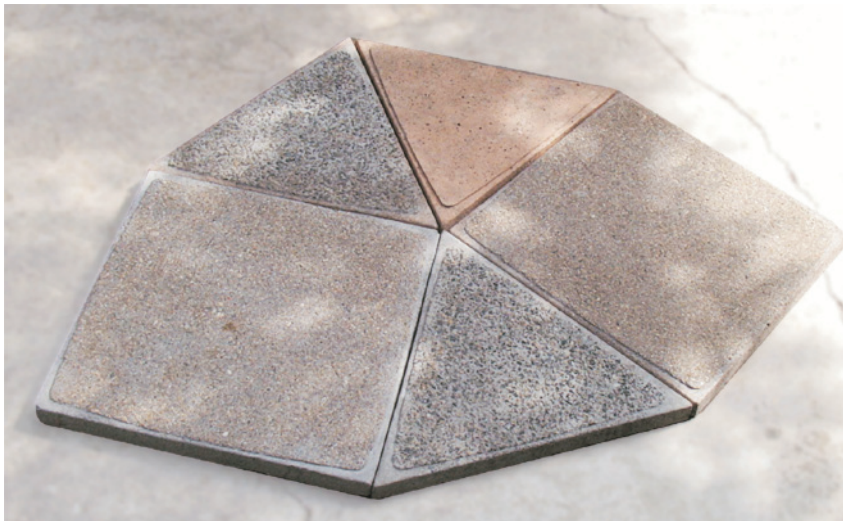
Arena de la playa de Isla Negra



Piedra Abeja



Piedra Ala de Mosca



Pruebas de pastelón hechas con diferentes piedras y colorantes

El criterio para la terminación superficial fue reforzar el sentido de identidad de Isla Negra utilizando piedras, rocas y arena de la zona. Cabe destacar que estas piedras también están presentes en muchas de las construcciones de Isla Negra, incluida la casa de Pablo Neruda.

Las piedras utilizadas son:

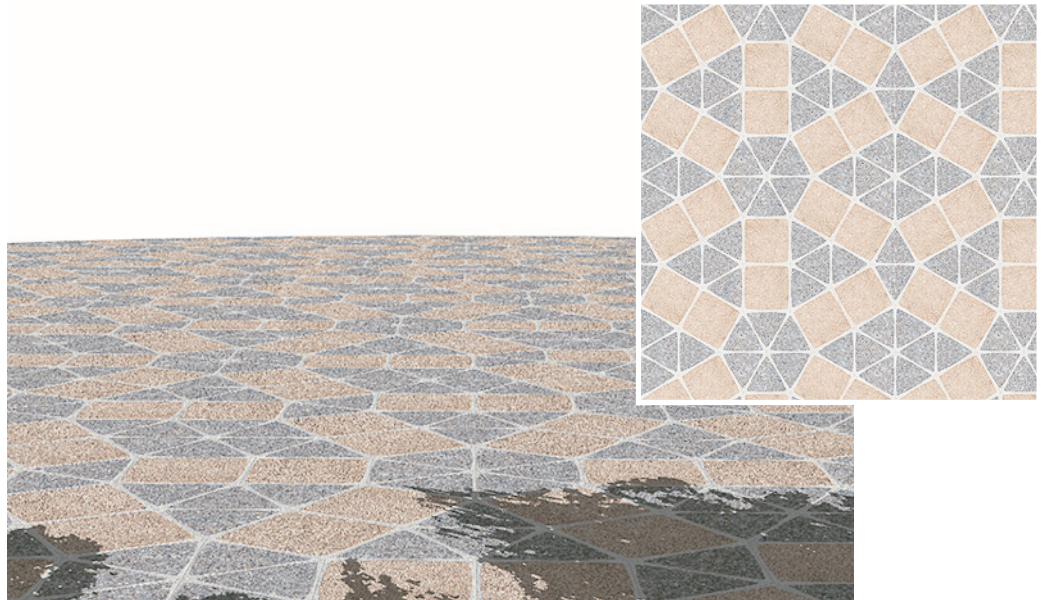
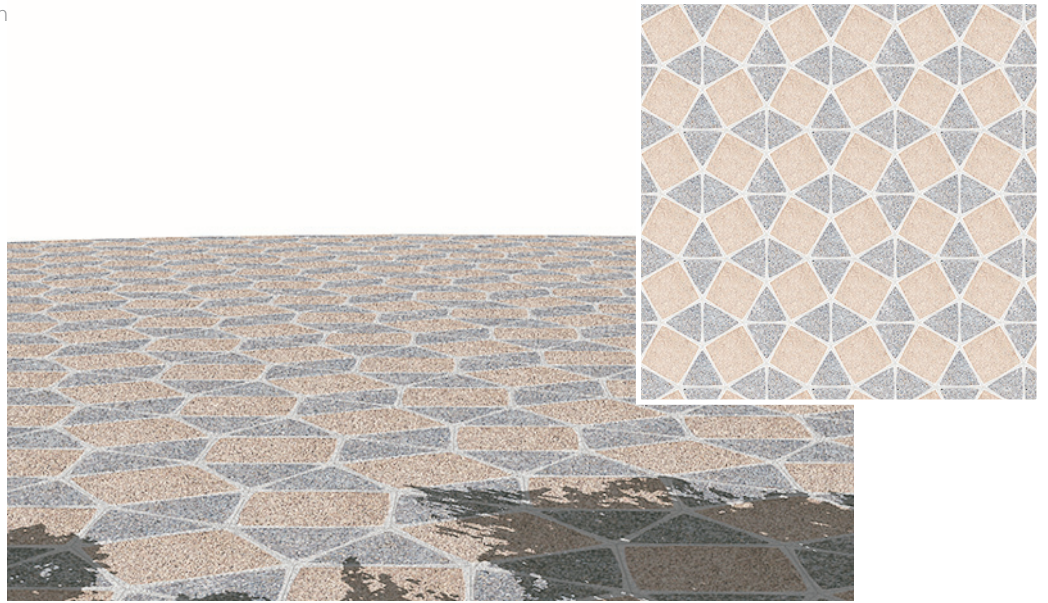
Piedra "Ala de Mosca"

Piedra "abeja"

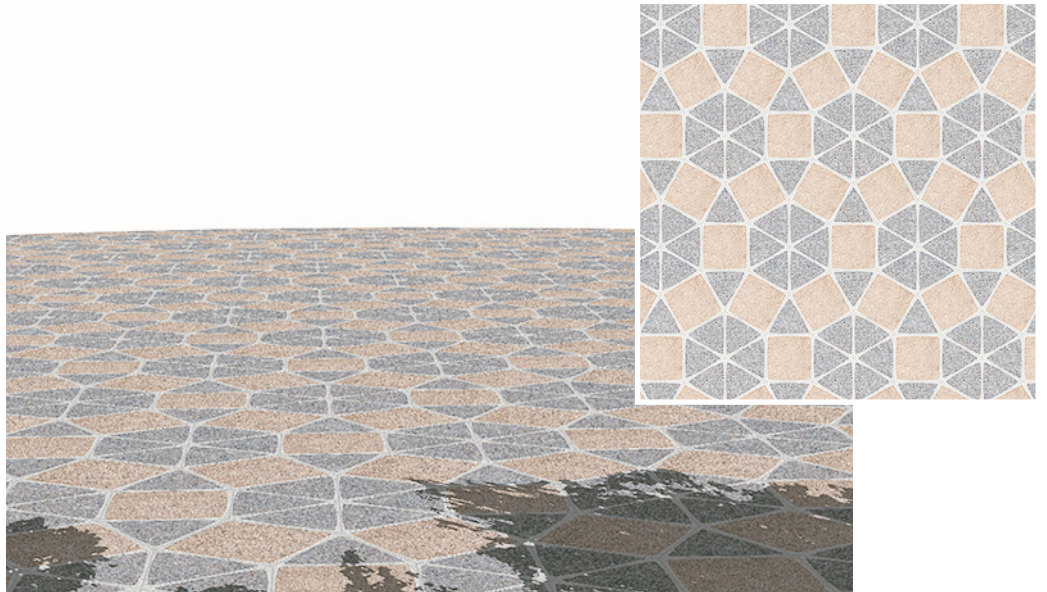
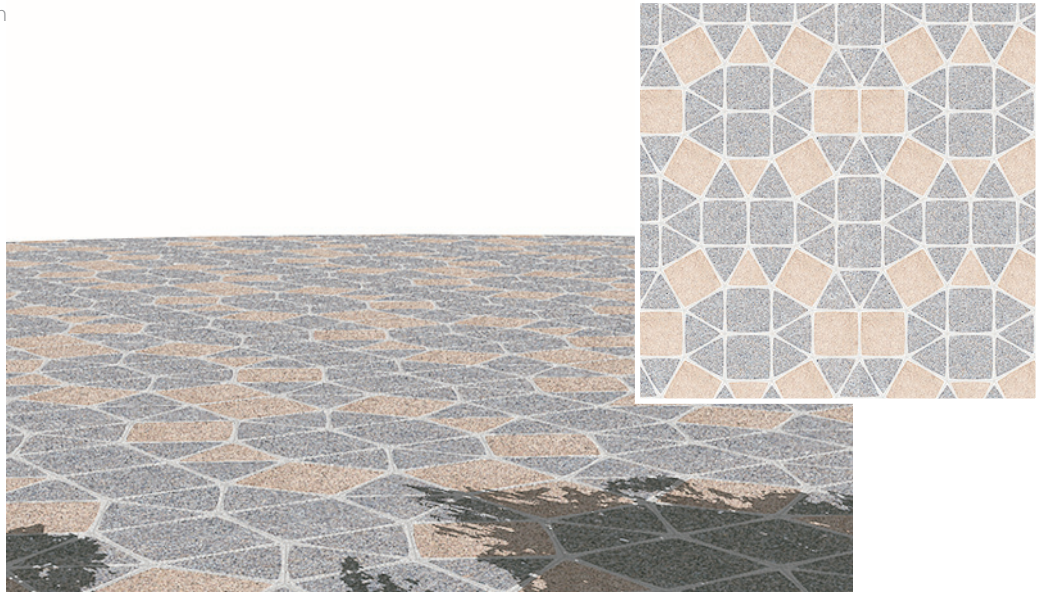
Arena de la playa de Isla Negra

Estas piedras permiten dar diferentes acabados superficiales en color y textura, logrando diferentes grados de reflexión de luz. Además, al no ser un acabado perfecto, se logra una imagen acorde a los objetivos del proyecto.

Alternativas de combinación



Alternativas de combinación



Alternativas de combinación

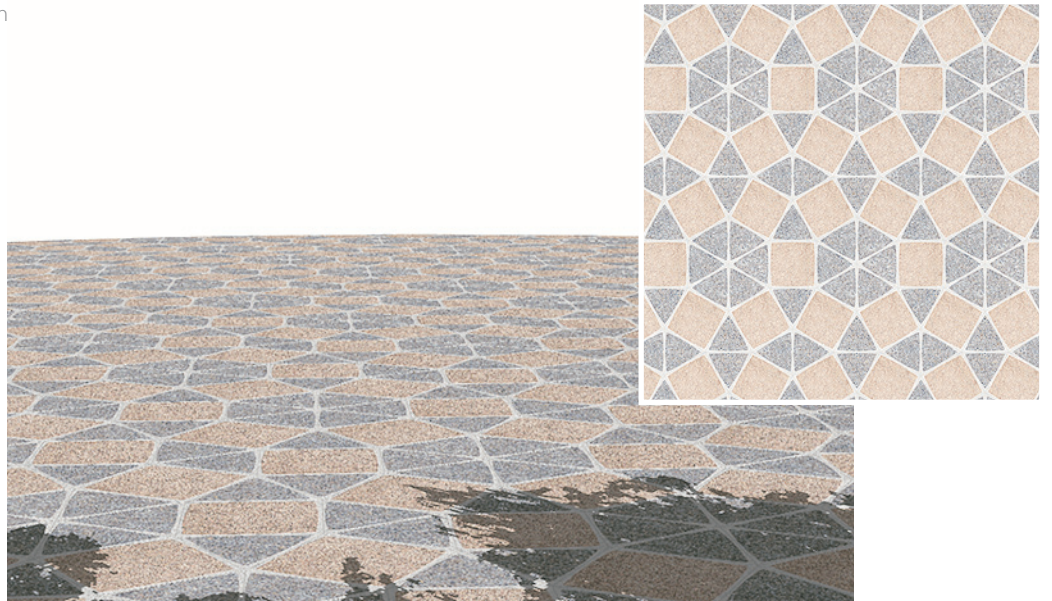




fig. 01



fig. 02



fig. 03



fig. 04



fig. 05

PROCESOS PRODUCTIVOS

Fabricación de pastelones

Se preparan las mezclas de cemento para el pastelón y la cubierta. Para la cubierta se agrega la piedra que quedará a la vista en la superficie. (fig. 01 y 02)

Se coloca la matriz sobre la mesa de vibrado y se aplica desmoldante. (fig. 03)

Se vierte primero la mezcla que quedará en la superficie. Se compacta y se vibra hasta obtener una capa uniforme. (fig. 04)

Posteriormente se agrega mezcla hasta completar el total del volumen de la matriz. Se compacta con llana y se vibra. (fig. 05 y 06)



fig. 06



fig. 07



fig. 08



fig. 09



fig. 10

Se desmolda el pastelón de la matriz y se acopia. (fig. 07 y 08)

Una vez seca al tacto (4 a 5 horas después de desmoldar), se lava la superficie con agua y escobilla suave hasta dejar la piedra a la vista. (fig. 09 y 10)

Terminado este proceso se deja reposar inmóvil el pastelón por 48 horas. Se debe mojar el pastelón entre 2 y 5 veces al día dependiendo de la temperatura y humedad ambiental. Una vez transcurridos 10 días, el pastelón está listo para ser instalado.

INSTALACIÓN DE PASTELONES

Para la instalación de pastelones, se debe seguir el procedimiento tradicional, el cual cuenta con las siguientes consideraciones:

Preparación de los Niveles

Para que la colocación resulte más fácil, marque los extremos del terreno a preparar con estacas, uniendo éstas con un cordel. Así contará con una guía para delimitar la superficie a instalar. Prepare el piso excavando unos centímetros de 10 cm de profundidad. Eche una capa de gravilla, alísela y compáctela. El nivel de la capa deberá quedar unos 8 cm. por debajo del nivel definitivo para poderlo igualar con una capa de mortero.

Drenaje

Como el agua es el enemigo principal de toda superficie pavimentada, desde el principio habrá que pensar en el drenaje. A tal fin es conveniente dar siempre una pequeña pendiente (3 a 5%) al pavimento para evacuar las aguas lluvias.

Dosificación de la capa de mortero.

Para preparar el mortero aconsejamos 9 partes de arena por 1 de cemento. El mortero deberá estar lo bastante húmedo como para facilitar

el trabajo y evitar que manche los pastelones, lo que ocurriría con un mortero demasiado líquido. Prepare sólo la cantidad necesaria para media hora de trabajo.

Colocación de los pastelones

Al igual que el pastelón natural, el relieve de los pastelones puede dar la sensación de espesores irregulares. A fin de facilitar la colocación, ponga debajo de cada Pastelón un puñado de mortero en las cuatro esquinas y en el centro.

Si el pavimento va a soportar el paso de vehículos, se aconseja poner una capa de hormigón de unos 10 cm. de espesor.

Para calzar correctamente los pastelones a nivel, colóquelos y ajústelos con la ayuda de una regla o un mazo. Repítalo en cada hilada.

Las juntas

Para no ensuciar los pastelones, deje 1 cm. de espacio entre ellos, rellenándolo de mortero semi-seco del mismo color.

Se vaciará el mortero de relleno por debajo del nivel de los pastelones, a fin de que destaque el aspecto de los bordes. Evitar rellenar las juntas en días de lluvia.

Cortes y ajustes

Marque cada una de las caras del pastelón y realice una profunda incisión con una máquina galletera con disco de corte para piedra o diamantado.

Coloque el pastelón a cortar en el suelo, preferiblemente sobre césped o tierra y con la ayuda de un mazo y un cincel golpee el pastelón por el reverso hasta partirla.

Almacenamiento.

A fin de proteger el relieve de los pastelones, no los guarde nunca en forma plana, sino verticales (de canto).

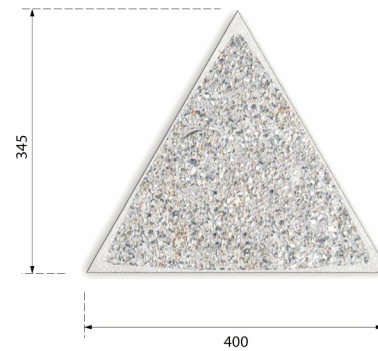
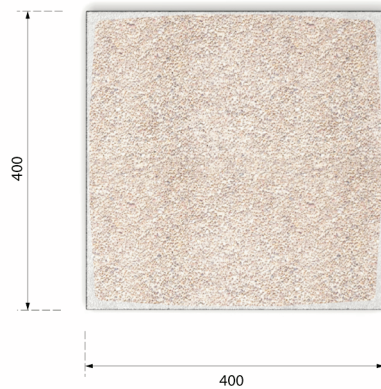
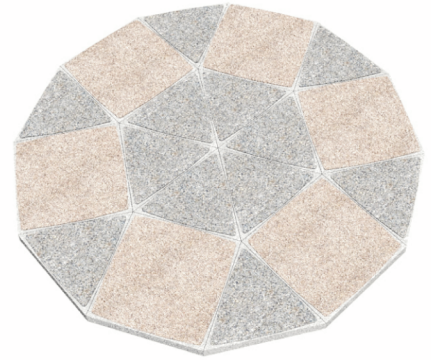
Mantenimiento de los Pavimentos

Si aparece cualquier mancha o cerco de humedad, tras la primera absorción de agua desaparecerá. Limpie los pastelones sólo con agua o, si es preciso, con jabón. En caso de aparecer nuevamente manchas de humedad limpiar con una solución de agua con ácido muriático al 10 - 15%.

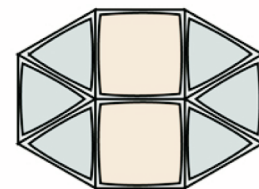
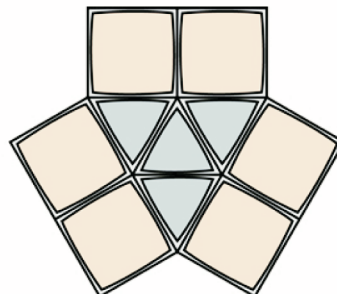
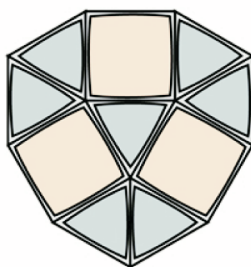
pastelón regazo

CARACTERÍSTICAS

- Material: hormigón
- Color: gris natural
- Superficie: "piedra ala de mosca"
"piedra abeja"
"arena playa amarilla"
(tamaño del grano a pedido)
- Dimensiones: triangular 400 x 345 x 40mm.
cuadrado 400 x 400 x 40mm.
- Peso: triangular 6 kilos
cuadrado 14 kilos
- Colocación: sobre radier compactado de gravilla de $\frac{3}{4}$ " de 70 mm. de espesor fijado con mortero



algunas combinaciones

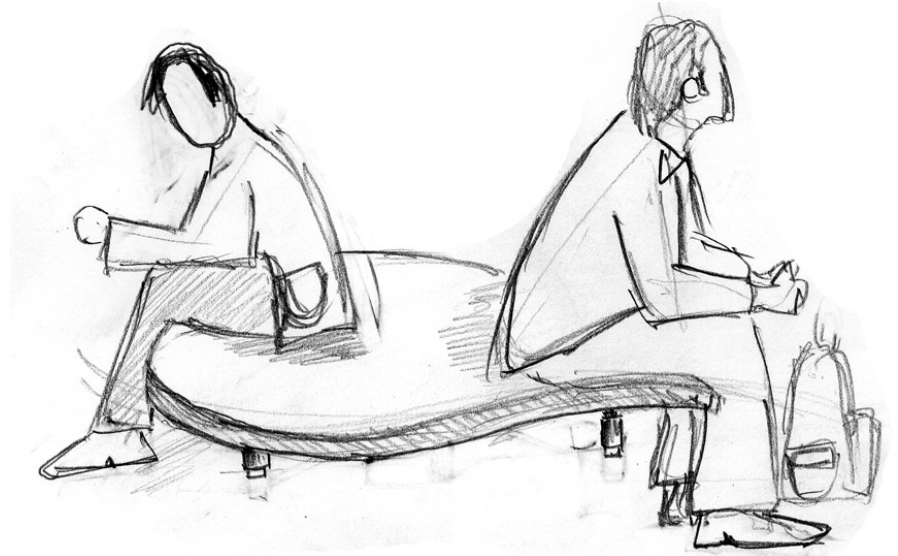
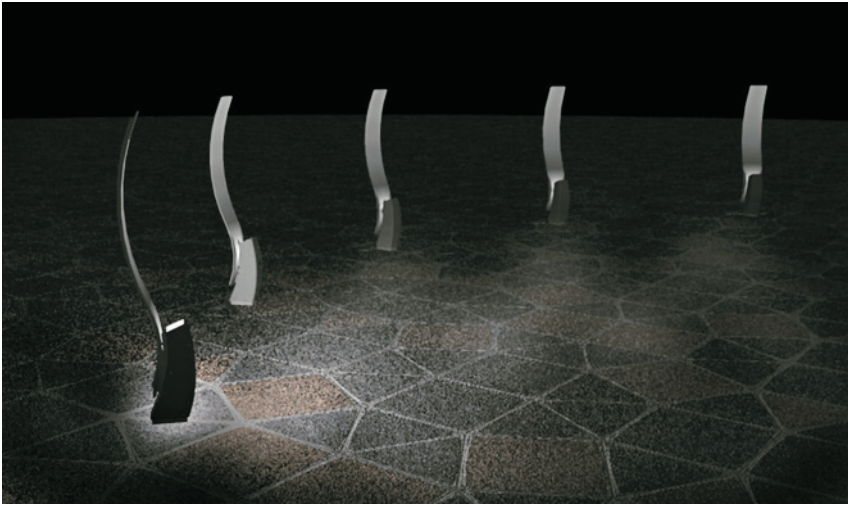


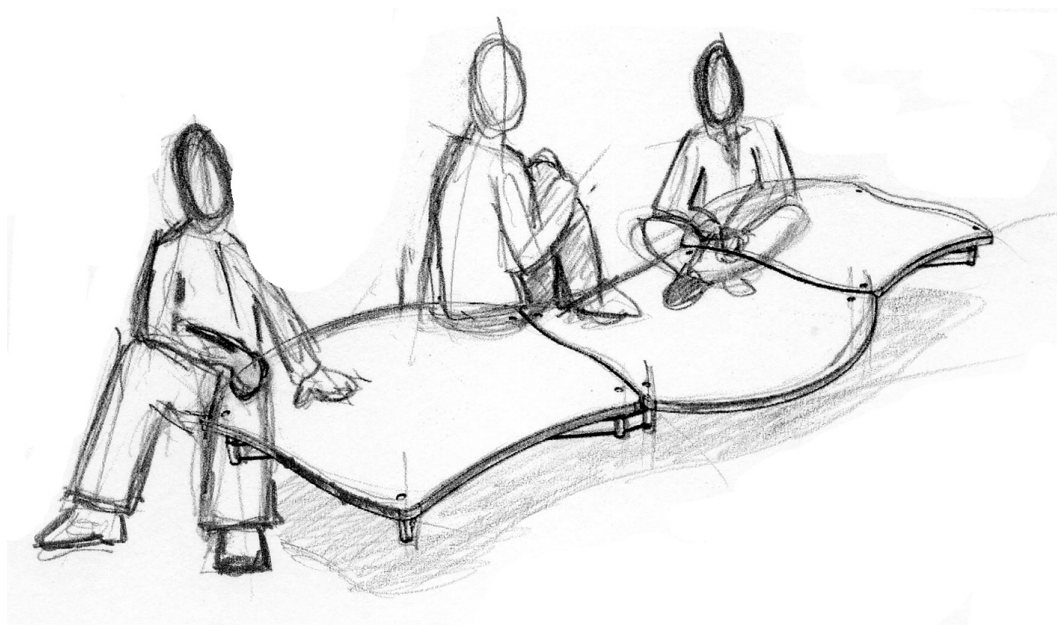
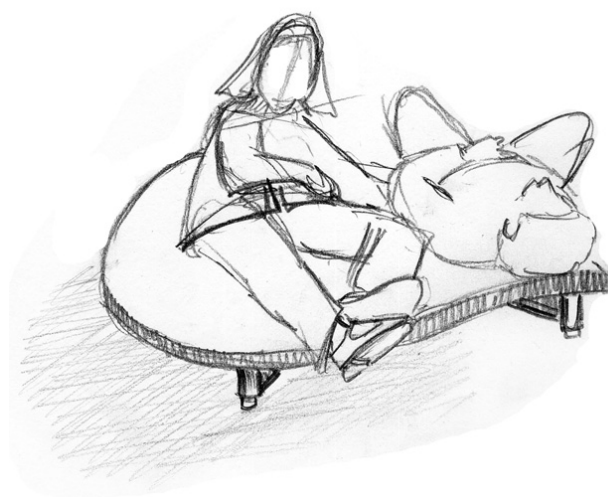
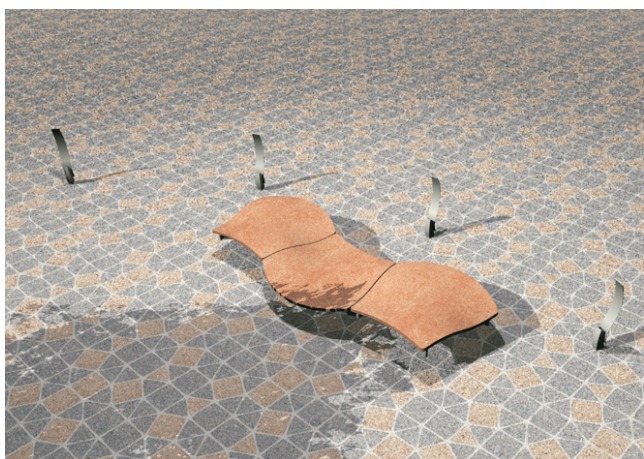
regazo

Conjunto Regazo









Estudio de Costos

CONSIDERACIONES PARA LA IMPLEMENTACIÓN DEL PROYECTO

Como se dijo anteriormente, la plaza Eladio Sobrino depende de la Dirección de Aseo y Ornato de la Municipalidad de El Quisco. Las obras de mejoramiento que se realizaron con motivo del centenario fueron ejecutadas en terrenos de la Dirección de Vialidad, dejando fuera a la plaza Eladio Sobrino. Si bien la Dirección de Aseo y Ornato apoya el proyecto, no cuenta con los recursos suficientes para implementarlo. Para financiar su realización se debe recurrir al mecanismo de auspicios y donaciones. Entre las instituciones que se pueden considerar están: Ilustre Municipalidad de El Quisco, Fundación Pablo Neruda y el Gobierno Regional de la V región.

CÁLCULO DE COSTOS

Descripción	Costo	Unidad	Cantidad	Neto	Total (iva incluido)	Proveedor
APOYO CORPORAL						
SOPORTE METÁLICO						
Soporte Metálico	\$ 2.020	Kg	40	\$ 80.800	\$ 95.344	Roberto Arévalo Cia. Ltda.
Conector	\$ 9.000	unidad	4	\$ 36.000	\$ 42.480	Roberto Reyes Llanos, Tornería CNC
Galvanizado	\$ 243	Kg	44	\$ 10.692	\$ 12.617	B. Bosch Galvanizado
subtotal				\$ 127.492	\$ 150.441	
SUPERFICIE HORMIGÓN ARMADO						
Moldeo Hormigón y Vibrado	\$ 385.000	mt3	0,065	\$ 25.025	\$ 29.530	Timbercret
Estructura Interna (Acma)	\$ 2.020	Kg	4,2	\$ 8.484	\$ 10.011	Roberto Arévalo Cia. Ltda.
Arenado	\$ 1.980	mt2	1,835	\$ 3.633	\$ 4.287	Lagos Hnos. y Cia. Ltda.
subtotal				\$ 37.142	\$ 43.828	
TOTAL				\$ 164.634	\$ 194.268	
LUMINARIA						
Fundición de Aluminio	\$ 2.800	kilo	4,5	\$ 12.600	\$ 14.868	Alucar
Anodizado	\$ 20.250	mt2	0,47	\$ 9.518	\$ 11.231	Armamet
Pulido Pantalla	\$ 2.000	unidad	1	\$ 2.000	\$ 2.360	Armamet
Perforaciones	\$ 1.500	unidad	1	\$ 1.500	\$ 1.770	Armamet
Arenado	\$ 1.980	mt2	0,47	\$ 931	\$ 1.098	Lagos Hnos. y Cia. Ltda.
Difusor Policarbonato	\$ 2.000	unidad	1	\$ 2.000	\$ 2.360	AciriplasVictoria
Equipo Philips (lámpara+balasto)	\$ 2.500	unidad	1	\$ 2.500	\$ 2.950	Casa Musa
total				\$ 31.048	\$ 36.637	

PASTELÓN						
Metro Cuadrado Pastelón	\$ 5.000	mt2	1	\$ 5.000	\$ 5.900	Timbercret
Metro Cuadrado Instalado*	\$ 17.000	mt2	430	\$ 7.310.000	\$ 8.625.800	Timbercret

* El costo del mt2 instalado incluye: pastelones, cemento, arena, gravilla, compactación y nivelación de suelo, retiro de escombros, rebaje de terreno y lavado. No incluye traslados, flete ni arriendo de maquinaria.

Descripción	Costo	Unidad	Cantidad	Neto	Total (iva incluido)
-------------	-------	--------	----------	------	----------------------

CONJUNTO					
Apoyo Corporal					
Superficie Hormigón Armado	\$ 37.142	unidad	9	\$ 334.278	\$ 394.448
Soporte Metálico	\$ 127.492	unidad	6	\$ 764.952	\$ 902.643
Pastelón Instalado	\$ 17.000	global	430 mt2	\$ 7.310.000	\$ 8.625.800
Luminaria	\$ 31.148	unidad	12	\$ 373.776	\$ 441.056

TOTAL \$ 10.363.947

El cálculo del costo para la implementación del proyecto se hizo sobre el supuesto de:

- Pavimentación de 430 mt2 con pastelón (costo no incluye flete, traslados ni arriendo de maquinaria)

- Costo de 9 apoyos corporales (no incluye instalación)

- Costo de 12 luminarias (no incluye instalación)

Anexos

Los Traumas de Neruda

Sobre la Mujer y lo Femenino



Los Traumas de Neruda

Resumen de la entrevista al psicólogo y profesor de filosofía Dr. Luis Rubilar para "La Tercera", previa al lanzamiento de "Psicobiografía de Neruda (Identidad Psicosocial y Creación Literaria)" la cual resume los 10 años de investigación que dedicó a la obra de Pablo Neruda.

Neruda fue un enmascarado, él dice "Yo soy Pablo Neruda por arte de palabra", es un tipo creado, es un artificio. El grande fue Neftalí Reyes y todo el mundo lo ha olvidado. Neftalí es el verdadero capo, por eso es grandioso el papel que jugó Matilde, porque logró un ensamblaje de los dos.

Neruda es Neruda porque cuando nació, su madre estaba enferma de tuberculosis y no pudo amamantarlo, no pudo cuidarlo. En los dos meses que alcanzó a vivir no pudo tocarlo, hacerle cariño, darle leche, nada. O sea que Neruda es lo que en sicología se llama un "deprivado materno". Y lo que Neruda hizo en su vida, sicoanalíticamente hablando, es buscar aquello de lo cual estuvo carenciado en su niñez: de la figura materna, una imagen femenina, y eso explica sus relaciones afectivas, sexuales, sus búsquedas, su sentir, todo.

Con Matilde, Neruda no hace distinción en sus textos entre lo poético y lo vital, tiene momentos de regresión en que la confusión es claramente con la figura materna. Lo dice cuando escribe: "... y en cuanto a mí no olvides que si despierto y lloro es porque en sueños sólo soy un niño perdido que busca

entre las hojas de la noche tus manos, el contacto del trigo que tú me comunicas..."

En todo el discurso Nerudiano hay un símbolo. La palabra clave en Neruda es la palabra rosa y sus variaciones. Está críptica, está explícita, reina en su obra y la casualidad es que su madre se llamaba Rosa. Y no es casual.

Creo que a todos nos tomó el pelo en el sentido de que dejó un mensaje en su obra. De hecho, lo dice: "Si alguien me pregunta quién soy yo, le diría no sé; pero si le preguntan a mi poesía, ella les dirá quién soy yo". En su poesía uno encuentra todo esto que estoy diciendo. Hay un ejemplo mucho más radical: los Veinte Poemas de Amor no están dirigidos a Albertina. Están dirigidos a la figura materna:

***"Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos y mi voz no te toca..."***

Ese mensaje es a una muerta, no a una viva.

Toda la obra de Neruda es una especie de himno a un amor perdido que se llamaba Rosa, que él vuelve a crear cada vez. Pero no es lo único. Neruda se llamaba Neftalí

Reyes y su madre se llamaba Rosa Neftalí. Para poder amar a su madre perdida, como hijo Edipo, tenía necesariamente que ser otro y entonces se autocreó. A los 16 años dejó de ser Neftalí Reyes Basoalto y pasó a llamarse Pablo Neruda. Como tal, no hijo de Rosa, pudo decir todo lo que quería.

La primera mujer, Maruca, fue una necesidad sexual, pero no hay que olvidar que era una mujer grandota, holandesa, con la cual tuvo su hija Malva Marina, que nació con hidrocefalia y murió después. Con Delia del Carril la figura maternal ya no es simbólica, es real. No solamente por la diferencia de edad, sino porque Delia lo formó, educó al provinciano Neftalí, incluso hasta en los buenos modales para comer; le enseñó a moverse en la sociedad española. En cuanto a Matilde la cosa es mucho más clara y eso está en textos clave:

***“Matilde Urrutia,
aquí te dejo lo que tuve y lo que no tuve,
lo que soy y lo que no soy.
Mi amor es un niño que llora,
no quiere salir de tus brazos,
yo te lo dejo para siempre:
eres para mí la más bella”.***

Después que muere su madre Rosa, lo man-

dan al campo y allí lo amamanta una campesina, que le dio la teta pero nada de cariño.

Estuvo tres años sin cariño del seno materno, sin caricias. Se fue a Temuco, allí se encuentra con otra figura al lado de su padre, que es la que poéticamente él llama la Mamadre, pero se magnifica mucho, ella no responde a la necesidad que él tenía.

Hay una clara transferencia de la figura materna en la figura de Matilde que se repite. Neruda nació en Parral, cerca de Chillán, donde nació Matilde. Y escribe:

***“Eres del pobre Sur,
de donde viene mi alma:
en su cielo tu madre sigue lavando ropa con
mi madre.
Por eso te escogí compañera”***

Neruda era amigo del disfraz, del juguete y de la fiesta, no dejó de ser un niño. Se bailaba al ritmo que él tocaba. Era una mezcla de volubilidad, inseguridad y egocentrismo. Todo eso tiene que ver con la carencia materna.

Neruda tenía una fantasía de muerte permanente y su gran meta inconsciente era llegar a fundirse con el ser de su madre. Se vestía de negro y usaba la capa de su padre, la de

los ferroviarios, negra. Le decían el murciélago, pero en realidad estaba guardando luto por su madre. Creía en la reencarnación, en la transformación, y yo sostengo que no es casual que se haya bautizado con el nombre Pablo, un nombre bíblico. Pablo o Saulo era díscolo respecto del dogma cristiano, creía en la transformación de la materia, y Neruda tenía una especie de deseo inconsciente de transformarse y reunirse con el cuerpo de su madre”.

Sobre la Mujer y lo Femenino

Profesor
Dr. Otto Dörr Zegers
Facultad de Medicina,
Universidad de Chile

Durante las últimas décadas el discurso sobre la mujer ha estado muy influido por la postura feminista, alejándose más y más de lo que podríamos llamar la esencia de lo femenino. No pretendemos afirmar que no haya habido razones históricas para el surgimiento del movimiento feminista o también llamado de la liberación femenina, pero pensamos que estas corrientes yerran al confundir una buena causa, cual es la igualdad de derechos que deben tener el hombre y la mujer, con una mala, como la pretendida identidad o cuasi igualdad física y psicológica entre ambos. Es cierto que, como afirma Sol Serrano (1993), hasta hace muy poco tiempo el espacio público pertenecía al varón en forma casi exclusiva y la historia que valía la pena contar era la que hacían los hombres. También es cierto que la mujer ha sido objeto a lo largo de la historia de discriminaciones inaceptables, sobre las cuales no siquiera es necesario insistir, de tan conocidas que son. Pero ambas situaciones han sido ampliamente superadas a lo largo de este siglo. Ya casi no quedan discriminaciones y los deberes y derechos de ambos son más o menos los mismos y, por otra parte, las mujeres no sólo han accedido al espacio público, sino que una de las grandes revoluciones de la historiografía moderna es

el descubrimiento del espacio privado como objeto digno de investigación histórica y ese espacio ha estado dominado desde siempre por la figura de la mujer. A este respecto quisiera citar las hermosas palabras de Sol Serrano, pues difícilmente podrían decirse mejor: "Al tiempo corto de la política, al tiempo coyuntural de la economía, al tiempo casi inmóvil de la geografía y de los procesos materiales surge (ahora) la necesidad de incorporar un nuevo tiempo, el que se ha llamado de la civilización o que en un sentido más restringido se ha llamado historia de las mentalidades... el universo de la subjetividad, de los miedos y de los temores, en fin, la historia del amor, de la afectividad, la forma de nacer y morir. Y es entonces que la historiografía se encuentra con las mujeres, ya no con las mujeres en su "petite histoire", sino las mujeres como actores muy privilegiados de un mundo que fue fundamentalmente de ellas: el mundo de la vida privada"

Pero así como es discutible el rol histórico que ha correspondido u que debiera corresponder a la mujer, consideramos superflua la discusión sobre la presunta igualdad biológica y/o psicológica de la mujer con respecto al varón. Seguir insistiendo en que las diferencias fenotípicas entre ambos se deben a la educación

y a los prejuicios que han dominado hasta ahora esta sociedad “machista” significa ni más ni menos que negar uno de los principios fundamentales en los cuales se basa la naturaleza toda, desde la formación de las partículas elementales con sus correspondientes antipartículas (J. Guillon et al., 1991): el principio dialéctico. Pero esto no es un invento de la física cuántica. Ya Heráclito (9) sostenía que la polaridad dialéctica es el principio que estructura y dirige todo lo que existe. Algunos de sus fragmentos más conocidos nos ayudan a iluminar el pensamiento dialéctico de la antigüedad griega:

“Lo que se opone se une; de las cosas diferentes nace la mas bella armonía” (Nº 8).

***“Lo que está en nosotros es siempre uno y lo mismo:
vida y muerte, vigilia y sueño, juventud y vejez;
ya que por el cambio esto es aquello y,
de nuevo por el cambio aquello es esto”
(Nº 88)***

***“Lo frío se calienta, lo caliente se enfría,
lo húmedo se seca, lo seco se humedece”
(Nº 126)***

En Hegel el concepto de dialéctica alcanza su mayor universalidad. En él es mucho más que un método que busca purificar el pensamiento de contradicciones – como en los eleatas – y también más que un camino para ascender de lo particular a lo general, como en Platón. Para Hegel la dialéctica es en cierto modo idéntica al rasgo más universal de toda la realidad, cual es su “inquietud” o energía, en el sentido de Aristóteles. Esta está presente en la vida diaria en forma de movimiento, pero es también el motor de la historia y de todo lo que existe en el tiempo.

Ahora bien, el hombre y la mujer serían la expresión concreta de una de las polaridades más propias de la vida, la polaridad de los sexos, y que en el mundo humano se podría expresar mejor como la polaridad de lo masculino y de lo femenino. Como toda polaridad, sus elementos tienen características contrarias, pero se atraen y se necesitan. Así como la luz no podría existir sin la oscuridad y lo bueno sin lo malo, así también el principio femenino no podría existir sin su contraparte, el masculino, y viceversa. Como una contribución al develamiento de uno de los polos de esta polaridad, el femenino, intentaremos realizar un análisis fenomenológico de la mujer, describiendo categorías que ya son clásicas den-

tro de esta orientación, como es el caso de la corporalidad, la espacialidad, la temporalidad y la interpersonalidad. Conocemos sólo un intento en esta línea, el del psicólogo y fenomenólogo holandés F. J. Buytendijk, quien en su libro *La Mujer* (1966), y luego de una larga introducción dedicada a la “cuestión femenina”, hace una acabada descripción de la naturaleza y la forma de existencia de ella. Aunque no se refiere expresamente a los puntos específicos que vamos a tratar, su intento es mucho más exhaustivo y profundo que el nuestro y no hemos podido ni querido, por cierto, sustraernos a su influencia. Es por eso que estimamos que las notas siguientes bien podrían ser consideradas sólo como unas “Variaciones en torno a un tema de Buytendijk”.

LA CORPORALIDAD FEMENINA

Hablamos expresamente de corporalidad y no de cuerpo, pues en castellano este último se usa por lo general en un sentido privativo, vale decir, de soma o cuerpo anatómico-fisiológico y la relación que tenemos con él pertenece más bien a la categoría del tener que del ser. Tengo unas piernas, pero soy yo, el todo de mi corporalidad, incluida la conciencia, el que camina, y no las piernas. Yo soy mi mirada y tengo unos ojos, etc. Es al cuerpo vivido, al cuerpo que soy y que aparece

frente al otro manifestándose de alguna manera, al "In Erscheinung stehender Leib" de Zutt (1963), al que nos referimos hoy, y no al soma del cirujano sobre la mesa de operaciones. En ese sentido, no nos interesarán las evidentes diferencias entre hombre y mujer a nivel de los órganos sexuales, por ejemplo, aún cuando ellos representen el fundamento biológico de la diferenciación de los sexos. Nos detendremos en uno que otro rasgo anatómico, pero sólo en la medida en que esté cargado de significatividad.

La apariencia corporal de la mujer se diferencia claramente de la del hombre. Sus formas son en general más redondas, pero hay muchos otros detalles que la caracterizan, como el hecho de tener una musculatura menos acentuada, una pelvis más anchas, la piel más fina y lisa, pero menos vellosa, los brazos más pequeños redondos y blandos, las manos también pequeñas y finas, etc. Todo esto hace que raramente nos equivoquemos al reconocer con sólo una mirada si alguien que aparece en nuestro horizonte es un hombre o una mujer. Si analizamos este cuerpo femenino con más detalle, vamos a encontrar más diferencias aún: la mujer tiene senos y no pecho o tórax, tiene una cabellera abundante y su abdomen no es una simple pared que contie-

ne los intestinos, sino un regazo con todo lo que ello significa por su capacidad de acoger, de dar calor, protección, etc. Por su parte, el rostro de la mujer es claramente menos anguloso que el del hombre; sus formas y contornos son más suaves y menos marcados.

Lo redondo, lo suave, lo flexible, lo dócil, lo fluyente, todo aquello que de algún modo se percibe directamente en las formas corporales femeninas, nos remite a dos categorías significativas muy propias de la feminidad y que Buytendijk (ob. cit, pág. 210) ha caracterizado como plenitud y gratuidad. Lo redondo, flexible y fluyente está claramente más ligado a lo pleno que lo anguloso, frontal y agresivo, tan propio del varón. Hay algo curiosamente lleno y reposado en la manera de sentarse una mujer o de habitar un lugar. Este fenómeno llega a su extremo en el caso de la mujer embarazada, cuyo cuerpo está literalmente lleno, pero además llena el espacio en torno como nada y nade. Qué espacio más pleno que el dormitorio de la mujer embarazada que tejiendo las últimas piezas de ropa del niño por nacer, espera paciente el momento del alumbramiento. Es curioso, pero su extrema redondez ha perdido toda connotación erótica, la misma que tenían sus senos, su regazo y sus caderas antes del em-

barazo, para transformarse en pura plenitud. Pero junto con este llenar el espacio, con esa plenitud del espacio corporal interno y externo, el cuerpo femenino con sus formas peculiares, es una ofrenda. Quizás si la gratuidad de la plenitud corporal femenina sea lo que le otorgue a esta corporalidad su carácter de donación. Y este carácter atraviesa todas las formas de la feminidad, desde la confiada entrega cariñosa de la niña pequeña ante el adulto que le da confianza, hasta la entrega y dedicación de la madre que cuida con diligencia sin pasar al hijo enfermo, pasando por todas las formas de la entrega erótica, del abrazo, el beso o el acto de amor.

Por último, quisiéramos decir algunas palabras sobre la mirada femenina. Hay muchas maneras de mirar. El griego clásico distinguía más de diez formas diferentes y para cada una empleaba un vocablo distinto (ver Tellenbach, 1979). A modo de ejemplo el verbo *teerein*, que era el mirar escudriñante pero distante del científico y del cual va a derivar más tarde la palabra teoría. Desde antiguo se ha descrito la mirada propiamente masculina como "mirada de águila" y que tiene la connotación de la distancia, del escudriñar oteando el peligro, del calibrar al otro, pero también del abarcar y penetrar lo que nos hace frente. Esta morada

está sin duda muy próxima al verbo *teorein*, pero muy distante de la mirada femenina, que de algún modo es lo contrario: ella no penetra en los objetos, sino que los envuelve, reposando en ellos. Tiene en común con la mirada de los niños la apertura de los ojos que denota ingenuidad e inocencia, pero a diferencia de ellos, que pasan de un objeto a otro sin descansar en ninguno, la mirada de la mujer, como decíamos reposa en y envuelve al objeto que contempla. Ahora bien, este reposar en las cosas no significa necesariamente interesarse en ellas. La mirada femenina puede muy bien reposar un instante y luego resbalar, no detenerse, no interesarse. En todo caso, la mirada morosa de la mujer es siempre empática, irradia afectividad, ya sea positiva o negativa, y, en ese sentido, es un coexistir con la cosa sin un propósito determinado, y por eso profundamente no masculina, si pensamos que la mirada de águila está siempre persiguiendo un fin.

LA ESPACIALIDAD FEMENINA

Es difícil separar espacialidad de corporalidad, por cuanto es el cuerpo el que me otorga un lugar en el espacio, me permite orientarme en él, reconociendo un adelante y un atrás, un arriba y abajo, una derecha y una izquierda. Teniendo en cuenta esta necesaria orientación,

procuraremos describir ese espacio que corresponde al cuerpo femenino. Partiremos de un hecho empírico, que por cierto tampoco escapó a la atenta observación de Buytendijk (ob. cit. pág. 216 y ss.) y que se encuentra justo en la región limítrofe donde el cuerpo se espacializa y el espacio se corporaliza. Nos referimos a la simetría. Es un hecho que el rostro de la mujer es mucho más simétrico que el del hombre. Esa simetría característica de todo el reino animal y que se pierde ampliamente en el ser humano varón, se conserva en una buena medida en la mujer.

Pero antes de continuar nuestro análisis debemos dejar establecidos algunos hechos. La naturaleza muestra muy tempranamente en la filogénesis la tendencia a la simetría: dos ojos, dos hemisferios cerebrales, dos orejas, dos conductos nasales, dos pulmones, dos brazos, dos manos, dos piernas, etc. En los animales esta simetría es muy marcada, hasta el punto que, cuando se quiere humanizar el rostro de un animal (perro, gato, león, oso o cualquiera), se le dibuja haciendo algún guiño de ojo o algún gesto mímico con la cara, vale decir, mostrando una asimetría. Por otra parte y relacionado con esta misma simetría extrema de los animales superiores, desconocen ellos la izquierda y la derecha. Su mundo tiene

sólo un adelante y un atrás, un arriba y un abajo, y de hecho sus movimientos son siempre frontales o verticales, sin otorgar existencia a la dimensión del "lado". En el ser humano, en cambio, esta categoría es fundamental. El cuan calladamente incorporada se encuentra ella a nuestra cotidianeidad se puede apreciar en la sorpresa que nos producen los zurdos, sobre todo su dificultad para adaptarse al mundo de los diestros, que es el dominante y que determina la forma de la escritura o la posición de las manillas de las puertas, de los botones de la ropa, el manubrio del automóvil, etc. Los zurdos son en general más inteligentes y perspicaces quizás por el hecho de que se han visto obligados desde niños a manejar ambas perspectivas: la propia, que es la izquierda, más la derecha, pues, como decíamos, el mundo está hecho para los diestros. La mujer también maneja el lado izquierdo y el lado derecho, pero con mucha menos facilidad, porque de alguna manera los necesita menos. Su mirada abarcadora y su cuerpo redondo hacen que el espacio en torno a ellas tienda a ser más circular, menos frontalizado y menos lateralizado. Exactamente lo contrario es lo que sucede con el rostro y con el cuerpo del varón. Las asimetrías de la cara son mucho más evidentes, pero también lo son las del cuerpo: los diestros tienen un desarrollo mu-

cho mayor de los miembros del lado derecho, hasta el punto que son muy frecuentes los hombros caídos y las lesiones de columna. Lo inverso ocurre con los zurdos. Y con los años el rostro del varón se va haciendo más anguloso y mostrando más las huellas de los golpes que le ha dado la vida en ese espacio que el mismo cuerpo empuja hacia la frontalidad, vale decir, hacia el enfrentamiento.

Mayor simetría, circularidad y plenitud son características del espacio femenino, las que se van a traducir en un habitar reposado, en una permanencia junto al fuego del hogar, en torno al cual van a crecer los hijos, en una capacidad de espera desconocida por el carón y en último término, en esa gratuidad, en esa generosa entrega que veíamos antes como propia de la corporalidad de la mujer. El espacio femenino otorga calor, abrigo, cariño, Gemüt, como dice el idioma alemán para significar temple emocional, y del cual deriva el adjetivo gemütlich, que es casi intraducible y que se aplica a los espacios cálidos, receptivos, confortables, allí donde da gusto llegar y desde donde cuesta tanto retirarse. El hombre entra y sale de la casa. Llega a comer y a descansar y sale a trabajar para generar el sustento. La mujer, en cambio, permanece, plena en su corporalidad, y llenando el espacio a su alrededor. Y

esto ha sido siempre así. También en la prehistoria, en la época de las cavernas, la mujer se quedaba cuidando el precioso fuego y ocupada en los quehaceres del hogar, mientras el varón salía a cazar o pescar.

Esto no significa en absoluto que, antropológicamente, a la mujer no le corresponda el trabajo fuera de la casa. Por razones que no es del caso desarrollar aquí, los roles han ido cambiando y ahora ella trabaja a la par con el hombre y lo hace muy bien. Sin embargo, nadie podría discutir su preferencia por trabajos que tienen que ver con el cuidado, con la preocupación por los otros – característica que describiremos más adelante a propósito de la interpersonalidad - como es el caso de enfermería, servicio social, psicología, pedagogía, periodismo y en el último tiempo, medicina. Y cuando está en el trabajo está también de algún modo en la casa a través del contacto telefónico y da órdenes y soluciona problemas y le ayuda en las tareas a sus hijos y previene accidentes, etc. Y en el trabajo mismo crea un espacio a su alrededor muy distinto al agresivo espacio masculino, que tiene más de hogar que de banco o de fábrica y que no es indiferente al hecho frecuente de la confusión de espacios, roles y lealtades, que ocurre en varones que empie-

zan a sentir que el hogar está más junto a la colega o a la secretaria que al lado de la esposa. Lo que queremos señalar, en el fondo, es que una mujer bien mujer no pierde su condición de tal por trabajar en lo que sea, pues donde ella vaya pondrá su particular sello de percibir el mundo y de operar en él y una de las formas más radicales de su modo de estar en el mundo es el habitar el espacio en torno, haciéndolo circular, cálido, pleno y regalado.

LA TEMPORALIDAD FEMENINA

Pasaremos por alto las consideraciones filosóficas sobre el problema del tiempo y la temporalidad en el sentido de lo planteado por el gran pensador alemán Martín Heidegger (1927), para entrar directamente a la descripción de algunos rasgos del tiempo femenino. Así como la espacialidad está muy vinculada al cuerpo y ambas se constituyen como dos dimensiones casi inseparables, así también la temporalidad está muy próxima a la dimensión espacial, y las características que describamos de una son fáciles de confundir con las de otra. Debemos advertir también que el mundo moderno ha ido acercando la temporalidad de la mujer a la del hombre, habiendo dejado de ser la una completamente polar con respecto a la otra. Sin embargo, siempre restan características que son propias

de la mujer o que al menos, muestran el modo femenino de vivir algo que se está imponiendo a ambos sexos por igual, a saber la urgencia o aceleramiento de la vida urbana moderna.

El primer rasgo que encontramos ya en la niña pequeña y que tan fuertemente contrasta con el modo de vivir el tiempo el carón de la misma edad, es la demora o morosidad. La niña, y más tarde la mujer, es capaz de quedarse por un tiempo en un lugar, en una actividad lúdica por ejemplo, vale decir, en algo que no tiene urgencia, que no implica un movimiento incesante hacia alguna parte. Pensemos en la diferencia radical que existe entre jugar a las muñecas y jugar a los bandidos. El primero implica permanecer horas en un mismo lugar, abstraído en mil detalles de la vida minúscula; el juego de los niños varones, en cambio, es acción, premura, violencia. Vida y muerte se alternan con la velocidad del rayo: el caído se levanta, el que viene al ataque se desploma y todo esto lleva aparejado un cambio permanente de sitio. Si lo trasladamos a la muchacha adolescente, otra vez el contraste con el varón. Mientras éste, en esta edad, está fuertemente solicitado por los deportes, que por definición está ligados a estrictas mediciones temporales, como es el caso del fútbol o del básquetbol,

o significan una lucha contra el tiempo, como en el atletismo, la muchacha pasa horas arreglándose la cara o el peinado frente al espejo o escribiendo diarios de vida o comprometida en largas conversaciones con amigas y compañeras. Trasladado esto a la edad adulta, la polaridad se mantiene en las preferencias por distintos tipos de trabajo, los varones por aquellos donde predomina la acción creadora y muchas veces depredadora, pero que, al igual que el deporte, o está enmarcada en estrictas dimensiones temporales, como la vida industrial y empresarial, o está caracterizada por lo que se ha dado en llamar una "lucha contra el tiempo", como ocurre en la actividad competitiva de tipo comercial u otra. Las mujeres, en cambio, tienden a buscar trabajos menos apremiantes y competitivos y sobre todo, menos circunscritos en el tiempo, como veremos luego.

Pero donde es más evidente esa particular relación de la mujer con el tiempo, relación que es casi desconocida para el varón, es en la vida de hogar, donde la vemos permanecer simplemente siendo, constituyéndose en el centro natural a donde todo llega (marido, hijos, antes también la servidumbre) y desde donde todo sale, sin urgencia, sin apremio y, como decíamos antes, llenando el espacio.

Que vacío tan grande experimentábamos de niños cuando al regresar del colegio en la tarde nuestra madre, por alguna razón, no estaba en casa. Lo mismo vale para muchos maridos, algunos de los cuales, con fuertes resabios del antiguo "machismo", le "exigen" a su mujer estar en casa cuando ellos llegan. Muchos han interpretado esta frecuente actitud como producto de los celos. El mismo dueño de casa, quien sin saber mucho el por qué hace esa exigencia absurda, también piensa, cuando alguien lo obliga a ello, que probablemente se trate de "celos inconscientes". Pero todos se equivocan al valorar así esa actitud del varón con respecto a la mujer. Las raíces son mucho más profundas y tienen que ver con este radical antropológico de la espera (nadie sabe esperar como la mujer, con la misma naturalidad que las plantas mustias y secas esperan que termine el invierno y lleguen la primavera), y el hecho que la mujer llena ese espacio circular del hogar y hace que el tiempo en cierto modo se detenga, que adquiere una suerte de consistencia, que es la que en último término le da el sabor a la vida.

Ahora bien, de la urgencia del trabajo, de las mil llamadas telefónicas, entrevistas, viajes, reuniones, toma de decisiones, etc., que conforman la vida cotidiana del varón empresario

o funcionario moderno, muy poco es lo que queda en la memoria. Sí, en cambio, la vuelta al hogar en las tardes o en las noches cuando se es esperado, las largas tardes de los sábados o de los domingos, etc., vale decir, todo aquello que está dominado por la temporalidad femenina. Las emociones fuertes y rápidas no dejan recuerdo. Al parecer uno las vive con una conciencia crepuscularizada. En cambio, lo que nos sucede en ese otro tiempo, en el tiempo que mora y demora, allí donde no hay urgencia, en el calor del hogar, en torno a la mesa y, por sobre todo, junto a la mujer que amamos o a la madre o a la abuela o, ya mas viejos, junto a la hija que nos cuida, eso sí que se recuerda y pasa a constituir un elemento central de nuestra urdimbre afectiva. Un ejemplo banal de lo antedicho es el estudio de las nostalgias de las personas que por cualquier razón se han visto obligadas a vivir por largo tiempo en el extranjero. Lo que recuerdan con más agudeza son los almuerzos familiares del día domingo o las largas tardes pasadas con la familia en el campo o en la playa. Nunca he conocido a alguien que haya tenido la nostalgia de la oficina o del teléfono y sí a muchos, que en el caso de Chile, se emocionaban ante el recuerdo tan poco romántico de una empanada o de un vaso de vino tinto. ¿Y por que? Seguro que no por

la empanada o el vino en sí mismos, sino porque estos objetos remiten a una atmósfera determinada que desde la más tierna infancia fue contribuyendo a constituir nuestro ser, capa por capa, emoción por emoción, atmósfera que es el producto de un espacio hogareño (redondo, cálido, acogedor, en suma, espacio femenino) y de un tiempo moroso, tranquilo, circular, que permanece y no se precipita hacia ninguna parte, cual es el tiempo de la maduración, el tiempo femenino.

INTERPERSONALIDAD DE LA MUJER

No pretendemos analizar en profundidad todos los aspectos que dicen relación con la forma femenina del encuentro interpersonal. Por ser el elemento más conocido y estudiado es que dejaremos de partida de lado toda la problemática del amor en su vertiente femenina. Del modo de encontrarse el ser femenino con el otro destacaremos sí un aspecto menor, pero sumamente indicativo de esta polaridad femenino-masculina y que también ha sido señalado por Buytendijk. Nos referimos al momento de dar la mano. El hombre tiene por lo general una mano grande y fuerte, mientras la mujer es la que propiamente da la mano al otro, en el sentido de una entrega, casi de un regalo confiado, mientras que el hombre coge; él, en cierto modo agarra la

mano de ella. Es un acto, entonces, asimétrico, pero lleno de complejidades, porque ocurre que la mujer sabe que el hombre sabe que su mano es más débil y que él tiene que controlar su fuerza y a su vez el varón sabe que él se está controlando; pero, con todo, también en este acto tan automático que realizamos todos los días se nos aparece esta polaridad: la mujer da la mano, mientras el hombre la toma.

Podríamos hacer toda una fenomenología del encuentro erótico, partiendo de esta diferencia fundamental en el darse la mano, pero preferimos renunciar a ello en aras de subrayar otro aspecto que nos parece lo más característico quizás del ser femenino en su totalidad. Nos referimos al cuidado. Buytendijk sostiene que esta es la actividad femenina fundamental y que en cierto modo se opone al trabajo tal como hoy día lo entendemos. El trabajo es una actividad del espíritu humano que consiste, en lo esencial, en ordenar una serie de actos hacia un fin, siendo aquello de que me ocupo no siempre interesante: la máquina que yo manejo o la hoja en que escribo una lista de inventario no es importante en sí, sino que a través de esa máquina y esa contabilidad voy a obtener un producto que se va a vender y que en último término me va a deparar una

determinada ganancia o utilidad. El trabajo implica, además, una acción resuelta, un querer llegar a una meta, a un éxito, y todo esto va a hacer necesario el superar una serie de resistencias. El compromiso emocional con el trabajo no es necesariamente intenso; más aún, mucha gente se ve obligada a realizar trabajos que no le interesan en absoluto. Otra característica del trabajo representa entonces una actividad esencialmente masculina y así es como determinados trabajos masculinizan a las mujeres que los realizan. Por otro lado, es conocido el proceso de feminización que sufren aquellos hombres que no trabajan en absoluto o que tienen actividades que no corresponden al trabajo tipo descrito, como ocurre, por ejemplo, con muchos artistas.

Frente a este fenómeno del trabajo se erige el mundo del cuidado como la polaridad propiamente femenina. En primer lugar, el cuidado no tiene una finalidad distinta de aquello de lo cual uno se ocupa: cuidar un enfermo o acompañar a alguien reducido a la soledad o enseñar y educar a un hijo no tiene más finalidad que el bienestar, la salud o la educación de aquel de quien en ese momento me ocupo. Esto ya le da al cuidado una categoría moral muy superior al trabajo. Además, el cuidado sólo se puede realizar en el

marco del encuentro interpersonal. No cabe cuidar una máquina en este mismo sentido. Coincidiendo con todo lo elaborado con anterioridad y, a diferencia del trabajo objetivo, que es finalista, lineal, frontal e interrumpido, el cuidado no avanza, no está dirigido a punto final distinto del otro ser que tengo ahí delante y prácticamente no tiene pausas. ¡Pensemos en cómo cuida una madre a un hijo enfermo! Por último, habría que decir que las actividades relacionadas con el cuidado o no dan dinero o dan muy poco. Ha sido una tradición en Occidente, y particularmente en nuestro país, el que las profesiones relacionadas con el cuidado, como enfermería, medicina, asistencia social, etc., sean mucho pero pagadas que aquellas dirigidas a la producción.

El hecho que Buytendijk haya caracterizado como "cuidado" el modo fundamental de la interpersonalidad femenina, nos parece de la mayor trascendencia, sobre todo si recordamos que en la analítica existencial de Heidegger (1927) aparece justamente "die Sorge", vale decir, la cura o cuidado, como el movimiento y/o motor fundamental del "Dasein" (ser-ahí), existente humano, en el cual se articulan las instancias temporales del pasado, del presente y del futuro. Cualquier querer y desear, cualquier impulso o inclinación, tie-

nen sus raíces en la cura o cuidado, afirma Heidegger. Pero el filósofo alemán va más allá aún en la trascendencia que otorga a esta dimensión de lo humano cuando escribe: "La (posible) perfección del hombre, el llegar a ser lo que puede ser en su ser libre para sus más propias posibilidades, es obra de la cura o cuidado". Pienso que es difícil encontrar un reconocimiento mayor a la dignidad de la mujer que este tácito de Heidegger al identificar el impulso fundamental del ser humano con el cuidado, que es a su vez la forma propia de relacionarse la mujer con el mundo y con los otros.

En suma, vista la polaridad que representa la mujer en casi todos los aspectos con respecto al varón, la pretensión de igualarlos nos parece tan atentatorio contra el orden natural como querer borrar las diferencias entre la oscuridad y la luz o hacer desaparecer cualquiera de las otras polaridades entre las cuales se despliega el movimiento de la realidad toda. Por cierto que la mujer podría llegar a ser igual al hombre en su capacidad mental y casi igual en su capacidad física. Es sólo un asunto de entrenamiento. Un impresionante y desagradable ejemplo de ello lo constituyen esas mujeres que desarrollan fuerte musculaturas por medio del levantamiento de pesas

o de la práctica del físico-culturismo. Pero con la pérdida de lo femenino desaparecería toda una dimensión de la realidad (con el espacio redondo y acogedor, el tiempo circular y permanente y el encuentro cuidadoso, entre otras características.) que sólo la mujer puede crear y el mundo entero se vería entonces empobrecido hasta al punto de hacerse inhabitables.

Por último, cabría recordar que para el varón la mujer no representa sólo el complemento psíquico y sexual, sino también la fuerza que lo empuja hacia lo mejor de sí mismo, como tan bellamente lo expresara Goethe en los versos finales del Fausto, a los cuales Mahler pusiera música en la más sublime de sus sinfonías, la Nº 8:

***“Lo transitorio es sólo una metáfora
Lo imperfecto aquí se ha hecho realidad.
Lo indescriptible ya se ha consumando.
El eterno femenino nos atrae hacia lo alto”***

Agradecimientos

Claudia, gracias por todo. Gracias por tu apoyo, cariño y comprensión. Gracias por ayudarme con tantas cosas que sería imposible enumerar. Claudia, gracias por existir.

Jacob y Pame, gracias por su apoyo, ayuda, y amistad. Gracias por ayudarme con la diagramación de la presente memoria y por todo lo demás.

Cristian y Darwin, gracias por la amistad, la música y la conversación. Cristian, gracias por ayudarme con las maquetas y a "cortar papeletos". Darwin, gracias por ayudarme a cotizar el conector.

Gracias a Leonardo Gutiérrez y a la gente de CADCAM S.A. por la simulación de esfuerzo estructural de la luminaria

Gracias a la Dirección de Bienestar Estudiantil, especialmente a Rodrigo Carmona, por otorgarme el espacio y las facilidades para trabajar en el proyecto de título.

Gracias a Juan Pablo Acuña y a la gente de Timbercret, por haberme dado las facilidades para hacer pruebas en la fabricación de los pastelones y por cotizar algunas de las piezas del proyecto.

Gracias a Marcelo Quezada por la guía en el proceso. Pero más que eso, gracias por las conversaciones que no tenían que ver precisamente con Diseño.

Gracias a todos lo que me acompañaron estos años. Especialmente a Marcelo, Arnaldo, Leo, Rodrigo, Juan y Daniel.

Bibliografía

- Browne, Enrique. **"Borges y Neruda arquitectos"**. Revista Arkinka, Nº 28, año 3, págs 120-127. Perú. 1998
- Bulnes, Raúl; Mayorga, Elena; Insunza, Ramiro; Martner, Carlos; Soza, Sergio. **"El poeta y sus residencias en la tierra, Pablo Neruda y la arquitectura"**. Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda, Nº 40, págs. 32-51. Chile. 2000
- Buytendijk, Frederick. **"La mujer : naturaleza, apariencia, existencia"**. Revista de Occidente. Madrid. 1966
- Bürdek, Bernhard. **"Historia, teoría y práctica del diseño industrial"**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1994
- Cisneros, Myrna. Memoria de Título, **"Identidad Visual para el Centro Cultural Cantalao"**. Universidad de Chile, Diseño Gráfico. 2002
- Dörr, Otto. **"Sobre la Mujer y lo Femenino"**, en "Humanización del Proceso Reproductivo Mujer-Niño-Familia", págs. 13-24. Ministerio de Salud - Universidad de Chile. Santiago. 2001
- Fundación Pablo Neruda. **"Apunte de Información General"**
- González, Consuelo. Tesis de título de artífice con mención en ornamentación **"Isla Negra, La no isla que es isla"**. Universidad de Chile, Artes Plásticas. 1989
- Löbach, Bernd. **"Diseño Industrial, bases para la configuración de productos industriales"**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981
- Mansilla, Alberto; Marín, Germán; Figueroa, Aída; Uribe, Fernando; Bellet, Jorge; Schopf, Federico; Loyola, Hernán; Vidal, Virginia. **"Los Rostros de Neruda"**. Editorial Planeta. Chile. 1998

Muñoz, Hugo. **"Lactancia Afectiva"**, en "Humanización del Proceso Reproductivo Mujer-Niño-Familia", págs. 199-210. Ministerio de Salud - Universidad de Chile. Santiago. 2001

Navarro, Federico. **"La Somatopsicodinámica"**. Il Discobolo Edizioni. Italia. 1988

Neruda, Pablo. Recital en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile: **"Algo Sobre la Construcción, sus materiales y sus hombres"**. Transcripción de Leonardo Parma. Cerrillos. 1969

Pinto, Fernando. **"Relación Madre-Hijo inicial: apego ¿ficción o realidad?"**, en "Humanización del Proceso Reproductivo Mujer-Niño-Familia", págs. 189-192. Ministerio de Salud - Universidad de Chile. Santiago. 2001

Rubilar, Luis. **"Los Traumas de Neruda"**. La Tercera. Chile. Agosto 2002

Teitelboim, Volodia. **"Neruda"**. Editorial Sudamericana Chilena. 1996

Visitas a terreno:

Visita a las Casas de Pablo Neruda:

- "Isla Negra"
- "La Sebastiana", Valparaíso
- "La Chascona", Santiago
- "Michoacán", Santiago
- "La Manquel", Santiago (de la cual solo se encuentra construida parte de la obra gruesa)

Entrevistas y conversaciones:

- Ramiro Insunza, arquitecto y ahijado de Pablo Neruda
- Juan Carlos Barrera, encargado de cultura de la Municipalidad de El Quisco
- Angelina Rivano, guía de la casa-museo en Isla Negra
- Manuel Llanca, mariscador y buzo. Empleado de Neruda durante su permanencia en Isla Negra

Sitios web:

- www.escofet.com
- www.magogroup.com
- www.hess-form-licht.de
- www.sika.cl
- www.uchile.cl/neruda
- www.cerates.es
- www.naturpiedra.com
- www.bottai.cl
- www.timbercret.cl



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
ESCUELA DE DISEÑO

