



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE ARTES  
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN  
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

---

**EL RETORNO DEL PAISAJE**

**ANTECEDENTES TEÓRICOS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA CIUDAD  
CONTEMPORÁNEA A PARTIR DEL CASO CIUDAD PARQUE  
BICENTENARIO DE CERRILLOS, SANTIAGO DE CHILE**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en  
Teoría e Historia del Arte

**HECTOR L. ESPINOLA QUILODRAN**

PROFESOR GUÍA: SERGIO ROJAS CONTRERAS

---

SANTIAGO DE CHILE  
2018

## **DEDICATORIA**

Dedicado a mis padres Gladys y Retty, por hacer posible el haber llegado hasta aquí y por ser (aunque no lo saben) unos precisos y elocuentes contadores de historias.

Y para mis abuelos Lidia, Rosa y Guillermo, por medio de quienes me enteré de un mundo que no viví pero que, aunque ya no están, aún puedo imaginar.

## **AGRADECIMIENTOS**

Debo agradecer al Consejo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes a través de la Línea de Becas y Pasantías del año 2010, folio nº 9086-7 de FONDART, el haber financiado mi segundo año del Magister en Teoría e Historia del Arte, beca sin la que, en tiempos difíciles, habría sido muy difícil seguir estudiando.

También debo dar las gracias al profesor y doctor Gastón Molina, quien amablemente aceptó una pequeña reunión para conversar sobre mi tesis a partir de la que pude ver la difícil tarea que mi propuesta significaba y las confusiones que presentaba. Sin saberlo entonces, mi tesis estaba a la vuelta de la esquina, inmediatamente en el lado opuesto de todo lo que le planteé y que certeramente él pudo advertir: en lo Real del paisaje.

Y por último, debo agradecer a mi antiguo amigo Pepo, quien lucidamente algún día de nuestra pasada amistad, me convenció de que yo podía pensar la arquitectura, el mundo y todo lo que se apareciera ante mí, desde el paisaje. Ciertamente estaba en lo correcto pues esta tesis es uno de los resultados de aquellas alentadoras palabras.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	1
I. LA ANOMALÍA DE CIUDAD PARQUE BICENTENARIO (CPB) .....	7
1. Antecedentes .....	9
1.1 Desde Portal a Ciudad Parque Bicentenario.....	9
1.2. La des-locación histórica de CPB. Entre el centro y la periferia. ....	14
2. La intensidad de Santiago. ....	19
2.1. El repliegue de la Santiago. ....	21
2.2 El principio de acumulación de las ciudades para la imagen. ....	30
2.3 La construcción de un vacío. ....	35
3. La resistencia imaginaria de CPB. ....	37
3.1 Entremedio de la ciudad. ....	38
3.2 <i>Il scenario dil mondo: sobre el movimiento del paisaje.</i> ....	41
3.3 La moderna rigidez del paisaje. ....	43
II EL DESCALCE DEL PAISAJE.....	46
1. La Urbanidad del Paisaje.....	47
1.1 La Articulación Urbana del Paisaje. ....	47
1.2 La Movilidad Del Mundo .....	52
2. La Inversa Ganancia Imaginaria del Paisaje.....	56
2.1 La Devaluación de la Experiencia Urbana .....	57
2.2 El Adelgazamiento del Paisaje.....	59

3. La Edición de la Ciudad Global.....	64
3.1 El Discurso Visual de la Ciudad para el Consumo. ....	65
3.2 La Anticipación Narrativa .....	68
4. El Arruinamiento del Paisaje.....	72
III. EL RETORNO DEL PAISAJE .....	77
1. Los Neo Problemas de la Representación.....	77
2. Ante(s) (d)el Paisaje. ....	81
2.1 La Mirada Reflexiva. ....	84
2.2 Los Silenciosos Mensajeros del Paisaje. ....	93
3. La Irrealización del Paisaje .....	100
3.1 La Fantasía del Paisaje. ....	100
3.2 Home versus Prince. La Digitalización de la Catástrofe. ....	111
3.3 Totalizar Fragmentando.....	116
3.4 Un Retorno Impresentable.....	125
CONCLUSIONES .....	134
BIBLIOGRAFIA.....	139

## RESUMEN

Considerado como el proyecto urbano más ambiciosos de la historia de Chile y dentro del inédito proceso de globalización en el que nos encontramos, Ciudad Parque Bicentenario (CPB) extrañamente aún no logra construirse. A diecisiete años de su inicio, ha dejado a la vista una especie de grieta tan grande como desconocida al interior de Santiago. Junto al desmesurado crecimiento fragmentario, la radical aceleración del recambio material de las ciudades ha hecho aparecer entre los pliegues o márgenes de su constante transformación, extraños hiatos urbanos como el caso de CPB que, sostenidos en el tiempo, han conseguido que la ciudad contemporánea sea cada vez más impredecible, inimaginable y difícil de conocer. La ciudad ha comenzado a diluirse entre las nuevas geografías transnacionales de las redes, haciéndose cada vez más infamiliar: cada vez más *real*. Consecuencia de la potencia revolucionaria de la reestructuración post metropolitana global, el paisaje como concepto histórico que se encargó de suturar y reunir aquella moderna relación de co-pertenencia entre el hombre y su entorno, ha sucumbido ante la experiencia que el abultado imaginario virtual de internet nos impone en su desterritorializada ubicuidad: el retorno a una insubordinada realidad material comienza a hacerse presente.

*El naufragio del Titanic fue una forma en la que la sociedad vivió la experiencia de su propia muerte*

Slavoj Zizek

## INTRODUCCION

Para el año 2010, y muy lejos de las pretensiones que lo convirtieron en el proyecto más importante de conmemoración del bicentenario, la ejecución del *megaproyecto* Ciudad Parque Bicentenario de Cerrillos aún estaba en duda, transformándose así, quizás, en el mayor de los fracasos urbanos de la historia de Chile. A diecisiete años del concurso de ideas y a trece años de haberse entregado el último intento de proyecto para reiniciar su realización definitiva, lo cierto es que aún no se construye<sup>1</sup>. Considerado en un principio como portal (de ahí el nombre inicial del proyecto como “Portal Bicentenario”) o punto de inflexión para el ingreso de Chile al pleno desarrollo, debido a la magnitud y sus constantes intentos fallidos de realización, parecieran haber desplazado esta parte de la ciudad hacia un lugar distinto dentro del inevitable proceso de globalización. Desde los cambios radicales en la economía mundial a finales de los setenta la ciudad, como soporte fundamental de la vida moderna, habría comenzado entonces un acelerado proceso de reestructuración urbana acomodando y recomponiendo no solo sus propios límites físicos sino también el de su propia historia.

Sintomáticamente, habiendo pasado ya algunos años desde Bicentenario, el Centro Cultural Palacio La Moneda, entre el 10 de Abril y 14 de Agosto del

---

<sup>1</sup> Si bien el año 2011, el presidente Piñera inaugura el parque central del proyecto, en diciembre de ese mismo año el 8° Juzgado Civil de Santiago garantiza dictó una medida precautoria que impedía avanzar con cualquiera de los proyectos inmobiliarios propuestos hasta entonces, lo que sumado a las licitaciones desiertas del 2008-2009 en donde no se presentaron inmobiliarias interesadas y a la resolución de la Corte Suprema que impedía construir viviendas en el ex aeropuerto, se lograba así la detención total de la ejecución del Plan Maestro presentado el 2005.

2014, organiza la exposición “Puro Chile: Paisaje y Territorio” siendo seguramente una de las más nutridas en relación específica al tema del paisaje y las representaciones territoriales, a través de distintos formatos. En un encomiable esfuerzo de coordinación con museos de todo el país y colecciones privadas, logró reunir una muestra tan histórica como diversa en sus enfoques disciplinares, que abarcaba desde bosquejos y croquis de los primeros naturalistas llegados a Chile hasta escultura, fotografía, montajes, videos documentales y, por supuesto, una variada muestra de pintura paisajista de incalculable valor artístico<sup>2</sup>.

Pero este entusiasmo por el paisaje no es solo una coincidencia conmemorativa ni exclusiva del mundo del Arte. Desde hace poco más de una década y con mayor énfasis desde la definición de *paisaje cultural* hecha por UNESCO en 1992, las geografías de identificación local, se convirtieron en patrimonio intangible y derecho fundamental para el bienestar de la vida del hombre, en vista de los conflictos tanto medio ambientales como territoriales acontecidos en las últimas tres décadas a nivel mundial. Junto con esta declaración universal, como auxilio a su problema de conservación, un abanico multidisciplinar ha hecho del paisaje el centro de su quehacer. Así como históricamente lo fueron el arte y la arquitectura, más recientemente la ciencia a través de la ingeniería, la sociología, la antropología y, en especial, la geografía

---

<sup>2</sup> Dentro del mismo tono casi nostálgico, a menos de un año, el Museo Nacional de Bellas Artes en conjunto con el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado y durante los días 14 y 15 de Enero, se dieron cita 15 expertos en el coloquio “Línea y Lugar: una invitación a pensar en las prácticas del dibujo” en donde el dibujo asociado a la noción de lugar fue la excusa con la cual trabajar tanto la naturaleza como la ciudad. Implícitamente el paisaje se filtró en cada una de las charlas y discusiones del coloquio.

que en muchas de sus derivaciones –en ocasiones fusionándose con las anteriores-, han reconfigurado una nueva cultura para la comprensión del territorio, dándole al paisaje en la actualidad una importancia que creo nunca tuvo antes. Es decir, tanto exposiciones como Puro Chile o la declaración UNESCO, son modos distintos que apuntan a recuperar y proteger el mundo material y cultural que, durante la actual globalización, aceleradamente se destruye y reconstruye.

Pero el retorno al que refiere esta tesis, no es el retorno del paisaje de las disciplinas artísticas ni el paisaje de las ciencias que trabajan para construir el “nuevo mundo global”. Junto al reflote del interés por darle apariencia armoniosa a las ciudades y a los territorios, del lado de la globalidad cultural sostenida por *la red virtual* de internet, ha comenzado a producirse una especie de dimensión paralela que nos permite al mismo tiempo estar *conectados en línea* con todos los lugares del mundo pero que pareciera alejarnos progresivamente del entorno material que nos circunda, diluyéndose en las nuevas “geografías virtuales” de las redes.

Dentro de este acelerado e inédito proceso de globalización, grandes porciones de ciudad, así como ciudades enteras, se han replegado sobre sí mismas dejando entre sus márgenes hiatos urbanos tan extraños como fascinantes. Muestra de ello, la fallida construcción del proyecto Ciudad Parque Bicentenario será la ocasión mediante la cual esta tesis se plantea ensayar, desde los aportes teóricos del paisaje, el desplazamiento imaginario de un mundo

material que pareciera consumirse en la virtualidad de la *Red*. Ante la potencia revolucionaria de la reestructuración post metropolitana, la apuesta de esta investigación es reflexionar las nuevas relaciones que la globalización posibilita respecto de nuestro entorno material.

En lo formal, el texto se divide en tres capítulos. El primero que recopila los construye tanto la historia del caso de CPB como la del devenir ciudad en especial de los últimos cuarenta años de Santiago, en donde quizás la aridez de la información se aleje de la distancia crítica que tiene los otros dos, pero que en su construcción permite hacer aparecer una primera representación de esos lugares de ninguna parte. El segundo capítulo plantea el problema del descalce o desarticulación que contemporáneamente habría llegado a tener el paisaje entre la superficie de su imagen y la mirada o reflexión sobre la ciudad como nuestro entorno que permite nombrarlo; utilizando el término que Berque (2010), la imposibilidad de pensar *paisajemente*<sup>3</sup>. Acudir al paisaje implica entonces, no solo reconstruir una categoría histórica mediante la cual comprender los desencuentros propios que las desmesuras de la ciudad contemporánea nos propone sino que también, poner a prueba el desplazamiento y reordenamiento de los propios límites que esa misma mirada *paisajera* pueda haber sufrido ante el radical avance de la transnacionalización del mundo. De esta manera, no solo los modos de representación tradicionales de la Arquitectura como el Urbanismo resultan insuficientes sino que, en el sentido de la idea de los no lugares de Augé,

---

<sup>3</sup> El término es obtenido desde el planteamiento que Agustín Berque asocia a un modo de pensamiento que se distancia del disciplinar o *paisajista*.

CPB nos ubicaría en una especie de ciudad indeterminada o “no ciudad” que no se deja simbolizar y que por ahora solo puede definirse en su negatividad como no otro. Dentro de la vida “en línea”, las ciudades pasarían a convertirse en algo así como “los sitios eriazos” ocultos y despreciados, invisibles, como pliegues de una geografía ya no urbana sino que global. Acerca de estos vacíos como CPB, Ignasi Solà-Morales (2009) se preguntaba precisamente: ¿Por qué hay una sensibilidad paisajista, ilimitada por tanto, hacia esta naturaleza artificial poblada de sorpresas, de límites imprecisos, carente de formas fuertes que representen el poder? (p.128). Como intersticio urbano producto de los constantes repliegues que la ciudad haría sobre sí, en su detención, este descampado haría aparecer una ciudad inestable, con un constante vaciamiento de sentido pero, al mismo tiempo, abierta en la potencia evocadora que solo la mirada de paisaje o reflexión por el entorno puede hacer aparecer.

El tercer capítulo final desarrolla la tesis, que si bien se intenta anticipar en los dos primeros capítulos, pretende profundizar en la imposibilidad que el paisaje tiene de realizarse o hacerse presente como re-presentación, para el caso de Santiago como ciudad global siempre en movimiento. Dentro de la revolucionaria intensidad y movilidad de la reestructuración postmetropolitana<sup>4</sup>, la ciudad portaría consigo una voluntad de transformación que solo se haría efectiva, tal como Foster lo lee en las neo-vanguardias, a costa precisamente de la alteración de los códigos que la ciudad posee, dejándonos expuestos ante/en su descampado.

---

<sup>4</sup> Concepto utilizado por Edward Soja para explicar el complejo comportamiento de las ciudades contemporáneas post reestructuración de la ciudad moderna o metrópolis.

Esa sensibilidad paisajista que Solá-Morales advierte, sería precisamente aquella resistencia como cifra de su voluntad inherente de transformación, siempre en movimiento, haciendo imposible, hoy, la pregunta por el momento de su fijación temporal, impidiendo la realización del paisaje como ese Real<sup>5</sup> imposible de simbolizar y por lo tanto, de hacerse presente.

---

<sup>5</sup> Concepto psicoanalítico desarrollado por Jacques Lacan, utilizado por Hal Foster para hacer referencia a los problemas presentados por las neo vanguardias artísticas del arte de finales del siglo pasado, como aquella dimensión psicológica, en torno a la cual se articula la realidad. Una especie de vacío que permite que la subjetividad se construya en torno a él.

## I. LA ANOMALÍA DE CIUDAD PARQUE BICENTENARIO (CPB)

Destinado a celebrar los doscientos años de independencia, “Ciudad Parque Bicentenario” (CPB) estuvo llamado a ser el proyecto de intervención urbana más grande en la historia de Chile reincorporando 250 hectáreas del área sur-poniente de Santiago derivadas del cierre del ex aeródromo de Cerrillos, quizás sólo comparable con la Remodelación San Borja o con su centenario antecesor, el Parque Forestal. Fiel representante de las nuevas estrategias de construcción de las ciudades globales y a poco más de treinta años del cambio de modelo económico, CPB se presentó como un *megaproyecto urbano* residencial de magnitudes inéditas tanto por su tamaño como por la gestión conjunta de una, también inédita, cantidad de actores sociales involucrados durante su desarrollo. Destinado entonces a convertirse en hito de las nuevas políticas de participación público-privado, logró en poco tiempo transformarse en un fracaso urbano tan grande como la escala de su intervención y su pretendida trascendencia histórica, haciendo aparecer una especie de grieta al interior de Santiago tan extensa como extraña<sup>6</sup>. Liberado para la reconversión de los suelos degradados en una especie de ciudadela, este gran paño sería destinado tanto a viviendas para el acceso transversal de distintos estratos socio-económicos como para equipamientos y servicios locales, comunales e intercomunales, sufriendo en su desarrollo los ajustes económicos y legales propios de las

---

<sup>6</sup> Las obras de infraestructura urbana tuvieron prioridad al momento en que se crea la “Comisión Bicentenario” que coordinó el proyecto inicial “Portal Bicentenario”. Publicado por la Biblioteca Nacional el 8 de Noviembre de 2000, en su punto dos del decreto cita: “La propuesta señalada tendrá un especial énfasis en obras de infraestructura que tengan significancia (...)”. <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=177557>.

economías de mercado, que van desde el cambio de su nombre como proyecto hasta la creación forzada de normativas específicas para su realización. Como actualización del modelo de mercado de suelos y el inmobiliario iniciados a principio de los ochenta, se convertía así en una novedosa propuesta de diseño sustentable e integrador en su gestión, de cara a la incorporación de Chile en el proceso de globalización tanto económica como cultural.

Desde el año 2005, fecha en que se termina el Plan Maestro que debía dar inicio a la puesta en ejecución del proyecto, hasta la promulgación el año 2016 del Plan Regulador Metropolitano PRMS 105 que permitirá su construcción definitiva, su visibilidad pública fue progresivamente desapareciendo junto con las expectativas de su materialización, obviamente lejos de cualquier posibilidad de celebración o conmemoración bicentenaria. La prolongada espera producto de las disputas, en especial de tipo legal a las que tuvo que enfrentarse tanto la “Comisión Bicentenario” creada el 2001 por el presidente Lagos, como “La Comisión Legado Bicentenario” creada por el presidente Piñera en el 2010, han hecho de su seguimiento una tarea difícil basada principalmente en una extensa cantidad de publicaciones tanto en los diarios de circulación masiva como en páginas webs especializadas, dando cuenta tanto de la lentitud de los avances, de los retrocesos y sus reiteradas modificaciones. Avanzados los conflictos, su información comenzó a hacerse tan escasa como imprecisa forzando a construir y ordenar su relato a partir de un extenso cruce entre todas las fuentes que brevemente han atendido a su documentación.

Tal como sucede con los vacíos históricos existentes al interior de la ciudad producto de una estructura urbana siempre incompleta o inacabada, con CPB aparece un tipo de vacío similar que describe un Chile que aún no está ni política ni legalmente preparado ante el desafío global, no solo urbano sino que tampoco ante el cambio paradigmático que implica la gestión de las ciudades dentro de la globalización. El accidentado proceso que su desarrollo ha visto desde su concepción en el 2001, ha determinado que hasta el día de hoy solo se haya podido construir un quinto del proyecto correspondiente al *Parque* longitudinal que pasa por su eje central, faltando precisamente la *Ciudad* prometida en el proyecto con miras al tercer milenio, acusando así una ralentización en la velocidad de recambio material que todas las ciudades capitales deben tener para pertenecer al mundo globalizado *en red*. Atrapado dentro de Santiago, CPB se ha transformado así en un objeto anómalo que se resiste a formar parte de la realidad urbana contemporánea cuyo mandato no es otro más que el acelerado, constante y libre intercambio de sus propios bienes y valores urbanos.

## **1. Antecedentes**

### **1.1 Desde Portal a Ciudad Parque Bicentenario**

Durante el segundo semestre del 2001, la Comisión Bicentenario creada para coordinar propuestas, obras y eventos para conmemorar los doscientos años de independencia, llama a un concurso abierto de ideas para el entonces llamado proyecto “Portal Bicentenario”. Dicho nombre se mantendría hasta el

término del Plan Maestro en el 2005, para luego cambiar su nombre definitivo a “Ciudad Parque Bicentenario” bajo el cual se desarrollaría la propuesta que ganaran los arquitectos Rubén González y Cristián Ulloa, cuya idea central planteaba una ciudad sustentable a la que llamaron “Ciudad de los Vientos”, rescatando la condición ventosa del corredor de ventilación sur de la capital en donde se ubica el terreno y por donde precisamente ingresan corrientes de aire hacia el interior de Santiago que el proyecto utilizaría para generar energía mediante un parque eólico longitudinal que atravesaría el terreno (González, R. 2010).

Al año siguiente, de acuerdo a los nuevos procesos de gestión del Estado, el gobierno de la época licitó la organización y gestión del “Plan Maestro”, adjudicándosele el consorcio de consultoras “Asociación Portal Bicentenario” conformada por distintas entidades de tipo transversal, privadas y públicas, oficinas de abogados, de diseño urbano y de arquitectura asociadas a la gestión urbana, así como también por un miembro representante del Consejo Municipal de Cerrillos, los que, a partir del proyecto ganador del concurso de ideas, tendría la responsabilidad de desarrollar y coordinar el proceso del diseño urbano del Plan, el modelo de gestión y la estrategia de implementación. O sea, se desarrollaría algo parecido a la idea original de “Ciudad de los Vientos” sin tener que ser necesariamente la misma (Eliash, H. 2006)<sup>7</sup>. Mientras el proyecto general

---

<sup>7</sup> El arquitecto Humberto Eliash fue el presidente de la Comisión organizadora tanto del concurso Portal Bicentenario como, también, el arquitecto a cargo de la oficina ganadora del Concurso de Diseño para el Centro Cívico de CPB en 2008.

avanzaba en su desarrollo, durante el 2004 el proyecto del Parque Central (Hoy Parque Metropolitano de Los Cerrillos) propuesto a lo largo del predio fue llamado a concurso y adjudicado a la oficina Montealegre & Beach, así como el Recinto Ferial y Centro de Convenciones a WAR Arquitectos.

En términos urbanos, el modelo de gestión propuesto que implicaba la licitación para inversiones privadas de los macrolotes de entre 2 a 5 hectáreas - en donde se emplazarían las viviendas, los equipamientos y servicios-, se habría visto notoriamente afectado por la crisis *subprime* del 2008 y, en especial, por las modificaciones hechas al Plan Regulador Comunal de Cerrillos del 2009 que bajó la estimación de la densidad habitacional para controlar el uso de subsidios por “localización” que en palabra del alcalde de entonces “(...) permitirían el arribo masivo a la comuna de personas con problemas sociales desde otras zonas de la capital.”<sup>8</sup>, bajando también con ello las rentabilidades proyectadas y el interés en la inversión privada en la segunda licitación de Octubre del 2008 en donde 33 inmobiliarias interesadas retiraron las bases pero no presentaron propuestas, declarándose desierta. A pesar de esto, durante el 2009 se comprometió la venta de uno de los macrolotes a una de las firmas del retail más importantes para construir un supermercado.

De la mano de los problemas económicos, los legales desde un principio entramparon la viabilidad del proyecto. A las complicaciones para el cambio de *Uso*

---

<sup>8</sup> En [www.plataformaurbana.cl](http://www.plataformaurbana.cl). “Fuerte avance de ciudad parque bicentenario es freno para reflotar el ex aeródromo cerrillos antigua pista de aterrizaje tiene desniveles esta cruzada por vialidad interna y rodeada por más de 220 luminarias”, 25 de Mayo de 2010.

de Suelo solicitado en el 2005 –mismo año de término del Plan Maestro- para desarrollar la normativa de planificación correspondiente, a las incompatibilidades con el Plan Regular Metropolitano (PRM) se sumaron las demandas interpuestas por la Federación Aérea de Chile que en el 2006 logró la anulación de la primera licitación de los primeros dos macrolotes, argumentando tanto imposibilidades técnicas en relación a la inexistencia de un “Estudio de Impacto Ambiental” debido a la presencia de contaminación por metales del ex aeropuerto y la interferencia que el proyecto en altura implicaría en la ventilación del corredor sur en el que se encuentra el terreno<sup>9</sup>, así como por el olvido de la obligación legal que el Estado de Chile asumió con fundación Guggenheim, que en 1928 donó 500.000 dólares al gobierno del presidente Carlos Ibáñez del Campo para la compra de los terrenos del ex aeropuerto Cerrillos con el compromiso de promover la educación y la aeronáutica. Entonces, junto al rechazo del cambio de Uso de Suelo el 2012, el cumplimiento de la cláusula exigida por la Fundación Guggenheim fue resuelta de manera definitiva por la Corte Suprema durante el mismo año, obligando a devolver 263 millones de dólares por concepto de la venta y concesión de los terrenos<sup>10</sup>. Incluso la idea de volver al Uso de Suelo Aeroportuario fue una idea que entre el 2009 y el 2010 lograron detener tanto Plan Maestro como la tercera licitación del proyecto general para el diseño de las viviendas financiadas por el SERVIU, a las que –en

---

<sup>9</sup> El aumento de la temperatura de las corrientes de aire que entrarían desde el sur por del cono de aproximación, perjudicarían notablemente la ventilación imprescindible de la que Santiago se beneficia actualmente para el control de la contaminación atmosférica.

<sup>10</sup> En [www.plataformaurbana.cl](http://www.plataformaurbana.cl) "Otro debate en torno al portal bicentenario: ¿Otro Guggenheim en Chile?". 8 de Diciembre de 2009 y [www.eldinamo.cl](http://www.eldinamo.cl) ."Por qué se cerró el aeropuerto los cerrillos". 4 de Enero 2016.

un nuevo cambio al proyecto mismo de CPB- se les llamó “Comunidades de Integración Social” en un giro que permitiría el acceso a vivienda de distintos estratos socio-económicos, dejando atrás de manera definitiva el espíritu inicial de ser una intervención urbana modelo tanto por la integración de los actores sociales públicos y privados como por la propuesta sustentable presentada en la idea ganadora de *La Ciudad de Los Vientos*. Solo el Parque Central se pudo construir, eso sí en dos etapas que culminaron con su inauguración en el 2011, pues por orden judicial en Diciembre del 2011 se prohibió el avance del proyecto inmobiliario mientras no se decida el cambio de uso de suelo habitacional mixto.

A pesar de que la Corte Suprema en el 2012 rechazara el cambio de Uso de Suelo, dicho instrumento de planificación territorial fue aprobado por la Contraloría General de la República que, junto con la extensión del radio urbano en el 2013 había sancionado a favor el cambio de Uso de Suelo hacia uno mixto-habitacional dentro PRM así como también, en el 2015, la Evaluación Ambiental Estratégica (EAE) – documento del que, según Patricio Herman (2016), se desconoce tanto su decreto como su resolución pues se le retiró rápidamente de la página web de la Contraloría pero que, igualmente, sirvió para aprobar el PRMS 105 -que impondría prescripciones ambientales. Así, esta última parte del proceso de gestión, ante todos los problemas legales suscitados, se ha visto nublado por procedimientos reservados, sin difusión como lo plantea Herman, debido a que se debieron buscar otras herramientas legales que impidieran su impugnación, tanto en tiempo como en el conocimiento público de su tramitación.

Una vez aprobado el cambio de destino para construir viviendas, el 22 de Agosto del 2016 se promulga la aprobación del PRM 105 que deroga la normativa de modificación del PRMS 80 del proyecto Portal Bicentenario del 2005, permitiendo así, y sobre la marcha, los llamados a licitación definitivos que tendrían dos tipos de iniciativas: una de licitación de 1700 viviendas condicionada para inversiones privadas para en la que las inmobiliarias presentaría sus propios proyectos y en cuyo primer llamado el grupo Hurtado Vicuña se adjudicó las primeras 813 viviendas y otra, que implica la intervención del SERVIU como gestor de parte del proyecto de renovación, llamando a concurso público para las primeras 290 viviendas que se adjudicó la oficina de arquitectura CC+RR.

## **1.2. La des-locación histórica de CPB. Entre el centro y la periferia.**

Si bien su importancia está relacionada a distintos factores como el interés nacional asociado a su envergadura material o su intención conmemorativa, es el fracaso de su construcción dentro la particular condición histórica en la que nos encontramos, lo que hace especialmente singular el caso de CPB, más aun considerando la incorporación de Chile a la OCDE en Mayo del 2010 como país formalmente global.

Más allá de sus pretensiones y de su intento por convertirse en símbolo de un estado chileno moderno y activo dentro del prometedor modelo económico global, CPB se inscribe históricamente no solo como fracaso sino que también por dejar expuesto una especie de intermedio histórico que se descalza del paso firme de la economía mundial, como vacío que nos devuelve la mirada ya no

hacia el proyecto si no que hacia las condiciones ideológicas neoliberales ante las cuales pareciera heroicamente rebelarse. Si hasta ahora el proyecto ha fracasado como concepto contemporáneo de hacer ciudad “al modo parque” y por lo tanto como modelo a seguir, junto con su fracaso como proyecto también fracasa la aspiración a una particular idea de Santiago global y su devenir. Por lo tanto, aquello que imaginamos del futuro Santiago fallaría tanto o más que el propio proyecto de CPB.

Lejos de la idea de un parque exclusivamente conmemorativo, así como los monumentos o incluso los arcos triunfales europeos, el espíritu inicial lo consideraba como la gran obra destinada a marcar el inicio del tercer siglo de independencia, como una especie de bisagra histórica que junto con festejar los doscientos años de historia, al mismo tiempo, proyectaría la pujanza del Chile del tercer milenio. Con el nombre de “Portal Bicentenario” el concurso pretendía encontrar una idea que permitiera crear un umbral simbólico asociado más a la noción de traspaso de cara a los nuevos desafíos de Chile que a la conmemoración de lo que han sido doscientos años de independencia. Al igual como lo hiciera el *Parque Forestal*, dentro de una pomposa celebración del Centenario que festejó el ingreso a una modernidad polarizada por la extrema pobreza y la riqueza de una elite rica en base a la explotación del salitre, CPB pretendió celebrar el ingreso a la globalización a partir de una estabilidad económica que daba por seguro su éxito como proyecto. Si bien es un proyecto de reconversión de suelos degradados e infraestructura urbana, la idea original de *Ciudad de los Vientos* como la primera operación de sustentabilidad, implicaba

literalmente construir *otra ciudad* dentro de Santiago que, lejos de ser una mera solución a necesidades internas de vivienda, equipamiento o servicios, debía estar acorde a las necesidades que la proyección de la imagen país dentro del concierto global le exigía a Santiago, dando así muestras del avance urbano o modernización que el nuevo Chile Global había llegado a consolidar, antes que ser una respuesta a cuestiones sociales o a deudas con los grupos sociales históricamente marginados –como lo son en toda Latinoamérica. Se pondría en obra un nuevo universo de relaciones que, en su novedosa aparición artificial/natural como ciudad/parque, inevitablemente debería convertirse en un objeto portador del progreso de nuestro tiempo, al mismo tiempo que una nueva herramienta para posponer las correcciones a la extrema segregación espacial asociada a diferencias de ingreso y por lo tanto, de clases<sup>11</sup>.

Inaugurado en 1905 y ubicado junto con el museo de Bellas Artes en 1910, Parque Forestal se convirtió en el objeto que pudo hacer calzar, sin desplazamiento alguno y transversalmente como imagen, las aspiraciones modernas a la que representaba. Más que la construcción material del parque, la configuración de una única imagen unitaria e identificadora se hacía central e indispensable políticamente como herramienta de control y cohesión de un convulsionado Chile posterior a la guerra civil de 1891. Tan históricamente central como territorial, su espíritu progresista y democrático lo convirtió en símbolo de

---

<sup>11</sup> E 23 de Abril del 2013, se publica el informe OECD, "Urban Policy Reviews, Chile 2013" en donde Santiago es considerada como la ciudad más segregada de la organización y Chile con 8 ciudades dentro de las treinta más desiguales en el mismo ranking. Revisado en [https://www.oecd-ilibrary.org/urban-rural-and-regional-development/oecd-urban-policy-reviews-chile-2013\\_9789264191808-en](https://www.oecd-ilibrary.org/urban-rural-and-regional-development/oecd-urban-policy-reviews-chile-2013_9789264191808-en).

una época que encontró en la espectacularidad del parque decimonónico –de tipología inglesa a pesar de ser proyectado por un francés- la representación de toda su modernidad.

Pasado ya algunos años del Bicentenario, y de acuerdo a las revisiones que se le han hecho para decidir sus posibles modificaciones, el nombre de este ex proyecto *portal* emblema esconde evidentes y radicales cambios de orden ideológico. Una combinación de diferentes tiempos a los que la posmodernidad nos ha expuesto, reverbera en su nombre así como el recambio epocal que implica esta reunión. Aunque sea el viejo espíritu modernizador quien lo motive, la comprensión del paisaje a la que nos invita el término *Parque* se resiste a desaparecer ante la estrategia desideologizadora a la que supuestamente induce el proceso globalizante. “Parque” se convertiría en el gancho publicitario que produciría la imagen futura propuesta al consumidor inmobiliario, planteando así las bondades que nos podremos encontrar si vivimos en él –y si obviamente compramos un lugar para vivir ahí. CPB ofrece en un mismo tiempo tanto el modo futuro de vida de esa porción de ciudad como la posibilidad imaginaria de que esta sea contemporáneamente *al modo Parque*, no porque el nombre sea llamativo sino porque efectivamente la forma o apariencia de vivir dentro de un parque es una de sus ventajas competitivas respecto de cualquier otro lugar para vivir en Santiago<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Efectivamente, la franja central correspondiente al parque proyectado llamado hoy “Parque Metropolitano de Los Cerrillos” que recorre el terreno longitudinalmente, ha sido considerado dentro del diseño como proyecto urbano y los modos de gestión planteados a pesar de las trabas legales, como una propuesta ancla portadora de una plusvalía indiscutida tanto para la planificación urbana de Santiago como para el proyecto inmobiliario total de CPB.

La ciudad y su consecuente imagen siguen siendo blanco predilecto del espíritu modernizante que ve una y otra vez, en la ruptura con la historia, el momento de inicio desde una especie de grado cero urbano que retorna al momento de proyectar el destino de la ciudad. La idea inicial de *Portal* como inicio de una era, es sustituida por la finitud que la articulación entre *Parque y Ciudad* imponen, cada uno como concepto contenedor de su propia tradición pero que a pesar de acudir al mismo tiempo en su enunciación, no logran articular su nuevo sentido. Bajo esta estrategia de composición evidente, la nueva conjunción reúne entonces en un solo tiempo tanto los términos como los sentidos históricos que cada uno carga para hacer aparecer uno abierto a su interpretación. Cargados de historia, cada uno de sus conceptos en la responsabilidad de articular su propio sentido, se distancia de cualquier nueva unidad posible quedando suspendida a la espera de ser llenada. Sin conjunciones que articulen la indecisión de su diferencia, *Ciudad Parque* nos instala en una primera transición que pareciera ir y venir de naturaleza artificial hacia artificio naturalizado. La singularidad de su reunión como diferencia, es disfrazada con el peso histórico que los conceptos *ciudad y parque* indican, pero que combinados se desvanece y que, por más que se les quiera encontrar, solo nos muestra en su distancia histórica, la diferencia con la ciudad que le presta su imagen como mero fondo. Ciudad Parque en la ciudad, sería el nuevo fondo de otro fondo, anulando lógicamente su sentido. La resistencia de la ciudad moderna y del parque romántico histórico, en su estetizada inmediatez paisajística, se recorta de su silueta urbana como si la gravedad centralizada de la historia de Santiago la

hicieran aterrizar nuevamente en la lejanía física que el ex aeródromo de Cerrillo le reserva. Por el contrario al Parque Forestal, CPB tan decididamente periférico como extenso en emplazamiento, ha sido condenado a quedarse lejos del protagonismo histórico que el marco del bicentenario supondría. Ex-céntrico, autónomo, y flotante, aparece como unidad urbana cerrada carente de historia, tan representativa de nuestro país hoy como de la globalidad que lo re-convierte, en el mismo instante de su aparición, en una mercancía inédita que lo constituye como siempre original de sí misma pero que lo recorta tanto de Santiago como su soporte como de la noción de ocio que implica un parque. En la constante reposición y remplazo material de Santiago, Ciudad Parque Bicentenario aparecerá, como imagen, bajo el mismo régimen de visualidad contemporánea de las redes: como aquella carente de historia y descalzada de su contenido original. En su desajuste histórico, en la individualidad de los términos que articulan su nombre, la necesidad de reunión con la ciudad que le da soporte advierte la independencia de su imagen poniendo en juego no solo su existencia material como vacío, sino también la comprensión de Santiago que solo el paisaje podría hacer posible.

## **2. La intensidad de Santiago.**

Como problema transversal a muchas disciplinas, la dispersión formal que las metrópolis han experimentado producto de los nuevos modelos de desarrollo urbano impulsados mundialmente desde mediados de los setentas, se ha convertido en una condición común que ha encontrado en las grandes ciudades

latinoamericanas una forma que tiende a desintegrar no solo su estructura física sino que también su cohesión social y su unidad cultural. La radical diferencia entre las ciudades de los países desarrollados y los en vías de desarrollo estaría en que estos últimos tuvieron que detener durante finales del siglo pasado, constante, forzada y violentamente sus procesos de estructuración, entregando así al nuevo modelo económico mundial ciudades que aún no terminaban sus propios proyectos de modernización -lo que como política mundial de desarrollo, ya significaba una decidida, planificada y radical intervención al cuerpo urbano. Esta condición intermedia se convierte así en la característica más evidente de las ciudades tercer-mundistas, precisamente cuando aparece la pugna o transición espacial entre la ciudad histórica y la nueva. La vida urbana latinoamericana ha provocado un constante conflicto que incluso hoy pareciera no tener que ver con el espacio urbano mismo, como noción moderna, si no con una tan rápida globalización que nos ha obligado a relacionarnos desde el relato espacial moderno con una ciudad que ya no lo consigue. El hacer ciudad a partir de los años ochenta se convirtió así en un proceso constante y acelerado de recambio material cuya principal característica ha sido la aparición de una intensidad urbana a partir de la aceleración de la capacidad de autogeneración promovida por el nuevo modelo económico. En definitiva, como súbito aumento tanto de la cantidad de ciudad posible de producir como de re-producir.

## 2.1. El repliegue de la Santiago.<sup>13</sup>

Dentro de este proceso regional de reestructuración, Santiago de Chile se ha convertido en un caso emblemático de ello debido a la magnitud de sus intervenciones y por sobre todo al abrupto y acelerado proceso llevado a cabo. Aquella ciudad que hoy vivimos es precisamente una particular combinación urbana consecuencia de la superposición de las nuevas políticas sobre los anteriores procesos de modernización todavía incompletos. Los cambios realizados desde finales de los setenta precisamente fueron impulsados con el propósito de entregar a los capitales privados la responsabilidad de construir la ciudad misma al mismo tiempo que la planificación y los urbanistas progresivamente pasaban a un plano exclusivamente técnico -puntualmente desde la disolución de la CORMU en 1976- debilitando la antigua estructura estatal de planificación que hoy, en la figura de “Servicio a la Vivienda o SERVIU” sólo debe establecer el nexo entre el Estado a través de las comunas o gobiernos regionales como cara visible de la organización político-territorial, y los inversionistas privados. El vertiginoso y aleatorio proceso que el mercado inmobiliario urbano echó a andar, alteró y cambió la estructura urbana anterior de tal manera que el proceso de modernización relacionado con la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) que tuvo Santiago, desde su primera

---

<sup>13</sup> La información desplegada sobre la historia de la Planificación Territorial de Santiago ha sido obtenida principalmente de la publicación en revista EURE de 1999 del urbanista Carlos De Mattos: *Santiago de Chile, globalización y expansión metropolitana: lo que existía sigue existiendo*. En Revista Eure. 25, (76), pp.29-56, así como la aproximación histórica y teórica al problema de reestructuración global que Edward Soja propone den su libro *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, publicada en castellano en 2008 por Traficantes de Sueños.

planificación territorial en el Plan Regulador Intercomunal 1960 hasta el decreto 259 de 1979, hoy en día es casi desconocido debido a la invisibilidad en que han quedado antiguos edificios industriales, tanto por haber quedado obsoletos como capturados al interior de la extensión territorial que sufrió Santiago.

Por otra parte, si bien la fragmentación y la extensión desmesurada parecerían ser las condiciones generalizadas de las ciudades contemporáneas, la anterior condición de “incompletas” es una característica propia de las ciudades los países latinoamericanos, dándole así a la globalidad de la región una condición formal particular a las ciudades que con propiedad pueden ser llamadas *globales*. Dentro de Latinoamérica, y en especial en Chile, este cambio de paradigma se instala dentro los procesos de crisis de los años setenta dejando a medio camino y en ruinas los procesos de modernización en base a la industrialización para el abastecimiento interno. La noción de ciudad imaginariamente ideal y “completa” que nos ha llagado es más bien respecto de un modelo dominante o universal que la propia imagen histórica, heredada como producto del incompleto proyecto moderno latinoamericano sobrepasando así, con creces en tiempo y en resultado, los tibios e intermitentes intentos de este lado de occidente. Por lo tanto, ante los radicales cambios de re-territorialización global, en su rápida reconversión ha quedado a la vista una suerte de democrática urbanidad en que caben hoy todas las ciudades posibles de imaginar y en igualdad de condiciones para existir. Es decir, solo aquellas ciudades del primer mundo que anteriormente llevaron a cabo el plan de modernización, pudieron presentar una estructura urbana solvente capaz de

soportar y absorber los novedosos cambios de la re-estructuración neoliberal internacional.

Pero dentro de este marco regional urbano, la singularidad del caso de CPB no estaría dada solo por su originalidad o particularidad como proyecto sino también, por estar en un país pionero en la implementación radical de las nuevas políticas de liberación de suelos a nivel mundial. Es precisamente esta condición la que inicia esta investigación por cuanto, el vacío urbano que deja el fracaso de la construcción de CPB, se produce precisamente en la capital del país que se ha convertido en símbolo de la instalación del modelo económico neoliberal y del proceso de re-estructuración urbana de manera aún más radical que en los países llamados desarrollados: “Se trataba de la transformación capitalista más extrema que jamás se había llevado a cabo en ningún lugar, y pronto fue conocida como la revolución de la Escuela de Chicago” (Klein, p. 28). En relación a Chile y en especial Santiago como precursor del modelo capitalista neoliberal, más allá del shock militar que implicó en Chile y la región, el proceso de estructuración política y económica ha logrado que nuestro país sea considerado por la ONU como el país con mayor índice de urbanización del continente con un 89,5% respecto de las zonas rurales, superando el 83,3% del Cono Sur, confirmando nuestra condición de emblema de este modelo económico y también urbano (conferencia ONU. Habitat III. 2016)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> ONU. Conferencia Hábitat III. *World Cities Report*. (2016). Consultado el 17 de Enero de 2017. [http://wcr.unhabitat.org/wp-content/uploads/2017/02/WCR-2016\\_-Abridged-version-1.pdf](http://wcr.unhabitat.org/wp-content/uploads/2017/02/WCR-2016_-Abridged-version-1.pdf)

A pesar del acelerado proceso inmobiliario iniciado a mediados de los ochenta, de la estabilidad lograda y de la inclusión de Chile dentro de la OCDE, CPB no se construye, produciendo una tan inesperada como repentina desaceleración de la intensidad urbana santiaguina, convirtiéndose entonces en un extraño objeto anómalo que se resiste a formar parte de nuestra realidad contemporánea. El cruce abrupto que implica la superposición el proceso de liberación del suelo edificable sobre los inacabados procesos modernizadores, permite aparecer un “entremedio” tanto físico como histórico en el que quedan capturadas las ciudades –así como los estados tercermundistas- generando un modo de re-estructuración muy particular que tienen como consecuencia objetos urbanos, tan extraños como simbólicos de estos cruces paradigmáticos, en los que pocas veces se hace tan evidente esta especie de *estética de lo inacabado* tan propia de Latinoamérica en general.

Tal como Soja lo presenta en dos de sus discursos, los procesos de reestructuración han tenido como consecuencia en la ciudad resultados formales inmediatos (1999. Ibid.). Por un lado la *Exópolis* como ciudad frontera en constante extensión y recomposición de sus límites y la ciudad *Fractal* o fragmentada por zonas urbanas como también socio- culturalmente, en especial a partir de las grandes oleadas migratorias que Chile ha recibido los últimos años desde distintos países de la región. Como estructura base, el Plan Regulador Intercomunal de 1960 proyectó un Santiago policéntrico debido en especial a los polos suburbanos nacientes en el sector sur-poniente (San Bernardo y Maipú), Norte (Quilicura y Huechuraba) y sobre todo el sur-oriente (La Florida y Puente

Alto) con claras posibilidades de desarrollo debido al trazado ferroviario que unía las estaciones de Pte. Alto y Mapocho. Instalada la Junta de Gobierno post golpe militar, en 1979 se promulga el Decreto Supremo (D.S.) 420 como consecuencia de las nuevas políticas de reducción del Estado neoliberal traídas de la Escuela de Chicago que comenzarían a hacer efectivo el período revolucionario del ordenamiento material del territorio. Basado en la constante ampliación de los límites “urbanos”, la estrategia principal fue la de colonizar las zonas intermedias entre los centros urbanos y los polos comunales suburbanos definidos por el PRI de 1960 definiendo los consecuentes instrumentos de Planificación Territorial para su realización “(...) medida que el propio gobierno militar revocó en 1984.” (Ferrando. 2008. p.8) para, una vez superada la crisis financiera de 1982, promover sobre y entre la estructura urbana del modelo anterior, la apertura a un mercado de suelo que invitaba a los inversionistas a comprar suelos baratos - mayoritariamente rurales- a muy bajo costo para luego construirlos y ganar la diferencia del valor final obtenido en su venta. Entendiendo que primeramente el poblamiento correspondió a operaciones residenciales a gran escala, la participación decisiva de la empresa privada permitió la construcción de loteos o conjuntos habitacionales (villas) orientadas a clase media y media baja, así como también en la participación mediante licitaciones coordinadas por el SERVIU para construir las viviendas públicas así como la compra de terrenos a privados, dinamizando un creciente mercado de suelos: “En este marco de acción las empresas ofertan también suelo urbano y por tanto se constituyen en agentes activos de la propiedad del mismo. Así el patrón de asentamiento y crecimiento

urbano queda definido por la empresa inmobiliaria tanto a nivel de la iniciativa pública como privada” (Raposo, 1995). El anillo pericéntrico ubicado entre el centro y las ciudades o poblados (posteriores comunas) perimetrales, fue construido rápidamente como una masa circundante de las zonas históricas o propiamente urbanas de manera más plena o acabada. Si bien el modelo de desarrollo urbano propuesto por el PRI de 1960 partía con la colonización de la periferia, las condiciones fueron distintas durante la década del ochenta puesto que, escudados en un desarrollo polarizado en base a *paracentros* con funciones similares al centro tradicional, muchas de las comunas periféricas creadas a partir del decreto 259 de 1980, tuvieron que hacerse cargo con mucha dificultad en la mayor parte de los casos, de una condición semi-rural, sin servicios ni equipamientos urbanos básicos, a gran distancia del centro y de las fuentes de trabajo; generalmente como ciudades dormitorio y con la obligación de generar sus propios recursos económicos para su subsistencia.

Lo interesante es el que modelo económico santiaguino de suelos durante este proceso fue dejando un intermedio entre el centro urbano y los polos periféricos, como una gran franja irregular que creció bajo la especulación inmobiliaria y en la que se anidó una importante cantidad de zonas de conflicto en donde se avistaban las nuevas problemáticas urbanas producto de la represión militar y un proceso de construcción mínimamente regulado, mucho menos responsable y en donde, como contraparte, se consolidaron extensas barriadas que inicialmente se articularon en contra de la dictadura, generando con el tiempo tanto el reconocimiento por su resistencia como una fuerte y

consolidada identidad. Por lo tanto, la materialización de las nuevas políticas de reestructuración urbana post ochenta, en el caso santiaguino no solo se correlaciona con un crecimiento extensivo hacia afuera en los polos externos ya definidos por el PRI de 1960, sino que, mediando el revolucionario modelo de mercados de suelos, al mismo tiempo se hizo “hacia adentro”, coincidiendo con el discurso de la ciudad *fractal* o fragmentada de Soja aprovechando los bolsones de terrenos no construidos en donde se ubicarían y reproducirían grandes zonas residenciales de mala calidad con precarios servicios y equipamientos, y como lugar de llegada de poblaciones *callampas* erradicadas de las tomas de terrenos desde zonas céntricas que se liberaron para nuevos proyectos durante los gobiernos de transición, llamados de *Renovación Urbana* a través del D.S. 40 de 1995.

Este modelo de colonización suburbana tan icónica de países desarrollados, en Santiago, lejos de consolidar una urbanidad particular en la frontera de tipo suburbio -como si lo fue la exópolis que Soja describe a partir del caso de Los Ángeles-, luego de aprobarse el PRMS de 1996 y en especial luego de promulgarse la ley n° 1.9537 de co-propiedad, junto con ampliar periódicamente sus límites y consolidar el desarrollo urbano ya obtenido desde inicio de los ochenta, incorporaría en su avance *al condominio* como una nueva tipología de vivienda principalmente de inversión privada como modelo resultante suburbano que colonizó no solo la frontera exopolitana sino que el interior de zonas pericentrales, de manera inversa al observado por Soja, definiendo una ciudad que se devuelve, reconvirtiendo suelos -hoy ya “interiores”- en un proceso

al que podríamos llamar *endopolitano*, “condominizando” así nuestra visión sobre la vivienda histórica de los sectores residenciales y por sobretodo consolidando una hegemonía política urbana utilizando nuevos modos de gobernabilidad territorial contra la dispersión y distintos mecanismos de control y por lo tanto de represión policial. Así, las comunas ya existentes más allá de estar encargadas de colonizar la frontera urbana, permitieron poner en marcha el nuevo modelo pero hacia el interior mismo de la ciudad, que hasta el día de hoy ha permitido la configuración de una especie de *ciudad replegada* sobre sí misma, tal como le acontece hoy a CPB que ha tenido que acudir a modalidades tradicionales de gestión producto de un modelo que no pudo actualizarse ante los requerimientos de sustentabilidad propuestos en el proyecto original de *La Ciudad de Los Vientos* –que en países desarrollados son insoslayables a la hora de la planificación de sus territorios. Económicamente es aquí donde se cifra la incomparable plusvalía que implicó la aceleración de la construcción material del Santiago que encontró en estos intersticios urbanos una especie de descampado incomparable en el cual poder operar libremente.

Junto con la promoción de las nuevas comunas periféricas, la construcción de esta zona intermedia permitió darle continuidad material, y por lo tanto imaginaria, a un Santiago semi-moderno y astillado mediante nuevos proyectos inmobiliarios tanto habitacionales como comerciales a la espera de la mejora de los espacios públicos, las áreas verdes y las vías de transporte que ni siquiera con el término del anillo de circunvalación Américo Vespucio ha podido articular los antiguos polos exopolitanos con las zonas centrales de Santiago.

Si bien el urbanismo tradicional reconoce el potencial paisajístico de estas zonas intermedias, estos dice relación con la condición rural-urbana que caracteriza estas zonas capturadas entre de una reestructuración a medio camino. Visión paisajista que desde el urbanismo implica el reconocimiento de bio masa o vegetación urbana y suburbana existente, en especial para uso público y reconocida desde el PRIS de 1960 –por lo tanto parte de la modernidad con la que se entiende la ciudad- en el que no solo “(...) determinaba los límites de las áreas urbana y suburbana, definía la zonificación de áreas industriales, (...) áreas habitacionales, áreas de equipamiento y abordaba los problemas de vialidad y transporte que enfrentaba Santiago.”, (Gámez, Navarro. p. 5), sino que también áreas verdes y los límites geográficos propios de la cuenca del valle de Santiago como el control de las construcción a pie de monte, la cuenca de ríos y quebradas, que hacia 1979, año de la nueva Política de Planificación de Desarrollo Urbano, ya se hacía evidente el desinterés general por su tención y el diseño de áreas verdes. (Pavez, M.I. 2002. P.6).

Los rendimientos visuales de esta rápida, sostenida y por cierto novedosa ciudad producida principalmente por la inversión privada luego de los cambios radicales de 1979, permitió que en poco tiempo apareciera una nueva imagen de un Santiago pujante post re-estructuración que junto con su aparición material ha permitido en su devenir la consolidación de sectores populares profundamente arraigados, identificados y diferenciados entre sí, definiendo una especie mosaico barrial o catálogo o sectorial tan rico como diverso.

## **2.2 El principio de acumulación de las ciudades para la imagen.**

Una de las características propias del proceso de reestructuración urbana mundial ha sido su desarrollo liberado de la planificación propia del urbanismo moderno, generando al día de hoy un crecimiento azaroso y desordenado. Ciertamente si pensamos desde la óptica de la planificación urbano-moderna, la noción central del desarrollo integral que apuntaba a un crecimiento armonioso del total de la ciudad se ha invertido por el privilegio de un proceso aleatorio y constante en base a proyectos urbanos impulsados por el mundo privado que se alejan de la aspiración armoniosa e integradora moderna. La metrópolis moderna como modelo histórico de ciudad imaginariamente unitaria y total ha devenido una ciudad que solo puede entenderse como sumatoria de fragmentos, tipo mosaico o acumulación de partes yuxtapuestas, culturalmente diversas y que funcionalmente se encuentra disociadas entre sí, permitiendo y provocando consecuentemente la existencia de intersticios urbanos como el caso de CPB que no se advierten y que pocas veces podemos ver.

En los intersticios peri-céntricos que comenzaron a aparecer entre los polos de desarrollo comenzó a construirse la ciudad emergente post dictadura y por lo tanto, también una imagen nueva que comenzó a fundirse con los restos de la ciudad anterior como combinación y composición entre bolsones sin edificar y las nuevas construcciones que comenzaban a aparecer en ellos. Es entonces, producto de esta combinación o superposición de procesos que las referencias urbanas heredadas comienzan poco a poco a perderse dando paso a pérdida de

la orientación típica de las ciudades contemporánea. Para el caso chileno de Santiago, esta no estaría tanto en la desmesura exopolitana de Santiago convertido en 1996<sup>15</sup> en ciudad-región, sino que producto de su paulatina fragmentación al interior mismo de ella como analogía de una especie de desmoronamiento “interno” de la subjetividad santiaguina construida hasta entonces.

Si bien los discursos sobre la ciudad en general han transitado desde los estudios de su forma, como el fractal noventero o desde su ramificación tan estudiada a partir del caso de Las Vegas, hacia los geo-sociales sobre la seguridad, los conflictos de género, la hiper-realidad mediática, etc. todos tienen en común al proceso de fragmentación y al cambio de modelo económico o re-estructuración mundial como su causa. Esta forma que la economía neoliberal le ha dado a la ciudad ciertamente que tiene consecuencias no solo en el sentido del cambio de paradigma sino que, junto a esto, es su inédita rapidez la que ha dejado una impronta sobre nuestro modo de pensar e imaginar la ciudad que, si bien es de orden formal disperso, trae consigo ciertas condiciones paralelas o anteriores a la fragmentaria misma y que obligan a ingresar en la comprensión imaginaria de la ciudad en donde el aún paisaje nos permite hacer aparecer Santiago como unidad pensable.

La relación entre fragmentación urbana y construcción imaginaria tendrán una estrecha relación estética puesto que dentro del principio inherente al

---

<sup>15</sup> MINVU. Plan Regulador Metropolitano de Santiago 1996.

capitalismo, la lógica de la acumulación propuesta por Marx tiene en la ciudad una versión que ya no solo dice relación con el intercambio de mercancías sino que obliga a pensar nuestra realidad como acumulación de realidades intercambiables mediante el valor capital que pueda tener cada una de ellas. “En estas imágenes estereotipas se encierran indicaciones prescriptivas sobre cómo organizar el encuentro, la lectura y el uso de la ciudad” (Amendola, G. 2000. P 289). Siempre inacabada para perpetuar su acumulación e intercambio de capitales urbanos, la ciudad a partir de la reproducción y movilización de su imagen, pasa a formar parte de la cadena productiva capitalista como una mercancía más posible de ser intercambiada perdiendo densidad urbana significativa, pues junto con la circulación de sus imágenes, de contrabando circulan también en/con ellas, los distintos discursos que nos permiten imaginarla. La aspiración moderna a una ciudad perfecta y completa hoy ha quedado fuera del sistema del modelo económico global pero ha quedado imaginariamente como noción dominante respecto de lo que comprendemos como ciudad. Así, CPB consigue ser reconocido como “proyecto de ciudad”, o mejor dicho, como fragmento material posible de ser integrado a la ya existente. El logro de este cambio paradigmático respecto de la historia de las ciudades está en que la discontinuidad temporal que esto implica no se hace explícita pues se esconde, camufla y disimula entre los nuevos fragmentos producidos al ser agregado como uno más, como mera cáscara carente precisamente de una profundidad histórica que sólo recupera su imagen o apariencia para producir el

efecto mosaico o catálogo desde donde los ciudadanos pueden escoger aquella ciudad para consumir y con la cual identificarse.

Participando de una post modernidad que lo fragmenta, licúa y adelgaza todo, la ciudad deja aparecer todo su sistema productivo como “proceso”. La ciudad mosaico o collage es el modo de nombrar al proceso de la ciudad contemporánea incluso más allá de como la pensó Rowe (1998) respecto de una fragmentación acumulativa en tiempo presente sino como un modo provisorio o momentáneo que pudiese “en algún momento” detenerla para fijarlas en una representación posible como total, completa y perfecta. Es entonces en este tránsito de la comprensión espacial de la ciudad a la *imagen de la ciudad* en que se sitúa el problema que CPB hace aparecer. En un reciente libro, Moya (2013) nos confirma esta lectura de la ciudad desde su consideración ya no física sino que imaginaria producto del movimiento de su construcción tanto real como visual: “No se puede considerar este entorno como una entidad fija e inamovible, sino como una realidad en constante cambio, impredecible y efímera, heterogénea, fragmentada, indiferente y también banal, que necesita ser reproducida ininterrumpidamente por imágenes que documentan su transitoria existencia antes que esta se desvanezca.” (Ibid. Pos. 87), ciertamente una especie de *ciudad performance* creada para ser fotografiada y registrada, asunto que Ignasi Solá-Morales (2009) ya nos advertía en 1996 respecto al carácter indicial de las fotografías y fotomontajes urbanos respecto de la ciudad misma, en que se desvía el sentido urbano desde la experiencia espacial (presencial) hacia uno imaginario propiciado por la representación fotográfica. La fotografía

se convertiría en índice de la ciudad que articulado imaginariamente con otros fragmentos, conseguirían recomponer un discurso verosímil de ciudad mediante el cual la habitamos: su representación. En su serie “Paisajes en Tránsito” (2009), el recurso empleado por Rodrigo Casanova para su fotografía, consiste en iluminar sitios eriazos en el centro de Santiago a los que “maquilla con luces” para convertirlos en escenarios de algo que precisamente solo está por venir. Sin utilizar filtros en su cámara, el efecto producido tanto por el color de las luces, un tanto ácidas, como por el contraste de estas con el espacio ruinoso del terreno, consigue registrar o darle vida a un intersticio urbano que se recorta de la ciudad como fragmento en el momento que se pasa a la superficie de la fotografía.

La ciudad en proceso o *devenir-ciudad* hace aparecer el principio de acumulación capitalista que forcluye el cuerpo obrero que lo construye como dos caras de la misma moneda: el dominio del capitalismo y su constante reproducción, como cambio constante de escenario en donde la lucha de clase se desplaza desde la historia hacia la ciudad en forma de procesos urbanos en constante cambio, para reproducir de manera constante fuerza de trabajo que mantenga el movimiento de la ciudad y por lo tanto del capital. El capitalismo “(...) construye un ambiente (ciudad) propio a su imagen solamente para destruirlo con la reaparición de una nueva crisis (...)” (Harvey, 1978). Por lo, tanto la ciudad hoy nunca puede ser completa ni perfecta sino que siempre debe estar en movimiento para así producirse el “intercambio” de capitales y de imágenes de manera sostenida y constante.

### 2.3 La construcción de un vacío.

Al igual que muchas grandes zonas materialmente construidas dentro de Santiago, sin mayores articulaciones urbanas, la condición insular de CPB se ha dado como consecuencia del característico vaciamiento interno que vienen sufriendo a nivel mundial las ciudades contemporáneas producto del proceso de “re-estructuración” desde los años setenta en respuesta al proceso revolucionario de “estructuración” que había significado el Urbanismo Modernista de mediados del siglo XX<sup>16</sup>. Acusando una evidente y consecuente fragmentación física, el suelo urbano central como de la periferia –este último semi-rural en el caso regional y chileno-, son liberados de las normativas centralizadas de los estados de bienestar y entregados –literalmente vendidos- al mercado inmobiliario de suelos producto de una internacionalización de los capitales industriales y de servicios, hoy llamada globalización económica. De camino hacia su materialización, CPB aparece no por su novedad como proyecto ni por ser uno de los tantos terrenos vacíos que han quedado en el interior de Santiago, sino que por haber sido vaciado de su función y creado intencionalmente para un proyecto que hasta ahora no se ha construido. Tal como los “*terrain vague*” (Solá-Morales, I. 2009. Pp. 122-132) posteriores al término del bloque soviético durante la transición de los años ochenta a los noventa<sup>17</sup>, en términos espacio-políticos

---

<sup>16</sup> Para Edward Soja en su texto “*Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*”, publicado en 2000, la “reestructuración urbana” se funda en procesos cíclicos de crisis y reestructuraciones que se han dado a lo largo de la historia de las ciudades, contemporáneamente dado por la internacionalización del capitalismo industrial, principal motivo de la globalización económica.

<sup>17</sup> Si bien datan desde la segunda guerra mundial, traducido desde el francés literalmente como “terrenos vagos”, en Europa estos reaparecen con fuerza tras la caída del muro de Berlín, el fin de la guerra de Bosnia y la disolución de la ex Yugoslavia, afrontándose como tema urbano prioritario desde el XIX Congreso Internacional de Arquitectura de Barcelona en 1996.

el diagnóstico es muy similares: el nuevo paradigma económico de tipo neoliberal se instala en las ciudades ya sea reconvirtiéndolas espacialmente, generando nuevas zonas tanto internas como externas o combinándose con la ciudad existente dejando “vacíos urbanos”, “fronteras espaciales” o “terrenos baldíos” consecuencia del choque provocado por las nuevas políticas globales del capital. Si bien *terrain vague* no es un término conocido en léxico arquitectónico, la articulación en francés permite, tal como lo despliega Solá-Morales (Ibid.) a una conjunción bastante más potente que un mero terreno sin construcciones, sino que portaría consigo una promesa o potencia, que no se fija o asienta sino que se encuentra suspendido o capturado en su tránsito. Esta potencia sublime producida por aquel lugar salvaje y agreste, lo convierte en objeto de fascinación, como aquello lanzado al movimiento indeterminado de la ciudad. Traducida en el astillamiento urbano del mundo contemporáneo, dentro de la progresiva fragmentación que la ciudad contemporánea va asumiendo como característica común, estos hiatos urbanos harían aparecer una condición fragmentaria similar a la que la naturaleza había llegado a presentar durante el período romántico. Tal como la naturaleza salvaje y fascinante romántica, en los *terrain vagues* como espacios inseguros e indómitos aflora esa “sensibilidad paisajista” que traería de vuelta el mismo sentimiento romántico sublime de pavorosa atracción.

Si bien podríamos emparentar a CPB en estos vacíos, una diferencia no menor, más bien radical, sería precisamente no ser consecuencia del devenir de las ciudades industrializadas o en vías de desarrollo como en Latinoamérica, sino como producto de una planificación oficial de Estado de Chile propio del

encuentro desregulado entre la planificación modernista del Plan Regulador de 1958 por la que aparece originalmente como Aeropuerto Cerrillos y el crecimiento arbitrario de la ciudad dentro de la globalización como proceso de intensificación y extensión del suelo urbanizable. En este (des)encuentro de paradigmas económico-urbanos, CPB se presentaba como una gran oportunidad “(...) para modificar las modalidades de intervención (...)” en un Santiago que se presenta como una ciudad “(...) extensa, repleta de vacío intersticiales, con áreas central infrautilizadas y en proceso de vaciamiento.” (Figueroa, J. 2004. p.216). Una vez cerrado el aeródromo y vaciado de su función, aparece hoy como un terreno de futuro incierto, resultante del cruce histórico entre la planificación moderna previa a los cambios políticos de la década de los ochenta y el crecimiento arbitrario de las ciudades contemporáneas entregadas al mercado de suelos para el cual, por ahora, CPB no sería una buena oportunidad de negocio pero que lo unge de una potencia imaginaria que se desliga de cualquier inscripción modernista y que lo deja a la espera de una significación por venir también incierta.

### **3. La resistencia imaginaria de CPB.**

En el documental “*The pervert’s guide to cinema*” de Slavoj Zizek nos da una clave de lectura respecto de cómo los objetos extraños median nuestra comprensión de la realidad en la medida que estos nos obligan a advertir que, una vez expuestos a ella, somos guiados por una especie de idea de realidad nueva pero extrañamente anterior a aquella realidad material que experimentamos. En la película *The Conversation*, (Coppola, F. 1974) Gene

Hackman encarnando un espía profesional, se encuentra en el departamento contiguo del que fuera el lugar de un asesinato. Luego de asomarse por una abertura y escuchar la conversación previa, alucina con el hecho. Así mismo cuando miramos la ciudad a partir de CPB, este se convierte en la abertura a través de la cual observamos no la ciudad ahí ante nosotros, sino todo aquello que hemos llegado a imaginar de ella como testigos de una realidad desconocida, distinta y anterior a su materialidad y que toma cuerpo en esa porción de terreno “vacío”. Tal como lo menciona Zizek, “(...) nunca estamos lidiando con dos partes a ambos lados de la pared de una misma realidad.” Su anomalía está en la extrañeza que produce al recortarse de la imagen urbana de Santiago, haciendo aparecer a la ciudad como el soporte de la fantasía urbana moderna: imaginariamente fuera de la ciudad misma en la que se está.

### **3.1 Entremedio de la ciudad.**

Más allá de las vicisitudes políticas y coyunturales que aún le afectan, este vacío insular es producto de un modelo de desarrollo urbano que destruye, construye y reconstruye todo nuevamente. Dentro del discurso del mercadeo inclusivo de la ciudad para su consumo, la pregunta que cabe hacernos por la pertinencia urbana de CPB no es por los motivos de su fracaso -que de paso son conocidos y públicos- sino por la contradicción que hace aparecer y que excluye en primera instancia, al menos materialmente, a esta porción de ciudad aún no construida pero que sigue ahí, ante nosotros.

Desde la modernidad metropolitana que dirige nuestra noción de ciudad, su vacuidad implica por un lado, no haberse constituido en esa imagen nueva que la ciudad contemporánea requiere –ciertamente para ser consumida- y por otro, para constituirse en esa imagen que necesita de la ciudad como fondo o escenario con el cuál convertirse en imagen urbana, soporte que hoy es desmedidamente móvil e intenso, quedando así cazado históricamente entre un proceso moderno incompleto y uno material siempre en movimiento al cual aún no logra sumarse. La anomalía de CPB es que es un pedazo de ciudad detenida, materialmente vaciada que opuesta a la lógica del movimiento de la ciudad contemporánea que urbanamente lo ha llenado todo e imaginariamente fuera de una ciudad siempre inacabada. Si bien toda lectura de la ciudad pareciera seguir perteneciendo a una modernidad imposible de soslayar, en realidad nunca consolidada y siempre en proceso de acumulación, para Rowe: “A pesar de toda la buena voluntad y las buenas intenciones de sus protagonistas, se ha mantenido o bien como un proyecto o bien como un aborto y no parece que haya ninguna razón convincente para suponer que este estado de cosas vaya a sufrir modificación.” (Citado por Hereu, Montaner, Oliveras. 1994. P 450). CPB ha ingresado a nuestra realidad, distorsionándola como un objeto externo al movimiento acumulativo del valor capital de la ciudad; como un espectro que no forma parte ni del mundo material de Santiago construido ni del mundo imaginario de las ciudades contemporáneas.

Pues bien, aquello particular del caso de CPB – y de toda aproximación a entender la ciudad y su imagen- es que, en términos materiales el ex aeropuerto,

como vacío, efectivamente ya formaba parte de la idea o imaginario del sector sur-poniente de Santiago que, a diferencia de los terrenos baldíos que quedan escondidos a la vista, sigue expuesto a la espera de su integración urbana e imaginaria. Es decir, como vacío nunca ha desaparecido. Lo interesante es que paradójicamente los vacíos urbanos forman y han formado históricamente parte de la ciudad: antiguas estaciones de trenes, viñedos, parques o cualquier extensión que haya quedado presa del avance material de la ciudad, han quedado ahí expuestos ante nosotros para ser vistos, haciéndose tan participantes de las ciudades como cualquier otro sector denso de construcción, pero que nuestra moderna comprensión de la ciudad *metropolitana* como un todo completo y definido, no logra hacerlo ingresar al universo simbólico contemporáneo que lo entiende como espacio subutilizado. Al igual que el espacio como materia prima para la Arquitectura, estos vacíos urbanos son parte “material” de toda ciudad, como significante que permite articular lo que diariamente entendemos como ciudad. En este sentido, ya ha ingresado como posibilidad, como potencia, a nuestra memoria urbana del mismo modo que aquellos que efectivamente se materializan o construyen. Podríamos pensar primeramente que al momento de darse a conocer las intenciones de lo que fue “El Portal Bicentenario” este vacío urbano ha hecho ingreso a nuestra memoria en un sin fin de posibles imágenes que cubren aquella discontinuidad material provocada por el cierre del Aeródromo. Algo así como si ese pedazo de terreno, que siempre ha estado y sigue libre de las edificaciones urbanas, fuese llenado antes de ser materializado.

### 3.2 *Il scenario dil mondo: sobre el movimiento del paisaje.*<sup>18</sup>

El encuentro entre ciudad histórica y ciudad contemporánea, se nos ha venido apareciendo en un movimiento rápido, constante y continuo cada vez más frecuente entre construcción, destrucción y re-construcción de ella. Para ilustrar de manera simple las cuestiones que la estética fragmentaria contemporánea puede exigirle al paisaje desde una plena disposición de sus medios, como *siempre habrá ciudad*, ilustraré la extraña resistencia de CPB a través del caso de “Il teatro del mondo” del arquitecto italiano Aldo Rossi como caso inverso – ciertamente como complemento sustancial a CPB nunca distinto a lo hasta aquí expuesto como objeto de estudio- utilizando el binomio fondo/figura tradicional de la pintura.

“Il teatro dil mondo” como objeto flotante que se movía por los canales de Venecia, si bien cambiaba los lugares donde atracaba, este se acoplaba naturalmente a la ciudad como figura que siempre pertenecía al fondo que le daba soporte, en una suerte de disimulo que, como “figura”, desaparecía entre la ciudad colaborando con el paisaje histórico que Venecia carga consigo. Este particular teatro se movilizaría sobre una ciudad-fondo histórica que le haría de escenario al mismo tiempo que debía sumársele, como si la ciudad le estuviera siempre reservada en mutua co-pertenencia, cumpliendo tanto con la imagen histórica que se tiene de Venecia como con el criterio pictórico universal del

---

<sup>18</sup> Un texto de corte teórico que aborda el proyecto del *Teatro dil Mondo* de Aldo Rossi es el de Alberto Farlenga “Aldo Rossi” de 1992.

paisaje que supone la fusión entre fondo y figura. Literalmente a la inversa, CPB es un vacío (o lugar vacío) fijo, que actúa como figura a la cual “se le moviliza” la ciudad-fondo –con intensidad y aceleración- en una especie de cambio de escenario constante al cual no podría acoplarse y que impediría pensarla al modo como Rossi pensó su teatro en Venecia: como paisaje. Tal como en el conocido juego popular de niños de saltar a cuerda, en que dos de ellos giraban una cuerda para que otro tuviese que entrar saltándola cada vez que esta estuviese a punto de tocar sus pies, al igual que producto del movimiento de las cuerdas, el movimiento incesante de la ciudad hace difícil el ingreso de CPB a este juego llamado “Ciudad de Santiago”. CPB está a la espera de paisaje. La relación entre figura y fondo en el caso de CPB no sería posible pues, como figura vaciada no ha de poder fijarse en la imagen movidiza de Santiago. El acople del *teatrino* de Rossi, no es provocado tanto por su materialidad sino por el discurso histórico que sostiene el imaginario veneciano condensado en la materialidad de la ciudad. En el caso de CPB, el problema no habita en la condición de objeto-vacío sino en el discurso estetizado sobre Santiago como ciudad en vías de ser global que aparece con el vacío que interrumpe su continuidad narrativa como ciudad-región. En su condición de fragmento faltante, en el extraño estruendo que su intenso silencio provoca, clama por la restitución de aquella relación por medio de la cual se reestablezca esa identidad posible entre nosotros y la ciudad.

### **3.3 La moderna rigidez del paisaje.**

Anticipado en su ensayo: "The urban process under capitalism", David Harvey ya nos advertía la centralidad que el paisaje tendría para la reproducción del capital como representación urbana sin suponer aún el devenir que la imagen tendría dentro del desarrollo tecnológico digital que hoy tenemos, ni mucho menos suponer la capacidad que ellas tendrían para circular en los medios virtuales de comunicación masiva: "En el capitalismo tiene así lugar una eterna lucha en la cual el capital construye un paisaje material apropiado a su propia condición, en un momento particular, solo para luego tener que destruirlo (...)" (Harvey, 1978. p.129). Ciertamente que, pensando en la imagen que la ciudad material entregaba como paisaje, de facto frente a él, Harvey ya comprendía la economía imaginaria a la cual se estaba acercando rápidamente la ciudad contemporánea, que dentro del proceso de reestructuración global de los setentas, comenzaban a presentar una rigidez indeseada tanto por los mercados de suelos como por los inmobiliario, pues estos requieren de una flexibilidad normativa y material en su recambio formal y que la velocidad de la ciudad hacía torpe e ineficiente para la acumulación de capital principalmente internacional.

Al igual que todos los objetos que participan dentro del mercado, la ciudad comprendida como un objeto a la vista para el consumo, al igual que toda mercancía, debía pasar primero por el tamiz estético que nos dispondría a encontrarnos antes con una imagen vaciada de su significado que un objeto real ahí ante nosotros cargado de un significado conocido. Contemporáneo al boom

de Las Vegas como ciudad fetiche del capitalismo y a las propuestas urbanas de tipo historicista<sup>19</sup> como construcción de barrios completos en cada metrópolis -en especial estadounidenses- comenzaron a producir imágenes urbanas tan particulares como rápidas en su aparición y producción. El crecimiento exponencial de las ciudades para el consumo comenzaba el camino hacia un aprovechamiento tan intensivo y extenso como sostenido no solo de su cuerpo material sino que, más aún, de las imágenes obtenidas a partir de él. Repetir pedazos de ciudades Europeas como Venecia o de New York en el hotel “New Yor, New York” de Las Vegas o de nuestros particulares condominios como réplicas de *Sea Side* construido en Florida, EE.UU, son un conocido ejemplo de las posibilidades de construir las imágenes que el capital escoge como óptimas para ser consumidas y que Harvey, en su cita, reconoce como “*apropiadas a su propia condición*”.

Si el modelo de desarrollo urbano de los últimos años se ha caracterizado por su fragmentación, intensidad y extensión material, la singular aparición/construcción del vacío que dejó el proyecto de CPB viene no solo a interrumpir el movimiento de este proceso sino que también a interferir la anterior noción imaginaria del Santiago. A partir de casos como el de CPB, pareciera que Santiago y las ciudades contemporáneas han comenzado a producir su propia catástrofe o ruina como una especie de respuesta autoinmune, en que el propio cuerpo urbano se ataca a sí mismo. La ciudades contemporáneas en su infinita

---

<sup>19</sup> Conocidos son los estudios hechos por Robert Venturi en su libro “Aprendiendo de Las Vegas” y “El lenguaje de la Arquitectura Postmoderna” de Charles Jenks.

oferte de vida -o más bien de modos de vida ya estetizados- pareciera haberse convertido en el lugar de los experimentos más variados, en donde aquellas imposibilidades modernistas toman cuerpo ante nuestra extrañeza, desarticulando toda representación que nos permita habitarla, convirtiéndola en el lugar de lo imposible, en el lugar de lo que no tiene lugar: en la ciudad de lo que no es ciudad. La ocupación de grandes sectores intermedios entre el centro y los polos urbanos periféricos posibilitaron, en poco tiempo, la generación de nuevas imágenes urbanas, tanto de “la nueva ciudad construida” como de los restos de ciudad anterior.

Si bien pueden aparecer infinitas imágenes, incluso paisajes dentro de la ciudad misma o crearse otras tantas como imágenes mediáticas artificiales de ella, estas están limitadas tanto por la extensión de la ciudad como por la lentitud que los cambios urbanos presentan debido a su gran magnitud o escala. La ciudad como mercancía presenta entonces profundos problemas que la hacen un especial fetiche. Si bien cumple con el primer principio de intensidad como su acelerada reproducción material, en algún minuto este proceso del suelo edificable comienza a acabarse o sus construcciones quedan obsoletas producto de no llegar a la plusvalía proyectada en ese lugar pues su velocidad de recambio o reconversión se ralentiza dejando en este lapso de re-construcción, breves intervalos como CPB.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Parte de este proceso, se ha repetido en casos, a esta altura emblemáticos, como Estación Yungay, Gimnasio Manuel Plaza, o lo que queda de la viña Cousiño Macul.

## II EL DESCALCE DEL PAISAJE

A partir de la cita en que Harvey pone en relevancia al paisaje como esa especie de imagen objetivo para ser construida, se acusa la estrecha relación desarrollada entre ciudad, capital e imagen. En ella no solo se puede advertir el veloz proceso de recambio material de la ciudad de los últimos cincuenta años, sino también el progresivo alejamiento del privilegio espacial moderno que se ha desplazado hacia el dominio de su imagen como un nuevo paradigma desde el cual pensarla y, por lo tanto, mediar nuestra relación con la realidad a partir de esta cada vez más dominante “bidimensionalidad” urbana. Considerando la cita y el texto de Harvey como punto de partida, es posible entonces instalarnos en este supuesto que comprende la ciudad a partir de la “construcción de su imagen”, teniendo en cuenta la pertinencia que el paisaje podría llegar a tener, no tanto como representación que permitiere solucionar o indicar el modo de construir la ciudad *a posteriori*, sino más bien como pre-comprensión o categoría anterior para designar el mundo material que nos rodea, con el cual nos relacionarnos estéticamente y que anticipa incluso a aquellas imágenes proyectadas para su realización. En su devenir, esta doble posición ganada por el paisaje como imagen buscada por un lado y como imagen encontrada por otro provocaría el descalce o desajuste entre paisaje como imagen y el paisaje como *reflexión al modo paisaje*.

## **1. La Urbanidad del Paisaje**

### **1.1 La Articulación Urbana del Paisaje.**

La premonitoria sentencia de Harvey, se articularía a partir de una relación directa entre capital, ciudad y paisaje que al menos en un principio parecería lejana o extraña debido a la noción romántica que supone. Pues no es así. Tanto el concepto mismo de paisaje como el momento histórico que permite su aparición como género pictórico, guarda profundas similitudes con las condiciones contemporáneas que hacen del paisaje un concepto central en ambos períodos. Si bien el paisaje es un término que comúnmente asociamos de manera casi obvia a la Naturaleza romántica: como repliegue que este ha tenido hacia a su acepción urbana, nos pone en un escenario que obliga a desplegar cuestiones ideológicas de una Modernidad que hoy ya no puede sostenerse ante la fragmentación contemporánea: la experiencia de su desmesurada realidad material carecería tanto de interés como de sustancia ante/dentro de la potencia imaginaria de su acelerada multiplicación real y visual.

El Paisaje como práctica que los artistas flamencos desarrollaron a finales del mil quinientos, nace para representar –más bien, describir- como conjunto, las nuevas naciones-estado dentro de su entorno natural. Así como los bodegones o naturalezas muertas y los retratos tan prolíficos en los países bajos, el paisaje comienza su vida en grabados y xilografías previas al reconocimiento artístico que los italianos hicieron de él. Si bien en sus inicios refiere a una imagen que incorpora a las ciudades y su entorno, la autonomía que lo desligará de su

inicial objetivo técnico representativo se logrará definitivamente siglos después durante el segundo período romántico asociado de manera exclusiva a hacia sus dos vertientes: pintoresca y sublime (Argán.1998. p. 8).

La primera relación en torno al término tiene que ver, entonces, con lo que efectivamente designaba. Ya sea derivado del alemán *landschaft*, similar al inglés *landscape*, como de su raíz latina *pagus*, convertida luego en “país”, todas ellas apuntarían a un mismo origen y por lo tanto a un significado común que Javier Maderuelo define como: “(...) la tierra que se halla situada alrededor de un pueblo” y que “(...) no se refería originalmente a una vista de la Naturaleza sino a un área geográfica definida por unos límites políticos.” (2005. p.24), dejando expuesto, con especial relevancia, la condición fundante que este enunciaría en su distinción respecto de la Naturaleza -que posteriormente en su acepción romántica, como género pictórico, definiría como objeto propio de su práctica, en especial durante la segunda etapa del romanticismo. Esta homologación de los significados de sus términos guarda también otro tipo de relaciones aún más trascendentales. Siguiendo estas coincidencias idiomáticas, y distanciándose de la carga cultural que la práctica pictórica suele anticipar, Gombrich en su estudio sobre el paisajismo como género artístico renacentista (1984. p.227-248), expone las condiciones epocales que permite inaugurar una particular relación estética respecto de los nuevos modos de ordenamiento territorial post feudales. Hemos de tomar aquí una prudente distancia respecto de la Naturaleza como su motivo central: el paisaje como nueva posición estética entre sujeto y mundo inaugura la central importancia que la ciudad tendrá para el conocimiento y el capital que

va desde las nacientes ciudades-estado flamencas hasta culminar con la *Metrópolis* del Urbanismo Modernista de principios del siglo veinte. No es casual entonces que las primeras representaciones de paisaje sean de las ciudades-estado del período post medieval, entremedio de la ascunción de la burguesía y de la constitución de la noción de Estado como figura del poder naciente que reconvirtió antiguos feudos, ducados, principados, etc. en nuevas naciones que progresivamente comenzaron a delimitar no solo su territorio de modo efectivo sino que también la definición de una imagen a partir de la cual identificarse como perteneciente. La relación del paisaje como representación es al mismo tiempo ideológica como historiográfica en el sentido que no solo se inscribe como una época particular, como nuevo paradigma, sino que porta consigo un cruce histórico profundo que lo individualiza como proceso a partir de sus condiciones de producción intelectual: no solo será representación o estetización ideológica del Estado sino también representación del proyecto moderno encargado de restituir la ya dividida relación entre hombre y naturaleza.

Tal como lo relata Gombrich, si bien fue la demanda estética italiana por aquellos *paesettos* -o paisitos debido al tamaño de las pinturas- de territorios flamencos que lo elevaron al estatus de género pictórico, es debido a su calidad técnica y estética que fue merecedor de ser considerado un arte bello antes que por el objeto que representaba: “La primera condición para que surgiera tal demanda sería, por supuesto, una postura estética más o menos conscientes hacia los cuadros y los grabados, y esta postura, que aprecia las obras de arte por su valor artísticos más que por su función y asunto, es sin duda producto del

Renacimiento italiano.” (Ibid. p. 230). Pero el valor del paisajismo como género artístico no estuvo en la mera práctica flamenca ni tampoco por ser fondo de las pinturas sobre relatos religiosos o épicos. El proceso artesanal de su producción, sería validado como digno del Arte, bajo la visión renacentista italiana que lo convirtió en género tanto por sus “congruencias” con los textos clásicos -en especial Plinio y Vitrubio- como por la imaginación artística de los pintores flamencos: “Al fin y al cabo los paisajes del siglo XVI no son “vistas” sino mayormente acumulaciones de rasgos individuales; son conceptuales más que visuales” (Ibid. p. 234). Esto último será un principio de radical importancia respecto de la “operación mental-imaginaria” que el paisaje haría como representación de/ante nuestra realidad o mundo material, precisamente a partir de una combinación tanto de imágenes provenientes de los “rasgos individuales” de la realidad física como de la ficción imaginaria de cada artista.

Por lo tanto, la relación entre ciudad y naturaleza es más profunda que la mera definición temática por uno o por la otra. Siguiendo la operación conceptual mencionada por Gombrich, Argán reconoce que el espacio urbano, o urbanidad, se hace presente incluso “A veces, cuando el pintor pinta un paisaje natural, pinta en realidad, un espacio complementario del propio espacio urbano” (1998. p.7). Así como el arte es siempre moderno y por consecuencia urbano, aquello “complementario” referido en su cita apunta a que aquella proyección sólo es posible desde la artificialidad imaginario-urbana como “ausencia presente” en la imagen-paisaje y por lo tanto como modo de comprensión anticipada a la realidad misma que, en tanto imagen, este es su representación. Podríamos suponer

entonces que el paisaje natural es complemento del urbano, pero igualmente paisaje. Sin caer en juegos de palabras, el paisaje sigue así siendo la imagen que, en su combinación urbano-natural, representa nuestro mundo material. Si Argán nos afirma que incluso el paisaje *natural* es urbano, en tanto *lo otro ausente* complementario que define la articulación del espacio urbano, al igual que el arte, solo es posible de representar desde una noción exclusivamente urbana. Por consecuencia, aquella totalidad a la que se aspira (Ritter, J. 1986; Simmel, G. 1986) ha sido siempre un concepto urbano o al menos entendible desde la aparición del acontecimiento urbano. Desde la otra vereda, esta urbanidad encubierta del paisaje se convierte así en la condición fundante que Agustín Berque considera como el mito original por el cual el paisaje se constituye en la: “imposibilidad de abandonar el artefacto urbano” (2009. p.47). Dentro de este mismo planteamiento, Ritter dirá: “desde que la naturaleza se ha dominado” (1986. p.141). Precisamente es esta urbanidad implícita la que provoca la particular extrañeza a Cézanne cuando se pregunta por qué los campesinos, que vivían en los alrededores del monte *Sainte-Victoire* que tantas veces pintó, no sintieran el mismo goce estético: ciertamente carecían del mundo urbano que les permitiera distanciarse de su entorno productivo, suprimiendo de esta manera su necesidad de representar los cultivos o de su “naturaleza” circundante. Precisamente aquellos campesinos no portaban y no tenían relación alguna con la mirada distante (crítica) de la ciudad respecto de su ruralidad. Es, por lo tanto, solo desde la ciudad que se puede intuir la moderna separación entre hombre y naturaleza: la ciudad es la separación misma.

## 1.2 La Movilidad Del Mundo

La condición plural del paisaje como sucesión acumulativa de sus construcciones en la cita de Harvey, anticiparía la definitiva dispersión forzada de su sentido representativo por el que, precisamente, nace como articulación entre hombre y mundo. Este particular movimiento que desplaza y disemina su sentido original desde la ciudad-nación, pasando por la naturaleza y de vuelta a la ciudad como lo plantea esta tesis, también tiene otro movimiento que lo independiza o descalza de su imagen: desde nuestro encuentro ante la realidad material hacia a una realidad buscada, reproducida y puesta en circulación, como mera visualidad despojada de su contenido histórico.

Si bien el paisaje es la imagen de nuestro entorno urbano o natural, esta no es una imagen cualquiera pues da cuenta de nuestra totalidad, como la imagen de nuestro mundo. En el paisaje se cifra algo más que una imagen de algo conocido. Pensando en el paisaje natural, en un ensayo fundamental de principios del novecientos, Georg Simmel (1986) nos explica que el paisaje es siempre un fragmento a través del cual es posible imaginar el todo y en el cual precisamente los límites de este no existen para lo que representa: dios (lo divino), lo uno (la humanidad), la Naturaleza (totalidad natural), etc. Como aspiración, el paisaje sería siempre un detalle (Calabresse. 2012. Pp. 84-105) en el cual acontece la totalidad, en el que la Naturaleza aparece por primera vez como un objeto distinto y ante el hombre, lo que implica al mismo tiempo tanto el momento de la separación de la Naturaleza como su propia constitución en la

Naturaleza como lo Otro del hombre, así como la inauguración del modo estético de aquello que ha tomado cuerpo en la imagen que sale a nuestro encuentro. Esta “estetización de la Naturaleza” se convierte así en un modo de conocimiento y representación, paralelo y complementario al conocimiento científico fragmentario, como una aspiración a reunir una totalidad nunca realizada o alcanzada por la ciencia. La fragmentación supone entonces siempre una noción de total anterior a la misma fragmentación y a partir de/por la cual aparece. O sea, una vez distanciado del orden natural científico: práctico, separado del mundo instrumental, ese que se usa por partes, de sentido común, del cual no se tiene “conciencia presente”, el total aparece como imagen referencial de aquella unidad funcional. Podríamos decir, siguiendo a Argán desde la noción de “espacio visivo de la ciudad” (1984. p. 215-230), que la naturaleza científica tiene su valor en tanto “ahora” es vista. Paisaje en estos términos es entonces un modo particular de incorporarnos en el mundo por el cual nos constituimos como sujetos pero, ante su imagen total. La estetización de la realidad, como el modo moderno de aparecer de nuestro total, sea este la naturaleza romántica de finales del setecientos, la ciudad neoclásica decimonónica o la metrópolis modernista, es por lo tanto un modo de relacionarnos –por cierto moderno- con el mundo.

Bajo esta histórica relación del paisaje con el total al que aspira, para Agustín Berque, esta relación se daría a partir de una especie de presentimiento que recompone, siempre provisoriamente el vínculo hombre–naturaleza, haciendo emerger material y por lo tanto estéticamente, aquello que por milenios habitó al modo de comunión indivisible y que hoy pareciera haberse dissociado

definitivamente a partir del paisaje como imagen. Por lo tanto, utilizar el concepto de paisaje es siempre aplicar una categoría o lectura moderna anterior u original de concebir el mundo pre-moderno, aún por conocer pero que se dejaba intuir en cada representación “paisajista”: la reflexión o mirada de paisaje. Pero tuvo que acontecer una detención en la consideración instrumental del hombre para que el espíritu estético lograra ocultar el equilibrado caos del mundo pre moderno. Es precisamente la pérdida de utilidad de la Naturaleza -como pérdida de función práctica- la que permite su ingreso ahora al mundo moderno como imagen y por lo tanto, cosa y mercancía. Es esa misma relación utilitaria la que impedía a los campesinos de Cézanne contemplar lo que para él era bello, y que para Heidegger es el modo que tiene el hombre de existir en tanto incorporado siempre en el mundo como cadena instrumental, en el que las cosas no son “en sí” sino que están dispuestas para el hombre en una totalidad –anterior- instrumental. Esta condición instrumental de las cosas es la que le afecta a la naturaleza una vez aparecida la imagen de paisaje y, por lo tanto, perdido su sentido instrumental, posibilitar su reunión en la contemplación y su unidad como imagen-total. Antes del instrumento individual está ya descubierta la totalidad de medios. Antes que una suma de cosas, mundo será aquella condición de total para que estas aparezcan, para que “sean”. El total experimentado desde la imagen de la Naturaleza cambia en relación a la totalidad pre-moderna, pues la experiencia de ella, una vez mediada por la imagen, no es sino una experiencia anticipada por dicha imagen. ¿Qué le sucede entonces a la imagen de paisaje

que se re-produce hoy a partir, no solo de los procesos de reproductibilidad, sino que de circulación mediática?

Siguiendo la lectura del paisaje que hace Berque como “pensamiento”, habitamos entonces el mundo como totalidad de acuerdo a la propiedad reunificadora que sólo el orden paisajístico como mirada carente de utilidad le pudo dar a la realidad: como reflexión estética. En este sentido, podríamos entonces deducir que es debido a las representaciones de paisaje que hoy podemos pensar la dispersión formal post medieval como dispersión o la ciudad como unidad. Si el principio fundamental del paisaje según Simmel es el de ser un detalle que aspira a ser total –en el sentido de Calabresse en que el detalle es una parte perteneciente al total-, como metonimia del mundo, este se diseminaría junto con cada reproducción o visualización de su propia imagen. A partir de la fragmentación de la realidad cada vez pensamos menos al modo paisaje, sino que desde la contingencia de su aparición como mera superficie que exige menos una totalidad a la cual pertenecer que una representación posible con la cual identificar(nos) (con)nuestro entorno. Lo interesante del paisaje como imagen es que, si bien también ha sufrido el vaciamiento de su aura en manos de la puesta en circulación que lo ha convertido en mera superficie o visualidad, estemos en presencia de él, de una pintura paisajista, de una fotografía o en frente de una pantalla, este tiene una directa y profunda relación con el modo que los hombres -o la subjetividad moderna- hemos tenido de habitar. El paisaje como aparición del mundo del hombre moderno en imágenes, en tanto lo otro (también, en co-pertenencia) constitutivo del hombre, ha comenzado una paulatina

transparencia que diluye no solo nuestra relación con la ciudad en cuanto imagen sino también la contemporánea noción de lo que comprendemos por mundo.

## **2. La Inversa Ganancia Imaginaria del Paisaje**

Desde que Benjamin lo expusiera en “La obra de arte en la época de su reproducción técnica” (2015), la pérdida del aura moderna a la que ha sido sometida la obra de arte producto de su reproductibilidad tecnológica, se ha desplazado también a la ciudad, si la consideramos también como obra única. Aquel valor de culto que tantas veces expuso por la ciudad moderna, en especial Paris, y por el que se le otorga su unidad y valor como único, se ha diseminado hasta hoy tanto en la rapidez de recambio urbano como en la reproducción de su imagen. Sus causas estarían en la pérdida o devaluación de la experiencia urbana efectiva, la banalización o estetización de su imagen como producto puesto en circulación y la fragmentación imaginaria producida por la disgregación material. Junto con la pérdida de la experiencia propiamente urbana, la ciudad también comienza el cambio de su dimensión espacial y temporal como inicio de la pérdida de su aura que la desliga del “del aquí y el ahora” presencial que la superficie de la imagen reproducida provoca, clausurando también aquella experiencia de apertura de la obra dada como intercambio entre narrador y quien escucha. Para el caso de la ciudad: entre los habitantes de la ciudad. A partir de cada imagen reproducida, se cierra toda herencia o tradición signada en la obra original, dando paso a la constante construcción discursiva (re)producida en/con su circulación, como significante por incorporar o integrar a nuestro universo

simbólico. En este sentido Chambers nos dice: “(...) las ciudades que alguna vez fueron firmes y racionales, son transformadas en paisajes urbanos estetizados.” (Cit. En Soja. 2000. p.219.).

## **2.1 La Devaluación de la Experiencia Urbana**

En su devenir acumulativamente fragmentario, aquella relación que privilegiaba la comprensión desde una dimensión espacial leída y vivida en la ciudad -propia de las lógicas modernas de principio del siglo XX y por lo tanto aún dominantes en el discurso urbano-, se ha visto relegada producto de la partición de su cuerpo del que ahora solo reconocemos pedazos puestos unos al lado del otro, como múltiples imágenes, que paulatinamente nos han llevado a dejar de experimentarla físicamente, ahí en la ciudad misma. Para Amendola, la dinámica contemporánea de las ciudades ha liberado a la experiencia urbana del intercambio presencial, acusando que: “En la actualidad, empresas, capitales y personas están mucho menos vinculados por el espacio que en el pasado.” (2000. P.293). Las ciudades se han convertido en imágenes por su volatilidad y prescindencia, o sea, antes que construir ciudad “para vivir” hoy se reproduce una imagen buscada. La ciudad así responde a la lógica a la que toda mercancía debe someterse convirtiéndose en superficie, tanto para circular en los medios masivos de comunicación como para su recambio, no solo visual sino que real pues la única certeza respecto de ella es que eso que está ahí construido, más temprano que tarde, será reemplazado por otra porción de ciudad que, luego de servir para producir una imagen buscada como paisaje, volverá a ser

reemplazada por otra y así sucesivamente. La cita a Chambers, no solo tiene relación con la brevedad y superficialidad de la imagen de la ciudad material sino que también enfatiza y anticipa la impronta imaginaria que domina hoy nuestra relación con la ciudad como un objeto ahí, ante nosotros, hecho más para ser visto que para convertirse en aquella realidad anterior por la cual nos constituíamos como sujetos. Ante esto, lo único seguro que podríamos tener hoy respecto de la ciudad es que aquello que nos toca conocer como ciudad será cambiada en poco tiempo.

Devenida en imágenes, aquella experiencia presencial que el paisaje o imagen de la ciudad provocaba para ser pintada hoy, gracias a la rapidez de la producción y circulación de esas imágenes viene pintada en una imagen que ya se nos anuncia desde antes como posibilidad de ser pensada en lugar de la ciudad, condicionando nuestra mirada o modo de mirar aquello que efectivamente sale a nuestro encuentro. La experiencia urbana queda mediatizada, supeditándose al mandato imaginario dado por visualidades extra-urbanas, producidas en otra parte, fuera de ella. Así, aquello que obra en la ciudad como experiencia efectiva, en su condición de verbo o “poner en obra”, queda hoy bajo la superficie virtualizada de lo pre-dado, pre-diseñado, pre-existente, pre-imaginado. La experiencia se normaliza en tanto queda determinada por una especie de guion anterior a aquello que la ciudad revela en su habitar. Los cuerpos son performateados por una experiencia que viene libreteada desde fuera, no solo física sino que imaginariamente en algún “otro” lugar. Incluso, la ciudad misma, en su desarrollo tecnológico para su habitar,

proporciona sus propias imágenes desde los nuevos puntos de observación y registro dados tanto por su fragmentación horizontal como por la verticalidad de sus edificaciones en altura, incluso por la colonización de las faldas de los cerros sobre la cota mil santiaguina, masificadas por las ofertas inmobiliarias (Soja, E. *Ibid.* p.462.). Si se piensa desde el discurso urbano moderno, la diferencia de esta “nueva experiencia” estaría en que, aquello que lo anticipa y que al mismo tiempo le permite habitar la ciudad, ya no proviene imaginariamente desde la ciudad material a partir de la cual se ha constituido históricamente, sino que desde un *simulacro* urbano que ya no coincidiría con la realidad concreta de la ciudad, impidiendo con su anterioridad la “identidad” entre la espacialidad del cuerpo humano y la experiencia que la ciudad le entrega.

## **2.2 El Adelgazamiento del Paisaje.**

La ciudad del capital de Harvey y de Chambers se consume no solo en su venta o en su uso, se consume en tanto se agota en cada una de las repeticiones promovidas por su constante recambio material e imaginario. Sus partes materiales, disociadas, disfuncionales, yuxtapuestas, superpuestas, etc. han devaluado nuestra experiencia urbana pues como construcciones materiales a partir de patrones técnicos desarraigados de la ciudad misma, imponen desde su artificialidad experiencias ya vividas que se incorporan a la memoria como meras imágenes sin contenido, como significantes vacíos, sin significado o por encontrar. Aquellas imágenes que nos dan cuenta de la ciudad tienen hoy valor en tanto meras visualidades para su uso siempre provisorio –e interesado- y no

en cuanto a la referencia que designan, erosionando tanto los significantes urbanos como la relación entre ellos, su contenido o significado, acercándolas hacia la superficie de su imagen que al mismo tiempo oculta aquella dimensión espacial moderna por el cual la idea ciudad ha llegado a nosotros. La imagen como *imago*, precisamente hoy dejaría de lado su referente para convertirse en mera superficie desligada de su contenido, como mero significante. La imagen siempre asociada al soporte sígnico por el cual se define, deviene visualidad precisamente en la puesta en circulación que la desmonta de su soporte, connotando o asociándole significados otros, distintos de lo que aquello “visto” pudiese denotar. Por lo tanto, si las imágenes de paisaje han perdido profundidad o contenido espacial o “real”, también lo ha hecho nuestra relación con el mundo. ¿Hacia dónde entonces se ha desplazado esta relación? Patrick Hamilton (Lara, C., Machuca, G., Rojas, S. 2005) ha hecho precisamente de la manipulación superficial de la imagen su sello, en una combinación que precisamente expone la estetización de una sociedad estándar –de ahí su característica de artista “mediático”- trabajando la subversión tanto del soporte como de la imagen – muchas veces de paisaje- como de recursos tradicionales en el arte que lo han convertido en un artista “global”. Haciendo de los instrumentos de la vida diaria un medio de circulación de la imagen: machetes, hojas de sierra circulares, cuchillos, etc., una vez despojados de su función, sobre ellos adhiere imágenes de paisaje que, al mismo tiempo que pone en duda la utilidad real de las herramientas, también pone al paisaje en circulación por medio de las herramientas de la “vida cotidiana”.

Nuestra relación hoy con la ciudad se da entonces a partir de una selección de visualidades que en conjunto definen un nuevo orden dominante a partir de la construcción *imaginaria* de la ciudad. En este sentido, la anterior exclusividad de la comprensión espacial se ha desplazado hacia una intensidad imaginaria dada por: su acelerado recambio material, la reproducción excesiva de su imagen y la rápida circulación de ellas en los *mass media* promocionadas para su consumo. Esta oferta tan extensa como variada no solo presenta una democrática oferta a través de la producción de sus imágenes sino que logra también, en su aceleración e intensidad, desanudar el discurso unificador que históricamente la ha sostenido. Por el contrario, antes y muy lejos de su materialidad, este nutrido imaginario visual a partir de su acumulación o combinación, posibilita que a mayor cantidad de visualidades de ciudad mayores sean las posibilidades de articular discursos sobre ella y por lo tanto menores las de establecer uno unitario y común. Es decir, estas imágenes puestas en circulación sin un destinatario discursivo común o *target*, en su articulación a modo de catálogo, configurarían nuestras ciudades de manera imaginaria antes de incluso experimentarlas urbanamente. Aparentemente experimentaríamos la ciudad a partir de sus imágenes de paisaje al modo en que un rizoma, en su aleatoriedad, nos permitiría experimentar el encuentro de imágenes reales con las artificiales, produciendo tantas posibilidades discursivas o de contenido como combinación de visualidades se puedan producir.

Un antecedente conocido lo encontramos en la conocida obra de Dittborn “Aeropostales” pero que opera o articula los mismos recursos mediáticos, a la

inversa: para acusar su lugar. Utilizando el uso de la circulación que el correo tradicional (físico) proveía, su obra no aparecen en el museo sino hasta cuando consigue salir del circuito museístico, en el momento cuando aparecen las marcas de los obligados pliegues para su envío. Es la marca la que lugariza a la obra pues junto con el desperfecto aparece su cuerpo, restándole movimiento. Su carácter pasajero aparece en su desperfecto y no en su nombre “aeropostal”, como tiempo adherido a la tela. En “La Pietá”, Dittborn opera recortando la foto pequeña tomada de la pantalla de un televisor y que saca de un diario que luego agiganta e interviene. En ella, un boxeador cubano, que efectivamente muere en el ring, yace en una posición similar a la *Pietá* de Miguel Angel. Aquella pantalla de televisión, en la tela, afectada por el pliegue, pareciera haber hecho el camino inverso de salida hacia el espacio de la obra expuesta en el museo, haciéndose cuerpo como objeto a la vista. En este sentido se emparenta con la temporalidad que aparece en “Paisajes en Tránsito” de Casanova en que, al igual que la efímera condición de carta queda registrada gracias a la marca del pliegue, su anónima temporalidad e intrascendente existencia queda registrada en la ruinosa presencia de la fotografía.

Muy por el contrario la imagen digital de las pantallas pertenecen, a otra escala, a la misma circulación que el correo de las aeropostales, pero estas no pueden salir. Aun si tomaran cuerpo en un papel o en una tela, ellas solo perviven atrapadas en la red. La reproducción y puesta en circulación de la imagen de paisaje en las redes tendría un efecto que va más allá de su condición de imagen. El cambio radical en nuestra relación con la ciudad mediante la circulación de

imágenes virtuales, arruinaría aquella noción de mundo que precisamente ella representó a partir del cuadro ventana. Aquello que se atribuía al paisaje como el modo de pensar nuestro total se ha desplazado al universo virtual que la red nos entrega, no porque veamos paisajes o imágenes de paisajes en una pantalla, sino por la ubicuidad que internet nos provee permitiéndonos recibir y alimentarnos de aquello que incluso no podemos experimentar físicamente. La nueva totalidad global es representada por internet y sus redes como aspiración totalizante que habita bajo una nueva categoría que nos permitiría una cadena instrumental de infinito alcance en comparación a las que nos ofrecían las representaciones de paisaje. Lo particular es que ambas representaciones de total: paisaje y red, apuntan a una integración imaginaria, por cierto global, que en su reunión simbólica nos encubre aquella imposibilidad que precisamente permite su emergencia y en torno a la cual aparece: la imaginaria ficción de unidad, pertenencia y totalidad que hoy sería a escala global. En este sentido, el fracaso de la construcción de CPB como “vacío urbano”, pareciera haber no solo fallado dentro de la noción de la ciudad contemporánea hecha para construir su imagen y ser consumida, sino que también permitiría la emergencia material, como *irrealización* constante del mundo como unidad pre-global. Como vacío a la vista, ciertamente que es otro significativo más de aquella imagen urbana de Santiago. La ciudad post moderna físicamente disgregada es al mismo tiempo “imaginariamente integrada”. ¿Es entonces posible hoy restituir aquella relación unitaria posible pensada por la modernidad entre el hombre y su totalidad por la cual este se constituye como tal?

### 3. La Edición de la Ciudad Global

No es de extrañar que el contundente avance de la economía neoliberal sea la causa común de un modo de desarrollo urbano que literalmente trasciende la experiencia física de las ciudades. Existe un consenso en que la reestructuración iniciada a finales de los setentas más allá de entender la ciudad como un objeto de y para el consumo, en el desplazamiento de la producción industrial hacia territorios fuera de los límites nacionales, ha tenido efectos inmediatos y directos sobre como comprender las ciudades, en especial por la participación de cada una dentro de las nuevas articulaciones económicas a nivel internacional. La idea de la metrópolis moderna poco a poco se desmantela y separa de su planificación territorial para dar paso a una especie de planificación global o planetaria.

Una vez ingresada a la economía mundial, la demanda urbana internacional nuevamente provoca condiciones imaginarias que exceden toda comprensión anterior. Autorizado por el mundo de las conexiones virtuales, este modo de imaginar la ciudad dentro de un contexto indirectamente real, coincide con lo que Castells llama *geografía variable* como producto de la independencia de la industria de la información desligada de la producción económica de los territorios, que se moviliza hacia una industria de servicios que se aleja así de la proximidad física de las ciudades y por lo tanto, de la rigidez de la acumulación del capital urbano. (Soja. P.307). Junto con la retirada de aquel otrora Estado presente, regulador y responsable, la ciudad contemporánea se organiza a partir

de una funcionalidad urbana que sobrepasa los límites territoriales de las ciudades y las naciones (Sassen. 2007), obligando a establecer una relación inmediata con la ciudad “aquí y ahora” a partir de imaginar su participación en esa incorpórea pero visualizada cadena global.

### **3.1 El Discurso Visual de la Ciudad para el Consumo.**

El acelerado proceso de re-estructuración mundial de la economía no solo ha hecho aparecer de manera evidente el recambio material de las ciudades sino que también el ejercicio imaginario que la globalización exige, de modo que las nociones históricas que tenemos comienzan a hacerse borrosas al mismo tiempo que la misma idea de ciudad se diluye entremedio de las mismas partes que parecieran haberse construido de un día para otro. El astillamiento imaginario producto de la fragmentación física nos devuelve, en su diversidad visual, una multiplicación de posibilidades tanto de ciudad como la necesidad de reunir la dispersión del mundo. El andamiaje virtual de una ciudad moderna, unitaria, totalitaria, acabada y perfecta queda a la vista exponiendo su impostación en una especie de vuelta a un período que no diferencia entre la ciudad como artificio y la naturaleza como nuestro –todavía moderno- total.

Articulada por los procesos de globalización económica, la ciudad contemporánea ha logrado hoy una perfecta convivencia entre las leyes generales del mercado y la sensibilidad particular de un ciudadano “consumidor de sus espacios”, a partir de una ficción simbólica inclusiva capaz de sostener a todos aquellos imaginarios urbanos y culturales producidos como encuentro de

discursos que paradójicamente en ningún caso se oponen al recambio material de la ciudad capitalista de Harvey, hecha esta para ser vista y consumida. A pesar de esta fragmentación física e imaginaria de la ciudad provocada por el abultamiento visual de las imágenes de ciudad puestas en circulación, existe igualmente un discurso de orden que orienta nuestro habitar en la ciudad y que llega a nosotros tanto por medio de las imágenes que los dispositivos móviles nos traen hasta nuestros bolsillos, como por el constante cambio en la apariencia de la ciudad. En este sentido, el paisaje hoy se ha convertido en una eficaz herramienta del consumo inmobiliario y por lo tanto de dispersión imaginaria, por ejemplo a través de su consideración como *ciudad marca* o de *parque temático*, que no es sino su conversión en fetiche comercial o significativa punta del turismo global. En relación a la ciudad del *shopping*, para Beatriz Sarlo este: "(...) crea el espacio de esa comunidad de consumidores cuyos recursos son desiguales pero que pueden acceder visualmente a las mercancías en exposición de un modo que las viejas calles comerciales socialmente estratificadas no permiten." (2009. p.17) logrando así que esta condición urbana, a la vez de ensalzar la vida de la propiedad privada y de entregar todas las posibilidades de diversidad cultural, de contrabando ha logrado "en el consumo" un consenso inclusivo que soslaya el encuentro violento entre "las ciudades anteriores" y la nueva. Para Castells, las nuevas ciudades mundiales o globales exhiben justamente como característica el no ser capaces de sostener las contradicciones sociales de *inclusión selectiva* y *exclusión segmentada* inherentes al proceso (Soja. p. 481). Para ello, mucha de la literatura que se encarga de estudiar la ciudad, utiliza el concepto de

*imaginario urbano* como mediador político-simbólico por el cual, la cada vez más presente dimensión imaginaria de la ciudad, se permite que tanto la realidad como las ficciones urbanas puedan ingresar al lenguaje con la no menor consecuencia de servir de guía para nuestro habitar en la ciudad a pesar de su combinación artificiosa. (ibid. P.158). La impronta imaginaria que produce localmente la impostación global implica según Castells que: "(...) el capitalismo industrial (despojado de su urbanidad intrínseca) y la burguesía industrial (ya no originada en el *burg*) toman el control de la producción social del espacio urbano y difunden su habilidad para edificar la ciudad a escala global, dejando atrás a la ciudad como un mero recipiente o lienzo para las inscripciones capitalistas". La metáfora pictórica en la noción de "lienzo" implicaría que ante el cambio de las condiciones de producción de la ciudad, ésta ya no se piensa como mero fondo sobre el cual articular o contextualizar el recambio paisajístico de Harvey, sino que pasa a formar parte de las geografías variables de Castells, dejando atrás precisamente la condición material y presencial de su imagen, para así dar paso a la ficción que, por ejemplo, los modelos virtuales asistidos por computación sean capaces de producir o las visionarias ciudades futuristas de las películas de ciencia ficción. Dentro de la red virtual, la imagen urbana o paisaje comienza a acusarse como una falta que se deniega en su incesante repetición discursiva y visible. En definitiva el paisaje urbano, siempre aquí y ahora en lo contemplado, ya no es significativo en el modo de proyectar y construir las ciudades, basta con recordar que en Santiago tenemos una cordillera que siempre aparece de fondo pero que nunca logra tener una centralidad en la ciudad. En su recambio solo

queda la imagen de su cuerpo transparente ante la producción artificial de su imagen, como mera superficie de una ciudad que poco refiere o se integra en/a la real, pero que materializa su unidad dentro de una extensa variedad pseudo-historicista de ciudades como aleatorio mosaico de combinaciones artificiales y reales. Es debido a esta ausencia presente de realidad, de planificación y de liberación del control del desarrollo urbano para el consumo, que hoy el paisaje vuelve a tener relevancia. Ambos tipos de imagen urbanas puestas en circulación, reales y artificiales, coincidirían en ser siempre imágenes de paisajes urbanos como un tipo de imagen que nos devuelve la ciudad como un todo al cual se pertenece.

### **3.2 La Anticipación Narrativa**

La anestésica relación que Leach (2001) identifica como propia de postmodernidad urbana, si bien impediría una experiencia real o presente en la ciudad, deja el camino marcado para que sean otros los guiones urbanos que permitan habitarla: “La narración de la ciudad como nos recuerdan escritores e historiadores, no es lo mismo que la ciudad, pero no hay ciudad sin relato sobre sí misma.” (Amendola, G. 2000. p. 285). La pérdida de la exclusividad de la experiencia espacial ante la imaginaria, permitiría que a partir de cada visualidad puesta en circulación se articule un discurso distinto que igualmente permitiría experimentar la ciudad desde un discurso acerca de ella, pero producido en un lugar extra-urbano. Este sería posible gracias a la existencia de un consenso en la ciudad que lo validaría, integrando así un extenso catálogo de imágenes que

el consumo global ofrece hoy en las redes. Habitamos entonces, más a partir de la producción y reproducción de las imágenes de la ciudad que desde la construcción misma de ella, por lo tanto, vivimos la realidad que nos toca más a partir de la acumulación de imágenes puestas en circulación, sean procedentes de la ciudad misma o de las artificiales producidas por la tecnología virtual, que de/en la ciudad misma, experimentando la ciudad desde un discurso imaginario anterior a cualquier fenómeno espacial urbano, desde otro lugar al que podríamos experimentar desde la ciudad misma. “Cada vez más, con una estrategia definida “de la apariencia” se tiende a crear una ciudad imaginaria que preceda, esté por encima y se adhiera a la ciudad real y material.” (Ibid. p. 299). La experiencia moderna de la ciudad retrocede así ante el avance de la experiencia impostada del discurso imaginario de las redes virtuales. Por lo tanto nuestra relación con la ciudad hoy ya no es tan solo vivencial o empírica sino que ahora lo es por medio de un imaginario construido a partir de la multiplicidad de imágenes producidas desde su fragmentación material, tanto por aquellas importaciones internacionales de las ciudades hoy llamadas globales, las modeladas virtualmente por computación como por las reproducidas por los medios de comunicación de masas (publicidad, cine, televisión, internet, etc.). “El pasado, tradicional repertorio de imágenes, es retomado, elaborado y actualizado para estar a la altura del universo mediático (...)” (Ibid. P. 301). Aquel discurso moderno que ficcionaba la ciudad como un solo cuerpo a partir de su imagen urbana –o paisaje- se deja aparecer como fantasma que clama por la reunión su unidad total. Como espectro, aquella experiencia imaginaria del total que permitió

la aparición del paisaje deambula por la ciudad para restituir una paradójica unidad fragmentada al parecer aún no resuelta y siempre presente. Algo así como que el espíritu del paisaje, lejos desaparecer retorna como una intuición que se resiste a desaparecer. Cuando Soja sentencia que: “Es el mapa el que engendra el territorio (...) cuyos vestigios subsisten aquí y allí, en los desiertos (vacíos imaginarios) que ya no son aquellos del Imperio, sino nuestros. El desierto de lo real en sí mismo...” (2008. E. Ibid. p.455), está precisamente afirmando que lo real ya no tiene poder de interpretación desde la mera experiencia física de la ciudad sino que debe venir desde una articulación de discursos previos a la experiencia urbana. Lo real se convierte en un desierto si no hemos incorporado dicha articulación, lo que produciría un descalce en nuestra percepción o experiencia de la realidad, más evidente aún que aquellos que la propia ciudad pudiese generar. Este modo de ciudad es imaginariamente anterior incluso a la experiencia urbana misma que, producto de su inversión temporal, queda determinada por una especie de confusión entre lo que entendemos e imaginamos de ella y lo que efectivamente vivimos.

En su último discurso sobre la *Simcity* o ciudad del Simulacro, Soja utiliza el concepto *hiperrealidad* de Baudrillard, para desplegar el dominio de un tipo de discurso urbano que, producido artificialmente, anticipa nuestro habitar en la ciudad. Esta sería una condición imaginaria característica de la globalidad cultural de las redes que igualmente nos permitiría habitar la ciudad, ya sea en tanto experiencia “externa” producida por una realidad imaginaria paralela, producto del extravío en ella, la duda, del desorden psíquico o simplemente por

los nuevos trayectos estandarizados producidos entre la casa, las carreteras intra-urbanas, el mall, los centros financieros internacionales, etc., en donde la ciudad da paso a una nueva forma histórica respecto de la ciudad tradicional dentro la cual se inscriben -al mismo tiempo que la reescriben. Siendo un discurso advertido de articulación para el consumo, la ciudad hiperreal tendría la particularidad de ser editada o producida como montaje de imágenes por el cual hoy se constituye el imaginario urbano. Es decir, en una sumatoria mnemo-imaginaria, sean estas producciones artificiales o provenientes de la ciudad misma, pero que *para todo caso* articula igualmente una realidad. Cuando Soja piensa en el modo que la virtualidad tiene de guiar la experiencia urbana en las ciudades del Simulacro, sigue pensando en la ciudad material como realidad y no como representación, como si fuese un objeto inalterable y universal anterior a cualquier representación o imagen urbana. Lo que no advierte es que la *hiperrealidad* de la *Simcity*, en tanto nuevo patrón de conducta, provocaría un desorden psicológico que lejos de impedir la experiencia urbana -como experiencia en/sobre la ciudad y no a partir de la propia ciudad- igualmente, desde otro discurso, posibilitaría un modo de experimentar la ciudad material. La confusión de Soja estaría en creer que la condición imaginaria proviene solo de la realidad y no de la ficción o artificialidad, siendo que ambos pertenecen o pasan igualmente a formar parte de nuestro *registro imaginario*. Esta reunión imaginaria, que ahora carece de distinción entre la realidad vista y simulada, a su vez provocaría una angustiante y desmesurada necesidad proporcional al modo de una *neurosis paisajista* similar a la *psicastenia* que Olalquiaga (2015) describe

como “irremediable infelicidad” producto del retorno constante de la imposibilidad de reunión que la ciudad hoy vuelve a presentar. A modo de alteración psicológica, el abultamiento imaginario que el acumulativo y constante devenir mosaico de las ciudades ha provocado en los habitantes, provocaría un particular efecto psicasténico que correspondería a una desorientación no por el extravío vivencial dentro de ella sino que precisamente uno mnemo-imaginario a partir de una contemporánea alteración, descalce y traslape de la realidad. Lejos de un impedimento patológico, la diferencia con el diagnóstico de Olalquiaga y muy cercano a la pérdida de la relación estética acusada por Leach, estaría en que la desorientación de la *psicastenia*, como psico-patología, ya no se padecería como angustiante enfermedad sino como un agotamiento del modo propio en que las ciudades son experimentadas pero –y esta es la novedad- sin el terrorífico extravío de las neurosis que las metrópolis de principios del siglo veinte producían (Olalquiaga, *ibid.*). La desmesura de la ciudad contemporánea siempre inacabada y en proceso no solo implicaría la pérdida de los límites sino que también una extraña y agotadora confianza imaginaria, precisamente, en el efectivo recambio material que la fragmenta.

#### **4. El Arruinamiento del Paisaje**

Paralelamente a los discursos históricos del Urbanismo sobre la forma urbana, los nuevos asociados a “imaginarios sociales y urbanos” en su intento de reunir discursivamente la fragmentación urbana, han abultado aún más las referencias imaginarias sobre la ciudad sumándose por consecuencia al mismo

proceso de dispersión que ellos acusan y por lo tanto, suspendiendo o arruinando al paisaje como concepto mediador entre realidad y habitante. El paisaje hoy es más: representación de una totalidad artificial, ficticia, de catálogo turístico o inmobiliario producido por un discurso visual, que el sentido o sensibilidad particular de reunión material que invocó en su origen. Puesto que siempre permite aspirar a la reunión de aquello disperso, el paisaje como aquella categoría que permite pensar e imaginar la ciudad como total y que le diera cohesión y sentido a la coexistencia entre hombre y entorno, hoy pareciera desmoronarse. Esta pugna como imposibilidad de realización discursiva, entre fragmento y unidad discursiva presente en la ciudad, sólo sería capaz de ser urdida a partir de una demanda subjetiva por una representación que anticipadamente los reúna como unidad, como única posibilidad, no de representación sino que de articulación discursiva -como los intentos de la hiperrealidad o la psicastenia-, y guía a nivel imaginario que ciertamente fue siempre la función del paisaje, hoy suspendido entre representación y pensamiento.

Las sospechas planteadas por Argán en su libro “La Historia del Arte como Historia de la Ciudad”, sobre la disolución de la comprensión unitaria de las ciudades y su valor como obras únicas, presentan una desesperanzada intuición. Más que pensar sobre el posible término o fin del sentido moderno de la ciudad y por lo tanto del paisaje, el fondo que Argán plantea sobre el problema de la progresiva disolución de la ciudad se centra en un condición histórica de base acerca de una irrealización que pone al paisaje precisamente entremedio de este

desajuste entre lo que se piensa de ella y lo que efectivamente se vive o experimenta urbanamente. Esta condición fundante como “imposibilidad de reunión” con nuestro entorno aparece en el momento mismo que nos enfrentamos a la imagen; ubicándose tras ella, precisamente antes de la experiencia estética que la reconoce como unitaria totalidad, como agente que motiva la demanda por su articulación.

La devaluación representativa del paisaje como imagen marca o mercancía dentro del mundo global, tiene como consecuencia el paulatino distanciamiento con nuestra realidad concreta. El abultamiento imaginario global junto con la indistinción entre realidad y ficción, nos fuerza a imaginar la realidad, incluso aquella que físicamente no se puede experimentar, desligándonos de aquello que precisamente se construye como nuestro mundo, dando paso tanto a otra forma de experimentar esa relación como de representación, ahora dentro de la ubicuidad que la *red* provee. Refiriéndose al caso del Coliseo y en especial a “sus ruinas”, Argán comprendió la impertinencia funcional que significaba para Roma (Ibid. p. 218). Como objeto sin función para el concepto moderno de metrópolis, su valor histórico reside en su visibilidad, o sea, las ruinas como el Coliseo romano tienen valor histórico precisamente porque se ven o, de otro modo, el valor histórico reside extrañamente en el *arruinamiento a la vista* de la cosa Coliseo que aún está ahí en medio de la ciudad. De la misma manera el paisaje –en este caso, las representaciones del paisaje- hoy tampoco tendrían un valor estético en tanto obra única para las ciudades o valor de uso. Al igual que el Coliseo, sería una ruina no solo de aquella naturaleza moderna sino que

también del modo que tenemos de representarnos hoy nuestro mundo. Dentro de la línea argumental que descalza la imagen de paisaje de su contenido, el problema del paisaje sería el problema que Argán reconoce en la depreciación del “valor estético del espacio visivo de la ciudad”. Atrás queda entonces el optimismo y confianza de Riegl en que: “La Historia del Arte enseña sin duda que la evolución de la voluntad humana de arte se orienta a una articulación creciente de la obra de arte individual con su entorno y, como es lógico, nuestra época se muestra en ello más avanzada (...)” (1999. p.49). Camino de vuelta y lejos de aquella época en que se aspiraba -al menos el Arte- a una articulación con el entorno, la dispersión imaginaria que la globalidad impone, expulsa al paisaje como representación pero lo demanda como necesidad ontológica de constitución.

Representante insigne entonces de la moderna voluntad de reunión, la metrópolis –con el pesar y congoja que Riegl podría mostrar- sería hoy la ruina misma oculta entre las partes de la ciudad contemporánea, producto de los cambios que la ciudad industrial ha sufrido ante los proceso de re-estructuración global. El valor del paisaje como imagen-representación va de la mano con la totalidad que designa, por lo tanto su valor hoy está en permitir la condición visiva de la historicidad de una totalidad siempre anticipada -demasiado real- como mecanismo de defensa imaginaria. Si bien la ciudad global ha logrado construir ciudades funcionales a su propia condición, la importación imaginaria que esto implica, en la constante práctica de su repetición como representación, degrada al paisaje a una mera función indicativa, enfrentándonos hoy al hundimiento del

modo moderno de representar nuestra totalidad -siempre anticipada- en una especie de *estética de la inmersión*. Si el discurso moderno por el cual aún decimos ciudad ha comenzado su arruinamiento, el paisaje como modo imaginario de pensar nuestra relación con la realidad, se convierte también en una ruina de la subjetividad. El valor histórico del paisaje está en haber sido capaz de suturar aquella imposibilidad de reunión por la cual hemos siempre de preguntarnos, incluso hoy, retornando como necesidad Real de la ciudad, sin articulación y como pregunta por su total, como aquel modo por el cual el hombre se constituye en su espacio o hábitat, al cual Berque llama *pensamiento paisajero* (2009), no porque sea el paisaje el que condicione o propicie el modo de representar nuestra realidad, sino como ese modo visivo y reflexivo anterior de relacionarnos con el mundo, y por el cual aparece el concepto mismo y sus prácticas al modo *paisaje*. ¿No es acaso comparable una ruina como el Coliseo -como fragmento de “historia a la vista”- con cualquier pedazo de ciudad que hoy prolifera como oferta del “estilo de vida” contemporáneo que, en la rapidez de su recambio, reproduce una forma de asentarse en la ciudad que nace ya arruinada, como un siempre-presente y siempre-pasado a la vez, en la infinitud de la extensión de las ciudades globales?

### III. EL RETORNO DEL PAISAJE

#### 1. Los Neo Problemas de la Representación

En 1996, Hal Foster publica el libro “El Retorno de lo Real” (2001) donde abordaba el conflicto que significó para los críticos la producción de la neovanguardia artística de finales del siglo pasado. Haciendo una franca alusión en su título a uno de los tres primeros conceptos o *registros de la realidad* que conforman la estructura de la realidad psicoanalítica propuesta por Lacán<sup>21</sup>, ensayó la extraña temporalidad que al mismo tiempo reunía el retorno de prácticas artísticas desde la vanguardia del siglo pasado junto con las que “venían” desde un futuro que se hacía presente, produciendo así una apertura hacia una nueva experiencia en el arte pero que, paradójicamente, implicaba su clausuraba debido a la difícil clasificación dentro de la institución artística: “¿Cómo una reconexión con una práctica pasada apoya a una desconexión de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva?” (Ibid. p. VIII). Como prácticas revolucionarias, estas se definen por un potencial transformador que obligadamente altera y destruye los códigos presentes por los cuales se inscriben como obras de arte. En el mismo período, Chile pasaba por un de los momentos más terribles de la dictadura, dentro de los que el mundo artístico fue desmantelado, perseguido y forzado a buscar otras formas de representación. Coincidentemente, también es durante este período que se define una especie

---

<sup>21</sup> Un cuarto concepto sería presentado por Lacán en sus estudios finales: la fantasía, que desarrollaré más adelante en el subcapítulo 3.1.

de momento urbano cero a partir del cual Santiago comienza no solo su reestructuración urbana más radical, pues junto con los cambios morfológicos por venir, el mundo del arte comienza una operación de re-significación de/en la ciudad, haciendo de la imagen de Santiago un asunto tan inimaginable como violento. Burlando las suspicacias militares, la llamada Escena de Avanzada, en su obligada similitud trasgresora a las neo-vanguardias estudiadas por Foster, hizo de la ciudad tanto su refugio ante la represión como lienzo o soporte de sus *performances*, modificando radicalmente, en ese mismo momento, los propios límites tanto de la institución artística chilena como de la ciudad. En este sentido, la primera intervención del conocido proyecto “Cruces” de Lotty Rosenfeld de 1979<sup>22</sup> se convierte en la primera acción expresa sobre la ciudad pues interviniendo las líneas de tránsito de calle Manquehue, hizo aparecer e individualizó la calle, marcando también con esto el inicio del progresivo alejamiento del paisaje como categoría posible para reflexionar Santiago y que, a casi 40 años, pareciera haberse suspendido ante la intensa movilidad del Santiago contemporáneo. Este proceso de reconversión forzada al que se vio expuesta la ciudad bajo dictadura, interrumpe la continuidad significativa de los propios referentes urbanos dentro de la historia, desmantelando paulatinamente la débil unicidad imaginaria que la historia de Santiago pudiese haber tenido. La

---

<sup>22</sup> Coincidentemente, año en que también se presenta La Política Nacional de Desarrollo Urbano, y que Juan Parroquia, según cita María Isabel Pavez (2002) denuncia que: *“Ni las autoridades públicas ni los profesionales se interesan realmente por las Áreas Verdes, y ellas no forman parte de sus objetivos para el saneamiento ambiental y, aparentemente, son lujos ajenos a su quehacer o sólo temas de moda para sus charlas, cursos o artículos. El poder privado ve en las Áreas Verdes un impuesto más a sus negocios, y su astucia consiste en esquivarlas.”*, que desde el punto de vista del Urbanismo es un claro desprecio a lo comúnmente se entiende como paisaje en relación a la naturaleza.

proyección identitaria del paisaje santiaguino había comienza así su paulatina escisión.

La decidida fragmentación material que la ciudad ha venido experimentando, ha producido una multiplicidad formal debido a las estrategias del mercado inmobiliario y de suelos, así como los efectos fractales de la *Ciudad Collage* de Rowe que, en la velocidad de su reestructuración, ha permitido la aparición de grandes zonas urbanamente indeterminadas pero con un potencia tan seductora como anómala, lo que deja su significación abierta hacia nuevos modos o discursos sobre una ciudad que, en su desmesurada magnitud, impide hoy cualquier tipo subjetivación o definición de sus límites y de su propio sentido. Esta “lógica universalizante” de fragmentación urbana produciría junto con un tipo de “Ciudad Genérica”—o global- sus propios residuos espaciales entremedio de la ciudad (Koolhaas, R. 2011.p.23), condición contemporánea que Gilles Clement, en su “Manifiesto del Tercer Paisaje” (2007), reconoce como condición particular de la ciudad a modo de una especie de tipología de jardín propio de nuestra contemporaneidad -precisamente aquellos *terrain vagues* que llamaron tanto la atención de Solá-Morales. Estos espacios capturados físicamente, no alcanzan a fijarse en la escurridiza temporalidad de las ciudades en movimiento. Definiéndose siempre como un *no otro*, son portadores de una negatividad urbana que suprime o pone en cuestión su propio estatuto de urbano. La ciudad y la experiencia urbana se convierten, en esto vacíos, en el extravío de una subjetividad que no logra situarse en su negatividad: “La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora; la seguridad llama a la vida de

riesgo; el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*.” (Solá-Morales. Ibid. P.128). El movimiento de la ciudad llama entonces a la quietud del paisaje como coeficiente de esa negatividad; como un modo de no ser en esa contemporánea urbanidad.

Si a la fragmentación imaginaria que obtenemos de la ciudad, como sumatoria o producción de múltiples imágenes artificiales que median hoy nuestra relación efectiva con la ciudad (algo así como medios mediáticos), en el intento de su recomposición, al mismo tiempo también, estos solo han podido ser producidos por aquel pre-sentimiento que el paisaje mismo permite en su potencial totalizador -siempre anterior y subyacente: como imposibilidad o falta que retorna. Aquel intervalo, vacío urbano o espacio material en que se ha constituido el fracaso de CPB ha llegado a ser posible no solo como producto del violento encuentro de una sistemática e insistente operación fragmentaria, ni por los procesos inconclusos de modernización y reestructuración, sino que principalmente como vaciamiento simbólico constante ante el cual nos expone el movimiento postmetropolitano y que impide tanto su subjetivación como su inscripción histórica. Así aquello que caracteriza y emparenta tanto a la vanguardia como a la revolución reestructurante de finales de siglo pasado, está en la imposibilidad de inscribirse en su propia historia pues, cada una en su propia revolución: “(...) nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede ser porque es traumática (...)” (Foster, H. 2009.pp. 34). En este sentido la traumática pérdida del paisaje producto tanto de la radical reestructuración y la re-significación artística de la ciudad, solo consigue

su subjetivación “representándose” tantas veces sea posible para la sanación de dicha pérdida, logrando así su correlación imaginario-simbólica y por lo tanto superando el trauma de su pérdida. En cada representación retornaría como como obsesiva imposibilidad, como *Real*<sup>23</sup> que interroga por la relación que nos identifica con nuestro entorno -aquello que Berque llama *pensamiento paisajero* y que más adelante atribuiré a la reflexión de paisaje o *mirada paisista* en términos de Romera (1950). Al modo de la acción diferida del trauma psicoanalítico, la repetición tanto de imágenes producidas artificialmente como las que proceden de la ciudad material, el paisaje retorna como pérdida o ausencia que precisamente se produce en la repetición y reproducción de ellas.

## **2. Ante(s) (d)el Paisaje.**

En mucha de la literatura que podemos encontrar sobre el paisaje, hay un consenso en que el paisaje implica siempre una relación “subjetiva” entre quien mira y lo contemplado, pero ¿cómo se da esta relación? Entrar en el terreno que une paisaje y subjetividad, implica necesariamente ubicarnos en una relación histórica que logró convertir en objeto lo observado para su reflexión. A partir de la pintura como el lugar de su representación privilegiada, en que se proyectó la nueva realidad como imagen –y por la cual el concepto llega a nosotros modernamente-, se produce el advenimiento de una relación entre aquella imagen de la realidad que condiciona a la propia subjetividad que la proyecta. Lejos de la mera relación superficial, contingente o interpretativa que comúnmente se

---

<sup>23</sup> La mayúscula diferencia lo *Real* lacaniano del término cultural común asociado a la *realidad* cotidiana.

atribuye a la subjetividad asociada a la individualidad –común por cierto en la literatura tanto arquitectónica como paisajista- la relación subjetiva que el paisaje inaugura, aloja en su seno, un modo epocal de relación o constitución del mundo que abre, mucho más profundo entre la modernidad del hombre y su realidad material: aquella época que románticamente se daba por perdida ante la fragmentación y objetivación que la máquina de la razón científica hizo de la naturaleza.

En el afán de pensar la ciudad contemporánea a partir de su comprensión principalmente visual, alejada, como se ha descrito en el capítulo anterior, de la tradición espacialista de la ciudad, encontramos en el texto “El estadio del espejo” (1971), escrito a mediados del treinta del siglo pasado por Jacques Lacán, la figura que precisamente articula la relación entre hombre e imagen dada en el paisaje, relación que responsabiliza a la imagen como aquella formadora del sujeto en tanto individuo, como “yo” que se constituye a partir de esa imagen de sí. Publicado luego de algunos años de haberse escrito, este ensayo aparece con el subtítulo que precisamente define la participación de la imagen en la construcción de la subjetividad. La tesis aquí extrapolada al caso del paisaje, consiste en que a partir del caso de la imagen del cuerpo del niño reflejada en el espejo, luego de experimentar por primera vez aquella unidad entregada por la imagen en el espejo, habitamos algo así como un mundo posterior que solo tiene sentido luego de haber incorporado dichas imágenes, como articulación o “imaginación disciplinada, regulada” (Rojas. 2008. p. 87) dentro del orden que el sujeto le asigna como su “realidad”. Es así, que estar “ante el paisaje” como

imagen, es estar “antes” incluso del término paisaje: es estar en la reflexión que permite la aparición de su nombre. Así, tal relación subjetiva con la imagen, se establecerá de forma dialéctica como discordancia que deberá resolver con respecto a la propia realidad proyectada desde el yo –nuevo a partir de la imagen vista de sí mismo- de la subjetividad, articulado por aquel *imago* (símil de *eikon* en griego pero como significado más cercano al término, también griego, *phantasma*). Esta relación específica con el “yo” del niño en sus primeros meses de vida -como individuo-, en esta primera etapa de su trabajo, le permitió a Lacán centrarse en la participación del *registro Imaginario* dentro de la estructura psíquica, en que la *imago* del cuerpo reflejado se entiende: “ (...) *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen (...)” (Lacán. *Ibid.* p. 108-113). En este punto, es necesario advertir, respecto de la realidad de tipo estructural que viene en la cita usada dentro del planteamiento analítico de Lacán, que este orden de lo *Imaginario*, se encuentra entrelazado con otros dos: *el orden de lo Simbólico y el orden de lo Real*. Por lo tanto, la realidad analítica, se estructura siempre en la constante interacción de ellos, pudiendo cada uno de ellos tener mayor énfasis de acuerdo a la patología psíquica o alteración de aquella realidad que se esté trabajando, dejando también de lado cualquier relación unívoca o de causalidad entre ellos: “Es esencial tener claro, cuando se lee a Lacan, que éste a veces enfatiza la importancia de alguno de éstos órdenes (...)” (Rabinovich. 1995), como por ejemplo para el caso del paisaje aquí en cuestión, desplegado en el “Estadio del espejo”, en donde podemos suponer que,

como *imago* o *phantasma*, se acentúa su participación dentro del registro Imaginario aquí expuesto. Eso sí, lejos de intentar o querer definir una especie de “patología urbana” al modo de la *psicastenia* de la “Megápolis” de Olalquiaga (Ibid.), nos acercaremos principalmente a la pertinencia o relevancia que el paisaje como imagen pueda tener para poder pensar la ciudad contemporánea a partir de su movilidad, como intensa y extensa fragmentación.

## **2.1 La Mirada Reflexiva.**

El paisaje habiendo entonces aparecido en la pintura, como imagen o estetización de la naturaleza, colabora en la constitución de una subjetividad moderna que, sintiéndose dominadora de la naturaleza, proyecta a partir de la “imagen paisaje” su propia realidad. En palabras de Simmel: “Estamos como hombres totales frente al paisaje, tanto el natural como el convertido en arte, y el acto que nos lo crea es inmediatamente un acto que mira y un acto que siente, hecho saltar en astillas en esas separaciones por vez primera en la reflexión posterior.” (1986. p.179). Esta apertura del mundo en tanto realidad, vendría dada por primera vez por la salida de la pintura desde los muros hacia el cuadro pictórico en el inicio de su conversión en arte. El cuadro-ventana definido por Alberti vendría: “(...) a circunscribir un nuevo territorio, un lugar interior, desde donde se puede mirar al mundo y en donde se puede no estar, uno mismo, sometido a la mirada. (...) sellando así el nacimiento correlativo del mundo privado y de la mirada sobre el mundo, de lo más próximo a lo más alejado en alguna medida.” (Wacjman, G. 2006. pp. 99-100). Por lo tanto el carácter

instaurador del cuadro de paisaje, si bien es la emergencia de una modalidad de la reflexión sobre el correlato de la exteriorización de la subjetividad o representación en tanto *pensamiento de la imagen de paisaje*, es a partir de ella que la modernidad se proyecta en la apertura de su mundo y no al revés. En orden inverso, no sería la ventana arquitectónica la que propicie la apertura que el paisaje instala, ni su narración mítica, ni si quiera el andar errante primitivo como ancestral práctica estética, sino que será el paisaje en el cuadro pictórico el que le permita a la subjetividad, empoderada de su mundo, construir su propia realidad a partir de su articulación mediante imágenes.

La operación de encuadre, fundamental en las obras de paisaje, en la pintura “Portón” de Pablo Burchard de 1913, acusa una reiteración entre el marco del cuadro, el dintel del tapial en la pintura misma, y la puerta que aparece abierta y por donde la realidad definitivamente se encuadra. Quizás debido a su formación de arquitecto y a la de pintor de paisaje, esta combinación nos sitúa precisamente ante la realidad, pero desde la protección que el doble marco del portón y la tapia indican (triple encuadre si consideramos el marco del cuadro), haciendo del encuadre una operación que se protege en el interior –algo así como el antejardín- desde donde se deja entrar el mundo. En Arquitectura, en una operación similar de encuadre pero que, al contrario de la seguridad que el interior del portón de Burchard pareciera indicar, la “Petit Maison” de 1923-1924 como la llamaba Le Corbusier, en su patio el arquitecto creó un muro relativamente alto en el cual dejó un vano de forma cuadrada y sin ventana por donde podía verse el lago *Lemann* en Suiza. Lo interesante es que por dentro del

patio arrimó una mesa que quedó bajo el cobijo de un árbol, ciertamente de manera tal que quien se sentaba a la mesa queda arrojado hacia el paisaje, prácticamente expuesto o tragado por el lago, en una relación más bien vertiginosa, muy distinta a la protección que da el doble encuadre del potón Burchard.

Antonio Romera describe con precisión esta relación estructural entre el paisaje y la posición subjetiva moderna en el cuadro de paisaje como “elemento de coordinación” del fondo como: “(...) una cosa compuesta mentalmente, una especie de escritura cifrada. (...) La perspectiva paisista ha surgido como un primer indicio de modernidad. Los planos se alejan en una ordenación geométrica. Los objetos conservan sus tamaños relativos, aun cuando falta la vibración aérea, sobre todo porque los volúmenes mantienen, aunque estén alejados, la precisión rigurosa de sus perfiles y límites. El paisaje de Mantegna y Giovanni Bellini, tiene apariencias escultóricas y táctiles.” (Romera, 1950. p. 33). En este mismo sentido Salvatore Settis citado por Maderuelo en relación a la Tempestad del Giorgione ve “(...) que todas las piezas vayan a su lugar, sin dejar espacio en blanco” y que “el conjunto tenga sentido”. (Maderuelo, 2005. p. 237.) Es decir, obras contemporáneas a los inicios del renacimiento, si bien describían escenas bíblicas en el caso de las citadas por Romera, en su configuración comenzaban ya a presentar una “forma” de orden total del espacio en el cuadro. La perspectiva comenzaba a colonizar el espacio exterior en el paisaje en los primeros atisbos de independencia estética entre una subjetividad que paulatinamente se “escindía”, en especial en el cuadro de Giorgione, considerada

como una de las primeras pinturas liberadas tanto del tema como de la organización espacial: como un paisaje.

Al igual que la contemplación moderna trae a la sensibilidad “la belleza” encontrada en la naturaleza mediante el uso del término y la pintura de paisaje, aquello que hasta entonces aún no tenía nombre, si tenía un modo de pensarse, de reflexionarse: “Un pensamiento (*sujeto*) del paisaje, es un pensamiento que tiene por objeto el paisaje. Una reflexión sobre el paisaje. Para que exista tal cosa, hay que ser capaz de representarse el paisaje, es decir, particularmente, de representarlo por medio de una palabra que permita hacer de él un objeto de pensamiento”. (Berque. 2010. P. 20). Tal como aparece en la cita, pensamiento se asocia al objeto ya instituido en la representación, pero la relación con aquello dado a la vista como objeto, no es propio de la modernidad, ni del arte; si su emergencia. Sin contradecir lo anterior, con el paisaje irrumpe o emerge la dimensión material de aquello por lo cual podemos representarnos la realidad de nuestra época, aquella propia posibilidad de pensar el mundo moderno que Heidegger (2010) advierte como “a partir de la imagen”. Por lo tanto, cuando Berque se refiere a un modo de pensar propio del paisaje, confunde una cuestión propia de la modernidad con la tradición reflexiva acerca del entorno. Me permito aquí, una pequeña crítica a la modernidad que no abandona a Berque -ni tampoco a Maderuelo-, cuando bien se refiere que antes de la aparición del término o palabra “paisaje” igualmente se podía: “sentir las cosas con medios distintos a las palabras” (op.cit.). O sea, el ejercicio respecto de representarse el entorno, también era posible *sin paisaje*. En su libro, Berque dedica una capítulo

al inicio en donde precisamente argumenta la dimensión reflexiva que implicaba, como él lo titula: “Paisaje sin Paisajistas” (op.cit. p. 22). Citando a Rusodsky, hace la comparación a la Arquitectura sin Arquitectos, para presentar al *pensé paysaère* (pensamiento paisajero) citando como antecedente directo el episodio de Petrarca en el monte *Ventoux* –ya citado interminablemente en los libros de teoría del paisaje. Aquella profunda fascinación provocada por la belleza de lo que Petrarca vio desde la cumbre del monte de los Vientos, luego hubo de reprimirla para “volver hacia sí” según el dogma agustiniano que rigiera gran parte del período oscuro del medioevo. Si bien este sentimiento de lo bello, es acusado en el relato como un sentimiento “real”, no deja de ser propio de su época reconocer una belleza en lo visto, viendo el pasado con los ojos del presente (de la belleza) como típica operación moderna. Refiriéndose a que las culturas nor africanas dejaron, Berque deduce o lee esta belleza en la geografía de antiguas culturas como: “(...) paisajes admirables (...). Las personas actuaban, sobre paisajes con acertado gusto; tenemos en todo caso, la huella objetiva, material de ese gusto (...) de tal manera que hacían paisajes hermosos.” (Ibid. p 20.). Al leer ese “acertado gusto” se desdice por cuanto asume que este pensamiento o modo de reflexionar es producido –sin decirlo- por el sentimiento *kantiano* de “belleza”, como si la historia del pensamiento y la reflexión del paisaje que el mismo abre con su libro, tuviese en su fondo el sentimiento de belleza que permite establecer la relación entre hombre y entorno, como una operación universal, sin consideraciones epocales y asociada a: “(...) eso que los

románticos entendían como tendencia a tornar las cosas bellas, esto es, a hacerlas ingresar al lenguaje de la apariencia.” (Rojas, S. 2001. p. 150).

He aquí un asunto fundamental de esta tesis en relación a una aproximación estética que precisamente pretende explicitar la lectura que se distancia de una cuestión fundamental que cruza tanto las visiones teóricas principalmente en Berque y Maderuelo, como las disciplinares de las profesiones del diseño paisajístico. Nacido el paisaje dentro del mundo revolucionado por los avances tecnológicos de la ciencia aplicada a la industria, Andrew Bowie (1999) deja en claro del hecho fundamental que antes de la belleza como categoría inherente de la naturaleza, hecho relevante es que se establece, en la obra de arte, una nueva relación reflexiva con aquello que ha aparecido antes nosotros, y que no tiene que ver con su función: “Uno de los atributos claves de la estética es el hecho de que lo que hace bello a un objeto no tiene nada que ver con su utilidad o su valor de cambio. Aunque las obras de arte se irán convirtiendo cada vez más en bienes de consumo, lo que hace de ellas obras de arte no es ni su valor de uso ni su valor como productos de consumo. La fuerza de la teoría estética reside, en gran medida, en sus intentos de explicar este hecho.” (Bowie. Ibid. P. 15). Eso sí, lo relevante del ejercicio que Berque hace sobre reconocer o interpretar el gusto por lo bello que las culturas anteriores pudieron tener por lo visto en su entorno -al igual que Maderuelo que dedica un libro entero: “Paisaje. Origen de un concepto”-, es el intento de rastrear el momento o época en que el paisaje se desliga o independiza como género, de toda temática en la que pudiera participar como fondo. Romera, en este sentido advierte sobre los paisajes de

Poussin el espíritu neoclásico que le impide dicho corte con la tradición pictórica y que lo convierte en un pintor que combina los elementos naturales entre los que se configuran sus fondos y los objetos históricos (torre, puentes, etc.) articulados en el rigor de su poder de síntesis: “Poussin, es en cierta manera un Descartes del paisaje. Pero todavía no vemos la naturaleza dominando el cuadro. (...) pudo decir como norma de su filosofía estética: “Pienso luego pinto.” (1950. p. 34). Esta distinción en la causalidad entre pensamiento y reflexión, nos permitiría diferenciar el uso del léxico paisajero. Existe por lo tanto el paisaje una vez aparecida la palabra *paesetto*, en italiano o *shan shui* en chino, etc., como aquella representación artística, separada de la práctica cotidiana y por lo tanto, dado a la contemplación placentera de una porción geográfica digna de ser admirada por su belleza, inadvirtiéndose que esta condición de naturaleza bella es la que guía un modo exclusivo de representar el entorno de la modernidad occidental. Casi como su opuesto, en este sentido *landschaft* en flamenco sería una palabra que hizo aparecer la condición abstracta del estado nación, como descripción técnica de la geografía o de la ciudad, no así *paesetto*, *paesaggio* o *paysage* en francés, asociado exclusivamente al género pictórico del paisaje “bello”, asunto que Gombrich bien supo advertir en su ensayo: “Así, aunque lo usual sea presentar el “descubrimiento del mundo” como motivo subyacente del desarrollo del paisajismo, casi nos sentimos tentados a invertir la fórmula y afirmar la prioridad de la pintura de paisajes sobre el “sentimiento” de paisaje.” (Ibid. p. 245).

Pero eso no quiere decir que antes no existiera una “mirada” o reflexión estética -por llamarla provisoriamente desde la moderna contemplación ociosa- en torno a esa realidad familiar. Las relaciones con el entorno visto no son en base a un objeto ya instalado para ser percibido, sino que dialécticas por cuanto se constituyen en una acción doble sobre lo capturado por la vista. Foster en el despliegue de la mirada analítica de Lacán, una de sus notas acerca Bryson sentencia esta operación de repliegue de la mirada en el sujeto: “(...) aunque amenazado por la mirada, el sujeto resulta también confirmado por ella, fortalecido por su misma alteridad”. La figura del espejo presentada por Lacán, precisamente nos permite entender el advenimiento moderno -más reciente- de la realidad convertida en una especie de imagen guía que anticipa la construcción de mundo, no por el deseo de la belleza, sino por el deseo de articular su realidad, la misma del niño carente de motricidad. En tanto dada en una relación estética particular con lo bello, se convierte en una relación placentera, tal como sucede con el niño al verse en el espejo. Alejándose de la reflexión moderna acerca de lo bello, el paisaje, antes que el encuentro con un sentimiento: “(...) no es un objeto pre-dado, sino el trabajo de articulación “coherente” del entorno por parte de la subjetividad.” (Rojas, 2001. p. 150). Lo interesante que esto implica, es la apertura hacia otras representaciones que también han “reflejado” o dado cuenta en otros registros de estas relaciones de tipo estético de distinta naturaleza, en la forma de rituales, prácticas, etc., como disciplinas de aquel deseo –fundante- de la subjetividad por reconstituir para sí, un total placentero y unitario que, llena de júbilo, se siente dominadora de aquel: “(...) espectáculo de una realidad

insubordinada” (Rojas, S. 2004. p.18); realidad imposible de articular antes de su imagen, nunca dada de facto en la materia, sino que solo anticipada en el espejo como reflejo de lo extraño, en el acto mismo de mirar. Devenimos en espectador del mundo que nos corresponde como su co-relato. Así, como sucede en el espejo, la subjetividad literalmente se (re)pliega en forma de imagen<sup>24</sup>. Mediada por la mirada, la imagen fascinante o cautivadora se constituye en dos procesos a la vez, como una experiencia doble similar a la sublime: placer y terror. Mirar – y por lo tanto la mirada como su resultado- es por lo tanto extrañarse, percibir algo fuera de lo común, algo infamiliar (*Unheimlich*), al mismo tiempo que aparece aquello no habitual pero dotado ya de sentido, ya simbolizado. Lo interesante está en la redundancia que la reflexión hace en relación al acto de mirar en especial si atendemos a que su derivación al francés *miroir* y al inglés *mirror* proviene del latín *speculum*, específicamente *specio* (mirar) que a su vez deriva en espejo como “medio de observación”. Según su raíz latina *mirus* es admirar, ver previo a hacer algo y como su consecuencia, como acto y efecto a la vez; como repliegue en la mirada. El estadio del espejo en Lacán explicita entonces el proceso de la reflexión misma como mirada ante la imagen en un medio de observación. El paisaje entonces, como subjetivación o reflexión en la mirada permite otorgar unidad a la experiencia de la fragmentaria “realidad insubordinada”. La reflexión de paisaje entonces, no solo se entiende como operación para “tornar las cosas bellas”, ni para definir qué es o qué *significa*

---

<sup>24</sup> Tanto para reflejar como para reflexión la raíz latina es la misma: en el primero es el acto de doblar hacia atrás, en el segundo es el resultado.

sino: “(...) what it *does*, how it works as a cultural practice.” (Mitchell, J.W., 2002. p. 1); tal como el *speculum*, como objeto en que se puede observar<sup>25</sup> la realidad convertida en mirada analítica: como un *médium* cultural. He aquí su naturaleza ideológica.

## 2.2 Los Silenciosos Mensajeros del Paisaje.

Es común en los historiadores y teóricos del paisaje el consenso en que en culturas anteriores a la renacentista, no existiera conciencia o pensamiento de paisaje, mucho menos su término. Al igual que ellos, Simmel, nos desliza una explicación: “No hay que sorprenderse de que ni la Antigüedad ni la Edad Media, tuvieran *sentimiento* alguno de paisaje; precisamente el objeto mismo no existía en *aquella firmeza anímica y transformabilidad autónoma (...)*” (Simmel, 1986. p.175.). El paisaje considerado como acción y efecto de la mirada ante una siempre insubordinada realidad, lejos de la mediación estética de la belleza buscada por la mirada ociosa del arte, tuvo que recorrer un largo camino para manifestarse como un fenómeno dado a la vista “en la imagen pictórica” y digno de ser contemplado por su belleza artística. Previo a ingresar al mundo de las apariencias, muchas civilizaciones anteriores a la renacentista, reflexionaron al *modo paisaje* sin llegar a nombrarlo<sup>26</sup>. O sea, hubo otros modos de representar; otros tipos de operaciones similares al deseo neoclásico que procuró -ante la

---

<sup>25</sup> <http://etimologias.dechile.net/?espejo>

<sup>26</sup> En este sentido historiográfico la literatura paisajera es extensa. Tanto Berque como Maderuelo se acercan desde esta perspectiva. En un registro similar lo también Careri y otra conocida por el mundo anglosajón, no incluida en esta investigación, es propuesta por Simon Schama en su libro “*Landscape and Memory*” de 1996 y publicada en New York por Vintage Books Edition.

abstracción maquinal y fragmentaria que la ciencia y el Estado habían hecho con la naturaleza romántica amable y pintoresca- como un mundo ciertamente ya perdido. La reflexión de la mirada primitiva, regresa para guiar y administrar los malestares de las abstracciones culturales de la modernidad, para “(...) retomar de alguna u otra manera la indiferencia original.” (Silvestri, G., Aliata, F. 2007. p.16). Es por esto que el paisaje toma independencia y centralidad en el romanticismo dieciochesco, pues gracias a la distancia que la abstracción científica y la representación artística pusieron entre el hombre y su historia, que aparece la necesidad por representar aquella *cifra de armonía* en relación a una Naturaleza pre-moderna ya desaparecida. Asociada a los cambios epocales producidos por los recursos de su representación, la *mirada* sobre el entorno si bien varía tanto en su riqueza temática como expresiva, estos igualmente describen modos de subjetivación que culturalmente se pueden rastrear en el encuentro con lo Real del paisaje en tanto *reflexión* ante la materialidad desarticulada del entorno que Jameson -postmodernamente- describe como: “(...) sin significado de cuerpo y naturaleza (...)” (2001. p. 28). Así, por un lado, se levanta el velo moderno bajo el cual Berque y Maderuelo se encuentran al objetuar el paisaje desde la contemplación romántica de la naturaleza “bella”, y por otro, encontramos en el propio devenir de la reflexión paisajera (o paisista como la llama Romera), elementos que permiten darnos luces del modo en cómo hoy se podría pensar, o sea subjetivar, aquello Real subyacente o marginal en la producción imaginaria de la ciudad global que convoca el caso de CPB.

Para situar el retorno de la reflexión en la ciudad, previo a desplegar algunos de los ancestrales parientes del paisaje, en “La Reflexión Cotidiana”, Humberto Giannini (2004) presenta precisamente la experiencia espacial que acontece en la vida diaria, principalmente moderna. Acusando la desproporción que la metrópolis significó como paradigma urbano, los cambios de las referencias tradicionales urbanas que esto conllevó en Santiago desde mediados del siglo pasado, la sensación de estar desorientado debido a la pérdida de los signos urbanos, en conjunto posibilitaron aquella sensación de extrañeza o infamiliaridad por la cual aparece el deseo –reflexión- de recuperarse de su extravío. O sea, la totalidad que la ciudad implica en su pleno sentido, se articula como símil opuesto o cifra de resistencia del esfuerzo que la subjetividad hace para recuperarse del extravío que los fragmentos urbanos provocan en su trayecto “de regreso a casa”; que pareciera desaparecer pero que no se deja de desear. Aquello que le confiere al paisaje el ejercicio u operación por hacer coherente lo fragmentario, en las palabras de Gianinni, es un “esfuerzo” por sostener aquello que la ciudad insiste en des-integrar: “La vida cotidiana es ‘reflexión’: regreso a Sí a través de otra cosa; odisea, travesía. Y en esto consiste justamente el movimiento de su unidad.” (2004. p. 132).

Una postura que podría reunir las dos ya mencionadas, pero desde una comprensión imaginaria de la ciudad antes que la espacial o *topográfica* que podríamos leer en Gianinni, es el lugar que Careri le otorga al *andar*, tal como lo menciona en el título de su libro, como una *práctica estética*. Es decir, a aquel esforzado ejercicio por reconstruir el trayecto dentro del extravío cotidiano al que

nos sometemos como ciudadanos, le corresponde un distanciamiento con aquello visto en el entorno: “Antes de levantar el menhir –llamado en egipcio *benben*: “la primera piedra que surgió del caos”-, el hombre poseía una manera simbólica con la cual transformar el paisaje. Esta manera era el andar...” (2014; p.15). En su original práctica de atravesar el descampado ante el cual el hombre solía encontrarse, aquello desconocido o no visto encontrado en el camino por pueblos nómades, convertido luego en territorio recorrido ,conocido y dominando, permite lo que Careri reconoce como el *acto estético fundamental*. La relación establecida entre pensamiento a partir de lo visto y cuerpo como agencia de la reflexión, es precisamente la constitución de la subjetividad: ante el caos *Real* de aquello que ya dotado de significado, se convierte en imagen simbólica; para todo caso como paisaje. En una práctica ciertamente moderna, el recorrido se convierte en “viaje”, ya no para explorar el entorno circundante o lo que pudiese quedar “tras” lo visto, sino para lograr conocer de primera fuente aquellos “paisajes” que artistas retrataban en sus pinturas y que los científicos describían en sus bitácoras: “Es sabido que, cuando los aristócratas ingleses se aprestaban a realizar el Grand Tour, tamizaban su visión de los paisajes italianos a través de los ‘anteojos de Claude’, esto es, la mediación pictórica que había plasmado el gran paisajista francés Claudio Lorena.” (Marchán, S. 2006. p.31). Convertirse en un hombre ilustrado ha implicado siempre un deseo por totalizar y darle unidad a una realidad que siempre se ha distanciado a partir de su grave materialidad.

Quizás un caso gráfico de la naturaleza simbólica que el entorno toma en cada cultura, distinto a la occidental moderno que reconoce en el paisaje un

“objeto de contemplación”, es la película “El abrazo de la serpiente” (2015) que forma parte de una trilogía del director colombiano Ciro Guerra, en donde se confrontan dos tipos de sabidurías: la científica centrada en Theo y la magia de Karamakate, curandero de una tribu amazónica. Al inicio de la película, Theo enfermo grave va en búsqueda del indígena para pedirle que lo lleve a buscar una planta milagrosa para curar su enfermedad. A cambio de ello deberá seguir las reglas que el brujo le exige como un modo de proteger precisamente su entorno, pues la selva “es frágil y se vengará”. En un relato más bien metafórico o mítico, la película se convierte entonces en el recorrido que ambos realizan en búsqueda de la medicina, en donde el río toma vida en la figura de la serpiente, como camino a la salvación del científico. Este sentido original del recorrido, entendido como “por recorrer” y por lo tanto por conocer, es el que permite en el andar, la práctica que permite descubrir y por lo tanto simbolizar el mundo mediante su integración al lenguaje mientras se recorre. Mismo sentido del recorrido que ejemplificado en el *ka* egipcio, se puede asociar al “do” utilizado para nombrar “el camino” a seguir como *bu-do* o *bushi-do* del guerrero japonés o el *tao* de la cultura china. El mismo Careri cita en su libro otro modo de representar el entorno de las culturas aborígenes australianas, en un particular proceso mediante cantos que se debían hacer en la medida que se dirigían a distintos puntos “geográficos”, en que cada canto simbolizaba un “paisaje”.

En este sentido el entorno -considerado “territorio sagrado” para las culturas primitivas- aparecía o se articulaba como tal, a partir de la noción de espacio que abría el *menhir*, *el canto* o *el recorrido mismo*. Para civilizaciones

más evolucionadas, esta misma apertura de relaciones se convirtió en una configuración mucho más compleja en la figura del *santuario*, la misma que Heidegger reconoce en el “templo” de Paestum, en “El origen de la obra de arte” (2010a), y que utiliza para graficar la apertura de mundo que una obra, precisamente, “pone en obra” al erigirse sobre la tierra. La cualidad que la arquitectura tiene, al igual que las obras de arte, es precisamente que son capaces de poner en obra un mundo, relación que la cosa templo no podría sostener solo con su presencia. Si bien hay un consenso en que nunca llegaron a acuñar un término que pudiese acercarse al de paisaje como objeto puro de contemplación, la presencia de sus dioses a partir del templo les permitía igualmente establecer una relación visual con su entorno, a través de la humanización del templo que se relacionaba estéticamente con la “naturaleza” circundante, a partir claro está de la relación entre el carácter o “personalidad” del dios y la *physis* que lo rodeaba. Vincent Scully (1969), si bien defiende la idea de que los griegos, especialmente en su literatura desarrollaron más de alguna descripción de tipo paisajista, en su texto, da cuenta primero de la visión reduccionista neoclásica que veía en el templo un objeto desentendido de su contexto y que por lo tanto nunca atendió a las posibles relaciones contextuales del mismo. “Ese lugar es, en sí mismo, sagrado, y aún antes de que se erigiera el templo, el sitio ya encerraba a la deidad bajo la forma de una fuerza natural reconocida” (Heidegger, M. Ibid. p.3). Pero es solo con la aparición del templo que el dios puede aparecer tal como lo imaginan los hombres. El santuario funcionaba para los griegos tal como hoy lo podemos reconocer, como

articulación entre el paisaje -sin el término, sino como relación estética- y el objeto templo. Es solo su conjunción la que permite que aparezca como unidad mayor, dentro de la que el templo solo era una parte más de ese total que no aparecía antes del templo, sino que localizaba o abría, como simple edificación que quedaba incorporada en el total que podía contener la potencia del dios. El templo como parte de la arquitectura del lugar: “(...) para poder lograr su plenitud, (...) debía construir una corporización (...)” (Heidegger, M. Ibid. p.4) lo que derivaba en un emplazamiento particular que debía corresponderse con el carácter de ese dios. Por esto los templos dedicados a los mismos dioses diferían formalmente unos de otros. Esta relación inseparable que el santuario significaba entre templo y entorno solo era posible por el vaciamiento que el templo tenía a diferencia del templo romano, pues careciendo de un interior cerrado al exterior, este, por el contrario, era penetrable por la vista haciendo la conexión sagrada entre interior y exterior en que “(...) gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar la apertura de su presencia.” (Heidegger, M. Ibid. p. 31).

Quizás un último intento por reestablecer la relación con la naturaleza romántica –en realidad con la geografía- fue lo que se denominó *Lan Art*, por cuanto ya mediado por una especie de conciencia experimental respecto de una naturaleza viva, biológica en el sentido orgánico de sus procesos, estos se producían desde la mirada sublime de su casi violenta aparición. Una vuelta al seno materno por cuanto, si se quiere, forzadamente se hacía poner en obra a la “naturaleza misma”. Por ejemplo de Richard Long en “Walking a Line in Perú” de

1972, haciéndole honor a su apellido, traza una línea perfectamente recta desde el punto de observación de la cámara, a través del valle y los montes que lo configuran, en una clara muestra de una geometrización que representa el paso del hombre como una senda originaria haciendo, con este simple gesto, aparecer al paisaje que se lugariza. O la conocida “Espiral de Jetty”, de Robert Smithson de 1970, que se deja inundar por la subida del nivel del agua para desaparecer para siempre, o incluso las fascinantes fotografías de la instalación “Lighting Fields” de Walter de María quien en 1977, mediante una sofisticada instalación de para rayos, consigue una de las representación quizás más agresivas de la naturaleza. Pero en todos ellos, la mediación técnica ya sea de la rectitud de la línea de Long, la artificiosa forma espiralada del montículo de Smithson y, por sobre todo, la trama regular de los para rayos de De María, lejos de retornar a una relación armoniosa con la naturaleza, al tiempo que consigue traer a la presencia a la *physis* griega como aquello que posibilita el movimiento de la vida, se recortan de ella justamente por la artificialidad de sus recursos.

### **3. La Irrealización del Paisaje**

#### **3.1 La Fantasía del Paisaje.**

En “Filosofía del Paisaje”, George Simmel (1986) se acerca a una cuestión fundamental que el paisaje presenta como imagen o estetización de la naturaleza. Refiriéndose a la especial condición que presenta como metonimia o fragmento representativo de la naturaleza, Simmel nos avisa de una particular operación ilusoria que encubre su apariencia: “Si designamos algo real como

naturaleza entonces mentamos o bien una cualidad interna, (...) o bien el hecho de que debe valer como representante y símbolo de aquel ser-global (...). 'Un trozo de naturaleza' es realmente una contradicción interna; la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad de un todo y en el instante en el que algo se trocea a partir de ella no es ya naturaleza, puesto que precisamente solo puede ser 'naturaleza' en el interior de aquella unidad sin fronteras trazadas, sólo como ola de corriente global." (Simmel, G. Ibid. p.175). Lejos de ser un efecto visual lo interesante del paisaje es el hecho de aparecer a la vista en representación "de", o sea, de aquello que solo es posible traer a la presencia solo por medio de un otro. En una cita que recupera del libro "Landscape into Art" de Kenneth Clark - considerado uno de los primeros en teorizar el paisaje como expresión de una "tipo de visión" particular-, W.J.T. Mitchell rescata la novedosa condición de aquella reunión de lo visto como naturaleza: "Until fairly recent times men looked at nature as an assemblage of isolated objects, without connecting [them] into a unify scene... It was in the European atmosphere of the early 16th century the the first 'pure' landscape was painted." (Mitchel, W.J.T. 2002. p. 30), en donde no solo se cifra la independencia del paisaje como un género particular dentro del arte sino que también su artificiosa configuración como ejercicio pictórico. En su organización, la reunión de esos objetos aislados", se construye una especie de realidad imaginaria de la que, convertida en su principal cualidad, jamás podrá despojarse. Se debe tener presente eso sí, que el momento en que el paisaje aparece como género dentro del arte, aquello que se representaba era la naturaleza al modo como lo entendía el romanticismo, por lo tanto como

proyección de los sentimientos *kantianos* de bello y sublime, encontrados en lo visto, como realidad propia de su época; conceptos propios de “(...) *la crisis de la percepción estética del mundo.*”, producido por el proceso de modernización del mundo feudal al capital. (Marchán, 2006. p.27).

Mientras tanto, el proceso de división del trabajo definía otra tipo de realidad alterna a la romántica que aparecía producto de la explotación de los mismos recursos naturales dentro de la industrialización iniciada en Inglaterra, lo que significaba que en paralelo se tenía al menos, dos narrativas de la realidad. Esta “realidad exterior” traída a la presencia en la imagen de paisaje, si bien puede solo asomarse como idea en culturas anteriores a la renacentista, estas se correspondían en tanto mirada reflexiva del entorno en la misma relación que el menhir producía como lugar de paso para los pueblos nómades o como el santuario lo hacía en conjunción con el templo para la antigua Grecia, claro está, sin el término y las componentes categoriales por las que la reflexión romántica propició la transformación del paisaje en arte. Aplicar el concepto de paisaje sería un error historicista, no así entender el tipo de relación que el hombre podría tener con su realidad circundante. El paisaje entra a la realidad como sustitución de su referente, no solo por el marco límite del cuadro pictórico sino que también, por la propia realidad que designa. Asociada al detalle las primeras obras estrictamente paisajistas, aquellas en que no había otro tema más que presentar la naturaleza tal como lo indicaba los sentimientos *kantianos*, operaban como una especie de correlación con la naturaleza misma, esa que Simmel claramente identifica como “contradicción interna” pues “la naturaleza no tiene ningún trozo”.

Lo interesante del paisaje entonces no es su condición mimética como detalle o “recorte” de naturaleza, sino la independencia que asume en la imagen como fragmento, como “ruptura”. (Calabrese, O. 2012. p.84-105). La distancia entonces que el paisaje logra en relación a la naturaleza romántica como relación entre el todo y la parte, se explicita al independizarse en el cuadro pictórico, en especial cuando el modo estético y estructural de concebir la realidad, como ruptura con su referente, es la que consecuentemente se asume cuando se está en presencia de ella. Como Clark lo describe: “como objetos aislados que fueron unificados en una escena”.

Esta impostación de la totalidad que significaba la naturaleza para el mundo moderno romántico, trae consigo un diferendo interno en tanto siempre aspira a una totalidad inabarcable, que nunca se realiza en el cuadro ni tampoco en la realidad. Esta anticipación a la misma realidad que el paisaje pretende representar, al mismo tiempo que clausura en la imagen lo representado, se instala como proyección de la misma. El gran acontecimiento del paisaje romántico es que deja de tener un significado trascendente, artístico y utilitario para tomar el lugar de la realidad misma. El paisaje como representación, como ilusión de la realidad en su versión natural romántica o urbano-moderna, se convirtió en “demasiado real”, como el brazo derecho de la idea de progreso. En este sentido, el “parque inglés” como arquetipo paisajista, precisamente construye artificialmente, al modo de un gran jardín “en la realidad” las proyecciones del afán neoclásico por reconstruir la historia en el presente. Solo el gran poder de la Inglaterra industrializada liberal lo pudo haber construido,

representando no solo temáticamente los logros paisajistas de su creatividad sino que también ocultando la fuerza laboral que ello implicaba en la producción y acumulación de sus riquezas. (Silvestri, G. Aliata, F. *ibid.* p.72-80). Para todo caso, no es que solo la noción artística proyectada en la naturaleza, del jardín, del parque o en la misma pintura, haya sido utilizada por la fuerza industrializada de los nacientes *estados* europeos para su propaganda, sino que el propio mecanismo representativo del paisaje implica una aspiración ilusoria de configuración de total que censura su propia condición real tras esa armoniosa naturaleza. Esa que Berque describe como un mito o un sueño: “Esta *forclusión del trabajo de la tierra* es un rasgo fundamental en las sociedades lo suficientemente complejas –en términos de división del trabajo social- como para desarrollar ciudades y una clase “ociosa” (Veblen) apta para contemplar la naturaleza en lugar de transformarla laboriosamente con sus manos”. (*Ibid.* p. 40). En su lugar, aparece la *universalidad* de su realidad moderna, por la cual la Naturaleza romántica, bella, dócil y disciplinada, posibilita cumplir ese sueño de coexistencia armónica entre hombre y entorno. La fantasía que el paisaje produce, junto proyectar la realidad misma dentro del mundo moderno, al mismo tiempo, le quita el peso de aquello por lo cual es se ha convertido en su representación. Aquel trabajo de la tierra, forcluido en la belleza natural del paisaje romántico, se convierte en aquello único real de la relación social misma que se reprime en la ligera realidad que signa el paisaje. La realidad entonces, al modo paisaje es: “(...) una construcción de la fantasía que nos permite enmascarar lo Real de nuestro deseo.” (Zizek, S. *Ibid.* p. 76). Entendiendo la

distancia histórica que hoy tenemos con la belleza natural del período romántico –que insisto no deja a Berque-, Francisco Brugnoli apuntando a hacer ver ese trabajo forcluido o expulsado del paisaje romántico, en plena dictadura, en 1983, junto a la artista y esposa Virginia Errázuriz, realiza la instalación “paisajes”, que luego replica en 1985 con “paisajes 2” en base al mismo procedimiento de articulación de objetos que gran parte de su obra pasada ya presentaba hasta la irrupción militar, en especial con “Siempre gana público” de 1965, que mediante deshechos y artículos de la vida diaria, hacía visible la precariedad de la vida obrera. En algo así como el despliegue espacial de su collage o ensamblajes, su obra “paisaje” apuntaba precisamente en el sentido contrario de Rosenfeld, o sea a reconstruir mediante a la asociación de objetos, una imagen que pueda hacerse cargo de una visión general, por supuesto política, de lo que en dictadura acontecía. Ladrillos arrumbados al azar, ropas de trabajo obrero, alambres y luces sin orden aparente permitían, bajo un efecto desolador, articular precisamente la consigna antidictatorial. Los objetos no era resignificados, sino que significaban lo que eran, nada más que su ubicación dentro del salón hacía de ellos una nueva narración posible. Forcluir entonces aquellos antagonismos propios de la relación social en la época de la división del trabajo y la lucha de clases, reproducidos hoy en una redistribución internacional del trabajo global, es entonces, una propiedad que se densifica durante la modernidad mediante el artificio artístico del paisaje, como gran ilusión tras la producción de la realidad. En definitiva como ideología: “Y como sucediera en tiempos de Hesíodo, es un mito. Es un sueño. (...) Excepto que este sueño hoy no es ya en absoluto el

símbolo, sino sobre todo (...) la máquina que, *automatè*, lo realiza por nosotros.” (Berque. Ibid. p. 47), como la ley que se respeta por costumbre. Realizar el sueño, de manera automática, implica una coincidencia temporal que no alcanzamos a ver y que, más allá de su utilización propagandística y de su tematización, aparece como idea que opera en el paisaje mismo, como podemos recordar en los labradores de Millet o la pintura rebelde de Courbert.

Un caso cercano en tiempo a las temáticas pintorescas y sublimes del paisaje pictórico, como una especie de primo hermano capitalista, el *panorama* hace las primeras aproximaciones a la ciudad. Ante el avance que la fotografía había tenido después de la primera mitad del siglo diecinueve, en especial con la fotografía que de Nadar había hecho desde un globo aerostático y sus fotos de tipo urbanas, quizás uno de los últimos esfuerzos que el período moderno del arte hizo por ser el representante de la realidad y quizás por vez primera la urbana, fueron los *panoramas* y posteriormente los *dioramas*, en que literalmente el efecto circular y el gran tamaño de sus construcciones, salían de toda proporción pictórica para lograr el efecto de totalidad. Si bien puede atribuirse a Robert Barker como el primero en hacer este tipo de pinturas con su panorama de Edimburgo en 1787, su posterior evolución y uso político llevarían al panorama a una especie de despegue de la bidimensión pictórica a un cruce con la experiencia espacial que los diorama le otorgaron como su complemento. En ellos, “(...) la ciudad se abre transformándose en paisaje, como ocurriría más tarde y de forma más sutil para el *flâneur*.” (Benjamin, W. 2015. p. 124.), lo que podría convertirlo en la pieza que hizo de pivote en el uso del término paisaje

para designar también a la ciudad, ciertamente influenciado por la nueva espacialidad que los “pasajes comerciales” proveían como un nuevo tipo de arquitectura propia de la modernidad. En efecto, estas pinturas “monumentales” tenían una forma circular y más de un piso, por lo que parte de su producción era la construcción de un edificio liviano provisorio que los acogiera: “Se hacían incansables esfuerzos por convertir los panoramas en lugares de una imitación perfecta de la naturaleza a través de artificios técnicos.” (Benjamin, W. Ibid. p. 123.). El paisaje entonces, no solo es mediador ideológico en las temáticas que se puedan o no trabajar, sino que es en su propia construcción donde acontece ya el sometimiento del espacio “real” ante el mandato bidimensional de su representación, ocultando la procedencia “real-espacial”, que se forcluye en su estructura representativa. En este sentido, los dioramas solo vendrían a acusar, en la emergencia de sus recursos representativos “casi reales”, la artificialidad de su conjunción.

En su mecánica interna, la fantasía ideológica funciona en el lugar de la Superestructura que Althusser le asigna: “(...) la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que “recluta” sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa llamada interpelación (...)”. (Althusser. 1974, p. 57). La subjetividad es asediada por aquello reprimido por el paisaje y que nos interpela en tanto realidad imposible de totalizar, articulándose solo en la exterioridad que el paisaje le provee como representación. En este sentido, Kenneth Clark (1976) a propósito de una ordenación temática tentativa, antes

que histórica, respecto de cómo entender la pintura de paisaje, define en la primera parte del libro, en una de las cuatro maneras que median para convertir la complejidad de la naturaleza en la unidad de una idea: la aceptación de símbolos descriptivos, la curiosidad acerca de los hechos, la creencia en el orden de una Edad Dorada o Clásica, y “by the cration of fantasy to relieve his fears” (Clark, K. 1976). Reconociendo el peso ideológico en el propio Clark, ciertamente no es alivio de los males de la vida cotidiana sino que el alivio de la pesadez de la realidad que el paisaje no puede esquivar. Al contrario de lo que el paisaje proyecta en su aparecer, hemos sido convertidos en su objeto, una: “división social traumática que no podemos simbolizar” (Zizek. Ibid. p.76), pues de integrarse a la red simbólica de la subjetividad, significaría la catástrofe del edificio de la realidad construida: “Que la parte de un todo se convierta en un todo autónomo, brotando de aquel y pretendido frente a él un derecho propio, esta es quizás la tragedia más fundamental del espíritu en general, que en la modernidad ha conseguido plena repercusión y que ha desagarrado en sí la conducción del proceso cultural.” (Simmel, G. 1986. p.176).

La figura del sueño que presenta Berque, como el propio Freud la nombra, implica siempre “elaborar el sueño”. Como labor analítica, su reproducción es un modo de estructurar materialmente el sueño, tal como se podría extrapolar la idea de elaboración hacia la de construcción de la realidad. En tanto capturados de una realidad como si estuviéramos en sueño, la pregunta por estar en la realidad o en el sueño no tendría rendimiento pues la ensoñación es el mecanismo que el propio sueño, en su potestad, tiene para sostener su propia realidad onírica. “En

el fondo, el sueño no es más que una *forma* particular de nuestro pensamiento, posibilitada por las condiciones del estado de dormir. Es el *trabajo del sueño* el que ha producido esa forma, y sólo él es la esencia del sueño, la explicación de su especificidad. (Freud, S. Cit. En Zizek. 2009. p. 38). Como trabajo, es entonces el resultado del esfuerzo de selección de sus propios “materiales” por los cuales aparece, al modo de imágenes articuladas que la construyen. Este sueño es entonces la construcción de una fantasía: “Fue solo en el sueño que nos acercamos al marco de fantasía que determina nuestra actividad, nuestro modo de actuar en la realidad (...) Sucede lo mismo con el sueño ideológico, con la determinación de la ideología como una construcción parecida al sueño que nos obstaculiza ver el estado real de la cosas, la realidad en cuanto tal.” (Zizek, S. Ibid. p.78-79).

Para acercarnos al caso de la ciudad, tomaré una definición contemporánea que a mi entender se ha hecho generalizada entre las disciplinas del diseño del paisaje. En otro registro de categorización del paisaje, Simón Marchán (2006. pp.11-54), reconoce tres acepciones al concepto de paisaje. Las dos primeras: como idea o *Vorstellung* y como representación *Darstellung*, que coincidirían con la literatura teórica del paisaje en general como categorías históricas asociadas al primer término como nociones culturales previas al paisaje y a las representaciones artísticas, en su sentido disciplinar más variado para el segundo. Es en el tercero, al que llama *Gestaltung*, que en el correr de su texto llama *paisajes de la acción* -pero que también podría traducirse como *forma del territorio*- su definición dice relación a la configuración del paisaje “percibido en

la realidad”, leyendo de manera abstracta en su “forma” –como lo indica su traducción desde el alemán *Gestalt*- una propiedad ya dada en el entorno. Su lectura de referencia inevitablemente vanguardista anticipa cualquier relación posible con la realidad, reduciéndola a la medida que la *forma* permita como vehículo dado a la percepción, tal como Marchán lo menciona: por las *mediaciones del proyecto*. Suponiendo esa especie de lenguaje neutro capaz de abstraer los objetos (ya cargados de sentido por cierto) de la vida cotidiana, reducidos a su “forma”, no hace sino repetir el sentido representativo de la *Darstellung* por el cual esa configuración formal se hace reconocible. La forma del paisaje en tanto *Gestaltung*, como lo plantea Marchán, es también representación pues permite anticipar en la forma, aquello que la idea de paisaje nos da. Al igual que una representación pictórica o los panoramas de Barker, es otra representación más. La distancia política en la abstracción formal del diseño paisajista (en cualquiera de sus disciplinas), dada como condición a priori de la realidad material, acrecienta una distancia ideológica que la hace aún más invisible, como tamiz que borrona el objeto mismo de su diseño: “(...) la ideología designa, antes bien, una totalidad que borra las huellas de su propia imposibilidad.” (Zizek, S. Ibid. p. 81). El paisaje entonces, como estetización de la naturaleza o de la ciudad, precisamente borra cualquier huella de su imposibilidad de representar ese total que cada una significa. La fantasía entonces, permitiría a la subjetividad obtener su consistencia positiva desde un lugar distinto al de la enajenación que el registro simbólico le podría dotar como unidad: “(...) en su dimensión básica, es una construcción de las fantasía que

funge de soporte a nuestra “realidad”: una “ilusión” que estructura nuestra relaciones sociales efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible (...). La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como huida de algún núcleo traumático, real.” (Zizek, S. Ibid. p. 76).

### **3.2 Home versus Prince. La Digitalización de la Catástrofe.**

Si bien los conceptos de cuerpo y fragmento son tratados en especial en dos de los capítulos de Foster, al aplicarlos como lectura a la ciudad contemporánea permite visualizar el tránsito que ha tenido la ciudad desde su condición corpórea o material, hacia una que hoy privilegia su comprensión desde las imágenes producidas a partir de ella. Desde lo planteado por Foster, esta lectura imaginaria tanto en el arte como en la ciudad, la podemos desplegar a partir de dos casos en que la superficie o “pantalla-tamiz”: “(...) contribuye al desenmascaramiento de las ilusiones de la representación”, (Foster. Ibid. p.150). Por un lado, utilizaré la serie de fotografías sin título conocida como *Sunset* de Richard Prince de 1981, como un modo de develar los mitos de la realidad comercial estadounidense y, en su contraparte, el documental *Home* del fotógrafo Yann-Arthus Bertrand de 2009, del que haré una comparación en relación al modo de tratar aquello Real que se esconde en el paisaje contemporáneo.

Ubicando a las obras de Prince en lo que llama *arte apropiacionista*, la realidad “se presenta construida en la representación” (Ibid. p.149). *Sunset* consiste en una serie de pedazos de fotos obtenidas de anuncios publicitarios

sobre las que Prince ha trabajado la exposición y definición de ellas hasta lograr desrealizarlas en el sentido de que, en base a su aumento de tamaño y el tratamiento de la saturación cromática, han perdido su carácter ilusorio para hacer aparecer un cierto goce trágico en su resultado: “En varias imágenes un hombre levanta a una mujer por encima del agua, pero la piel de ambos parece quemada, como si la pasión erótica fuera también una irradiación fatal.” (Ibid. P.150). Su contribución está en que la sobre exposición de la foto permite el desenmascaramiento de la ilusión publicitaria. En el caso de *sunset* el goce del baño o del macho americano en la serie *Cowboy*, está en el tratamiento de la superficie de su contenido distinto al *punctum*, como aquella mancha o elemento por el cual se reconstruye el sentido del total, es ahora un recurso tecnológico y no un signo dentro de la imagen, consiguiendo como resultado, la ambivalencia de la imagen postmoderna incierta, como aquella que permite mantener a la distancia lo real pero al mismo tiempo evoca su náusea. El manejo de la superficie de Prince, apunta a un juego entre la sensación de extremo asoleamiento al borde de la combustión de los cuerpos y la escena placentera del juego de los jóvenes en el agua, como imposibilidad que se hace presente entre la realidad amorosa y la tragedia incinerante de sus cuerpos en la imagen.

Si bien Prince intensifica el color para quitarle “la realidad” a la fotografía original, el caso de Home es distinto, pues agrega la digitalización a la imagen para hacerla más “real” aún. La pretensión en Bertrand no es la de tratar alguna realidad oculta como lo hace Prince, en especial con su serie *Cowboys*, en donde saca a flote los estereotipos del hombre estadounidense o en la serie *Sunset* aquí

utilizada. En este sentido Home se acerca al trabajo de Prince no por el trabajo evidente de la exposición de la fotografía sino por la alta definición que no se deja ver y que, al contrario de *Sunset*, ya es parte del recurso mismo o formato de grabación del documental. La *High Definition*, como “interfaz” que media entre lo visto y nosotros como observadores; como el tipo de “película” en la que fue grabada -termino imposible de usar en la era digital, pero que nos sirve provisoriamente para definir su recurso-, carece de cualquier porosidad. Como un barniz aplicado durante todo el documental, nos permite ver detalles que nos han acercado como nunca antes a la imagen pero que nos alejan radicalmente de la realidad a la que pretenden representar. Nunca antes la catástrofe ecológica planetaria había sido tan bella; ni siquiera Friedrich o Turner podrían haber hecho de la fascinación *sublime* algo tan real en la imagen pictórica. El perverso goce de la imagen digitalizada permite que la tragedia medioambiental quede oculta, que la brecha insalvable entre el capitalismo salvaje de la globalidad y la propia imagen de la tierra quede incorporada en la belleza del séptimo arte. Estetizada la tragedia, incluida a la red simbólica, se hace invisible pero no solo es la exagerada irrealidad de su interfaz la que produce el efecto perverso nunca advertido en Home. Refiriéndose a la repetición en Warhol Foster dice: “Más bien, la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático.” (Ibid. p.136), en donde estas, una vez pasadas por la prensa de Warhol: “Funciona(n) menos en el contenido que por la técnica, especialmente por los “destellos flotantes” del proceso serigráfico, el desprendimiento y el rayado, el blanqueado y el alisamiento, la repetición y la coloración de las imágenes. (...) Y así sucede con

estas detonaciones: parecen accidentales, pero también parecen repetitivas, automáticas, incluso tecnológicas” (Ibid. p.138). La asociación al proceso tecnológico ciertamente que era posible de advertir en una época en que la tecnología digital era un recurso nuevo y poco explorado. La fantasía ciberespacial viene hoy acompañada de un tamizado de alta definición, tan común hoy a la vista, que se hace imposible de advertir. La vida cotidiana se entiende a partir de su alta definición. Tal como Warhol utiliza los eventos del desastre como los temas de sus repeticiones, Home se sirve del desastre natural global mediante la maléfica serenidad de su alta definición.

La repetición de la imagen tecnológica en Home, no es en todo caso un atributo ideológico de nuestros tiempos. El paisaje mismo provocaba ya en E.A. Poe un sentimiento similar cuando se refería al jardín desde la mirada que la pintura de paisaje ya había instalado, en su cuento “El dominio Arheim, o el jardín-paisaje”, en donde: “El concepto de naturaleza subsistía, pero como si su carácter hubiese sufrido una modificación; había una misteriosa simetría, una estremecedora uniformidad, una mágica corrección en sus obras. Ni una rama seca, ni una hoja marchita, ni un guijarro perdido, ni un sendero en la tierra oscura se percibían en ninguna parte. El agua cristalina manaba sobre el granito limpio o sobre el musgo inmaculado con una exactitud de diseño que deleitaba y al mismo tiempo deslumbraba la vista.” (Poe, E. A. 1997. p. 375). En una operación contraria, el cuento advierte una operación reflexiva fundada en la mirada. Si para Berque, el pensamiento se sostiene en tanto se objetualiza la realidad, precisamente en el Jardín-Paisaje este se entiende como reflexión de una realidad que lo extraña.

Aquel descampado de Poe había tomado forma solo por el hecho de haber percibido en la realidad aquello que ya portaba consigo y que le fascinaba: el paisaje. Aquello real del paisaje para Poe, era su impostación como objeto dado a la percepción, a pesar de que “el concepto de naturaleza subsistía”.

Un efecto similar lo provocarían las películas contemporáneas de ciencia ficción. Me permito una gruesa comparación respecto a las notables diferencias entre el tipo de película usado previa aparición de los dispositivos de digitalización de la imagen o formatos de alta definición. Si acaso algo permitía antes advertir la fantasía cinematográfica, era precisamente su factura “hecha a mano” que acercaba aquel mundo ficcional de la película a la de los hombres<sup>27</sup>. En el conocido recurso del *stop motion*, podía notarse que aquellos, objetos, naves sets o escenarios fueron producto de la manufactura humana y no de un computador, a diferencia de la supresión de la distancia fantasiosa que la alta definición de los efectos digitales contemporáneos pone ante nosotros y que nos impide diferenciar lo visto de la realidad. La lejanía que la cercanía de la alta definición instala, no está tanto en su construcción computacional, que por cierto muchas veces se advierte, sino precisamente en esa ausencia de su “humanidad”. Nada más lejos que el universo digital que imposta globalmente nuestra realidad. Si acaso en algo puede advertirse tal lejanía fueron los lentes 3D que por primera vez se usaron en la película Avatar –al menos aquí en Chile– en donde precisamente la verosimilitud de aquella realidad de otro mundo estaba

---

<sup>27</sup> En este mismo sentido, en el actual edificio Centro Cultural Gabriela Mistral ex UNCTAD, las maderas del moldaje de sus pilares se dejaron a la vista para recordar precisamente que el edificio fue construido las por manos trabajadoras de un obrero chileno.

mediada por el dispositivo de los lentes para las proyecciones tridimensionales, en especial por el desenfoque que normalmente ocurre al usarlos. En este sentido “el tamiz digital” no nos acercaría a lo real en tanto “más realidad”, sino que, en el perverso afán por darnos más datos de los que podemos percibir por nuestros sentidos, contener aquello Real fuera de la red simbólica. La superficie vitrificada de la alta definición junto con darnos la ilusoria sensación de visión super poderosa, limpia, ausente de carencia -desprovista del *tracking* que servía para definir mejor la imagen en los viejos reproductores VHS-, nos pone un abismo de distancia con su perfecta ilusión imaginaria. Paradojalmente, la sospechosa inexistencia de juntas que la tecnología HD presenta, permiten que lo Real nos toque la nariz. La desaparición de los pequeños *punctums* barthesianos o los *touchés* lacanianos han desaparecido bajo su excesiva realidad. La sensación de paz y quietud que en el suceder de las imágenes nos entrega el documental –incluso las películas de acción hollywoodenses-, impiden experimentar la catástrofe. Es ahí cuando se está más cerca el caos, cuando este se naturaliza como real: cuando el desastre ecológico solo importa para ser contemplado, para ser disfrutado. Como en la fascinación sublime romántica, la superficie o interfaz digital nos acerca a una realidad corregida en su alta definición.

### **3.3 Totalizar Fragmentando.**

Tal como Sassen lo desarrolla en “Una sociología de la Globalización” (2006), el acelerado proceso de re-estructuración urbana iniciado a finales de los

setentas, implicaría no solo una nueva ordenación territorial de tipo estratégica a nivel internacional, sino que también determinaría dinámicas de reorganización urbanas tanto a nivel nacional, regional y local. Como consecuencia directa de ello, las ciudades han desarrollado una progresiva y constante extensión de sus límites así como la reconversión de zonas históricas o tradicionales en su interior. A este proceso le ha correspondido también un equivalente “vaciamiento espacial” que ha venido a sumarse, en el caso santiaguino, al incompleto proceso de metropolitano propuesto por el Plan Regulador Intercomunal (PRI) de 1960, que por una parte, como remanente, lo convierte en un particular rasgo del proceso regional que cada vez aparece con mayor frecuencia, y por otra, en un acento de la segmentación territorial de clase que el modelo global ha radicalizado internacionalmente como producto de la desregulación de los mercados de suelo y la facilitación de los procesos migratorios de mano de obra barata (Sassen, S. 2006. pp. 205-233). Dentro de una ciudad cuyas capas comienzan a ser perforadas producto de sus propias políticas de construcción, los vacíos lejos de ser una “externalización negativa” o marginal, hoy asumen un papel central dentro del desarrollo incluso de las ciudades que no son las capitales habituales que se ven en las postales turísticas. La condición de global no solo sería una propiedad de las grandes capitales del mundo, como podría pensarse, sino que un modo de hacer ciudad propiamente contemporáneo que se definiría por circuitos o flujos entre edificaciones propias de esta etapa del

desarrollo transnacional del capital. Para Carlos De Mattos (1999)<sup>28</sup>, estas corresponderían a lo que él llama “artefactos urbanos”, como nuevas tipologías arquitectónicas individuales como los “malls” o los “condominios”, y, coincidiendo con Sassen, otras urbanas como los centros financieros internacionales y los industriales. En su combinatoria, estos configurarían circuitos que conectan nuestra realidad local con la global. Estas edificaciones han aparecido ahí para cumplir la función de polos de conexión entre puntos o plazas -en el sentido que le otorga el marketing- para el consumo a escala local, como consecuencia del reordenamiento estratégico-global del territorio urbano. Un caso muy común de esto es el circuito establecido desde la casa, la autopista, el mall o entre aeropuerto, centro comercial internacional, hotel, etc.<sup>29</sup>

El término *geografía variable* que Castells utiliza para llamar a los modos de reubicar los territorios de la producción a nivel planetario, en su recambio productivo también reconfiguran las cadenas productivas, los territorios tradicionales y por lo tanto sus ciudades. La virtualidad de las comunicaciones globales ha permitido la reconversión territorial a nivel urbano, dibujando una nueva “geografía internacional” solo posible de unir en la virtualidad de la red descomponiendo con ello no solo las referencias tradicionales, “en terreno” dentro de la ciudad, sino que la relación misma que tenemos con ella cifrada

---

<sup>28</sup> En este ensayo De Mattos entiende que la evolución urbana de Santiago presenta una continuidad evolutiva entre la estructura urbana propuesta por el PRI de 1958 y el desarrollo post-metropolitano de los últimos 40 años.

<sup>29</sup> Un estudio en profundidad respecto de la construcción imaginaria que la globalidad ha logrado instalar en las clase media aspiracional, específicamente en una particular forma de paisaje, fue hecho en una investigación de la que formé parte llamada “*Paisajes del Cotidiano Doméstico Aspiracional. Mitología Neoliberal del Santiago Postmetropolitano*”. Solís, J., Molina, G., Espínola, H., Rey, P., Silva, C. (2014) Proyecto Vicerrectoría Académica. Facultad de Arquitectura, Urbanismo, y Paisaje. Universidad Central. 2014.

ahora en su virtualidad: “Hoy los individuos habitan los espacios *concretos* desde un espacio mental que no coincide con los límites de los espacios y escenarios físicos de su existencia corporal.” (Rojas, S. 2009. p. 226.). La saturación imaginaria a la que nos vemos enfrentados configura así la “realidad” global basada en una virtualidad que es producida en los medios digitales, puesto que: “La unidad de la ciudad solo puede ser el resultado de la conexión de unos recuerdos fragmentarios. La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos: hay partes enteras que son olvidadas, deliberadamente eliminadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles.” (Careri, F. 2014. p. 86). Salir del horizonte de relaciones tangibles que el territorio ofrece para entrar en la fantasía virtual, es una cuestión clave que invierte la procedencia de la realidad producida por la ciudad como *lo Otro*, en tanto que no solo difumina sus límites físicos y transparenta su imagen, sino que instala ideológicamente una ubicuidad irrealizable soportada en vacíos urbanos que solo una fantasía nos puede proveer: “Una ideología “se apodera de nosotros” realmente sólo cuando no sentimos ninguna oposición entre ella y la realidad.” (Zizek. 2009. p.80.). Esto no significa que vivamos inmersos en la virtualidad de la Matrix, como aquel espectador de la historia de Zizek en el cine sino que, por un parte la realidad se reduce a los patrones que se configuran y circulan en el mundo virtual, y por otro lado, la inacabable oferta imaginaria consigue la domesticación de una subjetividad aparentemente en calma. En definitiva, someternos a la ley de los designios virtuales de la hiperrealidad que consigue hacer de la ciudad su efecto imaginario.

Esto supone al menos dos consecuencias para su imagen o paisaje: por un lado, implicaría la retirada del paisaje desde su arraigo “terrenal”, si se quiere “posicional” en término de sus “ubicación a la vista”, pues iría en contra del principio de movilidad y flujo internacional del capital –tal como lo vaticinara Harvey-, y por otro, la cínica ilusión de haber superado el mito fundante del paisaje de Berque por el cual el exceso imaginario global nos haría creer en la real posibilidad de *salir definitivamente del artificio urbano* y de ingresar a una especie de “indiferenciación artificial” -siguiendo a Silvestri y Aliata- como una especie de segunda naturaleza en donde hombre y ciudad puedan vivir en armonía. Entonces, dentro de una realidad que nos ofrece una des-territorializada y virtual vida en red, llenos de espectáculos descomunales y grandilocuentes, el paisaje, camino de su retirada, deja atrás las sublimes imágenes del período de las utopías urbanas para alojar consigo, por ejemplo, la “espectacular destrucción” del Bronx de Berman transformado en ruinas y el “hermoso desastre ecológico” de Home: una vez estetizadas, el paisaje solo deviene su propia catástrofe pues en su digitalizada anticipación imaginaria, se allana el camino de los actos futuros de su inevitable destrucción: “Considerando la rapidez y brutalidad del desarrollo capitalista, la sorpresa real no consiste en que tanto nuestro patrimonio haya sido destruido, sino en que todavía quede algo por conservar” (Berman, M. 1988. p. 96). Neil Leach nos hace ver con énfasis este proceso ruinoso de estetización de la vida contemporánea: “Las consecuencias de todo esto son notables. Este privilegio de la imagen ha llevado a un empobrecimiento del “entendimiento” del ambiente construido, convirtiendo el

espacio social en un fetiche abstracto” (2001. p. 27). Una extraña colisión aún difícil de imaginar y por lo tanto de subjetivar, aparece en el “espacio vacío” remanente entre la catástrofe moderna de la *endópolis* santiaguina y los producidos por la fantasía global de la ciudad *Genérica* de Koolhaas. En un tono urbano Rojas lo plantea de esta manera: “como si de repente los suburbios, [los barrios, las tomas de terreno, etc.], se hubiesen tomado por asalto la ciudad” (2001. p.151), pues una vez regulado el deseo se acaba la búsqueda de su imagen en la red, esa que llega diariamente a nuestros “dispositivos”. Ya no es necesario salir al encuentro de su paisaje, el viene a nosotros pues nos hemos convertido en su objeto.

En su asomo, como producto de la fallida metrópolis santiaguina, ha aparecido una especie de ciudad que literalmente ha comenzado a “hacerse espacio” entre la existente, para construir entre ambas una nueva imagen urbana. Lo sugerente a mi parecer, no está tanto en las nuevas modalidades urbanas producto del diseño a gran escala, (o *diseño urbano* entendiéndolo como nueva modalidad que supera al diseño arquitectónico), sino en aquella ciudad que comienza a verse atrapada entre los artefactos urbanos, haciendo del límite entre “ambas ciudades” (siguiendo la argumentación de la instalación del nuevo modelo) una particular “forma de habitar”. Dentro de la desmesurada extensión urbana, la ciudad ha borrado sus límites físicos e imaginarios (reemplazados por los virtuales), poniendo en juego entonces la relación interior exterior de la propia ciudad y determinando que su imagen o paisaje se vea mermado producto de

esa pérdida. ¿Cómo se daría entonces esa relación en que el afuera pareciera ya no existir, o en otras palabras, si sólo habitáramos en un continuo afuera?

Desprovistos de toda anterioridad que nos permita reunir lo visto en una unidad o paisaje –como lo plantease Clark-, nos encontramos en medio de la intemperie. Habitar su límite es entonces, borrar el deslinde con su exterior en donde el paisaje pierde a la ciudad como su marco referencial y en donde poco a poco grandes pedazos de ciudad comienzan a perder coherencia unitaria dando paso a una: “Acumulación azarosa –humana, histórica- de los residuos, de los restos, de las huellas, de *muchos tiempos acumulados espacialmente*, temporalidad amontonada.” (Rojas, S. 2001. p. 151). Un caso cinematográfico que trabaja la componente residual de las ciudades está en dos películas de Win Wenders: en *Wings of Desire* (1987) y *Far away, so close!* (1993) en donde la conversión de los ángeles en humanos se da en el escenario de la fragmentación contemporánea como metáfora del tránsito de una subjetividad moderna en discordia con la imagen de una realidad residual que no alcanza aún a incorporar.

Las ciudades comportarían así una especial condición que localiza puntos nodales (de consumo, globales) conectados, como una especie de grilla mega-estructural y laberíntica, llena de una funcionalidad universal en que, al igual que en la red digital, cualquier lugar puede ser reemplazado por otro, totalizando así los sistemas productivos en tanto se fragmenta selectivamente la ciudad existente. Utilizando la fórmula de Augé, una especie de no-ciudad: las plazas ya no son para el “público” sino para ciertos individuos pues su uso se ha regulado

para ciertos usos domésticos y prohibido para otros públicos, acusando un contrasentido funcional de base; los centros comerciales se confinan para permitir “un consumo seguro” en donde precisamente lo inesperado no acontezca porque ya está definido por el guion hiperreal; las carreteras *intra-urbanas* permiten la fluidez de una especie de circuito cerrado que deja fuera precisamente a la ciudad, convirtiéndose entonces en heridas o barreras que obstaculizan la articulación urbana, etc. Convertidos materialmente en un *parasitio* (otro lugar distinto en el mismo sitio), las configuraciones urbanas comienzan a *virtualizarse* es decir, a perder su peso específico, su materia urbana como forma de interacción pre-establecida y por una atemporalidad que la urbanidad ahora imposta como virtual. En la globalidad acontece una especie de ingravidez de la realidad material misma, producto de las geografías eventuales o imaginarias de sus territorios fuera de las fronteras de las ciudades y los países. Aquella reflexión al modo paisaje respecto de una ciudad que materialmente va perdiendo articulación y sentido, ya no es entonces respecto de nuestro entorno material sino que con nuestro “entorno virtual” en el sentido de que su lectura solo es posible a partir del “proyecto” global: “La ciudad comienza a desaparecer “en” esas redes, ahora como *espacios de tránsito permanente*. Los “lugares” comienzan a determinarse por su situación en red.” (Rojas, 2001. P. 149). Pero esta vida en “tránsito permanente” no es exclusiva de las nuevas edificaciones globales. Si miramos hacia el centro de Santiago, elevados como murallones, aparecen hileras de edificios de vivienda colectiva que precisamente están hecho para la estadía transitoria de estudiantes, inmigrantes, o trabajadores comunes y

corrientes que han optado por vivir “en el centro”. La vida en general se convertiría en es “tránsito” desde el propio “interior” del hogar hasta cualquier país, continente o parte del orbe.

Vivir en esta “situación en red”, implicaría entonces una paulatina sensación de infamiliaridad con la ciudad que queda entre ellos. Lejos de generarnos ese terror de estar extraviados en la ciudad o estar expuestos a la intemperie, al salirse de su trama simbólica cualquier pérdida o hiato urbano-imaginario es repuesto rápidamente, como un recurso defensivo para continuar aquellas imbricadas cadenas simbólicas que permiten vivir la ciudad. El terror a la fragmentación ya no acontece, pero si un “conocido extravío”. Recordando el caso del documental Home, una especie de “sospechosa” alta definición urbana. La perversión de la fantasía global está en precisamente jugar o gozar con la desorientación *en red* que provoca la ciudad, para proveernos, ella misma, del trayecto ya confeccionado, de camino a casa, articulando imbricadas cadenas o sintagmas que se cruzan con las referencias tradicionales de la ciudad, que poco a poco han ido perdiendo su peso. La ciudad como alteridad sobre la cual se repliega la subjetividad moderna, comienza a desaparecer en el flujo.

El vacío urbano cambia de escala, pues lejos de ser meras zonas de cruce de paradigmas urbanos, es la misma ciudad la que se empieza a vaciar de sentido. Aquella relación *mutual* propuesta en la alta definición de la imagen globalizada, termina por *parasitar* el material urbano como efecto corrosivo de una ciudad sobre otra, pero que aparenta ser una. Desprovista entonces de sentido espacial reconduce nuestra mirada hacia la materialidad misma de la

realidad. La pesadez de su cuerpo que emerge como secuela de su propia operación grandilocuente, deja al descubierto una especie de “pura escritura” que trasciende al propio lenguaje urbano. Este efecto, que nos permite imaginar una suerte de ciudad ubicua, en su ajuste como escenografía evanescente del propio movimiento de la ciudad -tal como le acontecía al Teatro del Mundo de Rossi- se sobrepone en su prepotencia, como efecto de totalidad significativa a su propio contenido o significado globalizador.

### **3.4 Un Retorno Impresentable.**

Partamos sobre la premisa que CPB, como el proyecto urbano (armónico, sustentable, global, etc.) más grande de la historia de Chile, ha fracasado y con esto también el proyecto de ciudad chilena para el futuro. Considerando esto un hecho negativo (cosa que podríamos discutir pensando en la ciudad deseada), y teniendo en cuenta las dificultades que la realidad contemporánea con su velo fantástico, atribuir la exclusividad de la falla a los procesos neoliberales globales, sería precipitarnos en la idea más rápida y cercana sobre la idea de que el progreso “siempre tendría sus costos”, pasando por alto aquello que “ahí mismo” queda oculto tras la grandilocuencia a la que el proyecto aspiraba, como emblema de las políticas asumidas por los gobiernos post dictatoriales. Por el contrario, bastaría con recordar que CPB fue concebido durante el gobierno del presidente Lagos y quien fuera figura insigne de la incorporación del mundo privado a los procesos públicos de innovación del Estado chileno y de los

programas de alianzas estratégicas a nivel internacional<sup>30</sup>, como para volver a preguntarse por su indeterminación histórica. Desde el lado de la historia oficial urbana, paradójicamente, uno de los primeros indicios que establece su extrañeza radica en que CPB fue proyectada una vez clausurado el aeródromo de Cerrillo que funcionaba en ese terreno. En la era de la circulación de la información, los aeropuertos son considerados -dentro de una tipología arquitectónica relacionada obviamente con los medios de transportes- esos *no lugares* en los que los acontecimientos son reducidos debido a la extrema funcionalidad ya atribuida en su diseño. Absorbido por el avance de la ciudad, el ex aeródromo tuvo que ser cerrado pues al igual que viejas fábricas, estaciones de trenes, viñedos, etc. quedó cazada por el avance del mismo sistema que los ensalza como medios de transporte, dejándolos en una condición residual que al menos es irónica. Como parte de la condición de excedente que ha caracterizado los últimos veinte años a las ciudades *genéricas*, CPB al igual que la fantasmagórica estación Yungay en barrio Mapocho o el terreno ocupado tradicionalmente por los circos frente a Estación Central o en donde alguna vez estuvo el mítico gimnasio Manuel Plaza, ha quedado suspendida, momentáneamente en desuso, fuera de todo relato o posibilidad de narrativa que lo reclame como propio, excepto por aquella constante histórica de no haber podido acordar nunca una narrativa común para Santiago: la historia de su vacío fundacional.

---

<sup>30</sup> Respecto a la reestructuración por defecto que le ocurre a la figura del Estado al delegar parte de sus funciones al mundo privado, ver en Saskia Sassen "Sociología de la globalización", el capítulo 2 "El estado frente a la economía global y las redes digitales". pp. 61-124.

Antes que ser el desperfecto de un progreso a medias que no quiere terminar de hacerse presente, lo que reaparece con el fracaso CPB es la imposibilidad misma de un atávico modo de desacuerdo social que impide no solo su construcción sino que cualquier consenso que nos de unidad representativa. Esta vez, claro está, como diferendo travestido de vacío de urbano consecuente del conflicto legal que le aqueja y que -asombrosamente y contra toda suposición- lo anula del mercado inmobiliario de suelos que lo suspende de la vida urbana contemporánea y sobretodo futura. Como anécdota Francesco Careri, con quien junto a un grupo de arquitectos hicimos una visita clandestina a la antigua estación de trenes Yungay, nos comentó lo *internacional* de la imagen de aquel entonces (que no ha variado mucho hasta el día de hoy) del sitio eriazo, evidenciando así, antes que el rasgo característico inacabado de las ciudades latinoamericanas o endópolis globales, la carga ideológica que la realidad contemporánea provee impidiéndonos ver las deudas pendientes que las propias ciudades tienen con su historia y que el capital, con mayor razón en su fase global, insinúa como errores de la ineficacia ante su progreso para así poder continuar el ciclo de reconversiones locales como el modo ya naturalizado de su productiva operatoria. La visión marxista es clara: “El estado “normal” del capitalismo es la revolución permanente de sus propias condiciones de existencia (...)”, (Zizek, S. 2009. p. 84). Acaso es esta fantasía ideológica la que hace ver en las películas de Wender, en esos *terrain vagues* europeos, una sospechosa normalidad, siempre tan llenos de urbanidad. Desde este punto de vista CPB sería entonces tan global que no merecería ningún asombro. Entonces ¿Qué

categoría urbana asignarle? ¿Dentro de que noción de ciudad podríamos ubicarla? ¿Cómo darle sentido a esta especie de isla dislocada y des-localizada de su historia?

Escudarnos entonces en el evidente supuesto que el modelo neoliberal instalado en dictadura sería el causante de su falla, sería ubicarnos precisamente en lugar que la fantasía global quiere: en el lugar en que no podemos verla, para así encubrir, tras su apariencia real –ciertamente de conflicto habitual- una “práctica” social que se niega a ser simbolizada. Para Carlos Franz, este impedimento narrativo correspondería a una histórica costumbre: “(...) la proverbial resistencia de la realidad chilena a la imaginación narrativa. Chile se resiste a ser imaginado, inventado, narrado, se dice.” (2011. p. 17). Dentro del registro político de las narrativas ideológicas, para Kathya Araujo y Danilo Martuccelli, esta misma impotencia representativa estaría presente no solo en la historia política reciente, en donde el modelo neoliberal chileno no alcanzó a imponer un relato hegemónico a pesar de que igualmente hubo de conseguir: “(...) uno de sus objetivos nucleares aunque no sea sino de manera oblicua: la deshistorización del pasado.” (Araujo, K., Martuccelli, D. 2012. p. 36.), en directa relación a la fragmentación en historias “anecdóticas” sobre el golpe de Estado de Pinochet y la historia política general chilena sino que, más aún, posteriormente y durante los gobiernos de la Concertación, en donde “(...) no se logró producir una versión del pasado que, gracias a su capacidad de hacer signo para el conjunto de la sociedad, funcionara como un núcleo mínimo de acuerdo

y piso de legitimidad narrativa y sirviera, en consecuencia, de base para la lectura historizada compartida de los acontecimientos.” (Ibid. p. 36).

Tenemos una dificultad intrínseca, como particular subjetividad, para representarnos una imagen común de fragmentación respecto de nuestra historia, que no es propia del caso CPB, sino una práctica constante en la historia chilena que rebrota en su vacío, como un sino inevitable que pareciera atravesar la historia de Santiago. En palabras de Carlos Franz: “Ni preservada, ni completamente destruida, la muralla había nacido sólo para ser enterrada, sólo para ser “las ruinas de esta muralla que nadie terminó de demoler”. Es decir aquello que tanto en su proyecto como en su ruina estuvo condenado a quedar incompleto. Aquello que los chilenos declaramos duradero y soñamos grande, y que luego, fieles a nuestro atavismos, vamos mutilando y cortando, pero también zurciendo y parchando, hasta reducirlo a la forma nacional favorita, única que no nos agravia con su diferencia: el imbunche.” (Franz, C. Ibid. p. 15.). Tal como la historia la destrucción de los tajamares<sup>31</sup> del Mapocho a principios del novecientos que Franz recupera de la novela “El Mendigo” de Lastarria, la muralla que apareció enterrada en 1975, en las excavaciones de la primera línea de metro de Santiago, trae consigo desde el pasado la historia de los fracasos imaginarios y paisajísticos que hoy ha vuelto a emerger, y ano con la destrucción o recambio material de la ciudad sino con en el vacío que CPB deja ver. Lo que

---

<sup>31</sup> Los famoso Paseos de los Tajamares se desplegaban a lo largo de la rivera del Mapocho como contrafuertes para su contención. Para poder ganarle terreno al río, este tuvo que ser canalizado para así liberar terrenos para edificar, y con ello remover los tajamares que encausaban el río. El pasaje al que hace mención el cuento de Lastarria, dice relación con la extraordinaria vista que se podía obtener desde ahí hacia la cordillera y los paisajes que se podían contemplar, hecho que significaba producir una imagen identitaria para Santiago, lo que contrastaba -una vez más en nuestra historia- con aquella de la ciudad venida a ruinas post Guerra del Pacífico.

se asoma respecto de su propia realidad, es la imposibilidad de convertirse en materia urbana, de no poder cooperar con el relato chileno global. Por un instante mirar el vacío dejado por el aeropuerto, permite sentir la desazón de la incompleta historia chilena que retorna con el *phantasma* de CPB.

Si bien la ciudad global post-metropolitana en su vertiginoso efecto de ciudad “en movimiento”, junto con producir sus propios “artefactos urbanos”, ha logrado resignificar la ciudad preexistente también ha hecho ingresar, en su estetización fetichista, las interpoladas vacuidades que deja el rápido avance de su construcción. Esta pérdida de gravedad material y de densidad espacial, que haría desaparecer los modos anteriores de habitarla, así como también sus barrios o zonas con identidades definidas históricamente, implicaría también una particular historicidad articulada en una (re)significación constante, que impediría movilizar las referencias tradicionales anteriores que nos hacían posible anticipar el habitar de sus espacios. Articulada siempre en el presente, una particular temporalidad aparece condensada entre sus referencias pasadas y las proyecciones futuras, que desconcierta: luego de haber deshistorizado al pasado le sucede, lo que Žižek reconoce como una “astucia” del proceso del capital como una “*historización superrápida*” (Ibid. p. 81), como una: “(...) ecuación inestable entre lo que somos y lo que imaginamos; entre una tradición inventada y un futuro soñado; entre nosotros y *ellos*.” (Franz, C. Ibid. p. 16). En esta coincidencia de tiempos, entre el pasado que anticipa su habitar y la incertidumbre del futuro que proyecta, CPB nos transporta a una especie de realidad alterna para la que cualquier referencia u orientación anticipatoria que pudiésemos obtener de su

propia memoria, ya no nos sirve ante el cambio constante y repentino. El pasado que se proyecta desde la memoria coincide con la desaparición del mismo objeto que esa memoria anticipa y por lo tanto, de su sentido 'por venir'. El estrago es total y solo la anestesia imaginaria e indiferente -como aquella de la actitud *blasé* de la que nos hablaba Simmel- permite soportar la intensidad de su novedosa desolación, en la experiencia límite del abismo que ahora nos separa. En este sentido, el efecto an-estético advertido por Leach como propio del bombardeo imaginario al que nos vemos expuestos en las ciudades –desde que Baudelaire y Benjamin lo advirtieran- en un principio debería presentarse de manera radical y aguda, pero el imaginario, como memoria compuesta de imágenes adiestradas para anticipar la realidad, deja de rendir en la realidad de CPB pues, como imagen carente de cualquier significación que la pudiese incluir en un relato posible o que asociare a una imagen urbana conocida, nos exponen ante la crudeza de su materia.

Del mismo modo en que la ideología se disfraza de realidad, la imagen se disfraza de espacio, pues como fantasía se estructura al modo en que lo hace la realidad. La sentencia de Wacjman respecto de la ventana y el cuadro pictórico, en que es la pintura, sustraída del muro hacia el cuadro, la que permite concebir la nueva realidad moderna como extensión diferenciada de la interioridad subjetiva, implica justamente el inicio de la pérdida progresiva de la experiencia espacial -en cuanto espacialización de espacios, si ocupamos el modo en que lo presenta “Heidegger” en “Construir, habitar, pensar”- y el reemplazo de este por su representación bidimensional en la perspectiva. Por lo tanto, la impostación

ideológica del paisaje no está solo en el hecho de ocupar el lugar de la naturaleza sino que también, antes que proyectar su fantasía “imaginaria”, es ya un modo “des-espacializado” de experimentar la realidad o entorno. El punto de vista privilegiado de la perspectiva, instala un tipo de experiencia del espacio al modo imagen; una experiencia de la realidad sensorial al modo de un paisaje, inerte de toda sensibilidad salvo la visual devenida en una realidad que se convierte en 'imaginada'.

El sin sentido de las imágenes, para las que solo queda esperar una significación futura, en la acción diferida que las mantiene en suspensión, trae de vuelta el retorno del espacio en su plenitud, no el arquitectónico moderno y perséptico sino como pura materia por espacializar. Enfrentados a CPB, el parquecillo interior hace de menhir, de templo, localizando su propio entorno de objetos urbanos aislados, sin unidad que los contenga más que una cordillera de fondo que los abraza para evitar su fuga. Una especie de *jam session* urbana fallida en que aparece por un lado un novedoso parque delante de un terreno baldío, por otro una pista de aterrizaje tras el viejo edificio remodelado y su torre de control; más allá el nuevo edificio de las fuerzas armadas y de fondo una música no suena. Ha quedado muda. Tal como la choza del mito de la cabaña primitiva, el entorno que se abre es la intemperie. La reflexión imaginaria se debilita y desde su materia insurrecta retorna la experiencia del espacio en forma de *raw matter*, en el sentido de cosa en tanto materia en su condición original. Las referencias que la memoria urbana pudiera entregar en la forma del palimpsesto que Corboz nos presenta, quedan escondidas, borroneadas,

inmanentes, solo como historias posibles de aparecer o hacer ver en la ciudad: “Los habitantes no dejan de tachar y volver a escribir en el libro de los suelos.” (Corboz, A. 2015. p.201.). Ya no bastan para incluirlas a la red imaginario/simbólica que CPB en su anomalía demanda. La vastedad del descampado deja aparecer su aridez urbana, un entorno por significar y algo así como un lugar para la memoria. Esperando que ahí, en ese vacío, aparezca algo, encontramos solo su inerte extensión. En ese lugar, en esa intemperie, la ciudad ha perdido su sentido y la imagen que nos guiaba dentro de ella, no llega. El paisaje, incapaz de presentarse, comparece entonces solo como ausencia y no llega. A cambio, CPB nos ofrece solo su desconcertante presencia, en donde ni la perspectiva ni la imagen salen en nuestro auxilio; en donde la ciudad no acuerda su propio aparecer y lo que resta de su imagen urbana nos desorienta.

## CONCLUSIONES

A pesar de que mi interés siempre ha sido el paisaje en cualquiera de sus acepciones, estas tesis ha tratado acerca de la ciudad. Por lo tanto mientras más me alejaba de la imagen, más me acercaba a la re-presentación, a lo Real. Como decía Berque: al aquello que provoca el *sentimiento profundo* del paisaje.

Tal como Berque lo propone a partir del libro de Rudofsky “Arquitectura sin Arquitectos”, en algún tiempo pasado hubo, “Paisaje sin paisajistas”, en el sentido de que la palabra misma “paisaje” es la impertinencia que condiciona *aquel proceso reflexivo respecto del entorno*. La principal conclusión que obtengo del trabajo de haber puesto a prueba el paisaje con motivo de la frustrada construcción del proyecto Ciudad Parque Bicentenario, es que antes siquiera de tratar pensar en la imagen urbana o paisaje de Santiago, existe una relación reflexiva respecto del modo de relacionarnos con el mundo material, a la que Berque llama *pensamiento paisajero*. Relación que, con ocasión de separación entre hombre y naturaleza producido por la revolución industrial, aparece bajo la categoría de *belleza kantiana* leída o reconocida en la naturaleza de la que, a mi entender, el mismo Berque y gran parte de las disciplinas que trabajan hoy el paisaje, no se pueden desligar. Por lo tanto, antes de pensar en una imagen o representación de paisaje, la mirada que el hombre tiene respecto de su entorno, está ya condicionada o dispuesta como mirada *paisajista* –o paisista, utilizando el término empleado por Romera-, o sea por la propia actividad de lo bello. ¿Qué sucede entonces cuando, en casos como el vacío en donde se tendría que haber

emplazado el proyecto de CPB, lo bello no se hace presente? Acontece entonces un desajuste entre una subjetividad que no logra, en su intento por representarse eso como paisaje y la imagen que de ello se obtiene. El paisaje queda fuera, no así la afección o *reflexión* que se provoca en el intento de subjetivar ese desencuentro.

Responder esta pregunta significó un esfuerzo que en vez acercarme hacia el paisaje, en tanto reflexión posible sobre una imagen obtenida “desde” la realidad material del caso, en el rodeo acerca de las condiciones que le afectaban, me desviaron hacia la idea de que, primero: la ciudad se ha desarrollado en una especie de dobleces o repliegues –tal como las aeropostales de Dittborn- históricos que la ciudad ha hecho sobre sí misma. Segundo, es que dichos repliegues han sido guiados por paradigmas urbanos inconclusos que se han concretado en intervenciones o mejor dicho, estos repliegues son procesos inacabados de paradigmas urbanos, ciertamente materiales y reales. Obligado entonces a pesquisar los cambios históricos de modelo, proyección o planificación urbana, dentro del cambio radical acontecido con el decreto 259 del año 1979 y la nueva Política de Planificación de Desarrollo Urbano, la construcción de Santiago se aceleró de manera tal que, liberado de la planificación centralizada que fue proyectado para Santiago con el PRIS de 1960, sufre una fragmentación tal que estando dentro de los límites de la Santiago, pareciéramos estar en distintas ciudades, diluyendo así cualquier intento por fijar una imagen única de Santiago. Tanto por el acelerado proceso actual de recambio material como el traspaso casi cinemático de un “paisaje” a otro, la

conclusión es que la ciudad se está moviendo, tal como si en ebullición aparecieran y desaparecieran burbujas en su superficie.

Claramente el sentido de repliegues en movimiento son términos provisorio para diagnosticar un estado en función de comprender una ciudad astillada que pareciera no dejarse asir en una imagen. Pues bien, pensando en encontrar al paisaje en la figura de una imagen que pudiese ser significativa de un total con el cual identificarnos, la definición de una ciudad en movimiento, precisamente se aleja de la fijación que la imagen implica. He aquí la importancia del fracaso de CPB, pues a diecisiete años del término de su planificación completa, desde su imagen hasta su gestión, me quedan dudas de si alguien lo recuerda –más allá de la gente que viva en sus alrededores. Pero su desconocimiento, olvido u omisión no se da por un desdén expreso por la ciudad misma, sino que está dado por que hoy habitamos o vivimos más “en línea”, en una red de conexiones infinitas –como el estrato cultural de la globalización efectiva o material- que nos hace visibles para todo el mundo a costa del desarraigo físico con nuestro entorno. Nos hemos *desterritorializado*. La velada transición de mundo a *mundo-en-red*, nos avisa de otro arruinamiento: el de la propia noción de mundo. La experiencia espacial o efectiva de/en la ciudad, queda relegada a la experiencia que las visualidades o imágenes puestas en circulación nos indican. Ese presentimiento de reunión en una unidad total que permitió la aparición tanto de término como de sus representaciones, eso que el menhir unificaba con su aparición, o que el santuario reunía con el templo se ha desplazado al mundo en red. El paisaje, en tanto reflexión, pensamiento o

presentimiento de reunión posible de un total al cual pertenecer, se ha fugado hacia la red desanudando los objetos que sueltos, se dispersan. En CPB, el paisaje se hecho impresentable y el mundo se nos ha aparecido todo resquebrajado. Si la imagen de paisaje se ha convertido en anterior a la propia experiencia de la unidad y del total, dentro de la lógica de re cambio material de la ciudad, esta tiende a convertirse en mera imagen de una realidad flotante, sin soporte, en donde como paisaje ha perdido tal espesor que su transparencia -y esa es la seriedad- está dando paso a la aparición terrorífica, Real, del cuerpo mutilado de la postmetrópolis. Habitamos en la ruina misma –en el mismo sentido que Riegl reconoce para el romanticismo- de una ciudad de la que reconocemos pedazos históricos recubiertos de urbanidad, carentes ya de su mundo, como fragmentos espectrales, que han comenzado peligrosamente a acercarse. El fantasma cifrado en la imagen catalogica de paisaje, en su retorno poco a poco comienza a tomar cuerpo, a hacerse carne. El paisaje ha perdido tal espesor que su transparencia está dando paso a la aparición terrorífica, Real, del *inbunche* de Franz, de un fantasma que está cada vez más del lado del “más acá”, recuperado en un cuerpo horroroso que retorna para devolvernos el equilibrio del caos original. La imagen urbana al convertirse en mera superficie así como se moviliza con su recambio material, se “deshumaniza”, o sea, queda fuera de la experiencia corpórea que podamos tener con ella. En las redes, el paisaje siempre ahí ante nosotros –no en la pantalla-, como referencia de mundo, ha comenzado a desvanecerse tal como lo ha hecho aquel vacío en donde debiera estar CPB. En una vuelta casi milenaria, el ambiente fragmentario y acelerado de lo

contemporáneo, cada vez se acerca más en su retroceso a la naturaleza –quizás caótica- en donde su incesante reproducción visual, es solo muestra de la pérdida de su experiencia y la vuelta al circuito de la vida –hoy, en red: una especie de regresiva denegación de su inevitable retorno.

## BIBLIOGRAFIA

1. Althusser, L. (1974). *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
2. Amendola, G. 2000. *La Ciudad Postmoderna*. Madrid: Celeste Ediciones.
3. Araujo, K., Martuccelli, D. 2012. *Desafíos comunes: retrato de la sociedad chilena y sus individuos*. Santiago: LOM Ediciones.
4. Argán, G.C.
  - (1984). *La Historia del Arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia
  - (1998). *El Arte Moderno*. Madrid: Akal.
5. Benjamin, W. (2015) *Estética de la Imagen*. Compilador: Vera, Tomás. Buenos Aires: La Marca Editora.
6. Berque, A. (2010). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Nueva Biblioteca.
7. Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
8. Bowie, A. (1999). *Estética y Modernidad. La Filosofía Alemana de Kant a Nietzsche y la Teoría Estética Actual*". Madrid: Visor.
9. Calabresse, O. (2012). *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra
10. Corboz, A. (2015). *Orden Disperso*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
11. Careri, F. (1998). *Walkscape. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
12. Clark, K. (1976). *Landscape into Art*. New York: Harper & Rowe Publishers.
13. Clement, G. (2007). *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
14. Cullen, G. (1974). *El Paisaje Urbano*. Barcelona: Blum-Labor.

15. De Mattos, C. (1999). *Santiago de Chile, globalización y expansión metropolitana: lo que existía sigue existiendo*. En Revista Eure. 25, (76), pp.29-56.
16. Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
17. Eliash, H. (2006). *Portal Bicentenario; Breve Crónica de un Proyecto Urbano Emblemático*. Revista de Arquitectura 12 (13): 56-58.
18. Farlenga, A. (1992). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones Serbal.
19. Ferrando, F. (2008). *Santiago de Chile: antecedentes demográficos, expansión urbana y conflictos*. Revista Urbanismo. (18).
20. Figueroa, J. (2004). *Operación Cerrillos. Entre el relleno y el fragmento*. En Tupper, P. (Ed.) *Hacer Ciudad*. Santiago: Centro Chileno de Urbanismo.
21. Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real*. Madrid: Akal.
22. Franz, C. (2011). *La muralla enterrada*. Santiago: Planeta.
23. Freud, S. (2019). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Prisa Innova, S.L.
24. Gamez, V. (2012). *Del Planeamiento a la Gestión de Proyectos Urbanos en Periferias Metropolitanas*. Santiago: Ediciones Universidad Central.
25. García Canclini, N. (2010). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
26. Gianinni, H. (2004). *La Reflexión Cotidiana*. Santiago: Editorial Universitaria.
27. Gombrich, E. (1984) *Teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo*. En *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Alianza.
28. González, R. *El proyecto "Ciudad del Viento", Portal Bicentenario, Cerrillos: fecundidad de una idea modelo de diseño urbano sustentable*. Revista de Urbanismo (22): 12-57, 2010.
29. Harvey, D. (1978). *The urban process under capitalism*. International journal of Urban and Regional Research nº2.

30. Heidegger, M.
- (2003). *Construir, Habitar, Pensar*. En *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago: Editorial Universitaria.
  - (2010a). *El origen de la obra de arte*. En *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editores.
  - (2010b). *La época de la imagen del mundo*. En *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editores.
31. Hereu, P., Montaner, J.M., Oliveras, J. (1994). *Textos sobre Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea.
32. Herman, P. (2016). Por qué se cerró el Aeropuerto Cerrillos.  
<https://www.eldinamo.cl/blog/porque-se-cerro-el-aeropuerto-los-cerrillos/>.  
Consultado el 5 de Junio de 2017.
33. Jameson, F. (2001). *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta.
34. Kant, I. (XXXX). *Lo Bello y Lo Sublime: Ensayos de Estética y Moral*.
35. Koolhaas, R. (2011). *Ciudad Genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
36. Lara, C., Machuca, G., Rojas, S. (2005). *Chile Arte Extremo*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recuperado de <http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/index.htm>
37. Larraín, J. (2010). *El concepto de Ideología. Vol.4*. Santiago: Lom.
38. Leach, N. (2001). *Anestésica de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
39. Lacan, J. (1971). *El estadio del espejo como formador de la función del "yo" (je) tal se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
40. Lynch, K. (2012). *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
41. Maderuelo, J.
- (2005) *Paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
  - (2006) *Ed. Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada Editores.
42. Marchán, S. (2006) S. *La Experiencia Estética de la Naturaleza y la Construcción del Paisaje*. En *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada Editores.

43. Mitchell, W.T.J. (2002). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
44. Molina, G. (2007). *Un malestar indefinible. Sobre la Subjetividad Moderna*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
45. Montaner, J.M. (2008). *Reciclaje de paisajes: condición postmoderna y sistemas morfológicos*. En *El paisaje en la cultura postmoderna*. Madrid: Biblioteca Nueva.
46. Moya, A.M. (2013). *La Percepción del Paisaje Urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva. Recuperado de [www.amazon.com](http://www.amazon.com) para Kindle.
47. Olalquiaga, C. (2014). *Megalópolis*. Santiago: Metales Pesados.
48. Pavéz, M.I. (2002). *Planificación urbano-regional y paisaje: los planes de 1960-1994 para Santiago de Chile*. Revista de Urbanismo (6).
49. Poe, E.A. (1997). *Cuentos*. Madrid: Alianza Editores.
50. Rabinovich, D. (1995). *Lo imaginario, lo Simbólico y lo Real*. [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion\\_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf). Clase del 22 de Junio de 1995. Buenos Aires: Facultad de Psicología. Consultada el 24 de Julio de 2017.
51. Raposo, A. (1995). *Organización de la planificación local. Experiencias e in experiencias: el caso de la florida 1981-1989*. Santiago: Centros de Estudios de la Vivienda Universidad Central.
52. Richards, N. (2007). *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales pesados.
53. Riegl, A. (1999). *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor
54. Ritter, J. (1986). *Paisaje. Reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna*. En *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona: Alfa Editores.
55. Rojas, S.:
  - (2001). *El Desastre del Lugar*. En *Otras Miradas Otras Preguntas. Ciudad y Arquitectura*. Santiago: Ediciones Universidad Central.

- (2004). *Arquitectura y Naturaleza: La inquietud Moderna por la Alteridad. En Otros Modos de Habitar. Reflexiones*. Santiago: Ediciones Universidad Central.
  - (2008). *Las Obras y sus Relatos II*. Santiago: Ediciones AV. Departamentos de Artes Visuales.
  - (2009). *El prestigio de la intemperie*. Santiago: Ediciones AV. Departamentos de Artes Visuales.
  - (2012). *El Arte Agotado. Magnitudes y Representaciones de lo Contemporáneo*. Santiago: Sangría Editora.
56. Romera, A. (1950). *Razón y poesía en pintura*. Santiago: Ediciones Nuevo Extremo.
57. Rowe, C. Koetter. (1998). *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili.
58. Sarlo, B. (2009). *La ciudad Vista*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
59. Sassen, S.:
- (2000). *La Ciudad Global. Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.
  - (2007). *Una Sociología de la Globalización*. Buenos Aires: Katz Editores.
60. Scully, V. (1969). *El Paisaje y los Santuarios*. En *El Entorno en la Historia*. España: Cuadernos Summa – Nueva Visión, nº 23.
61. Silvestri G. y Aliata, F. (2007). *El Paisaje como Cifra de Armonía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
62. Simmel, G. (1986). *Filosofía del Paisaje*. En *El Individuo y la Libertad. Ensayos de crítica y cultura*. Barcelona: Península.
63. Sitte, C. (1926). *La construcción de la ciudad según principios artísticos*. Barcelona: Canosa.
64. Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.
65. Solá-Morales, I. (2009). *Terrain Vagues*. En *Naturaleza y Artificio*, pp.122-132. Barcelona: Gustavo Gili.

66. Virilio, P. (1998) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
67. Wacjman, G. (2006) *La casa, lo íntimo, lo secreto*. En *Las tres estéticas de Lacán. Arte y Psicoanálisis*, pp.93-114. comp. Buenos Aires: Del Cifrado.
68. Zizek, S.:
- (2003) comp. *El espectro de la Ideología*. En: *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
  - (2003). *Catástrofe real e imaginaria*.  
<https://comunidadmecs.files.wordpress.com/2008/10/zizek-slavoj-compilacion-de-textos.pdf>. Originalmente publicado en [http://inthesetimes.com/comments.php?id=98\\_0\\_4\\_0\\_M](http://inthesetimes.com/comments.php?id=98_0_4_0_M). Consultada el 4 de Enero de 2015.
  - (2009) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
  - (2010). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacán a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

### **Catálogos**

Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda. (2014). *Puro Chile. Paisaje y Territorio*. Santiago.

### **Direcciones URL**

Biblioteca del Congreso Nacional (BCN). Publicado el 8 de Noviembre del 2000.  
<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=177557>

Conferencia ONU Hábitat III. *World Cites Report*. (2016). Consultado el 17 de Enero de 2017.  
[http://wcr.unhabitat.org/wp-content/uploads/2017/02/WCR-2016\\_-Abridged-version-1.pdf](http://wcr.unhabitat.org/wp-content/uploads/2017/02/WCR-2016_-Abridged-version-1.pdf)

### **Cronología Ciudad Parque Bicentenario**

Legado Bicentenario. Gobierno de Chile. (2010-2014).  
<http://2010-2014.gob.cl/legado-bicentenario/que-es-el-programa-legado-bicentenario/>

Montealegre-Beach Arquitectos.

<http://www.mbarq.net>

<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2008/11/01/super-critica-al-nuevo-urbanismo-de-leon-krier/>

<http://ellibero.cl/actualidad/la-comision-bicentenario-del-ano-2000-el-semillero-de-los-actuales-presidenciables/>

<http://etimologias.dechile.net/>

<http://www.memoriachilena.cl>

<http://fotosycalles.blogspot.cl/2013/02/parque-portal-bicentenario.html>

### **Investigaciones**

Solís, J., Molina, G., Espínola, H., Rey, P., Silva, C. (2014) *Paisajes del Cotidiano Doméstico Aspiracional Mitología Neoliberal del Santiago Postmetropolitano*. Proyecto Vicerectoría Académica. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje. Universidad Central. 2014.

### **Películas**

1. Coppola, F. (1974). *The Conversation*. Estados Unidos.
2. Fiennes, S. (Directora), Zizek, S. (Escritor). (2006). *The pervert's guide to cinema*". Gran Bretaña, Austria, Holanda.
3. Wenders, W. (Director):
  - *Wings of Desire* (1987) y
  - *Far away, so close!* (1993)
  - *Historia de Lisboa*
4. Guerra, C. (Director). (2015) *El abrazo de la serpiente*. Colombia, Venezuela, Argentina.

### **Revistas**

- Revista De Arquitectura. Santiago, Chile, 12 (13). 2006.

<https://revistas.uchile.cl/index.php/RA/issue/view/2538>

- Revista De Urbanismo. Santiago, Chile, (22). 2010.

<https://revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/issue/view/940>