

20. 03. 2024

MAGÍSTER EN PATRIMONIO
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

“UNA MIRADA SOBRE VALPARAÍSO PATRIMONIAL: FORMAS Y PATRONES QUE CONSTRUYEN LA IMAGEN URBANA”

TRABAJO FINAL DE GRADO

1



(1) La imagen evanescente en el perfil de Valparaíso que se acopla al cielo construyéndose desde la luz. Fuente: Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.141), O. Wittke, 2018

ALEXANDER GARRIDO PASTENES
PROFESORA: XIMENA GALLEGUILLOS ARAYA-SCHÜBELIN

Dedicatoria

Con profundo amor a mi hija Rafaella, a mi madre y a mi pareja Ivania, por quienes todo tiene sentido.

Agradecimientos

Antes que todo, infinitamente agradecido de Dios.

Me siento enormemente agradecido de mi madre por apoyarme en cada cosa desde siempre y por entregarme un amor inconmensurable, dándome una confianza absoluta en todo el proceso.

Agradezco grandemente a mi amada Ivania, por el amor y apoyo incondicional, sin esto nada habría sido posible. Me siento muy agradecido por confiar, incluso antes que yo, en las cosas que podía entregar y realizar, y por la alegría y la luz entregada cada día, alegrándome el corazón y siendo su persona fundamental en el proceso llevado a cabo.

Mi gratitud hacia mi familia, por ser la base firme que desde el amor me sostiene y me permitió abordar mi proceso con paz interior.

Mi sincero agradecimiento a mi profesora guía Ximena Galleguillos quien siempre ha confiado en mi trabajo, apoyándome y guiándome con profesionalismo, talento, dedicación y humanidad, y a la vez, entregándome generosamente conocimientos y herramientas que fueron imprescindibles para desarrollar esta investigación.

Quisiera hacer una especial mención para agradecer a Juan Luis Moraga, por ser pilar de inspiración y motivación en el desarrollo de mi carrera profesional. Le agradezco también por el apoyo entregado desde el inicio del programa y por aportar con numerosas reflexiones que resultaron idóneas y relevantes respecto al desarrollo de mi investigación.

Agradezco al cuerpo docente completo del programa de Magíster por permitirme el desarrollo personal y profesional, a través de las reflexiones y conocimientos que se entregaron durante la duración del programa.

ÍNDICE

Resumen.....	1
Introducción	2
I. Capítulo 1: La transformación de la ciudad en Patrimonio.....	9
1.1 Algunas breves nociones sobre la idea de patrimonio	9
1.2 Aproximaciones a la imagen de la ciudad.....	13
1.3 El paisaje definido como imagen de experiencias sensoriales y de memoria	16
1.4 Sobre la levedad del paisaje y cómo va definiendo a la ciudad.....	18
1.5 Identidad, moda y cualidad de la ciudad	20
1.6 La ciudad como palimpsesto y la tutela del paisaje como patrimonio no estandarizado	22
1.7 La dualidad presente en la imagen del paisaje urbano.....	26
1.8 La ciudad patrimonial.....	28
II. Capítulo 2: ¿Cómo se construye el Valparaíso patrimonial?	30
2.1 Reseña de la ciudad patrimonializada y la que está afuera	30
2.2 Características cualitativas de la imagen de Valparaíso.....	32
2.3 Descripción morfológica y de orientación	34
2.4 Síntesis Histórica como puerto	36
2.5 El palimpsesto temporal de la ciudad	37
2.6 Sobre su traza urbana	38
2.7 El palimpsesto cualificado y habitado	39
2.8 La dualidad urbana.....	40
III. Capítulo 3: Una mirada cualitativa sobre Valparaíso patrimonial: formas y patrones que construyen la imagen urbana.....	41
3.1 Metodología	41
3.2 Resultados esperados	46
3.3 Criterios de análisis	47
3.4 Maneras de mirar.....	58
3.4.1 Fusión pasado- presente	58
3.5.2 El Vagabundeo, el perderse y encontrar.....	78
3.5.3 Los sentidos.....	132
3.5.4 Horizontes geográficos.....	135
IV. Capítulo 4: Resultados. La construcción del patrimonio a través de las formas y patrones	140
4.1 La construcción dual de la imagen de Valparaíso patrimonial.....	140
4.2 Cuatro maneras de mirar el Valparaíso patrimonial.....	151

4.3 Los criterios de análisis.....	160
V. Capítulo 5: Conclusiones y sugerencias. La importancia de formas y patrones en la construcción cualitativa de la imagen patrimonial de Valparaíso	171
Glosario de términos.....	174
Bibliografía	176
Filmografía.....	179

Resumen

El desarrollo de formas y patrones sobre la ciudad de Valparaíso configura una imagen urbana reconocible, concreta y recordable. Esta imagen es connatural al habitar y a la espacialidad que devienen de los componentes geográficos.

Sobre esa base es que se abordan temáticas vinculadas al estudio exhaustivo de las formas, para descubrir desde sus elementos, las múltiples capas materiales y temporales, con las que la ciudad genera su narrativa sensorial. La pregunta surge sobre aquello que define o decide el carácter equilibrado y simbiótico de la ciudad, entendido como una forma de construcción de su patrimonio.

La aproximación a la ciudad se desarrolla en base a la observación y al fenómeno perceptivo desde un enfoque cualitativo. El cotejo temporal y los trayectos por la ciudad, entregaron un conocimiento nuevo que surgió desde la selección y el análisis de imágenes.

La primera cuestión y más evidente que asoma al observar la ciudad, es la presencia del horizonte del mar que actúa como elemento que orienta y vincula una sucesión de escalas en la distancia. Su importancia radica en el hecho de que los elementos constructivos quedan siempre orientados intentando buscar aquel horizonte, en un acuerdo común y tácito de convivencia del que todas las personas pueden disfrutar.

La morfología en pendiente abalanzada al mar, es clave al momento de decidir sobre el emplazamiento de los elementos constructivos, que se adaptan imbricadamente al terreno y también entre sí. Dichos elementos funcionan como patrones constructivos que se componen desde piezas disímiles, tanto por la coexistencia de múltiples materiales, como porque la morfología no es pareja. El modo complejo en cómo se calzan las piezas, forma unidades que son continuas en el paisaje, recreando una veduta que se entiende como una vista que excede la realidad para superponer el imaginario del habitante.

El cuidado de la trama habitable y su consiguiente imagen, es un hecho importante a considerar en la planificación, dado el peligro que significa para la ciudad patrimonial, la aparición de elementos nuevos, como los edificios en altura, que atentan contra el sentido hilvanado de la ciudad.

Palabras clave: patrones, imagen urbana, trama urbana, morfología, ciudad patrimonial.

Introducción

La primera motivación, como motor inicial del presente estudio, surge de la pregunta del lugar del cual uno proviene. Al pensar sobre eso, ineludiblemente Valparaíso asoma como soporte de recuerdos, construyendo imágenes que lo vuelven memorable, imaginando su atmósfera evanescente como fusión de imágenes del pasado y del presente. En esos recuerdos, la ciudad no se presenta como el prototipo de lo estándar o lo genérico, sino que se devela desde los tesoros creativos ocultos en los perfiles complejos y memorables, que a su vez, funcionan como rasgos únicos y extraordinarios que la configuran como imagen (*ver imagen 2*). La imagen que comparece en la memoria no se devela como una postal (¿o sí?), ni como algo anquilosado en el tiempo, se trata más bien de una imagen que genera identidad en el presente, es la que le da forma o característica a algo, funcionando simultánea y recíprocamente con el habitante y el propio paisaje. Es la imagen de la cualidad de lo indeformable, la que mantiene a la ciudad con su esencia y no la deforma aunque se transforme (no llegando al punto de destruirla). Precisamente en esa imagen, es que surgen ciertos elementos como: los perfiles de cerros; la luz que se posa sobre los materiales; el trazado irregular de calles y edificios; o el deslizamiento en el caminar, que descoloca al ojo y lo pone en escorzo sobre el espacio, como si fuera un catalejo espacial que trae trozos de mar, buques, nubes y paisaje (*ver imágenes 3, 4, 5, 6 y 7*).

2

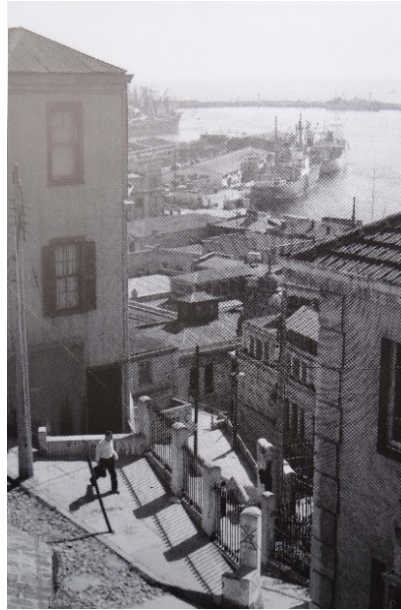


(2) Se aprecia la compleja escala arquitectónica y de paisaje habitado de Valparaíso, cada parte compone un pixel programático que compone la imagen de ciudad dejando al habitante en estado de ensoñación. Fuente: Fotografía del arquitecto danés Jens Arnfred de la oficina de arquitectura Vandkunsten en el año 2005.

3



4



5



6



7



(3) – (4) Las edificaciones funcionan como catalejos espaciales que traen elementos del paisaje. Fuente (3): Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.125), O. Wittke, 2018. Fuente (4): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.30), E. Bialoskorski, 2016

(5) El contraste lumínico produce un catalejo habitado que trae luz exterior. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.78-79), E. Bialoskorski, 2016

(6) – (7) La perspectiva deformada de las calles trae paisaje y lo incorpora a su espacialidad, comparecen las escalas de la distancia. Fuente (6): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.98), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (7): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.160-161), E. Bialoskorski, 2016

Valparaíso posee cualidades indeformables, definiendo su identidad como ciudad polisémica y versátil, en donde a pesar de sus transformaciones constantes, persisten elementos desde el juego de tensiones de su dualidad, entendida como una relación de contrastes, pudiéndose apreciar en la relación de su propia sedimentación cultural con los elementos nuevos o la relación entre los elementos naturales con los contruidos (*ver imágenes 8 y 9*). Es sobre esta base que surge la pregunta sobre los elementos que constituyen la imagen urbana, que es unitaria sobre el campo visible de la ciudad y que además se puede recordar, tomando el concepto de “imaginabilidad de Kevin Lynch (Lynch, 2008), en donde estas imágenes vívidas y memorables actúan hápticamente sobre los sentidos, por lo que el habitar en la ciudad queda incrustado con dichas imágenes. Expresado esto, el sujeto de estudio se enfocará en las formas y patrones que conforman la imagen urbana de Valparaíso, la que al mismo tiempo genera una identidad a la ciudad, dándole características que mantienen su esencia aunque se transforme dentro del concepto dual. El protagonista del estudio será la ciudad, que es en donde se desarrolla la narrativa sensorial de su habitar y su espacio.

8



9



(8) – (9) Un ejemplo de dualidad estaría en el equilibrio entre la naturaleza y lo construido como componentes de la imagen paisajística polisémica. Fuente (8) – (9): Fotografías del arquitecto danés Jens Arnfred de la oficina de arquitectura Vandkunsten en el año 2005.

El concepto de identidad es manifestado por Wim Wenders, en la película “Apuntes sobre ciudades y vestimentas” (Wenders, 1989), el cual define como un concepto obsoleto, en donde la moda es lo que estaría *IN*, lo que constantemente cambia, sin sentido y de modo arbitrario. Su discurso continúa al plantear que vivimos en las ciudades y al mismo tiempo las ciudades viven en nosotros; nuestra identidad estaría en el conocimiento de nuestro centro y nuestras cualidades, en la coherencia entre la imagen de lo que somos y esa realidad, intentamos parecernos a esa percepción. Surge imprescindible entonces poder descubrir las cualidades de Valparaíso desde su imagen, para que por añadidura se revele la identidad que no cambia a pesar de sus sucesivas transformaciones.

Josep Quetglas (Quetglas, 1989) habla del arte de ver figuras en las nubes, pero nombra que el arte inverso sería ver qué de nube tiene la ciudad (*ver imagen 10*). Las ciudades cambian como las nubes en el cielo y el tiempo pasa, más su identidad no. No se trata de una identidad rígida e inmutable, más bien posee características leves y profundas, en donde la soltura de las formas y su adaptabilidad, dejan al habitante en la ensoñación de pertenecer a un lugar. Podemos tener esa sensación cuando buceamos por las ciudades invisibles de Italo Calvino. Se puede hablar de una cualidad sin nombre parafraseando a Christopher Alexander, cuando en un sistema existe una sutil liberación de las contradicciones internas que hacen único a algo (Alexander, *El modo intemporal de construir*, 1981).

Los patrones y formas de Valparaíso poseen esa cualidad, enmarcándose en un perfil evanescente y leve, que se despliega por el sustrato geográfico de la ciudad.

10



(10) Parfraseando a Josep Quetglas, pero aplicado a Valparaíso: ¿qué de nube tiene la ciudad de Valparaíso? ¿Cuál es la luz que la compone? Fuente: Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.115), O. Wittke, 2018

El patrimonio a estudiar en esta investigación dice relación con la ciudad que está fuera de la certificación oficial de la zona patrimonial, escapando al habitar desarrollado desde el turismo cultural y la gentrificación. Dicho lo anterior, la dualidad será la primera guía del estudio, la que se aborda por diferentes autores desde la imagen urbana: la imagen de ciudad de Lynch; la experimentación sensorial del paisaje de Pallasmaa; la superposición continua y hojaldrada de paisajes de Santiago de Molina; la identidad del sujeto en continuidad a la ciudad de Wenders; el paisaje holístico e interpretativo de Mayka García-Hípola; el palimpsesto cultural, histórico, conceptual y de memoria de Goffard; el paisaje tutelado de Settis; la nueva naturaleza instalada en los paisajes no reconocidos de Careri; la copresencia dual en la fotografía analizada por Barthes; y otros varios autores. Esta base teórica permitirá el devenir físico y libre sobre la ciudad completa.

La ciudad de Valparaíso no siempre tuvo la imagen con la que se le reconoce hoy; surge de la yuxtaposición de los diferentes elementos temporales asentados en su geografía, los que finalmente

configuran patrones en el paisaje. Esta morfología tiene su primera manifestación al quedar su bahía semicircular orientada al norte, con cerros bordeando que miran hacia el mar. Los cerros y quebradas se abalanzan perpendicularmente al plan de la ciudad, que en etapas sucesivas fue ganándole terreno al mar y a la vez, definiendo su explanada. Posee una zona de pie de cerro que articula la pendiente y lo plano de la ciudad. Históricamente se desarrolla primeramente como una caleta de pescadores, cuyo descubrimiento se le atribuye a Juan de Saavedra y Diego de Almagro en 1536. Luego en la Colonia derivará como el puerto de la Capitanía General de Santiago del Nuevo Extremo, siendo un punto de abastecimiento al Virreinato del Perú. Durante la República, se consolidará como principal puerto del país.

La sospecha de la investigación tiene su correlato con varias preguntas que van aflorando: ¿cómo se puede poner en valor algo que aparentemente es intangible y leve, pero a su vez va definiendo a la ciudad?, ¿qué se debe cuidar para que la ciudad no vaya perdiendo su esencia y se transforme en un algoritmo genérico que desaparece cuando ya pasa de moda?, ¿se puede transformar una ciudad en un patrimonio que paradójicamente descarta de plano todo aquello a lo que no se le parece o a lo formalmente ya patrimonializado? Voy más allá, ¿lo que no se patrimonializa en una ciudad queda fuera de ella?, ¿un prototipo de patrimonio de la ciudad? Puedo vislumbrar que aproximarse a develar la ciudad con ojos nuevos es una manera de develar complejidades. Existe una ciudad que está oculta, unos tesoros anónimos por descubrir, fantasmas que develan olvido, una unidad de paisaje y memoria, una microhistoria si se quiere. La identidad a veces plasmada en imágenes de lo ausente, de un pasado que aún propone un valor presente, ya sea como imagen y como espacio de lo público, ejemplificado en el antiguo borde costero y su dimensión táctil con el agua (*ver imágenes 11, 12 y 13*). La identidad también de lo etéreo en la pregunta de ¿cuál es la luz de Valparaíso?, o mejor dicho ¿cómo recibe la luz Valparaíso? Intuitivamente la respuesta puede estar en la simbiosis equilibrada del conflicto dual, cuidando su reconfiguración para que ninguna aplaque a la otra y aportando a la construcción de la imagen de la ciudad desde el estudio de los elementos que componen su forma.

11



12



13



(11) – (12) – (13) Escenas que verifican la antigua dimensión táctil con el agua en Valparaíso. Fuente (11): *A Valparaíso 1962 – 1965* (p.62-63), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (12): *A Valparaíso 1962 – 1965* (p.167), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (13): *A Valparaíso 1962 – 1965* (p.57), E. Bialoskorski, 2016.

Dicha imagen de la ciudad se compone de formas y patrones que construyen, desde lo más nuclear, el patrimonio de Valparaíso. La identificación de estos elementos constructores del patrimonio es el gran propósito que tiene la presente investigación. Aquellas formas y patrones van componiendo una imagen onírica de la ciudad, cuya identificación hará proponer maneras de cuidar su imagen dual, la que transporta la memoria individual y colectiva, construyendo atmósferas que sostienen los actos habitados para darle cabida al concepto de identidad. Se busca renovar y rescatar memoria desde el redescubrimiento de las cualidades de la ciudad, a través de imágenes percibidas sensorialmente.

En dos se pueden sintetizar los objetivos operativos que se abordarán en este estudio:

- El primer objetivo se basa en formular un modelo operativo de observación de la ciudad en base a criterios de análisis.
- El segundo objetivo se enfoca en la aplicación de ese modelo operativo de observación para el caso de Valparaíso.

Estos objetivos remiten a dos resultados operativos de la investigación:

- El primer resultado formula un modelo operativo de observación de la ciudad en base a criterios de análisis, para arrojar nociones cualitativas de las temporalidades de Valparaíso y de su identidad dual como constructor de su propio patrimonio.
- El segundo resultado, habiendo aplicado el modelo operativo de observación para el caso de Valparaíso, arroja ilustraciones que crearán un sustrato de cualidades anteriores y actuales, que visibilizan los rasgos únicos de la ciudad.

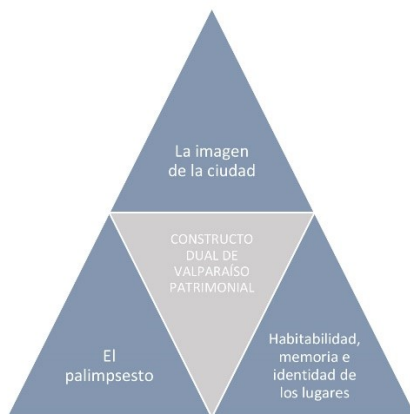
Los dos resultados confluyen para proponer maneras y lineamientos para resguardar, desde sus atributos cualitativos, los valores encontrados desde el enfoque de la ciudad dual.

La metodología llevada adelante, se dirige a interrogar sobre el sentido patrimonial de la ciudad, como propuesta exploratoria de sus fenómenos, siendo un resultado en sí mismo que se podría proyectar como un trabajo de más largo aliento. Se trabaja desde un enfoque cualitativo desarrollado sobre un campo de interés (la ciudad), identificado e interpretado flexiblemente para construir conocimiento sobre él. Se desprende entonces, que la investigación cualitativa tendrá una perspectiva fenomenológica, al abordar las experiencias habitables, en conjunto con el visionado de la imagen que proyecta la ciudad desde sus múltiples elementos.

Dentro de la metodología se desarrollaron dos modelos de trabajo:

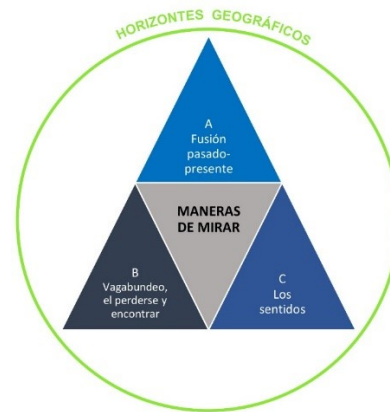
- El primero, es un modelo teórico que da sentido y organiza el estudio; en donde el núcleo motivacional ocupado por el constructo dual de Valparaíso patrimonial se triangula con tres grandes líneas: la imagen de la ciudad; el palimpsesto; y la habitabilidad, memoria e identidad de los lugares (*ver imagen 14*).
- El segundo, es un modelo de orientación metodológica para desarrollar el estudio, que posee sintéticamente tres maneras de mirar a la ciudad de Valparaíso: el testigo de foto antigua vs fotos nuevas; el vagabundeo, el perderse y encontrar y los sentidos. Éstas técnicas cualitativas se triangulan para construir conocimiento. Existe además una temática que envuelve a las tres maneras de mirar, que son los horizontes geográficos (*ver imagen 15*).

14



(14) Modelo teórico que da sentido y organiza el estudio, triangulando tres grandes líneas de la investigación sobre el núcleo motivacional. Fuente: Autor, 2023

15



(15) Modelo de orientación metodológica para desarrollar el estudio desde tres maneras de mirar la ciudad, teniendo siempre la envoltura de los horizontes geográficos. Fuente: Autor, 2023

El aporte de la investigación se orienta en poder ampliar el sentido patrimonial de la ciudad, entendiendo que este concepto va más allá de la zona formalmente declarada por UNESCO. Como sabemos, existe una ciudad que está presente a las afueras de dicha zona, por lo que se vuelve relevante descubrir sus atributos cualitativos. En esa misma línea, un aporte significativo resulta de la valorización de la dinámica dual de la ciudad, reconociendo sus capas temporales que fabrican su identidad, distándola de volverse genérica. Esa identidad es propia del habitante de la ciudad que absorbe sus paisajes en vívidas imágenes, siendo relevante su salvaguardia cuando en el futuro se añadan nuevas capas que aporten al palimpsesto existente.

I. Capítulo 1: La transformación de la ciudad en Patrimonio

1.1 Algunas breves nociones sobre la idea de patrimonio

Definir el significado del concepto de patrimonio puede resultar complejo como infructuoso, debido a su amplia variedad de interpretaciones. El poder contextualizar al patrimonio dentro de una realidad casuística, permite una manera de particularizar ciertos valores, ya que debido a la heterogeneidad del propio concepto, se volvería difuso el fijarlo desde una acepción única, siendo que existen realidades variadas. No obstante, es preciso conocer algunos alcances del término para darle sentido a aquello que se requiere valorar. Desde su etimología, Mathieu Dormaels explica su precedencia a partir «Del latín pater, patris –el padre, la familia- y monere –recordar, soñar-, la palabra lleva la significación de “lo que nos recuerda a los ancestros”» (Dormaels, 2014, pág. 10), suponiendo además el hecho de que “[...] puede transmitirse entre generaciones” (Dormaels, 2014, pág. 10), de lo cual se puede deducir primeramente, que existe una comparecencia de diferentes temporalidades en la idea de patrimonio.

Daniela Marsal (Marsal, 2022, pág. 16) expone que el patrimonio es un término polisémico, con posibilidades de significados que se van expandiendo y que pareciera no tener límites. Agregando que es algo cambiante y dinámico, por lo que una definición estática no acompañaría dichos cambios (Marsal, 2022, pág. 13). Una característica descrita por Marsal (Marsal, 2022, pág. 16), es la de que el patrimonio se relaciona al pasado, dada la tendencia a asociar el concepto con aquello que se hereda, aunque en realidad el patrimonio se enlazaría más con el presente que con el pasado “[...] el patrimonio se valora y genera preocupación e interés –o desinterés- en un presente [...] se ve influido por ese presente, por el momento que se está viviendo” (Marsal, 2022, pág. 16), siendo la construcción del patrimonio “[...] una operación que se realiza en el presente, a partir del cual se construye, reconstruye, selecciona e interpreta el pasado” (Marsal, 2022, pág. 18) y vinculándose al futuro porque “[...] cada decisión que se realiza respecto al patrimonio tiene repercusiones en su devenir” (Marsal, 2022, pág. 18).

Para Jean Davallon (Davallon, 2014, pág. 47) existe una primera oposición en el concepto de patrimonio, que aparece entre la definición legal y económica, y la definición cultural, denominando a la primera como herencia y a la segunda como patrimonio. La herencia quedaría definida por “[...] el cúmulo de bienes o propiedades heredados por una persona, los cuales es libre de vender o transmitir [...]” (Davallon, 2014, pág. 47) y el patrimonio significaría “[...] esas cosas culturales o naturales que pertenecen a una comunidad entera” (Davallon, 2014, pág. 47). Aquella distinción no sería nueva, ya que en la ley romana existía la contradicción de usar la palabra patrimonio para bienes públicos que eran *extra patrimonium*, siendo cosas que no podían ser apropiadas por individuos, ni entrar en su patrimonio personal (Davallon, 2014, pág. 48). La asimilación de ambos se expresa en el caso del debate tradicional en Francia sobre la cesión de la propiedad aristócrata a la Nación, entendida como un patrimonio cultural que pertenece a la Nación, que es recibida de los ancestros y que será transmitida a las próximas generaciones (Davallon, 2014, pág. 48). En consecuencia, la Nación sería vista como comunidad, siendo una especie de familia extendida, en donde el patrimonio crea a la entidad social en vez de ser ésta la propietaria del mismo (Davallon, 2014, págs. 48-49). Por lo tanto, Davallon asegura que el concepto de patrimonialización sea preferible a la noción misma de patrimonio, ya que desde un punto de vista relativo y extremo “[...] cualquier cosa, puede convertirse en patrimonio mientras alguien decida que así habrá que ser” (Davallon, 2014, pág. 51) y desde un relativismo moderado, el patrimonio sería un hecho institucional construido socialmente porque “[...] la base del valor patrimonial está en la mirada social [...] en el interés que una comunidad encuentra

en un objeto” (Davallon, 2014, pág. 51), al tener la necesidad de “[...] quedárselo, conservarlo y preservarlo de una manera u otra” (Davallon, 2014, pág. 51).

Hablando en clave histórica, Dormaels explica que una primera aparición del término patrimonio está en el latín de la Baja Edad Media *patrimonium*, el cual designaba los bienes de los pobres custodiados por la Iglesia, pero que no le pertenecen, lo que deriva en la concepción occidental que entiende al patrimonio como reliquia (Dormaels, 2014, pág. 10). Explica en un mismo sentido el hecho de que un mismo eclesiástico (padre Henri Grégoire) en la Revolución Francesa, tomara posición para salvaguardar el patrimonio nacional, expresado principalmente en las iglesias (mencionando, el mismo Grégoire, que no eran de nadie y pasaban a ser de todos) que habían sido víctimas de degradaciones y robos (Dormaels, 2014, pág. 10). El mismo Dormaels (Dormaels, 2014, págs. 10-11) continúa la línea temporal al hacer aparecer el término de bienes nacionales, aparecidos al final del siglo XVIII con el nacimiento de la república, en la cual existe un cambio en la organización de la sociedad francesa, dado que se pasa de la familia a la nación, y en donde en estos bienes nacionales “[...] se encarnarían los nuevos valores de libertad, igualdad y fraternidad, y la grandeza de un pasado reinterpretado que los respalda” (Dormaels, 2014, pág. 11). En cuanto al patrimonio del siglo XIX, Dormaels (Dormaels, 2014, pág. 11) desarrolla la idea de que surgen unas primeras políticas públicas (aún no denominadas de esa manera), que atienden a registrar y establecer una lista de monumentos, cuya etimología proviene del mismo verbo *monere*, recordar, pudiendo ser de dos tipos: históricos, ligados al pasado; o conmemorativo o intencional, cuando se edifican para recordar un hecho particular. Estos monumentos pueden ser antiguos o contemporáneos, aunque “[...] ambas perpetúan la memoria de algún pasado. Ellos tienen además un valor en el presente, ya que a través de una visión contemporánea evaluamos si el objeto o el hecho histórico considerado es suficientemente significativo para ser conservado” (Dormaels, 2014, pág. 11). Para Dormaels (Dormaels, 2014, pág. 11) es en el siglo XX cuando se empieza a pensar en el desarrollo urbano, dado que comienzan a crecer aún más las ciudades, por lo que con la aparición de la Carta de Atenas (1931) y la Carta de Venecia (1964), se modifica el lugar y la función del monumento para pasar a ser patrimonio urbano, considerando “[...] el conjunto urbano que lo rodea, en el cual la diversidad y las interrelaciones de los elementos participan del valor patrimonial” (Dormaels, 2014, pág. 11) y apareciendo lo patrimonial “[...] como lo que hay que preservar frente a los cambios de la ciudad. Este patrimonio se vuelve un objeto testigo que debe conservarse sin alteraciones y que adquiere su valor por su autenticidad” (Dormaels, 2014, pág. 11). En paralelo UNESCO termina de consagrar el término patrimonio, cuando nace la noción de patrimonio mundial (Dormaels, 2014, pág. 11). La noción misma de patrimonio continuó evolucionando hacia una dimensión más intangible, siendo la mundialización del patrimonio una fuente de conflicto cultural, debido a que supone el entendimiento homogéneo del término por cada persona (Dormaels, 2014, pág. 11). En la aproximación a la actualidad Dormaels (Dormaels, 2014, págs. 11-12) asevera que el empoderamiento de la sociedad civil de los años setenta y la creciente globalización funcionan como sustrato que valoriza lo local como base identitaria, en contraposición a la debilitación del modelo del Estado-nación, transformando nuevamente el concepto de patrimonio, dependiente del reconocimiento comunitario que se evalúa por los expertos, quienes ahora deben compartir la facultad de hacer patrimonio con las comunidades. Según Dormaels (Dormaels, 2014, pág. 12), la explosión patrimonial posee sus raíces cuando las comunidades hacen del patrimonio un marcador identitario que enuncia al mismo tiempo la identidad al resto del mundo, definiendo al patrimonio como “[...] el soporte transmisible de la historia y la identidad en la experiencia colectiva” (Dormaels, 2014, pág. 12).

Pensando en la noción de patrimonio urbano, Françoise Choay (Choay, 2019, pág. 164) propone que su invención tiene su origen en la conversión de la ciudad material en un objeto de saber histórico, provocada por la transformación del espacio urbano que deriva de la revolución industrial. La

diferenciación y contraste entre la ciudad antigua y la ciudad industrial, es la clave para que la primera se transforme en objeto de investigación y sea considerada en su conjunto. Para Choay “La noción de patrimonio urbano se construye a contracorriente del proceso de urbanización dominante” (Choay, 2019, pág. 164), siendo “[...] el resultado de una dialéctica de la historia con la historicidad que se mueve en tres figuras (o enfoques) sucesivas de la ciudad antigua [...] memorial, histórica e historial” (Choay, 2019, pág. 164).

La figura memorial aparece según Choay con los escritos de mediados del siglo XIX de John Ruskin (1819 – 1900), quien considera el tejido urbano como “[...] el ser de la ciudad y como un objeto patrimonial intangible que tiene que ser protegido incondicionalmente” (Choay, 2019, pág. 165), siendo una entidad específica y conjunta en donde conviven tanto la arquitectura doméstica como los grandes edificios (Choay, 2019, pág. 165). Choay explica que Ruskin ha hecho un descubrimiento, ya que “[...] la ciudad ha jugado el papel memorial del monumento: objeto paradójicamente no erigido para este fin [...]” (Choay, 2019, pág. 165), ya que “[...] poseía, en un grado más o menos constrictivo, el doble y maravilloso poder de arraigar a sus habitantes en el espacio y en el tiempo” (Choay, 2019, pág. 165).

Sobre la figura histórica, Choay se basa para explicarla en las ideas desarrolladas por Camillo Sitte (1843 – 1903) en su obra del 1889 llamada “Construcción de ciudades según principios artísticos” en donde constata la carencia de calidad estética de la ciudad contemporánea, aunque con una conciencia sobre las nuevas dimensiones técnicas, económicas y sociales aparejadas a la era industrial y la necesaria transformación espacial que la acompaña (Choay, 2019, pág. 167). El interés no radica simplemente en lo histórico, sino que el estudio morfológico de las ciudades antiguas adquiere un papel pedagógico de las que se pueden extraer lecciones aplicables a la ciudad contemporánea (Choay, 2019, pág. 168), sin embargo el mismo Sitte reconoce “[...] la artificialidad de las ordenaciones urbanas efectuadas según las reglas y los principios que se desprenden del análisis racional de las formas históricas” (Choay, 2019, pág. 170). Choay infiere una figura que se desprende de la figura histórica con papel propedéutico, que es la figura histórica museal, la cual tiene su base en la idea de conservación de la ciudad antigua planteada por Sitte, comprendiéndose ésta como un objeto raro, frágil y valioso, similar a una obra de museo, la cual es preciso sacar del circuito de la vida, ya que “Al transformarse en histórica, la ciudad pierde su historicidad” (Choay, 2019, pág. 172).

La descripción de la figura historial hecha por Choay se basa en la superación de las dos figuras descritas anteriormente, basándose en el pensamiento de Gustavo Giovannoni (1873 – 1943), a quien le atribuye la invención del término patrimonio urbano. Al mismo tiempo desprende tres ideas constitutivas que le dan sentido desde su obra y teoría. La primera idea que describe de Giovannoni, dice relación con el surgimiento de redes e infraestructuras que deben satisfacer la vocación de la era industrial, como es la comunicación generalizada y el movimiento, lo que conlleva a pasar de un urbanismo circunscrito en el espacio urbano, a transformarse en territorial (Choay, 2019, pág. 175). En una segunda idea, se entiende la formulación hecha por Giovannoni acerca de dos escalas complementarias y fundamentales, que son la escala local y la territorial, destacando la importancia de la primera en la era de la comunicación y su nueva configuración espacial, al expresar que “[...] la sociedad de comunicación multipolar [...] requiere, por lo tanto, la creación de unidades de vida cotidiana sin antecedentes. Los centros, los barrios, los conjuntos de manzana antiguas pueden responder a esta función” (Choay, 2019, págs. 176-177), funcionando como fragmentos o núcleos que deben ser tratados convenientemente, a fin de no implantarle actividades incompatibles a su morfología (Choay, 2019, pág. 177). La tercera idea que Choay desprende de Giovannoni es la de la conservación de la ciudad histórica como tejido urbano viviente, que se liga a su contexto mayor desde la escala local, regional y territorial, por lo que su valor de uso se legitima en la vinculación con las

redes tanto como en el carácter social, lo que equivaldría a un patrimonio no estático (Choay, 2019, pág. 178). Para Choay las perspectivas planteadas en la teoría de Giovannoni “[...] anticipa, con mayor ductilidad, soltura y complejidad, las diversas políticas de “sectores protegidos” que se han preparado y aplicado en Europa desde 1960. También contiene el germen de sus paradojas y dificultades” (Choay, 2019, pág. 180).

La Convención sobre la protección del patrimonio Mundial, Cultural y Natural efectuada en París el año 1972 por UNESCO, alude a un tratado que posee un grado mucho más oficial y que formula las bases para salvaguardar los bienes culturales y naturales que presentan un interés excepcional, exigiendo su conservación como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera (UNESCO, Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, 1972, pág. 1). En el Artículo 1 de la Convención de 1972, se puede desgajar lo que la misma considera por “patrimonio cultural”:

“- los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,

- los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,

- los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (UNESCO, Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, 1972, pág. 2).

A su vez, en su Artículo 4 de la Convención de 1972, presenta el reconocimiento que tienen los Estados Partes acerca de la “[...] obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio [...]” (UNESCO, Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, 1972, pág. 3).

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de París en el año 2003 por UNESCO, releva un patrimonio que ya se venía discutiendo desde el año 1972 para su inclusión, que en aquella época se llamaba tradicional o folclórico, y en donde existieron varios problemas de definición conceptual, hicieron que se pensara en otra convención para aquel patrimonio, según lo que expresa Lourdes Arizpe (Arizpe, 2006, pág. 22). Construir la Convención del año 2003 resultó difícil en el sentido de que no sólo “[...] había que redefinir el ámbito del patrimonio cultural intangible, sino porque en muchos países la salvaguarda de dichas creaciones culturales puso de manifiesto asuntos sensibles en cuanto a las relaciones entre grupos étnicos y culturales, así como entre éstos y los gobiernos nacionales” (Arizpe, 2006, pág. 22). Su definición aparece en el Artículo 2 de dicha Convención “Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO, Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003, pág. 5), cuya manifestación queda expresada en su Artículo 2, a través de las siguientes manifestaciones: “a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio

cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003, págs. 5-6).

También parece apropiado revisar el término “paisaje cultural” que se puede encontrar alojado en la Carta Iberoamericana del Paisaje Cultural del año 2012, en donde se releva un patrimonio paisajístico a partir del cual se deben unificar criterios conducentes a su identificación, reconocimiento, protección y formulación de metodologías de actuación sobre él (Carta Iberoamericana del Paisaje Cultural, 2012, pág. 1) y en donde su definición queda registrada en los tres puntos que posee su Artículo 1:

“1. Un paisaje cultural es el resultado de la interacción del ser humano sobre el medio natural, las huellas de sus acciones en un territorio cuya expresión es percibida y valorada por sus cualidades específicas y, por ser soporte de la memoria y la identidad de una comunidad. Todo territorio que cuenta con cualidades estéticas e históricas debe ser considerado como paisaje cultural y no tan solo como sitios que requieren de atención por su vulnerabilidad.

2. El paisaje cultural ha de considerarse como un sistema dinámico, resultado de procesos ambientales, sociales, económicos y culturales que se han sucedido a través del tiempo.

3. Los paisajes culturales deben ser sostenibles, es decir, que se puedan mantener por sí mismos en el tiempo, sin pérdida de sus cualidades y que puedan convertirse en un recurso para la humanidad” (Carta Iberoamericana del Paisaje Cultural, 2012, pág. 1).

Una cuestión interesante que se descuelga del término paisaje cultural es la vocación imbricada entre el paisaje y sus habitantes, dicha relación la manifiesta Ana María Moya Pellitero al referirse al trabajo de estudio de paisaje cultural hecho por Carl Ortwin Sauer del año 1925, titulado “La morfología del paisaje”, y del cual integra la coordenada del análisis y registro de dicho vínculo “El paisaje cultural se basa en el análisis de su *morfología geográfica* a través de la búsqueda y registro de las relaciones y vínculos que existen entre el medio externo y sus ocupantes” (Moya Pellitero, 2011, pág. 43).

El sintético desarrollo de algunos aspectos que surgen desde la noción de patrimonio aquí descrita, funciona como una apertura del mismo tema y sirve como antecedente para el desarrollo del motivo de estudio referido a los aspectos y valores que van constituyendo la imagen urbana, por lo que enclaustrar previamente dicho estudio a alguna de las consideraciones ya revisadas, sería contraproducente a la idea de un patrimonio particularizado en el contexto de la propia ciudad.

1.2 Aproximaciones a la imagen de la ciudad

Para aproximarnos a la noción de imagen recordable de ciudad, habría que nombrar lo que Kevin Lynch define como *imaginabilidad*, la cual interpreta como “[...] esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate. Se trata de esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad” (Lynch, 2008, pág. 17) (*ver imágenes 16 y 17*). Este concepto daría cuenta de un objeto físico que es capaz de suscitar una imagen mental o evocación, capaz de presentar los objetos agudamente a los sentidos. Son los sentidos que de modo háptico (y no sólo óptico), construyen esas vívidas imágenes mentales. En este sentido, la ciudad iría quedando incorporada a quien la habite de modo permanente desde lo memorable (*ver imagen 18*). En la misma línea de interpretación, Néstor García Canclini declara que se debe “[...] pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado” (García Canclini, 1999, pág. 107), ya que la misma, aparte de configurarse desde la

variedad de sus elementos físicos, también lo hace desde las imágenes, volviéndose densa y cargada de fantasías heterogéneas, desbordando el programa propio de la ciudad, para multiplicarlo en ficciones individuales y colectivas (García Canclini, 1999, pág. 107).

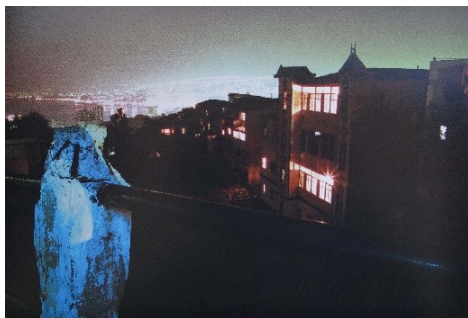
Si pensamos sobre la idea de que la ciudad es un lugar que se puede también habitar desde la imaginación, lo que propone Pallasmaa sobre este concepto tiene sentido, al evidenciar dos categorías sobre la misma: la primera sería la imaginación que proyecta imágenes aisladas de la vida o como formas en sí mismas; y la segunda, la imaginación que simula un encuentro sensorial, emotivo y mental de una realidad viva y experiencial de los sentidos en el mundo. En el primer caso, se formarían imágenes externas, fuera de quien experimenta y siente, y en el segundo caso, las imágenes son parte de una experiencia existencial, como parte de un encuentro con la realidad material (Pallasmaa, *Tocando el mundo*, 2019, pág. 79). Lo propuesto anteriormente por Pallasmaa da cuenta de una experiencia sensorial con las cosas, en el entendido que al parecer la modernidad ha hecho prevalecer el sentido de la vista como sentido de percepción del mundo y a su vez, actuando como separador entre sujeto y objeto, viendo el mundo desde afuera, desde un sitio abstracto “La modernidad ha estado obsesionada con la claridad formal y la visión enfocada, que promueven tanto la exterioridad como el control [...]” (Pallasmaa, *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*, 2022, pág. 345). Esto es particularmente importante si se quiere comprender lo recordable en las imágenes o evocaciones que componen una ciudad háptica, que es contraria a ser un objeto inerte que posiciona a la visión como sentido dominante y suprime a los demás sentidos, lo que imposibilitaría reconocer los entornos de modo sensorial y lograr dar cuenta de las atmósferas, los sentimientos y estados de ánimo, como parte de una experiencia cualitativa real y con significado.

Pallasmaa explica que asociar a los sentidos sólo con órganos identificables del cuerpo hace que se reduzca y limite la experiencia con los entornos, exponiendo al mismo tiempo que Rudolf Steiner amplía a doce la categorización de los sentidos humanos “[...] tacto, sentido de la vida, sentido del movimiento propio, equilibrio, olfato, gusto, visión, sentido de la temperatura, oído, sentido del lenguaje, sentido conceptual y sentido del ego” (Pallasmaa, *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*, 2022, pág. 345), lo que conlleva a enriquecer el modo en cómo tomamos conciencia de nuestra percepción con las cosas, agregando que actualmente se han encontrado al menos 34 maneras de cómo los humanos interactúan con su entorno. El mismo Pallasmaa incluye a la lista de nuestras experiencias de realidad a las sensaciones de “[...] gravedad, orientación, temperatura, movimiento del aire, lugar y tiempo, así como intenciones personales, sentimientos del propio cuerpo y órganos internos, recuerdos y sueños momentáneos” (Pallasmaa, *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*, 2022, págs. 345-346). La realidad según Pallasmaa es una compleja y dinámica mezcla de sensaciones que no forma un modelo definido. La experiencia de la atmósfera se devela como inmediata e involuntaria, sin intención específica, ya que poseemos un sentimiento de lo que envuelve a nuestro entorno (Pallasmaa, *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*, 2022, pág. 346).

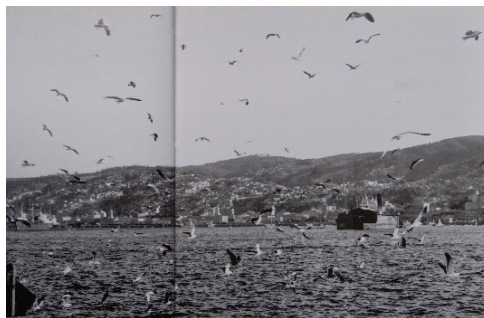
Una cuestión relevante a la hora de pensar en las imágenes de la ciudad, es pensar sobre su carácter moderno, teniendo como una de las principales características el término flujo; la ciudad ya no se entiende en sí misma, sino que fluye, desmaterializando los límites de su propio cuerpo desde la velocidad. Para aproximarnos a esta idea, sirve conocer lo que Marshall Berman describe como pauta de contexto de lo moderno “Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire»” (Berman, 2011, pág. 1). Teniendo como premisa lo dicho por Berman, es que se entiende que Jean-Luc Nancy afirme una idea de movimiento y expansión que tienen las urbes, ya que “[...] la ciudad [cité] se forma primero en la circulación [...]”

(Nancy, 2017, pág. 11), por lo que “[...] no deja de deslocalizarse” (Nancy, 2017, pág. 12) y por tanto “[...] la ciudad se aleja” (Nancy, 2017, pág. 12). Deleuze y Guattari proponen algo similar al decir que “La ciudad es el correlato de la ruta. Sólo existe en función de una circulación, y de circuitos; es un punto extraordinario en los circuitos que la crean o que ella crea” (Deleuze & Guattari, 2004, pág. 440). De esta manera Nancy define que “El transeúnte es el personaje de la ciudad [...]” (Nancy, 2017, pág. 112), por lo que se entendería que “Las ciudades no se hacen sólo para habitarlas, sino también para viajar por ellas” (García Canclini, 1999, pág. 107), siendo estas travesías “[...] formas de apropiación del espacio urbano y lugares propicios para disparar imaginarios” (García Canclini, 1999, págs. 107-108). Para Yi-Fu Tuan “[...] no es indispensable que una persona tenga un mapa o una imagen mental de toda la ciudad para que prospere en su rincón del mundo. Pese a ello, el habitante de la ciudad parece tener la necesidad psicológica de poseer una imagen del entorno total para poder ubicar allí su propio vecindario” (Tuan, 2007, pág. 259), develando la coexistencia de escalas que comparecen desde los imaginarios no estáticos.

16



17



18



(16) La sucesión de luces en la noche suscitan una imagen de tonos y brillos que vuelven identificable a Valparaíso. Fuente: Valparaíso Revisitado (p.120), R. Casanova, 2005

(17) Se configura una imagen dinámica y equilibrada de Valparaíso al conjugarse elementos como: el perfil de los cerros, el movimiento de las aves, la quietud del mar y los elementos constructivos posados en lo natural, todo bañado por una luz tenue. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.18-19), E. Bialoskorski, 2016

(18) Las habitantes incorporan en su memoria las experiencias hápticas con las atmósferas que se desarrollan en la ciudad; el juego bajo la luz que texturiza y realza los materiales, volviendo recordables los espacios de Valparaíso. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.148-149), E. Bialoskorski, 2016

1.3 El paisaje definido como imagen de experiencias sensoriales y de memoria

Nathalie Goffard nombra que el paisaje se habita hápticamente desde nuestras experiencias sensoriales, sin separar nuestros sentidos, debido a que “Es solamente a través de nuestro cuerpo que habitamos y percibimos el paisaje, por lo que su dimensión háptica no puede ser obviada. No porque tengamos que tocarlo, sino porque, como decía Deleuze, la separación entre los sentidos es una ficción” (Goffard, 2019, págs. 70-71), lo que haría que se entendiera al mismo paisaje como una superficie de contacto entre cuerpos “[...] entre sólidos, fluidos y gases, entre desplazamientos y posiciones” (Goffard, 2019, pág. 71), convirtiéndose en una frontera que vive en su propio límite al mismo tiempo (Goffard, 2019, pág. 71) (ver imágenes 19 y 20). Santiago de Molina se refiere al paisaje como una superposición de otros paisajes desde su sentido moral o histórico “El interés de un paisaje, a la larga no basta. Es necesario en él contemplar su dimensión moral o histórica. Lo que es equivalente a decir todo paisaje lleva impreso otros paisajes. Que todo paisaje es una superposición hojaldrada de paisajes” (De Molina, Múltiples estrategias de arquitectura, 2013, pág. 48). La superposición también podría no ser meramente visual, sino que también referir a una experiencia sensorial y de memoria (ver imagen 21); Pallasmaa habla de la idea de dos paisajes interrelacionados (paisaje físico exterior y paisaje interior mental) como un continuo entre los valores cualitativos visuales de un paisaje y la manera en cómo se percibe a través de los sentidos, en donde “[...] los entornos físicos que construimos constituyen un continuum ininterrumpido con nuestro mundo interior” (Pallasmaa, Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico, 2022, pág. 307).

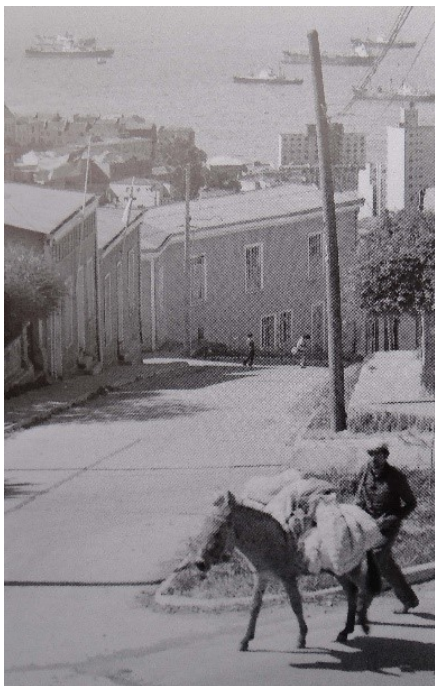
Existiría una primera definición de la imagen de ciudad desde la idea de la experiencia háptica con nuestro entorno urbano y la contemplación histórica de memoria que la identifica. Esta imbricación entre el propio habitante y su entorno, formaría un continuo que es leve, pero a la vez formaría una característica desde la imagen de la ciudad, entregando un sentido de pertenencia a quien la habite. El Convenio Europeo del Paisaje en su “Capítulo 1, Artículo 1, punto a”, recalca esta idea de percepción e interacción humana con el territorio desde la propia definición inicial que le atribuye al paisaje «[...] por “paisaje” se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos» (Consejo de Europa, 2000, pág. 2), siendo importante comprender que no se trata de una definición que cierre tal concepto, sino que funciona como una base que se puede complejizar y extender. La Carta de Siena en su punto 10, justamente lo entiende de esa forma “[...] también es cierto que, de un país a otro, además de los paisajes culturales cambia también su concepto, por lo que es necesario entablar un diálogo con las múltiples ideas de paisaje presentes en el mundo” (ICOM, 2014, pág. 5), lo que sería fundamental para comprender las características y cualidades propias que emanan desde cada sitio por los actos de los habitantes. De esta forma, el patrimonio posee la arista de la construcción social, que en palabras de Daniela Marsal, “[...] cambia según el contexto y el momento histórico en el que se construya” (Marsal, 2022, pág. 21), por lo que su construcción se vuelve un proceso dinámico y diverso (Marsal, 2022, pág. 21). Esto reafirma la importancia que adquiere el habitar propio dado en un contexto específico.

Siguiendo la pauta anterior, Elizabeth Jelin propone que “[...] la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir” (Jelin, 2002, pág. 37), recalcando también la importancia del factor humano, como ente colectivo en el acto de recordar, ligado a su contexto específico “Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos. Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos” (Jelin, 2002, págs. 19-20). Para Beatriz Sarlo, “El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia [...] Pensar que podría darse un entendimiento fácil entre estas perspectivas sobre el pasado es un deseo o un lugar común”

(Sarlo, 2013, pág. 11), principalmente porque “[...] el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario obliga a una persecución, ya que nunca está completo” (Sarlo, 2013, pág. 11), siendo un punto soberano e incontrolable que toma lugar en el tiempo presente. Es por esta razón que la idea de memoria podría tener como lugar común el paisaje presente que se habita cotidianamente, pero en donde comparece también la historia, esta perspectiva cohesionada se aproxima a lo que la misma Sarlo dice “[...] es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (Sarlo, 2013, pág. 24). De esta manera pueden convivir y afianzarse las múltiples subjetividades individuales, en las demás capas objetivas que van construyendo el lugar común del paisaje.

Una salida a que la memoria aflore en el presente, de manera colectiva en el paisaje, es desde la idea de ocio, el cual se convierte en la base para poder habitar los lugares. Pablo Oyarzún lo expresa como una contraposición a la idea de negocio, entendiéndose ésta última como la negación del ocio (Oyarzún, pág. 1). Nos habla de su valor sin propósito que se define en lo temporal: “Pero ocio, más que oponerse de plano a trabajo, es quizá sobre todo una noción de tiempo, de temporalidad. [...] Es —el ocio— el derecho a la digresión; que en cada momento se abre una pluralidad de tiempos, que se ha de tener percepción para su diferencia, que esa percepción sólo es posible si se tiene libertad de abrirse a las tan diversas trazas del tiempo —puro pasar y duración, interrupción, celeridad o suspenso, inminencia o lasitud, morosidad, tris y coyuntura—, y que eso requiere y quiere tiempo: restitución del tiempo a sí mismo” (Oyarzún, págs. 3-4). Esa misma apertura en la percepción del tiempo estaría ligada a nuestra experiencia espacial, la cual se mide, según Mónica Díaz-Vera, por “[...] nuestra propia historia corporal, experiencia encarnada supeditada al ejercicio de nuestros sentidos, entendidos como los intermediadores que conectan/entrelazan dicha experiencia con las diversas materialidades del mundo (físicas, vividas, deseadas)” (Díaz-Vera, 2019, págs. 276-277), activando en los cuerpos vivos las memorias físicas, sensoriales, psicológicas y emocionales (Díaz-Vera, 2019, pág. 276).

19



20



(19) – (20) El cuerpo del habitante en sus desplazamientos y detenciones por la ciudad, internaliza al paisaje en los diferentes actos que realiza en sus espacios, entendidos como superficie de contacto háptica. Fuente (19): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.99), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (20): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.116), E. Bialoskorski, 2016



(21) La imagen de Valparaíso aparece como una superposición de diferentes paisajes; se ve la manera en que comparecen las diversas escalas del paisaje, el acto del juego del volatín, la composición de las estructuras, los barcos y la luz que envuelve y amarra la imagen completa, como un continuo entre cuerpo y paisaje exterior. Fuente: *A Valparaíso 1962 – 1965* (p.124-125), E. Bialoskorski, 2016

1.4 Sobre la levedad del paisaje y cómo va definiendo a la ciudad

Santiago de Molina (De Molina, *Hambre de arquitectura, necesidad y práctica de lo cotidiano*, 2016, pág. 72) expone que en la ciudad existen entidades menores que no vemos, pero que nos rodean y abrazan cuando las traspasamos, definiéndolas como resquicios. Éstos funcionarían como conectores de la imagen total del paisaje urbano, no siendo protagonistas porque su fin es componer la imagen pasando desapercibidos, ya que no poseen una imagen sólida planificada, sino más leve o evanescente que envuelve nuestros sentidos o los percibimos más sutilmente. Los resquicios no se visitan, ni fotografían, dado que sólo se encuentran ahí sin un cuerpo sólido “[...] no son una verdadera arquitectura de espacios complementarios puesto que no se habitan, pero tampoco son urbanismo porque no entran en ningún plan de ordenación que se precie de tener algo de seriedad institucional. Por no ser, ni siquiera dignos de aparecer entre los monumentos históricos ni en las guías turísticas” (De Molina, *Hambre de arquitectura, necesidad y práctica de lo cotidiano*, 2016, pág. 72) (ver imágenes 22, 23 y 24).

Tiene sentido pensar los resquicios como conectores desapercibidos que construyen la imagen del paisaje urbano, al vincular lo que el mismo Santiago de Molina reafirma al decir que la ciudad se puede comprender como un collage de múltiples fragmentos de diferentes sentidos en continuidad (De Molina, *Hambre de arquitectura, necesidad y práctica de lo cotidiano*, 2016, pág. 86). Se puede entender que en la fragmentación, la ciudad se va constituyendo y se va volviendo única, de este modo “La ciudad está construida por esa irrepetible sucesión de detalles constructivos que son las obras edificadas” (De Molina, *Hambre de arquitectura, necesidad y práctica de lo cotidiano*, 2016, pág. 86), armando al mismo tiempo en este collage, una unidad de imagen holística y continua desde sus vacíos o entes desapercibidos que vinculan cada pieza.

Para Mayka García-Hípola (García-Hípola, 2014) el paisaje funciona como un ente holístico y no como componente en sí mismo; lo define como una especie de superficie desplegada por donde el hombre

se desplaza y a la vez, modifica en su trayecto. Es un paisaje en transformación, no estático, con una geometría que depende de quien lo habite “[...] En el acercamiento de la arquitectura al paisaje se emplea una geometría no compositiva, sino propositiva. La base de esta geometría es la superficie, no el punto” (García-Hípola, 2014, págs. 187-188). Esta idea definiría la imagen del paisaje urbano desde la percepción que se tiene del mismo en la medida que se experimente sensorialmente.

22



23



24



(22) En esta panorámica de una parte de Valparaíso, aparecen los resquicios como conectores desapercibidos de la completitud de la imagen. Estos resquicios funcionarían como el negativo de las construcciones y su espacio es fundamental para que la luz le de tridimensionalidad a la imagen de la ciudad. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (sin número de página, contratapa del libro), E. Bialoskorski, 2016

(23) – (24) Los resquicios no están pensados previamente como espacios funcionales, pero en Valparaíso se les da un sentido habitable al ocuparlos creativamente, convirtiendo a la ciudad en una sucesión de particularidades. Fuente (23): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.157), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (24): Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.91), O. Wittke, 2018

1.5 Identidad, moda y cualidad de la ciudad

Wim Wenders nos plantea el problema de la identidad y la ciudad en su película “Apuntes sobre Ciudades y Vestimentas” (1989), en donde en el monólogo inicial (*ver imagen 25*) se hace la pregunta de qué es identidad, reflexionando si el concepto se refiere a “[...] ¿saber de dónde eres, conocer tu centro, tus cualidades? ¿Saber quién eres? ¿En qué reconocemos una identidad? Nos hacemos una imagen de nosotros mismos, intentamos parecernos a esta imagen... ¿Es eso? ¿La armonía entre la imagen que nos hacemos de nosotros y... sí... nosotros mismos?” (Wenders, 1989). Wenders aplica el problema de la identidad en un principio al sujeto, para después extrapolarlo y vincularlo con su entorno, al reflexionar sobre la idea de que vivimos en las ciudades y las ciudades viven en nosotros, al mismo tiempo que cambiamos (de costumbres, idiomas, opiniones) y en donde todo a nuestro alrededor cambia rápido, sobre todo las imágenes que se transforman y multiplican de modo vertiginoso. Luego profundiza en la explosión que liberó la imagen electrónica, haciendo un racconto primero desde la pintura, al entender que con ésta existía un *original* y cada copia de la misma se volvía una falsificación. Con la fotografía y el cine, esta cuestión se complicó, dado que cada *negativo* funcionaba como un *original*, sin copia no existía y a la vez, cada copia era un *original*. Plantea que hoy (en el contexto de 1989) con la imagen electrónica y después con la digital, ya no existirán negativos ni positivos, dejando obsoleto el concepto de original, en el entendido que todo se volverá copia y cualquier diferencia será arbitraria. Remata haciendo una crítica al decir que “Por eso el concepto de identidad ha caído tan bajo. La identidad está *OUT*, pasada de moda. Exacto ¿Y qué está entonces de moda, sino la propia moda? La moda por definición siempre está *IN*. Entonces, ¿identidad y moda son polos opuestos? (Wenders, 1989). Resulta interesante pensar entonces que si esta misma idea de arbitrariedad y velocidad cambiante se apropian de la imagen de la ciudad, ésta se volvería un lugar que intenta imitar lo que está de moda (y por ende contraria a su identidad), desconociendo su historia que la constituyó. No se trata de que la ciudad viva anquilosada en una imagen de lo antiguo, sino más bien que su imagen se proyecte en función de la continuidad que puede lograr con su pasado; en la película de Wenders queda evidenciado el trabajo del diseñador Yohji Yamamoto, que estudia y se inspira en vestimentas antiguas de Japón para desde ahí proponer nuevos diseños que conserven halos identitarios.

Pallasmaa ya ha reflexionado sobre la identidad como elemento no estático o momentáneo, al declarar que se trata de un estado de constante movimiento y de intercambio, en donde se va incorporando en el sujeto las coordenadas del lugar, la historia, la cultura y la vida. “Nuestras identidades no están ligadas a cosas aisladas, sino al continuum de la cultura y de la vida; nuestras verdaderas identidades no son momentáneas, pues tienen su historicidad y continuidad [...] La identidad no es un hecho dado ni una entidad cerrada; es un intercambio. Cuando me instalo en un lugar, el lugar se instala en mí” (Pallasmaa, *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*, 2022, pág. 207). En esa misma dirección se puede pensar que lugar y habitante poseen una relación fluida de intercambio, tal como ya lo decía Wenders con la idea de vivir en las ciudades y que las ciudades en nosotros.

Lynch entiende a la identidad asociada a una imagen del ambiente, a algo que se vuelve distinguible, en donde “Una imagen eficaz requiere, en primer término, la identificación de un objeto, lo que implica su distinción con respecto de otras cosas, su reconocimiento como entidad separable. A esto se le da el nombre de identidad, no en el sentido de igualdad con otra cosa sino con el significado de individualidad o unicidad” (Lynch, 2008, pág. 17). Según Lynch, la identidad en este caso funcionaría acoplada con una estructura y un significado. En esta imagen atmosférica (identificable), la identidad aparece en primer término con significado de unicidad, para que luego esta imagen incluya la relación espacial del objeto con el observador y con los demás objetos. Por último, el objeto carga con cierto significado práctico o emotivo para quien observa.

Al hablar de identidad, necesariamente surge la idea que caracteriza o define a cada cosa para volverla memorable y que se podría nombrar como cualidad. Sobre ésta, Christopher Alexander (Alexander, El modo intemporal de construir, 1981, págs. 11-12) entrega nociones del término al argumentar que existe una cualidad central que funciona como criterio fundamental de cada cosa (un humano, una ciudad, un edificio, etc.), siendo en su esencia muy precisa y objetiva, pero carente de nombre. Continúa desarrollando la idea de que para definir la cualidad, se debe comprender que los lugares adquieren su carácter desde ciertos patrones de acontecimientos que allí suceden (*ver imagen 26*). Estos patrones de acontecimientos estarían relacionados a patrones geométricos del espacio y a su vez, éstos pueden estar vivos o muertos; al estar vivos nos liberarían y al estar muertos nos condenarían al conflicto interior “Cuanto más patrones vivientes haya en un lugar –una habitación, un edificio o una ciudad-, tanta más vida cobrará ese lugar como totalidad, tanto más relucirá, tanto más poseerá ese fuego autoalimentador que es la cualidad sin nombre” (Alexander, El modo intemporal de construir, 1981, pág. 12). Pensar en la identidad de las ciudades en función de su cualidad, aportaría a la comprensión de que su característica particular depende también de la característica de sus patrones formales y espaciales que la constituyen; se trataría de la cualidad de lo indeformable, entendida como aquella cualidad que al transformarse la ciudad, seguirá conservando rasgos que la harán reconocible en el tiempo porque deviene del constructo del pasado.

Es esta cualidad la que le entregaría también una característica interpretativa al paisaje, tal como lo ejemplifica Mayka García-Hípola (García-Hípola, 2014, págs. 175-176), al decir que el paisaje a lo largo de la historia ha tenido diferentes interpretaciones: como un sentido de ser explotado económicamente, como elemento meramente visual que acompañaba como fondo, valorando la atmósfera natural y material que envolvía a los jardines ingleses o los paisajes descriptivos a escala 1:1 de Flaubert. El concepto de paisaje en el siglo XX se ve influenciado por los conceptos de entropía y ecología, pasando de valorar al paisaje desde su belleza a ser valorado por su sostenibilidad.

Sumado a la condición interpretativa que pueden tener tanto el paisaje como los lugares, existiría además el concepto de afectividad que tendrían los habitantes con su entorno, lo que consecuentemente derivaría en un sentido de arraigo e identidad, así lo ejemplifica Yi-Fu Tuan al interpretar la identidad como algo incorporado fuertemente en el ser desde su entorno habitado, explicando que “Es raro el adulto cuya percepción de sí mismo no se sienta vulnerada por la desnudez de su cuerpo, o cuya identidad no se sienta amenazada cuando tiene que vestir ropas ajenas. Más allá de la vestimenta, a lo largo del tiempo una persona invierte fragmentos de vida emocional en su hogar, y más allá de éste, en su vecindario. Ser expulsado forzosamente del hogar y del barrio es ser despojado de una envoltura que, por su familiaridad, nos protege de las perplejidades del mundo exterior” (Tuan, 2007, pág. 138). Tuan ocupa la palabra “topofilia” para referirse al tema, definiendo el término como la “[...] amplitud para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material” (Tuan, 2007, pág. 130), fundiendo los conceptos de sentimientos y lugar, siendo este último quien nos ofrece imágenes que hacen que la topofilia no sea un sentimiento difuso o desvinculado (Tuan, 2007, pág. 155), aunque haciendo el alcance de que “El entorno puede no ser la causa directa de la topofilia, pero ofrece los estímulos sensoriales que, en cuanto imágenes percibidas, moldean nuestras alegrías e ideales” (Tuan, 2007, pág. 155).

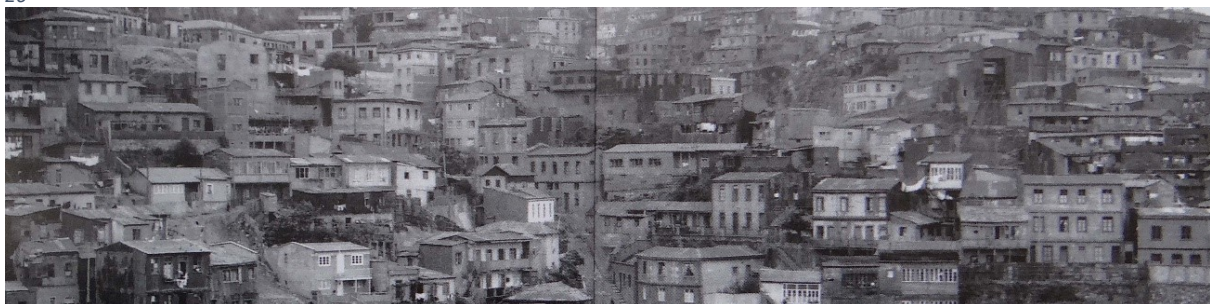
Contrario a la idea de lugares que construyen identidad, aparece lo que Marc Augé define como “no lugares”, afirmando que “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2000, pág. 83). Estos no lugares serían producto de la sobremodernidad y aparecerían para designar “[...] dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios” (Augé, 2000, pág. 98), siendo lugares útiles, pero que no son capaces de evocar emociones, y por tanto, incapaces de crear imágenes vívidas que puedan de ser arraigadas desde la imaginación. El espacio del no lugar se vuelve predecible, funcional y genérico para quien lo habita, dado que “[...] no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (Augé, 2000,

pág. 107), es por esta razón que “El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares” (Augé, 2000, pág. 110). La configuración meramente utilitaria de los no lugares, impide que pueda desbordar su esencia y permear a las complejas relaciones holísticas del habitar, ya que “El no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica” (Augé, 2000, pág. 114).

25



26



(25) Escena inicial de “Apuntes sobre ciudades y vestimentas” en donde se va registrando la ciudad desde un aparato electrónico y se plantea la disyuntiva de si aquella copia realmente era la original. Fuente: Internet, página: <https://asaltovisual.blogspot.com/2015/01/notebook-of-cities-and-clothes-cine.html>

(26) Se entiende que los patrones espaciales de acontecimientos de Valparaíso estarían dados en esta imagen a partir de la relación que las construcciones establecen entre sí, teniendo una manera de adaptarse a la pendiente y respetar las alturas entre ellas, de esta manera cada construcción tiene vista al mar y acceso a la luz. Se conforma una imagen clara de patrones vivientes, esa es su cualidad. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.20-21), E. Bialoskorski, 2016

1.6 La ciudad como palimpsesto y la tutela del paisaje como patrimonio no estandarizado

En el entendido de que la ciudad va intercalando complejamente diferentes elementos a lo largo del tiempo para formar una imagen reconocible, se podría nombrar el término palimpsesto (*ver imagen 27*). Nathalie Goffard define al palimpsesto como una superposición de capas visuales y conceptuales, que condensan historia y estados de memoria, haciendo aparecer la dualidad como convivencia del pasado y el presente (Goffard, 2019, pág. 11), destacando que “Lo interesante del palimpsesto es

justamente eso: nos recuerda que tal como sucede con las capas históricas y los estratos mnémicos, pasado y presente siempre conviven” (Goffard, 2019, pág. 11). Para Goffard, el palimpsesto enseña que las visiones y saberes del mundo no son absolutos, sino que se van transformando, acumulando y yuxtaponiendo en la memoria individual y colectiva, siendo una metáfora del crear, ya que nada surge a partir de la nada, dado que se trata de una combinatoria (Goffard, 2019, pág. 11).

Se puede inferir, desde el pensamiento de Santiago de Molina, que la ciudad es una superposición histórica y social o palimpsesto cultural que se verifica en los múltiples escenarios construidos uno dentro de otro a través del tiempo, los que a su vez se deben cuidar para evitar su desaparición porque “Existe una correspondencia directa entre la vida de cada ciudad y las ciudades que contiene en su interior. La consecuencia más inmediata de la muerte de la ciudad es la desaparición de la historia de cada una de ellas [...] [hablando sobre lo que Calvino dice de Montale] lo resume perfectamente bien cuando dice que la desaparición del hombre la ve más como la desaparición de la ciudad que como la desaparición de la naturaleza” (De Molina, Múltiples estrategias de arquitectura, 2013, pág. 51).

El valor del paisaje tutelado para generaciones futuras entendidas tanto como individuos y como un colectivo de ciudadanos, es relevado por Salvatore Settis cuando referencia a John Ruskin para explicar que este paisaje a cuidar es fuente de intensas experiencias éticas y estéticas, tanto individuales como colectivas (Settis, 2013, pág. 34) y en donde finalmente “El paisaje refleja y determina el orden moral, y por ello es el lugar clave de la responsabilidad social: en él, las instancias sociales y políticas del presente se ven obligadas a medirse con los valores de la naturaleza, la belleza y la memoria, a los que no pueden traicionar sin traicionarse a sí mismas” (Settis, 2013, págs. 34-35).

El mismo Settis (Settis, 2013, pág. 35) diferencia al paisaje de la naturaleza al entender que en el paisaje aparece una manifestación humana, un paisaje con historia. La ejemplificación de la materialización objetual del paisaje italiano queda manifestada en poesías, cuadros y frescos, asimilando una relación de la inspiración naturalista del paisaje a las obras de arte y se puede ver reflejado a través de lo conceptual en el término *veduta* «[...] *veduta* (“vista”), que puede aplicarse igualmente a una pintura o a un fragmento de paisaje, tal y como puede verse desde una ventana (hacia el campo) o desde una colina (hacia la ciudad)» (Settis, 2013, pág. 35). Esta *veduta* vendría siendo el medio para dar cuenta del paisaje, siendo relevante dado que el objeto podría funcionar como dispositivo que cuida el valor paisajístico historizado (*ver imagen 28*).

Según Ana María Moya Pellitero, un pintor de vedutas fue Giovanni Antonio Canale, conocido como Canaletto, quien se dedicó a explorar desde su obra, las *vedute esatte* (vistas precisas) y las *vedute ideale* (vistas imaginarias y fantásticas), que se conocen como capricci, haciéndose famoso por sus vistas urbanas de las ciudades de Venecia, Roma, Padua y Londres, en donde combinaba las escenas reales con las imaginarias, al introducir elementos decorativos de diferentes lugares y épocas (Moya Pellitero, 2011, págs. 138-139). En cuanto a las características de las vedutas de Canaletto, Moya Pellitero declara que “Los paisajes urbanos de Canaletto muestran un apurado detalle en la representación arquitectónica, en la recreación de la luz en cada momento del día, como también en la descripción de la vida urbana cotidiana, con la riqueza de la diversidad de texturas, ornamentos y color” (Moya Pellitero, 2011, pág. 139), siendo pinturas que no son fieles a la realidad, sino que son el producto de la combinatoria de múltiples bocetos de lo real, teniendo como objetivo el tener un efecto escenográfico pictórico de los espacios urbanos (Moya Pellitero, 2011, pág. 140). Moya Pellitero concluye que la obra de Canaletto no es inocente ni imita lo que encuentra ante sus ojos, sino que elabora equivalencias al mezclar hábilmente la realidad con la fantasía hasta llegar al punto de diluirse (Moya Pellitero, 2011, pág. 140), afirmando que “En las vedute se incorpora lo imaginario. En los capricci se utilizan fragmentos imaginarios y reales, provenientes de diferentes lugares, todos

ellos organizados en una composición para así crear una imagen de la ciudad consciente, ficticia y poética” (Moya Pellitero, 2011, pág. 141).

También el paisaje está presente con sus diferentes capas y se perfila en los habitantes desde su concepción sensorial. Es justamente en esta experiencia paisajística que aparecen nuevas posibilidades de reconocer valores en los espacios olvidados y en transformación de la ciudad, que no la volverían homogénea, genérica o estandarizada patrimonialmente, al plantearse como una imagen única y sin complejidad. Francesco Careri aludiendo al artista Robert Smithson, plantea que “[...] En los espacios vacíos y olvidados por los propios habitantes, reconoce [Smithson] un territorio del olvido de lo más natural, un paisaje que asume los caracteres de una nueva naturaleza entrópica” (Careri, 2013, pág. 139). Son los espacios vacíos y olvidados aquellos configuradores de un potencial paisaje con características entrópicas capaz de dispersar energía y ser una posibilidad de nueva naturaleza que no es rígida (*ver imágenes 29 y 30*).

Desde la idea de la deriva psicogeográfica de los situacionistas (*ver imagen 31*), el mismo Careri reflexiona sobre la existencia de una ciudad estructurada de un modo rígido, en donde se predetermina lo que sucederá para cada habitante, que por consiguiente se convierte en un operario de lo establecido. Por otro lado, evidencia una ciudad que se replantea el modo de habitar desde el concepto de ocio o significación del tiempo libre en el colectivo. De esto último, se desprende una idea que propone un paisaje de ciudad lúdico, no rígido o estandarizado, sino que se infiere la posibilidad de ver a la ciudad como algo líquido en transformación, entendiéndose su sentido desde que «Los situacionistas habían encontrado en la deriva psicogeográfica un medio con el que poner la ciudad al desnudo, pero también un modo lúdico de reapropiación del territorio [...] Era necesario contestar aquel bienestar que la propaganda burguesa vendía como felicidad, y que en el terreno urbanístico se traducía en la construcción de unas viviendas “dotadas de confort” y en la organización de la movilidad» (Careri, 2013, pág. 92).

Al parecer, la imagen ficticia de la ciudad que podría aparecer como propaganda patrimonial, iría en la misma línea de simplificar y volver genérica a la misma, dado que se estandarizan y vuelven pintorescos solamente algunos atributos que la definen, a fin de deformar su sentido original y explotarla económicamente. Luc Boltanski y Arnaud Esquerre explican que la patrimonialización se ha convertido en técnica de desarrollo territorial, con expertos en desarrollo local que reconocen activos territoriales a poner en valor, a través del término relanzamiento que “[...] transforma la herencia dormida en patrimonio activo, estimulando la capacidad de los actores para «apropiarse de la historia, incluso al precio de transformarla»” (Boltanski & Esquerre, 2020, pág. 38). Aquella transformación de la ciudad en patrimonio inerte y genérico se contrapone a la definición de flexibilidad en el paisaje del Patrimonio Vernáculo que aparece en la Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, al ser “[...] el modo natural y tradicional en que las comunidades han producido su propio hábitat” (ICOMOS, Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, 1999, pág. 1) y en donde justamente las amenazas que podría tener surgen “[...] por las fuerzas de homogeneización cultural y arquitectónica” (ICOMOS, Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, 1999, pág. 1), siendo las estructuras vernáculas “[...] extremadamente vulnerables y se enfrentan a serios problemas de obsolescencia, equilibrio interno e integración” (ICOMOS, Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, 1999, pág. 1). Rem Koolhaas apunta a la idea de homogeneización al declarar que “El Paisaje Urbano Genérico es habitualmente una amalgama de sectores excesivamente ordenados [...]” (Koolhaas, 2014, pág. 49), lo que se contrapone al carácter superpuesto, contrastado y vivo de la ciudad como constructo humano.

27



28



29



30



(27) En este perfil de cerro comparece el palimpsesto, al constituirse por diferentes capas temporales que actúan de forma cohesionada para componer su imagen reconocible e identitaria, siendo habitada a través del tiempo. Entre algunas construcciones existen décadas de diferencia, pero lo nuevo conserva rasgos de lo antiguo. Fuente: Fotografía del arquitecto danés Jens Arnfred de la oficina de arquitectura Vandkunsten en el año 2005.

(28) La veduta ejemplificada en Canaletto, al hacer aparecer el paisaje historizado de Venecia con unas fugas falsas que compondrían la imagen que se retiene de la ciudad. Fuente: Internet, página: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Canaletto,_Veduta_del_Palazzo_Ducale.jpg

(29) – (30) Las imágenes de Robert Smithson sobre paisajes industriales de Passaic, dan cuenta de una nueva naturaleza entrópica no descubierta. Fuente: Internet, página: <https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic>



(31) En la Guía Psicogeográfica de París realizada por Guy Debord (1957) se observa una guía turística que pretende que la persona se pierda en nuevas relaciones de una ciudad desestructurada. Fuente: Internet, página: <https://esmeraldagomezgalera.com/writing-La-ciudad-y-sus-mapas>

1.7 La dualidad presente en la imagen del paisaje urbano

Se podría entender la idea de paisaje como un palimpsesto dual entre lo natural y artificial, ya que si bien el paisaje es algo inventado artificialmente por la mirada del hombre, desde su sentido de creación objetual o de situaciones, lo natural aparece como el contraste necesario para que su contrario pueda aparecer, así lo entiende Nathalie Goffard al decir que “En estricto rigor, lo natural es lo «producido sin la intervención del hombre». Por el contrario, el adjetivo «artificial» proviene del sustantivo «artificio» y «artefacto», que refieren a objetos o situaciones que han sido creados por el humano. Bajo esa perspectiva, si el paisaje ha sido inventado por la mirada del hombre, una cápsula imaginada o representada por él, ¿No podríamos entender el paisaje como un artificio? Pero otro lado, no habría que olvidar que no hay paisaje sin naturaleza, sin territorio, literalmente sin tierra, aire o agua” (Goffard, 2019, págs. 59-60).

Hablando ya sobre un objeto que tiene características compositivas como la fotografía, Roland Barthes (Barthes, 1990) en su libro “La Cámara Lúcida”, cae en cuenta de la copresencia de dos elementos discontinuos y heterogéneos que funcionaban en la dualidad de la imagen total (ver imágenes 32 y 33). En ese sentido, la observación de Barthes funciona en la superposición de la dualidad. Studium y Punctum son los dos elementos que descubre Barthes al observar una fotografía del holandés Koen

Wessing, en donde el primero se refiere al campo general o amplitud de interés que pueda tener una imagen y en el segundo, donde aparece una suerte de distinguido azaroso que me punza o llama la atención. Se podría sintetizar en Studium como campo de interés y el Punctum como punto de atención o incluso un detalle. No existe una regla de enlace entre el Studium y el Punctum como elemento compositivo de un cuadro, es más bien una condición de dualidad del mismo, ya que «No es posible establecer una regla de enlace entre el studium y el punctum (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia [...] [sobre la fotografía de Wessing] el cuadro no tiene nada de «compuesto» según una lógica creativa; la foto es sin duda dual, pero dicha dualidad no es el móvil de ningún “desarrollo”, como ocurre en el discurso clásico» (Barthes, 1990, págs. 87-88). Entender a la ciudad misma de sus copresencias es un punto de partida para relacionar cuestiones aparentemente contrarias, pero que funcionan como condición que determina su característica; se podría ejemplificar de modo básico en la condición de relaciones duales de su aspecto natural y construido, nuevo y viejo o lleno y vacío.

Aproximándonos a una de estas relaciones duales de copresencia como es la de lleno y vacío, según Santiago de Molina (De Molina, Múltiples estrategias de arquitectura, 2013, págs. 57-58), existen unos espacios en la ciudad que define como contraciudad y serían aquellos intersticios de la ciudad que funcionarían como un negativo, sirviendo justamente para que aparecieran los espacios que se entienden por habitados, los cuales se cargan de sentido. Es así como aparece un sentido de utilidad y dualidad que se ve reflejada en la relación construida a partir de un positivo y un negativo de la ciudad (ver imagen 34). Además estos espacios de contraciudad serían un fiel relato de la historia, al comprender que “El pasado no se manifiesta tanto en los monumentos como en estos residuos” (De Molina, Múltiples estrategias de arquitectura, 2013, pág. 58). Aquí la idea de paisaje urbano se instala desde el vacío habitado con referencia al lleno construido. De Molina aclara que no cualquier espacio tiene valor en la ciudad, sino que existe también superpuesta una ciudad-mugre carente de trascendencia o significado y en donde el espacio residual de la contraciudad se diferenciaría porque es siempre útil, aunque no necesariamente utilizable.

32



33



(32) – (33) Las fotografías de Koen Wessing llamaron la atención de Roland Barthes porque descubre una especie de copresencia o dualidad al analizarlas; Studium y Punctum serían los elementos que configuran la imagen. Fuente (32): Nicaragua 1979, Internet, página: <http://www.dreamideamachine.com/?p=42828>. Fuente (33) Chile 1973, Internet, página: <https://loieldelaphotographie.com/en/event/koen-wessing-limage-indeleble/>



(34) La relación imbricada entre lleno y vacío es fundamental para que los espacios adquieran cualidad arquitectónica y sean habitados. Fuente: Valparaíso Revisitado (p.100), R. Casanova, 2005

1.8 La ciudad patrimonial

Como primera diferenciación, se puede decir que existe una ciudad patrimonializada oficialmente y otra que está fuera del rango que se determina como patrimonial. Según Lara y Jover en el artículo “Patrimonio y Valparaíso” (Lara & Jover, 2019, pág. 8), las ciudades asignadas con el adjetivo de patrimonial poseen condiciones urbanas que las distinguen de otras, por poseer bienes que se valoran a nivel país. Muchas optan por ser incluidas en la Lista del Patrimonio Mundial de UNESCO, para alcanzar una especie de certificación de su belleza. La consecuencia que trae aparejado aquello generalmente son “[...] una serie de acciones más bien propias de la depredación urbana e inmobiliaria, que de una conservación y puesta en valor” (Lara & Jover, 2019, pág. 8).

Los mismos autores (Lara & Jover, 2019, pág. 8) también explican que en las ciudades patrimoniales las zonas históricas poseen condiciones que las configuran como una porción de la ciudad total. En el caso de Valparaíso esa porción no llega al 1% de la superficie completa del municipio. Afirman que en la aparente desproporción, las zonas históricas presentan una memoria y acontecimientos asentados y concentrados, volviéndose “[...] reconocibles y valoradas como una zona articulada con su realidad mayor, que es la urbe completa” (Lara & Jover, 2019, pág. 8). Apuntan que los centros históricos se encuentran en un trance, afectados por situaciones externas, generando un equilibrio precario entre la ciudad y la zona patrimonial, siendo esta última la más afectada (Lara y Jover, 2019, pág. 8). La visualización de estos hechos se vuelve importante para el presente estudio, dado que no necesariamente la zona patrimonializada actual es una muestra significativa de la ciudad que sucede

alrededor al mismo tiempo, ni tampoco que en el equilibrio precario la zona patrimonial sea la más afectada necesariamente.

Los mismos autores presentan las fases que poseen las zonas históricas en un mismo proceso, sintetizándolas de la siguiente manera: “disminución y envejecimiento de la población, un proceso de terciarización continuo, falta de mantención de las edificaciones y deterioro del espacio público” (Lara & Jover, 2019, pág. 8). El origen de estas fases generalmente está dado principalmente por dos decisiones: la mayor calidad de viviendas fuera de los centros históricos y la inclusión indiscriminada del automóvil en los centros históricos, lo que conlleva a un deterioro del espacio público (Lara & Jover, 2019, pág. 8).

Lara y Jover (Lara & Jover, 2019, pág. 8) plantean dos grandes lineamientos de las actuaciones en la zona histórica. El primer lineamiento tiene relación con la rehabilitación de volúmenes patrimoniales, en donde en ciudades que han enfrentado seriamente el problema patrimonial, “[...] se ha favorecido la introducción y consolidación de programas referidos a la educación –preferentemente superior- y administración local y regional” (Lara & Jover, 2019, pág. 8). Esto ha hecho que exista un flujo de público constante y acciones conexas referidas principalmente a la vivienda, de modo que “La rehabilitación de los volúmenes patrimoniales pone en valor ciertas edificaciones e impacta en el uso que los habitantes hacen del espacio público” (Lara & Jover, 2019, pág. 8). Cuando esta rehabilitación se produce por privados (en donde la inversión inmediatamente debe generar utilidades), la oferta se centra en alojamientos, restaurantes y tiendas de artesanía, que convierten al proceso de rehabilitación que expulsa a los antiguos residentes, de manera directa e indirecta, implantando los nuevos usos que son ajenos a la zona histórica (Lara & Jover, 2019, págs. 8-9).

Explican los autores (Lara & Jover, 2019, pág. 9) que el segundo lineamiento dice relación con el turismo cultural, que a su vez posee la dicotomía de por un lado ser un agente económico de lo más relevante de la zona histórica y por otro lado limitar a la ciudad a lo que es su propio interés, “[...] definiendo un circuito, generando un consumo -muchas veces ramplón- de un esquema de ciudad y un desplazamiento de las comunidades locales” (Lara & Jover, 2019, pág. 9). Este consumo turístico es limitado en el tiempo y cuando desaparece genera un vacío en la zona histórica. Lo que al turista se le ofrece es un “esquema -una pésima muestra- de la realidad compleja y diversa que se ubica delante de él” (Lara & Jover, 2019, pág. 9).

El patrimonio que se va a estudiar en esta investigación dice relación con la ciudad que no está en esta certificación oficial, como escape al modo de habitar la ciudad desde el turismo cultural y la gentrificación. Se trata de una remirada a la ciudad existente, disolviendo los límites entre la ciudad patrimonial y la que no lo es aparentemente. Se intenta redescubrir valores (incluso revisitando la zona certificada oficialmente) que entregarán nuevas directrices sobre su concepto patrimonial como imagen habitada. En síntesis se puede decir que la dualidad, como primera guía de estudio, está abordada por distintos autores que intentan dar cuenta de su sentido, al reflexionar acerca de la imagen urbana, constituida desde el palimpsesto que se habita en el equilibrio continuo entre el pasado y lo nuevo. Dichos autores se aproximan a través de variadas perspectivas conceptuales al tema propuesto: partiendo por la imagen de ciudad de Lynch; la experimentación sensorial del paisaje de Pallasmaa; la superposición continua y hojaldrada de paisajes de Santiago de Molina; la identidad del sujeto en continuidad a la ciudad de Wenders; el paisaje holístico e interpretativo de Mayka García-Hípola; el palimpsesto cultural, histórico, conceptual y de memoria de Goffard; el paisaje tutelado de Settis; la nueva naturaleza instalada en los paisajes no reconocidos de Careri; la copresencia dual en la fotografía analizada por Barthes; y otros varios autores. Esta será la base teórica que permitirá el devenir físico y libre sobre la ciudad completa.

II. Capítulo 2: ¿Cómo se construye el Valparaíso patrimonial?

2.1 Reseña de la ciudad patrimonializada y la que está afuera

Para comenzar se debe nombrar cuál es la zona y el criterio para que la ciudad de Valparaíso sea declarada como Sitio del Patrimonio Mundial por UNESCO. En el año 2003 el casco histórico de Valparaíso se inscribe bajo el criterio (iii): “aportar un testimonio único, o al menos excepcional, sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida” (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, s.f.), que es uno de los criterios selección que posee la Convención de Patrimonio Mundial para determinar si algún bien cultural posee un Valor Universal Excepcional, cuyo sentido se entiende “Cuando los rasgos culturales de un pueblo trascienden sus fronteras y son identificados entre las naciones, se convierten en valores universales sobresalientes, sobre los cuales todos tienen la responsabilidad de su resguardo y conservación” (Jiménez, 1999-2000, pág. 12). El criterio (iii) se traduce concretamente en que el Valor Universal Excepcional de la ciudad se desde la perspectiva que “Valparaíso es un testimonio excepcional de la fase temprana de la globalización a finales del siglo XIX, cuando se convirtió en el principal puerto comercial en las rutas marítimas de la costa del Pacífico de América del Sur” (UNESCO Convención del Patrimonio Mundial, s.f.). Según UNESCO, la singularidad del casco histórico resulta de la asociación de tres factores referidos a rol como puerto: “[...] su particular entorno geográfico y topográfico; sus formas urbanas, trazado, infraestructura y arquitectura; y su atracción e influencia por parte de personas de todo el mundo” (UNESCO Convención del Patrimonio Mundial, s.f.). Aparte de cumplir en este caso con el criterio (iii), el bien cultural además debe cumplir con los criterios de autenticidad e integridad. La autenticidad se expresa por “[...] la plena vigencia de la característica esencial: la adaptación armónica y variada de las formas construidas, la traza urbana y su red de comunicaciones o relaciones en un medio geográfico de excepcional fuerza, y la plena vivencia y aprovechamiento por parte de su población de las oportunidades que ofrece esa peculiaridad desde el punto de vista de la relación con el paisaje y la integración espacial y social” (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004) y la integridad se da porque “podemos identificar que conviven grupos de habitantes de distinto carácter, tanto por su condición económica, cultural y social, con lo que la vida de barrio se ha enriquecido y ha permanecido en el tiempo” (Consejo de Monumentos Nacionales, 2004).

En esta investigación se postula que el patrimonio de Valparaíso va más allá de la zona declarada como Patrimonio, dado que “[...] la imagen pública de Valparaíso, pese a que su eje es la ciudad patrimonial, la desborda simbólica y espacialmente, generando que no se identifique, como es habitual, solo con el centro histórico o cívico de la ciudad” (Vargas, 2018, pág. 12), en donde también «[...] Valparaíso, aun presentando un “sitio” patrimonial, intenta, desde su propia gente, persistir en que es Valparaíso el patrimonio y no una parte de ella» (Puentes, 2013, pág. 140), lo que se explica al comprender que “[...] Valparaíso extiende su patrimonio más allá de la arquitectura en su casco histórico. Es más, su casco mismo se extiende por sobre los cerros, siendo fundamental en su consideración de patrimonio histórico, su presente intangible, tales como las costumbres de sus ciudadanos y el cómo la ciudad acoge estos hábitos” (Puentes, 2013, pág. 139). La zona patrimonializada inscribe al casco histórico de la ciudad (*ver imagen 35*), pero si se mira en proporción, existe un amplio campo de ciudad que también existe (*ver imagen 36*) y posee atributos de la vida cotidiana y no necesariamente turística o gentrificada. Para entender esta extrapolación del concepto patrimonial fuera de la zona oficialmente declarada, se pueden recoger algunas ideas de Pablo Aravena, que en clave crítica apunta que “El Valparaíso patrimonial es el relato concertacionista de la ciudad, es su ingreso a una nueva lógica cultural y la redefinición de su vocación portuaria” (Aravena, 2020, pág. 37), en donde «[...] la “gestión patrimonial” constituye su última estrategia modernizadora, pues convierte en mercancía todo

aquello que aún se resistía (la memoria, la cultura, la historia), incluyendo también las ruinas de la ciudad portuaria que fue Valparaíso» (Aravena, 2020, pág. 37). De estas afirmaciones, se puede inferir que la imagen que está fuera del área patrimonial se ha invisibilizado, en el sentido de que sus lógicas no responden al nuevo relato patrimonial creado. El mismo Aravena (Aravena, 2020, págs. 94-95) lo expresa a través de la desaparición del cine social, ejemplificado para el caso de Valparaíso en las películas de Aldo Francia “Valparaíso mi amor” (1969) y “Ya no basta con rezar”, en donde el relato de las historias cotidianas aplicaban sobre el actual territorio no patrimonializado. Aquella cultura visual de Valparaíso se extinguió siendo «[...] proscrito por la dictadura, mientras que el Chile democrático (postdictatorial) privilegió otros productos culturales en su “apertura”» (Aravena, 2020, pág. 95), siendo una elaboración visual que «Sencillamente no es atractiva, resulta “indeseable” por “conflictiva”[...]» (Aravena, 2020, pág. 95), lo que resultaría coherente a la explicación de por qué abordar aquel terreno olvidado para desentrañar su concepto patrimonial, entendido como “término ligado a la herencia, a elementos de valor heredados, aquellos que nos enraízan con el pasado, rasgos culturales de una comunidad desarrollados paulatinamente a través del tiempo, consolidando una identidad, aquellos que nos dan referencias de nuestro acontecer actual y las proyecciones hacia nuestro futuro” (Jiménez, 1999-2000, pág. 12).

También resulta importante rescatar el pensamiento de Jean Davallon, quien justamente habla acerca de la idea de una búsqueda de autenticidad por parte de la actividad turística, en donde existiría una realidad tras bambalinas a la que el turista no tiene acceso, lo que en consecuencia haría que se busque la autenticidad verdadera detrás de la realidad escenificada (Davallon, 2014, pág. 64), llevándolo a reflexionar sobre la producción de conocimiento sobre el objeto patrimonial (para este caso la ciudad) y su reflexividad para la sociedad que le atañe, preguntándose si “[...] ¿Deberíamos entonces abandonar el intento de hacer tales objetos «patrimonio»? ¿Deberíamos crear otras reglas constitutivas que no puedan ser decididas por la ley o aún por la Unesco? ¿Acaso no deberíamos producir pensamiento reflexivo sobre tales objetos usando procesos de la ciencia histórica u otros nuevos procesos?” (Davallon, 2014, pág. 67).

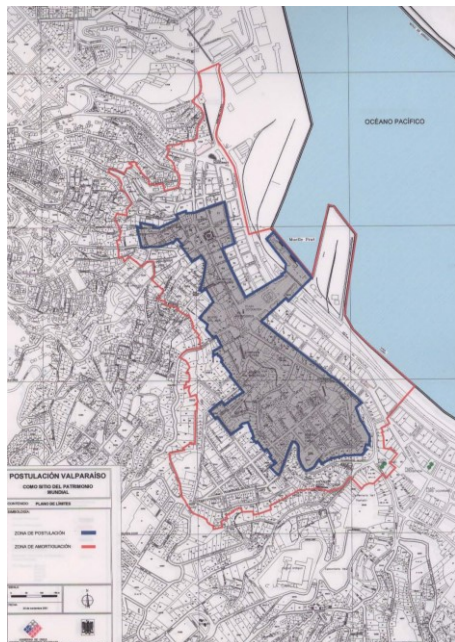
La autenticidad como tema se puede encontrar en el “Documento de Nara sobre autenticidad” del año 1994, del cual resulta relevante desprender tres directrices asociados al tema a estudiar. La primera, declarada en el punto 9 del documento, dice relación con la conservación del patrimonio fundamentada en sus valores, cuyo conocimiento, comprensión y significado constituyen el valor de su autenticidad (ICOMOS, Documento de Nara sobre autenticidad, 1994, pág. 2), por lo que conocer los valores inscritos en el paisaje y habitar de Valparaíso resulta un parámetro pertinente para comprender su verdadero patrimonio.

En una segunda directriz, aparecida en el punto 11 del documento, se declara que los valores del patrimonio cultural pueden diferir para cada cultura, por lo que “[...] no se pueden basar los juicios de valor y autenticidad en criterios fijos” (ICOMOS, Documento de Nara sobre autenticidad, 1994, pág. 2), sino que se “[...] requiere que las propiedades del patrimonio sean consideradas y juzgadas en el contexto cultural al que pertenecen” (ICOMOS, Documento de Nara sobre autenticidad, 1994, pág. 2). Para el caso de Valparaíso, se vuelve atingente no esquematizar la manera en que se observan los fenómenos urbanos, sino que se hace pertinente que las técnicas a utilizar sean las idóneas para incrustarse en la esencia específica de la ciudad.

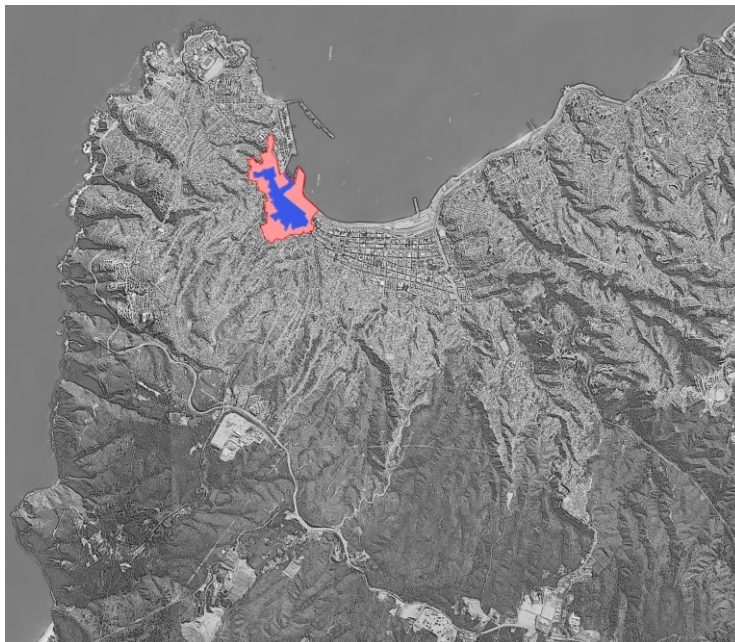
Como tercera directriz se puede tomar lo declarado en el punto 13 del documento, en donde dependiendo de la naturaleza y el contexto del patrimonio, el juicio de autenticidad debe ligarse a múltiples formas de información (ICOMOS, Documento de Nara sobre autenticidad, 1994, pág. 2), pudiendo ser definidas algunas en “[...] concepto y forma; materiales y sustancia; uso y función; tradición y técnicas; situación y emplazamiento; espíritu y sentimiento; y otros que pueden ser

internos o externos de la obra” (ICOMOS, Documento de Nara sobre autenticidad, 1994, pág. 2). La dimensión holística que se requiere para observar la ciudad de Valparaíso sería un punto importante para comprender sus valores particulares.

35



36



(35) El área rodeada de línea azul (23.2 ha) corresponde a la zona de declaración de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial por UNESCO y el área rodeada de línea roja (44.5 ha) corresponde a la zona de amortiguación. Fuente: Internet, página: https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/34974/1/BCN_Valparaiso_patrimonio_definitivo.pdf

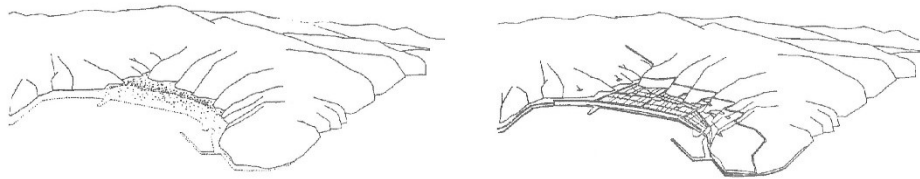
(36) Plano de la ciudad de Valparaíso que muestra la proporción en tamaño entre la zona declarada como patrimonio y la ciudad completa. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

2.2 Características cualitativas de la imagen de Valparaíso

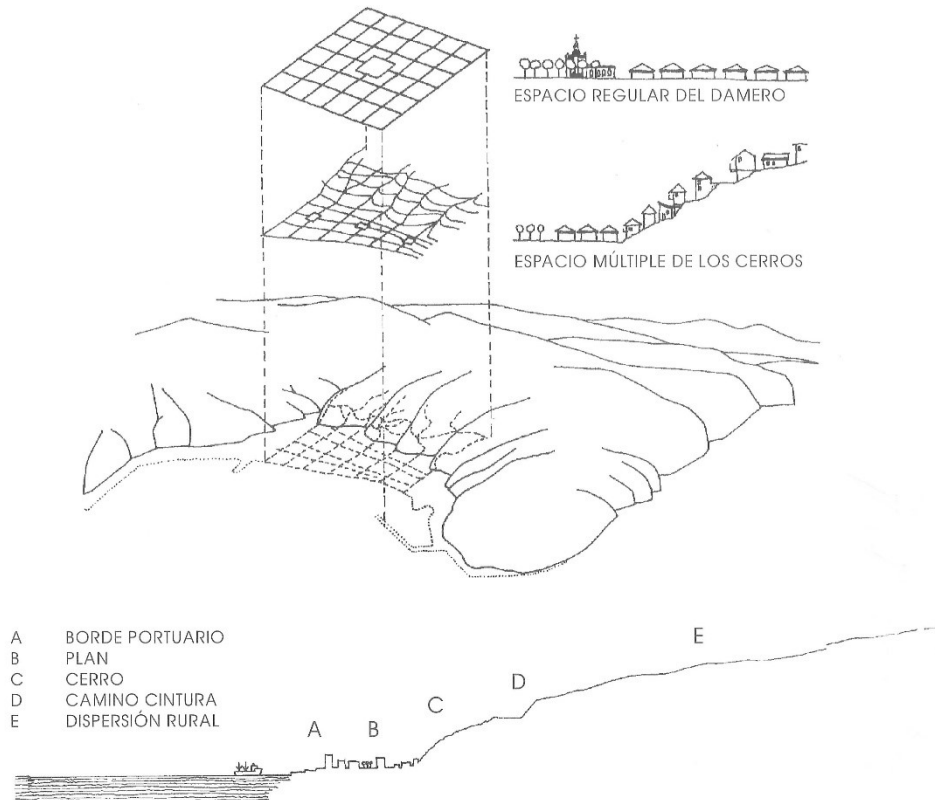
Valparaíso no siempre fue así como hoy o mejor dicho, su fisonomía morfológica desde hace siglos estuvo esperando para recibir los elementos físicos que fueron superponiéndose unos sobre otros, conforme transcurría el tiempo, hasta configurar la imagen actual de la ciudad (ver imagen 37). Es en esta yuxtaposición temporal de elementos en la geografía, que Valparaíso alcanza a construir su imagen distinguible y al mismo tiempo, logra proponer un modo particular de habitar su espacio atmosférico, desde el halo ligero del pasado puesto en el presente. En el fondo, Valparaíso se vuelve una ciudad que sensorialmente sorprende a cada instante, en la medida que nos desplazamos o detenemos, ya que posee la cualidad de aparecer y desaparecer para luego hacernos perder o sumergir en recuerdos, vistas, situaciones o detalles. En esa misma línea Sergio Rojas en el prólogo del libro de fotografías “Valparaíso Revisitado” de Rodrigo Casanova, nombra que “Valparaíso es habitada visualmente, al punto de que una característica de la misma la constituyen los miradores y ascensores en los cerros, de modo que aquí los lugares de observación del paisaje constituyen parte esencial de ese mismo paisaje. Es decir, el puerto se ofrece como dispuesto de antemano para el trabajo fotográfico” (Rojas, 2005, pág. 5), haciendo parecer que «[...] las calles, sus bares, el puerto, sus esquinas, etc., estuviesen siempre como “en pose”» (Rojas, 2005, pág. 10). Las cualidades de Valparaíso de ser habitada visualmente y estar en pose, se convierten en uno de los ejes de la investigación para aproximarse a percibir y capturar su imagen desde los tópicos y perspectivas descritas anteriormente.

Por otro lado y fuera del plan a investigar, también es cierto que existen imágenes de un “Valparaíso editado [...] imágenes de Valparaíso que no podemos omitir, escenas obligadas para narrar la ciudad” (Aravena, 2020, págs. 75-76) que se encuentran en “[...] calendarios, en las postales, estampada en ropas veraniegas, en afiches que cuelgan en las paredes de las agencias de viajes, etc” (Rojas, 2005, pág. 5) siendo parte de una “[...] imaginación disciplinada, regulada” (Rojas, 2005, pág. 5). Para Pablo Aravena (Aravena, 2020, págs. 77-78) se constituye un collage de imágenes fuertes de la ciudad, especulando que podría tener un primer origen en el cine arte chileno (A Valparaíso de Joris Ivens, 1963; Valparaíso mi amor de Aldo Francia, 1969; La luna en el espejo de Silvio Caiozzi, 1990; y Fuga de Pablo Larraín, 2006), en las caricaturas pintorescas de Lukas o en las postales que incluso aún venden en la feria del Muelle Prat. También plantea que ninguna de estas producciones se compara «[...] con el marketing patrimonial promovido gubernamentalmente desde 1997 (año en el que comienzan las gestiones para hacer de Valparaíso “Patrimonio de la Humanidad”)» (Aravena, 2020, pág. 78), ya que la gestión patrimonial “[...] capitalizará o colonizará, el imaginario visual de la ciudad para diseñar la propaganda de la instalación de un nuevo modelo de desarrollo económico para Valparaíso: el turístico patrimonial, en su intento de reemplazo del antiguo: el portuario” (Aravena, 2020, pág. 78), teniendo «[...] fundamentalmente tres destinatarios: los turistas (consumidores), los empresarios (inversionistas) y los propios habitantes (entendidos como “facilitadores”)» (Aravena, 2020, pág. 78). Aravena entiende que este collage aparece como una memoria del mercado que cosifica la cultura y fosiliza la ciudad (Aravena, 2020, págs. 83-84), aludiendo además a “La detección de prácticas de automuseificación de la ciudad por parte de los habitantes [...]” (Aravena, 2020, pág. 85), que a su vez “[...] comienzan a recordar y valorar un inventario de lugares, motivos, épocas y personajes casi idéntico al que traen como expectativa los turistas” (Aravena, 2020, pág. 85). Tuan expresa que estas imágenes exacerban ficticiamente la realidad para un fin promocional, ya que “La actitud promocional apunta a crear una imagen favorable y tiene poco respeto por la complejidad de la verdad. Pero para ser efectiva, la imagen debe tener alguna base real. Así, se hace que un rasgo sobresaliente represente al conjunto de la personalidad” (Tuan, 2007, pág. 275).

La distinción entre estos tipos de imágenes (apareciendo por un lado, las imágenes resultantes del propio habitar y por otro, las referentes a las de la memoria de mercado) se hace necesaria para perfilar y comprender el desarrollo de la investigación desde la imagen habitada y no estandarizada de la ciudad. Sobre este punto es preciso declarar que la imagen urbana a estudiar permite ampliar el sentido patrimonial desde su esencia, no teniendo el sentido de realizar un juicio de valor entre ambas cosas. En la Carta de Washington de 1987 en el punto 2 se declara que “Los valores a conservar son el carácter histórico de la población o del área urbana y todos aquellos elementos materiales y espirituales que determinan su imagen [...]” (ICOMOS, Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas (Carta de Washington 1987), 1987, pág. 2), aplicándose para el caso de Valparaíso el estudio del valor de su imagen desde “[...] la forma urbana definida por la trama y el parcelario [...]” (ICOMOS, Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas (Carta de Washington 1987), 1987, pág. 2).



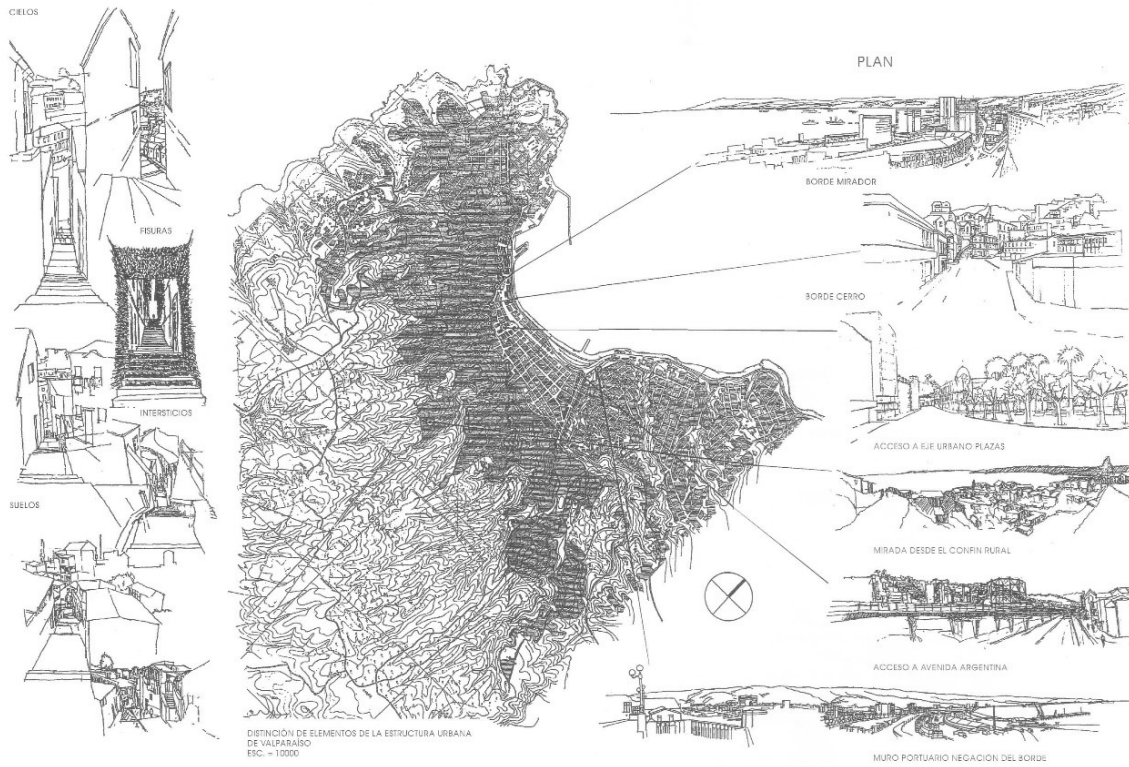
SUPERPOSICIÓN DE LA TRAZA REGULAR DEL DAMERO A LA GEOGRAFÍA DE VALPARAÍSO.



(37) Vistas de vuelo de pájaro de Valparaíso y la superposición flexible de la traza de damero en su morfología; se trata de la morfología que recibe a los elementos que se adaptan. Cortes que dan cuenta de la pendiente de plan a cerro. Fuente: Revista Facultad de Arquitectura, Estudio del Borde Superior de Valparaíso (p.6), 1998, Universidad de Valparaíso

2.3 Descripción morfológica y de orientación

En una primera afirmación se puede decir que Valparaíso se orienta al norte, lo que lo deja a la ciudad en una posición expectante con respecto al mar (una bahía de forma semicircular y que se entiende como su centro visual) y de frente a la luz que recibe, apareciendo el sol detrás de los cerros y ocultándose en el otro extremo de la ciudad, también detrás de unos cerros (*ver imagen 38*). Sobre su geografía, se puede ilustrar como la sumatoria de los relieves de 45 cerros que alcanzan los 500 metros sobre el nivel del mar y que conforman quebradas abalanzadas perpendicularmente a una zona plana (que tampoco siempre fue así) (*ver imagen 39*). Esta zona plana (plan de la ciudad) fue ganándole terreno al mar para poder tener la extensión y forma actual (*ver imágenes 40, 41 y 42*). Entre la zona plana y los cerros aparece una zona de transición denominada pie de cerro que articula la pendiente y lo plano de la ciudad (*ver imagen 43*), siendo una instancia de pausa antes del ascenso o descenso por la ciudad.



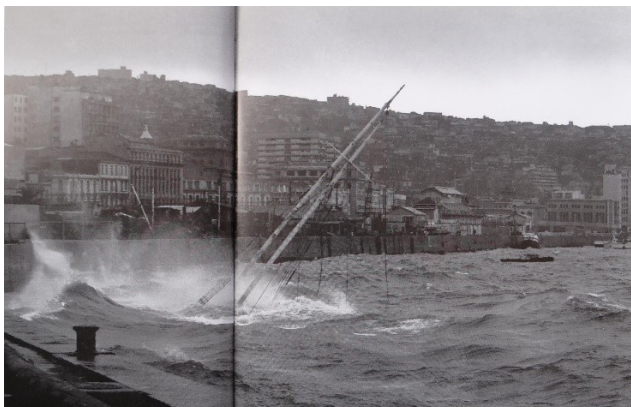
(38) Plano y croquis de Valparaíso que dan cuenta de su estructura urbana y las diversas imágenes que proyecta. Fuente: Revista Facultad de Arquitectura, Estudio del Borde Superior de Valparaíso (p.8), 1998, Universidad de Valparaíso

(39) Morfología de las quebradas que se abalanzan al mar. Se observan los componentes de la ciudad: quebradas, cerros, zona plana, mar y cielo. Fuente: Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.116-117), O. Wittke, 2018

40



41



42



43



(40) Vista de Valparaíso en los años 60 del sector de Muelle Prat, se muestran las construcciones que le fueron ganando terreno al mar. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.31), E. Bialoskorski, 2016

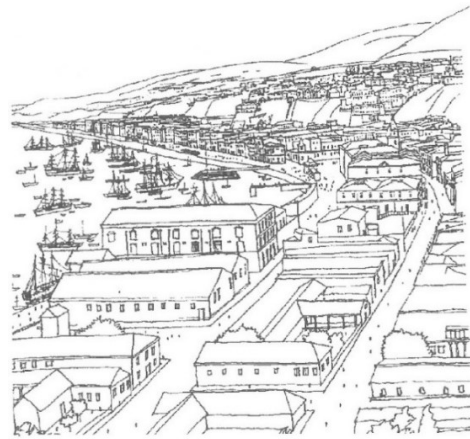
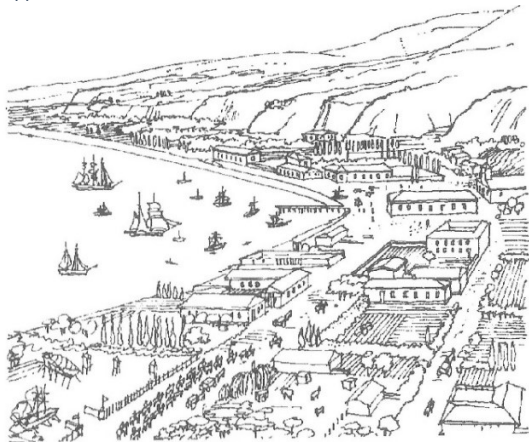
(41) Vista de Valparaíso en los años 60 del sector de Muelle Prat con marejadas y el perfil de la ciudad de fondo; el mar intentando alcanzar sus límites originales. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.64-65), E. Bialoskorski, 2016

(42) La zona plana que fue ganada al mar con edificaciones relacionadas al puerto en calle Prat. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.68), E. Bialoskorski, 2016

(43) La zona de pie de cerro en la Subida Cumming articula la Plaza Aníbal Pinto con el Cerro Cárcel y el Cerro Panteón. Fuente: Internet, página: <https://www.pinterest.cl/pin/495536765219508682/>

2.4 Síntesis Histórica como puerto

Sin duda Valparaíso posee y transmite historia, su esencia es ser una ciudad puerto, al localizarse frente al Océano Pacífico, en equidistancia del largo del territorio chileno y próximo a la capital Santiago. De su historia, se pueden desprender algunos hechos encontrados en la “Revista Facultad de Arquitectura: Estudio del Borde Superior de Valparaíso” (Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, 1998, pág. 5), en donde primero el sitio aparece como caleta de pescadores de los changos y su descubrimiento posterior se le atribuye a Juan de Saavedra y Diego de Almagro en 1536. En la Colonia, derivará como el puerto de la Capitanía General de Santiago del Nuevo Extremo, siendo un punto de abastecimiento al Virreinato del Perú, exportando la abundante producción de trigo de la zona central del país (ver imagen 44). Durante la República, se consolidará como principal puerto del país, siendo un fuerte centro comercial, bancario y de servicios; teniendo aparejado modernas instalaciones portuarias en el contexto de América del Sur, basando este auge económico principalmente desde de las exportaciones de salitre (ver imagen 45). Valparaíso funciona como último punto de abastecimiento en la trayectoria marítima que pasa por el Estrecho de Magallanes hacia el Atlántico. Con la construcción del canal de Panamá esto cambia, dejando a la ciudad en una disminuida posición del intercambio intercontinental.



(44) – (45) Dos dibujos de Valparaíso como puerto; a la izquierda (imagen 44), Valparaíso durante la Colonia como puerto de la Capitanía General de Santiago del Nuevo Extremo y a la derecha (imagen 45), Valparaíso durante la República como puerto principal de Sudamérica. Fuente (44) – (45): Revista Facultad de Arquitectura, Estudio del Borde Superior de Valparaíso (p.5), 1998, Universidad de Valparaíso

2.5 El palimpsesto temporal de la ciudad

Esta ciudad puerto acarrea en su esencia la sucesión temporal de transformaciones, tomando cada vez terreno al mar y la vez adicionando una infraestructura de edificios que traen consigo la escala de importancia de lo que implica ser un puerto importante y pujante, ya que “Desde sus inicios como ciudad, en un afán de constituirse como puerto, ella se enfrentó a la tarea de ganar terreno al mar. Terrenos donde acopiar mercaderías, reparar naves, construir bodegas” (Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, 1998, pág. 6). Su superposición heterogénea de elementos también se verifica en los distintos trasvasijos culturales y de costumbres adoptados por sus habitantes; se mezcla lo local con nuevas ideas externas. El puerto, aparte de servir como centro comercial, funcionaba como receptáculo de nuevas maneras traídas desde otras latitudes. La ciudad de Valparaíso se convierte en una compleja trama de recursos variados, tanto físicos como culturales, que componen su paisaje como palimpsesto (ver imagen 46, 47 y 48), así lo expresa Nathalie Goffard al decir que “Todo paisaje es portador de historia y está intrínsecamente ligado con la memoria individual a la vez que colectiva. La experiencia paisajística guarda estrecha relación con el imaginario que hemos construido consciente o inconscientemente. Depende de nuestra historia, tiempo, cultura y experiencia [...]” (Goffard, 2019, pág. 48).



(46) Una construcción en el Cerro Alegre en Valparaíso que muestra las distintas materialidades superpuestas. Fuente: Valparaíso Revisitado (p.88), R. Casanova, 2005

(47) Palimpsesto material en el sector Márquez en Valparaíso. Fuente: Autor, 2023

(48) Una construcción oxidada en el Cerro Florida en Valparaíso que muestra el paso del tiempo sobre el material. Fuente: Valparaíso Revisitado (p.95), R. Casanova, 2005

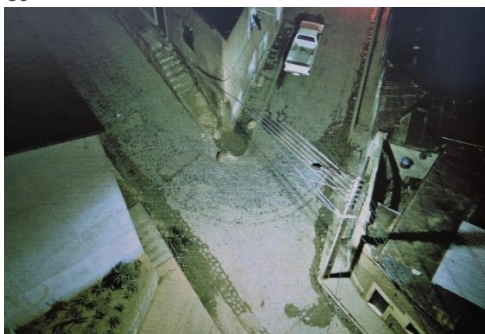
2.6 Sobre su traza urbana

Para Mauricio Puentes, producto de su aparente espontaneidad, Valparaíso fue constituyéndose como un caserío que acompañaba al puerto (Puentes, 2013, pág. 94), siendo esta condición la que “[...] nunca influyó en la autoridad de la Corona para considerarla como posible ciudad, ésta nunca fue fundada y tampoco trazada [...]” (Puentes, 2013, pág. 94), por lo que su ordenamiento territorial se va produciendo desde su crecimiento (Puentes, 2013, pág. 95). Esta manera de generar su traza se explica en que “[...] Valparaíso escapó de los formalismos de la ciudad en retícula avanzando en un modelo distinto que no se basa en una estructura previa, sino avanzar apropiándose del territorio donde éste es el que da finalmente la forma a la ciudad y no a la inversa” (Puentes, 2013, pág. 95). Es así como Valparaíso va constituyendo su traza histórica, la que compone la forma de la ciudad y determina tamaños y desplazamientos, lo que deriva en la manera en cómo aparecen las cosas; es el elemento que permanece a pesar de las transformaciones, lo que se explica desde sus orígenes: “La formación de la planta física se origina en el siglo XVI, a partir de un núcleo con la función de puerto de Santiago. El siglo XVII marca la creación de una cadena de fortificaciones que lo transforman en una plaza militar. En el siglo XVIII se produce el desdoblamiento del núcleo inicial, habilitándose la gran planicie del Almendral, a la vez que aparecen algunas viviendas dispersas en las quebradas que respaldan la zona portuaria. Una vez saturada la zona plana, comienzan a urbanizarse los cerros, en un movimiento de expansión que data del siglo XIX [...] al término del siglo XIX, Valparaíso exhibe una trama urbana definida y estable, que en el siglo XX sólo tiende a su densificación” (Waisberg, 1995, págs. 5-6). Esta traza es muy particular, ya que además se desarrolló de modo adaptativo con el relieve, entendiéndose como “[Hablando sobre los terrenos ganados al mar] Terrenos para luego trazar la geometría regulada por las Leyes de Indias [geometría de damero]. Al extender esta geometría –concepción abstracta de lugar como totalidad- ésta se superpone a su topografía contrastada, transformando sus magnitudes, rompiéndose así la regularidad de su tridimensión” (Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, 1998, pág. 6) (*ver imágenes 49 y 50*). Mauricio Puentes indaga en el carácter espontáneo y creativo que posee la ciudad sobre todo en la pendiente, al decir que “[...] esta relación de la pendiente en cuanto a la forma urbana de la ciudad ha sido producto más bien de un origen autoconstruido, vernacular, en el sentido aparentemente nativo de las topologías, como un lenguaje propio inducido por el territorio mismo de la ciudad y de los hábitos de su gente en la construcción de sus casas [...]” (Puentes, 2013, pág. 89), explicando el proceso desde la gente que “[...] ha trazado sus primeros ejes como simples senderos de acceso junto a los que han emplazado las primeras casas asumiendo precaria pero eficientemente las agudas pendientes y generando intersticios que finalmente, de una u otra manera, se constituyen en ciudad” (Puentes, 2013, pág. 89).

49



50



(49) Vista de Valparaíso en los años 60 en donde se aprecia el calce de las construcciones bajo el sol y la gradiente de escalas del territorio. Se conforma una arquitectura adaptativa con el terreno, se desregulariza con una asimetría armónica. Fuente: *A Valparaíso 1962 – 1965* (p.94-95), E. Bialoskorski, 2016

(50) Vestigios de distintos materiales en la traza irregular y orgánica en el Cerro Polanco en Valparaíso. Fuente: *Valparaíso Revisitado* (p.30), R. Casanova, 2005

2.7 El palimpsesto cualificado y habitado

El palimpsesto cultural, constructivo, espacial y morfológico opera bajo la luz, el cielo y el mar como horizonte, tal como lo expresa Joris Ivens en el documental “A Valparaíso”: “El sol trabaja maravillas cada tarde [...] Todos los puentes terminan en el cielo... Todas las casas son triangulares...Todas las escaleras paran a mitad de camino... o escalas o vuelas...La miseria no se ve bajo el sol...Ni tampoco los ascensores; esta es la mentira de la ciudad... Su mentira es el sol, su verdad es el mar...” (Ivens, 1963) (ver imágenes 51 y 52). Es esta sumatoria, comprendida como un sentido holístico de las cualidades de los elementos, la que le entrega a la ciudad un carácter de lo heroico al habitar en pendiente, siendo el mismo Ivens quien también se lo plantea: “¿Cómo puede la gente vivir con los cerros en su contra?” (Ivens, 1963) (ver imagen 53). Rodrigo Pérez de Arce realiza el ejercicio de imaginar los cerros desnudos, removiendo las edificaciones para observar el gran gesto creativo de las personas para adaptarse al sitio, explicando que se apreciaría “[...] un paisaje épico constituido por diversas escalas de actuación, una suerte de palimpsesto de sorprendentes cualidades montado entre la ciudad baja y alta” (Pérez de Arce, 2019, pág. 126). En aquel ejercicio se verían también las múltiples estrategias que convergieron para afianzar la conectividad urbana (Pérez de Arce, 2019, pág. 127), dicha conectividad se basa en el entendimiento de que “Tejidos en una urdimbre de medios peatonales, mecánicos y vehiculares, los sistemas conectores entre cerro y plan se ciñen cada uno a prescripciones particulares respecto a la gradiente, el trazado, el manejo de superficies y la materialidad” (Pérez de Arce, 2019, pág. 127). Otra cosa que logra visualizar Pérez de Arce desde la ciudad desnuda, es “[...] la laboriosa domesticación de estos sitios empinados, y en gran parte inaccesibles, mediante el recurso a aterrazamiento y pilotajes” (Pérez de Arce, 2019, pág. 127), siendo los aterrazamientos una estrategia que aporta la base para edificaciones y espacios abiertos, como planos horizontales indispensables para la vida humana (Pérez de Arce, 2019, págs. 127-128). La configuración de la construcción por partes derivó en respuestas heterogéneas, siendo una especie de batalla topológica que se encauza para lograr la mejor conectividad en cada caso, y que a veces es entendida como la suma de contingencias particulares (Pérez de Arce, 2019, pág. 128).

51



(51) Vista de Valparaíso en los años 60 que muestra lo orgánico de las construcciones en la pendiente, que reciben el sol en su materialidad. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.122-123), E. Bialoskorski, 2016

52



(52) Vista de Valparaíso en los años 60 que muestra diferentes formas arquitectónicas y métodos constructivos que se adaptan al terreno y entran en relación entre sí. Fuente: A Valparaíso 1962 – 1965 (p.103), E. Bialoskorski, 2016



(53) La gente encuentra formas creativas de habitar la pendiente. Fuente: Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.114), O. Wittke, 2018

2.8 La dualidad urbana

Es en este concepto de palimpsesto que cobra sentido estudiar el equilibrio dual de la ciudad, aquella simbiosis ejemplificada en la relación entre lo viejo y lo nuevo o entre lo natural y construido, ya que “El medio ambiente, en su doble faceta natural y construida, condiciona a través de la interacción de sus componentes el equilibrio dinámico que caracteriza la ciudad” (Waisberg, 1995, pág. 3). Las facetas recombinatorias de dualidad de la ciudad, se divisan en el carácter versátil que la va definiendo a sí misma. Si bien el propio término dualidad puede generar un carácter disociado de dos elementos, desde lo explicado anteriormente se muestra una imbricación de las cosas, de modo que se entiendan como una completitud amalgamada y difusa, que en el caso de la temporalidad de Valparaíso “No todo es nuevo, ni todo es viejo. La ciudad se desarrolla, crece buscando una armonía conciliatoria con aquello existente que tiene un valor arquitectónico o histórico” (Ivelic & Segura, 2015, pág. 62).

III. Capítulo 3: Una mirada cualitativa sobre Valparaíso patrimonial: formas y patrones que construyen la imagen urbana

3.1 Metodología

Introducción

La metodología a utilizar en la investigación apuntará a interrogar qué es lo que define el sentido patrimonial de Valparaíso, funcionando como trabajo exploratorio cuya propuesta es el cómo mirar los fenómenos en la ciudad, siendo un resultado en sí mismo que se proyectaría como un trabajo más extenso o de largo aliento.

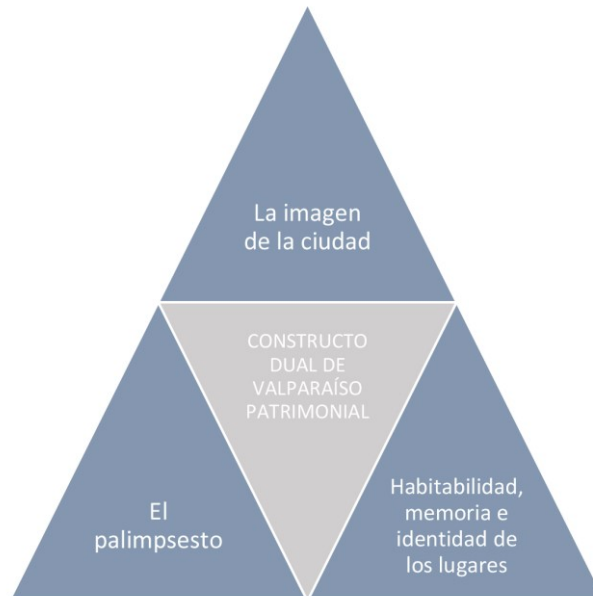
El enfoque cualitativo

Según Canales, la ley del conocimiento cualitativo puede encontrarse en la observación de objetos codificados que habría que traducir, en donde el investigador cualitativo se movería en el orden de los significados y sus reglas de significación, preguntándose por una metodología que posibilite una reproducción del medio observado para su análisis y comprensión (Canales, 2006, pág. 19).

La investigación tendrá un enfoque cualitativo al desarrollarse sobre un campo de interés (la ciudad) que será identificado e interpretado flexiblemente para construir conocimiento sobre él. Se entiende como el estudio y la observación del proceso de transformación de las diferentes capas temporales de Valparaíso (palimpsesto) y su experimentación sensorial como práctica estética en el presente, que irá quedando registrada en imágenes, que darán cuenta de la importancia de su calidad dual en la construcción de su propio Patrimonio. La ciudad será estudiada en su sentido habitable y de relación social, referida a los actos que los habitantes realizan en sus espacios urbanos, los que a la vez generan significación cultural e identidad, tanto a la propia ciudad como a ellos mismos. El objeto de estudio aparecería cualitativamente al indagar en el sentido de pertenencia asociado al reconocimiento de la comunidad y su contexto habitado. La imagen de ciudad se presentaría como la resultante del reconocimiento de los múltiples elementos que componen variadas visiones urbanas.

Dicho lo anterior, se puede desprender que el enfoque cualitativo tendrá una perspectiva investigativa fenomenológica sobre la ciudad, al abordar las experiencias habitables a partir de descripciones e interpretaciones de los acontecimientos en los espacios, en conjunto con el visionado que proyecta la ciudad. Se pretende obtener estas evidencias desde la aplicación de algunas técnicas y métodos sobre el sujeto de estudio como: el proceso de observación, el análisis y el estudio de casos, para así permitir el entendimiento de los sucesos urbanos de manera holística.

Teniendo en cuenta la explicación cualitativa de la investigación, sintéticamente se puede esquematizar un modelo teórico que da sentido y organiza el estudio; en donde el núcleo motivacional del estudio (constructo dual) se puede relacionar desde la triangulación de tres grandes líneas que va a abordar el estudio para observar los fenómenos urbanos: la imagen de la ciudad; el palimpsesto; y la habitabilidad, memoria e identidad de los lugares. La decantación completa se traduce en el siguiente esquema (*ver imagen 54*):



(54) Esquema organizacional que muestra la triangulación de las tres grandes líneas de la investigación sobre el núcleo motivacional. Fuente: Autor, 2023

- **La imagen de la ciudad:** ver a través de las imágenes urbanas
- **El palimpsesto:** ver a través de la sedimentación cultural y física de los componentes urbanos
- **La habitabilidad, memoria e identidad de los lugares:** ver a través de los actos que se desarrollan en la espacialidad de la ciudad, su significación, sentido de arraigo y sentido de pertenencia.

Gran Tema e Hipótesis

El sujeto de estudio trata a la ciudad dual, la que genera una identidad al habitante en su anverso y a sí misma en su reverso, no como algo anquilosado en el tiempo, sino aquella que le da forma o característica a algo, la imagen de la cualidad de lo indeformable.

Como protagonista asoma la ciudad que se encuentra en la imagen que se puede recordar, en la “imaginabilidad” de la que habla Kevin Lynch. Se presenta cuando los sentidos quedan inscritos en el lugar, en la multiplicidad de actos y el soporte espacial que la cualifica. Aparece en el redescubrir constante de sus transformaciones, en aquello intangible, en la cualidad sin nombre que le otorga un carácter único y que posibilita una historia narrativa sensorial.

Desde la definición del sujeto de estudio y el protagonista es que propongo tres tesis a abordar sintetizadas del siguiente modo:

- El valor de lo que aparentemente es intangible y leve, pero a su vez va definiendo a la ciudad.
- La ciudad va perdiendo su esencia y pasa de moda ¿Cómo es aquello?
- La ciudad como patrimonio descarta todo aquello a lo que no se le parece o a lo formalmente ya patrimonializado.

Teniendo en cuenta estas premisas, intuyo que en la simbiosis entre lo nuevo y la sedimentación cultural se encuentra la respuesta; es decir, en el equilibrio ecológico urbano de esa dualidad, en el fondo, en la solución del conflicto dual, cuidando que ninguna de las dos partes destruya a la otra,

sino que se vayan reconfigurando o recomblando para que puedan convivir de alguna manera y aportar al mismo tiempo en la construcción de la imagen de la ciudad.

En síntesis, la hipótesis vendría a preguntar aquello que define o decide sobre el carácter simbiótico de la ciudad, teniendo como tesis que la respuesta se encuentra justamente en la simbiosis equilibrada entre lo nuevo y el palimpsesto de sedimentación cultural.

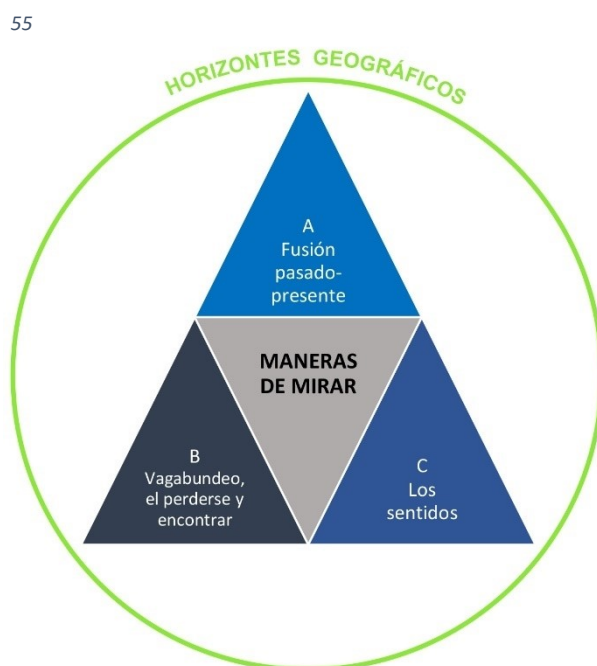
Gran propósito

Como gran propósito surge la idea de identificar a partir de las formas y patrones, la construcción del Valparaíso patrimonial, yendo a su núcleo o esencia.

Se trata de la idea de identificar elementos compositivos de la imagen onírica de Valparaíso, proponiendo una manera de cuidar la imagen dual de la ciudad, entendida como una forma de construcción del Patrimonio, como mapa de deseos, ciudad que aparece y desaparece, que se transporta en la memoria individual y colectiva, relato desapercibido que construye atmósferas y nos soportan en cada acto y nos construye identitariamente. Otorgarle valor presente desde el redescubrir sus cualidades para renovar y traspasar la memoria al habitante desde el insumo cartográfico de imágenes percibidas sensorialmente. Se decanta sintéticamente en la idea de rescatar y renovar memoria.

Herramientas metodológicas

Dentro de las herramientas metodológicas surge un modelo de orientación metodológica para desarrollar el estudio, que posee sintéticamente tres componentes o maneras de mirar a la ciudad de Valparaíso: el testigo de foto antigua vs fotos nuevas; el vagabundeo, el perderse y encontrar; y los sentidos. Estos tres componentes se triangulan como técnicas cualitativas para construir conocimiento. Además existe una temática que envuelve y se hace presente en estas tres maneras de mirar, que son los horizontes geográficos. El siguiente esquema muestra la triangulación de las tres áreas y la articulación con su envolvente (*ver imagen 55*):



(55) Modelo de orientación metodológica desde tres maneras de mirar la ciudad teniendo siempre la envolvente de los horizontes geográficos. Fuente: Autor, 2023

A- Fusión pasado-presente:

Como primera manera de mirar se hará un encuentro entre lo antiguo y lo nuevo desde la mirada de algunos fotógrafos que hayan capturado a Valparaíso anteriormente, las cuales se cotejarán con fotografías actuales que se tomarán en los mismos lugares. Esto con el fin de saber cómo viven en el presente, ya que al parecer develarían rasgos del palimpsesto y la ciudad dual.

Más que un ejercicio de réplica de la técnica de una imagen, se trata más bien de una constatación de los elementos que perviven o no en el presente, y así observar si los valores encontrados en el pasado siguen aportando al convivir con nuevos elementos o han desaparecido definitivamente, encontrándose alojados sólo en la memoria.

B- El vagabundeo, el perderse y encontrar:

Francesco Careri (Careri, 2013, pág. 154) en su libro "Walkscapes" nombra el término italiano *andare a lo zozzo* que significaría perder el tiempo al estar vagando sin un objetivo específico. Se trata de un perderse en la ciudad, como lo nombraría Walter Benjamin al decir que "Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte" (Benjamin, 1982, pág. 15). Esto hace sentido si se pretende redescubrir la ciudad con ojos nuevos, el poder perderse como acto creativo para encontrar cuestiones nuevas, dándole otro cariz a aquello que parece obvio o predeterminado, confiando en la espontaneidad de ciertas situaciones que afloran en el azar. Su importancia radica en la posibilidad de captar esa dualidad onírica que se está estudiando, no buscando un determinado artefacto, sino más bien, perderse y encontrarse como por primera vez con las cosas.

Propongo realizar un recorrido urbano en el perderse, como práctica estética en la ciudad. Aquellos desplazamientos apuntan a la libertad de la experiencia sensorial, aunque con unas obstrucciones mínimas que darán el marco a la estructura del trayecto, se puede ejemplificar en lo que sucede en la película documental de Lars Von Trier "Las 5 Obstrucciones" (2003), en donde Von Trier le plantea el desafío creativo a Jørgen Leth (director de cine danés nacido en 1937) de realizar cinco remakes con una obstrucción distinta para cada uno, de un corto realizado por el mismo Leth en el año 1967 llamado "El Humano Perfecto", por lo que el resultado deviene de la reinterpretación creativa de lo ya existente, a través de nuevos métodos .

Al momento de recorrer, se va cartografiando lo que los sentidos perciban, tratando de redescubrir y analizar la imagen que proyecta la ciudad. Los desplazamientos también operarían fuera de circuitos o recorridos turísticos preconcebidos, aunque no descartándolos de lleno, ya que ahí también existe una imagen que se puede revisualizar, se toma de referencia la deriva situacionista, las experiencias de Robert Smithson, "Nueva Babilonia" de Constant y los libros de Francesco Careri: "Walkscapes, el andar como práctica estética" y "Pasear, detenerse".

Concretamente se trata de hacer recorridos por la ciudad sin un fin específico y al mismo tiempo ir registrando aquello que llame la atención o lo que posibilite una reflexión.

Para realizar los trayectos, se recoge también lo que Francesco Careri dice acerca de la manera en que los situacionistas abordan la ciudad "Aunque mantienen su tendencia hacia la búsqueda de las partes oscuras de la ciudad, los situacionistas sustituyen el azar de los errabundeos surrealistas por la construcción de unas *reglas de juego*" (Careri, 2013, pág. 89). Dicho lo anterior, en estos trayectos se

pretende tener unas obstrucciones mínimas por cada uno de ellos, que vendrían a funcionar como parámetros base del despliegue libre de andar por la ciudad, como serían por ejemplo: recorridos desde el plan, pie de cerro a cerro ida y vuelta; recorridos de un punto alto a uno bajo o viceversa; recorridos desde una cota uniforme (plan o cerro); recorridos a ciertas horas específicas del día (amanecer, media mañana, mediodía, media tarde, ocaso, noche); recorridos hasta cuando el cuerpo se agote; o también alternas y espontáneas. A continuación se muestra una tabla que ejemplifica la relación entre las obstrucciones de los trayectos y la espacialidad aparejada a los mismos (*ver imagen 56*):

56

EJEMPLOS DE OBSTRUCCIONES MÍNIMAS PARA LOS TRAYECTOS (pueden funcionar combinados)	ESPACIALIDAD APAREJADA A LA CIUDAD
Recorridos desde el plan, pie de cerro a cerro, ida y vuelta	Transversales de ciudad
Recorridos de un punto alto a uno bajo o viceversa	Transversal de ciudad
Recorridos desde una cota uniforme (plan o cerro)	Horizontalidad en un punto de la transversal
Recorridos a ciertas horas específicas del día (amanecer, media mañana, mediodía, media tarde, ocaso, noche)	Espacialidad libre
Recorridos hasta cuando el cuerpo se agote	
Recorridos alternos o espontáneas	

(56) Tabla que reconoce la relación entre las obstrucciones de los trayectos y la espacialidad que converge al mismo tiempo. Fuente: Autor, 2023

C- Los sentidos:

A fin de realizar un ejercicio perceptual colectivo desde los sentidos en la ciudad, es que se abordarán algunos lugares de Valparaíso con los estudiantes del Taller de Ciudad 2023 de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso¹, para así obtener una visión con un espectro perceptual más amplio, que decantará en una imagen colectiva.

La manera de abordar el ejercicio nace de recoger las categorizaciones de los doce sentidos descritos por Rudolf Steiner citados por Pallasmaa (Pallasmaa, *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*, 2022, pág. 345), para realizar una práctica de reconocimiento de ciertos lugares en la ciudad que alberguen de modo notable, algunos de los sentidos de Steiner que nos informan acerca del entorno, los cuales son cuatro: sentido térmico, sentido del gusto, sentido del olfato y la vista. Se trata de una cuestión sensorial de aproximación a los lugares de los propios estudiantes, pero también de reconocimiento del cuerpo de los habitantes en los mismos. Estos sentidos se complementarán y complejizarán con otros que puedan existir al observar los actos de los habitantes en los lugares.

Formalmente se registraran los lugares con fotografías que darán cuenta de lo observado en los sitios, acompañados de relatos de las sensaciones percibidas en los lugares.

D- Horizontes geográficos

Se pueden definir como horizontes geográficos a la estructura que configura la morfología espacial de Valparaíso, componiéndose de elementos como: el mar, el borde, el plan, el pie de cerro, los cerros, las quebradas, la corona superior verde de la ciudad, el cielo y las diferentes escalas de paisaje.

¹ En este momento el autor es profesor del Taller de Ciudad de la Carrera de Arquitectura de la UV.

Se busca identificar e ilustrar los elementos que componen la imagen morfológica espacial de la ciudad; si bien estos elementos son identificables en sí mismos, se entienden de manera holística al vincularse con los otros, componiendo una imagen continua de la ciudad.

Es en la aparición de los horizontes geográficos donde asomará su cualidad arquitectónica.

3.2 Resultados esperados

Objetivos operativos

El desarrollo de la investigación se puede sintetizar en dos objetivos operativos que funcionarían imbricados para dar cuenta de la dualidad de la ciudad:

- El primer objetivo se basa en formular un modelo operativo de observación de la ciudad en base a criterios de análisis.

-El segundo objetivo apunta a la aplicación de ese modelo operativo de observación para el caso de Valparaíso.

Resultados esperados

Se pueden entender dos resultados esperados derivados de los objetivos operativos de la investigación:

- Formular un modelo operativo de observación de la ciudad en base a criterios de análisis, arroja nociones cualitativas del pasado de Valparaíso, para mostrar y descubrir en el presente, nuevas nociones que aportarían en el constructo de su identidad dual, además de identificar buenas prácticas de dualidad, entendiendo el concepto de dualidad como una especie de descriptor patrimonial, que actúa como herramienta que describe prácticas nuevas y viejas, su aparición o desaparición, su balanceo o desbalanceo y la valorización positiva o negativa de aquello.

- La aplicación del modelo operativo de observación para el caso de Valparaíso, arroja ilustraciones que crearán un sustrato de cualidades anteriores y actuales, intentando visibilizar a Valparaíso con sus rasgos únicos y asociados al momento histórico del desarrollo de la ciudad, en conjunto con la identificación de unos atributos cualitativos nuevos, que puedan ser parte del imaginario anterior de lo que es la ciudad, a través de la experiencia creativa de visitar y redescubrir en lo actual.

Finalmente estos dos resultados confluyen a proponer maneras y lineamientos para resguardar, desde sus atributos cualitativos, los valores encontrados desde el enfoque de la ciudad dual.

Aporte de la Investigación

El aporte de la investigación se basa en ampliar el sentido patrimonial de la ciudad, entendiendo que este concepto va más allá de la zona formalmente declarada por UNESCO.

Tiene como base el poner en valor la dinámica dual de la ciudad, a través de ciertos rasgos temporales que renovarían su identidad para no volverla genérica. El poder dar cuenta de las particularidades que conserva para volverlas parte de la memoria colectiva y por añadidura, parte de la identidad de los habitantes, que podrían transmitir a otras generaciones la importancia de cuidar transformaciones futuras de la ciudad, sin perder la esencia que las vuelve únicas.

3.3 Criterios de análisis

Introducción para el desarrollo de las temáticas

Valparaíso proyecta imágenes urbanas que se constituyen desde la amalgama compleja devenida entre morfología y construcción. Aquella relación se intersecta con experiencias comunes de habitar en su atmósfera, su fenómeno cotidiano que se entiende, según Giannini, como “[...] el modo propio de ser de la vida misma: de un ser que reiteramos cada día como nuestro” (Giannini, 2017, pág. 42) y que a su vez pasa todos los días, lo que pasa cuando no pasa nada, con la calle como medio de circulación ciudadana privilegiado del pasar, del acontecer (Giannini, 2017, pág. 43). Así mismo, continúa reflexionando sobre la existencia de un ciclo que va desde el domicilio hasta el trabajo mediado por la calle: domicilio – calle – trabajo – calle – domicilio (Giannini, 2017, pág. 45).

La investigación se moverá desde la espacialidad de la calle como medio y límite de lo cotidiano, siendo para el transeúnte un territorio abierto en donde podría detenerse, distraerse, desviarse, extraviarse o mostrarse (Giannini, 2017, pág. 51). Valparaíso posee momentos, en el buen sentido, de ruptura de lo cotidiano o del presente continuo de la rutina (ruta) como novedades únicas que diferencian y cualifican su espacialidad pública y común. Por tanto, Valparaíso va a ser estudiado, en alguna medida, en base a trayectos que nacen desde las ideas de: pasear sin rumbo como práctica estética con referencia a Careri, la deriva situacionista de lugares fuera de trayectos preconcebidos y el perderse en la ciudad de Walter Benjamin. Aquel vagar se enmarcaría con la definición previa de ciertos criterios de análisis de las imágenes a recoger. Del mismo modo, los criterios de análisis funcionarían como filtro o prisma para seleccionar imágenes de otros autores y de diferentes tiempos, para obtener un panorama algo más amplio de la investigación.

Se armaría una especie de constelación patrimonial, que se desmenuza en las partes descritas anteriormente, para encontrar allí aquello que define esta identidad patrimonial que tiene Valparaíso, y en algunos casos que no tiene o que se va extinguiendo. En esta dualidad o en este palimpsesto, en algunos casos lo nuevo y lo antiguo conforman en sí mismo un patrimonio y en otros casos lo nuevo destruye a lo antiguo poniendo en extinción la identidad patrimonial. Eso es justamente lo que se irá mirando y desarrollando en la investigación.

La idea de constelación parte de lo expuesto por Manuela Garretón sobre como ésta funciona como un patrón visual reconocible y desde el cual es posible análogamente visualizar datos, explicando que “Si pensamos en las estrellas como puntos en un plano (la aparente superficie celeste), al trazar líneas imaginarias logramos visualizar una figura, por lo que aparece un significado en la medida en que se crean conexiones entre ellas. Un proceso similar es el que se realiza al visualizar datos” (Garretón, 2016, págs. 109-110). En un principio se parte de una realidad disgregada a la que se le da orden y significado desde una imagen reconocible, ya que «[...] las constelaciones se presentan como un orden posible para elementos dispersos, transformándose en una estructura visual que contiene una narración que es posible interpretar y, por ende, también utilizar con fines prácticos como la navegación. Sin embargo, para hacerlo es necesario discriminar entre millones de puntos luminosos cuáles de ellos indicarán la orientación correcta. Una manera de facilitar esto es “reconociendo” alguna figura conocida a priori que permita recordar y transmitir el patrón que se está observando» (Garretón, 2016, pág. 109). Para Garretón, el mapear datos a través de una representación visual, nos permite conectarlos, formando así un patrón entre ellos (Garretón, 2016, pág. 111), derivando en una narración que “[...] ya no puede ser lineal, sino que aparece la necesidad de contar visualmente esas historias en múltiples capas, planos o tiempos” (Garretón, 2016, pág. 112), para convertirse en una herramienta visual que nos permite interpretar y conocer el entorno (Garretón, 2016, pág. 116).

59



60



61



(59) El fotógrafo Fan Ho logra expresar una imagen elongada del espacio, al capturar el contraste diagonal de la luz y la sombra. La incorporación de la escala humana es fundamental para entregar una imagen viva desde la cualidad luminica. Fuente: Internet, página: <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/la-magia-de-fan-ho-y-el-truco-de-la-foto-que-fascina-a-todo-el-que-la-mira/>

(60) La atmósfera etérea de la luz que logra capturar Fan Ho, es el sustrato que envuelve las escenas de la ciudad. Los cuerpos y materiales quedan inmersos en el espacio que es alumbrado desde el exterior. Fuente: Internet, página: <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2019/01/Fan-Ho-Quarter-to->

(61) La imagen vaporosa lograda en el cuadro de William Turner ("Tormenta de nieve sobre el mar", 1842) se entiende desde el movimiento y la envoltura de la luz, siendo base de la atmósfera percibida como cambiante y dinámica Fuente: Internet, página: https://es.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner

C- Propiedades fundamentales

Christopher Alexander (Alexander, The Nature of Order, 2002) define quince propiedades o características estructurales que aparecen una y otra vez en las cosas que sí poseen vida. Estas propiedades actúan de modo relacionado entre sí configurando un modo objetivo de experimentar las cualidades vivientes de alguna cosa o situación. Las mismas quedan enunciadas en los siguientes temas: Niveles de escala; centros fuertes; límites gruesos; repetición alternada; espacio positivo; buena forma; simetrías locales, enclavamiento (entrelazamiento) profundo y ambigüedad; contraste; gradientes; aspereza (rugosidad); ecos; el vacío; sencillez y calma interior; y no separación. Se pueden explicar resumidamente, a modo de interpretación personal, desde las descripciones desarrolladas por Christopher Alexander de la siguiente manera:

-Niveles de escala

Los niveles de escala sería aquella gama de tamaños con niveles bien marcados de continuidad, con saltos definidos entre ellos. Existiendo centros grandes, centros medianos, centros pequeños y centros muy pequeños (ver imágenes 62, 63 y 64).

62



63



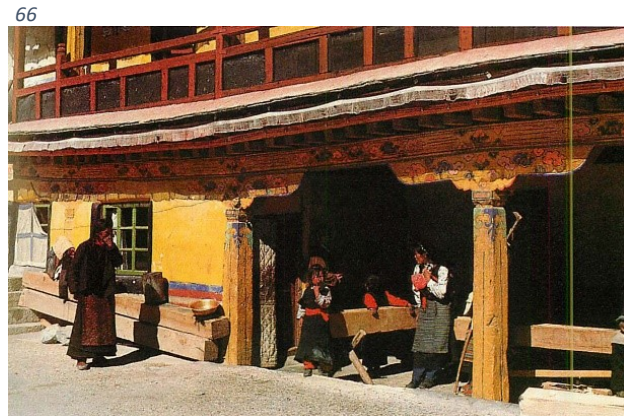
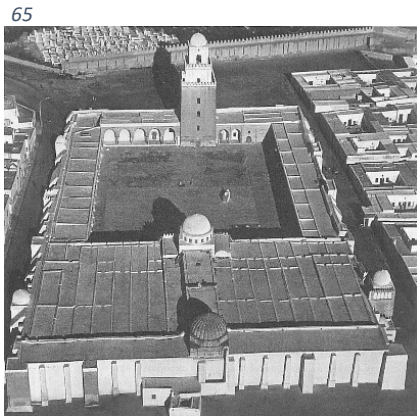
64



(62) – (63) – (64) En el dibujo de Matisse (imagen 62) aparece el cuerpo como centro con diferentes tamaños de centros en el sombrero y la espalda, formando escalas continuas que dan vida al dibujo. Lo mismo sucede en los azulejos de Mashhad (imagen 63) en donde el tamaño mayor de la estructura se va disolviendo hasta llegar a relacionarse con la individualidad de cada pieza de azulejo. En la imagen de un pórtico en Isfahán (imagen 64) la variedad de tamaños entran en sintonía holísticamente, desde los detalles de los muros hasta la profundidad del paisaje. Fuente (62): The Nature of Order (p.146), C. Alexander, 2002. Fuente (63): The Nature of Order (p.149), C. Alexander, 2002. Fuente (64): The Nature of Order (p.150), C. Alexander, 2002

-Centros fuertes

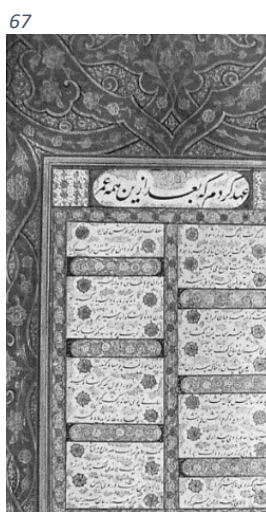
Sería un centro de atención o enfoque que se potencia con otros para entender una estructura completa llena de centralidades sucesivas. Aquel centro fuerte no necesariamente es el centro geométrico de las cosas, sino más bien son las disposiciones de las cosas para crear tensiones que se van fijando en ciertos puntos. Este centro fuerte requiere de un efecto a modo de campo alrededor, creado por otros centros, para adquirir su fuerza (ver imágenes 65 y 66).



(65) – (66) En la Mezquita de Kairuán (imagen 65) se observan centros simultáneos formados por cada parte de la estructura, potenciándose entre ellos para formar un centro general continuo. En el Potala tibetano (imagen 66) los centros fuertes aparecen en tres dimensiones, creando un efecto de relación de campo entre los elementos que constituyen la imagen. Fuente (65): *The Nature of Order* (p.151), C. Alexander, 2002. Fuente (66): *The Nature of Order* (p.154), C. Alexander, 2002

-Límites gruesos

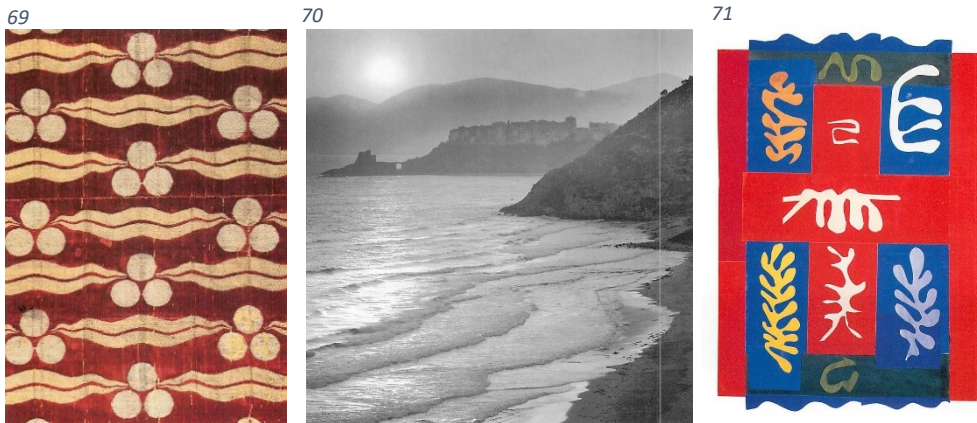
Se trata de una frontera con espesor que une y separa al mismo tiempo; pone en valor ciertos centros al delimitarlos y volverlos más intensos. Los límites van rodeando, separando, encerrando y conectando geometrías diferentes, pero para que funcione debe ser de la misma naturaleza o mismo orden de magnitud de lo que está acotando (ver imágenes 67 y 68).



(67) – (68) En la imagen del manuscrito persa (imagen 67) se observa que la diferenciación ambigua de tamaños y orientaciones, permite que se establezcan relaciones hacia adentro y hacia afuera, logrando una gama compleja de límites vivos. En el río Sena (imagen 68) los senderos, árboles, muros y muelles, se relacionan para formar un límite que rodea y mide al río para volverlo vivo. Fuente (67): *The Nature of Order* (p.162), C. Alexander, 2002. Fuente (68): *The Nature of Order* (p.164), C. Alexander, 2002

-Repetición alternada

La repetición alternada se configura desde el ritmo producido por la repetición de centros que intensifican la imagen y que a su vez se relaciona y contrapone con una segunda repetición, que con su ritmo opuesto se inserta entre medio y va subrayando el ritmo de la primera. Estas repeticiones estarían vivas en la medida que posean una sutil variación en su repetición tendiendo a ser inexacta, dado que los elementos que la conforman no serían idénticos, sino que se modificarían cada uno según la posición que adquieran en el conjunto (ver imágenes 69, 70 y 71).



(69) – (70) – (71) El diseño chintamani hecho en terciopelo turco del siglo XV (imagen 69) muestra una repetición ondulante que se conjuga con los centros fijos que reciben el movimiento. En la imagen del paisaje (imagen 70), las ondulaciones repetidas de las olas se potencian con una segunda repetición ondulante formada por los montes, intensificando la imagen del conjunto. La obra hecha de papel recortado de Matisse (imagen 71) muestra una relación simple y ondulante de las formas que se repiten de forma calculada e inexacta, para formar relaciones en todos los sentidos. Fuente (69): *The Nature of Order* (p.165), C. Alexander, 2002. Fuente (70): *The Nature of Order* (p.166), C. Alexander, 2002. Fuente (71): *The Nature of Order* (p.172), C. Alexander, 2002

- Espacio positivo

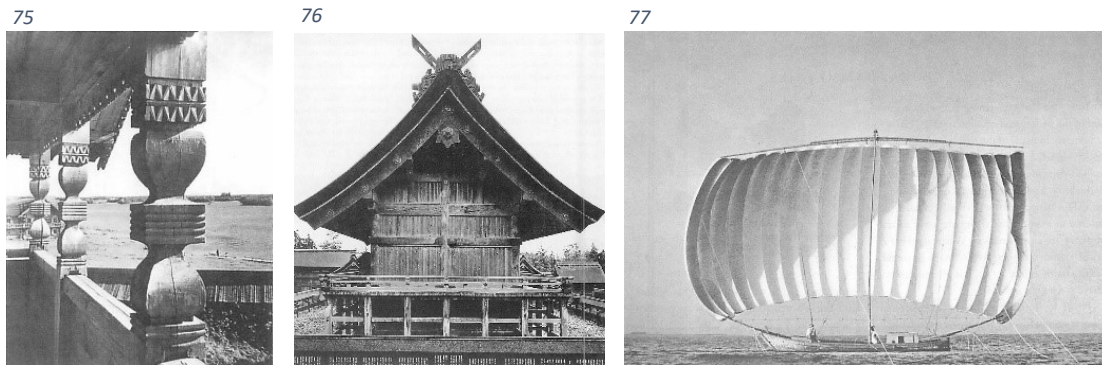
El tejido producido entre el espacio positivo y negativo es la base para entender que el espacio positivo no resulta ser un espacio residual del negativo, sino más bien es la forma calculada del espacio que potencia al lleno de la forma. Estos espacios positivos no son en sí mismos, ya que siempre tratan de volcarse hacia afuera para relacionar las partes y ponerlas en tensión, generando un interés formal y espacial (ver imágenes 72, 73 y 74).



(72) – (73) – (74) En el desnudo azul de Matisse (imagen 72) coexisten los espacios positivos y negativos, dado que ambos poseen una forma calculada y entrelazada. En la imagen de la galería (imagen 73) se aprecia que su espacio fluye hacia el espacio exterior, teniendo como soporte a la forma calculada de los muros y arcos que le dan medida y vida a la totalidad del propio espacio, que se contrasta por las distintas tonalidades lumínicas. En la gran sala de un castillo japonés (imagen 74) el vacío es sereno y fluido, medido por los planos regulares que se contrastan por la luz y sombra. Fuente (72) – (73): *The Nature of Order* (p.176), C. Alexander, 2002. Fuente (74): *The Nature of Order* (p.177), C. Alexander, 2002

- Buena Forma

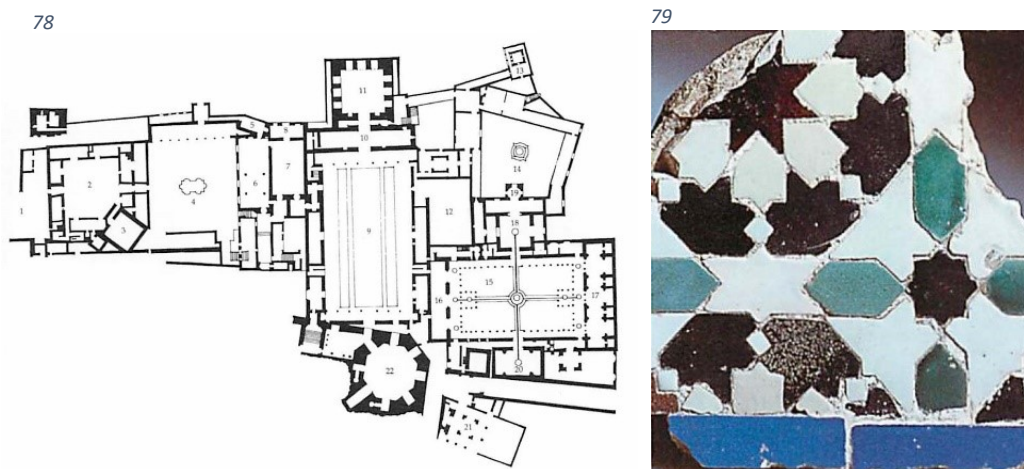
Son aquellas formas compuestas por múltiples centros que independiente sea su complejidad, se configura desde las figuras elementales más simples, siendo un todo hecho de partes y sin tener más de lo que requiere. Algunas características de la buena forma son: alto grado de simetrías internas; simetría bilateral; un centro fuerte, que no es necesariamente es su centro geométrico; espacios de afuera que entran en relación con la forma; diferencia con lo que lo envuelve; formas compactas; y sensación de estar cerrado y completo (ver imágenes 75, 76 y 77).



(75) – (76) – (77) La columna tallada en madera en Rumania (imagen 75) no es un simple decorado, sino que es la evidencia de múltiples centros diferentes que le dan ligereza al material, al incorporar el vacío en la propia materia, marcando un ritmo vertical. La imagen de un santuario japonés (imagen 76) se presenta como una intensa y calculada articulación de las partes que configuran su equilibrada forma. El barco egipcio (imagen 77) compone su viva forma desde la suave y ondulante vela, conformando un centro mayor formado por muchos centros curvos de líneas ligeras verticales. Fuente (75): *The Nature of Order* (p.179), C. Alexander, 2002. Fuente (76): *The Nature of Order* (p.180), C. Alexander, 2002. Fuente (77): *The Nature of Order* (p.185), C. Alexander, 2002

- Simetrías locales

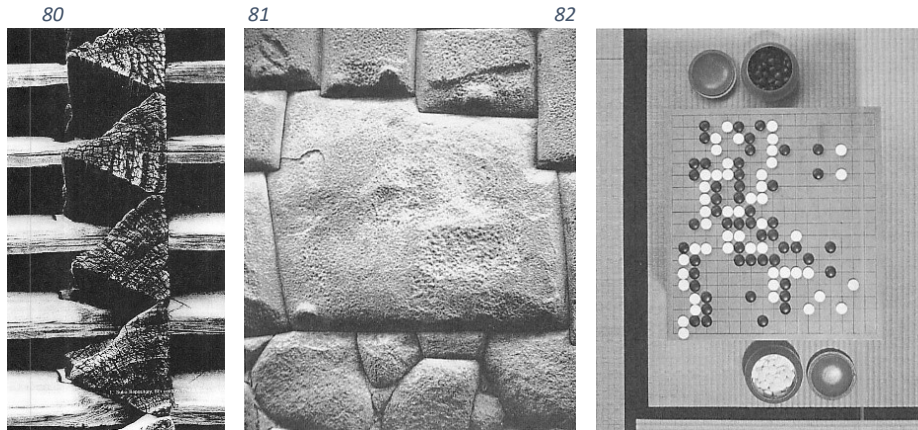
Cada centro fuerte depende de simetrías locales que orbitan alrededor para formar un nivel de entrelazamiento y superposición. Funciona en base a simetrías menores que se mantienen dentro de piezas limitadas de diseño, posibilitando un conjunto que no es simétrico, sino que es orgánico, flexible y vinculado entre las piezas (ver imágenes 78 y 79).



(78) – (79) En el plano de la Alhambra (imagen 78) existe una geometría general flexible y orgánica que se compone desde la combinación de múltiples centros de simetrías menores con geometría propia. Un fragmento de azulejo de la Alhambra (imagen 79) también muestra las simetrías locales en tensión, componiendo un conjunto unitario y diferenciado al mismo tiempo. Fuente (78): *The Nature of Order* (p.187), C. Alexander, 2002. Fuente (79): *The Nature of Order* (p.188), C. Alexander, 2002

-Entrelazamiento profundo y ambigüedad

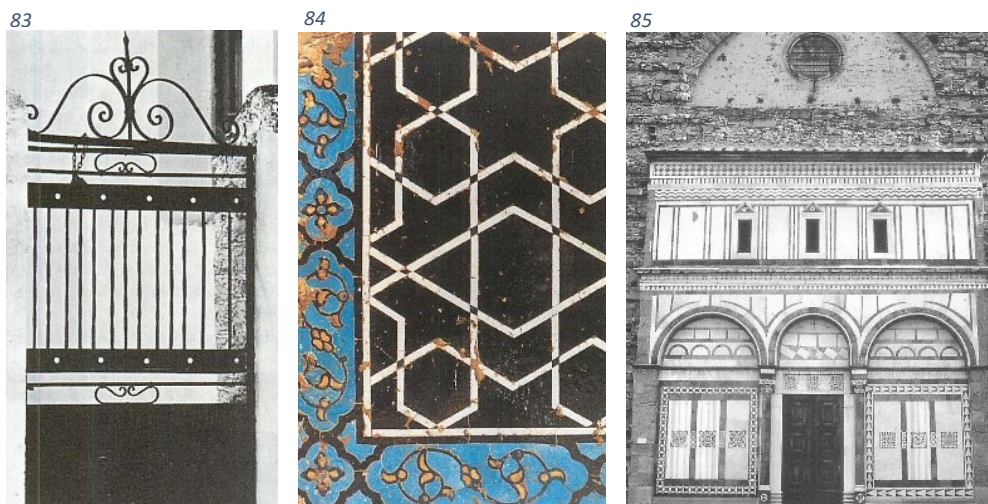
Se puede comprender desde la interconexión de centros con su entorno. Este enganche a veces se logra con un elemento que sirve para adosar o a través de la creación de una ambigüedad espacial, que pertenece tanto al centro como a sus alrededores. En ambos casos el centro y su entorno están imbricados y por ende, dotados de más vida y continuidad (ver imágenes 80, 81 y 82).



(80) – (81) – (82) El entrelazamiento producido en el detalle de madera de una cabaña (imagen 80) produce un efecto de la forma afianzada desde la imbricada interconexión de las piezas. En la mampostería inca (imagen 81) existe un fuerte entrelazamiento de piezas de diferente forma y tamaño que generan una imagen naturalmente viva y ambigua. En el juego del Go (imagen 82) las piezas blancas y negras se contrastan para ir formando entrelazamientos ambiguos en diferentes direcciones y con un profundo sentido de la continuidad, ya que la posición de cada pieza depende de la que tiene alrededor. Fuente (80): *The Nature of Order* (p.195), C. Alexander, 2002. Fuente (81) – (82): *The Nature of Order* (p.196), C. Alexander, 2002

-Contrastes

Un contraste intenso es algo que aparece en cosas que poseen gran vida, esta misma no puede ocurrir sin diferenciación. La unidad de las cosas se puede crear desde la distinción pronunciada de los opuestos, siendo éstos discernibles y al mismo tiempo, dependientes entre sí para convertirse en centros de la imagen total (ver imágenes 83, 84 y 85).

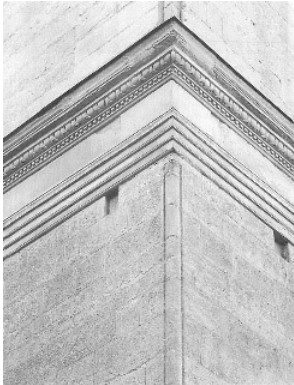


(83) – (84) – (85) El contraste en la silueta de la puerta (imagen 83) surge como trazos oscuros gruesos y delgados sobre el fondo claro uniforme, lo que posibilita un realce de la imagen. El diseño hecho con contrastes desde el color azul en el borde y negro y blanco en el centro, (imagen 84) produce un efecto potente de contrastes envueltos. La fachada de una iglesia toscana (imagen 85) es una multiplicación de distintos contrastes de colores, texturas y espacios. Fuente (83) – (84): *The Nature of Order* (p.201), C. Alexander, 2002. Fuente (85): *The Nature of Order* (p.204), C. Alexander, 2002

- Gradientes

Las gradientes se entienden cuando las cualidades de algo varían de manera lenta, sutil y gradual a través del espacio para transformarse en otras. Las gradientes son adaptativas porque surgen como respuesta natural a cualquier circunstancia cambiante del espacio. Estas gradientes forman centros fuertes, dado que éstos quedan en una condición de sucesión orientada y cambiante entre ellos, pero con un nuevo centro general que intensifica su efecto de campo o completitud (ver imágenes 86 y 87).

86



87

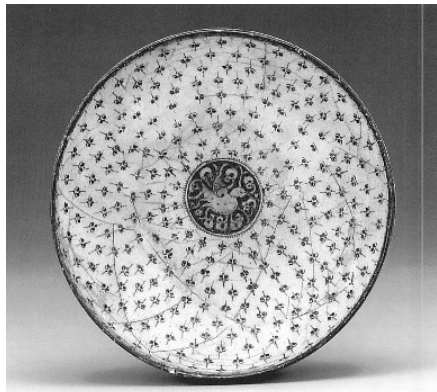


(86) – (87) En la moldura de una cornisa (imagen 86) se observa una gradiente construida desde las líneas que bordean progresivamente al edificio, lo que hace que se oriente la mirada verticalmente y deje al muro debajo de la cornisa como un centro. El Palacio Ducal en Venecia (imagen 87) se construye desde la compleja amalgama de gradientes que posee la fachada desde sus elementos, en donde franjas horizontales diferenciadas se desarrollan para darle el largo al edificio y al mismo tiempo construir su altura. Fuente (86): *The Nature of Order* (p.205), C. Alexander, 2002. Fuente (87): *The Nature of Order* (p.209), C. Alexander, 2002

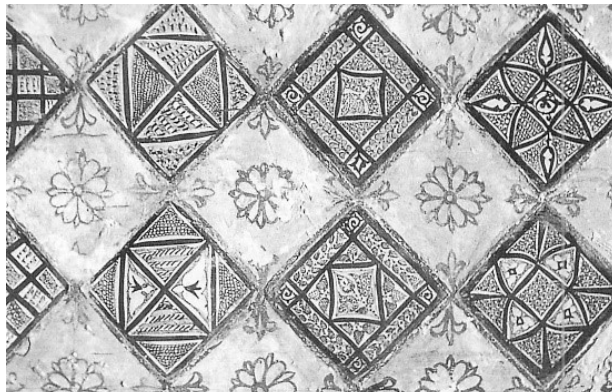
-Aspereza

La aspereza no es una propiedad accidental, ni fruto de la imprecisión, sino que es una característica fundamental para que una cosa sea compleja; las cosas con aspereza morfológica poseen vida desde su soltura, con sutiles variaciones equilibradas que no dejan estático e idéntico a algo. La aspereza tiene su efecto de campo cuando un centro obtiene su fuerza de las irregularidades en tamaños, formas y disposiciones de otros centros cercanos (ver imágenes 88 y 89).

88



89



(88) – (89) La imagen de un cuenco persa (imagen 88) muestra un diseño que se va reiterando de manera inexacta para poder abarcar la totalidad de la figura, creando así su armonía, ya que cada parte de la figura del diseño se referencia a la que posee alrededor. Si fueran idénticas las figuras, no alcanzarían a abarcar armoniosamente la figura total. Los azulejos pintados a mano de la Mezquita de Kairuán (imagen 89) forman figuras diferentes, pero que entran en relación desde su inexactitud y contraste. Si fueran las piezas todas iguales, se formarían un panorama rígido y sin vida. Fuente (88): *The Nature of Order* (p.210), C. Alexander, 2002. Fuente (89): *The Nature of Order* (p.212), C. Alexander, 2002

- Ecos

Los ecos aparecen como un mismo sentimiento rector o de profunda similitud que subyace en los elementos, haciendo parecer que todo está relacionado. Estos ecos reverberan entre sí para formar unidades continuas que dependen de los ángulos prevaletientes en su diseño (ver imágenes 90 y 91).

90



91

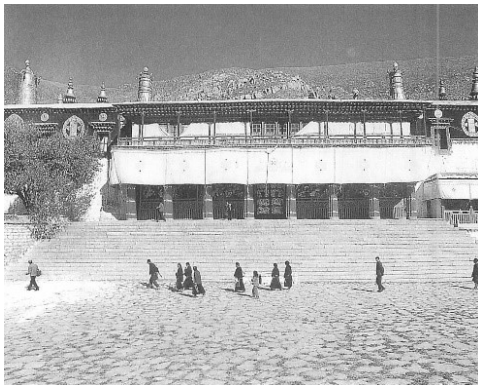


(90) – (91) El Monasterio Tengboche en el Everest (imagen 90) se compone como reverberación que parte desde los ángulos de sus tejados para entrar en relación con las montañas de fondo. El ocupar y trabajar las piedras del lugar en las construcciones, ayuda a que esa relación con el paisaje natural se haga más latente. La puerta de un granero en Noruega (imagen 91) forma ecos desde la relación de las figuras de diamantes y rectángulos hechos en madera. La reverberación parte desde la puerta y se expande como repetición diferenciada hacia toda la fachada. Fuente (90): *The Nature of Order* (p.219), C. Alexander, 2002. Fuente (91): *The Nature of Order* (p.221), C. Alexander, 2002

- El vacío

En este caso, el vacío actúa como centro profundo de una totalidad perfecta. Aparece rodeado y contrastado de materia, lo que acentúa su carácter de profundidad infinita, como quietud que atrae la energía hacia el centro (ver imágenes 92 y 93).

92



93

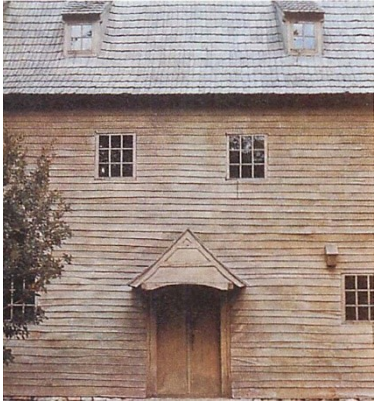


(92) – (93) El espacio al frente del Potala tibetano (imagen 92) es el que permite que se asiente serenamente el edificio y el paisaje de fondo, haciendo el que el movimiento adquiera un ritmo pausado y vital. En el cuadro de Vermeer llamado "Mujer leyendo una carta" (imagen 93) se observa la importancia del vacío detrás de la mujer, que aunque está relativamente quieta, logra esbozar un sutil movimiento sobre la tridimensionalidad luminica de la escena. Fuente (92): *The Nature of Order* (p.224), C. Alexander, 2002. Fuente (93): *The Nature of Order* (p.225), C. Alexander, 2002

- Sencillez y calma interior

Surge cuando la totalidad se manifiesta desde la simplicidad y la pureza geométrica, eliminando todo lo innecesario. Lo que queda al dismantelar lo que no entra en relación, es una estructura en estado de calma interior. La simplicidad y calma interior también surge en la complejidad, ya que depende de que todas las partes del total no sean superfluas y entren en relación, más que la cantidad de cosas (ver imágenes 94, 95 y 96).

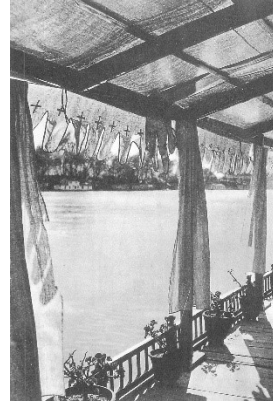
94



95



96



(94) – (95) – (96) El entablado antiguo en una casa en Pensilvania (imagen 94) muestra cómo las cosas se disponen de forma simple, ocupando cada parte su lugar propio y proporcionado dentro de la fachada completa. Las columnas en un santuario japonés (imagen 95) expresan una simple y poderosa manera de vincular sus partes, resultando una imagen que se percibe naturalmente y sin perturbaciones, no existiendo cuestiones que estén demás. La terraza de una casa flotante en Cachemira (imagen 96) da cuenta de los elementos necesarios para que el espacio quede medido y cualificado desde la vinculación con el agua y la luz. Fuente (94) – (95): *The Nature of Order* (p.227), C. Alexander, 2002. Fuente (96): *The Nature of Order* (p.229), C. Alexander, 2002

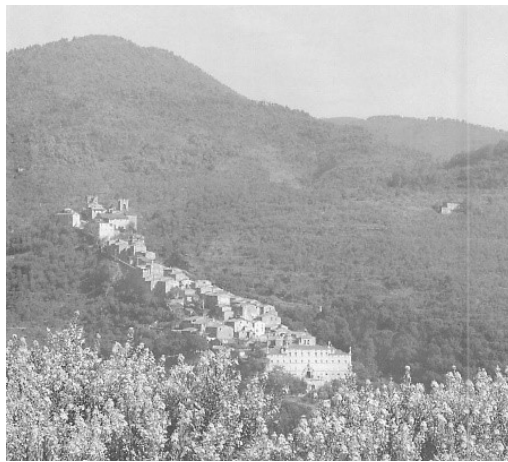
- No separación

La no separación es la experimentación de un todo vivo. Se entiende en cómo la fuerza de un centro se vincula y fusiona levemente con los centros que conforman su entorno, a veces de modo desapercibido (ver imágenes 97 y 98).

97



98



(97) – (98) La ornamentación de un casco persa del siglo XVI (imagen 97) pareciera que disuelve sus figuras individuales en una continuidad extensa y suelta de la forma. En un pueblo al atardecer (imagen 98) las construcciones se encastran entre ellas de forma proporcionada y también con el paisaje en donde se asientan, para así formar una escena que funciona naturalmente continua. Fuente (97): *The Nature of Order* (p.232), C. Alexander, 2002. Fuente (98): *The Nature of Order* (p.234), C. Alexander, 2002

D- Punctum y Studium

Recogiendo el parámetro de relación de Barthes (1990) entre Punctum y Studium, se puede analizar esta copresencia en las imágenes de Valparaíso, dado que existiría un campo de lo visible (Studium), análogo a una veduta, y aquello que se focaliza y punza (Punctum), análogo a lo que se podría denominar como distingo (ver imágenes 99 y 100).

99



(99) La pintura de la ciudad de San Gimignano de Edith Corbet (“Vista de San Gimignano”, 1898) muestra una estrecha relación entre el paisaje construido y el natural, formando un campo visible (Studium) que se punza por las torres, entendidas como distingos de la imagen (Punctum). Fuente: Internet, página: https://www.reprodart.com/kunst/edith_ridley_corbet/View-of-San-Gimignano-Edith-Ridley-Corbet.jpg

100



(100) La fotografía de Thomas Hoepker en el 11-S muestra una imagen radicalmente contrastada por la tragedia del fondo y el relax de los cinco jóvenes en primer plano. Aquí lo que punza es la actitud aparentemente fuera de lugar en el contexto que se envuelve, haciendo que se vuelva una imagen de interés para quien la ve. Fuente: Internet, página: <https://ciclosfera.com/a/foto-polemica-11-s-thomas-hoepker>

E- Morfología

Se hace importante entender la morfología de Valparaíso como algo sistémico en donde holísticamente se relacionarían sus componentes de modo imbricado y superpuesto, como serían por ejemplo el sustrato geográfico, el sitio construido y sus espacialidades, que en su conjunto recibirían un modo de habitar y albergarían cualidades particulares, determinando el carácter e imaginario patrimonial de Valparaíso (ver imágenes 101 y 102).

101



102



(101) – (102) La Casbah de Argel (imagen 101) y Valparaíso (imagen 102) tienen en común que en su imagen urbana comparece la morfología como soporte de lo construido, determinando el carácter e imaginario patrimonial, como cuestión a cuidar. Fuente (101): Internet, página: <https://www.llegarsinavisar.com/wp-content/uploads/2021/05/la-casbah-argel-5.jpg>. Fuente (102): Autor, 2023

3.4 Maneras de mirar

3.4.1 Fusión pasado- presente

El mar que compone un horizonte

Mirando desde Playa Ancha hacia Taqueadero, la vocación de imagen de puerto se puede observar en ambas imágenes, dado que el mar se presenta con embarcaciones que escalan el tamaño de la ciudad. En la imagen antigua las embarcaciones densifican el mar y lo contrastan con el escaso poblamiento de los cerros (*ver imagen 103*). En la imagen actual, los buques funcionan como una construcción más que se suma a las existentes en los cerros; se trata de una imagen que se empieza a deconstruir desde los sólidos en pendiente hasta llegar al mar. Las grúas indican una imagen temporal reconocible, al presentarse como un objeto de una dimensión mayor en la ciudad, dando cuenta de una tecnología portuaria y por ende, refuerza la imagen de vocación de puerto (*ver imagen 104*).

Tanto el perfil próximo de Valparaíso y el del frente de Viña del Mar se densifican con construcciones que remarcan la idea de mar como centro, quedando éste como una zona llana cobijada (como Mare Nostrum) por la morfología y también por las construcciones que lo utilizan como horizonte de orientación.

103



(Posiblemente principios del 1900)

104



(Actual)

(103) – (104) En la imagen antigua las embarcaciones densifican el mar contrastándolo con el escaso poblamiento de los cerros. En la actualidad se observa que el mar es una zona cobijada por la densidad de alrededor. Fuente (103): *Valparaíso Panorámico* (p.28), R. Hernández Cornejo, 2018. Fuente (104): Autor, 2023

El mar de Valparaíso en ambas fotos funciona como centro visual desde este punto de vista (*ver imágenes 105 y 106*), con algunas diferencias que se pueden evidenciar en dos partes. La primera dice relación con que en la foto antigua, aparece una manera continua en la que se desarrolla el manto topográfico construido hasta llegar al borde marítimo, lo que se entiende como una geografía imbricada con las construcciones, determinando una visualización del paisaje urbano mucho más puro, a excepción del edificio blanco que aparece en Cerro Alegre como una construcción desmedida con su contexto. En la foto actual, los edificios de borde ensucian la imagen pura y transforman el borde en algo más bien caótico, cortando esa continuidad visual que llega al mar.

La segunda diferencia se basa en el carácter portuario industrial del sector de Barón, con estructuras que ocupan el borde lo que hace un poco más compleja su visualización. Si bien hoy es mucho más limpio el sector de la bodega Simón Bolívar, la ausencia de elementos no responde necesariamente a una apropiación de lo público de esos espacios, sino más bien surge una imagen que es inerte,

deshabitada y casi en estado de obsolescencia, fragmentando en dos partes la imagen del borde de la ciudad, por un lado se muestra caótica (antes) y por otra parte desierta (actualidad).

105



(1970)

106

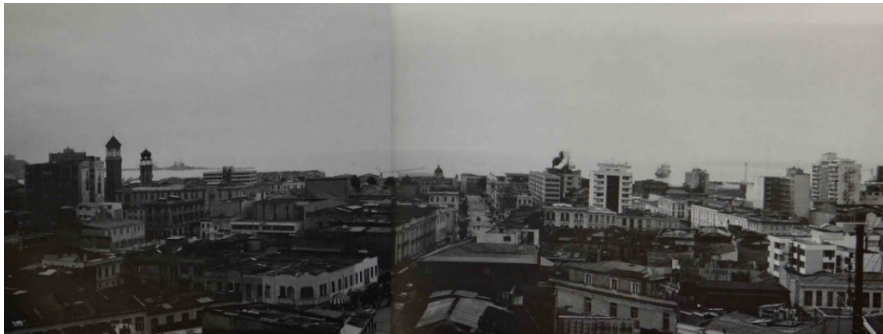


(Actual)

(105) – (106) Ambas fotos tienen al mar como centro visual. En la foto antigua es continuo el manto morfológico construido que llega al mar. En la actualidad, esa relación se entorpece por los edificios del borde. La vocación del sector Barón se muestra por un lado, como lugar portuario y por otro, como lugar desértico. Fuente (105): Fotografías de Valparaíso (p.68), J. Hernández Tapia, 2014. Fuente (106): Autor, 2023

Es muy claro cuando los edificios del borde marítimo le dan la espalda a la ciudad y no nacen de la complejidad preexistente de la traza urbana. El valor de la panorámica se disuelve cuando la línea de horizonte, entendida como espesor del mar, se corta. Se suma que los distingos, como son las torres de la iglesia, quedan disminuidos por edificios que empiezan a competir en altura y ancho. La volumetría de las construcciones deviene del patrón formado por la traza de la ciudad, de donde se levantan para formar un todo unitario que se visibiliza como imagen urbana (ver imágenes 107 y 108).

107



(Entre 1970 y 1980)

108



(Actual)

(107) – (108) El valor de la panorámica se disuelve cuando comienzan a erguirse los edificios del borde, entorpeciendo la relación con el horizonte del mar. Fuente (107): Fotografías de Valparaíso (p.56 - 57), J. Hernández Tapia, 2014. Fuente (108): Autor, 2023

La imagen portuaria de la ciudad queda manifestada en los elementos que la componen en ambas tiempos, entre ellos: los almacenes fiscales, las grúas, los barcos, las pequeñas embarcaciones, etcétera. A la distancia se observa que el manto topográfico construido de los cerros, le da espacialidad e importancia a la porción de mar que recoge. En la imagen portuaria, casi se pueden observar los movimientos a escala micro que se producen por la propia actividad, siendo esto lo que también definiría una característica de la imagen, ya que en la visualización del programa, se proyectaría y haría palpable una imagen identitaria del lugar desde el mar (ver imágenes 109 y 110).

109



(1970)

110

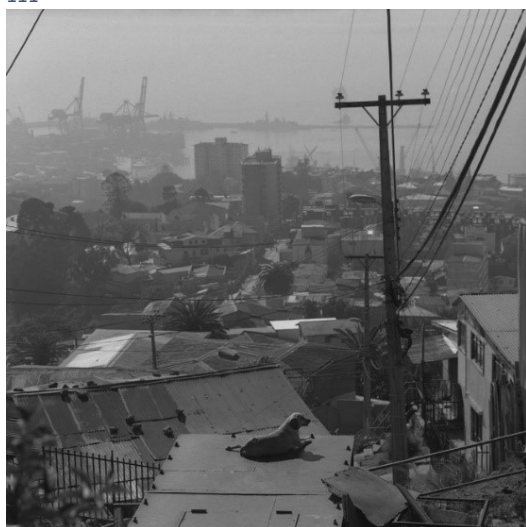


(Actual)

(109) – (110) La imagen portuaria que se proyecta en ambos tiempos es recogida por la espacialidad que construye el manto topográfico. Los movimientos a micro escala definen una identidad portuaria. Fuente (109): Fotografías de Valparaíso (p.146), J. Hernández Tapia, 2014. Fuente (110): Autor, 2023

Ambas fotos conservan prácticamente los mismos elementos, sin grandes modificaciones. Se nota claramente que aquella gradiente formada por las casas que se prolongan cuesta abajo, se interrumpe por dos altos edificios, que desde la óptica visual, alcanzan a tocar el mar, dejando cortada la línea de borde y desgranada la trama común. Mirando al mar, se puede observar que la escalera y la calle forman un continuo que se proyecta al horizonte marítimo, lo que refuerza la idea de que la orientación visual hacia el mar es una referencia que se debe cuidar (ver imágenes 111 y 112).

111



(Posiblemente año 2015)

112



(Actual)

(111) – (112) La gradiente formada hacia el mar es interrumpida por los dos grandes edificios. El mar se presenta como elemento que orienta la visión. Fuente (111): Valparaíso (fotografía n° 10), A. García - Alix, 2016. Fuente (112): Autor, 2023

Escenas y espacios modelados por la luz

La gracia que posee la imagen de Sergio Larraín del pasaje Bavestrello, es su magnífico trabajo de la luz que cualifica y modela el espacio, al posarse sobre los materiales y formar una escena que particulariza la manera de transitar. Una luz diagonal complejiza y aumenta las aristas existentes, estirando el espacio (*ver imagen 113*). En la actualidad, la forma del pasaje Bavestrello se ha mantenido, aunque esa porosidad y textura de la luz no se logra tanto, debido a que la piel de los materiales es relativamente nueva; la fotografía es tomada a propósito por la tarde, cuando ya la luz oblicua no está, con la finalidad de observar si su calidad espacial disminuye o se da de otra manera, siendo de todos modos un espacio que surge de atajo para llegar más próximamente al plan y con una luz principalmente difusa que viene de manera cenital y envuelve al espacio (*ver imagen 114*).

113



(1952)

114



(Actual)

(113) – (114) En la fotografía antigua, el espacio es modelado principalmente por la luz diagonal. En la actualidad y con otra hora del día con respecto a la foto antigua, se ha conservado la forma del espacio, pero con materiales nuevos, lo que produce una escena con luz difusa que envuelve, sin tanta porosidad. Fuente (113): Valparaíso, S. Larraín, 1991. Fuente (114): Autor, 2023

La similitud que se puede encontrar en ambas fotos, es el carácter portuario del sector del Muelle Prat. Si bien en la imagen de Larraín existe un halo de cierta escena lenta (al parecer al amanecer), en donde la luz artificial es la que genera una imagen del tiempo de la espera o partida, en las personas que se encuentran en primer plano. Además, esas luces artificiales son las que se reflejan en el agua

calma, creándole un horizonte levemente plano y brillante, que contrasta con las embarcaciones oscuras (*ver imagen 115*). La imagen actual da cuenta de un puerto mucho más imponente, casi con un paredón de contenedores y grúas altas, que dan cuenta de una evolución y expansión del puerto. La cualidad lumínica de los reflejos en el agua se mantiene incluso de día, en donde los colores de las embarcaciones se multiplican y estiran para generar una estela bamboleante, dejando en una especie de trance a quienes se detienen a observar la escena (*ver imagen 116*).

115



(1963)

116



(Actual)

(115) – (116) *En ambas imágenes el carácter portuario se hace presente. En la imagen antigua, el agua es un plano brillante que contrasta con las embarcaciones oscuras, construyendo la imagen de la espera. En la actualidad, el puerto se aprecia más imponente, siendo el agua un plano de colores bamboleantes que deja en estado hipnótico a quien mira. Fuente (115): Valparaíso, S. Larraín, 1991. Fuente (116): Autor, 2023*

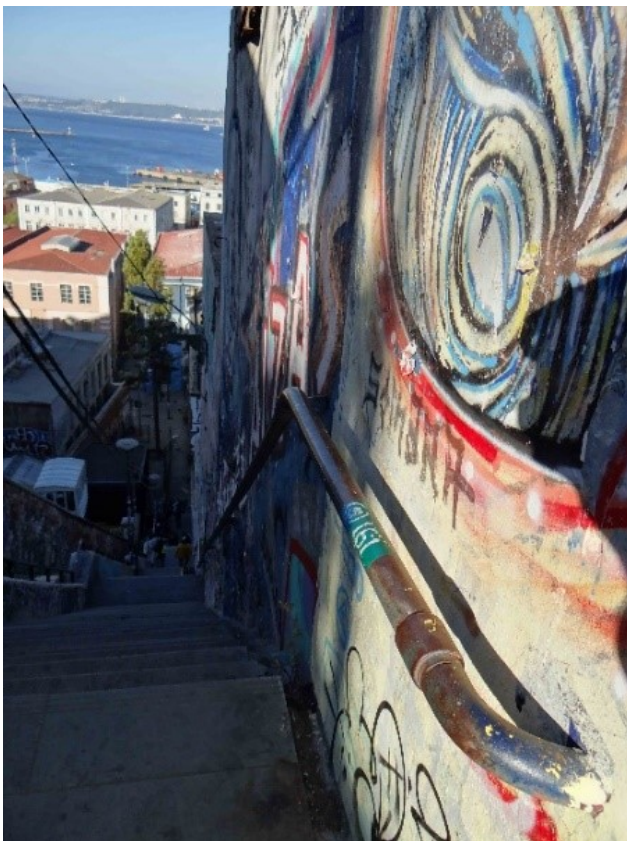
La foto antigua de Larraín se muestra como un detalle táctil y lumínico del pasamanos de la escalera Cienfuegos, que se asocia con la materialidad del muro y la escalera en sí; el reflejo fino que surge en el pasamanos junto a la mano que lo toca, expresa el sentido de habitar la escalera con un ritmo para descender, al tener que afirmarse sobre el vértigo de la espacialidad inclinada. La sombra crea un juego de contrastes que dibujan figuras sobre la piel material, algo porosa, del muro y la escalera. Los muros poseen unos cuantos rayados de palabras hechas de un trazo y de un solo color, que pasan desapercibidos en la escena general. La foto actual muestra un pasamanos roído por el tiempo, sin la brillantez de antaño y con partes de óxido que dan cuenta del envejecimiento de las texturas. La cualidad lumínica queda disminuida por los grafitis, que llenan la superficie del muro con múltiples tonos, formando un caos que desequilibra y hace desaparecer el contraste de luces y sombras; la espacialidad de la escalera queda fragmentada y se hacen presentes más los elementos (muros, escalones) que el espacio que pudiera resultar, como sí es el caso de la imagen antigua, en donde la sombra traspasa los elementos y configura una espacialidad (*ver imágenes 117 y 118*).

117



(1963)

118

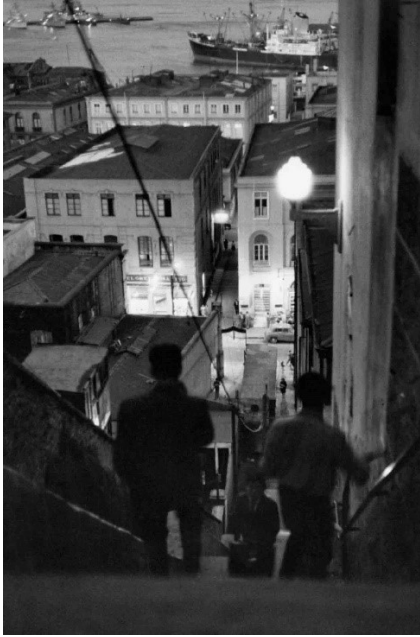


(Actual)

(117) – (118) *La imagen antigua construye el espacio desde las sombras y los reflejos. En cambio, en la imagen nueva, los grafitis desequilibran la escena lumínica, haciendo más presentes los elementos que el espacio. Fuente (117): Valparaíso, S. Larraín, 1991. Fuente (118): Autor, 2023*

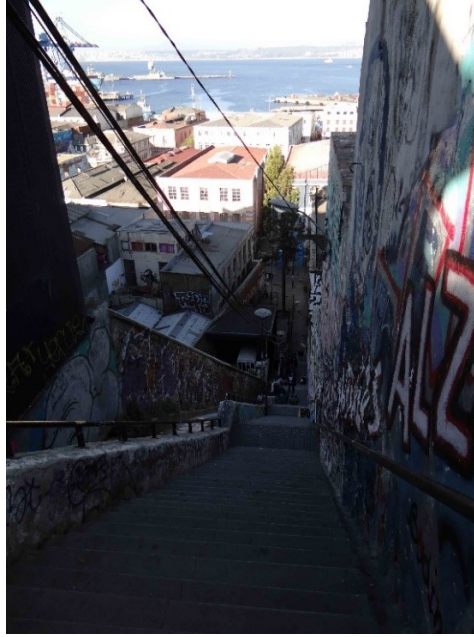
La escalera Cienfuegos retratada por Sergio Larraín (al parecer al amanecer) muestra la relación continua del lleno y el vacío de la ciudad, al hacer aparecer el espacio negativo y el espacio positivo como constructores del soporte espacial por donde se desplazan las personas. Estos desplazamientos quedan inmersos en sutiles cambios de tonalidad de la imagen, quedando evidenciados cuando se alumbra la parte baja de los edificios, en un pequeño brillo en el pasamanos o en los puntos de luz de los barcos; en el fondo, la imagen que se proyecta es una cualificación sutil del espacio habitado de la ciudad (*ver imagen 119*). Al día de hoy, el sector aledaño de la escalera Cienfuegos no ha modificado sustancialmente su fisonomía y la gente sigue utilizando la escalera, tanto para desplazarse como también para sentarse y conversar. Sin embargo, los rayados en las paredes le han formado una capa material extraña y caótica, que le resta lucidez espacial y de dignidad material al lugar. El árbol en el fondo de la imagen, también perturba, en parte, esa continuidad espacial que la mirada proyectaba hacia el horizonte marítimo (*ver imagen 120*).

119



(1963)

120



(Actual)

(119) – (120) Los cambios de tonalidad que se expresan en la imagen antigua son los que crean una relación de lleno y vacío. Al día de hoy, esa relación se ha ido perdiendo en alguna medida por los grafitis, que crean una capa extraña y caótica. Fuente (119): Valparaíso, S. Larrain, 1991. Fuente (120): Autor, 2023

Lo mismo sucede en la fotografía de Wittke de la escalera Cienfuegos, en donde se aprecia de mejor manera la dimensión táctil de los materiales, los cuales poseen texturas cualificadas por la luz, en una continuidad del vacío por donde se desplazan las personas (ver imagen 121). Esa continuidad y cualificación está desmejorada en parte por los grafitis, que en el fondo, no reconocen la cualidad temporal del sitio y barren con la expresión de lo que los materiales piden ser en su propia esencia (ver imagen 122).

121



(Posiblemente décadas 80 - 90)

122



(Actual)

(121) – (122) La dimensión táctil de los materiales que construyen el espacio de la imagen de antaño se va perdiendo por los grafitis que tapan su esencia. Fuente (121): Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.125), O. Wittke, 2018. Fuente (122): Autor, 2023

La fotografía antigua del ascensor Cordillera surge como una imagen sutil de contrastes lumínicos de la escala interior y la distante simultáneamente. El ascensor descendiendo da cuenta de una interioridad más en penumbra, que se desplaza en oblicuo por los rieles, generando una fuga muy marcada. La extensión de la vista se posibilita por una altura homogénea de las construcciones, con dos torres un poco más altas y delgadas de la Plaza Sotomayor, funcionando como punctum de la imagen. El mar y el perfil de los cerros completan la imagen que alude a la continuidad y transición desde la escala próxima hasta llegar a la lejana (*ver imagen 123*). En la actualidad dichas relaciones son debilitadas por la aparición de un edificio de vidrio que intenta pasar desapercibido desde su materialidad, pero que de todos modos irrumpe en el campo visible de la ciudad y desarticula el contraste lumínico del interior y el exterior (*ver imagen 124*).

123



(1963)

124



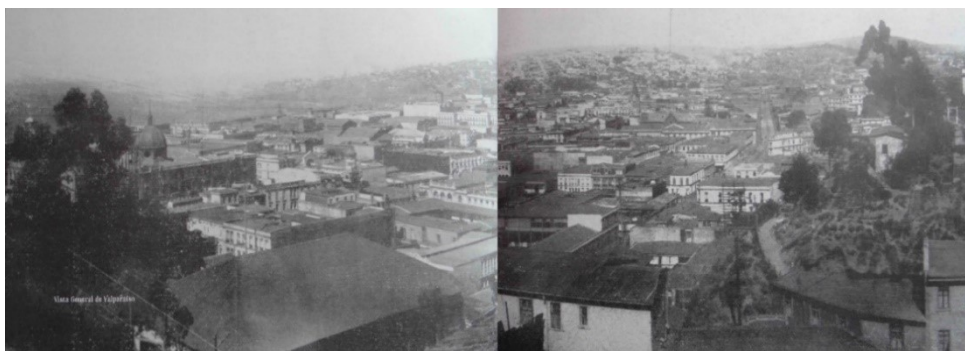
(Actual)

(123) – (124) En la imagen antigua, la escala interior y exterior comparecen simultáneamente desde los sutiles cambios de contraste. En la actualidad, un edificio de vidrio interrumpe el campo visible de la ciudad, rompiendo el tejido lumínico contrastado. Fuente (123): Valparaíso, S. Larraín, 1991. Fuente (124): Autor, 2023

Transformación de la imagen del paisaje urbano

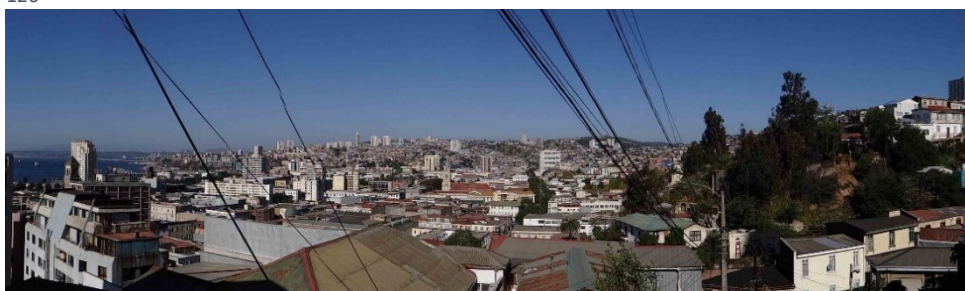
El horizonte de cubiertas que compone la panorámica mirando hacia el sector Barón, es un valor que construye una imagen memorable en la foto antigua; este horizonte homogéneo se constituye desde la escala de los edificios en el plan, lo que hace posible la comparecencia del mar en la izquierda y el perfil de los cerros al fondo, formando una imagen holística y continua de ciudad, cuyos únicos y leves contrastes son las torres y cúpulas que surgen de forma medida en algunos edificios (*ver imagen 125*). En la foto actual, se aprecia que aquel valor de continuidad va desapareciendo, siendo inversamente proporcional a la altura de los edificios que emergen, tanto en el plan como en los cerros; el mar como centro visual queda un tanto tapado y por ende, su valor de horizonte visual queda disminuido (*ver imagen 126*).

125



(Posiblemente principios del 1900)

126



(Actual)

(125) – (126) Se visualiza que en la foto antigua existe un horizonte de cubiertas, en donde comparecen el mar y los cerros al mismo tiempo. En la imagen actual, ese horizonte se va perdiendo por la aparición de edificios altos que obstruyen la relación con el horizonte del mar.
 Fuente (125): Valparaíso Panorámico (p.120 - 121), R. Hernández Cornejo, 2018. Fuente (126): Autor, 2023

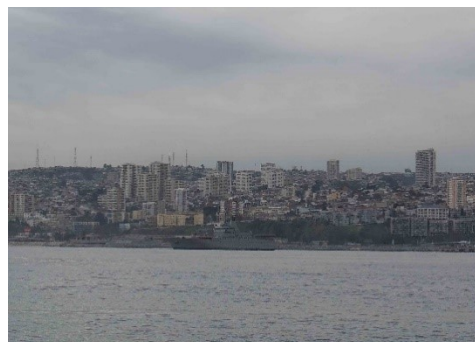
La voluntad que tiene la torre de la Iglesia San Francisco para erigirse como un hito dentro la ciudad, tiene su significado en lo visual y lo simbólico; la altura y esbeltez de la torre la deja en una condición de punctum, referencia o distingo dentro del campo visual, mirando desde el mar hacia los cerros. Por lo mismo, a Valparaíso se le denomina también Pancho, ya que los marinos divisaban en la iglesia una referencia, a modo de faro, cuando se aproximaban a la ciudad (ver imagen 127). Hoy, la depredación inmobiliaria en los cerros, ha hecho que se pierda lamentablemente todo el sentido originario. La tutela del paisaje urbano entendido como su patrimonio, no fue cuidado y hoy se ha transformado en un paisaje caótico e incluso genérico. El nuevo paisaje tampoco da cuenta de la morfología preexistente, y toda relación de campo visible y punctum se ha disuelto o desaparecido por completo (ver imagen 128).

127



(1964)

128

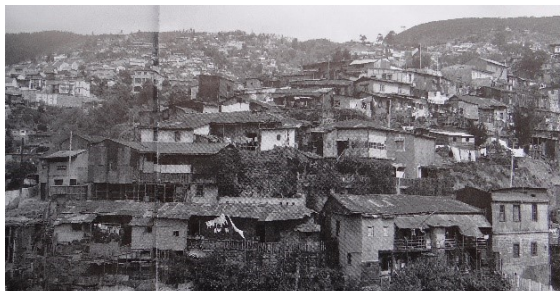


(Actual)

(127) – (128) Valparaíso le debe su apodo Pancho a La Iglesia San Francisco, dado que por su esbeltez y altura, servía de referencia a los marinos, así se puede apreciar en la imagen antigua. Hoy, esa relación de altura proporcionada al contexto se ha perdido completamente en el paisaje caótico de los edificios de inmobiliaria. Fuente (127): Fotografías de Valparaíso (p.100), J. Hernández Tapia, 2014. Fuente (128): Autor, 2023

La imagen de antaño proyecta una manera magnífica de adaptación a la pendiente por parte de las construcciones. Se observa que a pesar de la precariedad de los materiales, el valor del paisaje urbano emerge, dado que justamente con los mínimos materiales y operaciones, las casas se logran imbricar con el terreno, en un acuerdo tácito de convivencia, construido desde la altura, encaje, posición y distanciamientos, para todas lograr alcanzar un horizonte visual y de luz. Existe un equilibrio entre lo construido y la naturaleza, en donde la morfología no se tapa, sino más bien se realza como soporte de la imagen paisajística (*ver imagen 129*). Si bien en la foto actual se conservan los valores expresados, cuando aparece un edificio alto y sin proporción, la trama o tejido urbano queda interrumpido, lo que le resta continuidad a la imagen; casi que se puede recorrer visualmente cada parte de los granos que conforman la imagen, pero en esa continuidad resuena negativamente los elementos sin escala que no se ajustan al valor total (*ver imagen 130*).

129



(Década de los 60)

130



(Actual)

(129) – (130) Se puede observar que la fotografía antigua tiene un valor de continuidad, equilibrio y encaje de las partes, desde los mínimos materiales. A pesar de conservar ciertos atributos, lamentablemente un edificio alto y sin proporción que aparece en la imagen actual, desgrana el encaje preexistente. Fuente (129): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.100-101), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (130): Autor, 2023

Lo mismo sucede en la vista antigua de subida Ecuador, en que se aprecia el complejo calce de las partes desde una escala adecuada y un carácter ecléctico, que en el conjunto conforman una imagen llena de recodos espaciales y realce de la morfología (*ver imagen 131*). Cuando en la actualidad comienzan a aparecer los edificios de inmobiliaria, ni el valor formal, ni tampoco el de calce y tamaño se respetan. Esos acuerdos de convivencia, en esas partes, desaparecen, casi creando un mundo en sí mismo que opaca la imagen compleja del paisaje urbano. Resulta evidente que incluso la iglesia que aparece en el fondo como un hito, disuelve su escala en comparación a los monumentales edificios, que coartan las líneas visibles del manto topográfico que se constituye (*ver imagen 132*).

131



(Década de los 60)

132



(Actual)

(131) – (132) En la vista antigua de subida Ecuador se aprecia el complejo calce ecléctico de las partes que integra recodos espaciales y realza la morfología. Cuando empiezan a emerger los edificios de inmobiliaria, no se respetan los preexistentes valores formales, de calce y tamaño. Fuente (131): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.112), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (132): Autor, 2023

Cuando se mira al mar desde la foto antigua, se observa una imagen de paisaje neto y límpido, constituido por alturas homogéneas de ciudad, un borde marítimo definido, una línea de horizonte desvanecida con el cielo y algunos distingos como el ascensor o la aguja de la iglesia. Tímidamente emergen un par de edificios altos, pero que aún no entorpecen la calidad compleja y continua de la imagen (*ver imagen 133*). En la foto actual se divisa cómo la altura excesiva de los edificios, sobre todo en el borde costero, rompe con la continuidad de las líneas visuales de la costa; se trata de una especie de ensanchamiento y densificación del borde marítimo que se vuelve tosco, incluso con algunos edificios tocando visualmente la línea de horizonte. Este hecho desconoce al mar como centro de orientación de Valparaíso, básicamente por dos motivos: el primero, es que los edificios lo tapan parcialmente y el segundo, es que al mismo tiempo estos edificios le entregan una espalda a la ciudad, que le resta continuidad a la gradiente de construcciones que llegan al mar de forma sincrónica (*ver imagen 134*).

133



(Década de los 60)

134



(Actual)

(133) – (134) El paisaje neto y límpido de la imagen antigua se vuelve tosco por la densificación en altura del borde marítimo, desconociendo la gradiente continua que tiene al mar como centro visual. Fuente (133): *A Valparaíso 1962 – 1965* (p.164-165), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (134): Autor, 2023

La imagen de puerto que se genera en la fotografía antigua, incluso sin el molo de abrigo aún, es muy clara y con la línea de mar más adentro de lo actual. El dique flotante, las embarcaciones y los edificios son una resultante clara y visible del desarrollo del puerto. Los edificios poseen una clara traza urbana y su contextura deviene en cajas de estilo historicista y ecléctico, que funcionan cohesionadas para formar una imagen reconocible, siendo coherente con sus alturas y ejes (*ver imagen 135*). La foto actual muestra cómo se le fue ganando terreno al mar e instalando algunos edificios nuevos de mala calidad arquitectónica. La coherencia de la traza urbana que se hace edificio, se pierde por la diversidad estilística, dado que sus elementos no funcionan unitariamente para componer los perfiles de ciudad; los edificios con rasantes y vidriados no responden al valor inherente y preexistente de la tipología de caja sólida. Sobre el sector de La Matriz, aún se puede observar esa continuidad de la traza urbana y la volumetría que lleva aparejada. Las nuevas volumetrías no cuidan completamente la altura idónea que se requiere para mirar el mar desde el Paseo Yugoslavo. La línea del molo aparece entrecortada y no opera como elemento que defina un límite grueso de porción de mar. Se trata de la imagen de un paisaje algo desordenado o caótico, sin tanta referencia a la idea de puerto, que sólo se vislumbra por las grúas que sobrepasan la altura de los edificios (*ver imagen 136*).

135



(Posiblemente entre finales del 1800 e inicios del 1900)

136



(Actual)

(135) – (136) La imagen de puerto en la fotografía antigua es muy clara, siendo compuesta por edificios como cajas que se yerguen desde la traza urbana. En la actualidad existe un caos de estilos arquitectónicos que no definen perfiles de ciudad. Fuente (135): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.31), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (136): Autor, 2023

Resulta muy evidente que en la foto antigua existe una manera muy equilibrada y armónica de establecer relaciones entre las construcciones y su soporte geográfico. El borde marítimo constituye un perfil claro, que devela el valor del mar como centro. El cielo de nubes le da escala a la ciudad completa y le ofrece un cierto dramatismo lumínico. Aparece una volumetría danzante que se construye por el espesor, las ondulantes formas y el contraste lumínico. El horizonte lejano se presenta como una fina y leve capa dibujada a lo lejos (*ver imagen 137*). En la foto actual, existen construcciones desmedidas que rompen la manera en que se enhebran las construcciones. Se aprecia en el fondo de la imagen, mirando a Concón, que también surgen edificios que tapan su perfil. La transformación de estos perfiles, da cuenta de la manera en que cambian algunas partes de la ciudad a fragmentos genéricos, carentes de arraigo y de identidad visual, proyectada originalmente por la propia ciudad (*ver imagen 138*).

137



(Posiblemente décadas 80 - 90)

138



(Actual)

(137) – (138) La armonía entre las construcciones y el soporte geográfico también se conjuga con el cielo de nubes y el horizonte lejano, teniendo como centro visual el mar. En la imagen actual, las nuevas construcciones altas desenhebran esta relación, incluso los edificios de Concón atentan contra la escala lejana que existía. Fuente (137): Cerros de humo, Valparaíso (1979-2016) (p.116-117), O. Wittke, 2018 Fuente (138): Autor, 2023

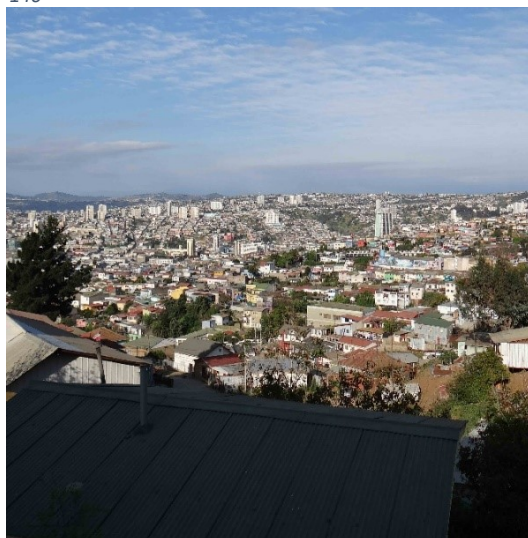
El manto topográfico que se muestra en la foto antigua es bastante continuo, con pequeños destellos lumínicos en las cubiertas y un perfil lejano apenas visible. De a poco empiezan a aparecer edificios en altura que resultan inconexos con la trama que forma la morfología y las construcciones (*ver imagen 139*). En la foto actual, la proliferación de edificios altos se multiplica y la cualidad del manto topográfico se va perdiendo y endureciendo por estos gigantes bloques sin escala ni sentido. La imagen que se proyecta es visualmente sucia y discontinua (*ver imagen 140*).

139



(Posiblemente año 2015)

140



(Actual)

(139) – (140) A pesar de tener relativamente pocos años de diferencia, se observa una explosión de edificios altos en la imagen actual, en comparación a la tibia aparición de algunos de éstos en la imagen antigua. Su aparición proyecta una imagen sucia y discontinua. Fuente (139): Valparaíso (fotografía n° 4), A. García - Alix, 2016. Fuente (140): Autor, 2023

Transformaciones de las características de los lugares

En ambas imágenes de la Plaza Victoria, se observa que si bien se han reemplazado los edificios de la fachada de la izquierda, se mantiene el vacío de la calle y la fila de árboles. Los edificios se han hecho más altos y no conservan ningún vestigio de lo preexistente, ni en forma ni en programa. En la imagen antigua se visualiza un ritmo de los desplazamientos mucho más lentos que en la foto actual, de hecho,

al no haber tantos vehículos, los desplazamientos se desbordan por la calle misma (ver imagen 141), mientras que actualmente se han estandarizado las esquinas como forma de cruzar de una vereda a otra; esta manera de desplazamiento le quita en parte, espacialidad a la imagen de la plaza, ya que la calle con alto flujo vehicular se divide en dos bordes, uno en el primer piso de los edificios y el otro en el borde de la plaza (ver imagen 142).



(Posiblemente principios del 1900)



(Actual)

(141) – (142) Si bien en ambas imágenes se conserva el vacío de la calle y la fila de árboles, en la foto actual se observa una altura mayor de edificios que no conservan ninguna preexistencia. Los ritmos de desplazamientos son diferentes en ambas imágenes, dado que existe hoy un ritmo mucho más acelerado, lo que le resta espacialidad a la imagen. Fuente (141): Valparaíso Panorámico (p.55), R. Hernández Cornejo, 2018. Fuente (142): Autor, 2023

Se aprecia una diferencia en la imagen límpida de la foto antigua versus una imagen algo desordenada y sin línea de fuga u horizonte de la foto actual. La foto antigua muestra al suelo como protagonista de una extensión, generando una especie de podio continuo por donde se posan los edificios, que conforman una profundidad mirando al cerro. En cambio, en la foto actual, se pierde aquella profundidad por la serie de elementos que atiborran el espacio, volviéndose algo caótico y sin una imagen recordable de ciudad (ver imágenes 143 y 144).



(Posiblemente principios del 1900)



(Actual)

(143) – (144) La gran diferencia entre ambas fotos es que en la imagen antigua se aprecia una espacialidad límpida, y en cambio en la imagen actual, el panorama se desordena al no existir línea de horizonte de la ciudad. Fuente (143): Valparaíso Panorámico (p.73), R. Hernández Cornejo, 2018. Fuente (144): Autor, 2023

Si bien en la foto antigua se aprecia una cierta precarización material en las fachadas y la calle, su valor radica en la posibilidad que tienen las casas para adaptarse a la pendiente e ir formando escalonadamente una gradiente hacia el mar. Se configura una vida de barrio, en donde los habitantes se apropian de los espacios para crear lugares que son cualificados por el tamiz lumínico y de sombra. El paisaje de fondo es notoriamente continuo y escalado porque la matriz morfológica aparece muy claramente imbricada a las construcciones; esta manera es la que configura una imagen recordable y con carácter propio del paisaje urbano (*ver imagen 145*). En la actualidad no existe esa vida de barrio porque las casas fueron reemplazadas por unas construcciones idénticas y rígidas de edificios más altos (estilísticamente tampoco se recogen las preexistencias) en las fachadas de la derecha, de la izquierda y del fondo; las fachadas niegan la calle porque sus elementos compositivos no se relacionan a ella, las puertas no dan a la calle de inmediato (dejan una especie de reja previa o existe una única entrada en los edificios) o las ventanas no construyen lugares que relacionen el interior con el exterior próximo. Se puede sumar también que los vehículos estacionados no dan lugar a la detención. Aún se puede apreciar parte del mar cuando se desciende, pero la arbitrariedad de alturas que surgen en la línea de borde y en algunas partes de los cerros, le quita intensidad a la relación directa con el horizonte del mar y la imagen urbana que existía (*ver imagen 146*).

145



146



(Década de los 60)

(Actual)

(145)–(146) La vida de barrio aparece en la fotografía antigua cuando las fachadas se encuentran escaladas con su paisaje. Distinto aparece en la imagen actual, ya que las casas han sido reemplazadas por edificios altos que niegan su fachada a la calle, lo que por consiguiente liquida la imagen de barrio preexistente. Fuente (145): A Valparaíso 1962 – 1965 (p.160-161), E. Bialoskorski, 2016. Fuente (146): Autor, 2023

El contraste entre las dos imágenes es muy notorio, en el entendido de que en la foto antigua de Larraín, es la apropiación espacial de los habitantes la que comparece, al ocupar la escalera Fischer como espacio lúdico de juegos, de tránsito o detención en lo público; el murete en primer plano posee unos rayados con una especie de carbón, manifestando una autenticidad en el sentido del habitar. Al parecer, se tiene como programa básico, el uso residencial, que a su vez se apareja con un espacio público de encuentro y ocio (*ver imagen 147*). La expresión hoy, del mismo sector de la escalera Fischer (que está dentro de la zona declarada como Patrimonio por UNESCO), es una teatralización del sentido del habitar, dado que pierde su condición genuina de habitar, modificando su programa a locales como bares y restaurantes, en donde subyace el código de la gentrificación; las escaleras pintadas dan cuenta de esta especie de propaganda del habitar, como una puesta en escena de un espacio de transacción o de consumo de un lugar histórico, cabría decir negocio o negación del ocio según lo expresado por Pablo Oyarzún (Oyarzún, pág. 1). Se crea una imagen urbana ficticia que estandariza los desplazamientos como experiencia calculada o restringida (*ver imagen 148*).

147



(Posiblemente principios de los 60)

148

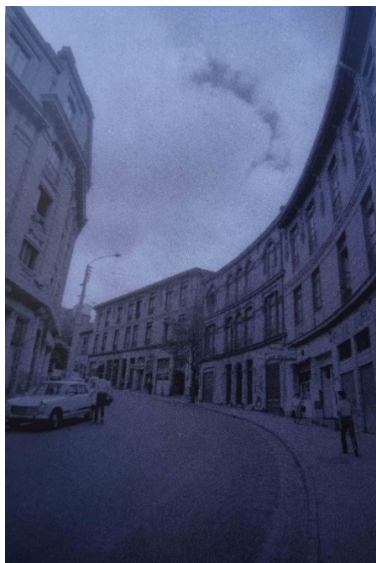


(Actual)

(147) – (148) La imagen antigua proyecta un habitar genuino, transformándose actualmente debido a la gentrificación existente en la zona de la escalera Fischer (se encuentra en la zona declarada como Patrimonio). Fuente (147): Valparaíso, S. Larrain, 1991. Fuente (148): Autor, 2023

En la foto antigua, la deformación de la fuga recorta el cielo y pone en valor el suelo. La espacialidad lograda es muy rotunda y limpia. Sobre esa base espacial es donde se asienta el programa de viviendas, que en su primer piso posee programas de carácter barrial, como son los negocios menores. Se determina un ritmo que propone el modo de vivir esos espacios (ver imagen 149). En la foto actual, a pesar de tener prácticamente los mismos edificios, la espacialidad es muy distinta, ya que existe una aglomeración de elementos que ensucian la imagen visible del espacio: exceso de automóviles, árboles, alumbrado público, mesas, sillas y carteles. El cambio de programa es un hecho relevante porque transforma su uso programático en el primer piso a bares, que transforman los ritmos de la ciudad y genera un ruido que se hace visible en la imagen urbana (ver imagen 150).

149



(Entre los años 1967 a 1973)

150



(Actual)

(149) – (150) En la imagen antigua, la perspectiva deformada de las calles trae paisaje y lo incorpora a su espacialidad, comparecen las escalas de la distancia. Actualmente esa espacialidad se ensucia por el cambio radical de programa. Fuente (149): Lente y Pueblo. Interpretación fotográfica de un tiempo en transformación (Valparaíso 1967 – 1973) (p.80), L. Salvatierra, 2020. Fuente (150): Autor, 2023

La imagen proyectada por la Caleta El Membrillo tiene ribetes de recuerdos sensoriales producidos por los componentes que generan su espacialidad y por ende, su lugar. Desde la experiencia propia, recuerdo de niño el sonido de las olas que iban y venían sobre las piedras de canto rodado de la superficie de la caleta, aquel sonido asimilaba a un cascabel que llamaba la atención de las personas que circulaban por allí y se transformaba en una experiencia sensitiva con el lugar mismo. La sensación de oír el sonido, estaba ligado indefectiblemente a los elementos que componían su espacialidad y por consiguiente, a su imagen como lugar. Las fotos antiguas muestran justamente la hondonada del borde, con sus piedras, el oleaje y los edificios que cierran una espacialidad y una vía peatonal en donde se percibía el suceso. Las fotos actuales muestran cómo ese lugar sensorial ya desapareció completamente debido a una obra nueva que retiene el mar, dejando una explanada para las labores de la propia caleta. La pregunta que cae de cajón es ¿realmente lo que podemos definir como progreso debe ir en contra de lo que ya está establecido como lugar arquitectónico? (ver imágenes 151, 152 y 153).

Hablando de la imagen que proyecta la caleta hoy, resulta muy notorio que se ha disuelto esa pulcritud y sencillez de los elementos que se podían comprender como componentes del espacio. La escala de la caleta también desaparece en parte por la construcción de la obra nueva y por la desmedida altura del edificio de inmobiliaria en el fondo. Aparte de perder un lugar de la ciudad, se pierde la imagen que se proyecta o afloraba de él (ver imagen 154).

151



(1981)

152



(Actual)

153



(2002)

154



(Actual)

(151) – (152) – (153) – (154) La hondonada con sus piedras de la antigua Caleta El Membrillo, creaban una especie de cascabel de sonidos por el oleaje, siendo un lugar sensorial. En la actualidad ese lugar sensorial se perdió, al instalarse una plataforma de hormigón que aparentemente va ligada a la idea de progreso del sitio. Fuente (151): Fotografías de Valparaíso (p.144), J. Hernández Tapia, 2014 Fuente (152): Autor, 2023. Fuente (153): Fotografías de Valparaíso (p.145), J. Hernández Tapia, 2014. Fuente (154): Autor, 2023

Encaje de temporalidades diferentes en la morfología

La imagen de ciudad proyectada es similar en el pasado y presente. Se conserva la calidad de encaje de las piezas que forman el total, siendo visible una continuidad de volúmenes próximos, medios y lejanos, que entablan un diálogo entre sí desde sus tamaños y formas de tocarse. El manto topográfico aparece absolutamente vinculado a las construcciones, dando cuenta de buena manera del relieve que subyace como soporte. El perfil de fondo se vincula con el mar, quedando exacerbada la volumetría del paisaje por el contraste lumínico de los recovecos de las construcciones diferentes entre sí, pero armoniosamente vinculadas; la multiplicidad de tamaños y calces forma una imagen compleja que determina micro mundos con simetrías locales, pero que son capaces de formar una imagen paisajística urbana completa, sin piezas desproporcionadas o que rompan la armonía del conjunto. Se trata finalmente de la codependencia instantánea de cada parte con la otra y con el soporte morfológico que las recibe, formando un patrón unitario de emplazamiento que es la base de la imagen percibida (*ver imágenes 155 y 156*).



(155) – (156) Ambas imágenes conservan la calidad de encaje de las piezas entre sí y con el paisaje al mismo tiempo. Fuente (155): Jens Arnfred en visita a Valparaíso, 2005. Fuente (156): Autor, 2023

En ambas imágenes se aprecian los edificios nuevos del fondo de la Población Zenteno, que componen el valor de la imagen desde de la volumetría nueva adaptada a la pendiente; la visión que se produce es una mezcla compleja de encajes volumétricos y sus distingos aéreos con las torretas de agua. El perfil que dibujan las construcciones es casi una reverencia al suelo impactado. El juego que aparece de lleno y vacío, dado entre los vanos disímiles y las líneas netas y sueltas, tanto verticales como horizontales de los edificios, hacen que la imagen tome una cualidad lumínica de micro contrastes. La caja de escaleras funciona como una volumetría vertical que decanta en el distingio de la torreta de agua.

A pesar de ser una construcción relativamente nueva con características propias de la arquitectura moderna, no se produce una diferenciación con las preexistencias del sitio; en una sola imagen conviven los edificios nuevos, la volumetría más típica de Valparaíso (en la curva del fondo), unas casas sin una volumetría neta o tan definida y la calzada ancha. La espacialidad creada por estos elementos

se traduce en un espacio que desciende con apertura hacia la derecha (sector que mira a la ciudad al mar) y un perfil construido que se enfrenta y delimita esta espacialidad (ver imágenes 157 y 158).

157



(Año 2005)

158



(Actual)

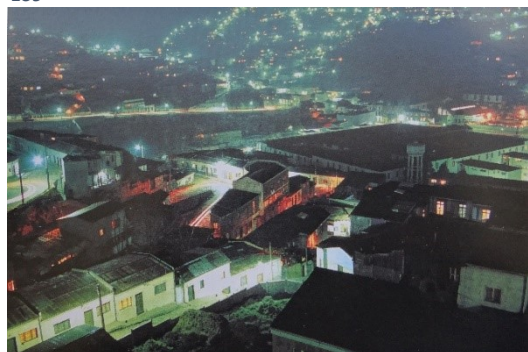
(157) – (158) En ambos tiempos se aprecia que la volumetría de la Población Zenteno construye un perfil hecho de encajes y reverencia al suelo sobre el cual se adapta. Se trata de un buen ejemplo de edificaciones nuevas que aportan al contexto preexistente, potenciando su imagen urbana. Fuente (157): Jens Arnfred en visita a Valparaíso, 2005. Fuente (158): Autor, 2023

Imágenes proyectadas de noche

Mirando de noche hacia los cerros O'Higgins y Ramaditas, las luces artificiales son indicativos de la posición espacial de las construcciones sobre el relieve, siendo una especie de abstracción puntual en donde se puede hallar su posición sobre los cerros. Este mismo relieve aparece como zona oscura que se funde con todo lo sólido de lo construido. La imagen urbana proyectada posee una leve sensación de imaginar lo que no se ve, funcionando como proyección natural de lo que aparece develado en primer plano; la ciudad construye sus redes y puntos desde la luz, como una geometría imaginada por quien la observa.

La cualidad lumínica de la ciudad de noche, en ambas fotos se mantiene, siendo interesante el sutil cambio de tonos de las luces artificiales, que surgen al mirar de cerca; algunas de las luces son más cálidas, con puntos que casi llegan al color rojo, pasando por algunas más anaranjadas y otras más frías, que en algunos puntos son casi de color blanco. La variedad de tonos diversifica la totalidad y hace detener la mirada en puntos específicos o también, la homogeneidad de algunos tonos provoca trazos identificables; casi se puede pensar en la cualidad que forman las estrellas a modo de constelación en el cielo (ver imágenes 159 y 160).

159



(Posiblemente año 2005)

160



(Actual)

(159) – (160) La imagen de noche de ambas fotografías expresa una sensación de imaginar lo que no se ve. La diversidad de tonos hace detener la mirada en ciertos puntos y al mismo tiempo generar trazos a modo de constelación. Fuente (159): Valparaíso Revisitado (p.42), R. Casanova, 2005. Fuente (160): Autor, 2023

Se puede apreciar cómo el pixel lumínico de fondo genera un paisaje que se hace más identificable y difuso volumétricamente; las cosas de noche y en la distancia, forman puntos de luz que dejan a la imagen del paisaje urbano en una cualidad de ensoñación, al imaginar lo construido y funcionar de la mano con lo que sucede en primer plano. Éste devela las formas que imaginariamente se proyectan en la distancia, expandiéndose por donde no están. Los reflejos en el mar exageran el juego lumínico porque las luces titilan en la distancia generando un trance (*ver imágenes 161 y 162*).

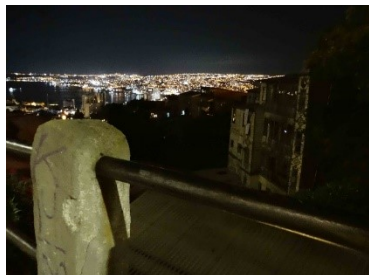
En el día, esa cualidad cambia y se devela el modo en que las construcciones adquieren volumetría y posición en el espacio, por la manera en que sus materiales reciben la luz del sol, generando escondrijos y texturas sobre la propia forma, que en la totalidad dibuja perfiles continuos abalanzados al mar (*ver imagen 163*).

161



(Posiblemente año 2005)

162



(Actual)

163



(Actual)

(161) – (162) – (163) De noche, el paisaje adquiere una volumetría difusa como imaginación de lo que no está, proyectándose desde el primer plano. En el día, se aprecian las texturas materiales y escondrijos que formaran la unidad del paisaje. Fuente (161): Valparaíso Revisitado (p.120), R. Casanova, 2005. Fuente (162) – (163): Autor, 2023

Las casas de noche que se visualizan próximas, tienen una cualidad de no sólo hacer aparecer su volumetría exterior, sino que además enciende sus espacios interiores, lo que le entrega una ligereza o levedad a su peso original. Los espacios interiores de cada vivienda se inflan desde la luz y salen disparados por los vanos de las ventanas, sumando además que la iluminación que tienen algunas casas en su parte inferior, las hace flotar y ser más ligeras aún en la envolvente oscura de la noche. Las luces en la distancia revelan una imagen compleja que se reitera como un patrón extendido en la distancia. La imagen urbana de noche se construye entonces por estas levedades de los elementos y la proyección imaginada de esta complejidad en la distancia (*ver imágenes 164 y 165*).

Si se observa la imagen durante el día, los volúmenes se presentan con más peso y volumetría definida, lo que instala la idea de que la imagen del paisaje urbano se construye desde las líneas de arista que aparecen. Incluso la línea del mar entra en juego con lo construido (*ver imagen 166*), cuestión que no sucede de noche, dado que el mar refleja las luces de los cerros.

164



(Posiblemente año 2005)

165



(Actual)

166



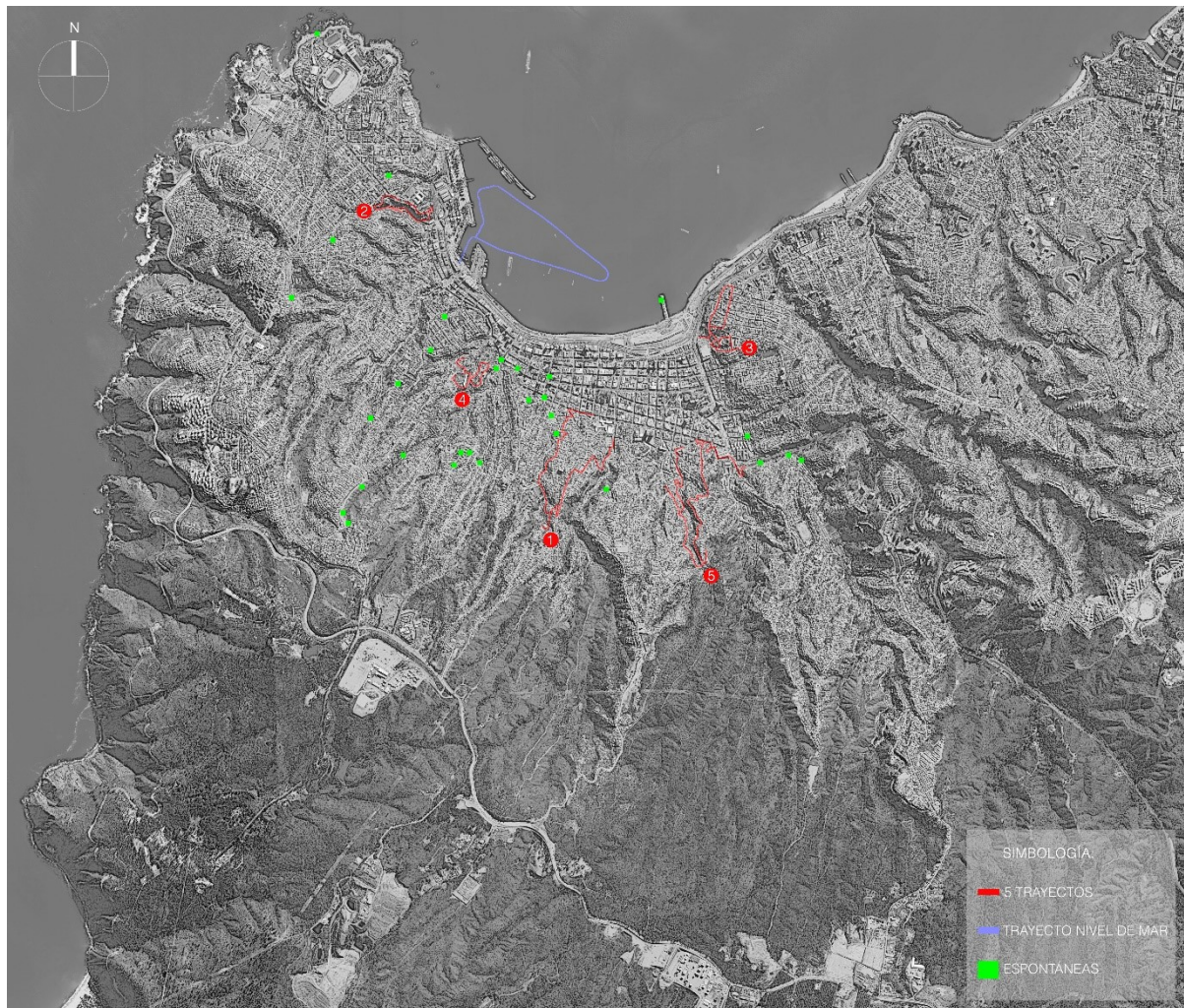
(Actual)

(164) – (165) – (166) La imagen de noche se construye de las levedades hechas desde la luz interior de las casas y la proyección imaginada de esta misma complejidad. En el día, la imagen urbana se va definiendo por las líneas de arista de las cosas. Fuente (164): Valparaíso Revisitado (p.39), R. Casanova, 2005. Fuente (165) – (166): Autor, 2023

3.5.2 El Vagabundeo, el perderse y encontrar

Los trayectos que se seleccionaron fueron aleatorios y son representativos de la morfología general de Valparaíso. Desde esa base es que se aplican las obstrucciones como guía mínima para el despliegue por la ciudad, lo que lleva a su vez aparejada la espacialidad de la misma. Cada trayecto se desarrolla como visita única al lugar, siendo realizados de forma continua. La constelación que se arma entre trayectos e imágenes espontáneas queda representado de la siguiente manera: en rojo, los trayectos en la ciudad misma; en azul, el trayecto a nivel de mar (hecho en bote); y en verde, las imágenes espontáneas (ver imagen 167).

167



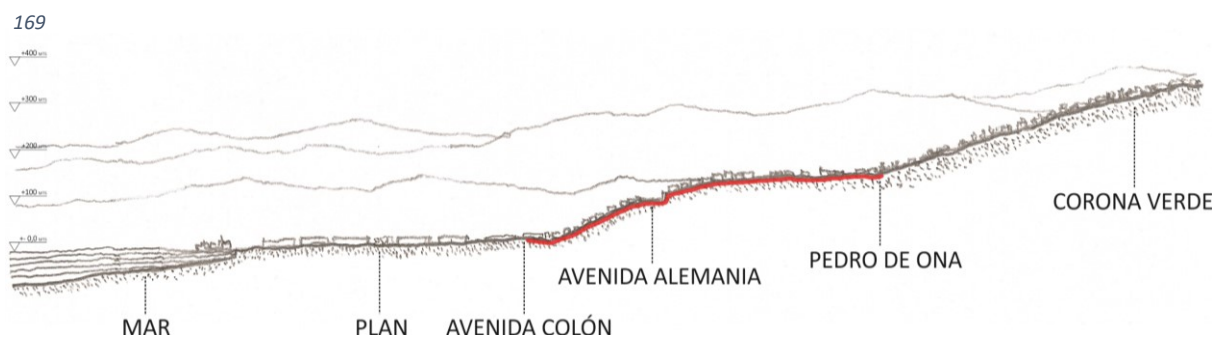
(167) Constelación que muestra el vagabundeo por la ciudad, presentándose de la siguiente manera: las líneas rojas, son trayectos; la línea azul, es un trayecto a nivel de mar; y los puntos verdes, son imágenes espontáneas. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

- Trayecto 1

El trayecto 1 se desarrolló con las siguientes dos obstrucciones:

- 1- recorrido desde el plan – pie de cerro – cerro – pie de cerro - plan
- 2- recorrido hasta cuando el cuerpo se agote

La espacialidad aparejada fue la transversal de la ciudad. Se partió el trayecto en Avenida Francia, pasando por Avenida Alemania y llegando en el cerro al sector de la calle Pedro de Ona. Se desciende por Avenida Alemania, Baquedano y Teniente Pinto, para finalizar el trayecto en Avenida Colón (ver imágenes 168 y 169).



(168) Plano que muestra el trayecto (en línea roja) realizado en la ciudad. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

(169) Corte esquemático que muestra la espacialidad por donde se desarrolla el trayecto (en línea roja). Fuente: Autor, 2023

Vedutas que quedan registradas en la memoria:

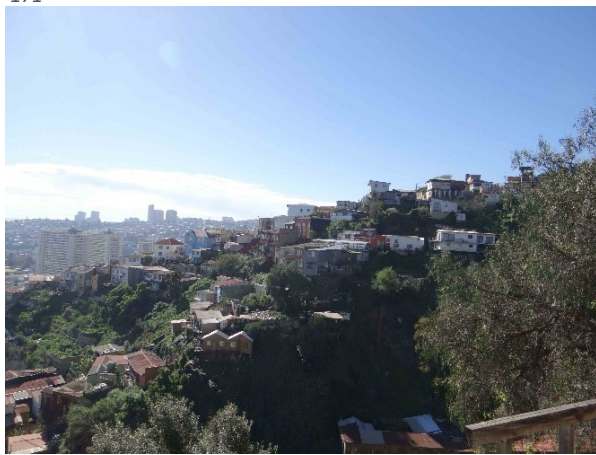
En un mismo plano se puede observar el modo en que las construcciones entran en una especie de acuerdo común de orientarse frente al paisaje respetando alturas y adaptándose a la pendiente, para configurar una imagen urbana que tiene múltiples materiales que reciben la luz. El ascensor se alza sobre el cielo para generar una vertical que funciona como un distingo o punctum sobre la composición total o campo visible (*ver imagen 170*).

El entrelazamiento profundo y la diversidad de construcciones adaptadas a la pendiente forman un perfil reconocible que desciende junto a la pendiente, pero que además verifica el límite grueso con la vegetación propia de la quebrada. Esta imagen identificable equilibra lo vegetal con lo construido formando un patrón reconocible. Al fondo y a lo lejos, se esbozan unos edificios que no ocupan el mismo criterio (*ver imagen 171*).

170



171



(170) Las construcciones se adaptan a la pendiente formando una especie de acuerdo común, en donde se respetan las alturas y posiciones frente al paisaje. El ascensor funciona como un distingo proporcionado sobre la imagen total resultante. Fuente: Autor, 2023

(171) El perfil reconocible se constituye desde el entrelazamiento profundo y equilibrado de sus partes construidas. Se forma un patrón de límite grueso entre lo vegetal y lo construido. Fuente: Autor, 2023

Aquí la veduta se compone por el símbolo pintoresco del club de fútbol Santiago Wandereres, teniendo más bien una interpretación de arraigo con un imaginario colectivo de identidad que con una propaganda dentro de un circuito turístico. Aquel monumento, si es que quisiéramos así llamarlo, tendría una flexibilidad de adaptabilidad en la memoria colectiva en el presente desde lo público, ya que es heredada y no funciona simplemente como objeto en sí mismo (*ver imagen 172*). Algo similar nombra Gianni Vattimo (Vattimo, 1987, págs. 79-80) al hablar de la forma de lo periférico, residual o débil de las cosas (como algo que no orbita necesariamente en lo ornamental o la apariencia, siendo éstos centros de un canon establecido), convirtiéndose en monumento capaz de durar, no por su fuerza, sino por su debilidad, ya que se produjo en la forma de lo que ya está muerto.

La imagen urbana que aparece se puede comprender desde el equilibrio entre el espacio construido y el espacio natural. Se trata de un equilibrio que no necesariamente estandarizado en un porcentaje, sino más bien en la lógica resultante de la flexibilidad de que un espacio no oculte al otro, a tal punto de hacerlo desaparecer (*ver imagen 173*).

172



173



(172) La imagen proyectada integra el símbolo como elemento de la memoria colectiva. Aparece, incrustado en el cerro y con un tamaño importante, la insignia del club de fútbol de la ciudad de Valparaíso, Santiago Wanderers. Fuente: Autor, 2023

(173) El equilibrio entre lo vegetal y construido tiene su sentido en que uno no haga desaparecer al otro y no necesariamente en ser porcentajes exactos de mitades. Fuente: Autor, 2023

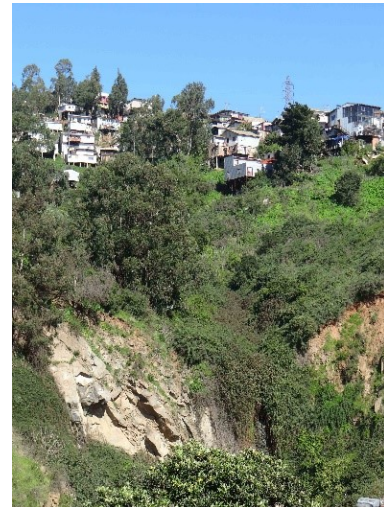
La gradiente que compone el paisaje se puede verificar en el pixel conformado desde un micro mundo hacia el total que se desvanece, pero que se intuye que también lo tiene. Esta gradiente de paisaje se puede asociar al studium urbano que posee como punctum al molo y su mar. Es tan así, que esto funcionaría espacialmente, dado que las construcciones en pendiente quedarían orientadas y en tensión con el mar, a su vez que se referencian a línea de horizonte y al molo. Se formarían unos niveles de escala que son continuos, a pesar que algunos edificios en el plan de la ciudad aparecen con una escala diferente y desmedida (ver imagen 174).

El vértigo de la concavidad y profundidad del fondo de la quebrada hace que las viviendas puestas en la parte superior queden en tensión con la altura del paisaje natural. El cielo se recorta por la alternación de cubiertas y árboles (ver imagen 175).

174



175



(174) El studium de la imagen se formaría en la gradiente construida descendiente al mar y a su vez, el punctum aparece en el molo y su mar; la relación de ambos produce niveles de escala que son continuos. Fuente: Autor, 2023

(175) El tamaño de concavidad del fondo de quebrada determina el modo en cómo las viviendas se posan y adaptan en su cumbre, aprovechando los espacios y recovecos de forma creativa. Fuente: Autor, 2023

Existe un respeto de la línea del perfil que conforman las viviendas sobre la pendiente. La morfología del cerro se exalta dado que las construcciones forman una no separación (unidad) del perfil desde la repetición alternada de sus elementos, recibiendo la luz alzándose para no interferir el horizonte común de convivencia que sería el mar (*ver imagen 176*).

La pregunta a cómo recibe la luz Valparaíso podría ir desarrollándose al comprender que existen horizontes materiales múltiples que modelan desde la luz, la imagen de la veduta. En la imagen aparece el horizonte de cubiertas y texturas de muros que absorben y reflejan luz al mismo tiempo, en contraste con lo mullido de la vegetación y el tono del cielo (*ver imagen 177*).

176



177



(176) La unidad formada como perfil funciona con el horizonte común del mar, en donde cada elemento se alza levemente para no interrumpir la vista a las demás casas y también para alcanzar una porción lumínica. Fuente: Autor, 2023

(177) Las múltiples texturas y materiales de los elementos del paisaje reciben la luz de diferente forma, para configurar una veduta con contrastes; el cielo, la vegetación o las cubiertas operan bajo la luz desde sus matices. Fuente: Autor, 2023

La repetición alternada de las construcciones es compleja tanto en su posición espacial, tonalidades, texturas y formas. A pesar de aquello, se trata de una imagen fina de equilibrio entre las partes que se enlazan al ocupar la posición idónea en el plano vertical. Pareciera que las casas desde sus vanos estuvieran mirando de frente al paisaje o incluso mirando a quien las mira (*ver imagen 178*).

Es evidente que el nivel de entrelazamiento producido por las casas de menor escala se rompe abruptamente al aparecer un edificio genérico que además de ser desproporcionado, le quita vista y luminosidad a las viviendas de alrededor. Se trata de una construcción nueva que no se adapta bien a la topografía y además le resta atributos a la imagen proyectada como veduta urbana (*ver imagen 179*).

178



179



(178) Existe un repetición alternada compleja de los elementos, que se enlazan y ocupan una posición exacta y calculada en el plano vertical y de frente al paisaje lejano. Fuente: Autor, 2023

(179) El edificio grande rompe abruptamente, desde su desproporción, el nivel de entrelazamiento profundo existente en la veduta urbana, quitándole vista y luminosidad a las casas de alrededor. Fuente: Autor, 2023

Vacíos que conducen a lo inesperado:

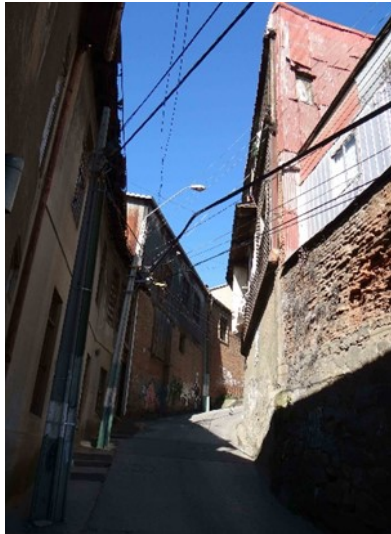
El vacío se formaría por la tensión espacial entre los llenos, dejando capturar profundidades en fugas que aparecen distorsionadas, elongadas o estrechas, teniendo el cielo incorporado como cubierta recortada que se tensa también con el suelo o se podría pensar que el cielo es traído al suelo (ver imágenes 180, 181 y 182).

Se evidencia el contraste lumínico como juego sutil de clarooscuro, al formar nuevas demarcaciones de figuras sobre las texturas que complejizan el espacio de la calle, además de posibilitar desplazamientos que alternan entre el resguardo de la sombra o la búsqueda de calor.

180



181



182

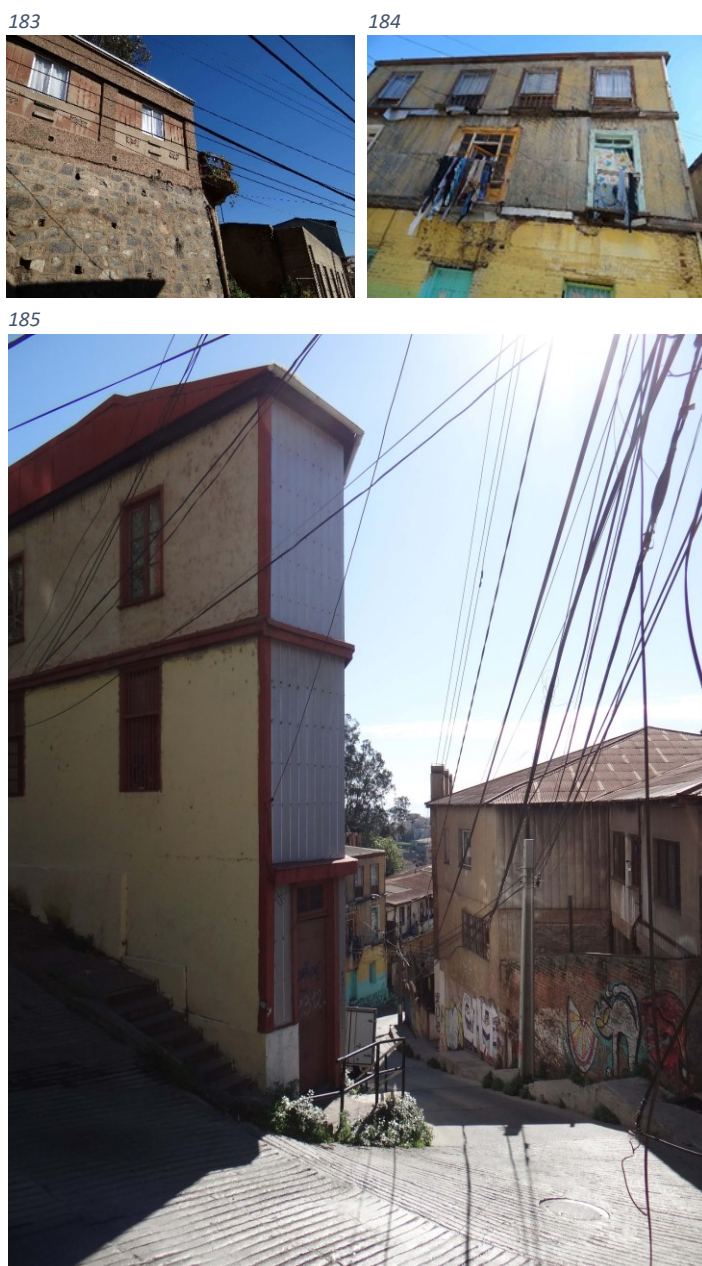


(180) - (181) - (182) La espacialidad resultante de las calles posibilita capturar profundidades desde su complejidad elongada, estrecha o distorsionada, que completa su condición cualitativa por el contraste lumínico producido y el recorte del cielo que se incorpora. Fuente: Autor, 2023

Múltiples materiales y diferentes tiempos:

La aspereza de dos planos de fachada que se yerguen para dar cuenta de cómo envejecen los materiales. Primero una construcción sólida con deslavados tonos sobre un muro de piedra y al lado, la combinatoria de un primer piso sólido y otros dos pisos ligeros encima con lata pintada y estructura de madera en las ventanas. Ambos casos conforman fragmentos de la espacialidad de la calle (*ver imágenes 183 y 184*)

En un mismo plano de la calle coexisten materiales que le entregan un carácter diverso a la imagen que va apareciendo en el desarrollo de los desplazamientos de los habitantes. En algunos puntos notables se visualiza esa gradiente continua y múltiple de pieles texturizadas por la luz (*ver imagen 185*).



(183) – (184) El envejecimiento de los materiales se puede observar en la aspereza de las fachadas que construyen el espacio de la calle. Fuente: Autor, 2023

(185) En un mismo plano de fachada, se puede visualizar la coexistencia de múltiples materiales que develan diferentes tiempos. Es en esa complejidad que los habitantes internalizan el paso del tiempo a medida que se desplazan. Fuente: Autor, 2023

Planos que son complejos al tener texturas, colores y formas diferentes que diferencian o particularizan a las viviendas sobre el total (ver imágenes 186 y 187).

186



187



(186) – (187) Cada vivienda alcanza un carácter propio dentro de la totalidad continua, al poseer diferentes texturas y colores. Fuente: Autor, 2023

También la materialidad aparece formando planos en la pendiente, cuyo resultado es la manera creativa de adaptarse a la misma. El mismo relieve es el que determina la posición de las casas y por añadidura, el modo de habitar. La escala múltiple de tonos que aparecen sobre la vegetación muestra un contraste equilibrado entre lo natural y construido (ver imágenes 188 y 189).

188



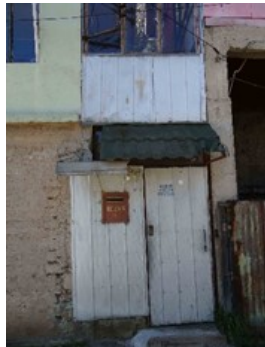
189



(188) – (189) La materialidad no sólo se manifiesta en las texturas, sino que en la manera creativa en que esos materiales se adaptan a la pendiente, formando una imagen equilibrada entre su naturaleza construida y el soporte natural que la recibe. Fuente: Autor, 2023

La creatividad de darle dignidad al uso de los materiales, siendo las latas recortadas para formar un pórtico que incluye un buzón, puerta y alero o los pilares metálicos que logran ganar algo de espacio sobre la pendiente (ver imágenes 190 y 191).

190



191



(190) – (191) Los materiales quieren alcanzar su máxima posibilidad creativa, salvando situaciones de uso y además formando una estética hecha a pulso. Fuente: Autor, 2023

Construcciones nuevas que respetan la altura y el perfil sobre la pendiente. Se observa que si bien las casas nuevas del perfil superior se adaptan a lo existente, no logran completamente la soltura o flexibilidad creativa que poseen las demás viviendas de alrededor, se aprecia cierta rigidez de la forma arquitectónica que le resta algo de repetición alternada a la imagen (*ver imagen 192*).

Viviendas que forman un paramento reiterado, pero alternado al poseer pequeñas modificaciones materiales y formales, sobrepasando un muro alto con un mural que da a la calle y algunos árboles que esbozan sus copas. La imagen es reconocible, sencilla y entrega una calma interior (*ver imagen 193*).

192



193



(192) Las construcciones nuevas se adaptan a la condición preexistente, la cual tiene una mayor soltura que lo nuevo, presentándose como una situación que ya constituye una repetición alternada en la imagen. Fuente: Autor, 2023

(193) Las viviendas poseen los elementos necesarios que se disponen de manera armónica para transmitir una imagen sencilla y sin pretensión. Fuente: Autor, 2023

Las maneras de acceder a cada casa tienen como presentación desde la calle, un cuadro de materiales diversos que hacen recordable y particular cada recinto. Se trata del caso en donde las puertas actúan como centros fuertes de la imagen total; las cosas alrededor orbitan en función del tamaño de la puerta, tal como si fuera un lienzo con partes reconocibles. Es una especie de punctum y studium a escala reducida (*ver imágenes 194, 195 y 196*).

194



195



196



(194) – (195) – (196) Maneras diferentes de presentar los accesos hacia la calle; la puerta actúa como centro fuerte de la composición del lienzo de fachada. Fuente: Autor, 2023

La idea de palimpsesto aparece cuando los materiales nuevos se van traslapando sobre los antiguos hasta formar, en una sola imagen, el aspecto constitutivo del paso del tiempo. La transformación temporal de capas sucesivas crea un patrón reconocible donde lo antiguo va exigiendo naturalmente el cómo deben disponerse los nuevos materiales y formas para crear un todo reconocible (*ver imágenes 197 y 198*).

197



198



(197) – (198) La idea de palimpsesto queda plasmada en la superposición material en el tiempo; pareciera como si cada material antiguo exigiera el cómo se debe disponer el siguiente en la capa temporal. Fuente: Autor, 2023

Escaleras que traen la sorpresa del mar:

Las escaleras se desarrollan de tal modo que se forma una gradiente hacia el mar; en otras palabras, las escaleras se orientan de manera que al desplazarse por ellas, imaginariamente el cuerpo proyecta distancias que confluyen hacia el mar como centro. De algún modo, el mar es traído a la proximidad del espacio recorrido, siendo un regalo natural del habitar en la distancia y su campo visible. Ese regalo surge en la espontaneidad de la ruptura de lo cotidiano, como algo novedoso que cualifica el espacio público (ver imágenes 199 y 200).

El suelo de la escalera y la calle posee recovecos y orientaciones que se tensan con la línea fija del horizonte marítimo.

199



200



(199) – (200) El mar orienta y le da sentido a la gradiente hacia el paisaje que producen las escaleras; el cuerpo proyecta distancias al recorrerlas, siendo el mar un regalo que rompe lo cotidiano y cualifica el espacio Fuente: Autor, 2023

Ritmos distintos que se miden al ascender o descender:

En la medida que se asciende, las profundidades se van perdiendo al final del cielo, ya que cada construcción se transforma en hito referencial que aparece sobre la línea del ojo y el cuerpo; al avanzar hacia estos hitos y quedar en un plano horizontal con ellos, es cuando funciona la medida del ascenso. El espacio se constituye desde estos planos sucesivos altos que cambian su perspectiva al alcanzarlos, el ritmo es más lento que cuando se desciende.

Por su lado, el descenso funciona primero en referencia al horizonte del mar, el cual marca la línea de flotación para medir las distancias. Los quiebres al bajar marcan las sorpresas que trae el paisaje, las oculta o las hace aparecer.

En ambos casos se evidencia el relieve de la pendiente, el cuerpo lo hace parte de sí en los desplazamientos que quedan marcados por los ritmos. En el ascenso la escala que comparece es la de las construcciones y el cielo, y en el descenso es la escala de distancia y lejanía la que opera como referencia (*ver imágenes 201, 202 y 203*).



(201) – (202) – (203) Al ascender o descender los ritmos evidenciados de la pendiente se hacen presentes; al subir, el cielo se presenta como referencia mediada por las construcciones, y al bajar, la lejanía se hace patente desde la dimensión proyectada de su escala. Fuente: Autor, 2023

El mar como horizonte:

La horizontal del mar genera un límite grueso con la ciudad. Su línea es la que mide las distancias y configura el valor de la vista y la escala, proyectando visualmente la lejanía desde la gradiente armónica y continua de las construcciones. Los edificios altos del borde del mar, le quitan continuidad a esa relación de escalas. El tamaño y posición de las mismas construcciones, funcionarían como ecos que reverberan, pero que se topan con la altura de los edificios (*ver imagen 204*).

El edificio alto puesto en el cerro, destruye el regalo de la vista al mar. Su configuración aparece genérica, no siguiendo el patrón existente referido a los acuerdos naturales de convivencia que parecieran tener las demás construcciones, para todas disfrutar de la lejanía. El murallón, aparte de quitar luminosidad, le quita vista a gran parte de las construcciones y del espacio público (como cuando uno se desplaza por calles o escaleras) de alrededor (*ver imagen 205*).

204



205



(204) La línea del horizonte es un límite grueso de la ciudad, que recibe la gradiente armónica construida proveniente de los cerros. Esta relación de escalas es interrumpida por los edificios altos del borde marítimo. Fuente: Autor, 2023

(205) Se vuelve evidente que el edificio alto en el cerro rompe abruptamente con la relación del patrón orgánico de las construcciones aledañas, a las que además les resta luz y vista. Fuente: Autor, 2023

El mar a pesar de estar lejano, siempre aparece como un punto donde la mirada alcanza a fugarse y a referenciarse (ver imagen 206).

A veces el mar también queda demarcado en retazos que se esbozan entre las construcciones. Se trata del valor presente de la distancia, funcionando como telón de fondo para construir la imagen del paisaje urbano (ver imágenes 207 y 208).

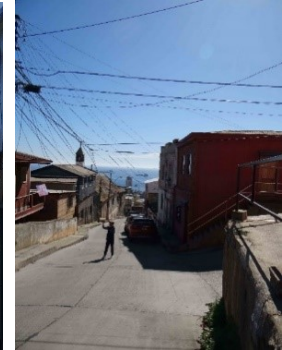
206



207



208



(206) En Valparaíso, el mar siempre se presenta como elemento que referencia. Fuente: Autor, 2023

(207) – (208) El mar también funciona como telón de fondo de la imagen urbana. Fuente: Autor, 2023

-Trayecto 2

El trayecto 2 se desarrolló con las siguientes dos obstrucciones:

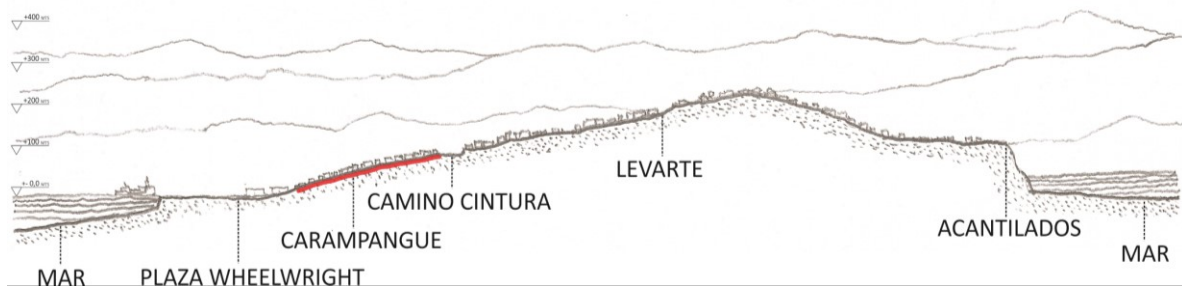
- 1- recorrido desde un punto alto a uno bajo y viceversa
- 2- recorrido hecho a media mañana

La espacialidad aparejada fue la transversal de la ciudad. Se partió el trayecto en Subida artillería, pasando por Carampangue y Camino Cintura, llegando nuevamente a Subida Artillería (ver imágenes 209 y 210).

209



210



(209) Plano que muestra el trayecto (en línea roja) realizado en la ciudad. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

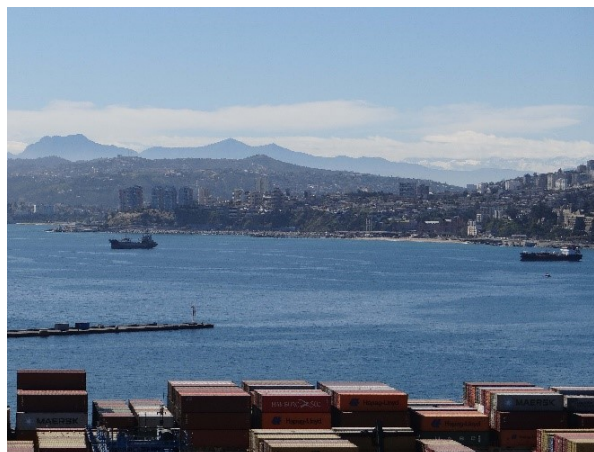
(210) Corte esquemático que muestra la espacialidad por donde se desarrolla el trayecto (en línea roja). Fuente: Autor, 2023

Escalas que comparecen en la distancia:

El ancho del territorio aparece como una gradiente superpuesta de horizontes, lo que Santiago de Molina nombraría como superposición hojaldrada de paisajes (De Molina, 2013, pág. 48). Lo hojaldrado estaría formado por el cielo y sus nubes, la Cordillera de los Andes, la Cordillera de la Costa, los cerros más próximos, el borde marítimo, el mar y la escala próxima del puerto. Dentro de la composición del paisaje se identifican elementos que con su tamaño miden las distancias visuales, como son: las nubes, la corona blanca de la Cordillera de los Andes, el perfil del Cerro La Campana, el tamaño de los buques y el molo; estos elementos funcionarían como punctum del paisaje (*ver imagen 211*).

La superposición de gradientes del paisajes determina también la manera en que las viviendas se orientan para alcanzar esas distancias y por consiguiente, una extensión del horizonte del espacio del propio hogar. El posicionamiento de las viviendas no sólo responde al hecho de orientarse, sino que también al delicado modo de encaje para no entorpecer la vista a las construcciones aledañas, a la manera de emplazarse en la pendiente y la forma de capturar la luz natural. Este acuerdo común de convivencia recrea vedutas identificables de la ciudad, en donde existe una continuidad de la forma urbana, el soporte natural y los horizontes que comparecen. El sutil equilibrio entre lo construido y lo natural, marca una dualidad orgánica de la veduta, que al mismo tiempo se contrasta desde diversidad material, cromática y lumínica de sus partes (*ver imagen 212*).

211



212



(211) El ancho del territorio en una superposición de capas proyectadas en la distancia, las cuales conforman un horizonte visual de gradiente compleja y profunda. Fuente: Autor, 2023

(212) Las casas se orientan de modo de alcanzar este horizonte complejo, pero sin entorpecer la vista de las casas aledañas; se forma una veduta orgánica y sutil, relacionando lo construido y lo natural. Fuente: Autor, 2023

Complejidad del ensamble material y formal:

La particularidad de las construcciones es que ensamblan diferentes materiales en una unidad y a la vez, se ensamblan entre sí, formando entrelazamientos formales que arman la vista de lo construido. Este ensamble también se da con la pendiente, al posicionarse en diferentes alturas, y asimismo se produce con la luz, al recibirla por huecos que texturizan y le entregan tridimensionalidad o espesor espacial a la vista total. La heterogeneidad de materiales devela diferentes capas temporales, que se subrayan al entender que las casas con materiales más recientes recogieron la posta de lo

preexistente; en el fondo, no nacen de la nada, sino que recogen la traza urbana espacial que subyace previamente.

El entrelazamiento profundo de las partes configura vedutas enraizadas al terreno, con distinguos leves sobre el cerro. La torre de la iglesia en el fondo se posiciona como punctum que mide las distancias, en cambio las torres de departamentos a su izquierda se levantan sin medir la correspondencia que ya poseen los racimos de viviendas adaptados a la morfología natural (*ver imagen 213*).

En vistas fragmentadas del paisaje, se hace más visible el palimpsesto, ya que conviven y se superponen materialidades temporales diversas. Existe un respeto de conservar el vestigio pasado para realzarlo desde la materialidad nueva, que no tapa lo anterior, sino que se amolda para formar una continuidad heterogénea y compleja (*ver imagen 214*).

213



214



(213) La veduta urbana compuesta por la heterogeneidad de ensamblajes materiales y formales que poseen distinguos leves; la torre de la iglesia es un punctum que mide distancias en los racimos contruidos sobre la pendiente. Fuente: Autor, 2023

(214) El palimpsesto aparece como superposición de temporalidades y materiales, formando un anudamiento heterogéneo y complejo. Fuente: Autor, 2023

Elementos arquitectónicos diversos:

Existen elementos configuradores del carácter de cada construcción, siendo reconocibles: puertas, ventanas, terrazas, cornisas, manillas, barandas, alféizares, vegetaciones y escalones de entrada. La diversidad formal de estos elementos funciona aparejada con la complejidad material que opera bajo la luz. El valor de esto se encontraría, en parte, dado por el encuentro de lo heterogéneo, que finalmente proyecta una imagen de ciudad (*ver imágenes 215, 216, 217 y 218*).

Aparte de ser elementos identificadores de viviendas, los elementos son capaces de dar cuenta de un tiempo estilístico pasado que se pone en el presente, adaptándose con nuevos materiales o siguiendo formas que devienen de aquel estilo. La carencia de elementos estilísticos, es también una manera de expresar lo radical de la forma para posicionarse dentro de la trama con los mínimos elementos, convirtiéndose en una tipología también.

215



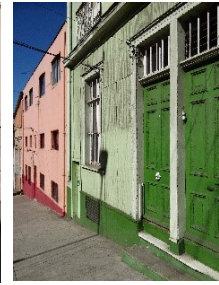
216



217



218



(215) – (216) – (217) – (218) Diversidad estilística y material que proyecta una imagen urbana compleja y unitaria; el valor estaría dado en el encuentro de lo heterogéneo que opera bajo la luz. Fuente: Autor, 2023

Al desplazarse por la ciudad, los habitantes visualizan planos de secuencia que albergan multiplicidad de estilos arquitectónicos. Se muestran construcciones más pesantes y ornamentadas a nivel de suelo, unas casas desprovistas de ornamentos y más ligeras en la parte aérea, y un cordón de vegetación que media entre estos dos tipos de construcción. La variedad de sensación de pesos y niveles de escala (del detalle a la relación completa de las partes) configura la imagen de la escala de barrio del lugar. El escalonamiento de las viviendas abajo posibilita la aparición de la vegetación y las casas que coronan lo alto; este hecho devela la relación dual entre la repetición alternada de la tipología pesante de abajo y la ligereza aérea de las construcciones de la cima. Ambas tipologías se adaptan a la pendiente con pequeños zócalos (parte de abajo) y postes o muretes (parte superior) (ver imágenes 219 y 220).

219



220



(219) – (220) Existen planos de secuencia con estilos arquitectónicos heterogéneos y variedad de sensación de pesos, que conforman la escala de barrio del lugar; abajo aparece una tipología más pesante que la corona superior ligera, siendo la vegetación la que media estos dos mundos. Fuente: Autor, 2023

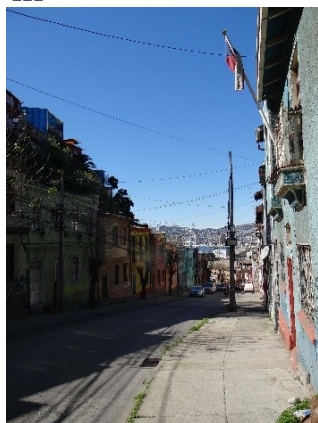
Calles con profundidad que quieren llegar a algo:

Las calles intentan estirarse y doblar para hacer aparecer en el habitante, un nivel de expectación de lo que se presenta distante o lo que no está. Sus profundidades marcan visualmente trayectos que se quiebran, bifurcan o curvan para hacer aparecer nuevas distancias y situaciones; la gradualidad de los trayectos cambia su rumbo en estas transiciones, formando lugares que el cuerpo reconoce como hitos del recorrido, siendo memorias urbanas de los trayectos diarios. La espacialidad de la calle se complejiza por la textura lumínica que se superpone a su espacialidad profunda y torcida (ver imágenes 221, 222 y 223).

221



222



223



(221) – (222) – (223) En las calles que se quiebran, bifurcan o curvan, aparece un nivel de expectación de lo distante o lo que no está. El habitante al desplazarse, reconoce en estas transiciones del recorrido, unos hitos de referencia espacial. Fuente: Autor, 2023

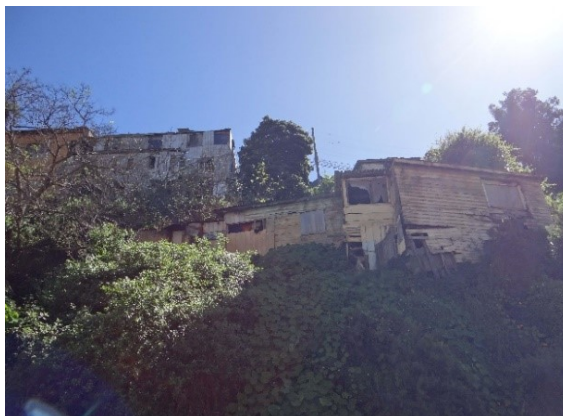
Construcciones que dominan desde lo alto:

Dentro de mantos verdes se yerguen construcciones en lo más alto como dominadores del cielo y la luz. Su aparición conforma hitos artificiales que median entre el cielo y la vegetación. La dualidad entre lo construido y lo natural funciona en esta proporción mínima de la construcción, que no opaca a la vista natural existente. La condición lumínica natural se exagera al poseer una geometría artificial que recibe la luz en recovecos lineales, lo que magnifica y media la relación aéreo terrestre de la naturaleza (ver imágenes 224, 225 y 226).

224



225



226



(224) – (225) – (226) Las construcciones desde lo alto se yerguen sobre la morfología verde para dominar el cielo y la luz. Se presentan como hitos artificiales que median entre lo aéreo y lo terrestre. Fuente: Autor, 2023

Escaleras que se adaptan a la pendiente:

En lo empinado de la pendiente, la escalera emerge como elemento de transición hacia las casas de lo alto de la ladera. Aquí la puerta se transforma en escalera, recogiendo la coreografía urbana del pasaje, como dibujo sobre la pendiente que gradualmente se incorpora al interior de las casas. El ascenso alcanza la altura del cielo y se convierte en la máxima extensión de lo público hacia lo privado. Las escaleras se colocan contra la pendiente del pasaje para proponer un primer ritmo de acercamiento a la vivienda (ver imagen 227).

Las escaleras buscan recovecos para quebrarse o curvarse y así generar los mínimos desplazamientos posibles sobre la pendiente. La inteligencia de su posición resulta natural porque se adapta al terreno en donde, pareciera que es la pendiente quien exige su localización, para alcanzar una calle o como entrada a algunas casas (ver imágenes 228 y 229).

227



228



229



(227) – (228) Las escaleras se localizan de modo que se generen los mínimos desplazamientos, como si la pendiente misma exigiera su posición definitiva. Fuente: Autor, 2023

(229) La escalera posicionada contra la pendiente se transforma en una coreografía de gradualidad de lo público a lo privado de la casa y viceversa. Fuente: Autor, 2023

-Trayecto 3

El trayecto 2 se desarrolló con las siguientes dos obstrucciones:

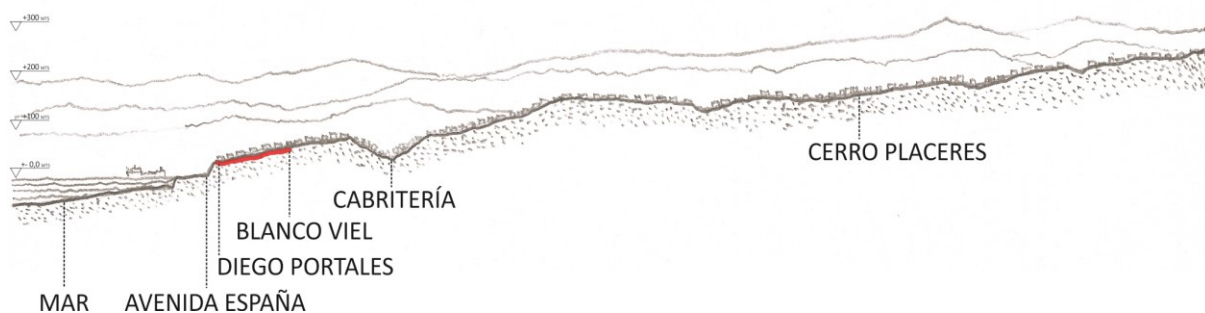
- 1- recorrido desde una cota relativamente uniforme en el cerro
- 2- recorrido hecho a media mañana

La espacialidad aparejada fue la horizontal de la ciudad. Se partió el trayecto en Diego Portales, pasando por la población Zenteno, las calles Blanco Viel, Lecheros, Caupolicán, Nelson, nuevamente Blanco Viel, Setimio y nuevamente Diego Portales, finalizando en la estación inferior del ascensor Barón (ver imágenes 230 y 231).

230



231



(230) Plano que muestra el trayecto (en línea roja) realizado en la ciudad. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

(231) Corte esquemático que muestra la espacialidad por donde se desarrolla el trayecto (en línea roja). Fuente: Autor, 2023

El mar como centro visual:

El mar se presenta como un lugar en donde la vista se dirige y orienta. Tiene su sentido al ser centro visual, dado que es la planicie dominada por la geografía que la bordea, formando una especie de mar atrapado. Los cerros que circundan tienen el regalo de la extensión del horizonte desde el mar, que a su vez, articula las escalas en la distancia. La porción de mar que se atrapa, devuelve el color del cielo desde la luz; aparecen tonalidades replicadas del cielo en el mar o brillos del sol redirigidas a los cerros, que magnifican su condición de eje central, donde las miradas en la distancia confluyen. La delgada línea del horizonte toma su espesor a partir de la variedad lumínica y a su vez, forma un límite grueso que sirve de línea de flotación al habitante, para saber intuitivamente a qué altura se encuentra con respecto al plan de la ciudad (*ver imágenes 232 y 233*).

232



233



(232) – (233) El mar funciona como centro visual al estar rodeado de la geografía de los cerros, formando una especie de mar atrapado. La línea del horizonte surge como límite grueso de luz, que posibilita que los habitantes intuitivamente sepan a qué altura se encuentran con respecto al plan. Fuente: Autor, 2023

Los píxeles de la escala:

El grano fino de los múltiples píxeles que conforman la imagen de la ciudad se entiende por la disposición que tiene cada uno de ellos para relacionarse entre sí y al mismo tiempo, en el grado de adaptación con la que se desarrollan sobre la pendiente. Las personas reconocen cada grano diferente a otro al mirarlos, siendo atrapados por la proporcionada complejidad visual del paisaje urbano de fondo (*ver imagen 234*).

234



(234) El panorama de la imagen de la ciudad, mirando a los cerros, es complejo cuando se ven los múltiples píxeles con los que se compone. Esta complejidad visual supone un tiempo para observar, que atrapa la atención de los habitantes. Fuente: Autor, 2023

Los píxeles tienen el tamaño apropiado para no competir ni con la pendiente ni con los espacios verdes que los acompañan. La continuidad de granos forman patrones atiborrados, quedando a veces muy bien incrustados con la vertical de algunas calles o con el perfil superior verde que corona la altura de la ciudad. La heterogeneidad de las partes exagera cualitativamente la forma en que aparece la imagen de la ciudad; se trataría de una multiplicidad formal que excede lo contiguo para formar lo continuo. En algún sentido, si se sacara un píxel probablemente saldrá con muchos otros (*ver imagen 235*).

El tamaño justo y adecuado de un píxel se define también porque su medida es la que no le quita escala a la construcción que tiene alrededor. Se trata de un patrón geométrico de alturas, distancias, vistas y llegadas al suelo que forman continuidades visuales de ciudad. Resulta evidente que el edificio en altura (relativamente nuevo) rompe con aquella continuidad formada por el píxel de ciudad. En este caso, no funcionaría el ejemplo de sacar un píxel que sale con muchos más, dado que al sacar esa forma desproporcionada no saldría con nada a su alrededor, ya que carece de un nivel de enraizamiento con el lugar donde se emplaza. Aquí, la dualidad entre lo nuevo y lo preexistente no funcionaría, de hecho, se destruye en parte la imagen urbana de la ciudad (*ver imagen 236*).

235



236



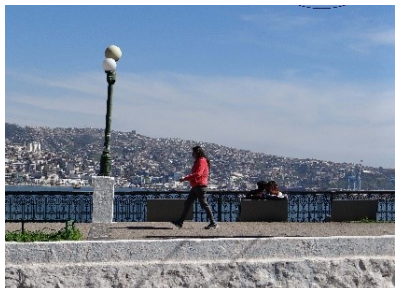
(235) Los píxeles heterogéneos forman racimos conectados continuamente y no sólo contiguamente, teniendo el tamaño apropiado para no competir ni entre ellos mismos, ni con la pendiente o los espacios verdes de alrededor. Fuente: Autor, 2023

(236) El edificio alto del cerro rompe abruptamente la continuidad generada por los píxeles. Aquí no funcionaría la idea de sacar un píxel y que salga con muchos otros más porque el edificio crea su propia realidad, volviéndose genérico en su emplazamiento y volumen. No aparece una manera de quedar ligado con las preexistencias de alrededor. Fuente: Autor, 2023

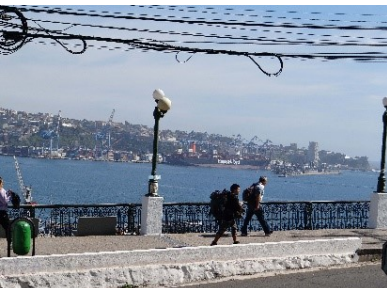
Cuerpos que se elongan hacia su paisaje:

En la medida que los cuerpos se desplazan, coreográficamente aparece el paisaje urbano de fondo; el movimiento se cualifica al tener el valor de la vista de la ciudad, la que aparece como sucesión de píxeles lejanos, a lo que se suma el mar como contraste límpido y neutro a modo de espacio positivo. El cielo unifica la dualidad de los cerros y el mar (ver imágenes 237, 238 y 239).

237



238



239



(237) – (238) – (239) Es claro que las escalas proyectadas de los cerros y el mar comparecen en los habitantes en la medida que se desplazan, incorporando ese paisaje urbano de fondo. Fuente: Autor, 2023

Calles texturizadas y con profundidad de escalas:

En un mismo desarrollo de calle, los cuerpos de los habitantes se desplazan y reúnen en las esquinas configurando la vida de barrio, todo esto con el mar de fondo que posibilita la fuga de la vista. La altura de las construcciones permite que el ancho de calle se proyecte al mar y traiga situaciones lejanas, como es el caso de un buque. El cuerpo puesto en esa proyección de mar queda en una escala disminuida. El tono algo más en penumbra de las fachadas contrasta con el mar que brilla. El suelo se transforma en el espacio que toma el sentido público, al ser ocupado en todo su ancho y no sólo en las veredas. La torre de la Iglesia se yergue como un hito que mide, por su altura y esbeltez, la distancia de la calle (ver imágenes 240, 241 y 242).

240



241



242



(240) – (241) – (242) La vida de barrio se da en la posibilidad del espacio de la calle, la cual se construye desde la proporción y formas de las casas, la extensión del suelo o el hito que marca la torre de la iglesia. Fuente: Autor, 2023

La profundidad de la calle siempre queda con un grado de expectación y tensión hacia lo que puede aparecer, en algunos casos son retazos de cerro, mar o también giros de la misma calle, y en donde intuitivamente develarían una fuga o respiro hacia una escala mayor del paisaje.

El propio espacio positivo y negativo del suelo, creado por el claroscuro, texturiza la calle, realizando y proyectando la medida de las casas. La altura relativamente homogénea de las construcciones es un valor, dado que existiría una continuidad con los retazos de paisaje y cielo, además de que posibilita el claroscuro del suelo. Estas cualidades son el soporte de la vida a escala de barrio.

Las viviendas reconocen su relación con la calle al disponer sus vanos y puertas en relación al entramado, profundidad y textura exterior. Los escalones, pequeños taludes, esquinas en ochavo y cornisas, aportan como elementos constitutivos del espacio de la calle, produciendo un límite grueso por donde se desarrolla el habitar. En aquel límite comparecen múltiples materiales que caracterizan la calle (ver imágenes 243, 244 y 245).

243



244



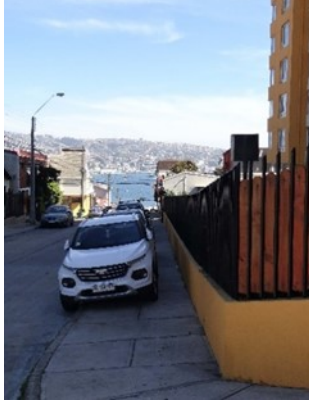
245



(243) – (244) – (245) Las calles tiene una expectación hacia un grado mayor del paisaje, cualificándose por el espacio negativo y positivo que deviene de la luz. Los elementos de la fachada se vuelcan a la calle y predeterminan el modo en cómo se habita. Fuente: Autor, 2023

Cuando aparece un edificio desproporcionado (en altura y ancho) se produce un quiebre en la trama barrial, dado que entorpece la vista del paisaje, quitándole textura de clarooscuro a la calle. Se niega el borde de la calle y crea su propia realidad. Se trata de un edificio descontextualizado, lo que implicaría una dualidad negativa para la ciudad, entendida entre algo nuevo y antiguo o entre algo alto y algo bajo (ver imágenes 246, 247, 248 y 249).

246



247



248



249



(246) – (247) – (248) El edificio descontextualizado de la vida barrial, al negar el sentido de la calle, crea distancias, al no disponer sus elementos arquitectónicos hacia ella, sino que cierra su propio perímetro. Su desproporción no se condice con el tamaño preexistente idóneo de las casas alrededor. .Fuente: Autor, 2023

(249) La vista del paisaje pierde su valor cuando el edificio alto rompe con la continuidad del entramado urbano. Es tan desproporcionado que ni siquiera aparece completo en una toma panorámica del paisaje, siendo esta condición de lo visual, una de las cosas con valor que Valparaíso puede ofrecer. Fuente: Autor, 2023

Esquinas vivas:

Las esquinas se desarrollan de manera múltiple, ya que tratan de ligarse a la vida barrial y quedar en tensión espacial; las esquinas cumplen una función fundamental porque se colocan en relación con otras esquinas para capturar el espacio de la calle. A veces los ochavos son ocupados con negocios o la esquina se quiebra, se curva o queda en punta, para caracterizar cualitativamente y desde la luz, el espacio de la calle (ver imágenes 250, 251, 252, 253, 254 y 255).

250



251



252



253



254



255



(250) – (251) – (252) – (253) – (254) – (255) Diferentes maneras de lograr esquinas vivas que capturan el espacio de la calle entre ellas, además de conferirle un carácter de hito referencial, con espesores lumínicos y formales que las personas distinguen y ocupan. Fuente: Autor, 2023

Adaptación de lo nuevo a la preexistencia:

Los edificios de la población a pesar de ser de un tiempo más próximo, se adaptan muy bien a la pendiente, al desarrollar un anclaje con el suelo y una coreografía aérea que dibuja el mismo perfil natural en donde se asienta; se entendería como la forma idónea para el lugar donde se emplaza, en el fondo, una buena forma arquitectónica. Las torres de agua aportan un elemento nuevo a modo de distingo o punctum que le da escala al tamaño de las construcciones. Su altura no entorpece la vista hacia el paisaje, sino más bien genera una vista memorable en el encuentro entre lo nuevo y su paisaje (ver imágenes 256, 257 y 258).

256



257



258



(256) – (257) – (258) La población Zenteno es un buen ejemplo de cómo las construcciones nuevas se adaptan y aportan a las preexistencias; la altura es la apropiada y construye un perfil aéreo que hace referencia al suelo donde se instala, descendiendo sueltamente con sus bloques, sin entorpecer la vista. Las torres de agua funcionan como distingos dentro del perfil construido. Fuente: Autor, 2023

Un mismo patrón de acceso, múltiples maneras:

Las fachadas componen un patrón reconocible compuesto por elementos que se relacionan a la calle como: las puertas, los escalones, los vanos, las cornisas y la altura de la vereda. Aunque, lo particular de esto estaría dado por las diferentes respuestas que surgen desde el aspecto material y formal, para generar en su conjunto, los accesos individuales a cada vivienda. Se puede identificar cada vivienda, ya que posee características propias, pero siempre la fachada queda relacionada a su fachada aledaña; los colores y amalgama material responden a diversos tiempos, produciendo un encuentro entre las fachadas individuales, las cuales configuran el sentido cualitativo y espacial de la calle. Ya no sólo se produce una contigüidad (algo al lado de otra cosa), sino más bien una continuidad urbana desde el patrón descrito (ver imágenes 259, 260 y 261).



(259) – (260) – (261) Distintos patrones de fachada que se componen por los elementos que se vuelcan a la calle como: puertas, cornisas, escalones, vanos de ventanas, etcétera. Su valor radica en que a pesar de ser fachadas diferentes entre sí, le crean un acceso característico a cada vivienda, ligándose entre ellas para formar una fachada continua de calle. Fuente: Autor, 2023

El encuentro material diversificado, genera particularidades temporales a las casas, pero al mismo tiempo produce un límite fluido que construye una pieza urbana desde las fachadas. La vocación que tienen estas continuidades, es la de poder constituir el espacio de la calle (ver imagen 262).

Los accesos tienen espesores profundos, ya sea con una entrada con rampa o un pequeño espacio de doble puerta; se trata de un espacio de transición entre el espacio público de la calle y el espacio íntimo de la vivienda, siendo una especie de largo transcurrir de la arquitectura (ver imágenes 263 y 264).



(262) El encuentro material de diferentes tiempos que le da la característica a la calle. Fuente: Autor, 2023

(263) – (264) Las entradas se resuelven con un espacio de transición que media entre lo público y lo privado o entendido también, como la relación entre lo exterior y lo interior. Fuente: Autor, 2023

Materiales que envejecen:

Los materiales reconocidos dan cuenta del paso del tiempo y el palimpsesto. Se pueden evidenciar huellas que alojan la memoria habitable, funcionando distintas a lo quirúrgico que podría resultar una espacialidad genérica. No se trata de valorar una construcción que podría estar en estado ruinoso, sino más bien se trata de una condición del palimpsesto que permitiría recibir materiales nuevos dando cuenta de lo que antes existió (ver imágenes 265, 266, 267 y 268).



(265) – (266) – (267) – (268) Sobre los materiales aparecen las huellas del tiempo. Lo ruinoso es una evidencia de la preexistencia que los materiales nuevos deben reconocer al instalarse. Fuente: Autor, 2023

El año de las casas aparte de ser parte de un ornamento, tiene la vocación de poner en valor su historicidad fundacional. El valor temporal de memoria quedaría endosado al habitante que lo vea. Su visibilidad develaría la importancia de querer proyectar su condición antigua en lo actual (ver imágenes 269 y 270).



(269) – (270) Construcciones que evidencian el año de su construcción no sólo como parte ornamental de su estilo, sino también como hecho de visibilizar su valor antiguo en lo actual. Fuente: Autor, 2023

-Trayecto 4

El trayecto 4 se desarrolló con las siguientes dos obstrucciones:

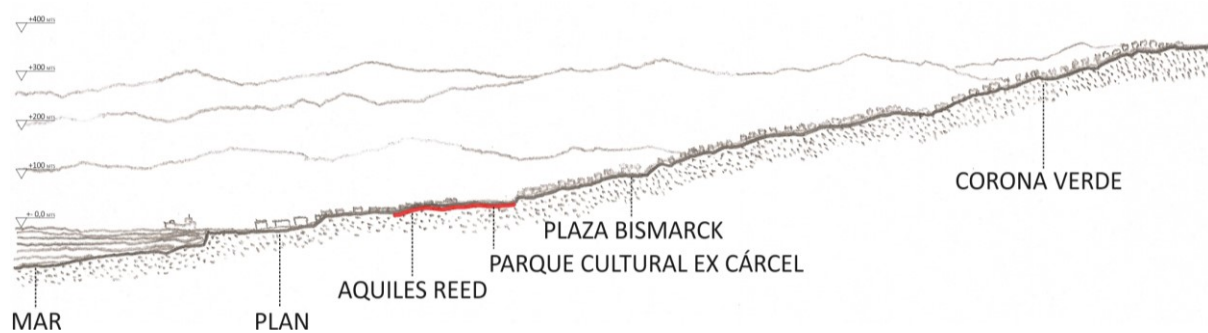
- 1- recorrido desde una cota relativamente uniforme en el cerro
- 2- recorrido hecho a media tarde

La espacialidad aparejada fue la horizontal de la ciudad. Se partió el trayecto en el Parque Cultural Ex Cárcel, saliendo hacia la calle Aquiles Reed, Dinamarca y Cumming, para finalizar en otro sector del mismo Parque Cultural Ex Cárcel (ver imágenes 271 y 272).

271



272



(271) Plano que muestra el trayecto (en línea roja) realizado en la ciudad. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

(272) Corte esquemático que muestra la espacialidad por donde se desarrolla el trayecto (en línea roja). Fuente: Autor, 2023

Vedutas con pixeles múltiples:

El entrelazamiento profundo de las partes se produce cuando se crea un perfil construido que forma un horizonte continuo con el mar; el valor estaría dado por la reiteración del perfil terrestre natural, en uno aéreo construido. Cada vivienda da cuenta de la topografía al posicionarse en un área de la pendiente que posibilita recibir estas especies de cajas diferentes entre sí. Se puede observar como todas las viviendas quedan perfiladas, mirando y buscando el horizonte del mar. La torre y aguja de la iglesia funciona como distingo, midiendo con su altura las demás construcciones (*ver imagen 273*).

Los pixeles múltiples quedan balanceados con el espacio natural verde de la quebrada, generando el perfil de veduta que se reconoce como studium. La forma puntiaguda de las agujas de las torres de la iglesia, sirve como punctum que punza positivamente la imagen general de la veduta, al rasgar el cielo levemente (*ver imagen 274*).

273



274



(273) Las construcciones forman un perfil entrelazado de cajas diferentes entre sí que se perfilan al horizonte del mar. La torre y aguja de la iglesia aparece como distingo proporcionado que mide la escala de las construcciones a su alrededor. Fuente: Autor, 2023

(274) La veduta se constituye por la relación entre el perfil, conformado por los múltiples pixeles de las construcciones (entendido como studium), y las agujas de la iglesia, las cuales punzan positivamente la imagen (entendidas como punctum). Fuente: Autor, 2023

Los pixeles brotan desde lo verde de la quebrada. Cada parte opera como un mundo en sí, lo que complejiza la imagen urbana y posibilita la veduta desde el desarrollo de las simetrías locales que aparecen en cada parte. El valor estaría en que estas partes disímiles, adquieren una posición en el espacio para conformar una imagen completa, la cual se basa en el respeto de los fragmentos entre sí, como especie de pacto común de convivencia. Las casas siguen un patrón descendente que sigue a la ladera para alcanzar el horizonte del mar, siendo reconocible al observarlo como veduta (ver imagen 275).

Si se observa detalladamente el plano de la veduta, la variedad estilística y la complejidad visual de cada pieza cobra valor porque quien la observa puede recorrer visualmente varias veces la imagen, por la tensión que producen los vanos de las construcciones, que funcionarían como centros fuertes de la imagen, con simetrías locales en la forma de cada construcción. Además, el espacio que queda entre las construcciones, actúa como cohesionador leve y desapercibido de la imagen porque mide las distancias en la escala menor y en el desarrollo de las extensiones.

Las cubiertas le entregan una nueva fachada a las casas, que verifica el paso del tiempo, tal como lo hacen las fachadas laterales de cada construcción (ver imagen 276).

275



276



(275) El valor de la veduta se reconoce por las simetrías locales que brotan de cada pixel constructivo, formando un mundo en sí mismo y a la vez, enlazándose con lo que está alrededor, de manera de formar una especie de pacto común de convivencia entre las partes que buscan el horizonte del mar. Fuente: Autor, 2023

(276) Los vanos de las construcciones funcionan como centros fuertes de la imagen y los vacíos, que van quedando entre medio, son cohesionadores leves del total. El paso del tiempo se verifica también en las cubiertas, surgiendo como una nueva fachada que sostiene visualmente a las fachadas laterales. Fuente: Autor, 2023

Mirando al cerro, se observa que la gradiente de pixeles queda interrumpida por los edificios altos, ya que no comparten la escala común de la ciudad, desarrollada de manera orgánica. La multiplicidad de elementos formales adquiere su valor cuando cada parte, en su escala adecuada, se enlaza a la otra formando secciones complejas de materiales, formas, estilos y espacios. Cuando los edificios altos aparecen, se nota de inmediato que no logran ser parte de la complejidad existente, no encastrándose desde su forma autónoma, dado que se presentan con una escala y proporción distintas a lo circundante; forman su propia realidad cerrada y sin encaje con lo de alrededor. La torre de la iglesia, a pesar de ser alta (no tanto como los edificios nombrados), tiene un cuerpo basal que se escala con su contexto, por lo tanto, lo que se yergue funciona más orgánicamente como un hito (ver imágenes 277 y 278).

El cuerpo de quien mira la veduta se proyecta por las calles que mira, imaginando desplazamientos complejos en ellas, lo que hace que se cree una permanencia cuando se mira.

277



278



(277) – (278) La gradiente de píxeles se interrumpe por los edificios altos que no logran encajarse ni proporcionarse a la trama preexistente. Distinto sucede al observar a la torre de la iglesia, que se yergue finalmente desde un cuerpo basal encastrado a su contexto. Fuente: Autor, 2023

Superposición temporal de materiales:

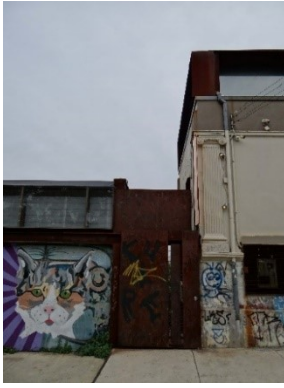
Cuando se ensamblan materiales nuevos sobre los viejos, se produce una concatenación orgánica de los elementos, dado que nacen de algo preexistente, no haciendo tabla rasa para generar su propia realidad. La dualidad entre lo nuevo y lo viejo se produce en la medida que ninguna de las partes opaque a la otra, sino que se realcen mutuamente de forma imbricada (*ver imágenes 279 y 280*).

Los elementos nuevos superpuestos no sólo funcionan con su materialidad próxima, sino que complejiza los planos visuales más distantes, por el hecho de texturizar de tiempos diferentes, las vedutas de la ciudad (*ver imagen 281*).

279



280



281



(279) – (280) La dualidad de lo antiguo con lo nuevo se produce en la concatenación orgánica y temporal de los elementos materiales, sin que ninguno opaque a otro. Fuente: Autor, 2023

(281) Las vedutas de la ciudad también quedan texturizadas en la distancia por la variedad temporal de materiales. Fuente: Autor, 2023

Los muros desgastados dan cuenta del paso del tiempo al reconocerse en ellos algunas características como: estrías, grietas, musgos y texturas y humedad. Se traslapan diferentes materiales para formar su altura como: las piedras, los ladrillos, los revoques y las latas oxidadas (ver imágenes 282, 283 y 284).

282



283



284



(282) – (283) – (284) Los muros desgastados delatan el paso del tiempo y los diferentes materiales que se superponen en su composición. Fuente: Autor, 2023

Es en lo ruinoso del muro que de pronto se alojan joyas arquitectónicas muy netas estilísticamente, que proponen una dualidad entre lo desgastado y lo definido de las formas; ambas coexisten y su valor funciona en su contraste, generando una continuidad urbana hacia la calle cuando uno se desplaza (ver imágenes 285, 286, 287 y 288).

285



286



287



288



(285) – (286) – (287) – (288) Dualidad existente que aparece en el contraste entre los muros desgastados y las formas de edificios con estilos arquitectónicos bien definidos. Fuente: Autor, 2023

- Trayecto 5

El trayecto 5 se desarrolló con las siguientes dos obstrucciones:

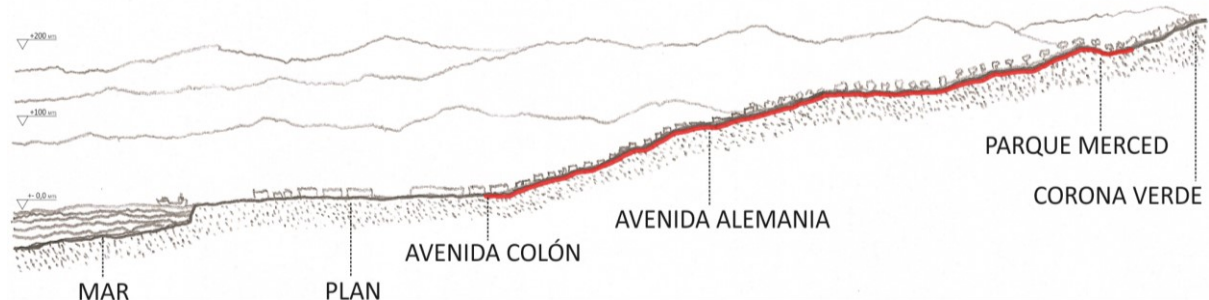
- 1- recorrido desde el pie de cerro – plan – pie de cerro – cerro – pie de cerro - plan
- 2- recorrido hasta cuando el cuerpo se agote

La espacialidad aparejada fue la transversal de la ciudad. Se partió el trayecto en Avenida Washington, pasando por Avenida Argentina y Avenida Colón. Se comienza a subir por calle La Virgen, Linares y Pajonal, para llegar al punto alto del Parque Merced. Se comienza a bajar por Avenida Alemania, Alessandri y Pocuro, para finalizar el trayecto en el plan de la ciudad en calle Hontaneda (*ver imágenes 289 y 290*).

289



290



(289) Plano que muestra el trayecto (en línea roja) realizado en la ciudad. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

(290) Corte esquemático que muestra la espacialidad por donde se desarrolla el trayecto (en línea roja). Fuente: Autor, 2023

Edificios nuevos que irrumpen sobre la preexistencia urbana:

Con su altura y forma, los nuevos edificios rompen con la línea visual del horizonte marítimo. Se instalan como construcciones en sí mismas que no encajan con la traza urbana preestablecida; su desproporción es evidente en función del tejido urbano del plan de la ciudad. Ni siquiera alcanzan a ser hitos, en el entendido que no nacen de la estructura afianzada preexistente, lo que lograría que su levantamiento sea proporcionado, pudiendo contrastar positivamente la imagen urbana total. En este sentido, la dualidad temporal de antiguo y nuevo se rompe abruptamente, lo que significa que la idea del palimpsesto queda fragmentada. También se quiebran los acuerdos de convivencia que se desarrollan desde los cerros, los cuales tienen su base en el emplazamiento respetuoso de las construcciones, para alcanzar la luz y el horizonte del mar; los edificios generan un murallón difícil de traspasar visualmente, lo que genera una especie de espalda a la ciudad (*ver imagen 291*).

291



(291) Los edificios nuevos y altos del plan de la ciudad rompen la línea visual del horizonte del mar, formando un murallón que le da la espalda a la ciudad. Fuente: Autor, 2023

También sucede un quiebre en los acuerdos de convivencia existentes en el cerro, cuando se instala un edificio claramente desproporcionado que desenhebra el tejido armado por las casas. Es tal su falta de escala, que el contexto preexistente aparece absolutamente disminuido y mermado, rompiéndose abruptamente su horizonte lumínico y visual. El edificio de color celeste que está debajo, a pesar de ser más grueso que las casas, parece más apropiado por su forma horizontal. En el plano visual, la verticalidad del Ascensor Polanco ya no funciona totalmente como hito o punctum de la imagen de la ciudad, dado que el nuevo edificio le resta absolutamente el sentido de escala que pudiera tener. La imagen urbana queda deteriorada por un edificio que no se encaja y adapta al tejido preexistente (*ver imagen 292*).

292

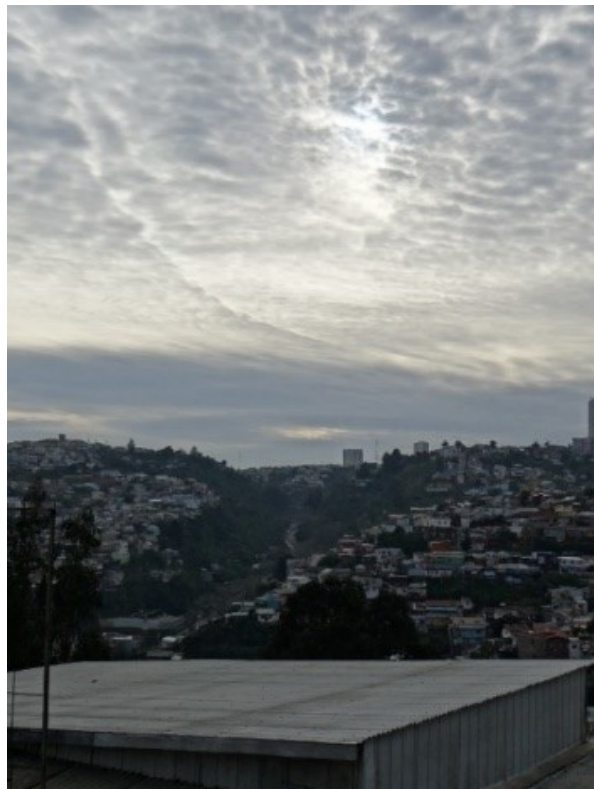


(292) El edificio desproporcionado del cerro desenhebra la trama urbana y rompe el pacto de convivencia equilibrado de alrededor. La verticalidad del Ascensor Polanco deja de ser un distingo de la ciudad, al quedar disminuida por el grotesco tamaño del edificio nuevo. Fuente: Autor, 2023

Esculpir lumínicamente el cuerpo de la ciudad:

El cielo de Valparaíso desde su luz va modelando el paisaje urbano; funciona como telón de fondo que matiza y texturiza tanto a las construcciones, como al componente natural. En el amanecer, el cielo va apareciendo detrás de los cerros y va iluminando la ciudad. Las nubes también determinan escalas que se igualan con lo construido en el plano terrestre. Se produce una dualidad entre la soltura aérea del cielo y la misma soltura adaptativa de las construcciones con la pendiente (*ver imágenes 293 y 294*).

293



294



(293) – (294) El cielo modela lumínicamente lo construido, sirviendo de telón de fondo de la imagen de la ciudad. La soltura del cielo se asemeja a la soltura adaptativa de las construcciones. Fuente: Autor, 2023

Vedutas con orientación y continuidad:

Las construcciones exaltan el relieve en donde se emplazan porque van configurando anudamientos sueltos y estrechos entre sí y su vez, forman un perfil superior que va escalando junto con la forma del cerro. Las casas que se encuentran más al borde inferior de la ladera, buscan los mínimos resquicios de posibilidad de explanada para asentarse; a veces su forma se descuelga de la pendiente lo suficiente para alcanzar el horizonte del mar y la luz, dándole volumen a la imagen de la veduta, desde la aparición de un espacio inferior que sirve de transición con lo verde. Esta puesta en valor de la condición natural del paisaje desde lo construido, es una forma de visualizar los acuerdos tácitos de convivencia, que se expresa por los mencionados tejidos imbricados y equilibrados de forma y naturaleza; ninguno de los dos componentes capa al otro, sino más bien forman una dualidad indeformable que conjuga las volumetrías complejas hechas de líneas y la soltura de los resquicios verdes, formando perfiles de paisaje continuo. Cuando aparecen edificios sin escala en esta

continuidad, como el Congreso o los edificios de inmobiliaria, se nota que comienzan a desenhebrar el tejido consolidado, incluso cuando emergen en la distancia (*ver imagen 295*).

295



(295) Las construcciones y el espacio verde se enhebran para formar una imagen de veduta sumamente cohesionada. En la distancia, los edificios de inmobiliaria o el edificio del Congreso, en alguna medida rompen el tejido conseguido de manera orgánica. Fuente: Autor, 2023

Vértigo y orientación hacia el mar:

Las escaleras tienen su expresión como una orientación del camino de lo público hacia el centro visual de la ciudad, que es el mar. El vértigo que surge se constituye por: la pendiente natural, que es recogida por las escaleras; las casas, que van bordeando el imaginario trayecto; y las incisiones naturales, que gradualmente van desapareciendo en la medida que la mirada se proyecta en la distancia. El vértigo de la pendiente demuestra que el habitar se particulariza en una espacialidad de sensaciones, lo que determina un ritmo al bajar o ascender por las empinadas y quebradizas escaleras. El paisaje que va apareciendo es parte de este acto de desplazarse por la ciudad, ya que las construcciones se orientan sin darle la espalda al mar, ni tampoco negando al componente natural que acompaña; se podría pensar que esta manera de habitar, sería algo a resguardar, dado que aquí lo patrimonial no sería sólo el aspecto formal de la ciudad, sino que implicaría una dimensión del habitar con la naturaleza. El mar se presenta como eje natural de toda esta complejidad de capas, convirtiéndose en un regalo que aparece cuando las personas se desplazan y miran (*ver imágenes 296 y 297*).

296



297



(296) – (297) El paisaje que se proyecta en los desplazamientos queda referenciado al mar, desde: el vértigo de la pendiente, la posición de las casas y la gradualidad de las incisiones naturales. Fuente: Autor, 2023

Encaje complejo de las partes:

Una característica fundamental, que funciona como patrón de composición de la pendiente, es el encaje y encuentro de la forma construida, la cual se da por el tamaño de las piezas y su posición en el espacio. Todo esto se enmarca en las posibilidades que entrega la pendiente, para poder alcanzar algún horizonte y así obtener una porción de luz y vista. La mixtura de estas condiciones aporta una imagen de desproporciones armónicas que revelan el aspecto creativo humano, al posicionarse sabiamente sobre el lugar. La expresión de dicha imagen que reflejada en construcciones de formas múltiples, que se encastran para formar ángulos de trazado complejo, resquicios espaciales variados y una forma natural que también se anuda sueltamente con lo artificial (ver imágenes 298, 299 y 300).

298



299



300



(298) – (299) – (300) Las piezas construidas alcanzan su sentido en el encuentro complejo entre ellas desde su encaje, posición y tamaño, con el propósito de alcanzar un horizonte y obtener una porción de luz. Fuente: Autor, 2023

Casas que se abalanzan al cielo y desafían la pendiente y la gravedad:

Las casas alcanzan su máximo estiramiento volumétrico sobre la pendiente, cuando aumentan su espacio para alcanzar a orientarse con respecto al horizonte lejano. En este acto se desafía a la pendiente y a la gravedad, ya que existe un fino equilibrio de las formas sobre la ladera, que se adaptan con estructuras de pilares o colocando un volumen sobre otro. La imagen proyectada es la de volúmenes heterogéneos que se encajan y descuelgan de la pendiente para alzarse al cielo y coronar la cumbre; las construcciones aparecen como brotes mismos del manto verde y abrupto de la pendiente, formando hileras continuas y dislocadas que median con la amplitud del cielo (*ver imágenes 301, 302 y 303*).

301



302



303



(301) – (302) – (303) Las casas desafían la pendiente hasta alcanzar su máximo estiramiento sobre el terreno, formando una imagen de encaje y descuelgue que corona la cumbre verde. Fuente: Autor, 2023

La justeza de la forma, orientaciones y salientes hacia el paisaje:

Las casas buscan creativamente alcanzar la extensión del paisaje y por consiguiente, extender y relacionar su espacio interior con el horizonte lejano. Para lograrlo, aparecen salientes de la forma construida que le entregan particularidades individuales a las casas; existe una dignidad en el trato del material, que saca a relucir creativamente la máxima capacidad de la posibilidad constructiva y

también de belleza, siendo la justeza de la forma, una cualidad que se refiere a lo necesario o preciso para dialogar con el paisaje y al mismo tiempo, construir su imagen (en esos términos se trataría de una buena forma). Las salientes orientadas al paisaje son estructuras formales que desde la calle alcanzan una presencia. Intuitivamente para quien las ve, dan cuenta de un lugar íntimo de la casa, el cual se desarrolla como coreografía interior (no viéndose desde afuera) que decanta en un lugar de distingo, el cual logra alzarse desde diferentes vanos o espacios calculados (ver imágenes 304, 305 y 306).

304



305



306



(304) – (305) – (306) Las salientes de las casas responden a la intención de relacionar el espacio interior con el paisaje lejano. Es tan precisa o calculada la manera de construir estos lugares, que su forma y orientación hablan de la máxima posibilidad constructiva que es necesaria para dar cabida a una relación con el paisaje y al mismo tiempo, constituir su propia fina imagen final. Fuente: Autor, 2023

La fineza creativa de las escaleras al aire libre:

Las escaleras antes de las entradas de las casas se presentan como elementos que sirven de transición entre el espacio público y el espacio íntimo de la vivienda; su posición espacial genera un lugar que articula y desvanece los límites entre interior y exterior, funcionando como una porción extra de tiempo y espacio para el acto de acceder. La calidad estética de estas escaleras deviene de la precisión de su cálculo formal (no teniendo más de lo que necesita), entendida como ley de mínimos esfuerzos para salvar alturas y descalces. Esta buena forma arquitectónica cobra sentido desde la relación de enraizamiento que establece con la traza y la pendiente preexistente, generando ritmos continuos en los desplazamientos de los habitantes; desde esta transición espacial, es la ciudad la que se introduce paulatinamente a la casa y viceversa (ver imágenes 307, 308 y 309).

307



308



309



(307) – (308) – (309) Las escaleras de acceso a las casas operan como lugar extra de tiempo y espacio entre el espacio público y el espacio íntimo de la vivienda. Su belleza radica en la precisión de su cálculo formal, al no tener elementos innecesarios, sino que se entienden en la ley de mínimos esfuerzos para salvar alturas y descalces. Fuente: Autor, 2023

Adaptaciones leves de lo nuevo:

Sobre el fondo de quebrada preexistente surge una dualidad con lo nuevo, al aparecer un parque con elementos mínimos que remarcan la fuga hacia las construcciones de la ladera y el paisaje; la operación que hace lo nuevo, es la de realzar y darle continuidad a la preexistencia, dado que se instala levemente con elementos que no interfieren con la visibilidad del espacio de la quebrada. En esta dualidad se forma un perfil híbrido de tiempos y escalas, compuesto por la conjugación de elementos como: los senderos, los taludes, los perfiles de casas, la vegetación de la quebrada, el paisaje de fondo y el cielo. Se establece una buena práctica de dualidad porque no hay elementos que tapen o desvaloricen a otros, sino que actúan de manera holística para magnificar la escena que se habita (ver imágenes 310, 311 y 312).

310



311



312



(310) – (311) – (312) El Parque Merced es un ejemplo de dualidad positiva para la ciudad, surgida de la relación dada entre lo nuevo con lo preexistente. Existen mínimos elementos que realzan y potencian el fondo de quebrada, el perfil de casas y el cielo. Fuente: Autor, 2023

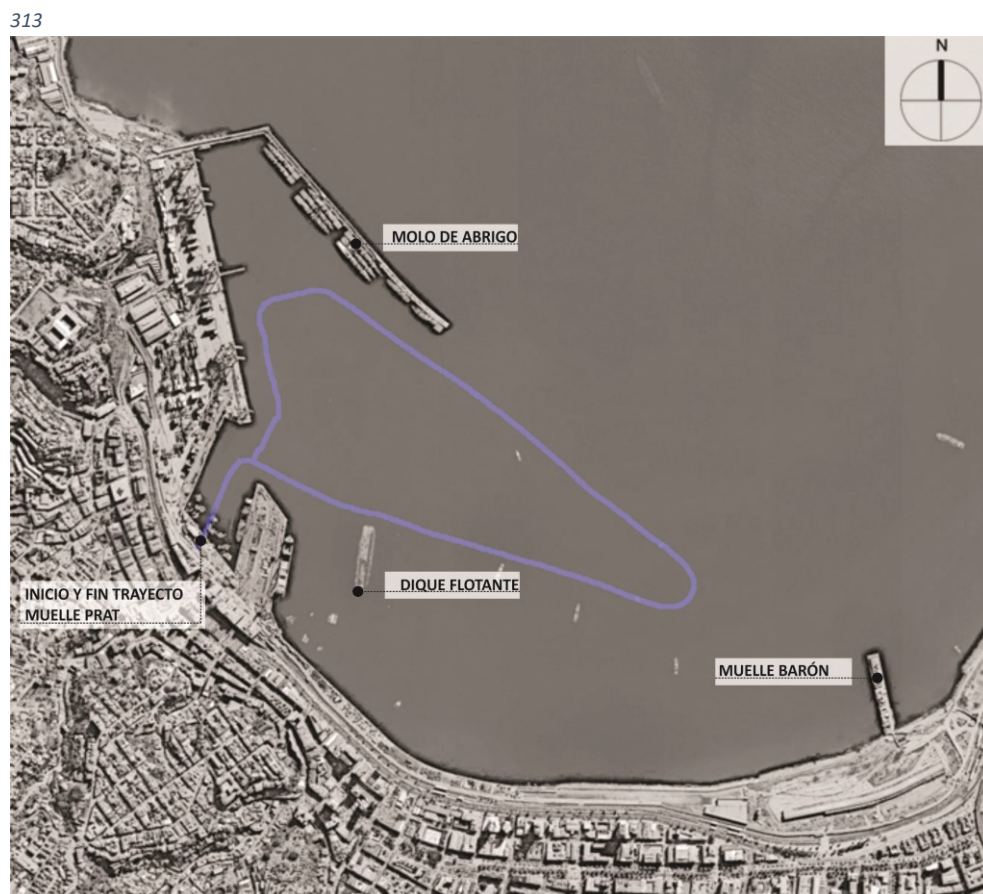
-Trayecto a nivel de mar

El trayecto a nivel de mar se desarrolló con las siguientes dos obstrucciones:

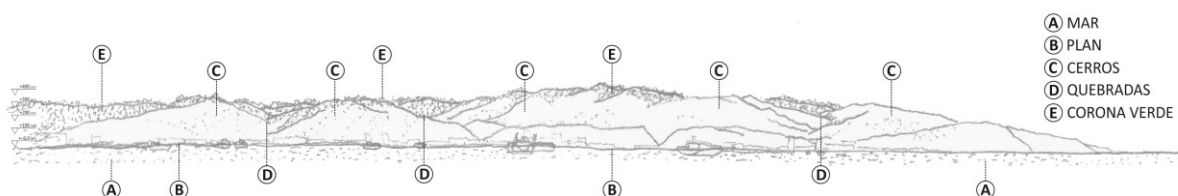
1- recorrido desde la cota uniforme del mar

2- recorrido hecho a media tarde

La espacialidad aparejada fue la horizontal de la ciudad, mirando su perfil desde el propio mar, en donde se aprecia la relación holística sus componentes (mar, plan, cerros, quebradas y corona verde). Se partió el trayecto en una embarcación en el Muelle Prat, saliendo al mar que queda entre el Molo de Abrigo y el Muelle Barón aproximadamente, retornando nuevamente al Muelle Prat, en donde se finaliza el recorrido (ver imágenes 313 y 314).



314



(313) Plano que muestra el trayecto (en línea púrpura) realizado en la ciudad. Fuente: Autor (usando la base de Google Earth), 2023

(314) Corte esquemático que muestra la espacialidad por donde se desarrolla el trayecto, mirando el perfil de la ciudad desde el mar y en donde comparecen holísticamente sus componentes. Fuente: Adaptación del autor (2023) hecha a partir del dibujo de Rodrigo Pérez de Arce encontrado en el libro "Valparaíso, un balcón urbano", (p.32-33), 2019

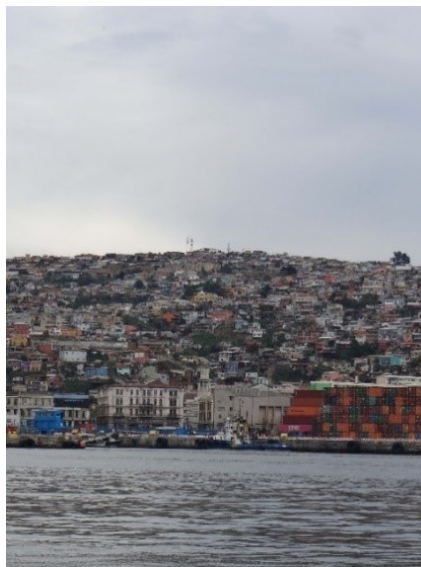
Los pixeles y la morfología desde el mar:

Desde el mar se puede observar la amalgama compleja de pixeles que se calzan sobre la pendiente. Cada pixel es un mundo en sí, pero al mismo tiempo tiene una relación absoluta con lo circundante, formando tramas complejas y eclécticas sobre la imagen paisajística. Al observar desde el mar, surge una dualidad entre la trama completa y la parte de la totalidad; una parte de la trama de pixeles posee, a otra escala, la complejidad de la totalidad. Esta cualidad es la que hace que las cosas en la imagen siempre queden enlazadas o trabadas. Dentro de esta imagen compleja, aparecen puntos focales como distingos, que miden o acotan la figura total; uno de estos punctum, sería la torre de la Iglesia de La Matriz, que apuntala visualmente las alturas que posee alrededor o dicho de otro modo, en donde los pixeles alrededor orbitan en función de este punto focal (*ver imágenes 315 y 316*).

315



316



(315) – (316) La imagen vista desde el mar se presenta como una amalgama compleja y ecléctica de pixeles, los cuales poseen en su individualidad, la imagen del total y viceversa. Las tramas de pixeles orbitan y se apuntalan alrededor de ciertos puntos focales, que a su vez, aparecen entendidos como distingos, como sería el caso de la torre de la Iglesia La Matriz. Fuente: Autor, 2023

Disoluciones parciales de la imagen de la trama:

Mayoritariamente las tramas construidas respetan la morfología preexistente, combinando un equilibrio entre lo construido y lo natural. El perfil de la corona verde le genera una estatura a la ciudad, desarrollándose también hacia abajo para quedar calzado con los perfiles formados. La morfología producida se advierte en las concavidades de la quebrada y la convexidad del cerro, formando una imagen de ciudad muy natural y armoniosa. Lamentablemente, en el borde del mar y en algunas partes de los cerros, justamente se comienza a deshilar esta continuidad por la aparición de edificios altos y sin horizontes comunes con la ciudad consolidada; se produce un cierto quiebre entre la capa morfológica (construida y natural) y el mar. El cielo le entrega un fondo a la imagen urbana y extiende la altura de la ciudad más allá de la corona verde (*ver imagen 317*).

La gradiente del paisaje se rompe cuando la continuidad de la escala de los elementos es interrumpida por el edificio alto en el cerro; la compleja conexión y encaje de los pixeles se desvirtúa completamente cuando surge un tamaño tan desproporcionado y sin referencia al tejido urbano. La forma del edificio aparece imponente y a la vez, se puede evidenciar su falta de escala al ser comparado con el gran tamaño del dique flotante en primer plano (*ver imagen 318*).

317



318



(317) La trama construida que viene desde los cerros se comienza a deshilachar con los edificios altos del borde costero, produciendo un quiebre entre la capa morfológica (natural y construida) y el mar. La corona del borde superior se presenta como una estatura natural de la ciudad, que recibe la gran porción del cielo para formar la imagen urbana. Fuente: Autor, 2023

(318) Es tan desproporcionado el edificio de inmobiliaria en el cerro que su tamaño se puede cotejar con el tamaño del dique flotante en el mar. Evidentemente se rompe la compleja conexión de los pixeles en el cerro cuando aparece un elemento tan genérico y desprovisto de encaje con el lugar. Fuente: Autor, 2023

La escala de algunos edificios del plan de Valparaíso también aparece como poco idónea para magnificar la continuidad de la morfología natural y construida. El perfil que aparece en el borde de la ciudad es más bien caótico y no sigue una línea de acuerdo común como sí se observa en algunos edificios de data antigua en el mismo plan, los cuales intentan conservar una altura y un perfil de una primera capa de traza urbana que no le da la espalda a la ciudad (ver imagen 319). Aquí la dualidad entre lo nuevo y lo viejo no sería la adecuada porque lo nuevo estaría mermando esa continuidad de la imagen del paisaje urbano, al aplastar con su escala los vestigios de la continuidad pasada. Lo mismo sucede cuando se mira el paisaje caótico hacia Cerro Barón, dado que los edificios de inmobiliaria han roto toda trama preexistente con su desproporción y sentido genérico de posición y forma. La imagen proyectada tapó los vestigios que hacían reconocer los elementos construidos de los cerros, que le daban carácter e identidad al sitio (ver imagen 320).

319



320



(319) Los edificios del borde de la ciudad conforman una imagen caótica que carece de cálculo y proporción. Algunos edificios antiguos forman de mejor modo unas ciertas continuidades, pero pierden en parte su sentido con los edificios nuevos de alrededor Fuente: Autor,

(320) La imagen proyectada desde el mar hacia Cerro Barón es una muestra de la pérdida de identidad, al transformarse en un perfil genérico y caótico que tapó o arrasó con los vestigios de la ciudad preexistente. Fuente: Autor, 2023

Punctum y antipunctum:

Dentro de la complejidad de la trama surgen distingos que funcionan como puntos visuales de interés, ya que por su forma y posición se vuelven reconocibles, aunque sin romper la continuidad de la imagen general de la ciudad. Algunos de estos distingos, que se convierten en elementos que punzan positivamente la imagen total, se pueden encontrar por ejemplo en: la torre de una iglesia; una casa levemente más alta y girada; un muro largo y horizontal; o unas líneas multiplicadas de balcones formalmente netos (*ver imagen 321*).

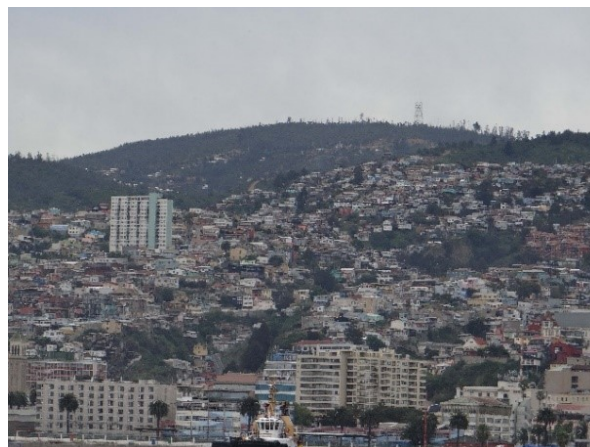
El antipunctum sería aquello que aparece muy preponderante, careciendo de escala y sentido de emplazamiento con la trama urbana. Los edificios altos en los cerros se yerguen sin sentido alguno de vínculo, generando un obstáculo que le da la espalda a la continuidad que trae la trama desde arriba, no reconociendo los acuerdos de convivencia común existentes. Desde el mar, se observa que las construcciones alrededor de estas moles, quedan mirando hacia el horizonte lejano, por lo que lógicamente todo lo que quede detrás del edificio pierde vista (sentido de orientación visual en la extensión) y cualidad lumínica (tanto para las propias casas como para la imagen urbana completa) (*ver imagen 322*).

321



(321) Los distingos funcionan como elementos complementarios y diferentes dentro de la imagen total, siendo puntos de interés que la punzan positivamente. Fuente: Autor, 2023

322



(322) El antipunctum aparece ejemplificado en los edificios altos de los cerros, dado que carecen de escala y sentido de emplazamiento. Estas moles le quitan vista y luz a las casas de alrededor, además de restarle calidad a la imagen urbana proyectada. Fuente: Autor, 2023

El lugar táctil del agua:

El Muelle Prat se presenta como un lugar en donde las personas se encuentran con el agua de modo cercano. No es sólo el hecho de poder tocar el agua, sino una experiencia de los sentidos que operan en función de ella. En la quietud del agua se generan los reflejos de los botes que se bambolean lentamente, esta situación hace que las personas observen hipnóticamente aquella imagen urbana. Los colores de las embarcaciones hacen que los reflejos se diversifiquen en tonos fundidos con el tono del agua, formando una imagen caleidoscópica en la que el cuerpo mismo queda atrapado (*ver imágenes 323, 324 y 325*).

323



324



325



(323) – (324) – (325) En el Muelle Prat se produce una dimensión táctil con el agua, ya que los sentidos quedan inmersos en ella; se produce en las personas un efecto hipnótico, al bambolearse lentamente los botes, y un efecto caleidoscópico, al reflejar sus colores en el agua. Fuente: Autor, 2023

Un horizonte lejano desvanecido en capas:

El horizonte que se observa a nivel de mar no es un trazo neto, sino que se conforma a través de capas sucesivas en la distancia. Los trazos de las cosas se desvanecen y funden con el cielo y el mar. En la medida que la vista reconoce ciertas cosas en la distancia, las mismas funcionan como hitos que le dan profundidad a la soltura del paisaje (ver imágenes 326 y 327).

326



327



(326) – (327) El horizonte se conforma por la sucesión de capas en la distancia. Las cosas que se reconocen en esa distancia, funcionan como hitos que le dan profundidad al paisaje. Fuente: Autor, 2023

-Espontáneas

Las imágenes espontáneas son capturadas en trayectos arbitrarios de la propia cotidianeidad, siendo más bien unas tomas puntuales de situaciones que llaman la atención. Es por esta razón que no se estructuran con obstrucciones, sino que se deja libre al cuerpo para capturar espontáneamente lo que la ciudad va ofreciendo como imagen urbana. Para realizar todo esto, fue preciso llevar consigo a todas partes la cámara fotográfica, como instrumento fundamental en el acto creativo del reconocimiento de las cualidades halladas en la ciudad como imagen.

El ancho del territorio en planos sucesivos:

En las profundidades de ciudad se puede observar el ancho del territorio, existiendo planos sucesivos que van componiendo las distancias como un horizonte continuo o como diría Santiago de Molina que los paisajes llevan impresos a otros paisajes a forma de hojaldrada (De Molina, 2013, pág. 48); si se mira desde el fondo hacia lo próximo, algunas cosas que conforman esta superficie hojaldrada son: la Cordillera de los Andes; la Cordillera de la Costa; los perfiles de Viña del Mar y Recreo; la orilla del mar; los buques; las grúas; la vegetación; y las construcciones próximas. Todo esto se enmarca con la altura del cielo que termina por constituir la imagen urbana, relacionando simultáneamente la distancia con la proximidad (*ver imágenes 328 y 329*).

328



329



(328) – (329) La imagen urbana se determina por la relación hojaldrada de diferentes planos sucesivos en la distancia. El ancho del territorio aparece cuando surge una gradiente de elementos, los que visualmente van desde las construcciones próximas hasta la Cordillera de los Andes al fondo. Fuente: Autor, 2023

Veduta parciales con Complejidad ecléctica:

La imagen que se produce en algunos tramos de la Avenida Gran Bretaña, contiene múltiples elementos estilísticos, con rasgos muy definidos de cada parte, a pesar de ser vistas parciales de ciudad. Esta característica vuelve a la veduta una imagen compleja y diversa, en donde el ojo mantiene una atención, repasando el panorama una y otra vez hasta encontrar contrastes formales. Si bien los elementos compositivos de la imagen varían en sus recursos estilísticos, es claro que existe una unidad visual dada principalmente por: el encaje entre las partes; un horizonte terrestre y suelto (la calle) que

amarra las partes; y un horizonte recortado y aéreo, en donde por escondrijos se integra el cielo (ver imágenes 330 y 331).

330



331

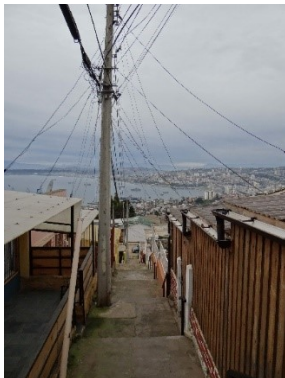


(330) – (331) La imagen ecléctica, producida en algunos tramos de la Avenida Gran Bretaña, se caracteriza por contrastes formales bien definidos de cada estilo. La composición unitaria de la veduta se logra por el encaje de las piezas, el amarre del suelo y el cielo recortado. Fuente: Autor, 2023

Calles y escaleras que terminan en el mar:

Las calles y escaleras adquieren una profundidad que visualmente termina en el mar. Este hecho le da escala lejana y aire al espacio público, lo que remarca la idea de que el mar funcionaría como centro de los ejes visuales profundos producidos en los cerros. Los suelos operan como una bandeja extendida que se orienta para traer retazos del paisaje del mar lejano, en una continuidad que crea una imagen referida siempre a la propia ciudad de Valparaíso (o parte de ella), contrario a lo que podría suceder con una calle genérica y sin referencia (ver imágenes 332, 333 y 334).

332



333



334

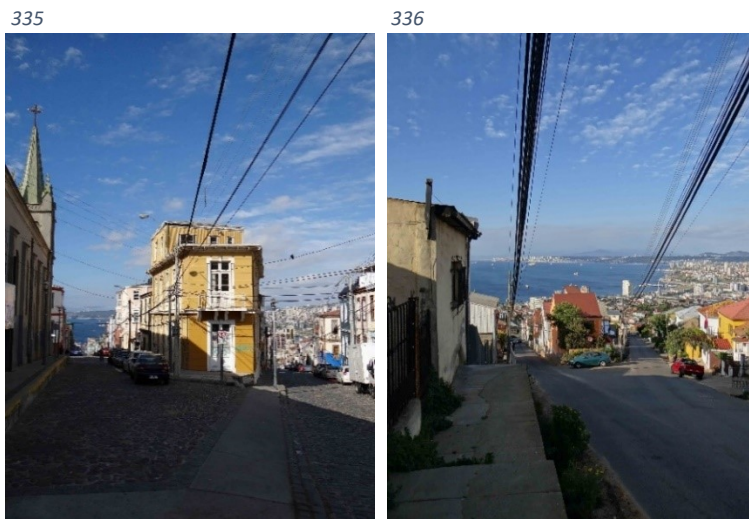


(332) – (333) – (334) Las calles y escaleras quedan en tensión con el horizonte del mar, adquiriendo una profundidad que se referencia siempre en la propia ciudad como ente holístico. Los suelos se extienden para traer a presencia las lejanías. Fuente: Autor, 2023

Dualidad de horizontes:

En algunos puntos de la ciudad, la característica de algunas calles de traer horizonte y extenderse hacia el mar, se duplica. Resulta interesante cómo en un mismo punto focal la mirada se bifurca y se traen dos horizontes de paisaje distintos; ambos horizontes comparten la idea de ser un fragmento del paisaje de la ciudad, pero con límites espaciales diferentes (ver imagen 335). Al mirar desde más

arriba (sin producirse completamente el efecto aún), se alcanza a visualizar el horizonte común y las dos espacialidades que traerán los dos fragmentos de ciudad (ver imagen 336). Al acercarse (ya con el efecto producido), la construcción que queda en el centro de la bifurcación (una especie de edificio crucero), opera como soporte del paisaje y del suelo, con el cielo unificando la escena.



(335) La bifurcación trae dos horizontes diferentes que complejizan, en un solo momento, la idea de límites espaciales. Fuente: Autor, 2023

(336) Cuando se viene caminando desde más arriba, se observa el paisaje común que se fragmentará en dos partes después. Fuente: Autor, 2023

Calles que se pierden escalando al infinito del cielo:

La calle se encuentra con el cielo en una pendiente que modifica el ritmo del ascenso, siendo mucho más lento que cuando se desciende, esto hace que el subir sea una especie de escalada para llegar a ese cielo, el cual se conjuga con el suelo de la calle. Se trata de una imagen que posee el valor de transmitir la manera particular en cómo se desplaza la gente por Valparaíso al ascender. Se sabe que se ha llegado a un punto muy alto de la ciudad cuando las siluetas de los cuerpos quedan a contraluz de la claridad del cielo. La espacialidad de la escena se marca por el plano inclinado del suelo, el plano del cielo (como un espejo más amplio del mismo suelo) y las casas, que acompañan y remarcan el escalonamiento vertical (ver imágenes 337, 338 y 339).



(337) – (338) – (339) El ascender por algunas calles de Valparaíso se transforma en una especie de escalada para llegar al cielo; el plano del suelo, el cielo y las casas, marcan el escalonamiento vertical. Los cuerpos a contraluz del cielo marcan un punto alto del recorrido de la ciudad Fuente: Autor, 2023

Ocaso que enciende la línea de horizonte y los pixeles de la ciudad:

Al ocaso, cuando el sol se pone detrás de Playa Ancha, la ciudad va disolviendo las líneas de sus construcciones y comienza a encender la línea de horizonte con una tonalidad cálida anaranjada con matices amarillos que se disuelven en tonos más claros, hasta alcanzar el tono más oscuro del cielo. Esa gradiente de tonos es una cualidad lumínica de la ciudad, que se conjuga con los puntos lumínicos que aparecen en el perfil oscuro de la ciudad. La imagen del paisaje urbano se construye en esa temporalidad del ocaso y es el momento de transición y aviso hacia una imagen nocturna de la ciudad (ver imágenes 340 y 341).

340



341



(340) – (341) La imagen de Valparaíso al ocaso se configura cuando se comienza a encender el horizonte con tonos anaranjados y amarillos. Esta gradiente de tonalidades se suma a los puntos de luz artificial de los cerros. El tono oscuro del cielo sirve para magnificar el espectáculo lumínico. Fuente: Autor, 2023

La traza urbana de noche:

De noche es más distinguible la geometría de la traza urbana de la ciudad. Aparecen espesores de calles que se iluminan con los vanos de casas y alumbrado público, en contraste con las cubiertas que se vuelven oscuras; este contraste realza las paredes laterales de las construcciones y es por esto que, ahora es el espacio el que se volumetriza por la luz, para hacerse presente en la imagen del paisaje urbano. A lo lejos, líneas, ángulos y puntos de luz siguen un mismo sutil patrón adaptativo en la morfología oscura de los cerros (ver imágenes 342 y 343).

A veces existen luces que desentonan con esta trama y se vuelven concéntricas, a tal punto de generar una volumetría propia y no arraigada con los trazos espaciales de luz; el más evidente ejemplo de esto son los edificios en altura que comienzan a aparecer inconexos y fuera del contraste descrito anteriormente (ver imagen 344).

342



343



344



(342) – (343) La geometría de la traza urbana se evidencia de noche desde líneas, ángulos y puntos de luz que se asientan y adaptan al fondo oscuro de los cerros. Es el espacio el que se ilumina, lo que da cuenta de las continuidades espaciales de la ciudad. Fuente: Autor, 2023

(344) Dentro de la traza continua de la luz, surgen volumetrías de luz concéntricas, las cuales son resultado de edificios en altura que, durante la noche, también irrumpen de manera inconexa con el vacío urbano. Fuente: Autor, 2023

La imagen del espacio de la calle de noche:

En la espacialidad misma de la calle de noche, se nota cómo aparecen las formas de las cosas de modo tenue y en un aire etéreo de luz artificial. Esta idea se extiende en la profundidad del espacio hasta llegar a píxeles de luz a lo lejos, lo que convierte al vacío urbano en una especie de envolvente de gradientes en la distancia, que funcionan con el telón oscuro del cielo. La mixtura de tonalidades y posiciones de los focos de luz (desde diferentes alturas de vanos, postes, patios, escaleras, etc.) hace que los espacios carezcan de monotonía, lo que se traduce finalmente en que tanto los alumbramientos como las sombras, se van elongando o deformando sutilmente por múltiples posiciones de manera sincrónica (ver imágenes 345, 346, 347 y 348).

345



346



347



348



(345) – (346) – (347) – (348) Las formas de las cosas aparecen iluminadas de modo tenue, proyectándose de esa manera en la distancia hasta llegar a los píxeles de luz del fondo. El vacío urbano se convierte en envolvente de gradientes que tiene alumbramientos y sombras deformadas de manera sincrónica. Fuente: Autor, 2023

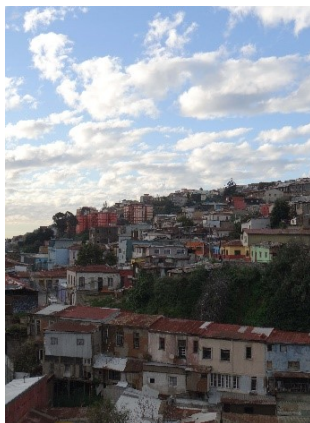
Magnitud del cielo sobre el patrón constructivo en la pendiente:

Las formas sueltas de las nubes en el cielo entran en una especie de consonancia con las construcciones de la ladera, porque funcionan como extensión y reiteración de lo que sucede terrestremente en la relación ligera de lleno y vacío; los volúmenes a nivel de suelo se encajan entre sí, dejando tamaños de vacíos evanescentes con la naturaleza y al mismo tiempo, los recortes de cielos se vuelven vaporosos entre las nubes cargadas de luz. Esta cualidad de unidad que va desde lo material hasta lo inmaterial, es lo que vuelve a la imagen del paisaje urbano una postal con intenso dramatismo y complejidad (*ver imagen 349*).

Claramente esa continuidad entre cielo y tierra, tiene puntos en donde se pierde el grano liviano y suelto, como son los bloques desproporcionados de edificios altos, que poseen una rigidez y falta de adaptación con su contexto (*ver imagen 350*).

La misma relación de lleno y vacío sucede si se mira un fragmento de ciudad, ya que la superposición formal y material de las partes va dejando resquicios ligeros que se alzan al cielo, por lo cual se va desmaterializando la vertical de modo evanescente. La imagen total posee una levedad en la fina relación entre la tierra y el cielo (*ver imagen 351*).

349



350



351



(349) Las nubes en el cielo reiteran la relación de lleno y vacío que se produce terrestremente. La imagen del paisaje urbano forma una unidad que va desde lo material a lo inmaterial. Fuente: Autor, 2023

(350) El edificio alto sobre el perfil del cerro quiebra el grano liviano de alrededor y a pesar de tocar visualmente el cielo, no entra en relación con él. Fuente: Autor, 2023

(351) Al mirar un fragmento de la postal urbana, la misma relación de tierra y cielo comparecen; la superposición material y formal deja resquicios que se alzan y pierden en el cielo. Fuente: Autor, 2023

Lugares de asomo que traen la sorpresa:

La ruptura de lo cotidiano se da cuando en los desplazamientos de pronto aparecen sorpresas que surgen de lo inesperado y exaltan la manera de habitar la ciudad. Una de estas sorpresas sería la relación con el mar, ejemplificada a través de en un vacío que queda entre dos edificaciones o al hacer una pequeña e improvisada terraza en la cubierta de una casa, para alcanzar aquel horizonte lejano (*ver imágenes 352 y 353*).

352



353



(352) – (353) La ruptura de lo cotidiano se da, por ejemplo, cuando en los desplazamientos se alcanza el horizonte del mar. Fuente: Autor, 2023

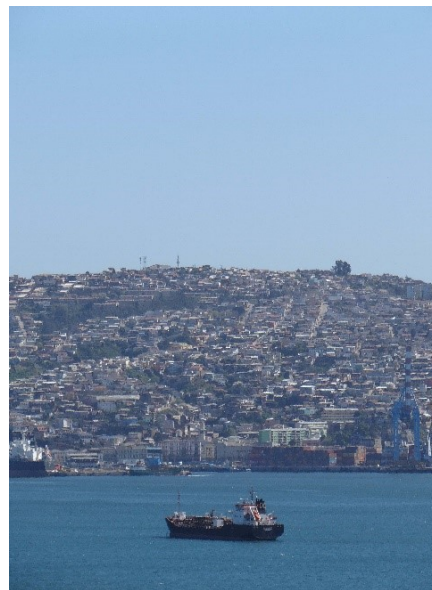
Tonalidades que funcionan como fondo:

En un día despejado, el tono del mar, un tanto verdoso, se mezcla con los tonos celestes del cielo para así formar un gran manto de fondo, que realza el perfil de la ciudad repleto de construcciones. Este perfil tiene pequeños brillos sobre la materialidad de latas que construyen las cubiertas y paredes de algunas casas. Esta es una escena en la que la pregunta de cómo recibe la luz Valparaíso, podría tener aproximaciones a una respuesta, dado que existe un patrón geométrico que se desarrolla en la pendiente, con brillos y en contraste con un fondo homogéneo de mar y cielo (ver imágenes 354 y 355).

354



355



(354) – (355) Los tonos del cielo y el mar se vuelven homogéneos y, al mismo tiempo, sobre los cerros brillan algunas casas hechas de latas. Fuente: Autor, 2023

Mantos verdes como pequeños paraísos:

Las casas en lo alto del cerro tienen como soporte un manto verde que es extenso y abrupto, componiéndose por árboles, arbustos y flores (amarillas y blancas) que convierten la escena visible en pequeños paraísos; las casas dejan de ser en sí mismas y se entienden en el encaje simultáneo entre ellas y la pendiente, convirtiendo al paraje vegetacional en una unidad indeformable con lo construido, como una extensión visual que forma una imagen imbricada entre naturaleza y arteficio (*ver imagen 356*). El edificio de inmobiliaria rompe una parte de esa unidad indeformable (a pesar de verse sólo una parte), por su tamaño desmedido y la rigidez formal y material de sus elementos (*ver imagen 357*).

356



357



(356) El manto de vegetación forma una unidad indeformable con las casas, en una escena extensa y continua del espacio. Se entiende con el concepto de pequeños paraísos, los cuales se hacen visibles en el lugar. Fuente: Autor, 2023

(357) La unidad indeformable de vegetación y casas se rompe abruptamente en un tramo, esto por la falta de encaje y proporción del edificio de inmobiliaria. Fuente: Autor, 2023

Encaje nuevo en la combinatoria preexistente:

En el sector del pasaje Guimera y el Ascensor Espíritu Santo existen encajes de las piezas urbanas, que se entienden como cajas que se tocan unas con otras y a la vez, se van adaptando a la pendiente para mantener el común horizonte del mar y la luz solar (*ver imagen 358*). Es en este escenario donde aparece un edificio nuevo con características estilísticas netas y diferentes a lo circundante en cuanto a color y elementos, pero que se adapta muy bien a las preexistencias desde su encaje, altura, materialidad y sobriedad; a pesar de ser diferente, no niega su condición temporal reciente, aportándole un nuevo tiempo al palimpsesto del lugar preexistente, sin convertirse en algo nuevo simulando ser algo antiguo o lo que se podría denominar como un falso histórico. La caja nueva de un color gris oscuro posee una elegancia, al ser una pieza que pasa desapercibida y se engarza con lo de alrededor para mantener la cualidad de imagen urbana variada en lo formal (*ver imagen 359*).

358



359



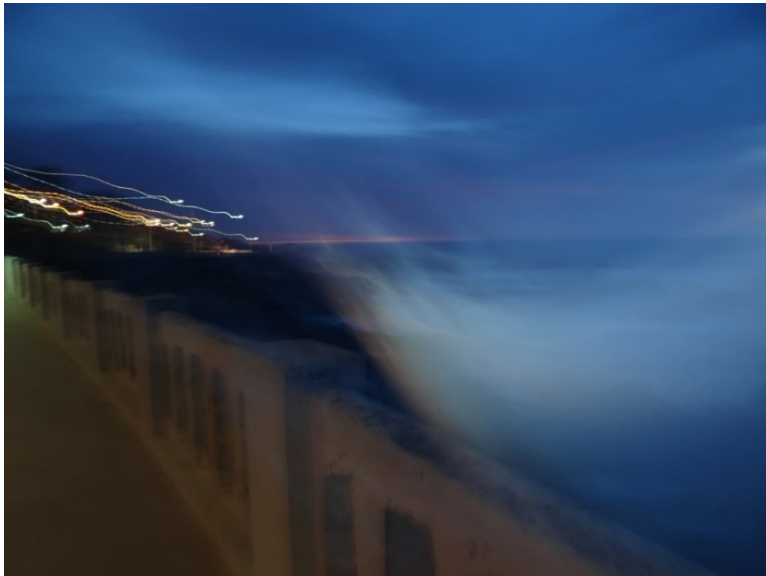
(358) Las construcciones se encajan unas con otras teniendo al mar y la luz solar como horizontes comunes. Fuente: Autor, 2023

(359) La construcción nueva es un aporte nuevo al palimpsesto del lugar, con un estilo que no niega su tiempo, pero que al mismo tiempo se encastra con lo preexistente. Fuente: Autor, 2023

El viento como envoltorio de luz:

Al anochecer, el viento de la Avenida Altamirano se funde con la tenue luz del lugar y envuelve en varias direcciones los cuerpos que transitan; esa cualidad del sitio hace que la imagen urbana sea vaporosa y con movimiento, similar a un cuadro de William Turner (*ver imagen 61*). Este hecho hace que las personas se desplacen cambiando el ritmo lentamente, buscando una fusión con el horizonte, al sentir que el propio cuerpo se disuelve en el aire y sale disparado con el viento. La naturaleza y los sentidos se mezclan en el soporte espacial de la vereda y la baranda, que son los elementos con más quietud de la escena (*ver imagen 360*).

360



(360) El viento y la luz de Avenida Altamirano al anochecer, forma una escena vaporosa y con movimiento, en donde existe la sensación de un desvanecimiento del propio cuerpo que se fuga con el horizonte. Fuente: Autor, 2023

3.5.3 Los sentidos

Tomando los sentidos que nos informan sobre el entorno (sentido de la temperatura, sentido del gusto, sentido del olfato y la vista), a partir de las doce categorizaciones descritas por Steiner y citadas por Pallasmaa (Pallasmaa, *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*, 2022, pág. 345), es que se encuentran cuatro lugares en la ciudad que hacen referencia principal a cada uno de estos sentidos, de forma no exclusiva, ya que surgen otros sentidos que complementan al principal u otros que convergen dentro del mismo lugar para formar una complejidad de sensaciones en la manera de aproximarse al lugar.

Estas breves reflexiones e interpretaciones propias, surgen desde el trabajo desarrollo por los estudiantes del Taller de Ciudad de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. La finalidad de mostrar estos cuatro lugares es simplemente constatar que existen lugares en la ciudad que son ocupados desde los sentidos y no necesariamente realizando un estudio exhaustivo de por ejemplo, sus condiciones históricas o sociales.

A continuación se mostrará el reconocimiento de los lugares con algunos apuntes propios:

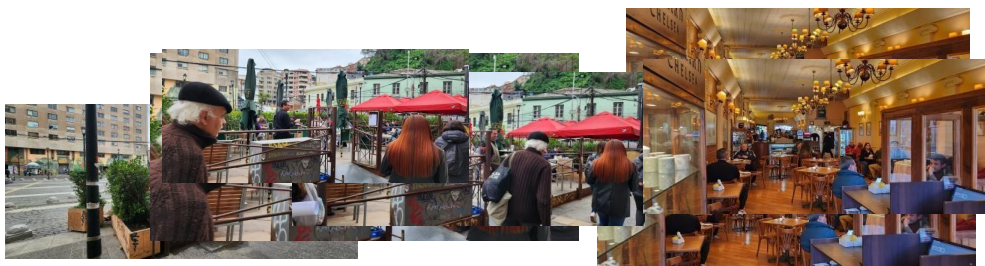
Sentido del gusto - Plaza Aníbal Pinto

En la Plaza Aníbal Pinto se reconoce el sentido del gusto dado que existen cafeterías que emanan aromas que predisponen a las personas a percibir el sabor de las cosas (*ver imagen 361*). Estos sabores se asocian a la espacialidad interior de los locales que bordean la plaza, siendo esta profunda y diferente en la medida que las personas se desplazan. La conciencia del movimiento propio y el ritmo en los desplazamientos, aflora para ir sintiendo desde afuera, esos rincones interiores en donde la variedad de sabores (principalmente dulces) está presente, produciéndose la sensación por el poder mirar a las personas sentadas y por el aroma que emana de cada local; el espacio exterior de la plaza sería un lugar de desplazamientos, en donde se imaginan los sabores, y el espacio interior de las cafeterías, el lugar en donde se prueban aquellos sabores. La percepción de la espacialidad se transforma, dada la manera de ver la realidad en múltiples capas instantáneas, que mezclan los movimientos de las personas con los espacios externos e internos de la plaza (*ver imagen 362*).

361



(361) La espacialidad de la Plaza Aníbal Pinto posibilita que aflore principalmente el sabor del gusto, ya que existen cafeterías por los bordes que emanan aromas, haciendo que las personas, al desplazarse, se predispongan a sentir el sabor de las cosas. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) María José Morales – Franco Oviedo – Anastasia Santander, 2023

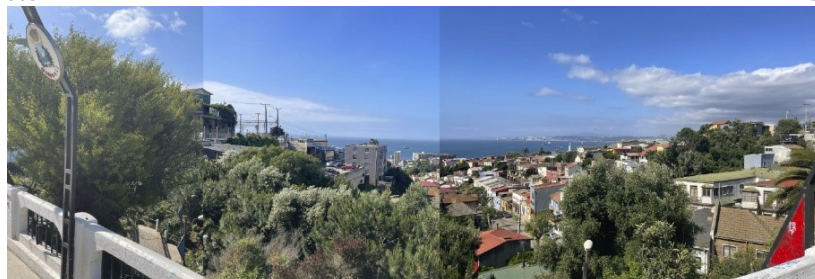


(362) Al desplazarse y estar predispuestas a sentir el sabor de las cosas, las personas perciben la realidad transformada en múltiples capas instantáneas del espacio. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) María José Morales – Franco Oviedo – Anastasia Santander, 2023

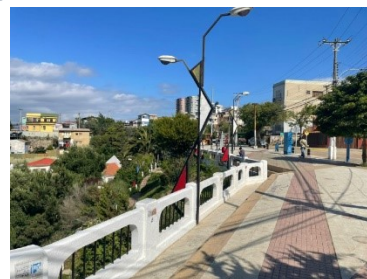
Sentido de la vista - Mirador Camogli

El mirador Camogli funciona como una especie de punto medio de la ciudad, tanto en altura y ancho. Desde esta condición es que la vista alcanza un punto focal que no es el completo de la ciudad, pero sí una visión que recoge continuamente los múltiples elementos que la componen, para así posibilitar la sensación de totalidad en quien observa; la plataforma del mirador, los árboles, la profundidad de la quebrada con sus casas, el trozo de mar, los perfiles lejanos y las nubes, componen esta complejidad que hace que el ojo recorra una y otra vez la gradiente de elementos. Las personas que transitan por el mirador se detienen para observar el regalo visual que la ciudad entrega. El ojo alcanza magnitudes que hacen que el cuerpo se extrapole en la distancia, para flotar visualmente (ver imágenes 363 y 364).

363



364



(363) – (364) En el mirador Camogli, a pesar de no ser un punto en donde se aprecie la ciudad de manera completa, la vista alcanza magnitudes desde los elementos que la componen, lo que entrega una sensación de totalidad. Al observar en la distancia, el cuerpo se extrapola y flota visualmente. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) Bárbara Castro – Felipe Gutiérrez – Carlos Pozo, 2023

Sentido del olfato – Mercado Cardonal

La variedad de productos que existen en el Mercado Cardonal hace que se convierta en un lugar de variados olores, pero también de diversas texturas y colores. Esta multiplicidad es la que convierte al lugar en una atmósfera perceptiva, que combina la posibilidad de oler los productos y al mismo tiempo, de poder visibilizarlos e incluso tocarlos. Se puede inferir que la piel del lugar está compuesta por las diferentes texturas que aparecen y se multiplican puesto a puesto; las rugosidades, brillos, humedades, sequedades o suavidades de por ejemplo: frutas, verduras, pescados, sacos, soportes de madera, etcétera, están en constante movimiento y traslado, por lo que la percepción de la piel del lugar se vuelve sumamente dinámica. El Mercado Cardonal se vuelve un centro de sensaciones que excede al propio edificio, para articular continuamente su espacio exterior inmediato con su interior flexible; de varios metros antes se tiene la sensación de ya estar en el propio lugar, el cual posee un límite grueso que nace desde el sentido del olfato, pasando también por los sentidos del sonido, la

visión y la dimensión táctil de sus componentes materiales (*ver imágenes 365, 366, 367, 368, 369, 370 y 371*).

365



366



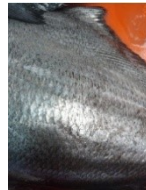
367



368



369



370



371



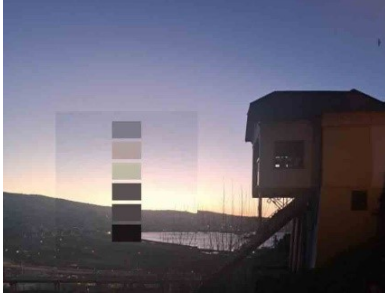
(365) El Mercado Cardonal es un lugar en donde comparecen variados olores, texturas y colores, incluso excediendo el espacio del propio edificio; de metros antes se puede percibir el lugar cuando se activan los sentidos del olfato, la visión, el sonido y la dimensión táctil de sus elementos. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) Marcelo Aguilera – Franco González – Benjamín Yáñez, 2023

(366) – (367) – (368) – (369) – (370) – (371) Diferentes elementos encontrados en el Mercado Cardonal que expresan una variada gama de sensaciones devenidas de su textura, color y aroma. Se observan por ejemplo: frutas, verduras, pescados, sacos y maderas. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) Marcelo Aguilera – Franco González – Benjamín Yáñez, 2023

Sentido de la temperatura – perfil de Playa Ancha

El perfil de Playa Ancha en el lado oeste de la ciudad, se convierte en una referencia importante a la hora de entenderlo como un límite que cierra y mide a la ciudad, desde experiencias sensoriales vinculadas con la temperatura. Esta misma se proyecta como envolvente atmosférica y se compone desde el horizonte de la luz que surge a diferentes horas del día, formando gamas de tonalidades que se percibirían, por ejemplo, más cálidas si se encuentran en la gama del anaranjado y más frías si se encuentran en la gama de los grises. La percepción de diferentes tonalidades y su combinatoria, es lo que haría que el sentido térmico opere en la percepción de la ciudad; la visión sería el sentido que estaría amarrado a la percepción de temperaturas. Si bien es reconocible una gama de tonos, la clave estaría en que esas tonalidades funcionan sobre los elementos concretos de la ciudad y a cierta distancia; combinados los tonos sobre el mar, el perfil del cerro, la línea de horizonte o el cielo, se forma una paleta que hace que se perciba la imagen de la ciudad de un modo sensorial térmico diferente, dependiendo del sitio en que se mire (*ver imágenes 372, 373 y 374*).

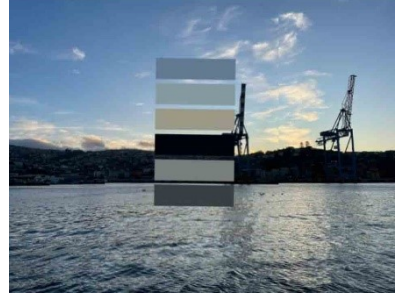
372



373



374



(372) – (373) – (374) La luz forma diferentes gamas de tonalidades sobre los elementos de la ciudad, combinándose para formar una paleta que proyecta una imagen perceptiva térmica particular, siendo más fría o más cálida. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) Cristóbal Ampuero – Nicolás Lecaros – Alejandro Morales, 2023

3.5.4 Horizontes geográficos

Los horizontes geográficos no se comprenden como elementos en sí mismos, sino como una totalidad que configura la imagen del paisaje urbano; si bien son piezas identificables, su gracia está en que la continuidad formada entre ellas, daría cabida a un habitar particular o determinaría el cómo se habitan ciertos espacios.

El propósito de nombrar a los horizontes geográficos de manera parcelada (corona verde, cerros, quebradas, pie de cerro, plan y mar) responde a una breve percepción que se hace desde la identificación de estos elementos como configuradores del estrato geográfico total; ningún elemento geográfico, en este caso, funciona separadamente de los otros. A continuación se pueden vislumbrar algunos brevísimos aspectos de estos horizontes geográficos que actúan como soporte de la ciudad, para tenerlos sobre la mesa a la hora de comprender la imagen de la ciudad y sin tener el propósito de realizar un acabado análisis de cada uno de ellos.

Corona verde:

La altura de la ciudad está medida por la franja natural que corona la ciudad. Esta franja es una extensión de las quebradas que se instalan perpendiculares al mar. También se podría entender, junto con las partes naturales que aún puedan tener las quebradas y los cerros, que su condición natural es la que muestra el primer sustrato de la ciudad actual, el cual es anterior a lo construido, y por lo tanto, se asoma como el más antiguo. Este soporte natural es clave para lograr el reconocible equilibrio que se establece con lo artificial. Al poseer una franja natural en la parte alta de la ciudad, es posible distinguir el dibujo de la silueta aérea que forma un contorno espeso, siendo un primer rasgo de la tridimensionalidad geográfica que estará abalanzada en pendiente hacia el mar (ver imágenes 375 y 376).

375



376



(375) – (376) La corona verde es la parte más alta de la ciudad, siendo su presencia clave en el equilibrio entre lo natural y lo construido.
Fuente: Autor, 2023

Cerros:

En los cerros de la ciudad es donde mayoritariamente se instala la vivienda, adaptándose de modo notable con el relieve en pendiente que funciona como su soporte. Los cerros alcanzan un equilibrio entre los componentes naturales de la ladera y lo construido. Es en esta espacialidad donde surge marcadamente la tridimensionalidad de la ciudad, con perfiles de casas y vegetación que se van adaptando al lugar, para formar volumetrías continuas que miran hacia el mar (ver imágenes 377 y 378). En este modo de habitar la pendiente se imprimen unos acuerdos tácitos de convivencia, que hacen posible que la mayoría de las viviendas alcancen el horizonte lejano del mar y el recibimiento de la luz natural. El manto construido en los cerros es una proyección continua del manto construido del plan, que desde lo plano se va volumetrizando hasta darle una altura y margen a la ciudad (ver imagen 379).

377



378



(377) – (378) Las casas y el relieve forman una equilibrada y amalgamada relación, que se verifica en las volumetrías orientadas al mar.
Fuente: Autor, 2023



(379) El manto construido es una proyección continua del manto del plan de la ciudad. Fuente: Autor, 2023

Quebradas:

Las hondonadas profundas entre cerros configuran el espacio construido de las quebradas. En conjunto, el espacio de las quebradas y de los cerros, forman el manto tridimensional más distinguible de la ciudad. Los fondos de quebrada marcan el punto más bajo de la altura de su espacialidad y la altura de los cerros aledaños completa el espacio en su ancho, definiéndolo más o menos estrecho. El espacio de la quebrada es transversal al mar, y queda orientado con ese horizonte, teniendo a las ocupaciones de vivienda amoldadas a su ladera para alcanzar visualmente la línea de mar; a veces los caminos sinuosos en los fondos de quebradas remarcan más aún esa relación, integrando visualmente al propio plan de la ciudad y al mar. La condición de captura de un horizonte distante y traerlo a presencia dentro de la propia espacialidad, es una característica cualitativa que posee la quebrada (*ver imagen 380*). El matiz lumínico con la ciudad, dependiendo de la hora del día, es otra característica particular, dado que en la concavidad la luz llega de modo diferenciado y con cambios paulatinos, en donde por ejemplo, el sol ilumina una cara de la quebrada y la otra queda en sombra, e invirtiéndose aquella situación con el transcurso del día (*ver imagen 381*). Para Rodrigo Pérez de Arce “Estas concavidades naturales actúan como refugios respecto al viento, con sus áreas de sombra contribuyendo también a la articulación de un microclima húmedo” (Pérez de Arce, 2019, pág. 176).

380



(380) La espacialidad de la quebrada trae a presencia el horizonte del mar. Fuente: Autor, 2023

381



(381) El matiz lumínico de la quebrada complejiza su espacialidad cóncava. Fuente: Autor, 2023

Pie de Cerro:

El pie de cerro es el lugar de transición entre el cerro y el plan de la ciudad; se trata de la instancia en donde se tiene una pausa previa al ritmo programático del ascenso del cerro o de ingreso a la condición plana de la ciudad. En esa articulación mixta de ritmos y esperas, es donde este espacio de transición se torna distinguible y reconocible, al posibilitar la orientación espacial con respecto a las diversas capas geográficas de la ciudad. Funciona como punto medio del espacio público al alcanzar articular, por ejemplo, la intimidad de la casa y el trabajo (ver imágenes 382, 383 y 384).

382



383



384



(382) – (383) – (384) En el pie de cerro se produce la transición entre el cerro y el plan, funcionando como espacio que orienta, desde su cambio de ritmo, respecto a las diversas capas geográficas. Fuente: Autor, 2023

Plan:

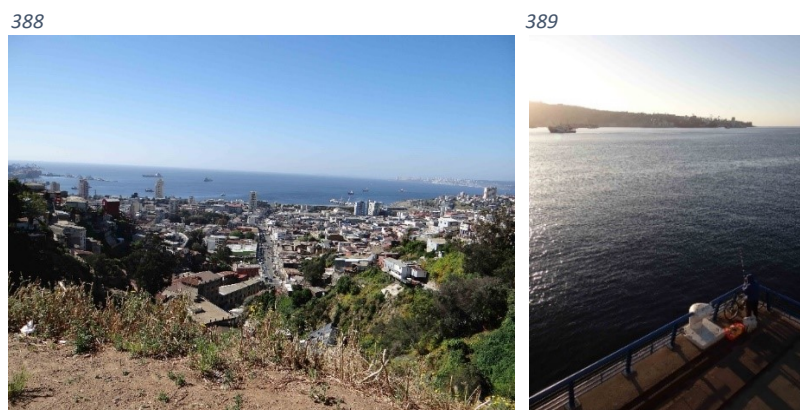
El plan de la ciudad se presenta como el soporte que le fue ganando terreno al mar, para convertirse en la primera capa construida desde diferentes tiempos y estilos. Al ser un espacio plano, no existe la referencia visual tan clara del mar, aunque las calles esbozan algunos trozos de horizonte, ya sea de mar o de cerro, lo que orienta espacialmente el sentido de la calle (ver imágenes 385, 386 y 387). Bajando desde los cerros algunos ejes se internalizan en el plan hasta ligarse a plazas que funcionan como punto de encuentro y referencia espacial, formando un primer límite que rememora el alcance que tuvo el mar en cierto tiempo, para seguir de forma construida hasta el actual borde.



(385) – (386) – (387) En el plan, la referencia visual del mar no aparece tan claramente, aunque las calles muestran trozos de horizonte que orientan su sentido espacial. Fuente: Autor, 2023

Mar:

El mar de Valparaíso es una orientación fundamental a la hora de comprender el habitar. Al quedar mirando al norte, la ciudad queda incrustada con un trozo de mar a modo de horizonte común. Este horizonte extiende los límites visuales, formando una distancia amplia en la cual comparecen varias escalas de modo gradual (ver imagen 388). Al no tener un borde marítimo, en el centro de la ciudad que sea público, las vistas y cambios lumínicos reflejados en el agua, se convierten en la manera de poder apreciarla y hacerla parte del habitar propio de las personas. En los bordes laterales se puede tener un acercamiento más próximo al agua y tener la experiencia descubrir a la ciudad en el fenómeno de envolver y rodear al mar (ver imagen 389).



(388) El mar es el horizonte común en donde comparecen las escalas en la distancia. Fuente: Autor, 2023

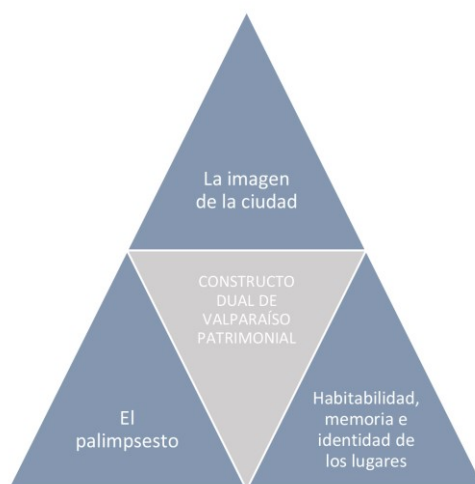
(389) Para poder estar más próximo al agua se debe estar en los bordes laterales de la ciudad, ya que el borde marítimo del centro no es público, es por esto que adquiere más valor aún el sentido de la vista del mar a la distancia. Fuente: Autor, 2023

IV. Capítulo 4: Resultados. La construcción del patrimonio a través de las formas y patrones

4.1 La construcción dual de la imagen de Valparaíso patrimonial

La construcción del modelo teórico (*ver imagen 377*), que fue el primer objetivo de esta investigación al darle sentido y organización al estudio de los fenómenos urbanos, arroja los siguientes resultados:

390



(390) Modelo teórico que le da sentido y organización al estudio desde la triangulación de la imagen de la ciudad, el palimpsesto y la habitabilidad, memoria e identidad de los lugares. Desde este modelo es que se obtienen algunos resultados sobre el Valparaíso patrimonial. Fuente: Autor, 2023

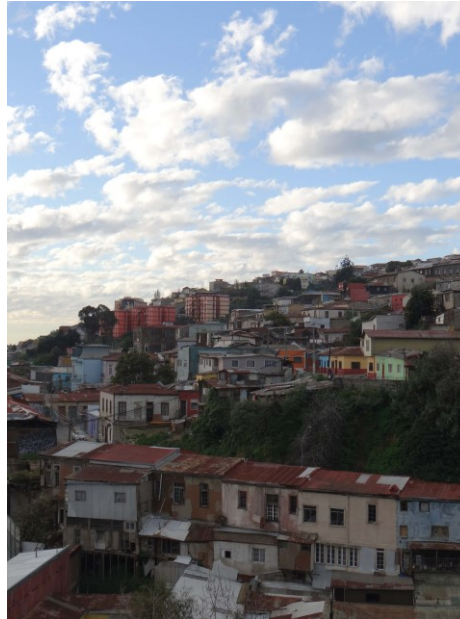
A- La imagen de la ciudad de Valparaíso:

Paisajes urbanos que se mueven entre la vista y lo imaginario (veduta)

Indefectiblemente la imagen urbana se asocia a la idea de paisaje y sobre esa idea surge un primer elemento, base de la imbricación entre lo construido y lo natural, que es la geografía omnipresente en la ciudad de Valparaíso, capaz de recibir las formas construidas y entregar un contexto reconocible y legible, así lo define Daniela Vargas Francia, aludiendo a Carmen Gil de Arribas, al decir que “La geografía define la imagen urbana como *marco de comprensión y referencia*, que determina modelos de conducta y comportamiento de las personas [...]” (Vargas, 2018, pág. 59). En Valparaíso, esa comprensión y referencia se hacen visibles en marcados momentos del habitar, que reconoce en la superposición de la geografía y la forma construida, la base de las imágenes que se registran en la memoria; la misma superposición equilibrada, en donde lo natural y lo artificial se potencian, es lo que va definiendo la imagen urbana entendida como un paisaje. Si se rememora la idea de veduta, en el sentido que Ana María Moya Pellitero le da, a propósito de la obra de Canaletto, en donde “Los paisajes urbanos de Canaletto muestran un apurado detalle en la representación arquitectónica, en la recreación de la luz en cada momento del día, como también en la descripción de la vida urbana cotidiana, con la riqueza de la diversidad de texturas, ornamentos y color” (Moya Pellitero, 2011, pág. 139), agregando también que la pintura del mismo Canaletto no recrea simplemente lo que se encuentra frente a sus ojos, sino que elabora equivalencias, al mezclar hábilmente la realidad con la fantasía (lo imaginario), en donde la veduta (vedute) no es la realidad exacta y el capricho (capricci) no es sólo fantasía, ya que incorpora elementos reales que se organizan en una composición de

imagen de ciudad con carácter consciente, ficticia y poética (Moya Pellitero, 2011, págs. 140-141). Es por esto que la idea de veduta en Valparaíso se constituye cuando el sentido imbricado de sus elementos, como la geografía, las construcciones y la luz, recrean un horizonte visible continuo y profundo, que es dúctil e interpretado por cada persona; estas imágenes de ciudad adquieren un movimiento leve, que permite imaginar el carácter háptico de las cosas que se presentan, como imagen que se va digiriendo para empapar de sentido de identidad a cada habitante (*ver imagen 391*). Al ser una imagen identitaria, significa que no es arbitraria o genérica, sino que es memorable, presentándose desde el sentido genuino del lugar y por ende, del valor que toma como patrimonial.

391



(391) La veduta, que se mueve entre lo imaginario y la vista, se constituye desde los elementos imbricados que la componen, para crear un horizonte visible continuo y profundo, que será imaginado hápticamente para ser digerido y dar como resultado una identidad. Fuente: Autor, 2023

Elementos combinados, lo geográfico recibe a lo construido que se adapta

Si pensamos en estas afirmaciones acerca de la idea de veduta y aplicada al caso Valparaíso, se entiende que existen elementos arquitectónicos construidos que están adaptados a sus horizontes geográficos, haciendo visible una imagen continua de ciudad que nos trasladaría a un estado de lo imaginario y de lo que se puede recordar. Esos elementos compositivos de la imagen estarían dados, en parte, por los patrones constructivos entramados y orgánicos que nacen en la pendiente, extrapolando sus límites de forma continua hacia el horizonte del plan y el mar. Formalmente, las imágenes urbanas adquieren una característica de complejidad ecléctica (hecha de diferentes estilos y materiales), formando una especie de grano sobre la vista o lo que se puede comprender como múltiples píxeles que se esbozan desde los cerros. Estos píxeles poseen orientación, ritmo, alternancia, continuidad y escala, siendo la base idónea para afirmar que las imágenes que surgen de la ciudad, poseen la dicotomía dual de ser simples o naturales para ser percibidas y a la vez, complejas en su conformación de elementos. Por otro lado, se requiere del campo visible necesario para que esas vistas comparezcan conforme a cuando se habita la ciudad desde los desplazamientos y detenciones. En el campo visible comparecen magnitudes, como lo es el cielo de Valparaíso, que determina el fondo de la imagen, o también el mar, que opera como centro visual de la ciudad; el hecho de que exista ese campo visible es importante, en el sentido de que se compromete un sentido armónico de la imagen

o vista de la ciudad, dado que aparece un respeto y un acuerdo común y tácito de convivencia en aquello que es el regalo de la extensión, el horizonte y la orientación (*ver imagen 392*).

392



(392) Los elementos combinados poseen una complejidad ecléctica con atributos de orientación, ritmo, alternancia, continuidad y escala, siendo muy natural percibir la imagen urbana resultante desde su campo visible. En éste, surge un acuerdo común y tácito de convivencia, dado que los elementos se encuentran absolutamente adaptados a la geografía que la recibe. Fuente: Autor, 2023

Los paisajes no son meramente sentidos, sino que además constructos del imaginario

Si bien, de momento la imagen de la ciudad funciona desde su visibilidad, no se trata de algo meramente visual, cabe entonces, el sentido que Moya Pellitero le da al decir que “El espacio de percepción es aquel espacio vivido a través de la imagen. Ésta no solamente nos proporciona una información visual, sino también una experiencia existencial” (Moya Pellitero, 2011, pág. 155). En ese espacio de percepción de la imagen, es en donde quien observa obtiene una experiencia táctil, que parte de la vista y se hace extensiva como vivencia a todo el cuerpo, no siendo la imagen un objeto óptico externo, sino que una percepción háptica estimulada por la mente (Moya Pellitero, 2011, pág. 190). Valparaíso posee la dimensión de su espacio como una vivencia experiencial, presentándose como imagen urbana que se habita, no resultando estática o inerte. El cuerpo queda proyectado imaginariamente sobre las intrincadas formas, resultando una mirada que trae a presencia aquello que se ve a lo lejos, al sentir que se es parte de la trama, no siendo algo que se visualiza ajeno o distante (*ver imagen 393*).

393



(393) La imagen de la ciudad es apropiada por los habitantes desde su percepción como experiencia existencial, no siendo algo externo, sino que es parte de una percepción háptica. Se trae a presencia imaginariamente las intrincadas formas que están distantes, internalizando la trama urbana en el propio cuerpo. Fuente: Autor, 2023

La presencia del horizonte en la ciudad

En este modo de habitar la imagen urbana, es que se traen a presencia los horizontes, patentes desde la espacialidad propia de la ciudad y que logra en los habitantes, un nivel de expectación para buscar y mirar siempre con amplitud; de hecho, para que surjan las vistas (vedutas) de Valparaíso, es preciso que se mire con cierta distancia y orientación el panorama que ofrece la ciudad al recorrerse. A veces, la ciudad va presentando vacíos que conducen a lo inesperado o un horizonte que se presenta en capas sucesivas en la distancia o el mar como centro visual de orientación; estas serían algunas características que le conferirían a la imagen de la ciudad un carácter axial y holístico de sus elementos. Es en esta circunstancia que Valparaíso se vuelve imaginable y flexible, en donde y a modo de generalidad, para Daniela Vargas, la ciudad imaginable (haciendo alusión al concepto de imaginabilidad de Kevin Lynch) es “[...] aquella que facilita la producción de imágenes mentales, es decir que tiene rasgos físicos que promueven la interpretación mental en una imagen propia que se adjudica la persona que se relaciona con ese espacio” (Vargas, 2018, pág. 61). En este punto las imágenes surgidas de la ciudad no serían estáticas, sino más bien se moverían en la interpretación mental que los habitantes le darían día a día al observarlas; la imbricación entre los patrones constructivos formales, vistos como píxeles conjugados con el vacío que los articula, formarían distinciones y valorizaciones sobre las cuales los habitantes reconocerían una imagen propia que se calza con la interpretación que cada uno le da desde su experiencia con la propia ciudad (*ver imagen 394*).

394



(394) *La presencia del horizonte en la ciudad permite ver con amplitud, distancia y orientación, de modo que surjan las vedutas. En lo cotidiano, estas imágenes de los patrones, entendidos como píxeles conjugados con su vacío, adquieren la interpretación que cada habitante les da, como experiencia propia del habitar. Fuente: Autor, 2023*

El patrón compositivo unitario, studium y punctum

Si se reconoce el patrón compositivo unitario del campo visible de la imagen de Valparaíso, compuesto por la morfología omnipresente, las adaptaciones de las construcciones como píxeles al contexto, los horizontes que se alcanzan con amplitud de distancia, el vacío que articula los llenos, la luz que opera en la escena y la distancia que se requiere para reconocerla como tal, veremos que existe un equilibrio muy sutil de todos estos elementos que hacen que la imagen cobre interés, sentido habitable y sea legible al mismo tiempo; la legibilidad es, según Lynch, una cualidad visual de la imagen urbana que se entiende como “[...] la facilidad con la que pueden reconocerse y organizarse sus partes en un

patrón coherente (Lynch, 2008, pág. 12). En la medida que ese equilibrio y legibilidad se van perdiendo, al ser aplastados por elementos que son disonantes con este tejido tan bien afianzado, es que surgen imágenes de ciudad que aluden a lo que Rem Koolhaas denomina como Ciudad Genérica, la cual se libera del concepto de identidad, siendo “Supremamente inorgánica, lo orgánico es el mito más poderoso de la Ciudad Genérica” (Koolhaas, 2014, pág. 48) y pasando “[...] de la horizontalidad a la verticalidad. Parece como si el rascacielos fuese la tipología final y definitiva. Ha engullido todo lo demás. Puede existir en cualquier sitio: en un arrozal o en el centro de la ciudad, ya no hay ninguna diferencia” (Koolhaas, 2014, pág. 48). Claramente al entender esto, los edificios verticales, altos y desmesurados deshilvanan la imagen urbana sumamente cohesionada que existe. Diferente aparece el caso de los distingos de ciudad o Punctum, que surgen como elementos muy medidos y distinguibles que ayudan a medir y referenciar el campo visible urbano (Studium); la relación entre el campo visible de la imagen urbana, compuesto por los elementos descritos anteriormente, y los leves, pero concretos elementos distinguibles, forman la base clara de visualización de la imagen de ciudad (*ver imagen 395*).

395



(395) El campo visible de la ciudad, entendido como studium, se conforma por la morfología, los pixeles, los horizontes, el vacío, la luz y la distancia requerida para observar. Los punctum que surgen y coexisten con el studium, son distingos bien medidos que ayudan a referenciar y fijar el total. Los elementos disonantes que aparecen, como los edificios altos del cerro, deshilvanan el tejido urbano al transformar su imagen a un formato genérico. Fuente: Autor, 2023

B- El Palimpsesto

El palimpsesto de Valparaíso es un imaginario que se construye desde la condición de amalgama de objetividades presentes y que se perciben e interpretan por cada habitante o grupo de habitantes y queda definido por algunos de estos conceptos encontrados:

Superposiciones materiales y temporales

Si el palimpsesto superpone capas visuales y conceptuales que condensan la historia y los estados de memoria en la convivencia entre el pasado y el presente (Goffard, 2019, pág. 11), cabe reconocer que en el caso de Valparaíso, estas capas temporales se construyen en el ensamble superpuesto de las diferentes edades de los materiales; este hecho no sólo genera un panorama ecléctico de visualidad, sino que incorpora en quien habita la ciudad, una historia que permea en los espacios vividos (*ver imagen 396*).

396

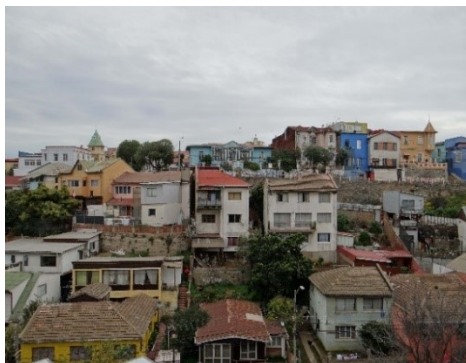


(396) Las superposiciones materiales y temporales se visualizan como capas ensambladas que no sólo forman un panorama ecléctico, sino que se incorporan en los espacios habitados, al transmitirse como condensación entre el pasado y el presente. Fuente: Autor, 2023

Elementos eclécticos combinados y adaptados

Estos elementos eclécticos que se van superponiendo, a pesar de ser diferentes entre sí, tienen como característica la de poder formar imbricadas continuidades. La manera en cómo se juntan es leve y precisa, cada parte de la ciudad va tomando en consideración lo que tiene como proximidad, ya sea en el plano de las construcciones, morfología u horizontes (*ver imagen 397*).

397



(397) Los elementos eclécticos se superponen formando imbricadas continuidades. Cada parte se adapta tomando en consideración a las construcciones de alrededor, la morfología y los horizontes. . Fuente: Autor, 2023

Inventiva constructiva

La gracia que tiene esta manera de superponerse y combinarse de los elementos para formar un panorama continuo, es que existe una creatividad sublime y excelsa en la manera de sacar el máximo potencial y posibilidad que brinda cada material, en donde por un lado, no existen cosas que estén de más o sobrantes y por otro, cada materialidad aparece con su propio sentido genuino, no intentando simular ser otra cosa. Este hecho de inventiva no es gratis, dado que supone una dificultad primera, ejemplificada en el poder salvar la pendiente para ganar una porción de espacio o el hecho de estirarse para alcanzar el horizonte del mar (*ver imagen 398*).

398



(398) Los materiales sacan su máximo potencial desde una creatividad excelsa y sublime, ya que no existen cuestiones sobrantes, teniendo además un sentido genuino, al no querer simular ser otra cosa. La inventiva material tiene su correlato en la ejemplificación de ganar espacio en la pendiente o el poder alcanzar un horizonte. Fuente: Autor, 2023

Patrones constructivos y materialidades

Teniendo en cuenta estas premisas de superposiciones, adaptaciones y combinatorias, se puede decir que Valparaíso recoge estas cuestiones formar patrones constructivos identificables y unitarios que se reiteran sucesivamente a lo largo de la ciudad. Resulta muy evidente cuando existen elementos que deshilvan los patrones consolidados, como es el caso de los edificios altos en el cerro (*ver imagen 399*).

399



(399) Las superposiciones, adaptaciones y combinatorias forman un patrón constructivo identificable y unitario que se reitera en la ciudad. Este patrón se deshilvana con los edificios altos en los cerros. Fuente: Autor, 2023

C- Habitabilidad, memoria e identidad de los lugares

Sobre este punto es preciso apuntar principalmente al hecho de que existe una trama de habitabilidad amigable en la ciudad que hace que las personas se sientan acogidas, formando un lazo afectivo con los lugares. Es así como los lugares pasan a ser distinguidos y apropiados por los habitantes, conforme pasa el tiempo, siendo allí donde surgen tanto la memoria, entendida como las preexistencias con sentido, y la identidad, que se comprende como el sentirse identificado con el lugar que se habita diariamente. Los resultados se pueden ir desglosando de la siguiente manera:

La geografía como elemento determinante en la manera de habitar

En el caso de Valparaíso la geografía es un primer elemento a considerar a la hora de entender su habitar particular; es la que determina el cómo las cosas alrededor se disponen para generar una atmósfera construida, capaz de dar cabida a los desplazamientos, las vistas, las maneras de recibir el sol o el modo en cómo se encuentran las personas (*ver imagen 400*).

400



(400) La geografía determina cómo las cosas se disponen para generar una atmósfera construida que da cabida al habitar desde los desplazamientos, la manera de recibir el sol o el cómo se encuentran las personas. Fuente: Autor, 2023

El modo de habitar cotidianamente en relación a algo

El habitar cotidiano tiene su correlato con el sentido de relación que aparece entre las partes que componen la ciudad, al quedar siempre en tensión con algo. Esa tensión no es algo negativo o defectuoso, sino que es por lo que tienen sentido las múltiples jerarquías visuales y del espacio que se habitan. La riqueza de Valparaíso se encuentra en estas mixturas, diferenciándose claramente de una ciudad genérica, que tendría por objetivo estandarizar o mecanizar movimientos en un ambiente carente de contrastes y rasgos cualitativos. En Valparaíso, es el cuerpo de las personas el que se desliza libremente por los espacios para ir capturando lo que la ciudad ofrece como sorpresa cualitativa (*ver imagen 401*).

401



(401) Las partes de la ciudad siempre quedan en tensión con algo, apareciendo múltiples jerarquías visuales y espaciales, lo que finalmente determina su manera de habitar. Fuente: Autor, 2023

Ruptura de lo cotidiano

La gracia está en que estas maneras de apropiarse del espacio día a día se da de manera excelsa, ya que en diferentes puntos del tránsito, desde el espacio público a lo privado y viceversa, existe una ruptura de lo cotidiano que se entiende como la sorpresa o el regalo que la ciudad entrega. Aunque resulte paradójico, esos regalos siempre están presentes y los habitantes conocen de antemano que existen, pero que en la repetición cotidiana alcanzan su sentido de renovación, dado que nunca agotan la percepción espacial, sino que son lo que le da sentido. Alcanzar el horizonte del mar no es sólo una referencia, sino que es el regalo de la extensión y la profundidad del horizonte. Así también, lo es el hecho de que las calles se proyecten de antemano para quedar en relación a algo o las escaleras que determinan ritmos habitables al ascender o descender (ver imagen 402).

402



(402) En el buen sentido, existe una ruptura de lo cotidiano cuando aparecen regalos o sorpresas que la propia ciudad entrega. En ese sentido, el horizonte del mar entrega el regalo de la extensión y la profundidad. Así también, las calles se proyectan para quedar en relación a algo o las escaleras determinan los ritmos en el habitar. Fuente: Autor, 2023

Espacios cualificados desde la luminosidad y la vista

Resulta interesante observar que en Valparaíso los espacios están cualificados por la dualidad presente de la luz y la vista. Las escenas que comparecen tienen como primera premisa el diálogo con aquello que está en la distancia, siendo la condición lumínica un hecho que contrasta el espacio y trae a presencia el horizonte (ver imagen 403).

403



(403) Existe una dualidad presente en Valparaíso entre la luz y la vista, formando escenas que dialogan con la profundidad desde el contraste lumínico y el horizonte traído a presencia. Fuente: Autor, 2023

El encuentro con el otro, vida de barrio

Los espacios en Valparaíso no son simples residuos por donde la gente se desplaza, más bien son lugares de encuentro de las personas, en donde la individualidad propia se vincula con la del otro para formar una amalgama de conexiones que devienen en vida de barrio. Esta última aparece desde la espacialidad de la ciudad, que se dispone e invita abiertamente para recibir los actos. Su configuración surge desde la materialidad calculada, proporcionada y permeable de las formas que delimita el espacio. A este hecho se asocia la idea de que pequeños programas se distribuyen en la extensión de la calle, logrando por un lado, la permanencia de los habitantes en diferentes partes de su espacio y por otro, la posibilidad de interactuar entre ellos. La vida de barrio forma un estrecho tejido compuesto de personas, soportes materiales y espacio (ver imagen 404).

404

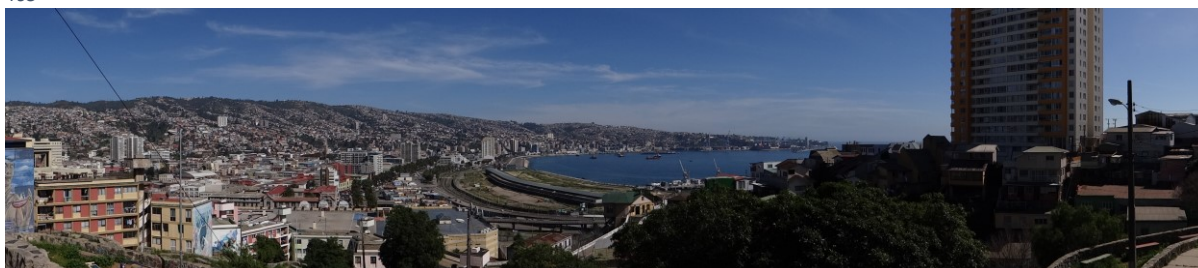


(404) La vida de barrio aparece cuando la individualidad propia se vincula con la del otro, formando una amalgama de conexiones. Se entiende como un tejido estrecho entre personas, soportes materiales y espacio Fuente: Autor, 2023

Antipunctum en la escala de barrio

El punctum en Valparaíso está dado por estructuras proporcionadas y distintas que punzan positivamente la imagen de la ciudad. Los edificios altos de inmobiliaria surgen como antipunctum, ya que aparte de destruir la imagen del paisaje urbano de Valparaíso, también atentan contra el tejido compuesto en el barrio; su altura y desproporción genera una barrera introvertida que no crea relaciones con la calle, ni tampoco con el contexto en donde se inserta, importándole sólo su propia realidad. Evidentemente esta situación le quita cualidad al espacio de la calle en cuanto a luz y a vista, pero también genera alrededor de ellos, unos bolsones de espacios genéricos sin apropiar (no lugares). Esta situación difiere a lo que sucede en los barrios, en donde la fachada de las casas es permeable y proporcionada, volcándose a la calle para permitir un cohesionado tejido urbano. A esta escala, el problema radica en la falta de continuidad que se produce cuando se instala una de estas moles, pero además en la pérdida de la conexión entre la gente y su contexto, lo que por consiguiente también acarrea la pérdida de identidad. No está demás decir que los edificios altos no reconocen preexistencias al instalarse, por lo que la pérdida de memoria de los lugares es un problema que surge como externalidad negativa de este tipo de construcción también (*ver imagen 405*). Esta manera de posicionarse junto al paisaje construido difiere de lo expresado en la Carta de Atenas que expresa la recomendación de “[...] respetar, al construir edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad [...]” (Carta de Atenas, 1931, pág. 2) y lo declarado en la Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, en donde “La intervención en las estructuras vernáculas debe ser implementada siempre y cuando respete y mantenga la integridad de los conjuntos de edificios y asentamientos, así como su relación con el paisaje y otras estructuras” (ICOMOS, Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, 1999, pág. 2).

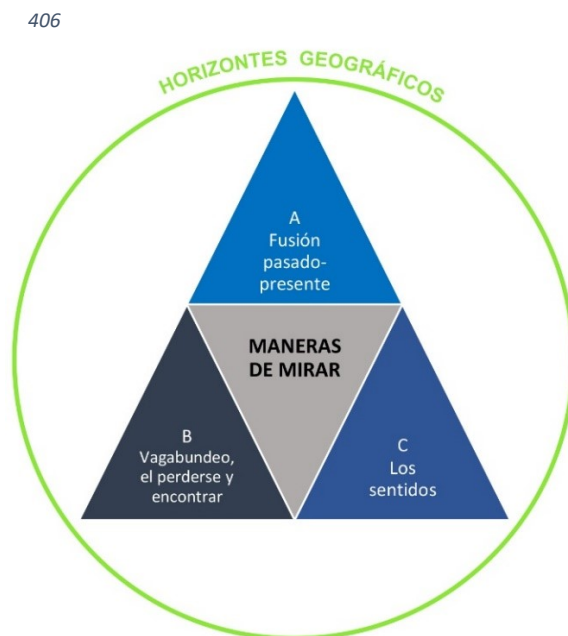
405



(405) El antipunctum es contrario al punctum en cuanto a su proporción y sentido de relación con el contexto, ya que destruye la imagen del paisaje urbano. Los edificios altos conforman su propia realidad y niegan el tejido de la vida de barrio, restándole el sentido de conexión entre la gente y su contexto, lo que acarrea una pérdida de identidad. Fuente: Autor, 2023

4.2 Cuatro maneras de mirar el Valparaíso patrimonial

Desde el modelo de orientación metodológica (*ver imagen 406*) que tuvo por objeto triangular tres maneras de mirar (Fusión pasado-presente, vagabundeo y sentidos), articuladas por una envolvente entendida también como una manera de mirar (horizontes geográficos), se obtiene que:



(406) Modelo de orientación metodológica que relaciona las cuatro maneras de mirar para desarrollar el estudio y poder obtener algunos resultados del Valparaíso patrimonial. Fuente: Autor, 2023

A- Fusión pasado – presente

Al haber cotejado las imágenes del pasado con las del presente, se pueden desprender algunos resultados desde los siguientes puntos:

La presencia del horizonte

Una de las cuestiones más claras al cotejar las fotografías nuevas con las antiguas, es que siempre comparece un horizonte que tiene al mar como eje principal, en conjunto con la morfología y las construcciones que quedan orientadas y expectantes al mismo. Es muy límpida la manera en que esta escena de tramas orientadas aparece en la fotografía antigua, ya que configura relaciones netas de distancias y profundidades, siendo una imagen no tan sobrecargada y con claridad en los elementos que la conforman. En las imágenes nuevas, el entorno se comienza a saturar con el aumento y expansión de los elementos de la ciudad, en su mayoría de forma muy orgánica, lo que hace interesante ver cómo continúan entrando en una relación imbricada los elementos construidos con los naturales, superpuestos sobre el soporte geográfico que aún conserva al mar como horizonte común de relaciones. El problema surge cuando esa relación comienza a deteriorarse en algunas partes, dado que los edificios altos del borde del mar y de los cerros, interrumpen abruptamente (de modo formal, visual y lumínico) el manto de relaciones que desciende hacia la perspectiva del mar; el grado de expectación de estar en relación a lo lejano, se va mermando por los murallones de los edificios, que traen consigo la transformación de un habitar único y particular, en algo genérico y sin interés sobre el paisaje (*ver imágenes 407 y 408*).

407



(Posiblemente año 2015)

408



(Actual)

(407) – (408) En las fotografías antiguas y nuevas comparece la presencia del horizonte como una cuestión importante, dado que surge como un eje principal, funcionando en conjunto con la morfología y las construcciones que se orientan a ese mismo eje. Cuando aparecen edificios altos, se rompe abruptamente aquel manto de relaciones, volviendo genérico y sin interés la idea del paisaje existente. Fuente (407): Valparaíso (fotografía n° 10), A. García - Alix, 2016. Fuente (408): Autor, 2023

La luz de Valparaíso

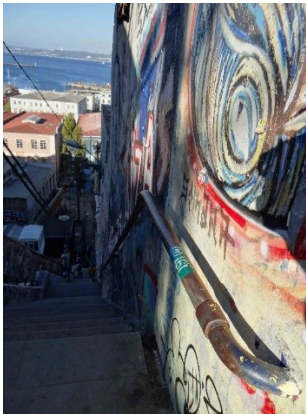
Los materiales con los que se compone la ciudad capturan momentos del día, adquiriendo matices que desarrollan una atmósfera lumínica, tanto a pequeña escala como en la distancia, siendo una cuestión a cuidar en la identidad de Valparaíso. Esta misma atmósfera lumínica es la que se observa en las imágenes antiguas, ya que se visualiza un halo sutil formado desde el juego de luz y sombra, creando matices, texturas, reflejos o brillos que determinan una atmósfera en cada escena, no existiendo contrariedades lumínicas que perturben a la misma. En cambio, en las imágenes nuevas, comienzan a aparecer elementos y materiales que no conviven con la atmósfera lumínica existente, siendo, por ejemplo, los grafitis, un edificio vidriado en altura o el murallón de contenedores, elementos que recogen la luz de manera distinta, alterando la imagen de la ciudad, al volverse protagonistas de su propia imagen, siendo incapaces de lograr fluir con el aire creado desde la luz y las relaciones visuales (ver imágenes 409 y 410).

409



(1963)

410

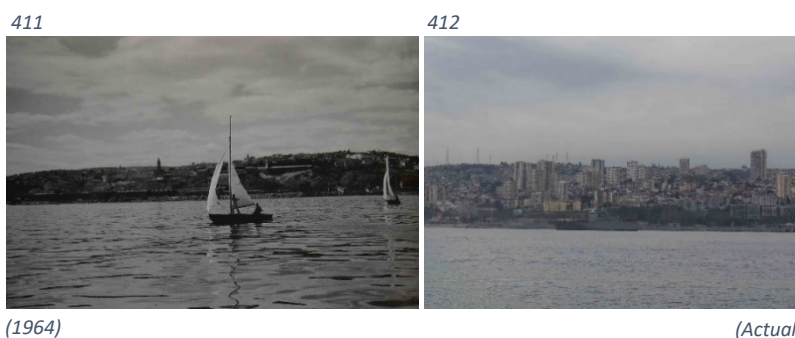


(Actual)

(409) – (410) En Valparaíso se desarrolla una atmósfera lumínica en diferentes escalas como cuestión identitaria. Esta condición se presenta sobre todo en las imágenes antiguas, como un sutil juego de la luz y la sombra. En las imágenes nuevas comienzan a aparecer elementos y materiales nuevos que no logran fluir con el aire creado desde la luz y las relaciones visuales. Fuente (394): Valparaíso, S. Larraín, 1991. Fuente (395): Autor, 2023

Transformaciones de la imagen urbana

Sobre este tema resulta evidente que la ciudad no puede quedar en un estado de encapsulamiento temporal sin sufrir transformaciones. La dificultad de esto queda esbozada al preguntarnos cómo deben suceder esos cambios, ya que de lo observado, la ciudad que aparece entre la imagen antigua y nueva, ha desarrollado cierto sentido orgánico de expansión sobre los cerros. El gran problema se devela en la construcción genérica de edificaciones en altura y sin calidad arquitectónica, que se yerguen para destruir el sentido cohesionado de las relaciones que constituyen la imagen urbana de la ciudad. En las imágenes antiguas son muy claras estas relaciones cohesionadas, proporcionadas y calculadas de la trama de la ciudad (*ver imagen 411*). Sin embargo en las fotografías nuevas, estos edificios altos comienzan a surgir tanto en solitario, como en grupos compactos, deformando en ambos casos el sentido de cohesión y continuidad de la trama. Cuando aparecen en solitario (principalmente en los cerros), se transforman en hitos puntuales de perturbación del tejido urbano, volviéndose muy evidente su falta de escala, y cuando aparecen en grupos (como son los casos de Cerro Barón y el borde del mar), se transforma completamente la imagen urbana, surgiendo un panorama distópico y genérico, que abole y arrasa completamente el contexto temporal en donde se inserta (*ver imagen 412*).



(411) – (412) En las fotografías antiguas resulta mucho más evidente la imagen proyectada de ciudad orgánica, como consecuencia de la cohesión de la trama urbana. En las imágenes nuevas, cuando aparecen edificios altos, se perturba el tejido urbano preexistente, transformando la imagen urbana en un panorama genérico y distópico. Fuente (411): Fotografías de Valparaíso (p.100), J. Hernández Tapia, 2014. Fuente (412): Autor, 2023

Cambio de sentido de los lugares

Al cotejar las imágenes antiguas con las nuevas se puede inferir que en algunas de ellas, existe un claro cambio en el uso y sentido de los lugares. A priori, esto no tendría un efecto negativo en la ciudad, pero la realidad es que si estos cambios destruyen las características cualitativas de los lugares y en su nueva condición no aportan algo mejor a lo preexistente, se debe decir que se pierden características que definen a Valparaíso como ciudad. Esto se puede ejemplificar en algunos casos observados: en la Caleta El Membrillo, a pesar de mantener su programa, se perdió la característica cualitativa del sonido del sitio (*ver imagen 413 y 414*); en la escalera Fischer, el cambio residencial original se transforma en lugares de bares y restaurantes como resultado de la gentrificación; en la subida Ecuador, la transformación como calle de bares ensucia los planos espaciales del sitio, generando otros ritmos de habitabilidad; o el cambio de forma de las casas de una calle de Cerro Barón, liquidó la vida de barrio al volverse introspectiva y autónoma. Existieron casos en donde se han mantenido de cierta manera los elementos que conforman la imagen y sentido continuo del tiempo. Se puede decir esencialmente, que el cambio en el sentido de los lugares tiene su evidencia en la transformación en el modo y sentido de habitarlos, siendo poco amigable o natural a lo que existía previamente.

413



(2002)

414



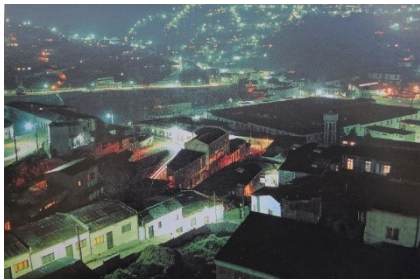
(Actual)

(413) – (414) La transformación de los lugares no es algo negativo a priori, sino que adquiere esta connotación cuando se transforma el modo y sentido de habitarlos, no aportando algo mejor a lo que existía previamente. Así sucede en Caleta El Membrillo, en donde a pesar de mantener su programa, la característica cualitativa del sonido se perdió completamente. Fuente (413): Fotografías de Valparaíso (p.145), J. Hernández Tapia, 2014. Fuente (414): Autor, 2023

La ciudad de noche

Una característica que se mantiene relativamente pareja en el tiempo, es la imagen de noche que se proyecta en la ciudad. Con la iluminación artificial la ciudad aparece mucho más leve de lo que es en el día, ya que alumbra tenuemente los planos de los elementos que la conforman. En la distancia, aparecen puntos de luz como continuidad de lo próximo, sumando los reflejos producidos en el mar, lo que deja a las personas en una condición de ensoñación de lo que no está; es el espacio el que brota de forma titilante en un fondo oscuro, como una pequeña constelación traída a presencia. Valparaíso de noche es una imagen urbana con valor propio y funciona aparejada a la imaginación, dado que se recuerda la imagen de día (ver imágenes 415 y 416).

415



(Posiblemente año 2005)

416



(Actual)

(415) – (416) La imagen de Valparaíso de noche es mucho más leve de lo que es en el día, funcionando como constelación titilante que se trae a presencia. La imagen adquiere valor propio al hacer que las personas entren en un estado de ensoñación de lo que no está. Fuente (415): Valparaíso Revisitado (p.42), R. Casanova, 2005. Fuente (416): Autor, 2023

B- El vagabundeo

El vagabundeo implicó una dimensión de errar por los espacios de Valparaíso con el cuerpo alerta a lo que iba apareciendo, permitiendo desarrollar la investigación como descubrimiento de constelaciones no antes dichas ni hechas. Esta dimensión sirvió para develar la ciudad desde estos grandes temas:

Mirar con nuevos ojos la ciudad

El adentrarse a la ciudad con ojos nuevos fue una manera positiva de redescubrir sus cualidades y características, a veces olvidadas o no descubiertas. El desplazarse por la ciudad libremente (sólo con

algunas mínimas obstrucciones) posibilitó la observación de que la ciudad no se condice con rutas estandarizadas, sino que los desplazamientos surgen de la compleja disposición del espacio para alcanzar magnitudes en la distancia, lo que entrega una imagen urbana de trama. El perderse sin prejuicio funcionó entonces como instrumento cognitivo del espacio y el habitar, en donde el propio cuerpo quedó predispuesto a cierta agudeza para recibir el entorno y los actos que aparecían (*ver imagen 417*).

417



(417) El mirar con ojos nuevos la ciudad permite descubrir rutas no estandarizadas, dado que los desplazamientos se producen por la invitación que hace la propia complejidad del espacio, lo que se decanta en una imagen de la trama urbana. Fuente: Autor, 2023

Descubrir rutas no estandarizadas

El perderse por la ciudad implicó dejarse llevar por los sentidos y por ende, salir de la estandarización de algunos trayectos que la ciudad posee, principalmente relacionados con rutas turísticas o de lugares gentrificados. La ciudad claramente existe fuera del área patrimonial, resultando interesante percibir la soltura de las relaciones sociales dadas en el espacio y a la vez, la disposición del paisaje para incorporarse en la medida que uno se desplaza (*ver imagen 418*). La manera en que las personas ocupan los espacios son la base de la construcción de una trama cohesionada de actos, que tienen un sentido genuino de lo que se hace día tras día libremente, distinto a lo que sucede en una ruta estandarizada que esquematiza y simplifica el modo de ocupar los espacios.

418



(418) Al descubrir rutas no estandarizadas, la ciudad se presenta como una trama cohesionada de actos, constituyéndose por la soltura de las relaciones sociales y la disposición del paisaje a quedar incorporado en los desplazamientos. Fuente: Autor, 2023

Imágenes urbanas nuevas

El mirar con nuevos ojos implicó distinguir nuevas imágenes urbanas, que no necesariamente devenían de las postales típicas y pintorescas de la ciudad conocida, sino que se develó que el concepto de veduta surgía desde la relación imbricada de lo natural con lo artificial en un panorama de extensión, dejando imágenes que los propios habitantes ya internalizaban como parte de sus experiencias, al formar grados de identidad con los sitios descubiertos. Esas imágenes tenían cualidades lumínicas y formales unitarias, por lo que cualquier pieza de este puzle reverberaba junto a muchas otras más, siempre intentando quedar orientadas al horizonte del mar (*ver imagen 419*).

419

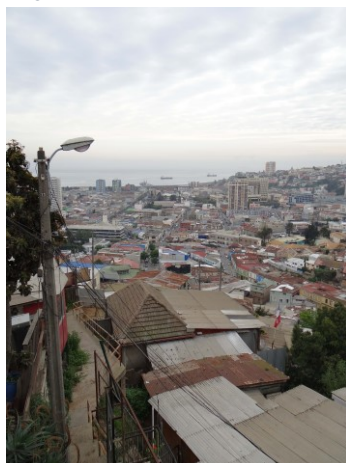


(419) La veduta es una imagen nueva de la ciudad que surge desde la relación imbricada de lo natural con lo artificial en la extensión. Estas nuevas imágenes de ciudad quedan internalizadas en la propia experiencia de los habitantes como grado de identidad. Fuente: Autor, 2023

Habitar lo que la ciudad ofrece

Es la misma ciudad la que ofrece, desde su disposición espacial, maneras amigables y creativas de ocuparla, para hacer que verdaderamente se produzca una cabida al habitar. Todas estas maneras de ocupación de los espacios, se dan de manera continua, creando tramas habitables tan conectadas como el propio entorno construido y natural que la soporta. La vista es uno de los valores que aparece en el modo de habitar la ciudad, esta misma se complejiza en la medida que uno se desplaza, ya que surgen diferentes profundidades, que le dan al modo de habitar, una orientación y referencia espacial (*ver imagen 420*).

420



(420) Es la ciudad la que ofrece un habitar amigable desde su disposición espacial. Se crean tramas conectadas entre el habitar y el entorno construido y natural. La vista cobra valor al generar profundidades que orientan y referencian el espacio habitado. Fuente: Autor, 2023

Particularidades encontradas

A una escala próxima, también se encuentran particularidades, sobre todo referentes a la forma y su materia. Son los aspectos creativos desde su resolución formal, los que se visibilizan de múltiples maneras, conjugados también con los distintos tiempos materiales que comparecen simultáneamente. La suma de las particularidades es la que forma el soporte de la continuidad del espacio y adquiere valor justamente, dada la manera en cómo se tocan las cosas para finalmente generar una diversidad equilibrada y unitaria de partes (*ver imagen 421*).



(421) Los aspectos creativos para resolver la forma y los múltiples tiempos que comparecen simultáneamente, forman particularidades que son capaces de darle continuidad al espacio, adquiriendo valor por la diversidad y equilibrio de las partes. Fuente: Autor, 2023

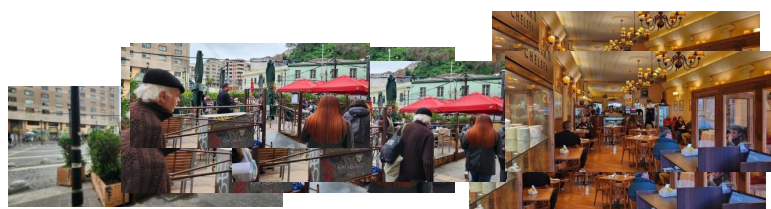
C- Los sentidos

Desde los sentidos se puede pensar la ciudad como una compleja amalgama de sensaciones, en donde el cuerpo puede percibir sus atmósferas involucrándose con los lugares. Varios de estos lugares daban cabida a la jerarquización de la percepción de la ciudad desde algún sentido en complemento con otros, convirtiéndose finalmente en potentes lugares del habitar. La manera de aproximarse a estos lugares posibilitó encontrar que:

Lugares percibidos e internalizados

Los lugares observados muestran sus atributos cualitativos cuando son percibidos por el cuerpo. Es en estas percepciones que un mismo lugar puede ser concebido de múltiples maneras, ya que su compleja disposición hace que los habitantes redescubran cada vez la ciudad desde los sentidos, determinando la existencia de sitios en donde el cuerpo se compenetra o entra en sintonía más fuertemente. Esta percepción de los lugares varía acorde a cada habitante, aunque siempre existe la predisposición del sitio para que aquello suceda; las personas transforman la realidad del lugar acorde a cómo la perciban, obteniendo una nueva imagen. Los lugares con esta potencia de ser percibidos sensorialmente son reconocidos dentro de la trama urbana continua de la ciudad (*ver imagen 422*).

422



(422) Los lugares tienen potencia de ser percibidos sensorialmente, al ser concebidos de múltiples maneras por los habitantes, transformando la imagen que se internaliza de los sitios. Así sucede en la Plaza Aníbal Pinto con la transformación del espacio desde la percepción de aromas y sabores. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) María José Morales – Franco Oviedo – Anastasia Santander, 2023

Atmósferas compuestas de complejidades

La complejidad de los lugares percibidos se compone desde la mixtura de sus texturas, colores, tonalidades, olores, vistas o temperaturas, que en su superposición proyectan una imagen de una atmósfera de sensaciones lúdicas y cambiantes. Los materiales y la luz son el soporte principal que da cabida a que los sentidos operen. La posibilidad de que muchas personas perciban una realidad diferente al mismo tiempo y en el mismo lugar, complejiza a la atmósfera sensorial, volviendo a la ciudad en un ente vivo que adquiere su sentido al ser ocupado por las personas que la habitan (*ver imagen 423*).

423



(423) Algunos lugares proyectan una atmósfera de sensaciones lúdicas y cambiantes, dada su mixtura de texturas, colores, tonalidades, olores, vistas o temperaturas. En el Mercado Cardonal los aromas se asocian a las texturas de frutas, verduras, pescados, etcétera. El espacio interior y exterior queda articulado por este hecho. Fuente: (estudiantes del Taller de Ciudad) Marcelo Aguilera – Franco González – Benjamín Yáñez, 2023

D- Horizontes geográficos

Al observar los elementos que componen los horizontes geográficos de Valparaíso, se puede vislumbrar que:

Morfología como soporte

La morfología de la ciudad se compone primeramente por la relación holística de sus elementos geográficos (corona verde, cerros, quebradas, pie de cerro, plan y mar), que conforman un soporte que determina el modo de emplazarse de los elementos constructivos. En una segunda capa, dichos elementos quedan imbricados a la morfología en donde se asientan, formando una imagen reconocible, que magnifica el sentido primigenio de la vocación espacial abalanzada al mar. Por lo tanto, esta conjugación de elementos establece los parámetros por donde el habitar se puede desplegar (*ver imagen 424*).

424



(424) La morfología de Valparaíso funciona en la relación holística de sus elementos geográficos, conformando un soporte que determina el emplazamiento imbricado de los elementos constructivos. Fuente: Autor, 2023

La forma de la ciudad

La morfología de la ciudad tiene una forma general que, desde la altura de los cerros, rodea parcialmente al mar para contenerlo parcialmente. Este hecho genera tramas continuas de habitabilidad, dado que existe una espacialidad aparejada que tiene su horizonte en el mar, por lo que el habitar siempre queda referenciado (*ver imagen 425*). Este horizonte visible genera profundidades espaciales que determinan una gradiente de escalas en la distancia.

425



(425) La forma general de Valparaíso está dada por la espacialidad que resulta cuando el mar es contenido por los cerros. De esta manera se forman tramas de habitabilidad que tienen al mar como horizonte de referencia, que a su vez, compone las profundidades espaciales. Fuente: Autor, 2023

4.3 Los criterios de análisis

Los criterios de análisis para las imágenes utilizadas en la investigación fueron: los patrones; las cualidades lumínicas; las propiedades fundamentales; el Punctum y el Studium; y la morfología. Desde estos filtros aplicados, entendidos como tópicos que funcionaban de manera cruzada, se desprende que:

A- Patrones

Un patrón fundamental que surge en Valparaíso hace referencia al campo visual, del cual todas las personas pueden disfrutar, siendo una especie de acuerdo de convivencia tácito que se manifiesta en una trama de habitabilidad amigable. Esta trama tiene una forma que aparece también sobre el campo visible, siendo una geometría construida que no se puede separar de la morfología preexistente. El patrón en Valparaíso se configura desde la manera en que la traza de la ciudad, adaptada fuertemente a la morfología, se va levantando leve y proporcionadamente para hacer que las construcciones vayan formando calces entre ellas y con el terreno al mismo tiempo, formando perfiles continuos que quedan orientados al horizonte del mar (*ver imagen 426*).

426



(426) El patrón en Valparaíso se forma cuando entran en relación las construcciones con el soporte morfológico, generando perfiles continuos orientados hacia el horizonte del mar. Fuente: Autor, 2023

B- Cualidades lumínicas

Luz de día:

Valparaíso al estar orientado con su mar al norte, tiene como hecho objetivo de que el sol salga y se oculte por los cerros, manteniéndose gran parte del día de frente. El barrido lumínico que se crea, modela la ciudad, esculpiendo las formas y materiales que reciben la luz. El cielo, juega un rol fundamental porque le entrega magnitud a la escena visible. Se puede decir que Valparaíso posee una luz particular, formando escenas que integran tanto a lo construido como lo natural; la sintonía de la ciudad material bajo la luz, es la que genera imágenes urbanas que son memorables. Existe una continuidad entre la altura del cielo hasta llegar al perfil de los cerros, el plan y el mar, como entes que coexisten amalgamados por la luz y la sombra (*ver imagen 427*).

427



(427) El barrido lumínico en Valparaíso esculpe formas y materiales, creando escenas urbanas memorables que integran tanto a lo construido como a lo natural. Fuente: Autor, 2023

Luz de noche:

De noche, Valparaíso modifica su imagen, formando nuevos atributos que se presentan desde la ausencia paulatina de la luz natural y la aparición de luz artificial. Desde el ocaso se comienza a encender una línea de horizonte que funciona como transición a la noche, en donde se invierte el sentido sólido de la luz sobre los materiales. Empiezan a aparecer puntos de luz que iluminan levemente algunas caras de los elementos de la ciudad, teniendo a cerros, cielo y mar fundidos en un solo fondo oscuro. La imagen nocturna de la ciudad es una puesta en escena con luces puntuales y titilantes, que configuran en la distancia, trazos de espacios iluminados, como pequeñas constelaciones que se completan con la mirada y a la vez, dan cuenta de las continuidades de la traza urbana. Se trata de una escena de la ausencia, de lo que no está y de lo que se puede imaginar (*ver imagen 428*).

428



(428) En la imagen nocturna de Valparaíso aparecen luces puntuales y titilantes que en la distancia forman trazos iluminados. El cielo, el mar y los cerros, se funden en un solo fondo oscuro. La imagen resultante es la de la ausencia, que invita a imaginar aquello que no está. Fuente: Autor, 2023

C- Propiedades fundamentales

Niveles de escala

La variedad de tamaños que aparecen en Valparaíso son el resultado del acuerdo tácito de tener un horizonte común de visión y de recepción de la luz. Los tamaños van formando continuidades visuales desde los cerros hasta ir perdiéndose en el horizonte lejano del mar. En Valparaíso, comparecen múltiples escalas al mismo tiempo y es esa la razón fundamental para entender que es una ciudad con profundidad y distancia visual; el habitar queda siempre expectante a quedar orientado y en relación a algo en la distancia (*ver imagen 429*).

429

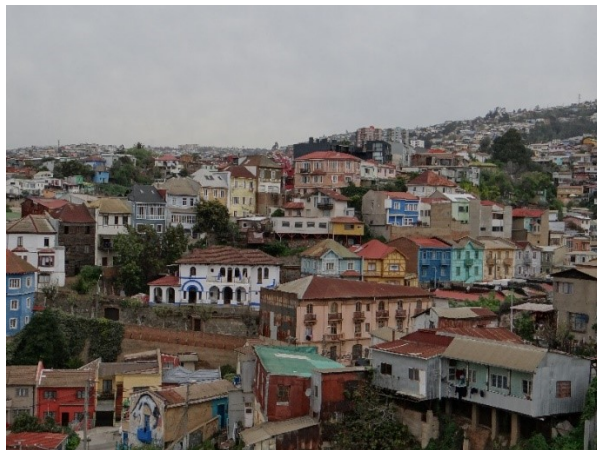


(429) En Valparaíso comparecen diversas escalas que se pierden en el horizonte lejano del mar, teniendo un habitar que queda siempre expectante a quedar orientado y en relación a algo. La variedad de tamaños aparecen como acuerdo tácito para tener un horizonte común de visión y de recepción lumínica. Fuente: Autor, 2023

Centros fuertes

La variedad estilística y constructiva con la que se componen algunas imágenes urbanas, forma centros fuertes debido a que cada construcción en sí, es un mundo complejo en donde el ojo puede quedar atrapado. El juego entre el total de la vista de la imagen y los centros fuertes compuestos de elementos constructivos, produce una tensión visual que vuelve más compleja la imagen de la ciudad. Estos centros fuertes sirven como medida de las cosas al visualizar el panorama general (*ver imagen 430*).

430



(430) En la ciudad comparecen múltiples centros fuertes, formados por los elementos constructivos de cada pieza, como un mundo sí mismo, que se tensiona visualmente con el panorama general y complejo de su propia imagen. Fuente: Autor, 2023

Límites gruesos

El límite grueso en Valparaíso se forma cuando trazos largos y espesos se introducen en la trama de la ciudad para relacionar las cosas; la vegetación, el horizonte del mar, una calle o el vacío entre las construcciones, actúan flexiblemente, para adaptarse al entorno, teniendo límites difusos que hacen encastrar fuertemente las cosas alrededor (*ver imagen 431*). El límite grueso va hilvanando continuidades en la ciudad, no siendo una línea rígida que divide o parcela.

431



(431) La vegetación, el horizonte del mar, una calle o el vacío entre las construcciones, actúan como límites gruesos que encastran fuertemente las cosas alrededor para formar continuidades. Fuente: Autor, 2023

Repetición alternada

Una cosa interesante encontrada en Valparaíso es el hecho de tener construcciones diferentes, pero con una vocación común de emplazamiento y orientación. Este hecho hace que el patrón constructivo se forme con diferenciación y alternancia, como cajas que se van posicionando con sutiles cambios y con una proporción adecuada, obteniendo un ritmo en la imagen urbana que vibra en sus relaciones totales por la contraposición equilibrada de una segunda repetición alternada, entregada por los elementos naturales (*ver imagen 432*).

432



(432) La diferenciación y alternancia de los elementos constructivos y los elementos naturales, constituyen una contraposición equilibrada que determina un ritmo en la imagen urbana. Fuente: Autor, 2023

Espacio positivo

Tan importante como la continuidad construida que se da en Valparaíso, es la presencia del vacío que va amarrando estas continuidades, como espejo indeformable de la imagen urbana que comienza a aparecer. En estos vacíos la ciudad toma su respiro, volviéndose resquicios imprescindibles que capturan y relacionan distancias; la ciudad se volumetriza y adquiere su espesor desde la dualidad formada por lo construido y su vacío (*ver imagen 433*).

433



(433) La presencia del vacío es tan importante como lo construido, ya que son resquicios fundamentales que relacionan distancias y le dan volumen a la ciudad. La imagen urbana es continua desde sus elementos amarrados por el vacío urbano. Fuente: Autor, 2023

Buena forma

Las formas en Valparaíso no se vuelven pretenciosas, ni son en sí mismas. La forma de la ciudad no tiene cosas que estén de más o que sobren, se trata más bien de una trama continua que posee una justeza y cálculo que la vuelven coherente y adecuada. Al ser de esta manera, es amable con los sentidos de las personas que la habitan (*ver imagen 434*).

434



(434) Las formas en Valparaíso no son pretenciosas, sino que construyen tramas continuas desde la justeza y el cálculo de su medida, siendo amable con los sentidos de las personas que la habitan. La Población Zenteno aparece como ejemplo de adaptación coherente y adecuada con su contexto, teniendo la forma justa para encastrarse a lo preexistente y formar una imagen continua. Fuente: Autor, 2023

Simetrías locales

Al mirar el grano con el que se componen los patrones constructivos de la ciudad, se pueden distinguir simetrías que operan en escala menor y escala mayor al mismo tiempo. Al ver a lo lejos, cada una de las fachadas de las casas poseen una geometría particular, pero que también funcionan unitariamente al ser vistas en el total, como nueva geometría orgánica y continua devenida de aquella pequeña escala (*ver imagen 435*).

435



(435) Cada una de las fachadas posee una geometría particular, formando en la escala mayor, una nueva geometría orgánica y continua. Fuente: Autor, 2023

Entrelazamiento profundo y ambigüedad

La vista orgánica de la ciudad se construye desde el anudamiento, encastre y descalce producido entre las construcciones y su morfología. Al entender que las piezas materiales con las que se construye la imagen urbana son diferentes entre sí y sumando el hecho de que el terreno no es regular, se reconoce la existencia de cierta ambigüedad en los límites de las cosas, ya que es su encuentro traslapado el que fusiona la composición de la imagen, teniendo como características la continuidad y la profunda cohesión de las partes (*ver imagen 436*).

436



(436) Existe un entrelazamiento profundo entre las construcciones y su morfología. Al ser piezas materiales diferentes y el terreno irregular, también existe cierta ambigüedad en el límite de las cosas, que en su traslape fusionan la composición de la imagen urbana. Fuente: Autor, 2023

Contrastes

En Valparaíso no aparece la monotonía, ya que es una ciudad de contrastes, y esto se manifiesta a través de su condición lumínica, material, formal y geométrica que deviene de su traza. El contraste de la ciudad funciona en la tensión de las cosas que forman dualidades: el juego del claro oscuro; lo nuevo con lo antiguo; lo plano con lo quebrado; o la mirada extendida con la mirada recortada. Estas diferenciaciones intensas son dependientes entre sí, formando una unitaria imagen urbana (ver imagen 437).

437



(437) Valparaíso posee contrastes dados por la tensión de dualidades contrastadas, tanto lumínicas, materiales, formales y geométricas que devienen de su traza. Se forman intensas diferenciaciones dependientes entre sí, formando una imagen urbana unitaria. Fuente: Autor, 2023

Gradientes

La gradiente de la ciudad es una gradiente del paisaje también. Se produce cuando la trama unida que se produce en cada construcción se va desplegando hasta llegar a la lejanía del horizonte, en una sucesión de continuidades en la distancia, formando grados. El tamaño generado por la manera constructiva de las casas, zócalos o escaleras, ya sea tectónica o estereotómica, tiene un grado mucho más anudado en escala próxima, que pasa a otro matiz cuando las partes se vinculan con su elemento próximo, pasando luego a imbricarse con el propio terreno y hasta extenderse a la fuga lejana del mar y el paisaje más distante. Esta cualidad es la que le da tonos visuales al paisaje de Valparaíso, permitiendo desenrollar la mirada hacia el centro visual del mar que intensifica el efecto general (ver imagen 438).

438



(438) La gradiente en Valparaíso es una sucesión de continuidades en fuga al paisaje; se construye cuando se desenrolla la mirada desde los grados anudados de la escala próxima, pasando por la imbricación con la morfología, hasta lograr extenderse al horizonte lejano. Fuente: Autor, 2023

Aspereza

Valparaíso es una ciudad con profundas texturas materiales y lumínicas, lo que posibilita tener una dimensión táctil de su atmósfera construida. La aspereza de la ciudad está en directa relación con el paso del tiempo sobre los materiales y en el cómo éstos reciben la luz solar; en diferentes planos de la ciudad comparece el palimpsesto material, que superpone las diferentes materialidades (muros de piedra, latas oxidadas, maderas o perfiles metálicos) con diversidad de texturas, siendo la base para recibir la luz y formar una rugosidad que mide el espacio habitable desde las fachadas. A la distancia, esa aspereza se observa como una amalgama diferenciada, pero continua de elementos texturizados por el sol. Estas cualidades son la base para comprender una soltura e irregularidad de las formas que se encastran para formar el perfil continuo de Valparaíso (*ver imagen 439*).

439



(439) La aspereza en Valparaíso se construye desde sus profundas texturas materiales y lumínicas, que con soltura y diferenciación, se encastran para formar el perfil continuo de la ciudad. Fuente: Autor, 2023

Ecos

Una cualidad clara de Valparaíso está en que cada parte que compone la ciudad reverbera con algo, no siendo partes en sí mismas, sino que siempre entran en relación para formar unidades extendidas a modo de ecos. Las piezas construidas de la ciudad van calzando unas con otras y se van preparando para recibir otras piezas, el sol, el horizonte del mar y la morfología, en una continuidad extendida de tamaños y distancias; se puede reconocer un mismo patrón que en la distancia se va desplegando (*ver imagen 440*).

440



(440) En Valparaíso los ecos se reconocen como un patrón desplegado en la distancia a modo de unidades extendidas; las piezas se van calzando unas con otras y se preparan para recibir otras piezas, el sol, el horizonte del mar y la morfología, formando reverberaciones continuas. Fuente: Autor, 2023

El vacío

El gran vacío de la ciudad se puede entender como el espacio descendente atrapado entre los cerros y que cobija al plan y al mar (ver imagen 441). Es este vacío el que se debe cuidar, ya que permite que la ciudad siga perfilada a un horizonte común de convivencia, lo que deriva en un particular habitar y determina una imagen urbana identitaria. Cuando surgen edificios altos que entorpecen esa continuidad del vacío urbano, se produce un quiebre en la manera de quedar ligados a la distancia y a la armonía que produce la trama construida.

441



(441) El vacío de la ciudad es un espacio descendente que se acota por los cerros, cobijando al plan y al mar. La aparición de este vacío resulta importante, dado que se genera un horizonte común de convivencia, que determina un habitar particular y una imagen urbana identitaria. Fuente: Autor, 2023

Sencillez y calma interior

La sencillez en Valparaíso se produce cuando los elementos que conforman su imagen fluyen con el gran espacio de la ciudad. Las construcciones tienen el tamaño y proporción adecuada para deslizarse sobre el espacio de la pendiente hasta llegar al mar. Este hecho hace que la imagen urbana de Valparaíso se vuelva connatural a la morfología y el espacio en donde se asienta, siendo tranquila y fluida la manera en que se desarrolla la composición de la ciudad (ver imagen 442).

442



(442) La sencillez y calma interior aparecen cuando los diferentes elementos construidos fluyen por el gran espacio de la ciudad, teniendo tamaños y proporciones adecuadas. Se genera una imagen que es connatural a la morfología y al espacio de la ciudad. Fuente: Autor, 2023

No separación

El perfil de Valparaíso se constituye en base a la no separación de sus partes, dado que cada parte que lo compone entra en relación de equilibrio y proporción, no funcionando individualmente, sino que adquiriendo su sentido cuando las cosas se vinculan con el resto, para formar unidades complejas y continuas. Otra manera de expresarlo está en entender que si se saca algo dentro de esta continuidad, saldría con muchas otras cosas más, debido al nivel de enraizamiento de las partes (*ver imagen 443*).

443



(443) La no separación en Valparaíso se entiende como el nivel de enraizamiento de sus partes, dado que cada parte entra en una relación de equilibrio y proporción con las otras, formando unidades complejas y continuas. Fuente: Autor, 2023

D- Punctum y studium

El campo visible de la imagen urbana funciona como studium, al ser la extensión continua de los patrones geométricos que se forman desde los cerros. Sobre esta complejidad es que aparecen elementos que punzan positivamente la imagen, midiendo las distancias y alturas de la ciudad; estos elementos son distingos porque se diferencian de manera proporcionada a lo general, sin interrumpir su continuidad. A veces una aguja de una iglesia o la forma de un ascensor, surgen como punctum de las vistas de la ciudad. Los edificios de inmobiliaria en los cerros carecen de esta cualidad de punctum porque son desproporcionados y rompen con la trama urbana. La vinculación de studium y punctum forma imágenes urbanas cohesionadas, potentes y memorables (*ver imagen 444*).

444



(444) La relación entre punctum y studium aparece en Valparaíso cuando su campo visible (studium) se vincula con los elementos proporcionados que punzan su imagen (punctum), formando imágenes urbanas cohesionadas, potentes y memorables. Fuente: Autor, 2023

D- Morfología

La morfología en Valparaíso aparece como un sistema de relaciones que implica, no sólo a su sustrato geográfico, sino que también al sitio construido y las cualidades que le dan sentido. Se hace imposible desarticular esta trama sistémica porque la geometría generada es la que en definitiva se reconoce como imagen urbana. La morfología natural define absolutamente el cómo se instalan los elementos de manera creativa, estableciendo inteligencias en el modo de habitar la ciudad. La trama construida y sus cualidades en sí mismas no dicen mucho, sino que adquieren su verdadero propósito al posarse y adaptarse sobre el manto morfológico. Desde esta óptica, la morfología es finalmente la que va construyendo el carácter patrimonial de Valparaíso (*ver imagen 445*).

445



(445) La morfología define absolutamente la manera en cómo se instalarán los elementos creativamente, estableciendo inteligencias en el modo de habitar y creando tramas sistémicas que se reconocen como imagen urbana. Desde este punto de vista, la morfología es la que va construyendo el carácter patrimonial de la ciudad. Fuente: Autor, 2023

V. Capítulo 5: Conclusiones y sugerencias. La importancia de formas y patrones en la construcción cualitativa de la imagen patrimonial de Valparaíso

En la investigación realizada se pudieron descubrir algunos atributos que vuelven a Valparaíso una ciudad polisémica y de contrastes. Estos atributos vinculados principalmente a la fuerte conjugación y equilibrio entre morfología y elementos construidos, construyen la imagen urbana y le confieren un grado de identidad a la ciudad desde su imaginario. Sobre la ciudad es que comparecen múltiples elementos superpuestos y en continuidad como la luz, lo natural, lo construido, el paso del tiempo de los materiales, las diversas escalas y el habitar, que se condensan en una sedimentación cultural que la define.

Por tanto, el haber descubierto ciertos elementos que le son inherentes a su modo de ser en el tiempo, permite distinguir rasgos de identidad que definen un patrimonio urbano genuino y habitado cotidianamente. Sin embargo, no bastaría con simplemente reconocer la identidad de la ciudad, sino que también aquello sería un rango de medición para resolver el conflicto dual entre lo antiguo y lo nuevo, pudiendo distinguir entre los elementos nuevos que se incrustan coherentemente con las preexistencias y lo nuevo que destruye, opaca o arrasa con lo anterior. El punto de mira estudiado, ayudó finalmente a reconocer estas prácticas urbanas, en donde algunas, aportan al desarrollo superpuesto de la ciudad y otras, transforman la imagen urbana y el modo de habitar en una cuestión genérica.

Tomando en cuenta la teoría sobre el paisaje urbano, Valparaíso posee paisajes superpuestos que se desarrollan en la comparecencia de escalas y en la percepción háptica de las imágenes que decanta en su habitar. La dimensión superpuesta que se traduce en imágenes visuales urbanas, se compone de la mixtura que surge entre un desarrollo histórico, constructivo, morfológico, espacial y social. No se puede entender la forma de la ciudad sin ver de manera holística sus relaciones, ni tampoco sin ver las transformaciones devenidas en el tiempo que la llevan a alcanzar su forma actual. En el caso de Valparaíso, resulta evidente que la forma que adquieren los patrones es una condensación en el tiempo de todos estos elementos descritos, siendo esta una razón para que la memoria de la ciudad quede verificada y tome valor presente.

Existieron instrumentos de aproximación a la ciudad que pueden ser usados a futuro como maneras nuevas de mirar la condición patrimonial de otras ciudades. El esquema de triangulación propuesto (fusión pasado-presente, vagabundeo y sentidos) permitió descubrir sensorialmente la ciudad, lo que resultó ser un método directo para ponerse en primera persona en el espacio habitado y por tanto, estar inmerso en los horizontes geográficos que le dan sentido al estudio. El procedimiento ejecutado en el campo de estudio, en sí mismo fue un acto creativo, por lo que el registrar las cualidades de la ciudad quedó enmarcado en la misma vereda de la inteligencia del habitar y por consiguiente, surgieron valores patrimoniales que deben ser cuidados en el futuro.

En Valparaíso existen tramas de habitabilidad que se soportan desde ciertos acuerdos comunes y tácitos de convivencia, de modo que todas las personas pueden disfrutar de lo que cualitativamente la ciudad puede ofrecer. La ciudad va entregando regalos que se entienden como la ruptura de lo cotidiano, que tiene su correlato con la presencia del mar como horizonte que orienta y mide las distancias.

La morfología determina la trama urbana, decidiendo absolutamente sobre el emplazamiento de los elementos que la conforman. Funciona como soporte que amolda las cosas que se instalan sobre ella, y al mismo tiempo, son los mismos elementos los que se emplazan de manera creativa sobre ella, definiendo inteligencias en la forma de habitar y una imbricación densa entre morfología y elementos constructivos. Esta relación unitaria funciona con la extensión del paisaje, dado que cada parte se engancha a la otra hasta formar tramas urbanas continuas. Al no ser una morfología pareja y al coexistir diferentes materiales, las piezas que constituyen las tramas se vuelven disímiles, lo que posibilita un calce complejo y unitario que forma un patrón nítido y reconocible en el paisaje.

La trama de los patrones actúa sobre el campo visible de la ciudad, formando una imagen ecléctica y compleja, construida por la relación equilibrada entre lo construido y lo natural. Esta imagen es la que define a la veduta, entendida como vista que excede la realidad para superponer el imaginario de quien la habite. La imagen de la veduta está llena de las cualidades que le dan forma a la ciudad y de las temporalidades con la que se construyó de manera superpuesta. El tener imágenes urbanas únicas, hace que el habitante sienta un grado de apego identitario a la ciudad desde ellas, dado que se siente parte de esta trama compleja que vive día a día cotidianamente.

Desde el análisis exhaustivo de las formas, parece razonable pensar que lo más influyente en la imagen patrimonial es el patrón urbano, como conjugación de elementos que dependen de la morfología en donde se emplazan. Por lo tanto, cuidar aquello se vuelve imprescindible si se quiere conservar la manera de habitar y mantener la imagen urbana particular. Los edificios en altura han roto la relación de la trama urbana, por lo que se vuelven una amenaza latente al modo de habitar en Valparaíso, dado que transfieren un modo de vivir genérico y esquemático. Es más, van castrando el imaginario urbano, por lo que los grados de identidad que se puedan tener de los sitios se van mermando. Resulta evidente que el campo visible de la ciudad queda interrumpido por la desproporción y la falta de emplazamiento con el contexto de estos edificios, lo que también es una degradación al patrimonio de la ciudad.

Una de las cualidades que conforman el patrimonio de Valparaíso es la relación de gradiente, traducida a través de sucesivas escalas que van apareciendo continuamente desde lo micro a lo macro. La relación de magnitudes se vincula al hecho de que existe una morfología que la permite. El habitar se complejiza y vuelve particular cuando comparecen diferentes escalas en un mismo plano, por lo que las cosas en la distancia siempre quedan en tensión con lo próximo.

La importancia este tipo de investigación radica principalmente en el hecho de poder ampliar el sentido patrimonial que puede adquirir la ciudad. Al ocupar un campo de estudio que excede el límite oficial patrimonial, se puede observar que la creatividad constructiva y la inteligencia del emplazamiento están despojados de estandarización e instrumentalización de usos, por lo que se vuelven originales desde las cualidades que constituyen un habitar entramado y particular de la ciudad. Es sobre estos valores encontrados que se debe sugerir el cuidado de ellos en el futuro, ya que de eso depende la identidad que configura un continuo superpuesto entre el pasado y presente, y que tiene su verificación en la lógica constructiva del paisaje urbano.

La comprensión de la ciudad actual como un ente que está en constante transformación, extrapolando y disolviendo sus límites desde los constantes flujos a través del territorio, es un antecedente importante a la hora de visualizar que no es posible sellar valores cualitativos del paisaje en áreas determinadas o circunscribir la propia área de la ciudad como forma estática o inalterable. Parece pertinente interpretar que la convivencia de la ciudad de Valparaíso con otros sitios alrededor, es una condición sin la cual no estaría en lo actual. Anquilosar su temporalidad y forma volvería a la imagen urbana habitada en un patrimonio estático, del cual el conservadurismo no sería un camino óptimo

para dar cuenta de que la esencia del patrimonio de Valparaíso, en parte se da cuando la creatividad humana pone en valor constante y presente la vinculación holística de los distintos elementos que configuran la ciudad.

Por lo tanto, no sería apropiado dejar que Valparaíso pierda su identidad por imágenes externas genéricas traídas como proceso de homogeneización, pero a su vez parece coherente que existan nuevos elementos que se vayan articulando y adaptando a las preexistencias de modo orgánico y continuo. La salvaguardia debería apuntar justamente a poner en valor la trama urbana, la cual constituye imágenes que son el resultado del devenir continuo entre el tiempo y el paisaje, entendiéndose como una experiencia concreta que se da cuando se habita. Cualquiera sea la manifestación que deshilvane esta experiencia, es una amenaza al patrimonio de la ciudad y al habitar particular. En resumen, la identidad de la ciudad, expresada en imágenes que se habitan, cobra su valor precisamente por la existencia y contraste de lo externo diferenciado (fuera de la ciudad). La morfología en este caso sería el punto de partida y al mismo tiempo el final de la base que constituye el patrimonio estudiado en Valparaíso, siendo fundamental para comprender la negociación existente entre lo artificial y lo natural, a través de patrones claros y continuos que dan cabida al habitar, desde un rango de área evanescente, pero cualitativamente identificable.

Glosario de términos

Antipunctum: término creado por el autor como antónimo del término Punctum descrito por Roland Barthes, teniendo como significado la desproporción y la falta de relación con el encuadre general. En la investigación se le atribuye principalmente a los edificios altos en los cerros que rompen con la trama general de la ciudad.

Aspereza: para efectos de la investigación, se utiliza como acepción a la referencia de descrita por Christopher Alexander en su libro "The Nature of Order" (Alexander, The Nature of Order, 2002), siendo parte de quince propiedades fundamentales de situaciones vivientes, definiéndola como una propiedad que no es accidental, sino como las sutiles variaciones equilibradas que no dejan estático o idéntico a algo. En el trabajo desarrollado se le asocia a la idea de cómo se construyen los patrones que conforman la imagen de la ciudad.

Corona verde: expresión que se utiliza en la investigación para hacer alusión al borde superior de Valparaíso, teniendo características de mayor vegetación que la ciudad consolidada y una escasa densificación.

Dualidad: para efectos de este estudio, el autor utiliza el término dualidad como una acepción que define una relación de contrastes que aparecen en la ciudad, ejemplificado en la relación de su propia sedimentación cultural con elementos nuevos o en la relación de los elementos naturales con los construidos.

Ecléctico: para la aplicación en este estudio, se entiende como la combinatoria de diversos elementos, desde su perspectiva material, formal, temporal y/o estilística.

Estereotómico: Jesús María Aparicio en su libro "El muro" (Aparicio, 2000) describe el concepto como un continuo de materia en donde el espacio aparece desde la sustracción de la misma. Este concepto es utilizado en la investigación para comprender la naturaleza construida de algunas partes de la ciudad.

Mare Nostrum: concepto creado en la antigua Roma para nombrar al mar Mediterráneo, cuya transcripción en latín significa "mar nuestro", debido al dominio que ejercieron los propios romanos en los territorios que estaban a sus orillas. Para el caso de la investigación, se nombra que el mar de Valparaíso es una especie de Mare Nostrum, debido a que morfológicamente se contiene y mide su extensión para ser incorporada en el habitar cotidiano.

Palimpsesto: en el desarrollo del estudio se comprende como la superposición de capas de historia, memoria y materia, que tienen su evidencia en la aparición de huellas sobre la ciudad y en donde conviven satisfactoria y continuamente el pasado y el presente.

Pixel: en la investigación se entiende como el elemento distinguible más pequeño y homogéneo que conforma, en vinculación con muchos otros pixeles, la imagen general de la ciudad a cierta distancia.

Punctum: término utilizado por Roland Barthes en su libro "La cámara lúcida" (Barthes, 1990) para caracterizar algunas fotografías definiéndolo como un detalle que punza al observador, siendo un objeto parcial. Funciona en una copresencia con el término Studium.

Studium: término utilizado por Roland Barthes en su libro "La cámara lúcida" (Barthes, 1990) para caracterizar algunas fotografías definiéndolo como un campo general o de interés. Funciona en una copresencia con el término Punctum.

Situacionismo: movimiento de vanguardia de mediados del siglo XX, en donde se ocupan estrategias de interacción sobre la realidad como desprendimiento de las estructuras opresivas. Sus exponentes más relevantes fueron Guy Debord, Asger Jorn y Constant. De este movimiento se recogen ideas para el desarrollo del estudio como es la deriva, desde donde se experimenta la realidad de forma nueva y azarosa, para activar y develar un entorno que se mantenía oculto.

Tectónico: Jesús María Aparicio en su libro “El muro” (Aparicio, 2000) describe el concepto como una arquitectura más ligera que surge desde la adición de piezas que se colocan en un paisaje para encuadrarlo. Este concepto es utilizado en la investigación para comprender la naturaleza construida de algunas partes de la ciudad.

Veduta: palabra italiana que significa “vista” y se asocia al género pictórico llamado vedutismo del siglo XVIII, teniendo como exponentes más representativos a Canaletto, Luca Carlevarijs, Bernardo Bellotto, Michele Marieschi y Francesco Guardi. En el presente estudio la palabra veduta se utiliza para dar cuenta de la imagen compuesta principalmente por la trama urbana y el paisaje, excediendo la realidad desde un imaginario y al mismo tiempo, construyendo un grado de identificación en el habitante.

Bibliografía

- Alexander, C. (1981). *El modo intemporal de construir*. Gustavo Gili.
- Alexander, C. (2002). *The Nature of Order*. California: Center for Environmental Structure.
- Aparicio, J. M. (2000). *El muro*. Obtenido de https://oa.upm.es/45230/1/2000_muro_JMA_opt.pdf
- Aravena, P. (2020). *La destrucción de Valparaíso*. Valparaíso: Inubicalistas.
- Arizpe, L. (Septiembre-Diciembre de 2006). Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial. *Cuicuilco*, 13(38), 13-27. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/351/35103802.pdf>
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Ciudad de México: Siglo veintiuno .
- Boltanski, L., & Esquerre, A. (2020). *La explotación mercantil del pasado*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.
- Campo Baeza, A. (2023). Lección 7: luz. En A. Campo Baeza, *Siete Lecciones de Arquitectura* (págs. 115-133). Madrid. Obtenido de <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2023/06/2023-ACB-7-LECCIONES-DE-ARQUITECTURA-VERSION-DIGITAL-CON-ENLACES-WEB-1.pdf>
- Canales, M. (2006). Presentación. En M. Canales (Ed.), *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios* (págs. 11-30). Santiago: LOM.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carta de Atenas. (1931). Atenas. Obtenido de <http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1931-atenas.pdf>
- Carta Iberoamericana del Paisaje Cultural. (Noviembre de 2012). Cartagena de Indias. Obtenido de <https://laliniciativablog.files.wordpress.com/2013/04/carta-iberoamericana-del-paisaje-cultural.pdf>
- Choay, F. (2019). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Consejo de Europa. (2000). Convenio Europeo del Paisaje. Florencia. Obtenido de https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf
- Consejo de Monumentos Nacionales. (2004). Postulación de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial UNESCO. Chile.

- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. (s.f.). Obtenido de Patrimonio Mundial:
<https://www.monumentos.gob.cl/patrimonio-mundial/valor-universal-excepcional>
- Davallon, J. (2014). El juego de la patrimonialización. En X. Roigé, J. Frigolé, & C. del Marmol, *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural* (págs. 47-76). España: Germania. Obtenido de
https://www.researchgate.net/publication/279804514_Construyendo_el_patrimonio_cultural_y_natural_Parques_museos_y_patrimonio_rural
- De Molina, S. (2013). *Múltiples estrategias de arquitectura*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- De Molina, S. (2016). *Hambre de arquitectura, necesidad y práctica de lo cotidiano*. Ediciones Asimétricas.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz-Vera, M. (2019). Voyerismo urbano. Observar la ciudad a través de los cuerpos. *PIXO. Revista de Arquitectura, Cidade e Contemporaneidade*, 3(11), 268-283. Obtenido de
<https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/2686>
- Dormaels, M. (2014). Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social. *Alteridades*(43), 9-19. Obtenido de
<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/97>
- Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (Ed.). (1998). Estudio del borde superior de Valparaíso. *Revista Facultad de Arquitectura*(2).
- García Canclini, N. (1999). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- García-Hípola, M. (2014). El paisaje. En S. De Molina (Ed.), *Arquitectura por palabras*. Madrid: CEU Ediciones.
- Garretón, M. (2016). Visualización de datos y constelaciones: dos maneras de construir narraciones. *Diseña*(10), 106-117. Obtenido de
<https://www.revistadisena.uc.cl/index.php/Disena/article/view/33265/25895>
- Giannini, H. (2017). Hacia una Arqueología de la Experiencia. *Revista de Filosofía*(23), 41-57. Obtenido de <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/46284>
- Goffard, N. (2019). *Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- ICOM. (2014). Carta de Siena. Museos y Paisajes Culturales. Siena, Italia. Obtenido de
https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Carta_di_Siena_ES_final.pdf
- ICOMOS. (Octubre de 1987). Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas (Carta de Washington 1987). Washington D.C. Obtenido de
https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/towns_sp.pdf
- ICOMOS. (1994). Documento de Nara sobre autenticidad. Obtenido de <https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/01/21.CONFERENCIADENARASOBREAUTENTICIDAD1994.pdf>
- ICOMOS. (1999). Carta del Patrimonio Vernáculo Construido. México. Obtenido de
https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/vernacular_sp.pdf

- Ivelic, B., & Segura, E. (2015). Parque de Mar Puerto Barón. En F. Quintana, & F. Díaz (Edits.), *Proyecto Ciudad: Valparaíso* (págs. 59-65). Ediciones ARQ.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores s.a.
- Jiménez, C. (1999-2000). Valparaíso patrimonio de la humanidad. *Revista Facultad de Arquitectura*, 12-14.
- Koolhaas, R. (2014). *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lara, C., & Jover, J. (2019). Patrimonio y Valparaíso. *Cota*, 8-9.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Marsal, D. (2022). *Pensar Patrimonio*. Santiago: Ediciones UC.
- Moya Pellitero, A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva. Obtenido de <https://elibro.net/es/ereader/uvalparaiso/105183>
- Nancy, J.-L. (2017). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- Oyarzún, P. (s.f.). *Academia.edu*. Recuperado el Abril de 2022, de https://www.academia.edu/33181981/EL_OCIO_ensayo_Pablo_Oyarzu_n
- Pallasmaa, J. (2019). *Tocando el mundo*. Ediciones Asimétricas.
- Pallasmaa, J. (2022). *Diseminaciones, semillas para el pensamiento arquitectónico*. Gustavo Gili.
- Pérez de Arce, R. (2019). *Valparaíso. Un balcón urbano*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Puentes, M. (2013). *La Observación Arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Quetglas, J. (1989). Nubes, ángeles, ciudades. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*(183), 122-135. Obtenido de <https://jmeijide.files.wordpress.com/2012/08/nubes-c3a1ngeles-ciudades-quetglas.pdf>
- Rojas, S. (2005). Valparaíso Revisitado / Desahabitar la "Postal". En R. Casanova, *Valparaíso Revisitado* (págs. 5-13). Santiago: LOM .
- Sarlo, B. (2013). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Universidad de Talca.
- Settis, S. (2013). *Paisaje, patrimonio cultural, tutela: Una historia italiana*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.
- Tuan, Y.-F. (2007). *Topofilia: Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Melusina.
- UNESCO. (17 de Octubre de 1972). Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. París, Francia. Obtenido de <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París. Obtenido de https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2018_version-SP.pdf
- UNESCO Convención del Patrimonio Mundial. (s.f.). Obtenido de Casco Histórico de la Ciudad Portuaria de Valparaíso: <https://whc.unesco.org/en/list/959/>

Vargas, D. (2018). *Valparaíso. La construcción de una imagen urbana de proyección mundial*. Santiago: RIL editores .

Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa. Obtenido de <https://www.uv.mx/blogs/typmal/files/2016/09/G-VATTIMO-EL-FIN-DE-LA-MODERNIDAD.-NIHILISMO-Y-HERMENEUTICA-EN-LA-CULTURA-POSMODERNA.pdf>

Waisberg, M. (1995). *La Traza Urbana, Patrimonio Consolidado de Valparaíso*. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio.

Filmografía

Ivens, J. (Dirección). (1963). *A Valparaíso* [Película].

Wenders, W. (Dirección). (1989). *Apuntes sobre ciudades y ventimantas* [Película].