



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE  
CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

**MARCAS DE DISTINCIÓN: Los desplazamientos de la mirada  
Apropiación de espacio a través de la fachada**

Profesor guía: Dr. Luis Eugenio Campos Muñoz

Estudiante: Claudio Silva Romero

Tesis para optar al grado de Magister en Antropología

Santiago, enero de 2015

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia: Petra, Francisca y Alejandro; por el apoyo y paciencia por las largas horas de ausencia de la vida de hogar.

A los profesores del Magíster de los años 2009 y 2010. Fueron la luz intelectual que iluminó las inquietudes por largos años instaladas.

A mi profesor guía, Dr. Luis Eugenio Campos Muñoz, por sus certezas y paciencia con una escritura caótica.

## Índice

Agradecimientos	2
Índice	3
<b>Capítulo 1. Antecedentes del problema</b>	<b>5</b>
1.1. Presentación	
1.2. Objetivos	
1.3. preguntas de investigación	
1.4. Metodología	
1.5. Técnicas de producción de la información	
1.6. Muestra	
<b>Capítulo 2. Marco teórico</b>	<b>20</b>
2.1. Antropología y Arquitectura	
2.2. Antropología visual	
<b>Capítulo 3. Apropiación del espacio</b>	<b>46</b>
3.1. Historia del campamento.	
3.2. Las nuevas viviendas y sus característica	
3.3. El espacio condominio	
3.4. El lugar como espacio existencial	
3.5. El barrio	
3.6. Los habitantes	
3.7. Las fachadas	
3.8. Las marcas	
<b>Capítulo 4. De la etnografía visual, al relato documental</b>	<b>84</b>
4.1. Las imágenes se muestran con imágenes	
4.2. El doble valor de la imagen en antropología: símbolo y comunicación	
4.3. El trabajo de la imagen ha de ser portadora de una sintaxis propia de ella	
4.4. ¿Porqué un documental?	
<b>Capítulo 5 Estrategias para el documental</b>	<b>96</b>
5.1. Modalidad del documental.	

5.2. El guion	
5.3. El montaje	
<b>Conclusiones</b>	<b>103</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>105</b>

# **CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES**

## **1.1 Presentación**

La siguiente investigación, es un estudio realizado en la radicación de un campamento en la ciudad de Santiago, en el sector sur poniente, en la comuna de Lo espejo.

El trabajo se centra en los cambios formales que sufren las nuevas residencias, cuatro años después de recibir sus viviendas definitivas, producto de la intervención de sus moradores. Cambios que se centran en las fachadas y su impacto en el espacio público; esto porque interesa establecer cómo los moradores se apropian del lugar, de su espacio, de su vivienda, desde el punto de vista de la imagen que proyectan a la comunidad.

Son dos ejes teóricos que guían el trabajo: la apropiación del espacio y las imágenes que dan cuenta de esta apropiación, en un proceso de resignificación por parte de los pobladores que con ello marcan y manifiestan su individualidad, su identidad dentro de la comunidad. Es la distinción que hacen con su propia historia, con su habitus que dejarán muy marcado, a pesar de las estructuras; arquitectónicas y culturales, que se les han planteado, teniendo en cuenta que se trata de un bien “para toda la vida”.

El grupo que se estudia son pobladores con bajo capital cultural; organizados bajo la forma de campamento.

El campamento “Vista hermosa” se genera a mediados de los 90’ producto de la toma de terreno. Hoy rebautizado condominio “Los Parques”.

Después de una historia de trámites y desgracias (algunas casas del campamento se incendiaron); conformaron el comité “Juntas podemos”; lideradas e integradas por mujeres, el que se encargó de concretar el proyecto.

Medidas que tomaron para ello, fue acercarse a “Un techo para Chile”, ( Hoy Techo), Municipalidad de Lo Espejo, Gobierno, y otras organizaciones que ayudarán a dicho propósito. Resultado de éstas gestiones, fue que Techo, junto con la oficina de Arquitectura y construcción Elemental, ligada a la P. Universidad Católica, se encargan de la construcción de las viviendas definitivas, que comienza en marzo de 2008.

Después de un poco más de dos años de construcción y espera, en agosto del año 2010 se encuentran habitando sus viviendas definitivas.

Antecedentes de este estudio, es un documental realizado por este autor. En el se muestra el proceso de construcción del condominio, desde la primera piedra, hasta la construcción final, y su toma de posesión por parte de los pobladores, de sus inmuebles. Cabe aclarar que, como manda la tradición, esta vez no hubo inauguración oficial, por temas de agenda del Presidente de la República de ese entonces. (Octubre de 2010, el presidente Sebastián Piñera se encontraba ocupado en el rescate de los mineros atrapados en la mina San José, en Copiapó).

Este documental fue encargado por GTZ, (Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit, hoy GIZ; Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit), entidad de cooperación internacional dependiente del gobierno alemán, que apoyó el proyecto con tecnología y asesoría en temas de eficiencia energética.

Haber tomado conocimiento y seguido por dos años la construcción de las nuevas viviendas, haber entrevistado a los pobladores mientras vivían en el campamento; y luego verlos tomar posesión de sus viviendas definitivas y cómo inmediatamente comenzaron a intervenirlas con marcas que delatan sus gustos, motivó el interés por desarrollar una investigación que registrara y explicara estos acontecimientos.

Aquí comienza el encuentro y convivencia de dos mundos que concluirá con las viviendas ya habitadas: El mundo de los profesionales formales y académicos, y el mundo de los pobladores con escasa o básica preparación académica; el gusto refinado y el gusto vulgar, como lo ha planteado P. Bourdieu.

En el proceso de proyecto y construcción del conjunto habitacional, intervinieron variados profesionales, naturalmente con formación académica. Estos profesionales y su sistema de disposiciones, instalan sus conocimientos y habilidades que les han dado los estudios que han alcanzado. Son poseedores de un capital cultural, un habitus y ocupan un espacio social muy definido.

El estudio se basará entonces, en dos líneas de investigación: la antropología y arquitectura, como explicaciones de fondo, y la antropología visual como demostraciones formales.

La antropología tradicional, más clásica, entre sus definiciones, se instala como una disciplina que estudia la alteridad desde parámetros etnocentristas. Esto trae consigo, una mirada desde el que ejerce el poder. Es esta mirada que determina definiciones como lo extraño y distinto, como primitivo o tradicional o vulgar o como básico o sofisticado. Es necesario hacer esta mención,

puesto que este trabajo pretende desplazar esta mirada hacia un enfoque más actual, en el sentido de Augè, de ver la otredad en el mismo espacio-tiempo. Se quiere rescatar la diversidad de la ciudad y la cultura de ahora.

Por lo anterior en consecuencia, será fundamental en esta investigación la obra de Pierre Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, (Bourdieu, 1998) y su aporte al gusto refinado y al gusto vulgar. En ella se encuentran explicaciones y comprensión para los espacios sociales, los capitales y fundamentalmente el habitus, principal herencia de esta relación asimétrica, entre el gusto académico, que trata o quiere subordinar todo a través del gusto; y el gusto vulgar o bárbaro, como también lo llama Bourdieu, que desde que la comunicación se hace masiva, los actores con disposiciones más básicas, tiene acceso al mundo “cultural”, (en la acepción académica o del detentor del poder), como lo explica Eco en *Apocalípticos e integrados* (Eco, 2009).

Este trabajo quiere demostrar esa dialéctica, y su impacto en la vida cotidiana, sometiendo constantemente la interpretación de nuestro territorio.

Una de las primeras y más importante observaciones, es que cuando el proyecto se ha materializado tal y como lo diseñaron, llagan los habitantes de él , que naturalmente, en este caso, no tienen formación académica; y se apropian del espacio, siguiendo sus propias reglas estéticas, instalan su habitus.

En ésta, una de las primeras prácticas de los pobladores, apropiarse de sus espacios, de sus viviendas, se verá el primer impacto de estas dos formas de concepción de mundo: por un lado, los valores estéticos que dispusieron los profesionales, sus gustos refinados, no serán tomados en cuenta por el ocupante que llega a habitarlo; este pondrá sus disposiciones poco refinadas y sin un patrón estético académico, marcará sus fachadas de acuerdo a su habitus.

Para explicar la manera en que se construyen las relaciones de poder, Bourdieu investiga cómo se articula lo económico y lo simbólico. Para este autor, las clases se distinguen por su posición en la estructura de la producción y por la forma cómo se producen y distribuyen los bienes materiales y simbólicos en una sociedad. La circulación y el acceso a estos bienes no se explica sólo por la pertenencia o no a una clase social, sino también por la diferencia que se engendra en lo que se considere como digno de transmitir o poseer. La cultura hegemónica se define como tal por el reconocimiento arbitrario, social e histórico de su valor en el campo de lo simbólico. Por

lo mismo, la posesión o carencia de un capital cultural que se adquiere básicamente en la familia permite construir las distinciones cotidianas que expresan las diferencias de clase. Es decir, en la medida en que existe una correlación entre posición de clase y cultura, dos realidades de relativa autonomía, las relaciones de poder se confirman, se reproducen y renuevan.

El habitus es el concepto que permite a Bourdieu relacionar lo objetivo (la posición en la estructura social) y lo subjetivo (la interiorización de ese mundo objetivo), porque funciona como principio generador y estructurador de prácticas culturales y representaciones.

Es ahora entonces, cuando el poblador despliega su habitus. Y su manifestación más inmediata será marcar su casa para apropiarse del espacio. Esta apropiación es la toma de conciencia de su pertenencia, de su propiedad.

De esa conciencia es que surge “el lugar”. Y con el “genius loci”, el espíritu del lugar como lo concibe Christian Norberg-Schultz. (Norbert-Schulz, 1976).

Para dar espíritu al lugar, los pobladores marcan sus fachada; se distinguen de sus pares para señalar que ese lugar tiene “su” espíritu, su sello, su individualidad.

*“El término "espacio" en sí mismo es más abstracto que el de "lugar", y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar). Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos (se deja un "espacio" de dos metros entre cada poste de un cerco) o a una dimensión temporal ("en el espacio de una semana")”. (Augè, 2002, p. 46).*

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una situación de estabilidad.

Finalmente este trabajo, como investigación se complementará con un documental antropológico. De todas maneras, la herramienta más importante en la recolección de la información, será una etnografía audiovisual. En tanto antropología visual se ha de crear un producto en que su base sea el registro y su posterior tratamiento para comunicarlo. No solamente para estudiosos o

investigadores, sino para “todo público”. Como un medio para diseminar el conocimiento adquirido. No se trata solo de datos: el lenguaje audiovisual cumple un rol preponderante al momento de construir relato. Es decir más que una etnografía, un documental.

## **1.2 Objetivos del proyecto de investigación.**

### **1.2.1 Objetivo general**

Describir y explicar a través de una investigación exploratoria que incluye una etnografía audiovisual y posterior documental; los cambios que han operado en las fachadas de las nuevas viviendas del campamento “Vista hermosa”, renombrado como “Condominio Los Parques”, y el proceso de resignificación de éstas producto de la apropiación del territorio.

### **1.2.2 Objetivos Específicos**

Determinar las valoraciones y usos que tienen los habitantes acerca de las fachadas del conjunto habitacional.

Conocer como operan procesos de apropiación en el caso de las fachadas

Indagar en los principales problemas generados en el barrio respecto al cambio de las fachadas

Describir en imágenes audiovisuales, los cambios comparativos

Dar cuenta de las transformaciones de fachadas, desde el proyecto, a su estado actual, cuatro años después.

## **1.3 Preguntas de investigación**

Los pobladores, cuando se apropian de un espacio, lo intervienen de manera de semiotizarlos, es decir resignificarlos, pues con ello hacen la distinción necesaria para validarse como individuos “únicos” dentro de un espacio social.

Deja “su marca”, resignifica su fachada. Esto es apropiarse del espacio, dar sentido a él y con ello constituir lugar.

Una de las formas que se tiene para apropiarse del espacio, es a través de la intervención en las fachadas de sus viviendas.

Entendiendo que las fachadas, más allá de ser la materialización del límite entre privado y público, son la exteriorización de la vida familiar en el hogar, en consecuencia entregan señales claras al barrio, la calle, la ciudad de quienes habitan ahí.

Por ello es que surgen las preguntas de ésta investigación:

- Si las fachadas son el soporte de las marcas, ¿cómo se transforman en la distinción de la casa?
- ¿Son las fachadas un símbolo de distinción?
- ¿A que símbolos apelan para marcar sus fachadas?
- ¿De que manera consideran el factor estético (académico) al momento de intervenir sus fachadas?
- ¿Se plantean estas marcas como permanentes en el tiempo, o más bien pretenden cambiarlas periódicamente?

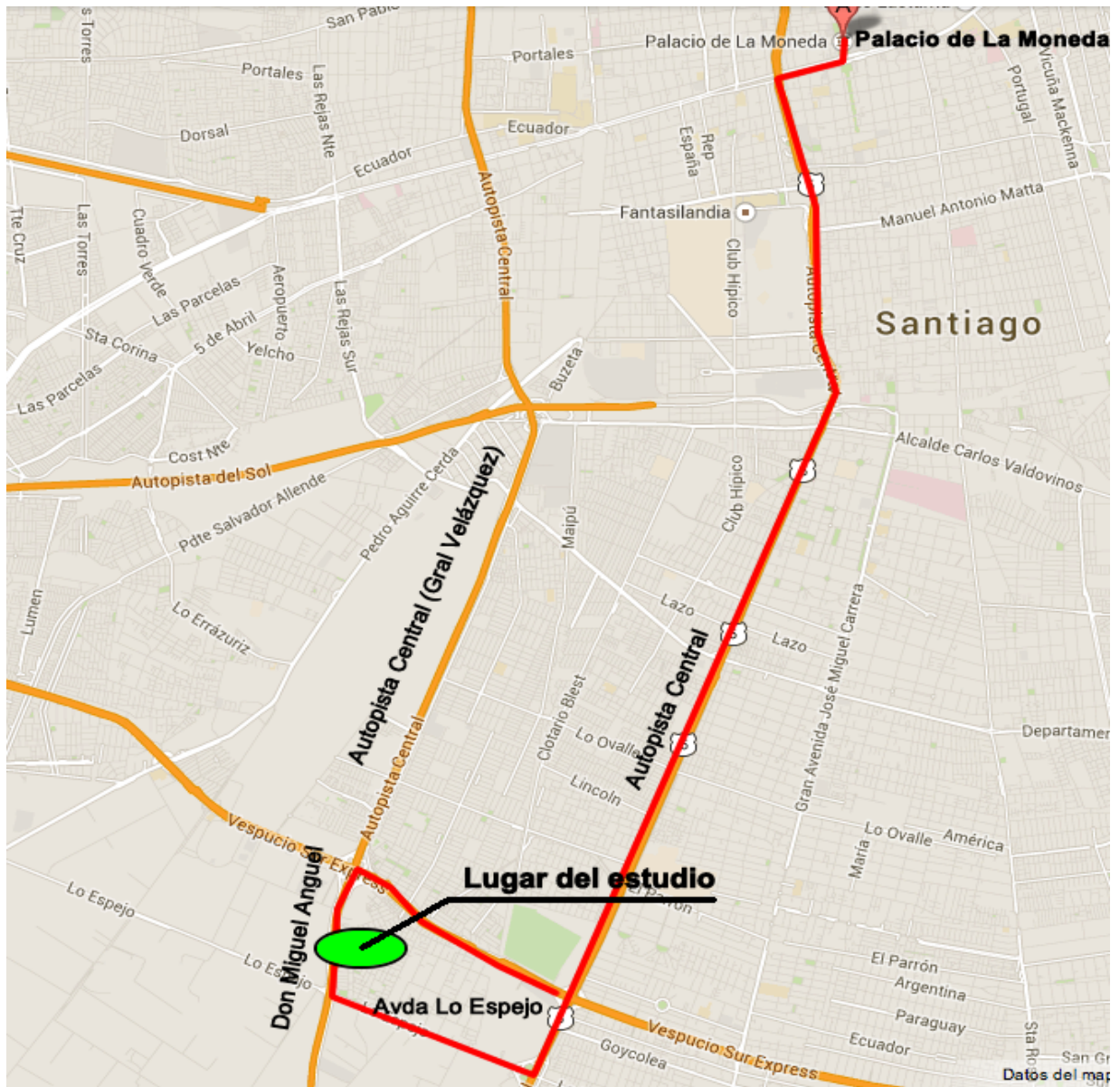
## **1.4 Metodología**

Esta investigación se realiza desde un enfoque y perspectiva metodológica de tipo cualitativa, por poseer un carácter reflexivo de la acción social, permitir la producción de datos descriptivos, como las propias palabras de las personas y reconocer que somos parte del mundo social. Por otro lado la metodología cualitativa permite interpretar, comprender, y enfrentar el mundo empírico en forma más inductiva, observando el escenario y a las personas desde una perspectiva holística

Esta investigación se desarrolla a partir de un estudio de caso, aplicado en el hoy condominio “Los Parques”, determinado como la unidad de análisis, en donde se pretende analizar los diferentes aspectos de la temática propuesta.

El estudio trata de la observación y constatación de ese quehacer antropológico: la interpretación que hace el habitante de su entorno inmediato, para convertirlo en su hábitat, a través de la apropiación del espacio y su resignificación.

El caso se emplaza en la comuna de Lo Espejo al sur poniente de Santiago.



Plano de ubicación en la ciudad.

Como se menciona en la presentación, esta investigación se basa en el encargo de realizar un documental del campamento Vista Hermosa, nombre original antes de constituirse en el condominio con las viviendas definitivas.

Esto se explicará más en detalle en el capítulo sobre la construcción del documental. No obstante, para establecer la metodología de ésta investigación, situaremos la data en la época actual,

primavera de 2014. Sobre este escenario hoy en día se harán entrevistas y el análisis que corresponde al marco teórico.

Para producir entonces, este trabajo, se decide por una investigación de tipo exploratorio y explicativa.

#### **1.4.1 Estudio de tipo exploratorio:**

Un primer análisis del estado de este tipo de estudios, indican que no hay antecedentes que se inspiren exactamente en las observaciones que se han declarado. Una búsqueda bibliográfica en nuestro país, arroja como resultado que la mayor parte de las investigaciones se han dedicado al espacio urbano, al uso de él, pero no se encuentran trabajos que tomen el gusto de los pobladores reflejados en las fachadas como marcas que los distingan en su medio.

De aquí entonces, es que se estima este tipo de estudio, el más pertinente para los objetivos planteados.

*Los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que tan sólo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio, o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas. (Hernández Sampieri, Fernandez Collao, & Baptista Lucio, 2010, p. 79)*

Una investigación de tipo exploratoria, pretende dar una visión general, de manera aproximada, respecto a una determinada realidad. Este tipo de investigación se realiza especialmente cuando el tema elegido ha sido poco explorado y reconocido, y cuando más aún, sobre él, es difícil formular hipótesis precisas o de cierta generalidad. Suele surgir también cuando aparece un nuevo fenómeno que por su novedad no admite una descripción sistemática o cuando los recursos del investigador resultan insuficientes para emprender un trabajo más profundo.

Los estudios exploratorios nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto particular de la vida real, investigar problemas del

comportamiento humano que consideren cruciales los profesionales de determinada área, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones posteriores o sugerir afirmaciones (postulados) verificables. Esta clase de estudios son comunes en la investigación del comportamiento, sobre todo en situaciones donde hay poca información.

Los estudios exploratorios en pocas ocasiones constituyen un fin en si mismos, "por lo general determinan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el 'tono' de investigaciones posteriores más rigurosas". Se caracterizan por ser más flexibles en su metodología en comparación con los estudios descriptivos o explicativos, y son más amplios y dispersos que estos otros dos tipos (v.g., buscan observar tantas manifestaciones del fenómeno estudiado como sea posible). Asimismo, implican un mayor "riesgo" y requieren gran paciencia, serenidad y receptividad por parte del investigador

#### **1.4.2 Estudio de tipo descriptivo**

Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Es decir, únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, esto es, su objetivo no es indicar cómo se relacionan éstas. (Hernández Sampieri, Fernandez Collao, & Baptista Lucio, 2010, p. 80)

El propósito del investigador es describir situaciones y eventos. Esto es, decir cómo es y como se manifiesta determinado fenómeno. Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis. Miden o evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno o fenómenos a investigar. Desde el punto de vista científico, describir es medir. Esto es, en un estudio descriptivo se selecciona una serie de cuestiones y se mide cada una de ellas independientemente, para así -y valga la redundancia-- describir lo que se investiga.

El proceso de la descripción no es exclusivamente la obtención y la acumulación de datos y su tabulación correspondiente, sino que se relaciona con condiciones y conexiones existentes, prácticas que tienen validez, opiniones de las personas, puntos de vista, actitudes que se mantienen y procesos en marcha.

## **1.5 Técnicas de producción de la información**

### **1.5.1 La Descripción densa**

Más que una técnica, la “Descripción densa” es un concepto de entender la cultura misma. Por ello que se aplican sus principios y conceptos que por la naturaleza de la investigación, es lo más pertinente.

Busca la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie.

En el capítulo introductorio de su libro *La interpretación de las culturas* (2006), titulado "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", Clifford Geertz, explicita las bases conceptuales de lo que puede considerarse su propuesta de investigación.

En este texto, define el concepto de cultura desde la perspectiva de la antropología interpretativa, aclara qué es la etnografía y de qué manera contribuye al conocimiento o interpretación de las culturas haciendo "descripciones densas", y expone cómo se puede llevar a cabo el desarrollo de la teoría antropológica.

La antropología se hace realidad, se concreta, a través de la etnografía. Y comprendiendo lo que es la etnografía o más exactamente lo que es hacer etnografía se puede comenzar a entender a qué equivale la observación y el análisis antropológico como forma de conocimiento. Naturalmente no es una cuestión de métodos. Desde cierto punto de vista, el de la escritura, hacer etnografía es observar, establecer relaciones, seleccionar las fuentes, transcribir textos, establecer relaciones genealógicas, trazar mapas del lugar, llevar un diario de campo, captar imágenes fija o en movimientos, etc.

Pero no son estas actividades, estas técnicas y métodos lo que definen la investigación. Lo que la define es cierto tipo de esfuerzo intelectual: una especulación elaborada en términos de, para usar el concepto de Ryle citado, estudiado y practicado por Geertz (Geertz, 2006) es la “descripción densa”; que consiste en descubrir desde los detalles de conductas mínimas (el ejemplo del guiño que estudia Geertz), hasta las estructuras más constantes que contienen la significación de los fenómenos que se estudian. Descubrir y caracterizar estos fenómenos culturales, se logra mediante la descripción densa.

La etnografía consiste en realizar "descripciones densas". En interpretar cada detalle que se observa. Hacer relaciones y observaciones de los ritmos y constantes con que se dan, a fin de asegurar una correcta descripción. Aquella que de certezas de lo que se lee o ve.

### **1.5.2 Observación No participante.**

*En oposición a la observación participante, "...el concepto de la observación participante que implica tener en cuenta la existencia del observador, su subjetividad y reciprocidad en el acto de observar." (Hernández Sampieri, Fernandez Collao, & Baptista Lucio, 2010, p. 600), y puesto que se trata de un estudio que explica imágenes, se adopta esta técnica por ser un tipo de observación que probará lo que otros piensan. El observador no cumple ningún papel o modo de dirigir la observación en términos previstos. Ese pensamiento ya está elaborado, y el investigador se limita a su descripción que sirva para dar respuestas a las preguntas de la investigación. El observador no ha participado de los procesos involucrados.*

### **1.5.3 Entrevistas en profundidad semiestructuradas.**

Esta técnica es la más adecuada para esta investigación. Los propios moradores hablarán de sus inquietudes y darán explicación a las observaciones en cuanto a sus fachadas.

La entrevista en profundidad es la que permite la relación dialógica entre el investigador y el entrevistado, en un ambiente por encima de todo, de mutua confianza, que permite que el entrevistador sea, en este caso quien tome las decisiones en la intervención de las fachadas, de sus opiniones con el máximo de detalle a fin de lograr un conocimiento de sus ideas sin equívoco posible.

*"La entrevista es, por definición, un acto de interacción personal, espontáneo o inducido, libre o forzado, entre dos personas, entrevistador y entrevistado, en el cual se efectúa un intercambio de comunicación cruzada, a través de la cual, el entrevistador transmite interés, motivación confianza, garantía y el entrevistado devuelve, a cambio, información personal en forma de descripción, interpretación y evaluación" . (Ruiz Olabuenaga; 1989: 131, citado por Canales Cerón, 2006, p. 223).*

### 1.5.4 Etnografía audiovisual.

A la Antropología en principio, le ha costado reconocer que las posibilidades de lo visual son más que simple registros, o en otros casos una técnica que mejora sustancialmente el trabajo de campo, entregando datos más fidedignos solo por su carácter analógico de la realidad. Considerar a la imagen como un mero instrumento portador solo de información, para llegar a comprender su valor como discurso, ha sido un tránsito que aún no logra fijar una ruta definitiva. La Antropología Visual es una disciplina que no ha logrado consolidarse del todo.

Tradicionalmente (y conservadoramente) la imagen por si misma ha tenido sus propias competencias en la construcción de conceptos, estos han sido tratados como patrimonio absoluto del ámbito de las palabras. La imagen, componente primario del discurso de la antropología visual, ha tratado de sustraerse, en forma permanente, de ese papel secundario de ilustración del texto, que ocupa en la Antropología tradicionalmente.

También la antropología audiovisual está en el mismos estatus, como parte de ésta; aunque los avances tecnológicos nos hacen ver claramente dos actividades totalmente distintas, dada su expresión. Si por antropología visual se entiende *la fotografía*, podemos separar perfectamente entonces la audiovisual, ligada al *video* y al *cine*.

Una antropología visual, o más bien una etnografía visual, fotografía, necesitará siempre de un texto escrito en soporte papel o digital que la complemente. En tanto antropología audiovisual, el texto escrito desaparece. Son lenguaje distintos. Esto no constituye una dificultad; más bien se toma como expresiones distintas que son opciones de etnografiar.

El transitar de una perspectiva instrumental de la imagen, a una conciencia de la imagen como representación, como lugar de encuentro, implicó pasar por el reconocimiento de la subjetividad, así como del conocimiento —la realidad— como construcción, en la que tanto el observador como el observado, se disponen en una relación que nunca será horizontal, sino en la que deben reconocerse unas posibles relaciones dialécticas.

“(..) la etnografía (o su término cognado, “observación participante”) simplemente es un método de investigación social, aunque sea de un tipo poco común puesto que trabaja con una amplia gama de fuentes de información. El etnógrafo, o la etnógrafa, participa, abiertamente o de manera encubierta, de la vida de la cotidiana de personas durante un

tiempo relativamente extenso, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas; o sea, recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que él o ella han elegido estudiar. En muchos sentidos la etnografía es la forma más básica de investigación social.” (Hammersley & Atkinson, 1994, p. 9)

En este estudio, se toma en ese sentido básico. Se trata, en efecto de una etnografía audiovisual, pues es el mejor modo para mostrar y entender las imágenes en su sentido tridimensional, que es propio del estudio dada la instalación del espacio como elemento principal en donde se fija la observación.

Como se dijo anteriormente, la antropología audiovisual se debe considerar ya una disciplina claramente definida dentro de la antropología y etnografía como herramienta y como concepto. La antropología audiovisual deviene del cine, del cine antropológico, aquel inaugurado por Jean Rouch y este lo ha tomado del cine más esencial como forma y como lenguaje. (Colombes, 2012)

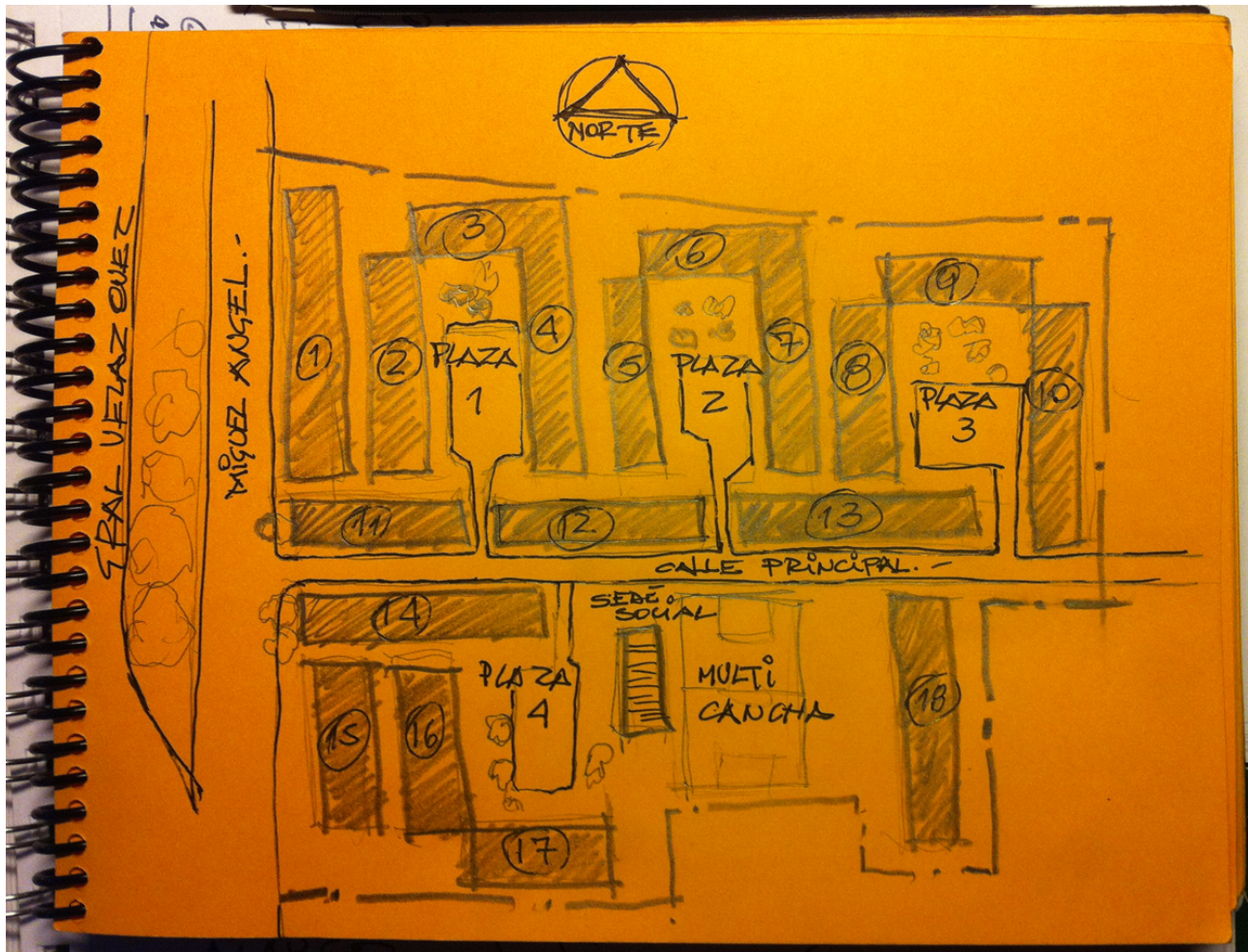
En consecuencia, en esta investigación, se observa y registra mediante video, tanto la arquitectura como el espacio público, en voces de sus habitantes en entrevistas semiestructuradas. Una etnografía audiovisual.

El registro se hará en las viviendas actuales y se coteja con archivos audiovisuales tomados desde la construcción del condominio, incluyendo tomas del campamento; hasta la actualidad, en que se comprueba y explica a través de ella, los cambios que han marcado las fachadas y el conjunto en general.

## 1.6 Muestra

Para lograr los objetivos de esta investigación, se buscaron viviendas en distintos sectores del condominio. El criterio de selección, será por su situación con respecto al espacio público del barrio.

Por su ubicación en el condominio, de acuerdo a como enfrentan el espacio urbano; se tomaron familias de los bloques 1 o 15, que enfrentan la autopista Central (Gral. Velázquez) como las fachadas de exposición más ciudadanas. Los bloques 11, 12, 13 y 14 tiene el interés de mirar a la calle principal del condominio; por tanto se tomarán familias de ellos para el estudio. Así también, los bloques interiores, que enfrentan plazas y juegos de niños, aportaron otras viviendas para la investigación.



Planta de situación del condominio



Viviendas que enfrentan plaza interior. 2010.



Viviendas que enfrentan plaza interior. 2014.

## CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO

El capítulo dedicado al Marco teórico, indaga las teorías que para los objetivos de la investigación, se consideran más pertinentes. Se deja de manifiesto la mirada de la investigación y sus alcances en el ámbito de lo visual.

En efecto, partiendo de los conceptos de Bourdieu, en tanto “el gusto” como el fundamento de la producción de las marcas que hacen los moradores en sus viviendas, siguiendo con las ideas que explican las miradas en la ciudad, básicamente a escala de comunidad, barrio, y vivienda. Y como esta planteado por el propio Bourdieu, el trabajo da cuenta de la distinción, en tanto observación y descripciones de ella.

Lo que investiga este estudio es fundamentalmente la expresión exterior de las viviendas, producto de la resignificación de las fachadas, pues son éstas las que se verán alteradas en el transcurso del tiempo, en tanto satisfacen también necesidades, pero además incorporan el valor simbólico que dan a esa intervención. En ese proceso emergen necesidades de expresarse visualmente, de distinguirse entre sus vecinos y en general a todo caminante que pase por frente de su hogar.

Se verá la ornamentación, tomada como una intervención que hacen las personas en sus viviendas, ocupando las fachadas como soporte. Estas pueden ser un simple cartel con el número de la casa, hasta ampliaciones del espacio interior, que son observables desde la calle. También los cierres del espacio semipúblico, jardines; para este trabajo se consideran intervenciones, aunque no directamente en las fachadas como soporte, pero interviene directamente en la percepción de ella.

Cuando llegan a sus casas nuevas, de manera natural van a marcar con intervenciones pequeñas, el número de la casa, como antes se dijo, una reja de protección, una cortina, etc. Luego surgen necesidades de familia: la ampliación para un mejor habitar de sus componentes. Es una intervención mayor, muy bien pensada, que toma tiempo materializar, pero que se llevará a cabo. Las observaciones de este estudio, siempre serán las que se ven desde el espacio público, las que se aplica a la vista del barrio, las que cambien en definitiva, la fachada.

Estas intervenciones son reflejo de sus moradores, de sus inquietudes, su preferencias en formas, símbolos, adornos fijados en ventanas o sobre paredes, ampliaciones en zonas de accesos principalmente, a manera de protección ante las inclemencias del clima (lluvia, sol).

En todo ello ponen en juego sus gustos, sus disposiciones culturales para distinguirse entre sus vecinos.

Esta exteriorización de la personalidad de sus habitantes, es apropiación del espacio; y se va materializando en procesos complejos que se tratará de explicar en este trabajo.

Este procesos llamado apropiación del espacio, es lo que moviliza las expresiones de los pobladores para distinguirse.

En el proceso de apropiación del espacio que hace el habitante, para este trabajo el punto de partida es “el gusto”, como lo plantea Pierre Bourdieu en su obra “La distinción. Criterios y bases sociales del gusto” (Bourdieu, 1998);

“El gusto es una disposición, adquirida, para "diferenciar" y "apreciar....", (Bourdieu, 1998, p. 477)

Es este criterio de discernimiento el que se pone en práctica al momento de distinguirse en un espacio social, marcando la fachadas que dan cuenta del ser que la habita.

Para llegar a la resignificación de este espacio en su manifestación exterior, fachada, habrá dos miradas antropológicas que guíen esta investigación: La arquitectura y las imágenes.

En ambas, se aborda de acuerdo a las disciplinas que acogen éstas: antropología simbólica, la antropología del espacio, la antropología urbana, en lo concerniente a la arquitectura.

Desde las imágenes, disciplinas como el cine y su lenguaje, el documental, el llamado cine antropológico dialogando con la antropología visual y audiovisual, y con la etnografía audiovisual como registro ineludible para este trabajo.

## **2.1 El gusto.**

Esta investigación se basa en “el gusto”, y es vital conocerlo para comprender las formas de apropiarse del espacio, de su vivienda; esto según la concepción que hace Bourdieu de él.

En “La distinción” (Bourdieu, 1998), Bourdieu junto a un grupo de colaboradores en terreno, hace un estudio minucioso de la sociedad francesa con respecto a gusto y con una metodología empírica, obtiene datos que le permiten concluir que hay matrices de lugares comunes,

esquemas que funcionan de manera consciente o inconscientes, de carácter racional o moral; con respecto a la apreciación de lo llamado “gusto”. Aquello que provoca placer a través de los sentidos. Analiza el concepto de gusto como una “suprema manifestación del discernimiento” (Bourdieu, 1998, p. 9) donde entran en juego las relaciones que establece el individuo a partir de su propia conformación (las prácticas culturales relacionadas con la educación y su origen social), y que Bourdieu las ve y define como luchas de poder.

Esta lucha se establece como una de las apuestas más vitales que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural. El resultado de esta lucha, se ve en el gusto puro, versus el gusto bárbaro. Por un lado el gusto puro adquirido como capital cultural del espacio social de poder, con hábitos refinados adquiridos desde el hogar y la educación. En oposición, el gusto bárbaro, con su propio hábito, pero que esta vez viene del espacio social dominado.

El gusto se transforma en una manifestación de sus inquietudes en términos de expresión estética, que también se puede entender como de estilo, y naturalmente obedece a su condición de clase. En esto se puede reconocer un sentido de libertad que ejerce cuando instala el gusto en la toma de decisiones al poner en juego su hábito. Se puede hablar de los gustos “de” en función de sus hábitos basados en sus capitales, económicos y culturales. De esta manera, se distinguen los gustos por el lujo, determinados por la abundancia de sus capitales. Los gustos más sobrios aunque pretenciosos, como en la clase media, con capital cultural y económico producto de hábitos tradicionales; como empleados públicos, profesores. Estos optan por los ocios menos costosos y las prácticas culturales más serias, pretensiones de pequeña burguesía. Y finalmente la elección de lo necesario a que deben resignarse los sectores populares. Todas ellas son maneras de elegir que no son elegidas. Obedecen al gusto, puro, refinado, “educado”, académico, o vulgar, bárbaro, tosco. Cuando los sujetos seleccionan, cuando posan con sus conocimientos sobre las preferencias, en rigor están representando los papeles que les fijó el sistema de clases. Las clases revelan a los sujetos como "clasificadores clasificados por sus clasificaciones". El gusto tiende a crear sistemas de reconocimiento mediante los cuales el mismo identifica pares o juegos de oposiciones, tiende a crear “parejas”, a “armonizar” los hábitos. Este reconocimiento según sus concepciones, es el principio de la afinidad cultural donde las operaciones se alentarán si existe empatía o serán contradictorias si no hay elementos simétricos.

Al respecto es pertinente, ya que se habla de cultura popular, recordar y aclarar, al menos en el terreno de la reflexión; uno de los tantos mitos falaces: “sobre gusto no hay nada escrito”. Esta obra de Bourdieu es uno de los hitos importantes en el tiempo, de una escritura, que en occidente al menos, ya tiene unos 2.500 años. En consecuencia, sobre gusto hay muchísimo escrito!.

Esta investigación, se dedica al gusto “bárbaro”, “vulgar”. Pero debe entenderse en la acepción de Bourdieu. Es decir en ningún caso ha de tomarse en sentido peyorativo. Aquí se plantea como un acto eminentemente cultural, noble y espontáneo. Se podría comparar con el movimiento o estilo brutalista de la arquitectura en la connotación que tiene el concepto: mostrar, en arquitectura, la nobleza del material principalmente. No se confunde con el término usado coloquialmente proveniente de la palabra “bruto”.

De este modo queda claramente sentado que Bourdieu lo utiliza como concepto de habitus, de capital cultural, y en el sentido de oposición social: los que han podido estudiar a niveles superiores, y los que solo han tenido formación básica.

## **2.2 Habitus**

Estas sensibilidades, llamadas gustos, son determinadas por el habitus, concepto que acuña Bourdieu, y que son fundamentales para comprender el fenómeno.

Para Bourdieu en la sociedad existen dos formas de acción, la primera consiste en la apropiación subjetiva de las cosas por parte de los individuos por sus apreciaciones personales (percepción, estructura mental), lo que llamó “habitus” y por otro lado la distribución del “capital” que hace legítimo el funcionamiento de lo que consideró “campos” (estructura social), delimitados a su vez por sus funciones e identidades simbólicas.

Bourdieu investiga cómo se relacionan y articulan lo económico y lo simbólico, para explicar la manera en que se construyen las relaciones de poder en la sociedad occidental, principalmente en la Europa moderna. De acuerdo a esto, las clases se distinguen por su posición en la estructura de la producción y por la forma como se producen y distribuyen los bienes materiales y simbólicos en la sociedad. La circulación y el acceso a estos bienes no se explica sólo por la pertenencia o no a una clase social, sino también por la diferencia que se engendra en lo que se considere como digno de transmitir o poseer, cultura. Esta transmisión se ejerce a través de una cultura que es conocida como Cultura Hegemónica. Es una cultura que se define como tal por el

reconocimiento arbitrario, social e histórico de su valor en el campo de lo simbólico. La arbitrariedad, en muchos casos, también se interpreta como herencia de disposiciones.

Esta posesión o carencia de un capital cultural se adquiere básicamente en la familia y permite construir las distinciones cotidianas que expresan las diferencias de clase. Es decir, en la medida en que existe una correlación entre posición de clase y cultura, dos realidades de relativa autonomía, las relaciones de poder se confirman, se reproducen y renuevan.

Con *habitus*, Bourdieu pretende terminar con la vieja discusión entre lo objetivo y subjetivo. Bourdieu relaciona lo objetivo, la posición en la estructura social, y lo subjetivo, la interiorización de ese mundo objetivo, de tal forma que lo instala, ya como una ley que permita usar esta oposición en beneficio de la claridad que da su uso en la discusión, sobre todo en el ámbito de la estética, que es donde más confusión provoca.

*De todas las oposiciones que dividen artificialmente a la ciencia social, la fundamental y la más ruinosa es aquella que se establece entre el subjetivismo y el objetivismo. (Bourdieu, 2010, p. 43)*

Para el *habitus*, Bourdieu define:

*Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [...] es también estructura estructurada: el principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. [...] Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la diferencia constitutiva de la posición, el habitus aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantas (como productos del habitus), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales. (Bourdieu, 1998, pp. 170-171)*

Por tanto el *habitus* es un sistema de disposiciones permanentes, claras y eficaces en cuanto esquemas de clasificación que determinan la percepción y las prácticas, más allá de la conciencia y el discurso, y funcionan por transferencia, y también por herencia; en los diferentes campos de

la práctica. Estas estructuras estructuradas, en cuanto proceso mediante el cual lo social se interioriza en los individuos, logran que las estructuras objetivas estén en concordancia con las subjetivas. Además, estas estructuras están predisuestas a funcionar como estructurantes, es decir, como principio de generación y de estructuración de prácticas y representaciones.

El concepto de habitus implica la historia de los sujetos y de sus sistemas de relaciones: el habitus se opone tanto a las explicaciones facilistas y a las que conciben las prácticas como ejecución de un modelo, cuanto a aquellas que suponen las acciones como el producto de una actividad racional que realiza cálculos explícitos en términos de costos-beneficios. Por otra parte, este concepto permite entender por qué Bourdieu plantea una racionalidad limitada de la práctica social. Ahora bien, se trata de una racionalidad que es limitada, por que el sujeto nunca puede conocer totalmente su conjunto de oportunidades, ni sólo por que el espíritu humano es limitado, sino también, y fundamentalmente, porque este sujeto social está socialmente limitado: por sus condiciones objetivas externas y por sus condiciones objetivas incorporadas: el habitus.

Será a partir del habitus que los sujetos producirán sus prácticas. El habitus, interiorización de las estructuras a partir de las cuales el grupo social en el que ha sido educado determina sus pensamientos y sus prácticas, formará un conjunto de esquemas de percepción, dividirá el mundo en categorías. El habitus también, generará su sentido de apreciación: distinción entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo inadecuado, lo correcto y lo incorrecto, lo que tenga sentido y lo sin sentido. Con el habitus incorporará valores: distinción entre lo bueno y lo malo. Todos estos elementos sociales generarán las prácticas, en definitiva, las elecciones que harán los agentes sociales. De esta manera, ni los sujetos son libres en sus elecciones; el habitus es el principio no elegido de todas las elecciones, ni están simplemente determinados. El habitus es una disposición, que se puede reactivar en conjuntos de relaciones distintas y dar múltiples posibilidades de prácticas distintas.

Y en cuanto a la idea de los ornamentos, principal preocupación de este trabajo:

(.) El mundo de los objetos, esta especie de libro donde toda cosa habla metafóricamente de todas las otras y en el que los niños aprenden a leer el mundo, se lee con todo el cuerpo, en y por los movimientos y los desplazamientos que hacen el espacio de los objetos tanto como son hechos por él. Las estructuras que contribuyen a la construcción del mundo de los objetos se

construyen en la práctica de un mundo de objetos contruidos según las mismas estructuras." (op. cit.)

Bourdieu, con esto, hace un acercamiento al sentido de historia que tiene el habitus en las personas. Uno de los hechos fundamentales del habitus es su relación con las clases sociales y la reproducción social. Como el habitus es adquirido en una serie de condiciones materiales y sociales, y si éstas varían en función de la posición en el espacio social, se puede hablar de habitus de clase: habría una serie de esquemas generadores de prácticas comunes a todos los individuos biológicos que son producto de las mismas condiciones objetivas.

En Bourdieu se entiende entonces, como habitus el juego de disposiciones adquiridas por experiencias sociales, que une los actores a su origen y a su historial. Así, por medio del hábito social, quiere decir por medio de los estilos de vida y de las preferencias de gusto que están diferenciadas y determinadas por la propia pertenencia a una clase social, los actos individuales obtienen una estructura social. Al mismo tiempo, sirven como potencial creativo de organización de las posibilidades de actuación que no se pueden determinar por completo.

Al mismo tiempo que organiza la distribución de los bienes materiales y simbólicos, la sociedad organiza en los grupos y los individuos la relación subjetiva con ellos, las aspiraciones, la conciencia de lo que cada uno puede apropiarse. En esta estructuración de la vida cotidiana se arraiga la hegemonía: no tanto en un conjunto de ideas alienadas sobre la dependencia o la inferioridad de los sectores populares como en una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable. Aquí están los logros de los medios de comunicación masiva que apunta U. Eco. (Eco U. , 2009). Medios que naturalmente pertenecen al poder político-económico, y este pone en las aspiraciones de esos sectores populares, a los gustos vulgares, la idea que están cultivando un gusto "estético", que finalmente creen tener acceso a "la cultura"

### **2.3 Las prácticas**

El habitus es el que explica que las prácticas de los sujetos no puedan comprenderse únicamente en referencia a su posición actual en la estructura social: el habitus, como principio generador de las prácticas, ha sido adquirido fundamentalmente en la "socialización primaria", mediante la

familiarización con unas prácticas y unos espacios que son producidos siguiendo los mismos esquemas generativos y en los que se hayan inscritas las divisiones del mundo social:

*" El espacio habitado -y en primer lugar la casa- es el lugar privilegiado de la objetivación de los esquemas generadores y, por intermedio de las divisiones y de las jerarquías que establece entre las cosas, entre las personas y entre las prácticas, ese sistema de clasificación hecho cosa inculca y refuerza continuamente los principios de la clasificación constitutiva de la arbitrariedad cultural". (Bourdieu, 2010, p. 124)*

Con ello se entiende la importancia de la formación primaria de las percepciones del mundo visual, para este caso. Como se ha visto en esta lucha de poderes, dentro de la hegemonía cultural en que se desarrollan las prácticas, la herencia del habitus marca definitivamente a éste en tanto el espacio social que viva el sujeto siga siendo el de sus disposiciones. En este sentido, el habitus se hará presente en las marcas y confirmará sus disposiciones, demostrando la procedencia del gusto: vulgar o refinado, puro o bárbaro, académico o ignoto.

La vida social existe de doble manera: como estructuras sociales externas (la historia hecha cosas) y como estructuras sociales incorporadas (la historia hecha cuerpo).

De aquí entonces, para poder dar cuenta de las prácticas sociales, es necesario observar dialécticamente ambos sentidos de las mismas: el sentido objetivo ("...definen el "sentido objetivo" como sentido hecho cosa y las disposiciones como sentido hecho cuerpo.....", (Bourdieu, 2010, p. 71), el sentido de las estructuras sociales externas e independientes de la conciencia y de la voluntad de los sujetos; y el sentido vivido (...Y, debido a que ignora la relación entre el sentido vivido que la fenomenología social explícita y el sentido objetivo que la física social o la semiología objetivista construyen, se proscriben analizar las condiciones de la producción y del funcionamiento del sentido del juego social que permite vivir como algo evidente el sentido objetivado en las instituciones. (Bourdieu, 2010, pp. 45-46); lo que los sujetos se representan, sienten, piensan, creen, viven.

El modo de conocimiento basado en lo subjetivo se propone reflejar la experiencia vivida (sentido vivido) por las personas que analiza, sus representaciones, sus creencias, sus pensamientos, sus sentimientos, sus visiones acerca del mundo y de las cosas del mundo. Pero se queda en meras descripciones de esa experiencia. Pero no puede ir más allá de una descripción

de esa experiencia del mundo social, por que no tiene en cuenta las condiciones en que se da esa experiencia, es decir, la relación que existe entre las estructuras objetivas y las estructuras incorporadas que las generan (habitus).

Son principios evaluativos de las posibilidades y limitaciones objetivas, incorporadas al ser por esas mismas condiciones objetivas, a lo largo de una trayectoria individual, que es una variante estructural de una trayectoria de clase. Son productos de un sentido práctico, que funcionan en la práctica y que tienden a pensar el mundo tal como es, a aceptarlo más que a intentar modificarlo . Estos sentidos, objetivo y vivido; nos lleva nuevamente al planteo de la superación de la visión objetivista y de la visión subjetivista de cualquier problemática social. Es decir hay dos maneras de insertarse en la sociedad.

Objetivismo y subjetivismo son perspectivas parciales: la primera puede aprehender sólo el sentido objetivo de las prácticas, y la segunda sólo el sentido vivido de las mismas, y ninguna de ellas puede captar el sentido práctico, el sentido del juego social, resultado dialéctico de ambos sentidos.

Esto, porque tanto el objetivismo como el subjetivismo comparten el hecho de ser modos de conocimiento teórico, es decir, modos de conocimiento de sujetos de conocimiento que analizan una problemática determinada, que son opuestos al modo de conocimiento práctico, que es aquél que tienen los individuos que ponen en marcha casi como si fuera naturalmente en su vida cotidiana, y que constituye el origen de la experiencia que tienen sobre el mundo social.

Los modos de conocimiento implican diferentes relaciones con la práctica: una relación teórica con la práctica y una relación práctica con la práctica y objetivar esta diferenciación es indispensable para todo proceso de investigación que quiera captar el sentido de las relaciones sociales.

La práctica social se desarrolla en el tiempo y tiene por ello, una serie de características: es irreversible, tiene una estructura temporal - tiene un ritmo, tiene un tempo-, tiene una orientación. Todas estas características son constitutivas de su sentido: se juega en el tiempo y se juega estratégicamente con el tiempo. Quien está inmerso en el juego, se ajusta a lo que puede prever, a lo que anticipa, toma decisiones en función de las probabilidades objetivas que aprecia global e instantáneamente, y lo hace en la urgencia de la práctica, "en un abrir y cerrar de ojos, en el calor de la acción". (Bourdieu, 2010)

En relación con el tiempo de la práctica, el tiempo de la ciencia en cambio, es "intemporal". Para el analista el tiempo se destruye: puede sincronizar, puede totalizar. El analista puede darse y puede dar una visión sinóptica de la totalidad y de la unidad de las relaciones, puede sincronizar incluso lo que no lo está en estado práctico. En definitiva, está en condiciones de superar los efectos del tiempo (puede volver a ver lo filmado, puede volver a escuchar lo grabado, puede volver a leer sus notas de campo), hace desaparecer las urgencias, las amenazas, los temores, porque está situado fuera del juego.

En virtud de mantener o transformar la posición ocupada, aquellos agentes sociales que monopolizan el capital específico de manera más o menos completa, se inclinan hacia estrategias de conservación, las que dentro de los campos de bienes culturales, tienden a defender la ortodoxia. En tanto que aquellos que disponen de menor volumen de capital (que suelen ser los más jóvenes o los recién llegados) tienden a utilizar estrategias de subversión que Bourdieu ha llamado de herejía.

Las prácticas sociales son de esta manera analizadas en términos de estrategias implementadas por el sujeto, sin ser necesariamente consciente de ello, en defensa de sus intereses de conservar o mejorar su posición, dominante o dominada, conservando o aumentando su posesión del capital que está en juego. Intereses que están ligados a la posición ocupada en relación a otras , en un campo determinado.

El habitus se hace práctica en el consumo. Y aquí “la mayor parte de los productos sólo reciben su valor social en el uso social” (Bourdieu.1998, p. 19).

Pero en el gusto operan definitivamente, esquemas de percepción, apreciación y aplicación general, construidas por el individuo a partir de los lazos familiares y la herencia escolar. Por lo tanto sus preferencias, como sería el gusto por un determinado arte o tipo de música, o la moda, estarán determinados principalmente por las experiencias que permite al observador percibir las, memorizarlas y clasificarlas. Dadas sus disposiciones, no siempre tendrá la posibilidad de analizarlas, puesto que el análisis sí requiere habitus más elevados en el campo social, y de un capital cultural más rico.

Sin embargo, las prácticas no son meras ejecuciones del habitus producido por la educación familiar y escolar, por la interiorización de reglas sociales.

En las prácticas se actualizan, se vuelven acto, las disposiciones del habitus que han encontrado condiciones propicias para ejercerse. Existe, por tanto, una interacción dialéctica entre la estructura de las disposiciones y los obstáculos y oportunidades de la situación presente. Si bien el habitus tiende a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto, la apertura de posibilidades históricas diferentes, permite reorganizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras.

Pese a que Bourdieu reconoce esta diferencia entre habitus y prácticas, se centra más en el primero que en las segundas. Al reducir su teoría social casi exclusivamente a los procesos de reproducción, no distingue entre las prácticas (como ejecución o reinterpretación del habitus) y la praxis (transformación de la conducta para la transformación de las estructuras objetivas). No examina, por eso, cómo el habitus puede variar según el proyecto reproductor o transformador de diferentes clases y grupos.

La práctica no es sólo ejecución del habitus y apropiación pasiva de un bien o servicio; todas las prácticas, aun las de consumo, constituyen las situaciones y posiciones de clase. Bourdieu describe el habitus como una estructura modificable debido a su conformación permanente con los cambios de las condiciones objetivas.

Bourdieu será uno de los autores fundamentales para esta investigación. Es el punto de partida, junto a sus teorías sobre el capital, habitus y prácticas, lo que hace más comprensible, en esta mirada, al hombre en sociedad, que es por donde comienza esta inquietud referida a la fachadas y arquitectura.

## **2.4 De la antropología-arquitectura.**

La relación que establece esta investigación entre estas dos ciencias, es fundamental para el desarrollo de los objetivos. El sentido que se da, es el que habla de ellas como las más apegadas al ser mismo. Las dos ciencias más preocupadas del humano. La una, dándole cobijo, la otra dando la comprensión de sus vidas.

Arquitectura proviene del griego «*αρχ*» (arch), cuyo significado es “jefe\a, quien tiene el mando”, y de «*τεκτων*»(tekton), es decir «constructor o carpintero». Así, para los antiguos griegos el arquitecto es el jefe o el director de la construcción y la arquitectura es la técnica o el arte de quien realiza el proyecto y dirige la construcción de los edificios y estructuras, ya que, para los

antiguos griegos, la palabra “Τεχνη (techne)” significa saber hacer alguna cosa. De ella proceden las palabras "Técnica" y también "Tectónico" (Constructivo).

Para Le Corbusier (Vers une Architecture, 1923) "La arquitectura está más allá de los hechos utilitarios. La arquitectura es un hecho plástico. (...) La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes bajo la luz. (...) Su significado y su tarea no es sólo reflejar la construcción y absorber una función, si por función se entiende la de la utilidad pura y simple, la del confort y la elegancia práctica. La arquitectura es arte en su sentido más elevado, es orden matemático, es teoría pura, armonía completa gracias a la exacta proporción de todas las relaciones: ésta es la "función" de la arquitectura."(citado por (Norberg-Schulz, 1976).

El quehacer de la arquitectura está en el diseño y construcción de viviendas; espacios donde se desarrollarán actividades vitales del hombre y relaciones que estos establecen entre sí; además de protegerlo, organizar territorialmente el espacio donde habita (urbanismo) hacerlo más confortable, entre otras funciones de no menos importancia. Por ello que la arquitectura está en relación permanente con otras disciplinas que tienen al ser humano como preocupación esencial y objeto de estudio constante.

El interés en la Arquitectura, se centra en su expresión como vivienda, ahí donde el morador puede y hace sus marcas. En este sentido, el urbanismo es más interés de la Sociología. Por ello este trabajo está desarrollado en la mirada más que en las prácticas del espacio. Es ahí donde se notara la distinción entre los gustos: el académico profesional, que piensa y crea esta fachada de acuerdo a modelos estéticos largamente estudiados (proporción áurea, teoría de composición, teoría de color, percepción visual, háptica, et.) y el gusto “vulgar”.

La antropología, entendida como el estudio de la evolución y comportamiento del hombre y su obra en el proceso de desarrollo de la humanidad, es una de esas disciplinas. Esta ciencia hace su aporte fundamental al entregar a la arquitectura, información esencial para que las viviendas cumplan su objetivo de proponer, cobijar y dar respuestas y soluciones a las relaciones que deberán desarrollar las personas en estos espacios creados para habitar.

## **2.5 La apropiación del espacio**

La apropiación, –entendida como “interiorización” de las prácticas humanas, a través de sus significados– es también entendida como un elemento esencial en el desarrollo humano, por el

que la persona se “apropia”, se siente segura en la experiencia generalizada del ser humano, lo que se concreta en los significados de la “realidad”. Este énfasis en la construcción “de su” realidad, en lo interpersonal para explicar lo intrapersonal, se apoya en la idea de que la praxis humana es a la vez instrumental y social, y que de su interiorización surge la conciencia del habitar.

“Los vínculos que las personas establecen con los espacios han sido objeto de análisis desde múltiples perspectivas. El apego al lugar, la identidad de lugar, la identidad social urbana o el espacio simbólico urbano son algunos de los principales conceptos con que se abordan procesos que dan cuenta de la interacción de las personas con los entornos y sus principales efectos.” (Vidal & Pol, 2005, p. 281)

Estos procesos son preocupación de esta investigación, para explicar las marcas con que distinguen sus viviendas los pobladores.

Cuando se hace consiente, se exterioriza a través de la expresión. Nacen entonces los procesos de significación. Y ahí se puede observar y producir etnografías sobre la distinción, alteridad y símbolos.

La apropiación como tema central y sus procesos en tanto a ornamentación: imágenes que aplican, y deseos de distinguirse con esas imágenes, con las fachadas como soporte de comunicación.

La distinción que hará cada habitante en su fachada, como resignificación para apropiarse de su espacio habitado.

## **2.6 El barrio, el lugar y el espacio en antropología.**

Prácticas del espacio y el barrio: dos instancias espaciales que dan orientaciones al desarrollo del comportamiento del habitante.

El barrio aparece así como el lugar donde manifestar un “compromiso” social, o dicho de otra forma: un arte de coexistir con los interlocutores (vecinos, comerciantes) a los que nos liga el hecho concreto, pero esencial, de la proximidad y la repetición. (de Certeau & Girard, 1999, p. 6)

Para llegar a ello de Certeau establece los conceptos de los comportamientos y los beneficios simbólicos. Son los articuladores de la vida en barrio.

De Certeau hace una clara distinción entre el concepto de lugar y el concepto de espacio. Un “lugar” es el orden según el cual los elementos se distribuyen en relación de coexistencia y donde cada elemento está situado en un sitio propio que lo define. Un "lugar" perfectamente podría remitirse al lugar ocupado por un muerto, por un cadáver inerte, mientras que el espacio se remitiría, más que a lo físico, a las "operaciones" que, atribuidas a lugares físicos, especifican espacios.

Un "lugar" no tiene sentido hasta que el ser humano lo practica; en tanto el espacio es más que las delimitaciones físicas, son las “operaciones” que se den en ese lugar, las que definirán un espacio.

El espacio sería un lugar animado por el conjunto de movimientos y acciones que en él se despliegan, es existencia, es un lugar "practicado" – lo que implica que son los habitantes, los caminantes, los practicantes quienes transforman en espacio la geometría de los lugares. En definitiva sería la acción, la práctica humana asociada lo que permitiría distinguir un espacio de un lugar. (de Certeau & Girard, 1999, p. 128)

Augè en *Los no lugares...*, (Augè, 2002), prefiere hablar de lugar y no de espacio cuando se refiere al espacio simbolizado, puesto que el concepto de espacio, falto de caracterización conceptual según él, es fácilmente aplicable a superficies "no simbolizadas" debido a que resulta ser un concepto más abstracto que el de "lugar" y se aplica indiferentemente a muchas utilidades conceptuales. Hoy en día es bastante evidente, ya que el sentido de espacio ha perdido atributos propios al ser usado de manera indiscriminada, alejándose de su tridimensionalidad que le es propia para la existencia y construir realidad. Se habla de “espacio económico”, “espacio virtual”, “espacio cibernético”, incluso adoptando el término de “arquitectura de software”, perdiendo todo sentido de cierre espacial.

## **2.7 Antropología del espacio arquitectónico**

Pero más allá de las distinciones conceptuales entre “espacio” y “lugar”, es innegable que ellos hablan de lo mismo. El “espacio” de De Certeau y el “lugar” de Augè remiten finalmente a lo mismo, al lugar practicado, al “usado”, al lugar identificado y que identifica, al espacio vivido; en definitiva, al ‘lugar antropológico’, cargado de significados y sentidos intersubjetivos por

parte de quienes lo practican, identifican y habitan. Si De Certeau a través de las prácticas, lo llama espacio practicado, y Augè por su parte lo llama lugar simbolizado, el lugar cargado de sentido, lo cierto es que ambos aspectos están interrelacionados; el espacio no posibilita la realización de ciertas prácticas porque sí, sino que las posibilita en cuanto es identificado su sentido, en cuanto es simbolizado; definitivamente un espacio antropológico.

La identidad del lugar entonces es el “sentido” compartido que las personas les asocian y que implican actividades, sentimientos, vivencias y recuerdos que no son cualidades del entorno en sí, sino que son elementos implícitos, asociados a significados culturales que identifican a las personas que comparten sus vivencias en un mismo entorno; se trata de un lenguaje silencioso que es ininteligible objetivamente.

Los espacios identitarios no solo se definirían según su distinción con otros lugares, sino también según su sentido, su “genius loci” o el “espíritu del lugar” (Norberg-Schulz, 1976), que tiene directa relación con el significado que los mismos individuos le confieren. Por consiguiente no es posible determinar el “genius loci” de un lugar sino es por medio de un análisis fenomenológico, es decir, de un entendimiento cualitativo de estos sentidos asociados a los lugares según quienes los habitan. Este espíritu del lugar, o sentido de un lugar está materializado físicamente en el espacio, no es algo volátil, no es un sentido sin forma, está anclado a las propiedades físicas del entorno (especialmente a la arquitectura), pero sólo puede determinarse según una aproximación cualitativa, puesto que tiene que ver con la identificación de un grupo con su lugar, espacio existencial o entorno, con un “ser parte” a través de la experiencia cotidiana del espacio.

Esta identificación permite que “el lugar” funcione como referencia identitaria al estar cargado de sentido y posibilitar acciones que representan las características de identidad del grupo que se desenvuelve en él. Y es que según el autor, “la identidad humana presupone la identidad de lugar” lo que implica que la identificación está ligada a un sentimiento de “pertenencia”, a un habitar en un lugar físico, concreto y experimentable.

Toda esta conceptualización, finalmente es comunicada por los habitantes de esos espacios, de acuerdo, naturalmente a su habitus, capital cultural, a través de un lenguaje. Éste entendido como un sistema de códigos convencionales (de naturaleza abstracta).

“El lenguaje es, por naturaleza y esencia, metafórico; incapaz de describir las cosas directamente, apela a modos indirectos de descripción, a términos ambiguos y equívocos” (Cassirer, 2007, p. 166)

Para este proceso, la antropología del espacio explica algunas de las razones de expresión y cultura de sus moradores. En este concepto desarrolla su vida, tanto biológica como social y cultural. Hall da explicaciones de ello:

*El territorio, que se delimita mediante signos visuales, orales y olfatorios, constituye una extensión del organismo, en todos los sentidos del término. El hombre ha creado extensiones materiales de la territorialidad, así como indicaciones y señales territoriales, visibles unas, invisibles otras. (Hall, 2009, p. 127).*

Más adelante Hall aclara y observa cómo se materializa:

“La Presentation of self in everyday Life, de Goffman, es un registro detallado e inteligente de observaciones acerca de la relación entre la fachada que la gente presenta al mundo y el ser que se oculta detrás de ella. El empleo de la palabra fachada es en sí revelador. Significa el reconocimiento de los planos a penetrar y alude a las funciones de los detalles arquitectónicos, que proporcionan mamparas tras las cuales uno puede retirarse de vez en cuando”.

Y continúa:

*El mantener una fachada puede costar mucho esfuerzo. La arquitectura se echa esa carga a cuestas y se la quita a la gente.....”. (Hall, 2009, p. 129).*

Frente a esta afirmación, se pretende aclarar, o incorporar una mirada distinta. Se puede rebatir hasta cierto punto este planteamiento. Para seguir con Bourdieu, se puede decir que no es la arquitectura quien “se echa esa carga...”; más bien los arquitectos. Pero es la gente que la habita quien finalmente asume el costo de mantenerlas. Éstas, las fachadas, son el soporte y más aún, la motivación para dejar sus marcas. Son los habitantes que darán vida visual a ellas. El arquitecto, una vez terminado el proyecto, sólo podrá intervenir durante la construcción. Pero una vez entregadas las casas, son las personas que las habitan las que las definirán en tanto presentación de la interioridad hacia la comunidad. Aquí está Bourdieu con su Distinción.

La Proxémica es una palabra y un concepto relativamente reciente en los estudios sociales, que Hall incorpora en el análisis del hombre cuando habita. No se le considera una ciencia precisamente, sino más bien una línea de investigación interdisciplinaria que busca explicaciones a conductas humanas en relación a su comunicación en el ámbito social. No se debe olvidar que el término procede de la biología, y luego Hall lo pone en la antropología para explicar con ello, ahora conductas culturales.

Tanto el término de proxémica como el impulso inicial para este tipo de estudios se deben al antropólogo Edward T. Hall, cuyo libro “La Dimensión Oculta” representaba una síntesis de las ideas que el autor había ido desarrollando desde los años 50.

Hall define la proxémica como las observaciones y teorías interrelacionadas sobre el uso humano del espacio visto como una elaboración especializada de la cultura. En otras palabras, la proxémica se refiere al estudio de la relación entre el hombre y la dimensión espacial de su ambiente, pero también al patrón de conducta inter-humana en la matriz espacial. (Hall, 2009)

En el origen de los estudios de la proxémica, se situaba la idea de que junto con el tiempo y la materia, el espacio es un motivo inseparable del pensamiento y existencia humanas, es algo que enmarca cualquier aspecto de la vida, algo que “se relaciona con todo.” Un argumento basado en una realidad indudable.

Desde el prefacio de su “dimensión oculta”, E.T. Hall pone énfasis en que sus estudios se ocupan de la manera en que los humanos usan el espacio, el cual mantienen entre sí y respecto a los demás, así como el que construyen a su alrededor en ciudades, viviendas y oficinas.

La importancia de la proxémica para este trabajo, radica en fundamentar cómo, primero las persona intervienen los espacios en su relación con el otro, y sobre todo el como nos lleva a comprender las individualidades. Lo podemos ver en las prácticas cotidianas, como ordenamos, disponemos los elementos que constituyen nuestro espacio íntimo, luego lo vemos en los exteriores a diferentes escala, desde el exterior inmediato de nuestra casa; patio, jardines; para luego ir subiendo en la magnitud del espacio exterior: barrio, zona, comuna, ciudad, conurbación. Cabe destacar que el término ha de observarse con atención, puesto que como valor cultural, los principios de ella varían de cultura en cultura.

Esta obra nos permite comprender mejor la importancia de la vivienda en relación al uso del espacio por parte de las personas.

## **2.8 Los espacios marcados: la resignificación de las fachadas.**

Naturalmente esta investigación esta basada en la mirada. Ella como la conexión del mundo con nosotros y nosotros con el mundo. También lo está en una de las formas primarias de existencia: habitar. Por tanto, el tránsito entre una y otra, mirar, habitar; será permanente .

Se establecen, entonces, cuestiones básicas para entender el fenómeno de las marcas.

En primer lugar, la mirada:

*“.....la representación visual como la cosificación de una mirada cuyo sentido sólo es posible averiguar a partir de su relación con las prácticas sociales y a partir del conocimiento de su contexto cultural. Es así el modo en que las representaciones visuales nos informan y nos iluminan sobre el sentido y la significación social de su producción.”*  
(Ardèvol & Muntañola. 2004, p. 31)

Para este caso, la producción se centra en la marcas que hacen los habitantes en sus casas. Es decir en este habitar, encontrarán sentido social en tanto comuniquen visualmente su identidad.

Aquí ahora surge la semiótica, estudio de los signos, como herramienta certera de interpretar esas marcas que se quieren impregnar para comunicar “quien soy”; para dar cuenta de la apropiación del espacio y su representación a lo público: las fachadas.

Se está en presencia de la arquitectura como el recipiente de toda actividad de materializar el habitar.

## **2.9 Semiótica y arquitectura.**

En occidente, y dada nuestra culturadependencia de Europa, se puede observar un proceso de resignificación de la arquitectura a partir de la segunda guerra mundial , con el destroz de la edificación existente hasta entonces. Paralelamente, con el auge de la lingüística estructuralista, entre algunos arquitectos que deseaban encontrar una salida a la crisis de la disciplina y ciertos teóricos de la semiótica, surge un foco de interés común: la dimensión comunicativa de la arquitectura. A partir de entonces, los fenómenos de la mirada en la arquitectura, se pueden analizar y comprender bajo esta disciplina.

Se hace evidente que lo primero que aborda este proceso, es la mirada, luego lo que ella significa para el que mira. Meissner aclara :

*“La arquitectura moviliza en su compleja presencia multidimensional una cantidad de imágenes de diferente naturaleza perceptual, entre las que, paralelamente a sensaciones auditivas, sonoras, táctiles, olfativas (gustativas) y cinestésicas, destacan sin duda las imágenes visuales” (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006, p. 24)*

y cuando es necesario interpretar lo que la mirada atrapa, surge la semiótica para poner en común en la sociedad los elementos que determinan la comunicación. Al respecto Eco establece:

Si la semiótica no es solamente la ciencia de los signos reconocidos en cuanto a tales, sino que se puede considerar igualmente como la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos —partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos, o sea, que la cultura esencialmente es comunicación— uno de los sectores en el que semiótica encuentra mayores dificultades, por la índole de la realidad que pretende captar, es el de la arquitectura. (Eco U. , 1994, p. 27)

Ello porque la arquitectura, en palabras de Eco, y como el común lo apreciamos, cumple fundamentalmente una función. Si así se entiende, la arquitectura ofrece este problema; en tanto funcional, no se podría considerar fenómeno comunicacional, por tanto perdería sentido semiótico.

“.....la pretensión de considerar a toda costa como acto de comunicación una cosa que se caracteriza tan bien y sin problemas como posibilidad de función. Cuando la semiótica pretende suministrar claves explicativas de todos los fenómenos culturales, el primer problema que se plantea es el de saber si las funciones se pueden interpretar también en su aspecto comunicativo....” (Eco U. , 1994, p. 280)

Sin embargo, el mismo Eco irá despejando dudas en tanto objeto comunicativo. Hace un relato llevando el acontecimiento a la edad de piedra, cuando posiblemente el hombre haya descubierto la arquitectura, al guarecerse en una caverna, que encontrara que tiene relaciones interior exterior, luego se dará cuenta que hay más cavernas, las que relacionará con la anterior, y así comenzará a entender que tienen variadas apariencias pero mantienen la función de cobijarse esencialmente.

“No le ha de resultar muy difícil comunicar mediante signos gráficos el modelo de caverna a sus semejantes. El código arquitectónico genera un código icónico, y el «principio caverna» se convierte en objeto de comercio comunicativo.” (Eco U. , 1994).

Esto lleva a pensar, que ese código icónico, evidentemente visual, es lo que conocemos como fachada; puesto que reconoce, como dice Eco, agujeros en las montañas que dan la entrada al interior, para cuando la necesite nuevamente como función de cobijo. Es decir la imagen que ha registrado la mirada de ese espacio, otrora natural, es la que comunica a sus semejantes.

Luego agrega, citando a otro semiólogo francés:

*Ha sucedido lo que dice Roland Barthes [1964, B]: “desde el momento en que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso” (Eco U. , 1994, p. 281).*

De lo anterior se deduce y explica lo denotado, lo que se ve; y lo connotado, lo que significa lo que se ve.

Lo denotado es el objeto de uso es desde el punto de vista comunicativo, el significante del significado denotando la función según códigos.

La arquitectura, o más bien el arquitecto; no puede convertir una forma nueva en algo funcional, si no se apoya en procesos de codificación existentes. Por lo que se dice que la forma denota la función si se basa en un sistema de expectativas y hábitos adquiridos (un contexto de signos que se refieren a un código conocido).

El objeto arquitectónico puede denotar la función o connotar determinada ideología de la función, por este hecho no se sabe distinguir cual connotación es más importante, la funcional o la simbólica. Pero esto no sucede ya que la connotaciones simbólicas se consideran funcionales porque comunican una utilidad social en el objeto.

Ahora se distingue dos tipos de funciones. Las primarias y las secundarias. Las Primarias son las funciones en el verdadero sentido de la palabra, es la acción concreta que se realiza. Las funciones secundarias son aquellas que incluyen valores simbólicos e ideológicos.

Eco hace referencia a una catedral gótica para exponer sus ejemplos.

La función primaria de una catedral gótica es reunirse y la secundaria sería esa atmósfera mística que se crea, la difusión de la luz, etc. De ésta manera, distingue que un signo arquitectónico denota una función primaria y connota una secundaria.

Un argumento falso es creer que “los objetos arquitectónicos son vehículos sígnicos cuyo significado son los espacios” dice Umberto Eco. Lo cual hace que el espacio se convierta en un objeto de comunicación arquitectónica. Entendiéndose por espacio no solo aquel que queda delimitado por diferentes elementos u objetos arquitectónicos, sino también aquel que está por fuera de estos elementos, aquel que está en torno a éstos objetos arquitectónicos. Por ejemplo el espacio que se crea alrededor de una columna, el cual todavía no es el significado que la columna comunica. Umberto Eco dice que más bien es el espacio junto con la columna, uno de los elementos del vehículo sígnico que sirve para comunicar las diversas funciones posibles permitidas por tal punto de referencia. Porque la columna por sí sola no denota nada más que la función de soportar algo. Es un elemento neutro que se combina para formar más vínculos que tienen significado arquitectónico.

En definitiva, la arquitectura es un sistema de reglas retóricas hechas para hacer lo que ya se espera. Es una operación dirigida a personas para satisfacer sus exigencias y persuadirlos a actuar de una forma. Por lo que la podríamos definir como comunicación de masas y más por sus características similares como que es persuasiva, psicológica, se disfruta no necesita de nuestra atención, sociedad de mercado etc.

De una forma natural el habitante que llega a su nueva morada, la intervendrá de manera evidente para señalar su “propiedad”. Por cierto lo hará de acuerdo a su habitus. En la idea de Eco, de los años 50’ (el libro está escrito 1964, y publicado el 65 en la versión original italiana); aquella época marca un despertar de las culturas populares. Aparecen los apocalípticos y los integrados, se señala esto, puesto que en la mirada de este estudio, esta obra se anticipa a Bourdieu y su Distinción.

La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la «cultura de masas» no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último

superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis. (Eco U. , 2009, p. 28)

Eco define a los apocalípticos como aquellos que ven el arte como producción y consumo elitista, corresponde al gusto refinado, el que tiene disposiciones académicas. En tanto los integrados ven la cultura, y en la acepción del arte, como un bien de consumo de masa, son los gustos vulgares, habitus de espacios sociales de bajas disposiciones.

El integrado es un ser optimista, que ve en la comunicación de masas los bienes culturales que no alcanzaron en su educación, que no están en sus disposiciones de manera académica, formal; sin embargo consumen radio, TV, tienen accesos a Internet hoy en día, que pone los bienes culturales a disposición de todos. Que duda cabe que con estos medios se amplía el campo cultural.

*Que esta cultura surja de lo bajo o sea confeccionada desde arriba para consumidores indefensos, es un problema que el integrado no se plantea. En parte es así porque, mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles. (Eco U. , 2009, p. 28).*

La semiótica de la arquitectura nos instala en los códigos visuales que observamos con la mirada a la vivienda. Con ello se logra distinguir diferencias de los individuos que la habitan, y dejan translucir sus distinciones.

*“La arquitectura es el uso de significantes formales(materiales y espacios cerrados) para articular significados (estilos de vida, valores funciones), haciendo uso de ciertos medios (estructurales, económicos, técnicos y mecánicos)” Charles Jencks en (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006, p. 110).*

De aquí se entiende con certeza la importancia de las fachadas, como portadoras de símbolos y con ello la identificación de sus moradores.

Son ellas las representantes ante la comunidad de los gustos de los que allí residen. También para sus habitantes, son las que le dan su individualidad, ahí esta plasmada la unicidad del ser. Son anuncio, son marca.

## **2.10 De la antropología visual.**

Hoy en día se entiende que el cine, o el video, o más genéricamente el audiovisual, no documenta simplemente la realidad exterior que recoge el ojo de la cámara, sino que constituye en sí mismo una construcción, es decir una versión de las muchas otras posibles lecturas de los acontecimientos que tienen lugar a nuestro alrededor en la vida cotidiana. Es un lenguaje. Además, es una mirada, un punto de vista, producida tecnológicamente, a través de instrumentos que transforman, sin duda alguna, las percepciones en datos, pero todo esto está mediatizado por un autor.

Es evidente que el vídeo no es idéntico a lo que percibimos cuando estamos en el lugar, participando en la situación en primera persona, bien sea como miembro activo de la misma, bien sea como observador desinteresado. Es una porción de la realidad, un encuadre seleccionado por una persona condicionada por su propia historia, (cultural, ideológica, emocional, en suma por sus capitales y su habitus). Por lo tanto, lo que captura la cámara siempre es, hasta cierto punto, artificial, ilusorio de todo punto de vista, (tanto el cine, como el video; son imágenes estáticas, que al ser reproducidas a una cadencia, 24 cuadros por segundo o 30 campos por segundo, dan la percepción del movimiento); una construcción y un discurso en definitiva.

Sin embargo, su carácter constructivo y artificial coexiste con su propiedad mimética o realista, sigue siendo imagen, imitare. Basta observar la cantidad de información en imágenes audiovisuales, con carácter de noticia, a la cual el ser común le atribuye un grado de veracidad, por estar conectado a la “realidad”. De ahí su capacidad de construir habitus, dependiendo de las disposiciones del observador; y transformarlas en “documentos”; es decir suponen que realmente han ocurrido, han tenido lugar y tiempo, en definitiva existieron.

En este sentido, el audiovisual documenta un acontecimiento del cual participamos, no necesariamente de manera presencial y que además otorga conocimiento; es de interés más allá del hoy. También es testimonio de un hecho. Los videos de una boda, es documento, los videos de un viaje son testimonio.

Por tanto, en esta investigación, se establecen también dos grandes ejes por los cuales deviene su quehacer: La etnografía audiovisual y el documental, que teniendo un lenguaje común, su uso se

hace confuso, pues en algunos casos se toma indistintamente el uso de dispositivos visuales como meros instrumentos, y en otros como una subdisciplina más propia de la antropología.

Desde el espacio disciplinar de la Antropología visual, se plantea:

*“...trabajar con la narración visual de forma autónoma para saber como se construyen y actúan los significados visuales. Sin olvidar las apariencias ya que las imágenes visuales trabajan tanto con lo que se ve como lo que no se ve y, además, el sistema de significación se genera sobre la virtud de la actancialidad o la performance” (Buxó & de Miguel, 1999, p. 13).*

Con ello queda claro que la antropología le interesa el acto y el acontecimiento comunicativo, más que un análisis de los contenidos. Los significados cobran relevancia por los significantes puestos en juego, encuadres, escenas, secuencias en narrativa que dan el verdadero sentido al todo, más allá de lo literal.

La antropología visual, al igual que la antropología en general, se interesa por el conocimiento de los fenómenos culturales, en este afán la antropología en general echa mano de la descripción densa como vía de conocimiento y en el caso de la antropología visual, se puede caracterizar como su programa de investigación, como lo afirma Ma. José Buxó:

*“...que parte de que los medios visuales construyen conocimiento no por descripción sino a través de una forma especial de darse cuenta o enterarse. Y de una estrategia analítica que no se centra en objetos concretos, sino en la capacidad de definir nuevas formas de conocer entre lo que vemos y como representamos la realidad cultural” (ibíd., p. 11).*

Es evidente que el conocimiento vía la imagen tiene características particulares, ya que

*“...las palabras y las imágenes siguen métodos distintos para construir significado y narrar versiones de la realidad. Textualidad y visualidad son dos formas de informar y narrar la experiencia humana” (ibíd., p. 10).*

Pero si bien existe diferencia entre las formas de conocimiento por la vía del texto escrito y entre las formas de conocimiento mediante la imagen, no puede dejar de reconocerse que son complementarias, pero no como frecuentemente se entiende la complementación entre escritura e imagen, es decir, la imagen muestra lo que el texto describe, sino de manera retórica.

Desde este punto de vista Buxó y de Miguel señalan:

*“Sin duda hay que reconocer la complementariedad cognitiva y cultural de lo visual y lo textual, pero también rechazar que la visualidad y que la imagen secuencia sean una versión disminuida de la textualidad y la palabra frase. Justamente la visualidad se implica en las fronteras ambiguas de lo visible e invisible, de lo que se puede y no se puede ver, de lo que al verse no significa, del pasar de la representación literal al amplio campo de la experiencia y las evocaciones y los juegos metafóricos” (ibíd., 14).*

En esto se pretende establecer , o más bien se entiende por antropología visual lo que se aprecia en la otredad en términos de imágenes. En efecto, el estudio, la investigación, la etnografía, en fin todo lo puesto en juego, se refiere al uso de la imagen por parte de los pobladores que se manifiestan a través de ellas, las imágenes, para marcar sus viviendas en este proceso de resignificación, o más bien en esta semiósis de la arquitectura.

El sentido de la antropología visual que aquí se da, es más que ser un simple vehículo etnográfico, para establecerse en un doble ámbito. Las imágenes del otro, y como esas imágenes se convierten en etnografía audiovisual.

Entonces, es preocupación de esta investigación, dejar sentado que se trabaja en los dos ámbitos: la antropología visual como relato y la antropología visual como registro.

## **2.11 Antropología audiovisual**

Aquí se plantea abordar la antropología audiovisual como una forma de narrativa. Con sus orígenes en el documental etnográfico de Jean Roush, toma cuerpo la idea de un relato que posee sus propios códigos, no simplemente el dispositivo tecnológico cámara como si fuera un lápiz para escribir, sino entendiendo que la complejidad de su lenguaje dará la fortaleza de

“antropologizar” la etnografía, transformándola en la “escritura” propia, en la descripción densa, cuando de imágenes se trate como objeto de estudio. Es el caso de esta investigación.

La Antropología audiovisual, dada su propiedad de ser la representación más análoga de la realidad de manera masiva (sin desconocer la tecnologías digitales con la realidad virtual, o las nuevas formas ópticas del 3D), tiene la capacidad para transferir y democratizar el conocimiento, compartiéndolo de forma mucho más horizontal con los actores que lo generan y a los que se dirige, el público en general. La Antropología audiovisual facilita que todos los implicados en la construcción del texto fílmico antropológico, vean y tomen conciencia de la capacidad de difusión de sus discursos y de la importancia de su posicionamiento en ámbito de la comunicación social. Ahora todos los protagonistas implicados comparten la responsabilidad del conocimiento generado, gracias a la posibilidad de los visionados compartidos con el equipo de investigación, instancia que se da en diferido, puesto que el producto generado con “ellos”, ha de ser procesado (editado, montado) para darle forma y coherencia, solo así será comprendido, como obra fílmica, documental antropológico.

La aceptación de los medios audiovisuales en la práctica antropológica en este trabajo plantea la práctica sobre los modos de representación, técnicas de investigación y procesos de comunicación, tanto durante la investigación etnográfica como en la presentación de sus resultados.

## CAPÍTULO 3 LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO

El capítulo 3 da cuenta de la travesía de los pobladores desde el campamento a las viviendas definitivas, no cómo historia, sino más bien cómo imágenes.

### 3.1 Historia del campamento.



El campamento, septiembre 2008.

Fue durante el periodo del alcalde Carlos Inostroza Ojeda (DC) entre los años 1992-1996, que comienza a formarse el campamento Vista Hermosa, en la recién creada Municipalidad de Lo Espejo. Se cita este dato, pues la Municipalidad cumplirá un papel fundamental durante todo el proceso, desde el campamento hasta sus viviendas definitivas, con apoyo constante; toda vez que la cesión de los terrenos y autorización para el asentamientos, fue iniciativa y respaldo de ella.

Ya en el año 1998, el campamento cobra cuerpo como tal, con los primeros pobladores venidos de la población Las Turbinas, que en su condición de “sin casa” o allegados, son los primeros en establecerse en un terreno de propiedad fiscal (parte del Ministerio de la Vivienda y parte de Bienes Nacionales). (“Actualización Pladeco. Periodo 2013-2017, comuna de Lo Espejo”. Segundo informe de avance: Diagnóstico comunal, Resultado Talleres consultivos territoriales. Recuperado el 30 de septiembre de 2014, de <http://www.loespejo.cl>).

Las condiciones de vida existentes en el campamento, donde el hacinamiento, la falta de servicios básicos como la electricidad, el agua potable y el alcantarillado, sumado a la precariedad de sus viviendas y las constantes inundaciones e incendios ponían en constante riesgo la vida de los pobladores, en especial la de los niños y adultos mayores de la comunidad. Situación que lleva a un grupo de ellos, a organizarse y luchar por el sueño de la vivienda definitiva, siendo la solución a su condición de marginalidad y un mejoramiento fundamental en su calidad de vida.

La principal estrategia usada fue el liderazgo, la organización y la búsqueda de actores claves para llevar a cabo dicho proyecto, que desarrollaron sus dirigentes.

La mayor innovación fue el rol protagónico desarrollado por la dirigencia, en un comienzo en igualdad de género, luego lideradas solo por mujeres. La actitud tenaz y positiva en el liderazgo, las llevaron a involucrar a importantes entidades de diversas disciplinas para lograr sus propuestas. A ello se suma, y producto de lo anterior, el alto compromiso de las familias que veían en este proyecto, la solución de sus vidas en materia de vivienda, un alto nivel de organización de ellas cuya convicción era salir de la pobreza. Los recursos usados más importantes fueron humanos, representados en las dirigentes, y los monetarios los obtuvieron a través de bingos, platos de comidas, eventos artísticos, tratando de juntar los fondos que les permitirían postular a los subsidios de las viviendas.

Una vez organizados, y fijadas algunas estrategias para hacer ahorros, el problema fue la búsqueda de apoyo y compromiso desde la sociedad y el aparato gubernamental.

Todas estas dificultades fueron siendo resueltas con el constante trabajo de sus dirigentes junto con las instituciones de apoyo.

Rol fundamental tuvo “Un techo para Chile” (hoy “TECHO”), que por esos años (2008) lideraba el sacerdote jesuita Felipe Berrios. A través de esta organización se hace cargo del proyecto la

oficina de arquitectura Elemental U.C, con vínculos académico y de investigación con la Universidad Católica; la Municipalidad de Lo Espejo, y el Ministerio de la Vivienda.

La decisión más importante fue de las 30 primeras familia al momento de dejar de lado parte de sus ingresos para lograr el ahorro necesario. Una vez que se tuvo la convicción de querer lograr la meta los problemas empezaron a ser de índole técnico ya que había que decidir el terreno, el tipo de vivienda, los financiamientos externos, etc. Este proceso ha sido totalmente participativo y para cada decisión, previamente se realizaba una discusión de todas las familias involucradas incorporando cuando correspondía a los actores externos. Cuando se decidió el tipo de casa, se invitó a los arquitectos de Elemental para que presentaran las alternativas y apoyaran la toma de decisión de las familias. Así entonces, el proyecto fue tomando cuerpo, siempre con el acuerdo de los futuros propietarios, mayormente las mujeres tomaron la desiciones más importantes, como privilegiar los espacio público, básicamente juegos, plazas y centro comunitario y cancha, por sobre los espacios exteriores privados, patios y jardines.

Durante los casi 14 años en que vivieron en condición de pobladores del campamento, no estuvieron ausentes las desgracias. En 15 de marzo del 2005, un incendio consumió 12 casas frágiles, de madera y cartón, con todos sus enseres, además de dinero que tenían ahorrado para sus viviendas. Las llamas, que se originaron en un enchufe triple sobrecargado de consumo, según informó Bomberos, convirtieron en pocos minutos las chozas en cenizas. Pese al esfuerzo, la pérdida fue total para las 12 familias afectadas. Naturalmente y como es común en estas situaciones, con la característica solidaridad de los vecinos, lograron recomponerse y seguir adelante.

### **3.2 Las nuevas viviendas y sus características**

En el desarrollo de la política de vivienda en el país, uno de los constantes problemas ha sido la poca importancia o incapacidad de entender la vivienda cómo una necesidad aspiracional en el capital simbólico y subjetivo de los individuos. Las soluciones habitacionales han tendido a ver la vivienda desde una perspectiva objetiva, cómo un bien exclusivamente material. En este sentido, se ha dejado de lado la significación de la vivienda cómo un espacio material y simbólico donde los individuos conforman proyectos de vida y desarrollan sus trayectorias biográficas (Bourdieu 2010). Desde esta perspectiva, la vivienda se constituye cómo la unidad

habitacional donde los individuos logran materializar sus aspiraciones de desarrollo y reconocimiento, y como un espacio socio-cultural que provee un entramado básico de sociabilidad.

Haber logrado que las familias que vivían en un campamento se organizaran y trabajaran por cumplir con un sueño común, siendo los protagonistas de su cambio de vida, es un logro del cual se enorgullecen sus dirigentes. A eso se suma el tipo y calidad de vivienda que consiguieron, buscando distintas vías de colaboración hasta llegar a la Cooperación Alemana. Esta cooperación, junto con el apoyo del Programa País de Eficiencia Energética y Fundación un Techo para Chile, se concretó con el aporte de la tecnología para fabricar los “ladrillos” de hormigón celular, que permite una aislación térmica muy eficiente. Como los propios pobladores lo aseguran: “en verano la casa está fresquita, y en invierno se mantiene el calor, con muy poco gasto en calefacción.”

Las vivienda, de 69 m<sup>2</sup> habitables, cuentan con colectores solares y paredes de hormigón térmico, lo que permite a las 125 familias beneficiadas tener un ahorro energético de entre 300 mil y 400 mil pesos por año (año 2010).



Colectores solares.

Tanto sus características constructivas, como su concepto de vivienda social, más la organización de las pobladoras; llevaron a que el proyecto fuera presentado en la Bienal de Venecia del año 2010, obteniendo el primer lugar en su categoría.

Cabe destacar, que esta obra de construcción de vivienda social, se enmarcó en la nueva política habitacional del gobierno, que comenzó en el año 2006. Naturalmente ha sido objeto de modelo para proyectos futuros en este tipo de viviendas.

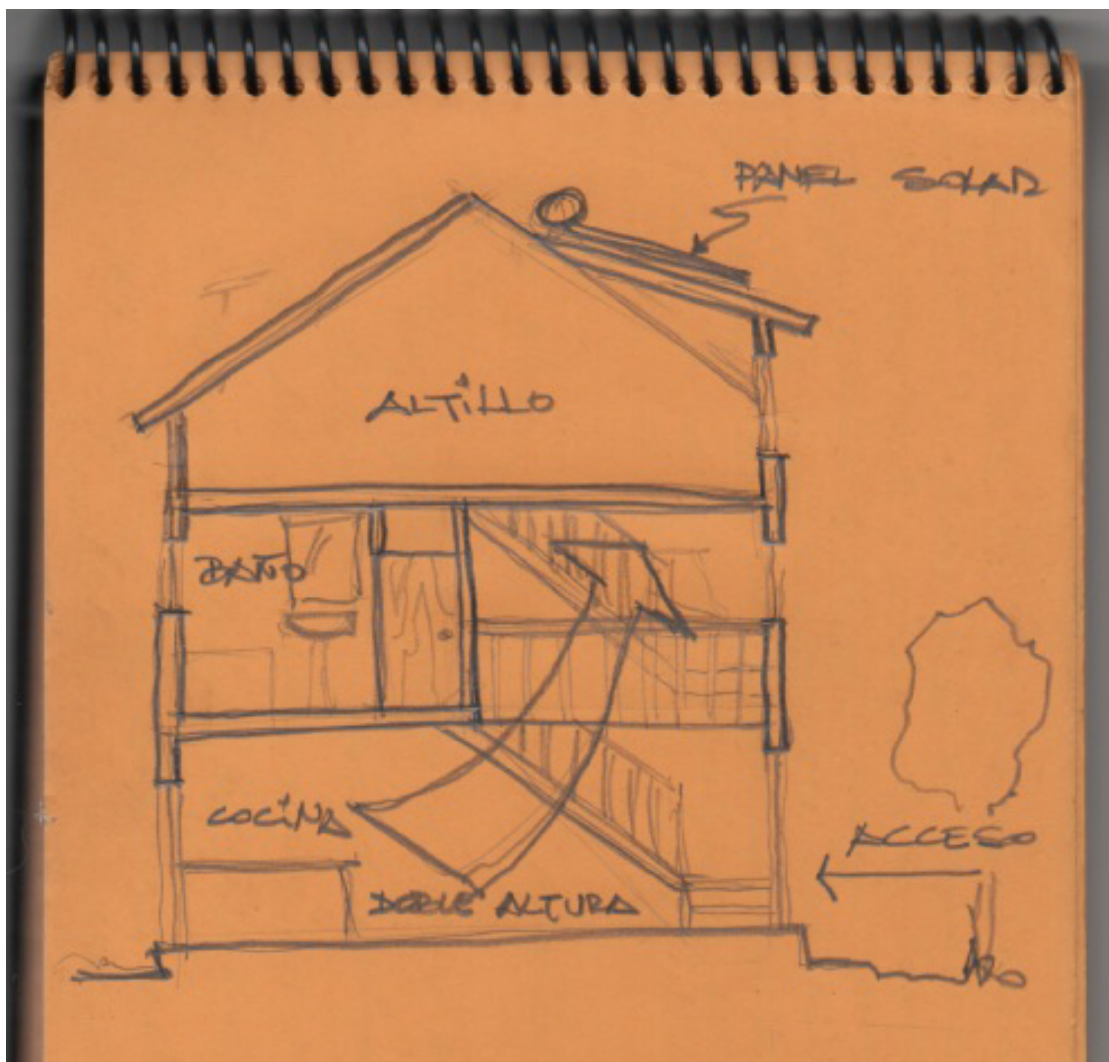
Desde el punto de vista constructivo, pero en el sentido de ocupación del espacio, se utilizó la llamada fachada continua. Esta consiste en bloques de viviendas pareadas, unas al lado de otras, contiguas y continuas, sin espacios entre medianeros, entre vecinos. Este diseño de disposición, favorece el ahorro de terrenos cuando estos son escasos, permitiendo mayores y mejores espacios público y comunes.

Para los pobladores este no fue objeto de molestia. Se puede decir que no necesitaron adaptación a él, puesto que su sistema de vivienda en comunidad ha sido siempre así. No tienen problemas con la contigüidad. Todos se conocen desde hace mucho.



Fachada continua

El programa arquitectónico contempló un primer piso con estar-comedor y cocina en un espacio integrado. Un segundo piso, con una doble altura sobre el primer piso, en que está el baño y dos dormitorios, y un altillo para un tercer dormitorio. La doble altura del segundo piso fue pensada para una futura ampliación. Hoy en día la gran mayoría ya la ha ocupado.



Corte, con doble altura.

Las terminaciones finales, se han ido construyendo individualmente y por etapas. Estas consisten en pisos principalmente. A la entrega solo se especificaba un radier afinado (un piso de cemento en bruto).

En el exterior, solo se estipuló que todos los bloques permanecerían con su color en que fueron entregados, con prohibición de pintar individualmente. Según los propios pobladores, el color fue elegido por mayoría. Toda intervención en otro sentido, queda a disposición de las familias. Este es el tema de esta investigación. Esa intervención que han hecho como marcas de distinción.



Fachada continua. Calle Don Miguel Ángel. Agosto 2010.

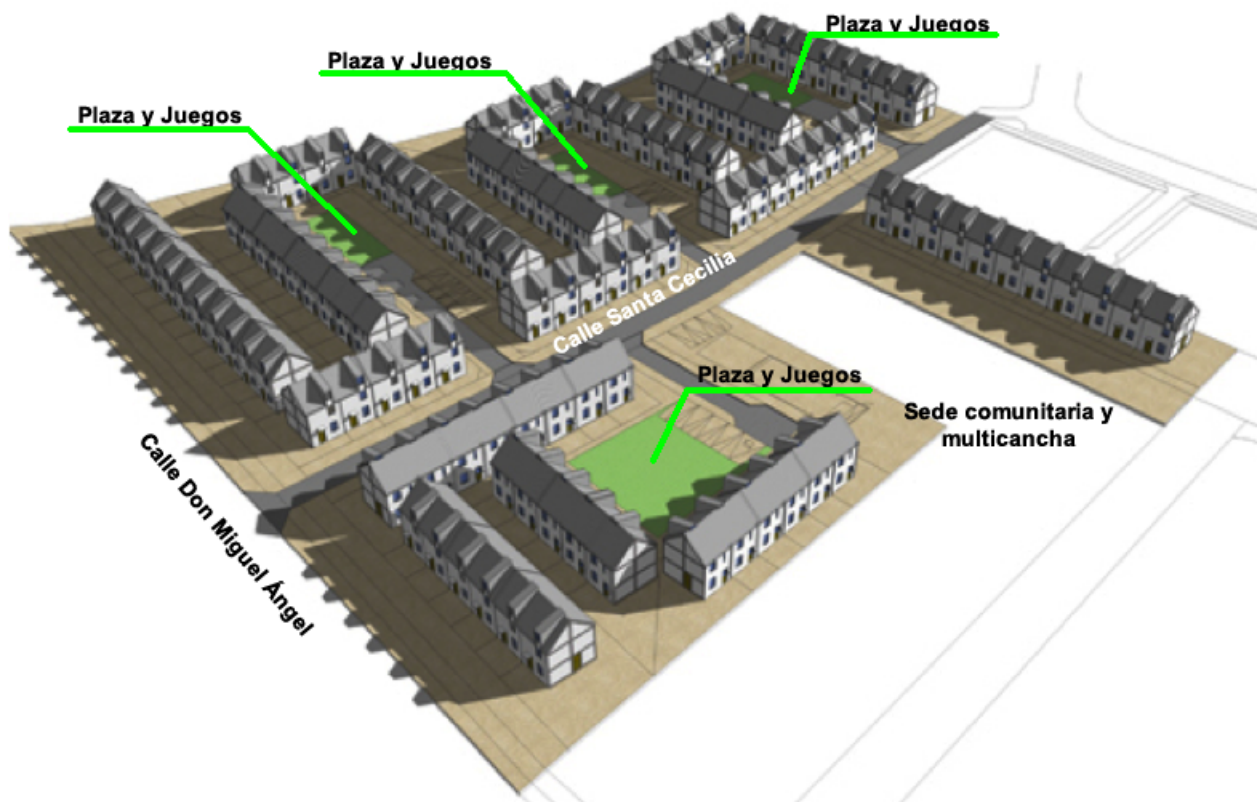


Misma fachada, noviembre 2014

El condominio “Los bosques” de Lo Espejo se construyó en un sitio de 11.800 m<sup>2</sup>, ubicado en la calle Don Miguel Ángel, donde las familias habían levantado su campamento años atrás.

La tecnología "verde" de las viviendas sociales de Lo Espejo se enmarca en el Programa País de Eficiencia Energética del Ministerio de Energía.

Otra características de este proyecto, fue el trazado urbano. Éste se hace de común acuerdo entre las pobladoras y los arquitectos. La principal preocupación de las mujeres, fueron los espacios públicos. Sacrificando patios individuales, lograron conformar un diseño en que se privilegia la plaza y los juegos infantiles. Además cuentan con una sede comunitaria y cancha multiuso para deportes.



Isométrica del conjunto urbano (Elemental U.C.)

### 3.3 El espacio condominio

Los seres humanos no habitamos solamente en el espacio conformado, construido, físico o geométrico, vivimos también y simultáneamente en espacios de afectos, construidos para embellecer, estéticos, espacios sociales, históricos: espacios de significación en definitiva.

La inquietud de las personas por distinguirse entre sus pares, de individualizarse entre lo colectivo; lo hace fijarse, más que buscar; en imágenes que lo representen cómo tal. Al momento de decidir por las marcas que aplicarán a sus casas, no hay un análisis acabado sobre lo que se pondrá en la fachada. Dada su disposición adquirida para diferenciar y apreciar, capital y habitus, sus elecciones se darán más de manera emocional, y sobre todo por la influencia de los medios de comunicación masiva (Eco, 2009).

En una suerte de marcación de territorio, de representación ante lo público, lo social.

El tránsito para llegar a ellas, es en general bastante típico en la historia de nuestra sociedad. Desde la toma de terreno, levantamiento de un campamento, en las condiciones que se conocen, peregrinar por la institucionalidad que le otorga la burocracia, hasta obtener sus viviendas “definitivas”.

Sin entrar en el tema sociológico, de la capacidad de estas viviendas de contener a sus nuevos moradores; lo que aquí se manifiesta, es cómo el morador pondrá su marcas que lo hagan sentir único entre lo múltiple. Esto es un espacio antropológico.

En este procesos de apropiación, se observa cómo la distinción, en conceptos de Bourdieu, se manifiesta con plenitud.

La fachada de un edificio es la envoltura exterior del espacio habitable, que forma un ángulo igual o mayor de 60° con un plano horizontal.

Este estudio se refiere a la fachada que da los espacios públicos, considerada la fachada principal de un edificio. Es la fachada que tiene el acceso principal a la casa. Es la fachada que está expuesta a las mayores y significativas intervenciones de los moradores. Es el soporte de la ornamentación, intervenciones en la superficie, que dan cuenta al resto de comunidad de los habitantes que la ocupan.

La ornamentación no es precisamente la intervención del espacio, entendido este como conformación a través de elementos que los delimitan, pero sin duda alguna es determinante en su percepción. La ornamentación es la puesta en práctica del habitus de su habitante. Es la manifestación visual del gusto de quien habita esa casa.

Esto se puede entender más claramente, con el uso del color por ejemplo, que no siendo elemento de constitución del espacio (configuración según Meissner); es determinante en la percepción de una superficie, y de signo de interpretación por parte del observador.

Según Meissner:

*“Es preciso recordar que la arquitectura entrega su información por la progresiva yuxtaposición y el enlace de su recorrido y que, en un tiempo necesario, va integrando la experiencia del recinto” (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006, p. 107)*

más adelante aclara:

*“Esta experiencia, que sucede en el tiempo presente de los psicólogos (Präsenszeit: transcurso temporal necesario para configurar una experiencia), se realiza, por tanto, en la tetradimensionalidad del espacio-tiempo, comprende un emisor (arquitecto-diseñador), una información captada perceptualmente (construcción arquitectónica, arquitectura) y un receptor (habitante, usuario o simple contemplador). (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006, p. 107)*

Estos procesos, percepción-interpretación, son comunes en todos los seres humanos. No dependen del habitus. De ahí su importancia en la fachadas como portadoras de la comunicación que quiere practicar la persona que habita esa vivienda. Lo que si será tema de distinción, son los valores que se de, sobre todo a la interpretación de los elementos sígnicos.

Eso pertenece a la historia de cada persona. La percepción es la interpretación que hace el observador, a través de sus sentido. (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006).

Eso es absolutamente territorio de los habitus.

### 3.4 El lugar cómo espacio existencial

El concepto de espacio existencial, en la acepción de Norberg-Schultz. (Norbert-Schulz, 1976), es el apropiado para desarrollar esta idea.

Para este trabajo, es importante la interioridad, pues en ella comienza el habitante a pertenecer en la arquitectura.

Norberg-Schultz parte del concepto de espacio a partir de las nociones de intencionalidad de la conciencia y de “volver a las cosas mismas” como una forma de reducción radical. La noción de lo vivido, del espacio como experiencia concreta o vivencia es reafirmada constantemente. Esto sin duda, es otra razón para expresarse en marcas.

A esta experiencia la ha llamado Genius Loci, tomada del término latino que significa, en este caso, “el espíritu del lugar”.

*Genius loci es un concepto Romano. De acuerdo a las creencias Romanas antiguas, cada ser independiente tiene su «Genius», su espíritu guardián. Este espíritu da vida a la gente y a los lugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte y determina su carácter o esencia. (Norberg-Schulz, Genius Loci., 1976)*

Se ha usado la palabra morar, para indicar la relación total entre el hombre y el lugar. Para entender totalmente lo que la palabra morar implica, es útil retornar a la distinción entre espacio y carácter. Cuando el hombre mora, él está simultáneamente localizado en un espacio y expuesto a un cierto carácter del ambiente. Las dos funciones psicológicas involucradas pueden ser llamadas orientación e identificación. Para ganar una fundamentación existencial, el hombre debe poder orientarse él mismo y debe saber donde está. Pero además, debe identificarse él mismo con el medio, esto es, debe conocer cómo él, es un cierto lugar.

Norberg-Schulz considera que los lugares son metas o focos donde se experimentan los acontecimientos más significativos de nuestra existencia, pero también son puntos de partida desde los cuales nos orientamos y nos apoderamos del ambiente circundante. Esta toma de posesión está también relacionada con los lugares que esperamos encontrar o descubrir por sorpresa. Sin embargo la existencia y posesión de un lugar, está condicionada por la delimitación del mismo; los lugares se limitan natural, física y mentalmente; delimitar un entorno es el primer

acercamiento a la creación de un lugar, que ha sido creado por el hombre y montado por su especial finalidad; estar en un lugar es estar “adentro de”.

*“Cuando una persona se identifica con el lugar, decimos que habita. Habitar significa mucho más que tener un techo sobre la cabeza. Significa sentirse profundamente ligado a las cualidades de un lugar dado.” (Norberg-Schulz, 1976)*

De aquí la arquitectura ha tomado su esencia en tanto el espacio configurado. Los lugares en la arquitectura son considerados como fenómenos concretos que afectan de manera directa a la persona en su totalidad.

Así entonces, cada lugar tiene su propio carácter o atmósfera que lo provee de una identidad, y es irreductible a la sola localización geométrica o geográfica. Para este autor, cada lugar particular sobre la tierra posee un carácter que lo identifica o un espíritu, un sentido propio. El espacio es resignificado, no tanto cómo un concepto matemático, sino cómo dimensión existencial.

El hecho de que el lugar, o territorio, para acercarse más al término antropológico, al contrario del espacio físico, sea una significación cultural con variadas implicaciones a nivel social, ha llevado a que se convierta en objeto de estudio de distintas disciplinas.

La antropología lo aborda por un lado, como una construcción cultural donde tienen lugar las prácticas sociales con intereses distintos, con percepciones, valoraciones y actitudes territoriales diferentes, que generan relaciones de complementación, de reciprocidad, pero también de confrontación. La confrontación de los hábitos, y las prácticas culturales. Dicha construcción es susceptible de cambios según las épocas y las dinámicas sociales.

Se asume entonces que no existe un territorio en sí, sólo existe un territorio para alguien que puede ser un actor social, tanto individual cómo colectivo, que lo influye desde la planeación y el ordenamiento territorial, hasta el decoro del hogar o el acceso a los recursos.

El lugar, al igual que el paisaje requiere ser practicado, apropiado, es decir sentido, significado y tradicionalizado para que cumpla su función elemental: ser un referente que produce identificación.

*Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. (de Certeau & Girard, 1999, p. 129).*

Para el poblador, en este sentido, lugar o espacio practicado, en términos de fijar su lugar de residencia, su casa, lo hace indistintamente. Los mapas, en de Certeau, corresponden a indicaciones referenciadas; por ejemplo “frente a los juegos...”; o “de la entrada, a media cuadra... “. Aquí la importancia de la indicación está en el conocimiento del barrio, del condominio. Por otra parte, ocupa el concepto de recorrido, haciendo indicaciones del tipo movimientos más precisos...”camine hasta la esquina y al frente,...”, o “atraviese la cancha y doble a izquierda”...

En estas situaciones, se entiende que, por un lado son espacios practicados, lugares, y en otro lugares que serán luego, espacios practicados.

*¿Cuál es la coordinación entre un hacer y un ver, en este lenguaje ordinario en el que el primero domina tan claramente? La cuestión concierne finalmente, con base en estas narraciones cotidianas, a la relación entre el itinerario (una serie discursiva de operaciones) y el mapa (un asentamiento totalizador de observaciones), es decir entre dos lenguajes simbólicos y antropológicos del espacio. (de Certeau & Girard, 1996, pp. 131-132)*

La práctica del lugar no puede ceñirse únicamente a las prácticas discursivas de los sectores dominantes (el gusto refinado) que imponen los términos bajo los cuales se enuncia sino que además, debe contemplar las prácticas espaciales de aquéllos que lo habitan o de aquellos que socializan en él (el gusto vulgar).

En este tránsito hacia el exterior, aparecen dos concepciones, que si bien aparentan ser muy distintas, se pueden entender como complementarias, o bien miradas distintas, ambas legítimas y comprensibles; dependiendo el momento o el interés que exista al momento de contemplar un determinado territorio. Al emplear este termino territorio, para este trabajo, se establece que contiene las dos acepciones: espacio y/o lugar.

Marc Augè en “Los “No Lugares”. Espacios Del Anonimato” (Augè, 2002), trabaja la idea de no lugar como oposición, y con ello establece una característica de nuestros tiempos, de cómo se ha ido organizando la ciudad.

Los no-lugares son por excelencia los lugares de los mundos contemporáneos. Se refiere a los que el ser no siente ni apego ni identificación, como aeropuertos, estaciones de buses y

ferrocarriles, los nuevos centros comerciales, fundamentalmente. Son esencialmente los lugares de tránsito. No permiten morar.

El mundo contemporáneo está alejando cada vez más al ser humano de la posibilidad de tener una relación íntima con el entorno y los espacios de su cotidianidad. El espacio contemporáneo se vuelve progresivamente un lugar de tránsito y por necesidad o por interés aumentan los no-lugares.

*...instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. (Ibidem, p. 41)*

Esto no quiere decir que todo lugar contemporáneo sea un no lugar. Los lugares antropológicos pueden ser tradicionales o contemporáneos.

Los no-lugares son un modo de civilización característico que se opone al modelo tradicional de los lugares históricos, pero no están puestos en parte alguna, no son una esencia post-moderna de un modo de tradición de lugar o de usos de todas las otras culturas anteriores o tradicionales, ni son naturales.

La diferencia substancial entre un lugar y un no-lugar, es la categoría que le dan los sujetos: para unos lugar, el que lo practica como barrio, para otros no-lugar, aquel que lo usa. En el lugar haremos referencia a habitantes bien sea que socializan o que viven habitualmente allí. En el no-lugar pasa a ser usuario o consumidor. Para algunos el no-lugar es característico de los nómadas, del caminante innombrable o anónimo (De Certeau, 1999); para otros, es el lugar de los individuos anónimos (cómo lo plantea Augè, 2002).

En el condominio de este estudio, prima el lugar antropológico. Aunque por su situación dentro del sector, más allá del barrio, para otros habitantes se transforma en un no-lugar, ya que es espacio de tránsito. En una observación etnográfica básica, se aprecia claramente esto. El ser que siente el no-lugar, es decir es ajeno al condominio, pasa rápidamente y no detiene su mirada en ninguna fachada.

### 3.5 El barrio

Los espacios públicos son una instancia fundamental para la integración de las personas y el fortalecimiento del sentimiento de comunidad entre los habitantes. En este sentido, es importante destacar que las prácticas que se desarrollan en los espacios públicos adquieren significados, valoraciones y usos diferentes para las distintas personas y grupos, las que en conjunto constituyen un reflejo de la integración social y una prolongación del sentido de pertenencia no sólo al barrio sino que a la sociedad en su conjunto.

Las prácticas de la ciudad y la realidad en sus diferentes niveles, se presenta como un juego relacional entre fuerzas o posiciones objetivas que pugnan por imponer su propia producción social de sentido o discurso, esto es el campo de acuerdo con Bourdieu. De este modo, la inserción del individuo en una realidad dada se experimenta como un proceso de naturalización sustentado en el habitus o conjunto de relaciones históricas internalizadas por los agentes sociales en juego.

Conforme a esta argumentación, el barrio puede entenderse como una entidad en la que se conjugan diferentes tipos de intercambios, materiales y campos simbólicos, entre agentes sociales que tienen distintos niveles de poder los cuales son transmitidos a lo largo del tiempo, situación que nos permite pensar al barrio como lugar de determinaciones histórico-estructurales. Desde el punto de vista urbano, barrio es unidad espacial, caracterizada por sus habitantes que hacen sus prácticas cotidianas como el espacio público a escala de la familia.

*El barrio aparece como el dominio en el cual la relación espacio/tiempo es la más favorable para un usuario que ahí se desplaza a pie a partir de su hábitat. Por consiguiente, es ese trozo de ciudad que atraviesa un límite que distingue el espacio privado del espacio público: es lo que resulta e un andar, de la sucesión de pasos sobre una calle, poco a poco expresada por su vínculo orgánico con la vivienda. (de Certeau & Girard, 1999, p. 9)*

Para de Certeau, el barrio puede considerarse como la privatización progresiva del espacio público. Es un dispositivo práctico cuya función es asegurar una solución de continuidad entre lo

más íntimo (el espacio privado de la vivienda) y lo más desconocido (el conjunto de la ciudad o hasta, por extensión, el mundo).

*El barrio es, casi por definición, un dominio del entorno social puesto que es para el usuario una porción conocida del espacio urbano en la que, más o menos, se sabe reconocido. El barrio es el término medio de una dialéctica existencial (en el nivel personal) y social (en el nivel de grupos de usuarios) entre el dentro y afuera. Y es en la tensión de estos dos términos, un dentro y un fuera que poco a poco se vuelven la prolongación de un dentro, donde se efectúa la apropiación del espacio (de Certeau & Girard, 1999, p. 10)*

De esta manera, es comprensible que el barrio se viva como aquel espacio intermedio entre lo hogareño frente al anonimato de la gran ciudad. Esa vivencia transforma al ciudadano en un consumidor que se apropia de una parte de su ciudad transformándola en un lugar de reconocimiento. (de Certeau, 1999)

Desde el año 2006 en nuestro país se implementa una nueva política habitacional que se orienta principalmente a asegurar una mejor calidad de vida, mediante la intervención y la participación de las familias en el proceso de obtención de la vivienda. Uno de los objetivos principales de la nueva política habitacional, sigue siendo disminuir el déficit habitacional, desde lo cuantitativo, y desde lo cualitativo, se tiene en consideración la calidad de las viviendas, la mantención de redes sociales de integración, la conformación de barrio y la promoción de organizaciones sociales de los propios pobladores, entre otros.

La nueva política habitacional vigente concede una mayor importancia a la injerencia de los miembros de la comunidad durante los procesos de postulación a sus viviendas definitivas, y para que ésta se lleve a cabo, una familia –o conjunto de familias- debe postular y participar de manera activa en la conformación del proyecto, en conjunto con una Entidad de Gestión Inmobiliaria Social (EGIS). Uno de los objetivos de esta nueva forma de postulación es incentivar a que las familias se comprometan e integren en el diseño, desarrollo e implementación de las viviendas.

*En esta nueva política, ya no sólo se observa la calidad de la vivienda, “sino también la calidad del barrio en el que se insertan las viviendas” (Segovia, 2005). “Esta problemática ha sido abordada sobre todo desde un enfoque de espacio público, con un fuerte énfasis en los problemás de diseño urbano de las villas” (Skewes, 2005). (Guerrero, G.; Martínez, C.; Morgado, C. (Mayo, 2010). Documento de Trabajo N° 10. SERIE: El Espacio público en conjuntos de vivienda social de UTPCH. Un estudio exploratorio. Recuperada el 21 de agosto de 2014, de <http://www.techo.org>)*

En el desarrollo de un proyecto habitacional, la Ley General de Urbanismo determina ceder una cantidad de superficie a áreas verdes, circulaciones y equipamientos, proporcional a la cantidad de pobladores y de la densidad del conjunto habitacional. Sin embargo, muchos estudios coinciden en que esto no implica necesariamente que dichos espacios y los metros cuadrados designados para ello, estén organizados de manera adecuada espacialmente, que conformen espacios públicos de calidad ni que se asegure su futuro mantenimiento.

Lo que se observa hoy en la mayoría de los barrios vulnerables, son espacios comunes que son cerrados como patios privados, y que son mantenidos y cuidados por los propietarios. Sin embargo, los espacios que son de todos pero de nadie al mismo tiempo, no son cuidados ni denotan una preocupación por ser mantenidos.

En el condominio, esta norma se cumple cabalmente. Desde su concepción, los pobladores, fundamentalmente sus dirigentas, pusieron mucho énfasis en esta situación. Hasta el día de hoy, se observa esos espacios con actividad para los que fueron destinados.

En esta investigación, los tres puntos de vista acerca del espacio y su apropiación; (Norberg-Schulz, de Certeau y Augè), permiten entender este tránsito entre el campamento y el condominio. Se trata de espacios y tiempos distintos.

En tanto campamento, la apropiación se da más en el ámbito de vecinos, unos al lado de otros, en donde las prácticas de los espacios, se hacen en intimidad. Son espacios públicos (calle, pasaje, corredor) de dimensiones pequeñas. Esto propicia la proximidad. La relaciones proxémicas de Hall, espacio íntimo, espacio social y espacio público, pierden las magnitudes o separaciones habituales, producto de la reducción del espacio. En el campamento todo es más íntimo. Da para una convivencia cercana, pero también genera el hacinamiento perturbador.

Cuando los pobladores llegan al condominio, las relaciones y prácticas se tornan más normales, en tanto la planificación por parte de los profesionales ha considerado “lo normal” para dimensionar el espacio. Se aplican los estándares de anchos de veredas, calzadas, separación de medianeros, ubicación de espacios públicos, como plazas, juegos infantiles, canchas para deportes.

Para de Certeau el lugar se deshace, pero también se rehace en no-lugar y quizá por ello no es connotado negativamente, pues el no-lugar es un espacio cambiante a la escala de la persona y por tanto es antes que nada un flujo de experiencias. Esto se puede observar en el condominio de acuerdo a cómo es usado por sus vecinos, es decir por quienes lo practican. Como en la distribución de los bloques se ha pensado en distintos sectores (ver gráfico de capítulo 1, Antecedentes), se generan espacios independientes dentro del condominio. De manera natural, sus vecinos los usan de distintas formas. Las plazas y juegos interiores, son practicados por niños y madres. En otros casos por hombres y viejos, y los jóvenes, prefieren la calle principal, y la cancha y sus alrededores.



Perspectiva del proyecto (Elemental U.C.)

### 3.6 Los habitantes

Primero constituyen comunidad (la lucha por el bien común), luego surge el individualismo, la distinción entre la comunidad, la unicidad.

El habitante de un campamento, es un ser con un habitus básico, con un capital cultural elemental o pobre, producto de su herencia educacional.

Sobre el gusto son personas con pocas disposiciones, producto de ese habitus básico, por tanto su refinamiento esta lejos de lo académico. Su capital cultural, determinado fundamentalmente por su escolaridad y herencia, es bajo.

*Aquellos que han adquirido por y para la escuela lo esencial de su capital cultural tienen inversiones culturales más "clásicas", menos arriesgadas, que aquellos que han recibido una importante herencia cultural. (Bourdieu, 2010, p. 62).*

Esta afirmación naturalmente se refiere a la escolaridad, y hace alusión para aquellos que tienen intereses en el arte, entendido aquí desde el punto de vista visual, o de las artes plásticas. Sin embargo, sirve para entender que el habitante del campamento, si bien es cierto no tiene esos intereses refinados en el arte convencional, sí le interesa la visualidad exterior. Se puede apreciar en la moda de su vestimenta, y ahora se puede ver en sus casas.

*Las diferencias primarias, aquellas que distinguen las grandes clases de condiciones de existencia, encuentran su principio en el volumen global del capital como conjunto de recursos y poderes efectivamente utilizables, capital económico, capital cultural, y también capital social: las diferentes clases (y fracciones de clase) se distribuyen así desde las que están mejor provistas simultáneamente de capital económico y de capital cultural hasta las que están más desprovistas en estos dos aspectos.... (Bourdieu, 1998, p. 113).*

En este caso se trata de las clases que están más desprovistas. Este poblador, tiene un origen en las clases tradicionalmente más desprovistas dentro de la realidad del país. La ubicación, dentro de la ciudad, del lugar de estudios da claras señales de esto. Sus fuentes laborales, en la mayor

parte de los casos, son estables, pero de bajas remuneraciones. Es decir, claramente identificables de habitus pobres.

*Los estilos de vida son así productos sistemáticos de los habitus que, percibidos en sus mutuas relaciones según los esquemas del habitus, devienen sistemas de signos socialmente calificados (cómo "distinguidos", "vulgares", etc.). La dialéctica de las condiciones y de los habitus se encuentra en la base de la alquimia que transforma la distribución del capital, resultado global de una relación de fuerzas, en sistema de diferencias percibidas, de propiedades distintivas, es decir, en distribución de capital simbólico, capital legítimo, desconocido en su verdad objetiva. (Bourdieu, 1998, pp. 165-166).*

A decir en palabras de Bourdieu, el poblador definitivamente, producto de su habitus, capital cultural, que lo hace apreciar y cultivar el capital simbólico; definitivamente será un ser que se maneja en el ámbito de los signos sociales “vulgares”. Llegan al condominio, sus nuevas viviendas, con su habitus a cuesta.

En cuanto a su composición, el campamento se formó con familias homogéneas del punto de vista socioeconómico. Trabajadores obreros y comerciantes de ferias. Algunos oficios, como costureras o modistas, también están entre sus integrantes. Este perfil es el que finalmente se radica en el condominio, en sus viviendas definitivas.

El condominio ha sido planificado, diseñado y construido, por profesionales académicos. Todos ellos con habitus enriquecidos en comparación al poblador. Por tanto se dará un “choque” de habitus; que se traducirá en la intervención de las fachadas por parte de ellos, sin considerar el proceso de creación que han puesto en juego los autores del proyecto.

Los autores académicos, en rigor al proceso arquitectónico, si han considerado a su futuro habitante. Tal vez no con la dedicación que requieren.

Para este tipo de viviendas “social”, la importancia fundamental está puesta en las funciones que ha de cumplir la casa. El tema estético, el gusto, está supeditado al presupuesto de la obra. No obstante, y cómo ya se ha dicho, al ser profesionales con capital cultural, y de ahí con habitus más altos, el tratamiento de las fachadas ha sido cuidado, se han puesto en el diseño “normas de buen gusto”, (composición, proporciones áureas, armonía de colores, etc.)

### 3.7 Las fachadas

La(s) fachada(s). Esa especie de escenografía que representa la interioridad de los moradores hacia lo público. El espacio común, pero también el espacio de la distinción.

A nivel arquitectónico, la fachada tiene como función expresar el estilo estético al que pertenece la construcción, en justa correspondencia con los elementos estructurales de su interior; de allí que al conjunto de paredes –frontales, traseras, e incluso techos y cubiertas– que en principio sólo sirven como cerramiento de una estructura, los constructores y arquitectos busquen darle vida. Materiales, elementos y formas complementarias se unen para darle un significado: modernidad, vanguardismo, suntuosidad, sustentabilidad o simpleza; todo depende de la función del edificio o de la actividad que en él se desarrolle.

En la idea de la resignificación, las fachadas se pueden entender como un discurso, en este caso, visual.

Se entiende el discurso como una forma reflexiva de interacción que intenta recomponer la comunicación entre los integrantes de una comunidad, como también para el resto de la ciudad.

A través del discurso, dicha comunidad aspira a alcanzar un consenso, un acuerdo intersubjetivo.

En el condominio, por lo que se ha observado, el discurso tiende a poner en juego elementos visuales que den cuenta del habitus de sus moradores.

Al respecto, se debe tener en cuenta las dos funciones primarias de un signo, en este caso arquitectónico, que son el significante y el significado (la denotación y la connotación en Meissner. (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006)

*Una vez sentado que la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos, debemos tratar de caracterizar estos signos. (Eco U. , La estructura ausente, 1994, p. 257)*

Este proceso de semiosis es el que opera cuando los moradores intervienen sus fachadas.

Lo harán con sus disposiciones, apelando a su habitus ya formado, entre otros y dada las condiciones de vida tecnológica, es decir con accesos a los medios de comunicación masiva, siguiendo sus gustos, como ya se estableció anteriormente, siguiendo modelos del kitsch.

*Por lo tanto, el signo arquitectónico se articula para significar, no un referente físico, sino un significado cultural. O mejor, el signo arquitectónico se convierte en el significante que denota un significado espacial —que es una función (la posibilidad de establecer una distancia determinada), la cual a su vez se convierte en el significante que connota un significado prosémico (el valor social de esta distancia). (Eco U. , La estructura ausente, 1994, p. 332)*

Este punto es claro en las intervenciones que han hecho de las fachadas, al significar con los jardines y sus cierres, la distinción de lo privado y lo público. Y esta intervención es clara manifestación del individuo, de la familia como unidad.

Aunque en la antigüedad, la fachada cumplía con el único objetivo de brindar ventilación e iluminación a las construcciones, caso para el cual se abría en ellas orificios; el desarrollo de nuevos materiales como el vidrio hizo posible que evolucionaran hasta que dicho sistema de perforaciones en el frente fue reemplazado por pequeños marcos de plomo en los que encajaban vitrales, que además eran decorados con dibujos de figuras en tintas de diferentes colores y que aportaban a los “rostros” de las obras, gran valor estético.

### **3.8 Las marcas**

Se define como “marcas” a aquellas intervenciones que hacen los habitantes, que se harán visibles al público que practica los andares de la ciudad o del barrio.

Estas intervenciones son físicas y duraderas. Para ello se considera desde dibujos, entendidos estos como aplicaciones de trazos y color, colocación de elementos ornamentales, como números de la casa, protecciones en ventanas de rejas de fierro forjado, delimitación de espacios en antejardines, hasta construcciones que se dejan ver desde el espacio público.

Las marcas pueden tener distinto carácter, como símbolos o como retóricas.

En otra acepción de símbolo, ahora más ligado a lo visual, a la materialidad del habitus en tanto lo que comunica, que son las marcas, y de acuerdo a Eco:

*El símbolo es un signo arbitrario, cuya relación con el objeto se determina por una ley....  
(Eco U. , 1988, p. 57)*

Esta ley, pasa a ser una convención entre los sujetos que la comparten.

Cuando las personas utilizan símbolos como marcas, están haciendo uso de su habitus y su herencia de capital simbólico. Para los habitantes del condominio, esto se traduce en el uso de elementos visuales de variada procedencia, mayoritariamente desde los medios de comunicación masivos, son éstos lo que vehiculan de manera subconsciente sus gustos, preferencias e idealizaciones con su mundo simbólico. Un especie de creencia de que ahí está lo bello.... Lo que es innegable, sin importar el valor estético académico intelectual, es que para ellos, los “integrados” de Eco, son elementos “bonitos” dignos de poseer y mostrar. Desde el momento en que comparten esta cultura, de comunicación de masas, están integrados a ese mundo simbólico. Los códigos son compartidos, por tanto la distinción se hará presente.

Una de las manifestaciones más frecuentes entre los pobladores de mostrar ideas y símbolos compartidos es con el fútbol; aun cuando estos provocan diferencias y tendrán muy distinto valor de interpretación, no hay duda que representan “ideales”.

En el otro carácter, cómo retórica; el morador de la casa ocupa imágenes del momento que más bien tiene que ver con copias de expresiones que solo tiene relación con sus disposiciones en tanto apreciación de la belleza en sentido de gusto vulgar. Son las modas. Aquí encontramos el kitsch en su máximo esplendor.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, posiciones encontradas comienzan a debatir respecto a la aparición de multitudes en la vida social, lo cual a partir de las tecnologías de la comunicación, se transformó en un fenómeno evidente y perdurable. La industria cultural, irrumpe en el escenario con novedosas propuestas, por cierto, en muchos casos, más que cuestionables. Surge pues, el concepto de cultura de masas, término ambiguo que pretende incluir los medios de comunicación audiovisuales (radio, cine y TV), como a la gráfica (diarios y revistas) y a la industria editorial (Best sellers, literatura de consumo masivo).

En este contexto, los medios ponen los bienes culturales al alcance de todos, adecuando el contenido muchas veces, al "nivel" del receptor, esto es, haciendo que la asimilación sea más simple e incluso superficial. Este proceso de "adaptación" de los contenidos, se traduce en una extensión del campo cultural.

Surge entonces, la necesidad de contextualizar la cultura de masas: es imposible conocerla si se pasa por alto que los medios de comunicación se desarrollan en el momento exacto en que las

grandes masas comienzan a ser protagonistas de la vida pública, imponiendo así un lenguaje propio y exigencias particulares. Sin embargo, Eco apuntará que el modo de divertirse, de pensar, de imaginar de las clases populares es inducido por los medios y responde a los modos de pensar de la clase dominante. Y en este sentido, los medios proponen situaciones que no tienen ninguna conexión con la realidad de los consumidores. En síntesis, la cultura de masas ofrece expresiones culturales de la burguesía a los sectores populares.

En este estudio del condominio hoy, se pueden distinguir las dos miradas que identifica Eco: los apocalípticos, los con habitus y capital cultural académico o refinado, y los integrados; los pobladores con bajo capital cultural y habitus vulgar.

Lo que permanece es el gusto vulgar. Permanece en el tiempo y en sus marcas. Ahora bien, se puede, a través de Eco, establecer que los habitantes del condominio, pertenecen a los integrados, por tener su habitus mediatizado por los medios de comunicación masiva: diarios, revistas, televisión sobre todo. Su mejor reflejo es la aplicación del gusto vulgar, la estética del mal gusto como la define Eco: el kitsch.

Una de las características de la cultura de masas está basada en la estética kitsch. Tal vez el título de “estética” sea demasiado para esta manifestación, pues según su punto de vista, o la acepción más académica del concepto, se contradice con la propia definición. Sin embargo, dada que es expresión visual, se hace una aproximación, basada en Eco (Eco U. , 2009), a sus características o propiedades.

La postura kitsch, toma elementos de la vanguardia artística, esto es, de las expresiones artísticas más innovadoras, y los "adapta" a un nivel accesible a las grandes masas. Para ello, simplifica y superficializa la manifestación artística para ampliar las audiencias.

Estos procedimientos son empleados cuando las vanguardias se han difundido lo suficiente hasta ser aceptadas (es decir, cuando dejaron de ser innovadoras), de esta forma, se evita el riesgo de rechazo. Naturalmente son los medios de comunicación masiva, los encargados de posicionarlos. El kitsch busca siempre un efecto inmediato y fácil, para lo cual, apela a los lugares comunes, éstos en imágenes y palabras de reconocida efectividad. De esta forma, recurre a la redundancia, insistiendo con un mismo recurso.

Pretende engañar a la persona pasando tales productos por manifestaciones artísticas genuinas, cuando en realidad, solo se trata de versiones vulgarizadas.

Como la persona cree haber accedido a la cultura, el kitsch cumple una función "tranquilizadora" que desvía el interés por otro tipo de inquietudes.

También el kitsch adapta sin ningún pudor, obras de reconocido conocimiento de la gente, para ponerlas fuera de contexto. Esto último se da mucho en publicidad que es muy redundante, por su propia vocación, llegando a las personas de manera muy cotidiana, de tal forma que puedan ser tomadas con toda familiaridad, no entendiéndolo, quien las adopta, su real dimensión estética.

Como se puede apreciar (y se podrá ver en imágenes), el poblador de habitus elementales, de acuerdo a su escolaridad, practica el kitsch según sus disposiciones, ubicándose dentro del gusto vulgar.

La expectativa de transformación descansa en las prácticas humana (actividad creativa): es la vida social la que otorga su carácter y significado al espacio construido, sea en los espacios públicos (la calle, plazas, monumentos, centros urbanos) sea en los espacios privados y/o en la articulación de ambos.

Al respecto hay, en la historia de la arquitectura, un buen ejemplo en la acción de los moradores del barrio construido por Le Corbusier en las afueras de Burdeos, Pessac, quienes en vez de introducirse en el continente del modo previsto, lo recrearon, modificándolo y habitándolo activamente. (Le Corbusier (1923). *Vers un Architecture*. Citado en Christian Norberg-Schulz (1976).

La propuesta de Le Corbusier era una realización moderna para la época, 1925, considerar las realidades económicas y sociales; crear un hábitat habitable y de bajo costo; proporcionar una casa elemental, con característica de receptáculo en el cual instalar su vida cotidiana. En resumen, el arquitecto-urbanista quiso servir lo funcional determinado por razones técnicas, supeditada a los costos; y concibió un espacio geométrico, de volúmenes homogéneos. Fueron los habitantes los que finalmente lo "habitaron", es decir, esos volúmenes geométricos fríos, se transformaron a través de la apropiación que de ello hicieron sus moradores.

Habría que considerar pues la existencia de dos lógicas enfrentadas en este proceso.

Una, primera, relativa a la configuración espacial regida por la razón industrial y política, bien articulada en la prescripción del hábitat, los módulos, los estándares, las divisiones funcionales del espacio urbano. En segundo término y opuesta a la anterior, una estrategia relativa a la apropiación del espacio, fundamentada en el valor de uso y el simbolismo del espacio, en el acto

de habitar, esto es, en la capacidad de los usuarios-ciudadanos para crear un espacio diferencial. Éste sería posible, como horizonte de acción, partiendo de la base, de abajo arriba, desde el nivel de la vida cotidiana desplegada en el ámbito de la morada hasta la ciudad en su totalidad (barrios, calles, plazas, monumento...) como derecho a la ciudad.



Agosto de 2010. Primeras familias en habitar sus nuevas viviendas. Estas corresponden a una de las plazas interiores del condominio.

El primer elemento de intervención en la fachada que aparece, es la antena parabólica. Este elemento, pronto será común en el resto de las viviendas. Aún así, se puede considerar intervención y marca, pues está connotando posesión de unos de los bienes más preciados por los moradores: la televisión y su conexión con el mundo y su cultura. (Eco U., 2009)

Aun cuando no pertenece, como símbolo, a su hábitus, en tanto gusto personal, es una decisión importante como marca de distinción entre sus vecinos, solo por ser el primero. Pronto en la fachada continua se integrará este objeto, en cada una de las viviendas pasando a ser un

componente más de ella. En ese sentido, las viviendas tendrán unidad simbólica en este signo, esta marca.



Noviembre 2014. El volumen sigue siendo continuo en la altura, a nivel de “camino”, espacio caminado, la intervención es evidente. Las marcas de distinción, son notorias.

Se puede observar, que las intervenciones más significativas son volumétricas, más que de superficie en estos casos. No obstante, recordando a Belting, Meissner, todo lo que vemos es imagen, es percepción.

La individualidad queda de manifiesto. Cada cierre, cada techo, ha de ser distinto al del vecino. Aseguran, los pobladores, que no es por competencia. Es “por que a mi gusta así... y al vecino le gusta de otra manera...”. El valor que le dan a sus construcciones las entienden como distinción del otro, símbolo de su gusto.

Algunos de los habitantes del condominio, declaran tomar los colores, por ejemplo, de sus equipos de fútbol. Ahí reconocen un símbolo. Eso los hace sentir que a través de ello, satisfacen su valores, en este caso deportivos.



Las fachadas continuas se mostraban así en el 2010. Superficies limpias, se podía apreciar la composición de puertas y ventanas en completa armonía. Ritmo y continuidad de línea, dos premisas básicas de la composición académica. La mano del profesional se reflejaba claramente.

Razones económicas principalmente, no contemplaron los cierres de antejardín, ni protección ante inclemencias del clima, como techos en accesos para guarecerse de la lluvia, o proporcionar sombras en veranos calurosos.

Como antes se mencionó, rápidamente tratarán de marcar sus casas, sus espacios, sus lugares. Así dicen sentir la pertenencia de sus viviendas. Se cumplirá el *genius loci*. Con ello le darán espíritu a sus casas, transformándolos en hogares, en habitación.



Fachada continua en 2014. Después de 4 años de habitarlas, las transformaciones son notorias.

Las rejas de antejardín fue lo primero que construyeron. Aún cuando hubo acuerdo entre la comunidad de mantener cierta armonía en su confección, solo respetaron, en su mayoría, el color de ella: negro. Ya el gusto vulgar se apropió del espacio. Puso sus marcas, tanto en la ornamentación de rejas, como en volúmenes que aparecieron para satisfacer necesidades, cómo para dejar fluir sus gustos. A pesar de tener buena comunicación con sus vecinos, declaran que lo que ellos hagan con las fachadas es cosa de cada familia. No se consultan acerca de como se irá a ver. Solo cuando están terminadas, preguntan cómo les quedó. Se puede desprender de ello que la decisión pasa por sus habitus individuales. Muchos de ellos dicen mirar revistas para sacar modelos o “inspiración”.



Fachadas actuales (2014).

No es extraño observar las diferencias en los gustos.

La vivienda de la izquierda, solo ha sido intervenida con la reja. Su propietario aduce falta de dinero, en primer lugar, pero luego asegura que no le gustaría poner muchas cosas. Le gusta su casa como se ve así. Le pondría solo “un techito para la lluvia”, y rejas de protección en las ventanas, aunque rápidamente aclara que los vecinos son muy buenos, así es que no necesita protecciones.

A la derecha, se puede ver una construcción saturada de elementos constructivos. Desde un balcón, que se accede a través de la ventana, hasta sus rejas de antejardín. La dueña de casa dice que le gustan mucho las flores y plantas, pero que su marido ocupó todo el antejardín “en sus cachureos”. Por lo que no le quedó otra opción que tener sus plantas en el balcón construido por ellos mismos. Ahora dice estar feliz, porque se lucen más.



Casa de don José Gamboa



Casa Sra. Jaqueline González

En la vivienda de la izquierda, es la ornamentación que marca y distingue a sus moradores. En este caso, la fachada no es percibida por quien pasa. Solo se aprecia al ir a esa casa. Su dueño de casa, privilegió un espacio de estar, sacrificando el antejardín.

Ha cubierto todo ese exterior, para ganar “un rinconcito para estar cerca de la calle”.

En el caso de la derecha, su propietario quiso distinguirse de sus vecinos, por el color de la reja. (que duda cabe). Su gusto por el color y la madera que utilizó cómo estructura de la cubierta, dice que hace su casa inconfundible. Sus marcas están destinadas a que lo ubiquen cuando da señas de su casa.

En el condominio hay un porcentaje de maestros de la construcción que hacen sus propios “arreglos”, y también asesoran y/o construyen para los vecinos que les consultan. Ellos aseguran tener conocimiento de construcción y de “arquitectura”, asociando este término a “lo bonito”.



Detalle casa Don. José Gamboa: Abuelo



Detalle casa Don. José Gamboa: Abuela

Dos cuadros de carácter figurativo. Reproducción en imprenta de un óleo anónimo con clara evidencia de realismo. No podía ser de otra manera, ya que sus gustos poco refinados, y de acuerdo al tratamiento retórico, deben ser imágenes lo más parecidas a la realidad: “estos representan a mi mamá y mi papá, que hace ratos ya no están”.... Asegura don José de 72 años, ex maestro de la construcción, viudo y oriundo de Chimbarongo. Completan la superficie, fotos de escenas de campo (gallinas), y adornos que principalmente ha recibido de regalo.

Por su edad, él dice no ser influenciado por la televisión ni por los medios de comunicación.”... soy de los viejos que aprendimos en la escuela, no en la tele...”; asegura.



Don José Gamboa



Detalle casa Sra. Jaqueline. Cabeza de cabra



Detalle casa Sra. Jaqueline. Yugo

En casa de Sra. Jaqueline, la ornamentación ha sido decisión de su marido. Don Víctor es maestro carpintero en la construcción y sus orígenes están en Osorno, en la zona rural de San Pablo. De ahí su gusto por la madera, tanto en su oficio, como en los adornos que gusta de poner en su fachada. “Me gusta poner cositas de madera, por que me recuerda mi pueblo y el campo...”. Están ahí como símbolos de tiempos y lugares significativos.



La señora Jaqueline dice que su casa se nota “altiro.... La reja roja, con el techito de madera....” Eso la distingue de sus vecinos.

“El rojo porque le da más vida a la reja... a la casa...” dice con seguridad.



Señora Dina Cañas

Marcas mayores, se pueden observar en algunas viviendas que han sobresalido, por sus ampliaciones y/o por su presentación al exterior.

La casa de la Sra. Dina Cañas es el mejor ejemplo de ello. Ex dirigente del comité, su familia la componen su marido, tres hijas, yerno y cuatro nietos.

“... llegamos a la casa nueva con un nieto, Martín hoy de 4 años y ya son tres más, así es que tuvimos que ampliarnos...”. De los tres dormitorios originales, hoy son seis.

La señora Dina es entusiasta por las plantas, en sus variadas formas; ornamentales y hortalizas. En su pequeño antejardín, aunque uno de los más grandes del condominio, dada la situación de casa esquina; cultiva un huerto, en el que ya ha podido cosechar porotos y tomates.

De sus estudios, dice tener “lo básico” (no quiere declarar sus estudios), pero que siempre le ha gustado “instruirse”. Para la ampliación cuenta que vio muchas revistas. Lo mismo declara que va a todos los talleres que se ofrezcan.

Así ha aprendido de huertas, plantas y flores. Es lo que aplica en su jardín y huerto.

Dice sentirse algo desilusionada de sus vecinos por no hacer áreas verdes en las plazas.



Ampliación con huerto de porotos en primer plano



Fachada con césped y huerto al fondo

La ampliación contempló aprovechar la doble altura que se produce en el primer piso del proyecto original, más ocupar el patio que da a la esquina. La casa quedó con 6 dormitorios. Una preocupación que tuvieron, junto a su marido, fue mantener la forma de los techos para no romper la armonía de los bloques.

Una de sus aspiraciones es pintar el exterior de su casa. “... El color lo encuentro muy apagado... el verde es bonito, pero lo pondría más clarito...”.

De su casa dice sentirse muy orgullosa. Es reconocida como “la casa bonita”...”cuando pido el gas, por ejemplo, y doy la dirección, al tiro me dicen ¡ah, la casa bonita!”.

Y de su jardín más aún. Es la única que tiene pasto, y el huerto. De él ya ha cosechado más de tres kilos de porotos y ya no sabe cuanto tomate han comido sacados de ahí mismo.



Sra. Sandra Garrido

La señora Sandra Garrido es la actual presidenta de la Junta de Vecinos. Su casa da a la avenida principal, Don Miguel Ángel. Sin embargo, y a pesar de tener uno de los sitios más grandes del condominio, dice que se ha dedicado más a ampliarla que a ornamentarla. Sus necesidades han sido ampliarla para poder vivir más cómoda con sus hijos y marido.

“Cuando recién llegamos, me parecía increíble.... Nunca había vivido en casa con ventanas... en el campamento teníamos puro cartón o plástico....”. por ello confiesa que estuvo como tres meses sin poner cortina. Le encantaba mirar “tan clarito a la calle....y que entrara tanta luz....”.

Del exterior dice preocuparse solo del cobertizo que construyó para cobijar el auto, y un radier para no tener tierra que ensucie la casa.



Los delfines son uno de los pocos adornos que puse. Pero para ella tienen mucho significado....”...los delfines viven en grupos... están siempre juntos y gritan... o sea que se avisan.... Y aquí los tengo, porque cuando hay

viento se mueven y suenan... avisan también.... Es naturaleza... es la presencia de Dios....”

Su casa es la primera del condominio, viniendo de sur a norte. Por ello dice no preocuparle como indicar, más allá del número de casa, donde vive. Sin embargo se preocupo de pintar la reja de color rojo, “para que se notara...”.

Como la gran mayoría, el cobertizo en la fachada cumple con la función de cobijar mas que nada. Por ello en la mayoría son muy simples y sin mayor preocupación por construir un espacio estético. Naturalmente, muestra de sus disposiciones y habitus básico.

## **CAPÍTULO 4 DE LA ETNOGRAFÍA VISUAL, AL RELATO DOCUMENTAL**

En este capítulo, se establecen las distinciones y diferencias de los conceptos de etnografía audiovisual y documental antropológico. Se quiere esclarecer estas disciplinas en tanto producciones audiovisuales que ocupan los mismos dispositivos técnicos, pero que se diferencian por su mirada en el resultado o la obra final, producto de concepciones y metodologías disimiles. Aquí nace la distinción entre ambas y las diferencias en sus formas.

Este transitar, requiere ciertas precisiones. Sin pretender establecer un debate teórico, aunque se caiga en él, se debe entender que son ideas y formas distintas, que cumplen funciones y objetivos diferentes.

Todo documental requiere de una etnografía visual y audiovisual, pero no toda etnografía audiovisual se puede considerar un documental. Su concepción y vocación en muchos casos no está orientada a eso.

Tienen en común, su visualidad, sus dispositivos técnicos, tecnológicos y narrativos, sin embargo, el resultado como obra final, es diferente. Se aclara inmediatamente y de forma categórica, que no hay juicio de valor en esto, no se trata de cuál es mejor, ni cuál es una obra estética integral. Son funciones distintas, que cumplen distintos objetivos, pero por el hecho de compartir algunos principios, lo dicho, dispositivos iguales, se tiende a confundir, sobre todo en el ámbito de públicos legos en la materia.

El objeto de la etnografía es en si mismo una ficción, representación, traducción o interpretación respecto de una realidad-experiencia, ajena en tiempo, espacio y materialidad a su fuente o referente (objetos, personas, conductas, sentimientos traducidos a textos representacionales o interpretativos). La interpretación, la escritura, la retorica, amplían la idea del contexto de la etnografía, este ya no se encuentra en una naturaleza objetiva y externa a ella. El contexto etnográfico incluye al antropólogo en su oficio, en el campo y fuera de él, en las observaciones y la escritura. El contexto es también el mundo intermedio creado en la experiencia inédita que es la interacción entre el antropólogo y los actores. La importancia de la ficción es que permite jugar con el contexto. Se trata de contextualizar la situación etnográfica, no para hablar realmente de ella, si no para hablar significativamente a partir de ella.

El producto etnográfico, como una práctica narrativa y constructiva no es un simple reflejo o efecto de los contenidos producidos por la teorización y práctica de campo, la narración de la etnografía es también una forma de construir ese conocimiento, y su forma tiene implicaciones en el contenido y el sentido que se desea transmitir.

Es decir que la construcción del producto comunicacional de la etnografía es parte del proceso de construcción del conocimiento etnográfico, y es parte del proceso de investigación de la etnografía tanto como el trabajo de campo, la observación, o las formas de análisis de la información. Como veremos luego ninguno de estos procesos es necesariamente puro y aislado.

#### **4.1 Las imágenes se muestran con imágenes.**

La naturaleza de esta investigación propone al menos una etnografía visual. No se pretende obviar el texto, como escritura, pero sí instalar lo visual como esencia de la descripción de los fenómenos en estudio. Las marcas son imágenes.

Esta sentencia, quiere explicar el sentido que tiene un documental antropológico. Es decir, aquí los dispositivos construyen un relato y no se limitan solamente a registrar hechos y situaciones, sin tener en cuenta la mirada del autor que ha de tener siempre presente la forma y el contenido. Se pretende sentar una suerte de ley con la esencia del lenguaje audiovisual, usando sus elementos constituyentes de manera coherente con la disciplina en tanto forma (audiovisual) y contenido (antropología).

La tradición indica que en general, las imágenes se han tomado como analogías de la realidad. Una simple reflexión, indicará, que más allá de problemas semánticos, se puede asegurar que si bien hay analogía, esta no se debe interpretar como “copia de la realidad”. Lo que si se puede asegurar, que es interpretación de ella.

Quien manipula los instrumentos de captura (cámara y sonido), es un ser que tiene, al menos un punto de vista en el espacio o geografía del lugar en donde ha decidido hacer las tomas o capturas de ese espacio, en ese momento. Esa decisión es única y personal. Por tanto es a través de “su” mirada que el observador percibe “esa” realidad. La situación, evento, fenómeno, etc., que se exhibe, está mediatizada ya por un pensamiento que dirige la realización, y con ello la observación.

Luego incorpora conocimientos, ya sea del lenguaje propio del audiovisual en tanto formas, ya sea en los contenidos mediante la intención de comunicar dichos contenidos. Aquí es un ser que tiene experticias. Y algo no menos importante; un ser que tiene subjetividades y subjetividades trabajadas por las experiencias de vida, y que emergen de manera natural, en el terreno de las honestidades, en todo el proceso creativo.

Un discurso, construcción tan humana como universal, se entiende como un conjunto de constructos organizados para comunicar. Es la acción que relaciona el lenguaje con el pensar, el discurrir, entendiendo el discurso como producto del proceso del pensar, lugar donde se plantea la famosa polémica relativa a la primacía del pensamiento sobre el lenguaje y a la inversa (Vygotsky, 1932, 1934; Piaget 1926, citado por (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006)).

El discurso verbal y escrito es lo más conocido en términos cotidiano. Normalmente asociamos el término al habla. Dentro del quehacer de la antropología en general y de la etnografía, éste ha sido particularmente hegemónico en donde, tanto la imagen del instante (fotografía) como la imagen en movimiento (cine), han sido consideradas simplemente como complementos menores de la investigación social y del conocimiento científico. Sin embargo, hay que destacar, que en las últimas décadas, la Antropología audiovisual ha ido ganando reconocimiento como herramienta estratégica de reflexión, intervención social y difusión de la investigación etnográfica. (Ardèvol, 1998). De este modo ha contribuido a conectar el ámbito del conocimiento, producción y distribución, con la sociedad de manera crecientemente horizontal y participativa.

A esto también han contribuido los medios de comunicación masiva, y su impacto en la vida moderna. Este fenómeno ha desarrollado, sobre todo en los seres de bajos habitus, un alfabetización visual que les ha permitido ampliar el horizonte de la comprensión del mundo, y con ello el acercamiento a participar en el consumo de imágenes. (Eco, 2009).

Por ello entonces, la Antropología audiovisual muestra su capacidad para difundir, transferir y democratizar el conocimiento, compartiéndolo de forma mucho más horizontal entre los actores que lo generan y a los que se dirige, en cualquiera sea el ámbito en que se produce ( académico-docente, político-administrativo, y el público en general). La Antropología audiovisual facilita que todos los protagonistas implicados en la construcción del texto filmico antropológico tomen conciencia de la capacidad de difusión de sus discursos y de la importancia de su posicionamiento en la cultura en general. Al mismo tiempo, todos los protagonistas implicados

comparten la responsabilidad del conocimiento generado, gracias a la posibilidad de los visionados diferidos compartidos con el equipo de investigación. Sabido esto, las fuentes de información, las personas, son más rigurosas en la entrega de sus experiencias, pues están sometidos ellos mismos a un autoexamen cuando revisan esos visionados.

Ahora entonces, se tiene el valor real y la importancia de las imágenes en el discurso antropológico, que se debe insistir, en pos de una clara comprensión de la actividad, mantendrá siempre esa propiedad de ser ficcional. El producto etnográfico es siempre ficcional en el sentido en que Geertz lo entiende y explica (Geertz, 2006), es decir es siempre una construcción y no una mera consecuencia lógica de una etnografía aséptica, “objetiva”. Esta construcción, no es (no tiene que ser) necesaria ni obligadamente un producto textual. Por producto etnográfico podemos entender las diversas formas de comunicar que el conocimiento de la etnografía puede construir, como formas de comunicación audiovisual, el cine o el video; o también otras formas comunicacionales y otras narrativas.

#### **4.2 El doble valor de la imagen en antropología: símbolo y comunicación**

Antes ya se ha hablado del símbolo; aquel signo que cobra sentido en una comunidad, por un valor convencional.

Para Geertz,

*Se trata de una meta a la que se ajusta peculiarmente bien el concepto semiótico de cultura. **Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables** (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos) (Geertz, 2006, p. 27) (las negritas son mías).*

Es interesante esta aclaración de Geertz, puesto que es la forma más clara de entender el símbolo en el sentido ahora auténticamente antropológico. Es la propia comunidad, el condominio, quienes harán interpretaciones y darán valor simbólico a sus viviendas y fachada.

Cuando un sujeto, ahora el habitante del condominio, produce sus marcas, éstas necesariamente se convierten en una imagen en el observador, en el vecino, en la persona que anda su barrio.

*“Una imagen es más que el producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse como una imagen o transformarse en imagen” (Belting, 2009, p. 24)*

Belting conocedor de la tradición teórica del arte, así como de la antropología, le devuelve a esta última su pertinencia en la discusión al argumentar que toda imagen tiene como intermediario y medio a los seres humanos, principal eje de la disciplina antropológica.

Cuando se produce una imagen, esto es un hecho simbólico, colectivo, cultural.

En esta investigación, para cobrar vigencia, en este juego de distinguirse, el habitante ocupa la fachada de su vivienda, quien le otorga una superficie en donde pone en práctica su habitus, generando cambios formales en ella, con significados y formas perceptivas.

Pero la imagen es mucho más que una producción estereotipada.

En un proceso de comunicación, emisor-receptor, se puede hacer una clasificación de las imágenes en el sentido de la producción de ellas. Una primera clasificación básica y asertiva; indica la existencia de imágenes externas e imágenes internas.

Las imágenes exteriores son creadas por un soporte determinado, por otro, que pone en juego sus disposiciones, habitus, para comunicar su interioridad; mientras las imágenes internas, que caen en el territorio de la interpretación, son procesadas por el aparato perceptivo de quien las observa. El poder institucional opera sólo con imágenes externas por medio de la fascinación de los medios tecnológicos que en algunos casos seducen (o lo intentan) al espectador; empero en otros consiguen el efecto inverso. La hegemonía del poder que establece el capital cultural, se pone al servicio del consumo de imágenes de manera indiscriminada, haciendo que éstas operen en una suerte de sin sentido, debiendo su existencia y uso, solo por su distribución masiva. (Eco, 2009)

De manera cotidiana, y sin concientizarlo del todo, estamos expuestos a la imágenes.

Muchos estímulos exteriores pertenecientes al mundo de las motivaciones sensoriales provocaran una reacción perceptual a su presencia y se introducirán en nuestra vida como elementos de sollicitación y elaboración necesarios.....

*Un proceso de interpretación, de racionalización, en suma, y de convencionalización de la experiencia necesario para que la misma situación informe significativamente al respecto. (Meissner, Vilches, & Lobos, 2006, p. 87)*

Meissner da claridad a estos procesos individuales, la percepción, sin olvidar que las imágenes, marcas, intervenciones exteriores; se traducen en artificios culturales.

La percepción, entonces, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas, pues consiste en interpretar la imagen en el medio en que se encuentra.

De aquí se desprende que la imagen va ser de algún modo polisémica. El observador requerirá en muchas ocasiones de texto para su correcta interpretación. Sin embargo, desde que se establece como comunidad, este ser vivirá con las imágenes y los símbolos.

*El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. (Cassirer, 2007, p. 47)*

Y agrega Cassirer, para entender mejor nuestros días:

*Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. (Ibidem, p. 47).*

Entendido esto, la producción de las marcas de los habitantes del condominio, en tanto imágenes, son un hecho simbólico que comunica su distinción.

El símbolo se pone para comunicar. El símbolo es una convención, como lo ha explicado Eco, aquel signo convencional, de acuerdos entre una sociedad o comunidad. De ahí su importancia en las marcas. Quien marca, sabe por qué lo hace.

### **4.3 El trabajo de la imagen ha de ser portadora de una sintaxis propia de ella**

La publicación de Principles of Visual Anthropology en 1975 supuso un punto de inflexión en el recurso a los medios audiovisuales desde la antropología social y cultural. A partir de ese

momento se sostiene que sirvió para subrayar la centralidad del proceso de realización documental para la antropología visual. En mi opinión, hizo algo más que eso: constituyó un primer gran intento de fijar la centralidad de la metodología en la investigación etnográfica que se vale del ámbito audiovisual y, de paso, renovó el interés por considerar el audiovisual, básicamente el filme y la fotografía, como un procedimiento (además de un soporte de presentación) potencialmente útil para la investigación en antropología social y cultural y, por extensión, para las ciencias sociales. En efecto, no es a mediados de los setenta cuando se “descubre” la relevancia de las técnicas audiovisuales para recolectar datos en etnografía, pero la tradición disciplinar no había sido pródiga ni en su articulación teórica ni en la vertebración metodológica de dicho recurso.

El primer peligro que acecha a un investigador de campo con una cámara al hombro es que piense que va a hacer un documental o "una película". La estrategia de filmación de un documental es muy distinta a la filmación de un documento para la investigación. (Ardèvol, Por una antropología de la mirada., 1998, p. 4)

Cuando Ardèvol hace esta aseveración, está dejando constancia de la diferencia entre una etnografía y un documental.

Más allá de los dispositivos narrativos que comparten ambos, etnografía y documental, como son los planos, ubicación de cámara, movimientos, fotografía (en tanto técnica y estética de la iluminación), el lenguaje del cine, documental, es bastante más complejo, y definitivamente pertenece a otra disciplina, que no se agota solo con el manejo de cámara.

El cine en tanto lenguaje, en la definición de C. Metz, citado por Aumont, es bastante más complejo. Metz dice:

*El cine se postula como un lenguaje, pero se estudia gramaticalmente como una lengua.  
(Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1995, p. 177).*

Metz busca estructurar una sintaxis semiótica del lenguaje audiovisual, para lo cual es necesario establecer los diferentes niveles de codificación presentes en el mensaje cinematográfico, estos son:

1. La percepción, que es para Metz un sistema de inteligibilidad adquirido y culturalmente diferenciado

2. El reconocimiento e identificación cultural de los objetos visuales y sonoros
3. El conjunto de simbolismos y connotaciones que se asocian a los objetos y las relaciones entre ellos
4. Las grandes estructuras narrativas, de carácter marcadamente cultural
5. El conjunto de los sistemas propiamente cinematográficos
6. Los códigos de la lengua utilizada para los diálogos
7. La comprensión del discurso musical que acompaña a la diégesis

En consecuencia, dentro del conjunto de expresiones implicadas en el lenguaje cinematográfico, solo existen tres aspectos que son específicos de la expresión fílmica:

1. La movilidad de la imagen, expresada en los movimientos de cámara, raccords, montajes acelerados, etc.
2. La movilidad dentro de la imagen, como evoluciones de los actores, entradas y salidas en el encuadre, etc.
3. Las figuras que relacionan imagen y sonido, refuerzo de uno por el otro, sonido in, off, etc.

En relación a esto Metz establece la existencia de seis códigos básicos y exclusivos de la comunicación audiovisual (cinematográfica):

1. Plano autónomo; unidad básica para el montaje.
2. Escena; unidad espacial con un carga dramática propia.
3. Secuencia; unidad de tiempo que contiene a las escenas.
4. Sintagma alternante (montaje paralelo o alternante); unidades dramáticas, escenas o secuencias, que solo se reconocerán con significado, al articularlas con otras de semejante naturaleza.
5. Sintagma frecuentativo (frecuencia)
6. Sintagma descriptivo (descripción a través de imágenes)

La aplicación de estos conceptos es lo que determinará una obra fílmica. Son estos atributos los que se deben manejar para lograr que efectivamente lo que se construye es cine. El contenido pertenece a la ficción o al documental, también llamado “no ficción”. Es esto lo que determina el guión.

Ahora entonces, aparecen dos términos elementales para esta sintaxis: la toma y el plano. Son estos dos elementos con los que comienza una realización y muchas veces se confunden.

Una toma es todo fragmento físico, material, entre dos cambios de planos..... (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1995, p. 41)

Desde el momento en que se opera la cámara, hasta que deja de funcionar.

Un plano, por consecuencia, es una unidad de montaje, un sintagma, por lo tanto es eminentemente conceptual, encierra significados. La concepción de un plano es semiosis. Un plano está contenido en una toma.

En tanto sintaxis de la imagen filmica, esta se logra tanto en un proceso de rodaje, de captura de las imagen audiovisual, como en el montaje.

Sin embargo, este proceso que ha producido mucha literatura, es lo más importante del trabajo filmico. Esta es la verdadera sintaxis del film, acá se logra la gran sintagmática de Metz. (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1995)

En este punto es donde se producirá la gran mixtura entre la etnografía audiovisual y el documental. Solo se transformará en documental, cuando el antropólogo-cineasta ponga en juego los conceptos y teorías acerca del montaje. Como dice P. Guzmán, es la escritura final y definitiva, la que se hace en el montaje. (en este trabajo se privilegia el termino montaje por sobre el de edición, solo por considerarlo más puro, al venir del cine, que cronológicamente aparece primero, versus el de edición que se acuña para los medios electrónicos).

En el montaje es donde mejor se puede definir una etnografía o un documental. Aquí se pone la conceptualización y la sintaxis de la obra.

Aumont habla de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme. (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1995, p. 54)

- La selección se hace básicamente, por la calidad técnica de la toma. Esto requiere del autor, de conocimientos técnicos, como encuadre, sobre o sub exposición, enfoque o desenfoco, etc.
- La combinación encierra ciertas complejidades. Desde luego no se trata de “pegar” toma tras toma, o en un caso mejor, plano tras plano. Aquí más allá del conocimiento que entrega la profesión o la disciplina que determina los contenidos, en este caso la antropología, la combinación requiere de conocimientos acabados de la sintaxis del cine, de la teorías del

montaje, entre otros conceptos. En un documental es esencial la sintaxis, que en definitiva permitirá una correcta interpretación de acuerdo al objetivo de comunicación y expresión que se ha planteado su creador. En una etnografía, se puede tomar con superficialidad este tema. La etnografía “acompaña” a un trabajo mayor, a una escritura.

- El empalme es la acción física, que después de haber pasado por el proceso de combinación, viene a culminar las operaciones del montaje. No requiere teorías fundamentales, solo el oficio de montar o editar.

#### **4.4 ¿Por qué un documental?**

A esta pregunta puede seguir otra de inmediato: ¿qué es un documental?. Aventurar una definición es riesgoso. Se pueden hacer aproximaciones.

Bill Nichols (Nichols, 1997) ocupa varias páginas tratando de definirlo. Su intento parte por establecer puntos de vista desde donde abordar una definición; desde el realizador, desde el texto, desde el espectador. Incluso, desde el realizador, surgen complejidades para una definición. Sin embargo, para este trabajo, se adopta esa postura, la del realizador. Más aún tratándose de una investigación en que trata de cubrir los dos grandes ámbitos de esta empresa: la forma (cine) y los contenidos (antropología).

Luego surge en el común de la gente, la confusión entre reportaje (genero periodístico) y documental.

Nichols hace una cita a G. Lukas, quien para clarificar las diferencias entre ambas, hace una comparación entre L. Tolstoi y E. Zola. Al primero le atribuye la propiedad en sus relatos, de involucrar al lector en la vida de los personajes; en tanto a Zola lo muestra como un escritor que mantiene al lector alejado de los acontecimientos y personajes, lo muestra como en un escenario distante (Yo acuso), separado del lector (observador). (Nichols, 1997, p. 249)

Los relatos de Tolstoi son a la manera de un documental, Zola se asemeja al reportaje periodístico.

Naturalmente, esta investigación apunta a eso, pensando que es materia de la antropología, involucrar al otro de manera íntegra, de tal forma de lograr, más que la información de un acontecimiento en este caso; la plena comprensión de lo que se observa.

Algunas precisiones elementales. ¿Etnografía audiovisual o documental antropológico?

Elisenda Ardèvol aclara, para esta investigación; una serie de conceptos que suelen rondar en las discusiones, ya sea de cineastas o de antropólogos. Y estas se refieren en muchos casos, a discusiones parcializadas o de puntos de vistas atrincherados en sus propias disciplinas. Para esta autora, y como la mirada más holística permite ver, integra en un concepto, Cine etnográfico, los términos que rondan en discusiones de las disciplinas. (Ardèvol & Muntañola, 2004)

Cine etnográfico:

- Documental etnográfico (tema y género audiovisual)
- Cine antropológico (enfoque teórico)
- Etnografía visual (método y forma de escritura)
- Material de investigación (construcción de datos)
- Producciones nativas (objeto de estudio)

Con esto se aclara bastante la discusión y se puede hacer un abordaje más certero al momento de producir obras audiovisuales en el territorio de la Antropología.

Empero, se hace necesario, para el rigor de la investigación, definir que es un documental.

A John Grierson se le atribuye haber acuñado el término de “Documental”, tras ver y analizar la película de Robert Flaherty *Moana* y afirmar que en este material se lograba la habilidad dentro del medio de literalmente producir un documento visual de un evento en particular. Para Grierson el documental simplemente es un método de producción filmica donde se hace un tratamiento creativo de la realidad.

El concepto de realidad es importante dentro de la definición de lo que es un Documental. Es cierto que en el momento de la grabación se capturan eventos reales mientras éstos suceden o conversaciones mientras son habladas: la vida tal y como está desenvolviéndose. Pero si realidad es la experiencia de vivir “ahora” el espacio y el tiempo, y como se ha visto antes, las imágenes (lo que estamos viendo) pertenecen al territorio de la percepción, se puede observar entonces que hay ciertas dicotomías en juego: el actor y el realizador, el realizador el espectador.

Pero, aunque este material se use en el documental, no lo constituye en sí, ya que dicho material tendrá que ser ordenado, acomodado y colocado de cierta manera; es decir pasa por un proceso sustentado en teorías y técnicas bien precisas: el montaje (se verá en el capítulo 5).

Al igual que en cualquier otra película de ficción, es importante darnos cuenta que un documental se construye y no debe ser visto como un grabación de la realidad, sino como una elaboración de ella, otro tipo de representación de esta.

El cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado sus propias corrientes teóricas y metodológicas sobre "cómo filmar la realidad social" sin que necesariamente estuviera conectado a los planteamientos de la antropología, aunque su objeto de representación (la sociedad humana) parezca coincidir con el objeto de estudio de esta disciplina. (Ardèvol, 1994, p. 70).

El pensar que un documental es objetivo puede ser fácil y más si es tratado desde un enfoque periodístico, donde supuestamente los eventos son expuestos tales y como son. Pero como nos dice Rabiger, esto no puede estar más lejos de la realidad. Simplemente con toparnos con ciertas consideraciones prácticas en el momento de hacer un documental, dejamos de ser objetivos.

Decisiones como la posición de la cámara, el momento en donde decidimos encender o apagar esta misma y la elección de secciones del material final, son todas decisiones enteramente subjetivas del creador del documental.

Entonces la respuesta se va decantando sola. Se trata de un trabajo antropológico centrado en las manifestaciones de los habitantes de un condominio, con una historia interesante desde su gestación hasta el logro de conseguir sus viviendas.

Como todo trabajo antropológico, el interés fundamental es la cultura. Ésta se ha manifestado, para esta investigación, a través de la imágenes, la imágenes se muestran con imágenes. Como discurso, es evidente que se construye a partir de ellas, y la mejor manera de comunicarlas es a través de dispositivos propios para ella; desde la narrativa hasta la tecnología.

Entendido esos antecedentes, es evidente que las marcas de distinción de esta comunidad, llevan con toda certeza a la realización de un documental. Es esta obra quien mejor podrá dar cuenta de la otredad.

## **CAPÍTULO 5    ESTRATEGIAS PARA EL DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

El capítulo 6 se dedica a explicar, bajo algunas de las teorías vigentes, los preceptos teóricos y conceptuales por los que se rigen un documental.

En el capítulo anterior se sentaron los fundamentos que llevan a concluir que el documental antropológico es la obra culmine de una antropología (audio)visual.

### **5.1 El guión**

En la metodología de un audiovisual, lo normal es comenzar con un guión. Se verá en este subcapítulo, como se diferencian los guiones cuando se trata de una obra de ficción, por encargo con propósitos de difusión, o un documental en todas sus acepciones (etnográfico, social, político, cultural, antropológico, etc.). Lo que es definitivo, es que el documental comienza siempre con un guión, lo normal es lo que se llama un guión imaginario.

Para P. Guzmán, (Guzmán, 2013), existen varias complejidades con respecto al guión.

A diferencia de un guion de ficción, en el documental éste va sufriendo constantes modificaciones: primero ha de plantearse si es un guion abierto o cerrado; es decir polisémico cuando es abierto, con muchas interpretaciones, y riesgos de dispersión. Si es cerrado, “anula el factor sorpresa”, es muy predecible y su interpretación cae en el territorio de la didáctica o de un mensaje muy dirigido.

Cuando surge una idea, una inquietud de expresar algo de la realidad, incluso cuando la obra a realizar sea por encargo, se han de ordenar dichas ideas en función de una posible metodología que guíe el trabajo de manera certera desde el origen de lo que se pretende, hasta la exhibición de la obra.

Para Guzmán (op.cit.), una manera de ordenar las ideas sobre realización de un documental, está relacionada con la naturaleza de lo que se producirá; del objeto o sujeto sobre el que se desarrolla el documental.

Aquí se reconocen los siguientes tipos de ideas:

1. Sobre un personaje. Nanook (1922) de Robert Flaherty, El último bolchevique: Medvedkine (1993) de Chris Marker, El Charles Bronson chileno (1981) de Carlos Flores
2. Acerca de un acontecimiento. Olimpia (1936) de Leni Riefensthal, Woodstock (1970) de Michael Wadleigh,
3. Una situación concreta. La batalla de Chile (1973-79) de Patricio Guzmán, Los fuegos de Satán (1992) de Werner Herzog.
4. Un viaje. Diario del Che (1994) de Richard Dindo, El Sena ha encontrado París (1957) de Joris Ivens.
5. Volver al punto de partida. Shoah(1986) de Claude Lanzmann, Chile, la memoria obstinada (1997) de Patricio Guzmán.

Una metodología básica en función del guión de un documental, instala cinco instancias progresivas, hasta culminar la obra.

En la propuesta de Guzmán:

1. Hallazgo de la idea y la historia. Guión imaginario.
2. Investigación previa. Sinopsis.
3. Localización de los escenarios y personajes. Tercera versión.
4. Preparación del rodaje.
5. Montaje.

Cada una de estas etapas, son procesos ineludibles para lograr un documental coherente, con valor de tal, y con atractivo visual mediante el uso correcto del lenguaje cinematográfico, de tal manera de mantener la atención del espectador.

Aun cuando se trate de un guión cerrado, un buen documental transitará por esta cinco etapas.

Como se ha declarado, esta investigación se plantea como el sustento teórico para la realización de un documental Antropológico.

Para ello ya hay material avanzado para las etapas 1, 2 y 3.

Como este estudio se hace cuatro años después de haber hecho el primer documental (por encargo, por tanto el guión fue semicerrado), han cambiado los personajes, y las locaciones ciertamente han mutado.

La tercera versión resulta la más interesante, puesto que en ella se logra ver y explicar, a través de sus propias voces (de los habitantes), las marcas y sus distinciones.

Como estrategia de desarrollo entonces, siguiendo las propuestas de P. Guzmán, y dado los avances antes descritos, un documental sobre la Marcas de distinción del condominio, no tiene guión escrito.

Será un documental sobre un acontecimiento y luego sobre una situación concreta. El acontecimiento dentro de la vida de los personajes. A través de ellos se llega a la situación concreta, que es la apropiación de sus espacios, y de ahí las marcas que imponen para resignificar las fachadas.

Desde el punto de vista de la narración, es decir los dispositivos del relato, se considera que para un documental antropológico, la etnografía audiovisual es el dispositivo.

## **5.2 El rodaje**

Es la acción por excelencia.

El plan de rodaje contempla para el documental, trasladar a la locación, el condominio, los dispositivos técnicos y colaboradores para la realización.

Afortunadamente, las tecnologías actuales permiten la prudencia en tanto a equipamiento. Ya no son tan invasivos, como para llamar tanto la atención y poner en tensión a las personas que son sujeto de los contenidos. Los dispositivos se han hecho portables, manteniendo calidad en tanto el resultado de una buena producción que permita al espectador comprender el mensaje en un ambiente de una buena estética.

Esta etapa debe ser una de las más importantes en el proceso de realización. Sabido es que de con un material original de alta calidad, se logrará un muy buen resultado.

En el documental es frecuente que el propio realizador opere la cámara o trabaja con un camarógrafo con el cual tenga un buen afiatamiento; pues entiende la importancia de la toma en terreno. Mas aún, dependiendo de la naturaleza del trabajo, hay tomas que no se podrán repetir ni

corregir. El valor del documental está en el momento en que se roda, (la realidad) y salvo algunas entrevistas, lo que se registra “ahora y aquí” es el documento, no se repetirá.

En el rodaje el rigor y la pulcritud han de ser máximos. Aquí se ponen en práctica los conceptos, la personalidad creativa y estética del realizador, y la claridad de proyección (el resultado final).

El rigor está determinado por el uso reflexionado de planos, ubicación de cámara, movimientos de cámara, trabajo de la luz y jerarquización del encuadre a través del enfoque y desenfoque.

En este sentido, el documental “Marcas de distinción” se roda en el condominio. Son las entrevistas en el exterior de las casas las más importantes. El plano medio en el encuadre, con la nitidez en la entrevista, iluminación suave, y enfoque en el plano anterior, para jerarquizar al sujeto, son estrategias para el rodaje.

También se filmarán las fachadas desde planos generales, a detalles, aprovechando movimientos (paneos horizontales y verticales) y desplazamientos de cámara (travelling principalmente).

### **5.3 Modalidad del documental.**

Bill Nicholls es el referente teórico que estableció las modalidades. Se explicará las que son adecuadas dependiendo de los propósitos del documental.

Sus categorías se basan en la combinación de variables de estilos de filmación y prácticas materiales. Las primeras clasificaciones las hizo a partir de distinciones narratológicas entre los estilos directo e indirecto, que evolucionaron hasta que constituyeron cuatro modos documentales básicos: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo.

Después, en su obra posterior, cambia el modo interactivo por participativo e introduce dos nuevas modalidades, la poética y la reflexiva. Finalmente, en su tercer libro, revisa y amplía sus trabajos anteriores e incorpora la modalidad performativa. Como Nichols comenta (1991:65), las situaciones y los acontecimientos, las acciones y los asuntos, se pueden representar de diferentes maneras. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos, en relación con ciertas características o convenciones recurrentes. El autor insiste en que su análisis y las categorías tienen una cronología histórica, ya que los nuevos modelos se gestan a partir de una insatisfacción con el modelo predominante, en una época determinada, aunque este factor no impide la coexistencia dentro de la misma época de movimientos o documentales específicos. Nichols lo afirma de la siguiente manera:

*“Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad de representación.” (Nichols, 1997, p. 66)*

Bill Nichols habla del carácter retórico y del estilo del documental. En *La Representación de la Realidad* (1997) separa la retórica del estilo:

*“la retórica nos aleja del estilo, llevándonos hasta el otro extremo del eje entre autor y espectador” (Nichols, 1997, p. 181);*

y lo asocia con la argumentación y la persuasión más ideológica o casi engañosa:

*“la retórica implica la elaboración de una causa persuasiva, no la descripción y evaluación de hechos perjudiciales o menos atractivos, aunque su revelación fuera necesaria” (Nichols, 1997, p. 183).*

El documental que se produce para esta investigación, es de la modalidad observacional.

*La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. (Nichols, 1997, p. 72)*

Esta es la modalidad, que por convicción se desarrolla. Esta modalidad permite que los personajes, los pobladores, se expresen libremente. De ahí entonces que se considera la entrevista semiestructurada, proponiéndoles a los entrevistados, un temario sobre los que ellos hablan. El espectador debe concluir el relato.

Además es coherente con la metodología declarada, de una observación no participante, desde el relato, son los propios pobladores que explican sus procederes, son ellos el narrador omnisciente. Dentro de la subjetividad, permite mayor credibilidad al trabajo.

## 5.4 El montaje

La teoría del montaje, junto con sus distintas modalidades y fines, son determinantes al momento de finalizar una realización audiovisual. Esta es la etapa más importante, puesto que es aquí donde el autor, investigador, pone su estilo en tanto lenguaje, y da la coherencia que se ha planteado como narración. Es la última escritura.

Por ello su importancia, dada porque finalmente se constituye en la narración, y desde que se instaure, obliga a que en el rodaje se tenga presente, para poder hacer de la cámara un instrumento de interpretación.

*En todo caso, los historiadores están de acuerdo en considerar que la aparición del montaje tuvo como efecto estético principal una liberación de la cámara, hasta entonces limitada por el plano fijo. (Aumont & Bergala, Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje., 1995, p. 64)*

Una vez más nos encontramos frente a la importancia de dominar el lenguaje audiovisual. La cámara proporciona la materia prima.

El montaje que se propone para este documental, considera como material fundamental, la etnografía audiovisual que se realice para esto. Es esta instancia la que se constituye en materia prima, desde el contenido (la entrevista en profundidad), y de la forma en que el etnógrafo, con buenos conocimientos de lenguaje audiovisual, buen oficio en el uso de la cámara; entregará un mejor material para terminar en la edición, con la obra que se ha planteado.

Volvemos a la diferenciación, mas allá de la discusión epistemológica que se ha generado, entre una etnografía visual y un documental antropológico.

El documental antropológico no se puede realizar, si no hay una etnografía audiovisual.

*En todo caso, los historiadores están de acuerdo en considerar que la aparición del montaje tuvo como efecto estético principal una liberación de la cámara, hasta entonces limitada por el plano fijo. (Aumont & Bergala, Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje., 1995, p. 64)*

Un montaje intelectual haciendo referencias atemporales, se utilizará para terminar con el documental. Este montaje permite construir el relato de manera creativa, entendida ésta como el centro de la novedad.

Como se trata de un conocimiento nuevo, también se decanta de manera consecuente esta estrategia.

Sobre el montaje intelectual, se entiende como el dispositivo narrativo que permite asociar imágenes con ideas relatadas por los actores sociales, centro del trabajo. (Aumont & Bergala, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje.*, 1995). La trama entonces, se va tejiendo con voces e imágenes. Las voces dejan entender su contenido antropológico. Su narrativa visual parte de la etnografía audiovisual, pero ahora, en la edición, se concluye en un documental antropológico.

## CONCLUSIONES

Esta tesis tuvo como objetivo principal, describir y explicar las marcas que ponen los habitantes en sus viviendas.

Dejar evidencia de las transformaciones espaciales, formales, de ornamentación, que van experimentando las viviendas en el tiempo. Transformaciones que demuestran las diferencias estéticas desde la concepción de un proyecto, hasta que un ser las habita y se apropia de ellas.

Para ello el soporte de estas marcas han sido las fachadas de sus casas. Aquella superficie arquitectónicas que es el anuncio, el índice, finalmente la marca de quien habita esa casa. En tanto comunicación visual, conforman el paisaje urbano del barrio.

Para ello, se utilizó material de archivo que poseía el autor, como parte de un documental encargado como seguimiento de la construcción de las nuevas viviendas que se les construyó en el marco de políticas habitacionales del gobierno.

Se emprendió este estudio, considerando que el tema, hasta donde se recabó información, no tenía antecedentes que apuntaran en la dirección de lo que se quería mostrar, esto es las marcas como un proceso de resignificación y distinción de sus moradores. De tal manera que se hizo una investigación del tipo exploratorio y descriptiva, que diera origen a una etnografía visual, y posterior documental antropológico.

A través del desarrollo del estudio, se fueron cumpliendo los objetivos planteados.

Describir y explicar a través de una investigación exploratoria que incluye una etnografía audiovisual y posterior documental; los cambios que han operado en las fachadas de las nuevas viviendas del campamento “Vista Hermosa”, renombrado como “Condominio Los Parques”, y el proceso de resignificación de éstas producto de la apropiación del territorio.

Una de las formas que se tiene para apropiarse del espacio, es a través de la intervención en las fachadas de sus viviendas.

Entendiendo que las fachadas, más allá de ser la materialización del límite entre privado y público, son la exteriorización de la vida familiar en el hogar, en consecuencia entregan señales claras al barrio, la calle, la ciudad de quienes habitan ahí.

En general los habitantes del condominio han puesto sus gustos en juego. Juegos visuales que en términos académicos no tienen una relación con tradiciones o estándares reconocidos por el

gusto refinado, de la academia. Sin embargo desde el punto de vista del poblador, el habitante del condominio hoy, no le interesa ése gusto. Se considera con el derecho, no solo por poseer, ser propietario, sino porque se considera con disposiciones, habitus, para resignificar su espacio, apropiándose de él según las marcas que pone como distinción.

Mostrar la diversidad y la distinción entre los pobladores, entre éstos y el mundo académico producto de las oportunidades y el ejercicio del poder dado su enclasamiento, han demostrado la diferencia en los espacios sociales que conviven en este fenómeno antropológico.

Los pobladores, cuando se apropian de un espacio, lo intervienen de manera de semiotizarlos, es decir resignificarlos, pues con ello hacen la distinción necesaria para validarse como individuos “únicos” dentro de un espacio social. Deja “su marca”, resignifica su fachada. Esto es apropiarse del espacio, dar sentido a él y con ello constituir lugar. Han puesto en práctica su habitus. Hoy es notorio el cambio en las fachadas. Hoy se manifiesta lo más cercano a lo definitivo. Las imágenes son elocuentes.

Desde sus espacios sociales, se considera que es una comunidad homogénea. Sin embargo, una vez más se está en presencia de esa unicidad que todo ser quiere mantener. Solo el común acuerdo entre los actores de este espacio urbano y social, hace que algunos elementos o características del proyecto original se mantengan.

Lo que permanecerá finalmente será lo que el habitante definitivo marcará en su vivienda. Naturalmente el trabajo académico, de arquitectos, ingenieros, constructores, y otros profesionales con un habitus muy calificado, tiene validez en tanto es por donde empieza una empresa de esta naturaleza. Pero la distancia en los espacios sociales es grande. Lo académico es efímero cuanto más alejado esté del poblador, del habitante definitivo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ardèvol, E. (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora [<http://uoc.es>; julio, 18 de 20014].
- Ardèvol, Elisenda (1998) *Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales*. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSICL. Calvo, Perspectivas de la antropología visual Madrid*. [<http://www.dialnet.org>, 18 de julio, 2014]
- Ardèvol, Elisenda (coord.); Muntañola, Nora (coord.). (2004) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Augè, M. (2002); *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alan, Marie, Michel & Vernet, Marc (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R.;(1988). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós
- Belting, H. (2009); *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Ed. Taurus.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido practico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Buxó, M.J.; de Miguel, M. (Eds.).(1999). *De la investigación audiovisual*. Barcelona: Proyecto A ediciones.
- Cassirer, E. (2007). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colombres, A. (Ed). (2012). *La colonización de la mirada*. La Habana: ICAIC.
- de Certeau, M.; Girad, M. (1999) *La invención de lo cotidiano*. 1 Artes de hacer. México. Ed. Universidad Iberoamericana.
- de Certeau, M.; Girad, M. (1999) *La invención de lo cotidiano*. 2 Habitar, cocinar. México. Ed. Universidad Iberoamericana.
- Eco, U. (1994). *La estructura ausente*. Barcelona: Ed Lumen.

- Eco, U. (1994). *Signo*. Barcelona: Ed Lumen.
- Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- García Canclini, N. (2008). *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (2006). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Hall, E. (2009) *La dimensión oculta*. México: Ed. Siglo XXI.
- Hammersley, M y Atkinson, P. (1994) *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós
- Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C.; Baptista Lucio, María del Pilar (2010). *Metodología De La Investigación*. México: Mcgraw-Hill
- Martínez Pérez, A.(209) *La antropología visual*. Madrid: Síntesis
- Meissner, E.; Vilches E.; Lobos, V. (2006). *Semiótica de la Arquitectura*. Concepción: Ed. Universidad del Bio Bio,
- Nicholls, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós
- Norberg\_Schulz, C. (1976) *Genius Loci*. ARS N° 2, 21-27
- Vidal, T; Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*. Consultada el 12 de septiembre de 2014. *Universidad de Barcelona, Facultad de Psicología*. [<http://www.ub.edu>]