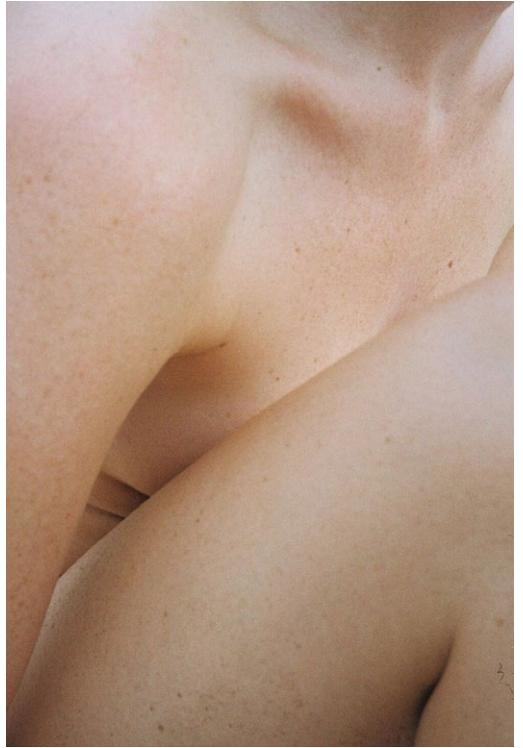
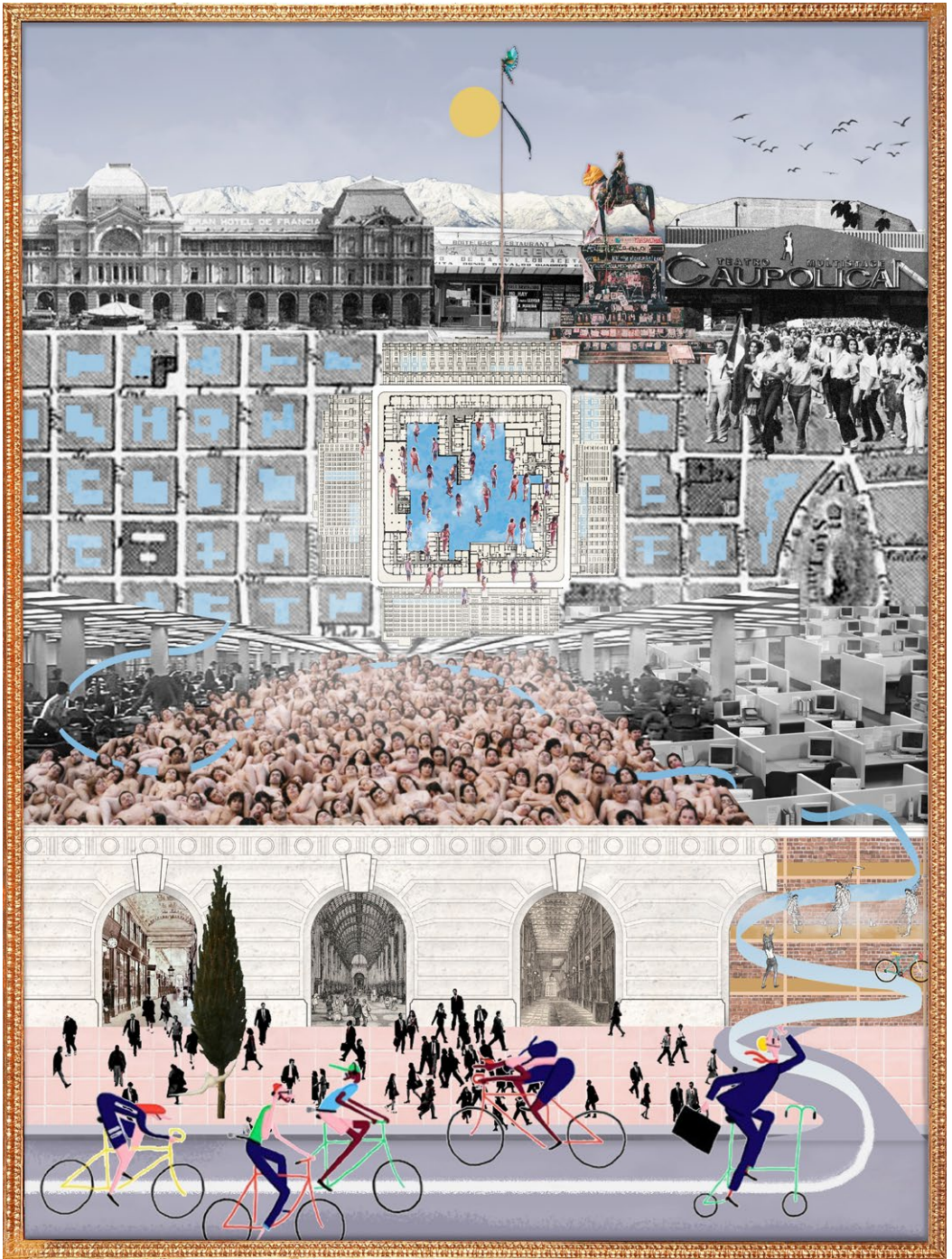


Asilos del cuerpo
Interiores del desnudo



Isidora Leyton



Este trabajo no habría sido posible sin la
incansable ayuda de Martín y el apoyo
permanente de mis profesores guía Alejandra y
Cristián.

Asilos del cuerpo

Interiores del desnudo

Isidora Leyton

Taller de investigación y proyecto
Puertas adentro: la ciudad desde el interior

Alejandra Celedón + Cristián Izquierdo

Tesis presentada en la Escuela de Arquitectura
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado de Arquitecto y Magister en
Arquitectura.

Enero de 2021

Índice

Introducción	10
Desde la ficción	14
Crisis de la intimidad	24
Resistencia desde el arte	42
Un baño público en Santiago	60
Santiago en pelota	84
Bibliografía	88
Listado de figuras	90





El asilo es un espacio en que el cuerpo encuentra amparo frente a la ciudad, y la histórica aplicación de distintas formas de censura y la imposición forzosa de la categorización de conductas que debemos aceptar como válidas o correctas, sobre aquellas mal vistas y poco decorosas. Estos espacios se materializan en interiores escondidos y repartidos por la ciudad, que hacen frente a la persecución de las libertades de estos cuerpos. El desnudo es la expresión más pura del ser humano, en donde no existen distinciones mas que las naturales diferencias biológicas, proporcionando así un campo abierto al reconocimiento de la otredad. La censura hacia esta condición del cuerpo ha terminado por definir el límite entre lo íntimo y lo colectivo, y por extensión, lo privado y lo público. La existencia de estos asilos en la ciudad, si bien busca ser marginada, no es novedad alguna, como tampoco es novedad la dependencia que cada uno de los habitantes tiene, de una u otra forma, a estos lugares. Vale la pena preguntarse entonces, ¿de qué manera la arquitectura puede operar como conciliador entre el cuerpo y la ciudad?, ¿cómo construir desde la intimidad de los rituales

privados, una nueva condición de publicidad más cercana a la expresión natural del ser humano?

La ficción permite ver con cierta cercanía la existencia de circuitos donde es posible eludir las contradicciones propias de la ciudad. Estos espacios, a los que Foucault llamó heterotopías, requieren de una precisa y coreografiada “liturgia” para asegurar la distancia necesaria que permitiría la liberación corporal y moral. Indistintamente, los lugares de reunión de franco-masones, las villas italianas o el baño Miraflores en el centro de Santiago, logran traducir sus visiones políticas y culturales a estrategias espaciales que se enfrentan a lo establecido o, mas bien, normalizado.

El análisis de estos “espacios otros” supone la necesidad de redefinir los criterios de publicidad y privacidad, con los cuales se revisará la expresión y manifestación de la corporalidad en la ciudad. Si la industrialización, según Benjamin o Arendt, precipitó una diferenciación de la esfera privada con la pública, basada en la separación de la vivienda con el trabajo, la revisión histórica de los baños exis-

tentes en distintas culturas, demuestra una lectura distinta de la intimidad y la colectividad, en que la corporalidad que hoy acostumbramos a ligar a lo privado, es parte fundamental del quehacer público de un ciudadano, y ratifica su individualidad por sobre la multitud anónima. La lectura de Sennet permite identificar nociones, tanto en los avances tecnológicos como en la religión, que explican la constante privatización de las actividades relacionadas al cuerpo desde la ciudad antigua a nuestros días, y que ayudan a entender el hecho de que el baño, como espacio público paradigmático, se confine a las entrañas más recónditas de la ciudad contemporánea y los inmuebles que la componen.

Más allá de “El pilucho”¹ en el frontis del Estadio Nacional, resulta necesario volver al arte, a la representación de la realidad, o si se quiere, a la realidad coreografiada, para ser consciente de la pulsión que la ciudad calla y oculta. Pareciera ser que necesitamos de un fotógrafo que nos invite a desnudarnos, o de un DJ que nos invite a bailar frente al palacio de La Moneda, o de ansias de justicia y dignidad inmensas e incontrolables, para ser capaces por algunos minutos de usar nuestra corporalidad como mecanismo de expresión. Esto evidencia la escasa cultura que existe en nuestro país con respecto al cuerpo. El desnudo como práctica, a diferencia de otras naciones, no es recurrente en Chile —de toda nuestra extensión costera, solo existe una playa nudista en todo el territorio— y por ende es censurado por una sociedad patriarcal que condena lo distinto. El cuerpo, ya sea desnudo o no, sufre las incontables críticas, burlas y desaprobaciones de no seguir la norma. Cuando es distinto. Cuando no es perfecto.

La intimidad radical del cuerpo desnudo y la posibilidad de dar asilo a este cuerpo en su fragilidad, configuran la materia de trabajo desde la cual dar respuesta a la pregunta sobre ¿cómo a través de la incorporación de programas públicos, en que el

cuerpo desnudo es protagonista, se pueden cambiar las relaciones sociales de una ciudad que se ha empeñado en mantenerlo oculto? La lectura crítica de la morfología de la ciudad de Santiago permite ubicar espacios desde los cuales explotar la condición corporal de los individuos, con la posibilidad de expandirlo a redes espaciales de asilo. Desde el interior del centro fundacional que nos hemos acostumbrado a no ver, la arquitectura permitirá revocar la condición de fragilidad que los ideales republicanos le han asignado al cuerpo desnudo, y en el roce de tipologías opuestas, en el roce de cuerpos húmedos, el ser humano volverá a brillar libre y natural, en igualdad de condiciones, recuperando su condición de animal social que la ciudad, como manifestación física de control cultural, se ha esforzado tanto en erradicar.

1. Discóbolo del Estadio Nacional. Es una escultura ubicada en uno de los accesos al Estadio Nacional de Chile, específicamente en el ingreso al recinto deportivo ubicado en la Avenida Grecia, en Santiago de Chile.





Un Lugar Fantástico

El baño es un asilo, un espacio que ofrece amparo y acoge al cuerpo desnudo para otorgarle un lugar en la ciudad contemporánea. La fricción y proximidad en que se encuentran los cuerpos es aceptado, permitiéndoles la liberación de todo juicio y pudor. El suelo y las paredes húmedas, junto a habitaciones vaporosas y luces bajas parecen ser la combinación para mantener el equilibrio de este ecosistema.

La película *Una Mujer Fantástica*, dirigida por Sebastián Lelio, cuenta la historia de una mujer trans en Santiago de Chile, la cual es perseguida y atacada por su identidad. Para la protagonista el baño se presenta como un espacio de encuentro y reflexión, un asilo dentro de la ciudad. El interior del baño se ve cargado con una tranquilidad que no percibimos cuando sus personajes están fuera de él, ya que el Santiago de Lelio, se muestra tensionado y segregado por una sociedad dividida debido a diferencias éticas y morales.

Una crítica a la elite criolla, como describe Cáceres², que ejerce una represión y censura constante hacia lo distinto, hacia aquellos cuerpos que les parecen extraños, que se expresan y habitan su ciudad de una manera distinta a la que conocen y están familiarizados (Fig. 1).

Fracciones de la ciudad son mostradas para representar los ambientes en que se insertan los distintos personajes, y si bien puede caer en lo estereotípico, la lectura de los movimientos de sus personajes por la ciudad, da a entender tipos de comportamientos que se diferencian entre clases sociales. Los antagonistas de la historia, en representación de la elite santiaguina, reducen sus movimientos a la zona nororiente de la capital, trasladándose exclusivamente en medios de transportes privados por ejemplo, el auto. En cambio, la protagonista y su círculo cercano hace uso del centro de la ciudad como parte de su cotidianidad,

2. Gonzalo Cáceres, "*Una Mujer Fantástica En La Ciudad*". Fadeu. uc.cl. 2020. <http://fadeu.uc.cl/noticias/1718-una-mujer-fantastica-en-la-ciudad>.



Fig. 1 Fotogramas de la película "Una Mujer Fantástica" dirigida por Sebastián Lelio e interpretada por Daniela Vega.

se mueve en transportes públicos e incluso a pie, revelando un uso del cuerpo asociado a estilos de vida más expuestos que los de la contraparte más conservadora (Fig. 2). El sauna de la película—el baño Turco de la calle Miraflores— no solo geográficamente se presenta en medio de ambos mundos, mediando entre lo aceptado y lo supuesto “prohibido”, sino que también carga con una historia que ha marcado a la ciudad.

Baño Miraflores es parte de una red de espacios relacionados al cuerpo y su asilo, administrado por el empresario José Aravena —también conocido como “El Padrino”— un hombre que algunos clasifican como filántropo³ debido a su devoción por la bohemia, el placer y el juego. Destinó gran parte de su vida a la construcción de espacios dedicados a conservar el estado libertino y entre sus locales destacaron cabarés, discotecas, teatros, siendo muchos de ellos ya considerados clásicos de la escena santiaguina, como el cabaré “Passapoga”, “Mon Bijou”, y discoteques como “Cover” y “Grammy”. Durante la época de dictadura en Chile, estos espacios se consolidaron como una red paralela a la ciudad, dando lugar al cuerpo de una manera que no era admitida en el exterior debido a una fuerte persecución y censura hacia lo distinto⁴.

El Baño Público como Heterotopía

Repartidos por el centro de la ciudad, el uso del cuerpo y la búsqueda de su liberación contrastan con los edificios patrimoniales en que se fundaron los ideales morales y sociales de la sociedad contemporánea.

La existencia de los asilos y una conformación en red de estos emplazamientos, afirma la construcción de la ciudad a partir de oposiciones al yuxtaponer ideas “aparentemente” contrarias en el mismo lugar, consagrando de esta manera la idea de heterotopía o ‘espacio otro’. En palabras

de Foucault, no existiría cultura o civilización que pudiese librarse de estos espacios contradictorios —como el público y privado o el espacio de ocio y el trabajo— que dan pie a la formación de contra-emplazamientos, lugares reales⁵ que estarían enlazados con todos los demás, pero al mismo tiempo los contradicen, cuestionan e invierten. La red del Padrino está conformada por distintas heterotopías, como las de desviación o crisis, que comparten el mismo principio: el poder de yuxtaponer en un solo lugar real, múltiples espacios que son en sí mismos incompatibles.

En el caso del baño público, éste entra en la clasificación de heterotopía debido a que se compone de la idea de espacio privado e intimidad, contradiciéndose a sí mismo al ser un lugar público, en donde la pérdida de pudor se da a medida que el individuo entra y experimenta en distintas etapas, los vapores y el encuentro con otros desnudos. Acercando al baño público a otro principio definido por el filósofo: siempre debe existir un sistema de apertura y cierre que aisle, y vuelva penetrable al mismo tiempo, el espacio, lo que en el caso del baño público, y específicamente Miraflores, es identificable en el estudio de los fotogramas de la película de Lelio, en donde se descubren los procesos de transición desde la calle hasta el interior del baño, trazando de una manera abierta⁶ los elementos que abren y cierran el interior de ésta “utopía en la realidad”⁷.

3. Archivo The Clinic. “*Carrete En La UP*.” The Clinic, 4 de Octubre, 2011. <https://www.theclinic.cl/2011/10/02/carrete-en-la-up/>.
4. Muchos artistas y escritores chilenos han reflexionado y contado su versión de este episodio de la historia chilena, recomendando la novela “Tengo miedo, Torero” de Pedro Lemebel, la cual recientemente fue adaptada a la gran pantalla.
5. Ya que evidentemente también existen las utopías, teniendo todo que ver con los lugares que habitamos de forma analógica directa o inversa, pero sin un lugar real.
6. La forma “abierto” de la planta tiene origen en la búsqueda de rigurosidad del levantamiento del lugar, que es solo accesible desde la ventana virtual que entrega el filme, pero que hace énfasis a su vez en que es a partir de elementos que esta se abre y cierra conformando etapas del programa.

Ve a una Recepcionista tras un vidrio y una escalera por la que descienden los clientes. Cruza y entra.

INT. SAUNA (RECEPCIÓN) - DÍA 127

Se acerca a la RECEPCIONISTA (55), concentrada en sus papeles.

MARINA: ¿Es mixto?

La Recepcionista apenas la mira, asiente.

MARINA (CONT.) (CONT'D): ¿Pero están separados los recintos abajo?

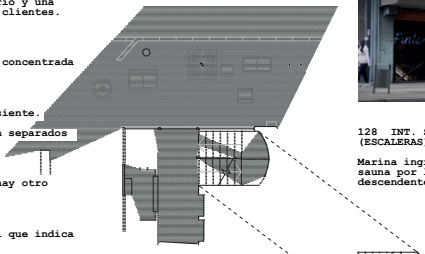
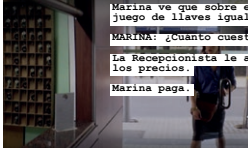
RECEPCIONISTA: Lógico

Marina ve que sobre el escritorio hay otro juego de llaves iguales a la "181".

MARINA: ¿Cuanto cuesta?

La Recepcionista le acerca un papel que indica los precios.

Marina paga.



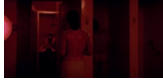
128 INT. SAUNA (ESCALERAS) - DÍA 128

Marina ingresa hacia el sauna por la escalera descendente.



129 INT. SAUNA (CAMARÍN MUJERES/PASILLO MUJERES) - DÍA 129

En el camerino de mujeres, Marina cubre su cuerpo con una toalla.



130 INT. SAUNA (PASILLO HOMBRES/SAUNA) - DÍA 130

Marina avanza por el sauna de hombres, oscuro y vaporoso.

Busca con la vista, medio oculta en la penumbra.

Entre muchos cuerpos, ve a un HOMBRE DESNUDO mojóndose con una manguera, a un TRABAJADOR golpeando a un VIEJO con un paño frío.



Sale al pasillo, tratando de entender la lógica del lugar.

Avanza... llega hasta el final del pasillo de mujeres.

Espera que se abra una puerta.

La abren y ella, llave en mano, se cuela.



Al fin descubre que tras una puerta de vidrio hay un pasillo a cuyo fondo pueden divisarse los lockers.

131 INT. SAUNA (SALA LOCKERS) - DÍA 131

Marina entra al pasillo de lockers y busca el número.

Al fin se para frente al casillero 181.

Cuando va a meter la llave, escucha ruidos tras de sí.

Al girar cruza mirada con un VIEJO DESNUDO, que dormita en una silla de playa, respirando a duras penas.

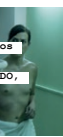
Marina se decide y mete la llave.

ES LA LLAVE CORRECTA.

Abre el casillero y descubre que en su interior.

NO HAY NADA.

Observa ese espacio vacío por varios segundos, golpeada



132 INT. SAUNA - DÍA 132

Marina avanza por el pasillo.

Se abre paso entre Hombres desnudos que la miran atónitos.

133 INT. SAUNA (CAMARÍN MUJERES) - DÍA 133

Marina se viste.

134 EXT. SAUNA (ESCALERAS/FRONTIS) - DÍA 134

Sale del sauna. Camina rápido, perdida.

7. Michel Foucault. "Des espaces autres". Conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

Fig. 2 Página anterior: Levantamiento de circuitos frecuentados por personajes de película "Una mujer fantástica". Elaboración propia.

Fig. 3 Levantamiento de Baño Miraflores a partir de espacios visibles desde fotogramas de película "Una mujer fantástica". Elaboración propia.

Si bien Foucault explica como se da lugar en la ciudad a las distintas heterotopías, entre ellas el baño público, Vidler lo refuerza desde una aproximación histórica y arquitectónica, a través de una mirada a la sociedad e institución de la masonería en Francia durante el siglo XVIII. En esta oportunidad mediante el concepto de ‘asilo’⁸ —el cual surge en un contexto de severa censura política y religiosa— se explica la necesidad de conformar espacios de reunión que caracterizaran y ratificaran la vida íntima de distintos grupos precursores de la ilustración francesa. Para estos burgueses era esencial lograr diferenciarse de su medio coetáneo, esto se logró a través del aislamiento, el cual posibilitó relaciones sociales que de otro modo hubiesen estado censuradas en el exterior, debido a barreras religiosas y políticas. Algo similar a lo que el baño Miraflores significa para los protagonistas de *Lelio* o algunos de los tantos clientes del “Padrino” quienes, refugiando sus cuerpos e identidades, cultivan un comportamiento en torno a la otredad que busca hacer frente a aquellas fuerzas hostiles que los persiguen y reprimen de forma constante.

Asilos Para El Cuerpo

Tal como a los inicios de la conformación de los asilos franco masones, que no contaban con una arquitectura fija, sino que reutilizaban espacios o sus propias viviendas —no siempre pensadas para la reunión— desde las cuales se reconstruían a partir de ritos, ceremonias y distintos elementos decorativos que los representaban. Vidler ilustra estas características a través de diagramas que destacan por su falta de contexto (Fig. 4), enfatizando así la idea de traspaso a través de etapas, en donde la importancia de cada estancia estaría definida por la acción que acoge (Fig. 3). Baño Miraflores, como un asilo masón, no destaca por una arquitectura llena de atributos estructurales o elementos arquitectónicos trascendentales, sino que por una marcada serie de etapas que se deben ir cumpliendo para permitir el éxito de su interior.

La condición espacial de los interiores en que se desarrolla la sociedad es vital para su existencia, por lo tanto, cuando un grupo busca separarse por algún motivo cualquiera, los interiores en que estos se envuelven deben estar cargados con códigos propios. En particular sobre las logias de los masones, Vidler describe espacios sucesivos que se asemejan a los espacios laberínticos y secuenciales del interior de Baño Miraflores, el cual, a través de secuencias espaciales, cambios de temperatura y despojo de elementos tanto físicos como psíquicos que se van acumulando en capas, permiten una aislación del exterior y mantención del interior como asilo. Una continuidad entre las estancias que remite a las villas italianas del siglo XVI descritas por Evans, en ‘Figuras, Puertas y Pasillos’, declarando que en la configuración del espacio y cómo se circula a través de ellos, se describe una relación de orden social y una conducta cultural con respecto al cuerpo. Si bien Baño Miraflores no se emplaza en el seno de una sociedad culturalmente abierta al cuerpo como describiría la planta de una villa italiana, estos baños tienen una condición de espacialidad particular: en un subterráneo que se distancia del mundo exterior y de los cánones de intimidad y publicidad que allí imperan, se escala de manera gradual a una pérdida del pudor y un realce de la sensualidad y la colectividad.

Si hoy leemos el baño público como un espacio heterotópico, se debe a una construcción social que de una u otra forma ha demonizado al cuerpo desnudo, tapándolo y censurándolo en todas sus formas posibles. Una herencia que es directa del proceso de evangelización de las colonias españolas, la cual luego se mantuvo a través de la aristocracia ligada a inmigrantes colonizadores, volviéndose incuestionable. Una visión sobre la corporalidad que no es parte de la cultura Clásica.

Para las primeras civilizaciones el cuidado y admiración del cuerpo desnudo, fueron ideales y bases fundamentales para la consolidación de sus sociedades, las cuales incluso se veían reflejadas en

la construcción de sus edificios. El cuerpo humano al descubierto fomentaba el encuentro de sus habitantes sin distinciones jerárquicas, lo que evidencia una evolución de los términos entendidos como 'lo íntimo' y 'lo colectivo' en el espacio privado y público, una clara separación entre el cuerpo y la ciudad desde Grecia hasta hoy.

8. Un Asilo, según Vidler, es un espacio de refugio en donde un cuerpo se acoge. Anthony Vidler. *"El Espacio De La Ilustración : La Teoría Arquitectónica En Francia a Finales Del Siglo XVIII"*. Alianza Forma ; V.140. Madrid: Alianza, 1997. (la arquitectura de las logias: ritos y símbolos de la masonería)

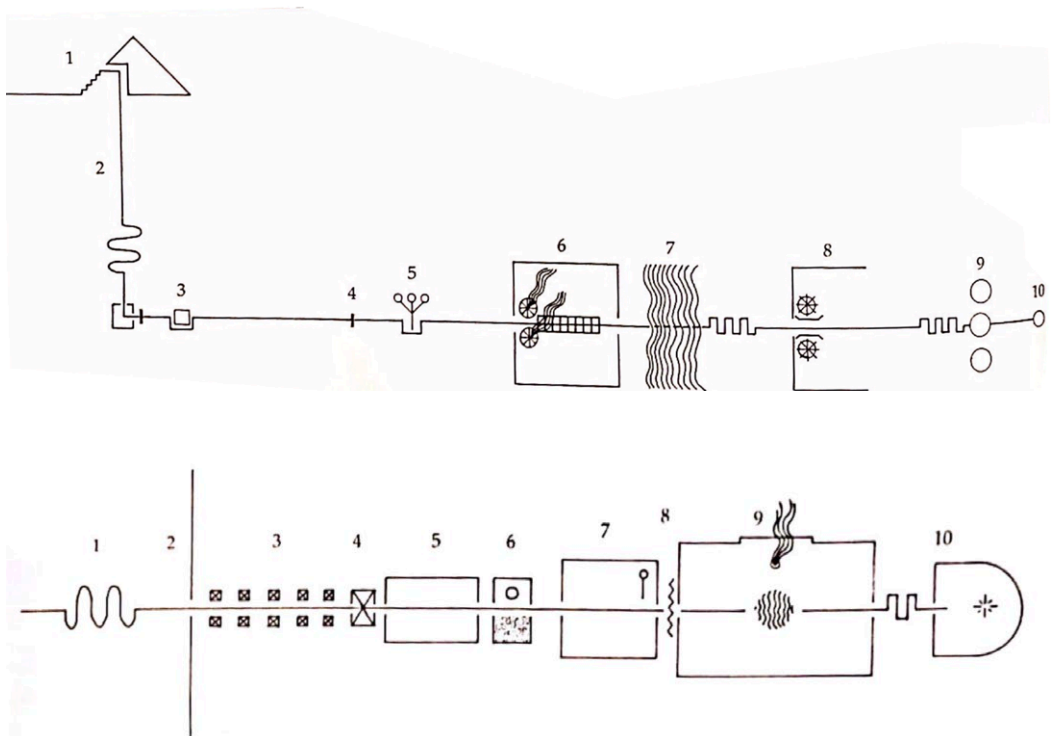


Fig. 4 Arriba: Diagrama del viaje de Séthos a los infiernos, según el abate Terrasson, 1731. Abajo: Diagrama de la logia de Ledoux, tal como la describe William Beckford, hacia 1784. en: Anthony Vidler, *"La arquitectura en las logias: Ritos y símbolos de la masonería"*, en *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Madrid, 1997.

Fig. 5 Página siguiente: Isaac Robert Cruikshank, *Public Bathing at Bath, or Stewing Alive*, 1825.





Nueva definición para la colectividad

Frente a lo que respecta la relación entre cuerpo y ciudad, se puede evidenciar una evolución y cambio de éste vínculo al cuestionar lo que hoy entendemos como público y privado. Una mirada hacia el pasado en comparación al presente dibuja el problema persistente entre ambas esferas, el cual se encuentra arraigado desde su raíz a la práctica arquitectónica.

El inicio de este problema recae en las concepciones de ‘espacio público’ y ‘espacio privado’ en relación con el cuerpo, que serían atingentes a su vez, a las concepciones de ‘lo íntimo’ y su contraparte que llamaré ‘lo social’, que han evolucionado en la historia, diferenciándose o acercándose, según sea el caso.

Si bien las condiciones y espectro de la intimidad son dadas por cada cultura y sociedad, podemos entender —a grandes rasgos— que

‘lo íntimo’ está estrechamente relacionado a lo personal. El origen latín de *intimus*, ‘lo que está más adentro’, superlativo de interior, resuena con las concepciones de privacidad o ‘lo privado’ que define Arendt⁹ como todo aquello que pertenece a alguien o un grupo específico, al que solo algunos pueden acceder. Por naturaleza el espacio privado corresponde a un espacio de apropiación personal, siendo el individuo que habita el recinto, quien traza las reglas de habitabilidad. Richard Sennett, por su parte, define la privacidad como aquella región de la vida amparada y definida por la familia y los amigos, un ejemplo arquitectónico de éste concepto es el interior de una casa, y aunque Colomina¹⁰ haya demostrado cómo este espacio reservado y privado está hoy cargado y vuelto hacia una dimensión más bien pública —o en mis términos, de ‘lo social’— de la mano del desarrollo tecnológico y las nuevos alcances de la telecomunicación, transformando y volcando cualquier espacio hacia la esfera de lo público sin necesidad de estar reunido con más personas. Mientras que en el espacio público, cómo intuye Sennett, escasean los placeres y la ayuda que significa el intercambio

con los “extraños”—aquellos que entendemos como “los otros”— que componen una sociedad, generando en la vida privada una distorsión mayor a medida que se enfoca toda la atención sobre uno mismo, atenuando las desigualdades y los problemas de discriminación entre los habitantes de una sociedad, tal como el problema en Santiago representado por Lelio en *Una Mujer Fantástica*.

Por otro lado, Hannah Arendt¹¹ engloba el término de lo público a todo lo que puede ser visto y oído por todos, por ende, la vida pública corresponde a los eventos que pueden ser conocidos por todos, reuniendo individuos y estableciendo lazos de permanencia entre ellos, lo que a su vez permite regular las relaciones entre los mismos. El espacio público, además de ser un espacio que todos comparten, es un espacio dedicado a la sociedad, en donde ésta es representada a través de la voz de las manifestaciones culturales, caracterizando al espacio público como un lugar de pluralidad y multiplicidad. Es por esto que en el espacio público es posible reconocer lo colectivo en contraposición de lo íntimo, y es que cuando Arendt define que “lo público es todo aquello que puede ser visto y oído”, recalca una relación restrictiva de qué es lo que se puede ver y oír. Hoy esto se restringe a una construcción de lo moral y lo social que Sennett explica desde la caída del imperio romano, y que se ha modificado y restringido hasta nuestros días. Desde la antigüedad clásica, que la sociedad se caracteriza como una construcción en torno al cuerpo, en donde el desnudo era el atributo más importante de cada ciudadano. Sennett da cuenta de un cambio radical en la constitución de las sociedades occidentales respecto al cuerpo al apartarlo de la esfera pública, para hacerlo exclusivo de la intimidad del espacio privado.

La representación del fenómeno esbozado por Sennett, en donde se evidencia que en la historia el cuerpo ha cambiado su relación con la ciudad, se grafica de manera clara en la obra de William Hogarth, *Beer Street & Gin Lane* (Fig. 6). Por un

lado, *Beer Street* ilustra una calle atestada de gente en comunión, componiendo un centro unificado en la obra, los cuerpos se cruzan y tocan. Para el artista esto significaba un orden social enfocado en la cercanía y el conocimiento entre los cuerpos en la ciudad, algo más parecido a lo que ocurriría en un pueblo en donde todos se conocen. Por otro lado, *Gin Lane* corresponde a una imagen más cosmopolita o de la ciudad actual, en donde los cuerpos principales están separados, no existe un diálogo entre las figuras que componen la obra, cada personaje representa su propio mundo. Esta falta de contacto físico es la imagen que Hogarth tenía del desorden en el espacio urbano¹². Hoy en día, el orden significa falta de contacto.

En la línea de relación que esboza Colomina—sobre la publicidad de los espacios privados— Sennett refuerza esto con el concepto de cuerpo pasivo, aquel que pareciera tener una libertad física menos restringida de lo que verdaderamente es, una idea que viene marcada en gran medida por los medios de comunicación de masa pero que remonta su raíz a las épocas antiguas. Es evidente que las relaciones espaciales de los cuerpos humanos determinan en buena medida la manera en que las personas se comunican con otras, la forma en que se ven y escuchan, en que se tocan o se distancian¹³. Hoy el recorrido por la ciudad se puede entender en un nulo esfuerzo físico, en donde el auto ha impulsado la idea de desconexión. El viajero, tal como el espectador de televisión, experimenta un mundo narcotizado, moviéndose pasivamente, hacia destinos situados en una ciudad fragmentada

9. Hannah Arendt. *“La Condición Humana”*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 73.

10. Beatriz Colomina. *“Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas”*. Edición en español. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia, 2010

11. Arendt. *“La Condición Humana”*, p. 67.

12. Richard Sennett. *“Carne Y Piedra : El Cuerpo Y La Ciudad En La Civilización Occidental”*. Madrid: Alianza, 1997. Cap. Introducción.

13. *Ibid.* p. 19.

BEER STREET.



*Beer, bappy Produce of our Isle
Can smoky Strength impart,
And wearied with Fatigue and Toil,
Can cheer each manly Heart.*

Designed by W. Maynard.

*Labour and Art upheld by Thee
Successfully advance,
We quaff Thy balmy Juice with Glee
And Water leave to France.*

Engraved according to Act of Parliament, 1834, c. 13.

*Genius of Health, thy grateful Taste
Rivale the Cup of Joy,
And warm each English generous Breast
With Liberty and Love.*

True 17.

GIN LANE.



*Gin-cursed Fiend, with Fery draught,
Makes human Race a Prey;
It cures by a steady Draught,
And steals our Life away.*

*Virtue and Truth drive to Despair,
Its Rage compells to fly;
But, attended with helthful Care,
Thell, Murder, Perjury.*

*Damn'd Cup! that on the Filials preys,
That liquid Fire contains
Whose Violence to the Heart conveys,
And rolls it thro' the Veins.*

Fig. 6 William Hogarth, *Beer street y Gin lane*, 1751.

y discontinua. El urbanista y el programador de televisión crean una «liberación de la resistencia». El deseo de liberar al cuerpo de resistencias le sigue el temor al roce, el cual es evidenciado en la planificación urbana contemporánea¹⁴.

Desde tiempos inmemoriales y de continente en continente, uno de los espacios paradigmáticos para el cuerpo se ha hecho presente en la esfera pública, han sido los saunas o baños —Bathhouse en inglés¹⁵— que han jugado un papel comunitario fundamental en la sociedad, despojando a sus usuarios de las distinciones sociales, logrando reunir en su interior desde el último esclavo de la cadena hasta el emperador más poderoso. Aquí se pone en juego de manera impensada, incluso todavía en la actualidad, el aspecto más íntimo del cuerpo: su desnudez en el espacio público. Parte de la raíz del problema —que el mismo Sennett en ‘El declive del hombre público’ ha esbozado cómo en la historia el humano se ha distanciado del concepto de lo extraño, volviéndolo aun mas ajeno y fuera de sus intereses— es que en la desnudez recaen parte de los miedos más profundos de la sociedad, que por cierto, han forzado que el individuo se refugie aun más en su privacidad.

Si bien pareciera poco evidente, la concepción sobre el cuerpo en una sociedad alimenta de manera directa la formación de la ciudad y viceversa, de hecho, la investigación de Sennett parte desde la misma inquietud:

“Cuando comencé a explorar la privación sensorial en el espacio, tuve la impresión de que el problema se limitaba a un fracaso profesional: los arquitectos y urbanistas contemporáneos de alguna manera habían sido incapaces de establecer una conexión activa entre el cuerpo humano y sus creaciones. Con el paso del tiempo me di cuenta de que el problema de la privación sensorial en el espacio tiene causas más amplias y orígenes históricos más profundos”¹⁶.

Por mi parte, inicio con una vuelta a la antigua Grecia, y presumiblemente caigo en el clásico dilema del huevo y la gallina, pero postulo que es en las bases de la sociedad en que se pone la primera piedra de la ciudad, y por este motivo, antes de hablar de la ciudad, exhibiré la visión que distintas culturas han tenido sobre el cuerpo y la corporalidad.

El cuerpo como base constructiva

*[The public bath] has a levelling effect: as the Russian saying goes, there are no epaulettes in the banya*¹⁷.

La desnudez es la condición habitual que ha prevalecido durante la mayor parte de la existencia de la humanidad¹⁸. La completa desnudez, o la cobertura ocasional del cuerpo, fue parte del modo de vida desde la prehistoria, pasando por la civilización grecorromana, hasta parte de la Edad Media. El desnudo en la antigua Grecia es considerado el emblema de una comunidad segura y cómoda en su ciudad, en donde la exhibición del cuerpo recalcaba la dignidad de cada ciudadano¹⁹.

14. Sennett. “Carne y Piedra”. p.19.

15. Edificio que contiene baños de uso comunitario.

16. Sennett. “Carne y Piedra”. p.18.

17. “[el baño público] tiene un efecto nivelador: como dice el refrán ruso, no hay charreteras en el banya”. Tom Wilkinson. “Typology Bathhouse” The Architectural Review. Londres: 243, no. 1448. 2018. p.98.

18. Aileen Goodson. “Therapy, Nudity & Joy: The therapeutic use of nudity through the ages from ancient ritual to modern psychology”. 1991

19. Howard Anderson. “Why Nude?: Thoughts and reflections on social nudity”. 2016. También ver: Anthony J. Papalas “Greek Attitudes Toward Nudity” Nudist Adventure #13. Los Angeles: Elysium, Inc., 1967.



Fig. 7 Manuel Ramirez Ibañez, *Baño pompeyano*, 1880. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Las polis griegas, no solo sugerían el ‘habitar juntos’ sino que, en palabras del orador y político griego Pericles²⁰, la ciudad significaba aquel lugar en donde las personas lograban la unidad. En una ciudad que da lugar a la sociedad y sus ideales, no cabe duda la importancia de una tipología arquitectónica que haga referencia directa al cuerpo: el gimnasio —palabra moderna que procede del griego *gymnoi*, que significa ‘desnudos’. En este edificio se reflejaba la importancia sobre el cuidado del cuerpo, cultivando la fuerza, pero más que eso, aquí se aprendía que el cuerpo era parte de una colectividad más amplia, el cuerpo pertenecía a la ciudad y era de vital importancia la existencia de un vínculo erótico entre el ciudadano y la ciudad. A la inversa, la ciudad presentaba una analogía directa entre cuerpo y edificio, lo masculino representado por el calor y lo descubierto o expuesto, y lo femenino por lo frío y oculto. La stoa²¹, una construcción propia de la arquitectura clásica, contenía dimensiones frías y calientes, abrigadas y descubiertas²², de manera que en el lado cerrado de la nave, los hombres se reunían para hablar, hacer negocios o comer. Hoy entenderíamos este espacio como un interior público cargado de intimidad, ya que si bien uno podía ver a los hombres reunidos, se entendía este momento como un espacio de privacidad muy respetado. Cuando un hombre iba al lado abierto que daba al ágora, se encontraba en el ‘lado masculino o expuesto’ por lo que recién ahí se le podía abordar²³. Por su parte, el gimnasio era entendido como un lugar público basado en el cuerpo caliente en representación de lo masculino, un espacio de exposición y exhibición en donde se aprendía a ser un ciudadano. Este edificio se encontraba en la acrópolis griega junto a los edificios más importantes de la ciudad, aquellos que conformaban y representaban lo más importante para el hombre griego. Esta ‘ciudad alta’ era una exhibición de la sociedad en la ciudad.

Siguiendo la tradición griega, la cultura romana continuó con la relación entre cuerpo, arquitectura y ciudad. El estudio de las matemáticas y la

composición iban estrechamente relacionados con el entendimiento de las proporciones del cuerpo humano, siendo el hombre de Vitruvio, dibujado por Leonardo (Fig. 8), un ejemplo de los tratados predicados por el arquitecto de Julio César —el cual se ha reinterpretado por distintos arquitectos en la historia (Fig. 9). Pero el cuerpo no solo se encontraba en el estudio, sino que también era un pilar fundamental de la esfera pública del imperio, y cuando Arendt define lo público como aquello que puede ser visto y oído, nos hace un guiño a esta época, desde la cual se apoya y funda su definición de lo público, el cuerpo construía la bases de lo que podía ser visto, postulando así al baño como un espacio que desde siempre se ha podido ligar a lo público y colectivo.

En Roma los baños mezclaban la enorme diversidad del imperio en una desnudez común. Para los romanos el cuidado del cuerpo se tradujo en limpieza —a diferencia del gimnasio griego— y así surgió la cultura de la *therma* o baño público. El desnudo, al igual que para los ateneos, era una cualidad admirable de la sociedad, por lo que el baño se transformó rápidamente en un edificio central de las ciudades romanas, llegando a tener tamaños monumentales (Fig. 10). El baño romano, a diferencia del gimnasio griego, es una institución donde se reunían todos los romanos, daban entrada a hombres y a mujeres, a jóvenes y a viejos, y si bien existía el baño privado, era en el baño público en donde se reunían, dando lugar a temas relacionados a la política y los negocios más que solo la higiene. En este lugar muchos venían a solicitar favores o exponer al pueblo en general distintas inquietudes referentes a la ciudad y sus habitantes. De esta forma, el baño se volvió una

20. Wilkinson. “Typology: Bathhouse”. p.41.

21. Consistía básicamente en una nave larga cuya parte trasera estaba cerrada y la frontal se abría en una columnata al espacio abierto del ágora.

22. Sennett. “Carne y Piedra”. p.54.

23. Sennett. “Carne y Piedra”. p.54-55.

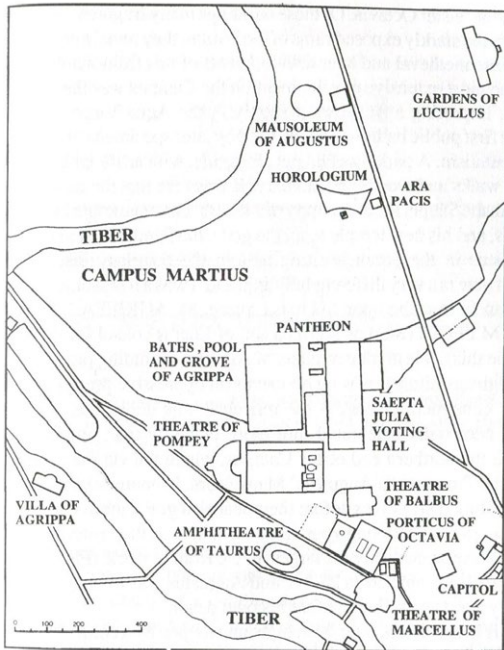
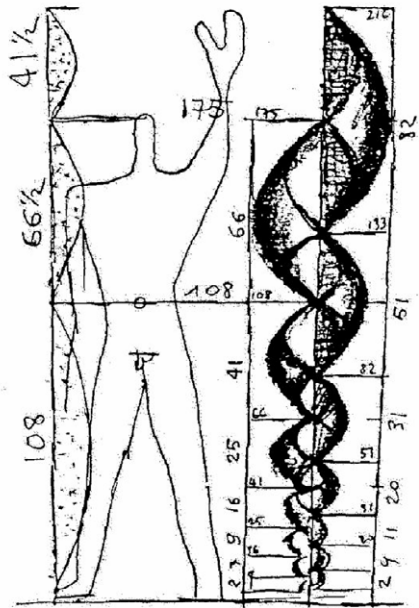
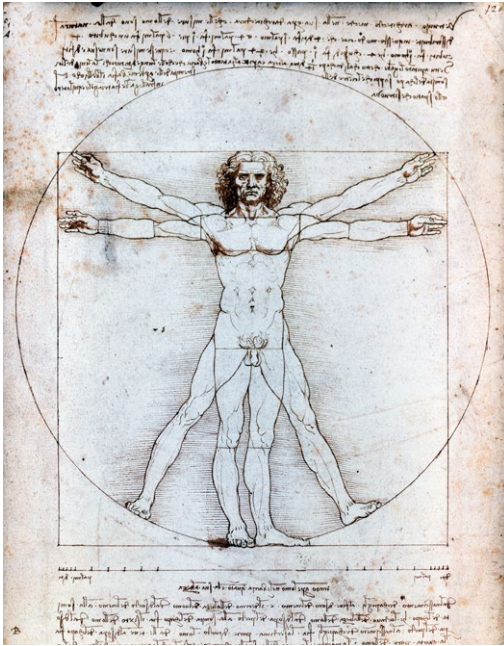


Fig. 8 Leonardo Da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, 1492.

Fig. 9 Le Corbusier, *Hombre de El Modulor*, 1948.

Fig. 10 Plano del Campo de Marte, Roma.





Fig. 11 Martin Parr, *Szechenyi thermal baths*, 2000.

experiencia cívica común, convirtiéndose en el edificio más popular que un gobernante podía erigir. Este edificio se convirtió en una construcción principal de las ciudades conquistadas por el imperio, influyendo así la ideología sobre el cuerpo en los nuevos territorios.

A Medio Oriente, en su mayoría conquistado por el imperio Romano, esto le significó adoptar en parte ciudades construidas por la cultura grecorromana, quienes principalmente construían fortalezas y baños en los nuevos territorios en pos de que aumentara el valor del pueblo por sí mismo. La cultura árabe beneficiaria de las ruinas dejadas por los romanos, continuó con la construcción de sus propios baños y nuevos ritos, llamándoles Hammam.

El Hammam se mezcló de forma muy fuerte con la religión volviéndose parte importante de los rituales islámicos. El encuentro en el baño islámico, al igual que en Roma, se convirtió en un momento de sociabilidad, en donde si bien existía una separación y jerarquización de género inherente a la cultura, el espacio era accesible para todos. Este edificio logra incorporarse en la trama urbana, en donde su ubicación dentro de la ciudad no sólo está asociada a la ubicación del agua, sino que también se encontraban próximos a grandes y pequeñas mezquitas²⁴.

Si bien en Turquía se encuentran Hammams de gran tamaño, es la sección masculina la que tiene una mayor presencia en el tejido urbano, generalmente mostrando una fachada de entrada más pública, mientras que a la sección femenina se accede desde un espacio menos expuesto y muestra una fachada de entrada más discreta. El edificio se hace evidente a nivel del techo gracias a su arquitectura única en composición de cúpulas perforadas y bóvedas, posicionando esta tipología dentro de los edificios mas significativos de las ciudades islámicas²⁵. Hoy la presencia de los baños en la ciudad islámica contemporánea suele ser

bastante discreta, estos se encuentran bien incrustados en el tejido urbano, compartiendo sus muros con otros edificios y presentando una fachada casi en blanco a la calle, pero a veces mostrando una entrada decorada. A medida que la cultura islámica fue expandiéndose y construyendo ciudades más permanentes, llevó también a cuestionar la posición del baño en la ciudad, sobretodo debido a las restricciones severas frente a algunos miembros de la sociedad, las mujeres. Si bien se mantuvo la tradición de que el baño fuese parte de un circuito público en la ciudad, la religión y política, así como en el mundo occidental, fue escondiendo y enterrando el ideal grecorromano.

Un caso similar a Turquía es el baño público japonés, o también conocido como Sentō, que proviene del ritual de la cultura Shinto que solía reunirse en una terma natural. El Sentō se transformó en la versión mas pública y de fácil acceso en las zonas rurales y las ciudades japonesas. El lavado del cuerpo para los nipones es esencial, convirtiendo al acto en un rito muy estricto en donde la desnudez es fundamental —debido a que cualquier elemento extraño era símbolo de contaminación de las aguas. El baño se convirtió en parte esencial de la rutina diaria y parte importante de la trama urbana. El éxito del Sentō condujo al establecimiento de instalaciones similares a lo largo de la isla, y si bien en la sociedad japonesa la jerarquía es un hecho, el baño fue el espacio en que esta se desvaneció. Sin embargo, no por mucho tiempo, ya que la apertura de la isla al mundo occidental trajo una ola de ideales y morales que colonizaron gran parte de la cultura nipona, llevando a la división y restricción del baño para sus usuarios acostumbrados al encuentro desnudo en comunidad.

24. Magda Sibley, Iain Jackson. "The architecture of Islamic public baths of North Africa and the Middle East: An analysis of their internal spatial configurations". *Architectural Research Quarterly*. 2012. 16(2). p. 785-789.

25. Ídem.



Fig. 12 Torii Kiyonaga, *The Bathhouse women*, 1780.

Como podemos evidenciar, grandes sociedades cuentan con el baño público como parte de la construcción de sus ciudades y ciudadanos, ya vengan de una tradición occidental o de ritos ancestrales. Por otro lado, la ciudad occidental hoy, no perfila al baño público entre sus edificaciones mas memorables, y como bien describe Sennett, fue la religión, y sobre todo la cristiana, la que censuró la exhibición del cuerpo, recludiéndola a la privacidad²⁶.

Los pueblos eslavos, por su parte, también desarrollaron un tipo de baño de arquitectura, que en sus inicios se mostraba mas bien modesta, en madera y usando solo el calor de la piedra, el Banya o sauna ruso. Este nace en las zonas rurales —donde aún mantiene sus dimensiones de escala domestica— pero es llevado al espacio urbano en la época del imperio Ruso, el cual se proponía llevar a todo el pueblo la higiene, cuando no se tenía la tecnología para contar con un baño en cada vivienda. Con el tiempo, la cultura del Banya en la ciudad se transformó en un espacio de socialización y relajación. Los Banyas públicos se convirtieron en lugares para hablar y compadecerse con los amigos de los desafíos de vivir una vida plena en la sociedad soviética, facilitando la discusión abierta y el contacto humano significativamente. Sin ser explícitamente soviéticos o antisoviéticos²⁷, la desnudez en el Banya lo reveló todo, incluidas las paradojas de la vida soviética, encontrando en el baño un espacio de unión e igualdad²⁸. Con el tiempo uno pensaría que la necesidad de Banyas por temas higiénicos disminuiría y por lo mismo llevaría a su desaparición, pero hoy en día se promueve la construcción de más y mejores baños, con más servicios y mejores comodidades para promover el encuentro (Fig. 13).

Pero no todo es como en Rusia, y como ha descrito Sennett, el diseño urbano del siglo XIX privilegió el movimiento individual en la ciudad dificultando el movimiento de grupos. En el caso de la ciudad francesa, los grupos o masas de

gente, recordaban una imagen amenazante de la revolución, promoviendo la idea del movimiento individual y la protección que esta conlleva²⁹. La “era del individualismo”³⁰ tomo fuerza durante el siglo XIX, en donde parecía agradable el concepto del individualismo desde los temas relacionados a la confianza en uno mismo, pero también mostró un lado mas oscuro que se concibió como una “soledad cívica”, término acuñado por Alexis de Tocqueville y que refiere a lo siguiente:

“Cada persona se comporta como si fuera una extraña respecto al destino de los demás [...] Por lo que se refiere a su intercambio con sus conciudadanos; puede mezclarse con ellos, pero no los ve; los toca, pero no los siente; existe sólo en sí mismo y para sí mismo. Y si sobre esta base sigue existiendo en su mente un sentimiento de familia, ya no existe un sentimiento de sociedad”³¹.

Esta expresión evidencia una coexistencia entre miembros en donde la única interacción es la tolerancia por indiferencia, promoviendo también la falta de educación entre ellos y por tal, la intolerancia de lo desconocido. Por esta separación que se dió en virtud del movimiento, devaluando el espacio público, los individuos gradualmente perdieron la sensación de compartir el mismo destino que los demás³².

26. Esto sumado a la persecucion contra los cristianos durante el imperio romano, que los obligó a resistir en interiores y construir sus creencias cobijados en la intimidad de la privacidad para evitar la ejecución.

27. Wilkinson. “Typology: Bathhouse”.

28. Ver nota 17 sobre dicho sovietico al inicio del capítulo.

29. Sennett. “Carne y Piedra”, p.346.

30. Expresión usada por Alexis de Tocqueville.

31. Sennett. “Carne y Piedra”, p.344.

32. Íbid. p. 344-346.



Fig. 13 Jeremy Nicholl, *Sandunovskaya Banya*, 1996.

Hoy la concepción de un espacio público cargado de intimidad nos parece un espacio heterotópico, ya que pone en cuestión todo el espacio con el que nos relacionamos, invirtiendo relaciones que para el ciudadano del siglo XXI parecieran obvias e inamovibles. En la revisión de este capítulo se presenta el baño público como un espacio oligóptico³³, elemental para el desarrollo de la publicidad y lo colectivo, pero que hoy ha perdido esta capacidad. En las sociedades de la antigüedad, el valor de lo colectivo y lo común fue muy alto, este colectivismo se expresó en muchos niveles diferentes, pero especialmente representativo en la forma del baño público. El acto de la limpieza y la desnudez colectiva, junto a la intimidad comunitaria, se convirtieron en una condición cultural que se desarrolló a través de diferentes periodos y cambios ideológicos. La arquitectura de esta intimidad colectiva tiene su propio desarrollo, y cada etapa se caracteriza por distintos materiales, tamaños y configuraciones espaciales que marcan la historia de las distintas culturas. El baño público —bathhouse— fue el espacio más colectivo, pero también el más íntimo. La transformación constante de esta tipología en distintas culturas muestra la adaptación perpetua y la presencia eterna de este tipo en el contexto mundial, aunque esto signifique encontrarlo en forma de asilo. El baño es relevante no sólo en términos de conocimiento arquitectónico, sino también en cómo describe las relaciones entre el cuerpo y el espacio. Irónicamente, los grados de intimidad de este espacio público demuestra problemas público-privados, jerarquías, relaciones complejas de género y muchas otras capas de mitos, a través del estado más puro, el estado de desnudez. La desnudez es una condición liberada de cualquier diferenciación jerárquica por la teología de las capas de ropa y otras máscaras³⁴. En consecuencia, el verdadero colectivo es un colectivo desnudo.

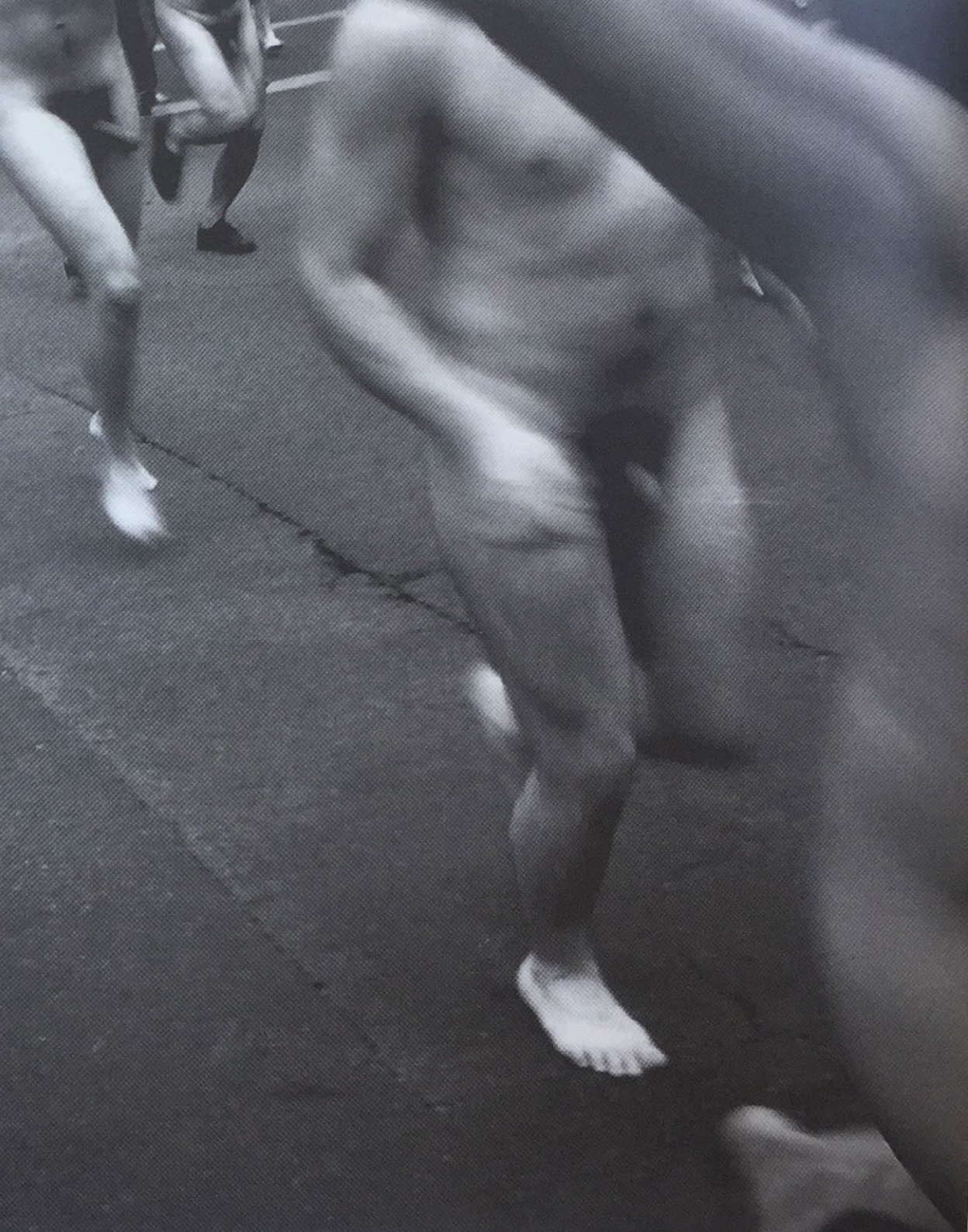
33. En vista de la construcción de sociedades completas en torno al encuentro de sus habitantes desnudos en el baño, presento este espacio como sitio desde el cual se puede observar cómo se fabrican y tejen las estructuras sociales que dictarán las normas morales de cada sociedad, dando forma a la esfera pública en donde el desnudo forma parte elemental del entendimiento de la otredad. Estas culturas que se construían desde el baño dan cuenta de una actitud frente al cuerpo muy distinta a la que podemos ver hoy, en que se castiga la exhibición y se hipersexualiza el desnudo. Es importante recalcar las condiciones que presenta la oligóptica, que Latour describe: “We, however, are not looking for utopia, but for places on earth that are fully assignable. Oligoptica are just those sites since they do exactly the opposite of panoptica: they see much too little to feed the megalomania of the inspector or the paranoia of the inspected, but what they see, they see it well—hence the use of this Greek word to designate an ingredient at once indispensable and that comes in tiny amounts (as in the ‘oligo-elements’ of your health store). From oligoptica, sturdy but extremely narrow views of the (connected) whole are made possible—as long as connections hold.” Ver Bruno Latour. “Reassembling the Social: An Introduction to Actor-network-theory”. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 181.

34. Giorgio Agamben, David Kishik. “Nudities”. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.



Fig. 14 Jeremy Nicholl, *Sandunovskaya Banya*, 1996.





Expresión artística, un asilo

Si bien el circuito del Padrino fue una red de asilos importantes para la corporalidad durante una época de represión como la dictadura —en donde el ocultamiento de actividades en torno al cuerpo era obvio— con la vuelta a la democracia los santiaguinos buscaron nuevos espacios en donde desenvolverse. Sin timidez alguna, los espacios públicos más destacables de la ciudad comenzaron a transformarse en soporte para la manifestación del cuerpo extraño³⁵.

En un Santiago históricamente dividido, las fiestas *rave* —originarias de Europa³⁶— comenzaron a tomar lugar en la ciudad gracias al retorno de algunos exiliados y sus hijos, una generación más joven y abierta, que trajo consigo un nuevo concepto y espacio para el cuerpo, acompañado de música, calor y las piletas del parque Almagro. Inti Kunza, conocido productor chileno, declara estas fiestas como un verdadero acto político. Fiestas gratuitas en el centro de Santiago, en que

no importaba procedencia, situación económica o lo que sea que diferencie a los chilenos hoy, ya que alrededor de la música y en plena calle la igualdad se respiraba en el aire³⁷. Si bien con el tiempo se han creado espacios privados para albergar esta música, la fiesta rave es propia de la calle, un acto de encuentro de los cuerpos que da por un momento espacio para su expresión. Estas fiestas comenzaron en la década de los 90, generando más que una escena nocturna, una intervención a nivel ciudad.

35. Extraño: 3. adj. Dicho de una persona o de una cosa: Que es ajena a la naturaleza o condición de otra de la cual formaparte. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [10-01-2021]. Utilizo y hago énfasis en esta palabra para referirme a que el desnudo es parte de lo que se engloba como raro en la sociedad chilena, incluyendo así a todo cuerpo que sale de la norma, cuerpos trans, mutilados, chicos, gordos, etc.

36. Alemania 1989-1990, caída del muro de Berlín, el estilo se originó en un contexto de represión como un escape y manifestación colectiva.

37. Carlos Latorre “DJ Zikuta”, entrevistado por Ignacio Molina. Vice. 28 de agosto de 2018. disponible en: https://www.vice.com/es_latam/article/ne5y3g/dj-zikuta-habla-sobre-los-inicios-de-la-electronica-en-chile



Fig. 15 Página anterior: Foto extraída del libro “Cuando Chile dio la cara” Editorial La Nación, 2005.

Fig. 16 Javier Godoy, *Open Rave* en Parque Almagro, 1998.

Los primeros encuentros se dieron en el Parque Forestal, lo cual no es menor, ya que en esta zona de la comuna se encontraban los vecinos de mayores ingreso asociados a la elite chilena, la misma que más tarde Lelio representaría como hostil. El Parque Almagro fue el escenario por dos años más hasta que el nuevo alcalde de turno, Joaquín Lavín, decidiera que “tanto raro no podía andar por las calles”³⁸ así que mejor concentrarlos en el Parque O’Higgins, una decisión que los productores tomaron de forma negativa al notar que cada vez eran más marginados y tratados como *freaks*³⁹, por querer generar en la calle un espacio para la expresión colectiva. Al contrario de la opinión del alcalde, las fiestas fueron bienvenidas por los santiaguinos y tomaron fuerza en el imaginario de jóvenes y adultos curiosos de la urbe. Cuando en 2003 la rave se tomó —legalmente— la plaza de la constitución,⁴⁰ se pudo dar cuenta que los participantes no sólo se encontraban ahí por la música, sino que la intervención en la calle les permitió, y les dio una excusa⁴¹, para encontrarse y conocerse en un espacio tan propio de la ciudadanía como aquella plaza. Estos encuentros masivos que llegaron a albergar alrededor de 300.000 personas tuvieron su fin cuando Trivelli —intendente de Santiago desde el año 2002— salió de la intendencia. Nuevamente la manifestación del cuerpo se catalogó como un acto impropio para la ciudadanía.

Aunque la expresión corporal fue parte importante de estas fiestas de la calle, la exhibición del cuerpo fue producto de la mezcla entre la música, el baile, la concentración de gente, mucho calor y piletas cercanas que invitaban a los asistentes a empelotarse en el centro de Santiago. El precedente que sentaron estos eventos tiene repercusiones hasta el día de hoy, en que podemos ver como en distintas marchas, es el cuerpo desnudo o pintado el protagonista de las manifestaciones sociales⁴², definiendo así el desnudo en Chile como un acto político.

Si la masividad de las fiestas rave sacó al desnudo de una condición tabú, para hacerlo presente y parte de la normalidad, la manifestación artística se ha hecho presente en distintos formatos en la historia reciente de Santiago entregándole un escenario al cuerpo desde el cual expresarse y hacerse presente en el imaginario colectivo de los ciudadanos. La expresión de arte se ha vuelto un asilo, al igual que el baño, que hoy como una heterotopía, reescribe y cuestiona las condiciones de colectividad e intimidad en la ciudad contemporánea.

Momentos para la corporalidad

Como objeto de admiración, el cuerpo humano fue retratado desde la prehistoria, pasando por Egipto y la antigua Grecia, estudiado por los florentinos, deformado por el manierismo, simplificado por los cubistas y así una larga lista en donde el cuerpo como protagonista revolucionó el oficio artístico, siendo representado e incluso mitificado de generación en generación.

La llegada del siglo XX revolucionó la manera de entender el arte, adquiriendo significados y redefiniciones constantes, en lo político, social y tecnológico a través de las distintas vanguardias, abarcando una gama que trasciende la mera pintura y escultura, abriéndose paso en distintas disciplinas y formas de hacer arte hasta el día de hoy. Los “nuevos medios”⁴³, como la *performance*, junto a la fotografía han cambiado la forma en que entendemos el oficio y los alcances que este puede tener en nuestra sociedad, criticándola y repensándola constantemente, en donde el cuerpo no ha sido olvidado, sino que incluso se ha transformado en una nueva herramienta⁴⁴ para incontables artistas que a través de él no sólo repiensen el cuerpo humano, sino que toda una sociedad, a través de comportamientos nuevos que emergen cuando el cuerpo es puesto en crisis.

El cuerpo desnudo se hace presente en Chile a través de distintos artistas, entre ellos Francisco Copello, Pedro Lemebel, Cecilia Vicuña, Lotty Rosenfeld o Carlos Leppe, por nombrar algunos, en donde la puesta en escena del cuerpo no sólo apunta a una cierta estética sino a críticas a la sociedad chilena. Estas obras que trascienden el campo artístico nos llevan a cuestionar hoy el cuerpo, el desnudo y su “normalidad”, en lo público, en lo privado y en la ciudad. A partir de la exposición del trabajo de autores destacados de las últimas décadas, expondré como desde el asilo del arte se logra trabajar las barreras sociales frente a lo distinto y lo poco conocido.

38. Carlos Latorre, entrevista, Vice.
39. Así también son llamados en algunas zonas más conservadoras de Europa.
40. Gracias al intendente de turno, Marcelo Trivelli, quien permitió el evento frente al palacio de la Moneda.
41. “Imaginate que por fin un cuico baila con un flaute y un gay con un neonazi; o sea, toda la gente pasándolo increíble bien en una ciudad donde siempre nos dicen que somos agresivos el uno con

el otro y donde todo se marginaliza. Creo que nosotros le hicimos mucho cariño a la ciudad. Le hicimos un gran regalo emocional: yo estoy seguro que al día siguiente de la Love Parade había mucha gente sonriendo en el metro”, palabras del DJ Zikuta, productor de Love Parade Chile, en entrevista sobre los inicios de los rave en Chile.

42. Un ejemplo de esto se puede observar en las últimas marchas feministas, en donde la exhibición del cuerpo de mujer desnuda hace un llamado por acabar con la violencia de género, o aquella impuesta por el estado, atentando contra los derechos de la mujer. La exhibición del desnudo pide terminar con la hipersexualización del cuerpo femenino para poder tratarlo de igual a igual con su contraparte masculina, la cual se ve privilegiada en una sociedad patriarcal.
43. Género que abarca todas las obras de arte creadas a través de formas no tradicionales de expresión artística. Las tecnologías de los nuevos medios, incluyen los gráficos por ordenador, arte digital, arte virtual, arte en internet, animación, videojuegos, impresión en 3D y robótica. Ver también: Ingo Walther F. Arte Del Siglo XX. Barcelona, España: Taschen, 2001.
44. “Pinceau vivant”, concepto usado por el artista Yves Klein para explicar la técnica desde la cual desarrollaba su serie “Antropometría” (ANT 56), lienzos que a partir de residuos performativos, en los que el artista actuaba a modo de coreógrafo, eran pintados por los cuerpos de bailarinas bañadas en el ya reconocido tono IKB (International Klein Blue). Esta serie fue de los principales actos pictórico-performativos en que el cuerpo tomó una relevancia distinta a la trayectoria de modelo que tenía en el mundo del arte, pasando a considerarse una herramienta del arte.



Fig. 17 Yves Klein, *Anthropométries de l'Époque Bleue*, 1960.

PIEZA PARA LOCOS⁴⁵

Francisco Copello, 1973.

Reconocida como *tableaux vivant* —cuadro viviente— que hace homenaje a la pintura de Francisco de Goya “Manicomio”⁴⁶ (Fig. 19), es una obra performática que nunca llegó a estrenarse por la violenta irrupción de la dictadura militar en Chile (Fig. 20). La obra presenta una crítica que se toma desde el cuadro de Goya, pero que se aplica al contexto nacional. Este híbrido que asocia artistas y técnicas diversas, rompiendo con las reglas de la censura, presenta la locura como un viaje al inconsciente, hacia una libertad que protesta frente a la sociedad enferma: aquella represiva y mórbida que encierra al héroe soñador⁴⁷. Es a través del movimiento y la interacción de los cuerpos que esta obra transpositiva muestra aquello entendido como “distinto” en un momento de valoración y entendimiento del cuerpo extraño y que no llega nunca a escena debido a las mismas aprensiones que critica. Frente a esta censura que sufre la obra del artista, éste reacciona con aún más fuerza:

“Por razones históricas, resulta una utópica intención presentar públicamente PIEZA PARA LOCOS, una rara ocasión malgastada por la ansiedad y el miedo de la provocación y el escándalo que invade la mente de Nemesio Antúñez, en el fondo un aristócrata conservador que sacrifica mi acto de demencia por el pavor a perder el cargo por culpa del escándalo de una “loca atrevida”. Aborta mis intentos enfermizos por dar a luz nuestro performance, mi último canto gestual antes del inesperado y efectista gran finale. Mi quehacer vanguardista no podía estar más lejano de los Matta y Guayasamín, que promueve el Museo. A ellos los reverencian y exponen buscando desesperados una identidad cultural. Confirmando mi no-lugar del emigrante, el único posible para un hijo extranjero, reclamante de lugar.”⁴⁸

En el momento en que Copello hace referencia a la reverencia que el museo tiene ante Matta como representante de una cultura, es cuando podemos evidenciar la carencia de ésta —incluso desde algunos artistas— frente al cuerpo crudo y natural, y su poder de criticar y construir nuevos imaginarios a partir de la exhibición de distintas formas de corporalidad.

45. Obra recientemente reconocida como la primera performance en Chile dejando la obra de Leppe —“Happening de las gallinas” de 1974— en segundo lugar. Ver: <https://fundacionama.com/portfolio/francisco-copello/> y <https://fundacionama.com/es/conversatorio-copello/>

46. Una habitación atestada de locos, en donde sus actitudes y acciones incoherentes evidencian la demencia que los ha llevado a ser encerrados allí, todos ellos igualados a través del desnudo.

47. Copello piensa y crea esta obra en vista de la corriente psicológica de la Antipsiquiatría, concepto acuñado por David Cooper, y las críticas a la psicología convencional hechas por Ronald D. Laing. A través del hospital psiquiátrico el “loco” es libre, y al tratarlo como héroe, Copello dignifica a todos aquellos que son encerrados y catalogados bajo esta supuesta patología. Ver: Tarjeta de “Pieza para locos” en MNBA, 1973.

48. Reflexiones de Copello al recordar septiembre de 1973. <https://www.franciscopello.com/performance/lista/piezaparalocos.html>



Fig. 18 Luis Poirot, *Pieza para locos* de Francisco Copello, 1973.

Fig. 19 Francisco de Goya, *Casa de locos*, 1912.

ANTESALA DE UN DESNUDO

Paz Errázuriz, 1999.

“Antesala de un desnudo” en línea con el reconocido trabajo de Paz Errázuriz, retrata los aspectos de lo cotidiano que la sociedad usualmente oculta o invisibiliza. Esta serie de fotografías de mujeres a la hora del baño pone en evidencia la dureza del sistema carcelario en las instituciones psiquiátricas.

A través de estas imágenes, la artista revela la violenta disciplina que se ejerce sobre el cuerpo, extendiéndose no sólo a este recinto, sino que conformando un adoctrinamiento social de castigo frente al cuerpo y a su condición natural. La expresión de las protagonistas de esta serie, refleja la condición que se le ha impuesto al cuerpo, el que se muestra con pudor y miedo, frente a una sociedad que ha acostumbrado a condenarlo a una situación obscena e inmoral (Fig. 21 y 22).

La obra que subvierte ciertos órdenes visuales —por ejemplo, los que rigen la fotografía documental romántica, o los modernos cánones de belleza— construyendo un imaginario de lo “marginal”⁴⁹, compuesto por sujetos que quedaron fuera de la normalidad impuesta por la modernización.⁵⁰ Lo que logra esta operación finalmente es redignificar, a través de un registro de arte, aquello que la sociedad rechaza. La “extrema dureza”⁵¹ de estas fotografías, no es más que el fiel reflejo de la extrema dureza con que se castiga la libertad de expresión corporal e individual.

49. Aspecto que se repite en toda su obra, pero que la autora rechaza, y aunque sí hace uso del término minorías en sus retratos, el trabajo crítico evidencia a estos grupos como una mayoría. “Yo revierto el término minoría. Son absolutamente mayoría. Los súper sofisticados y los súper privilegiados son en realidad la minoría” comenta la artista en: Javier Rubio. “La verdad sobre el cuerpo”. España: ABC Cultural. 8 de Enero de 2016. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-verdad-sobre-cuerpo-201601051850_noticia.html

50. Palabras de Consuelo Valdés. en: Javier Rubio. “La verdad sobre el cuerpo”.

51. Las fotografías de la artista han sido catalogadas de “extrema dureza” tanto por el público como la prensa. Calificación que la artista ha manifestado luchar por disolver.



Fig. 20 Paz Errázuriz, Antesala de un desnudo, 1999.

Fig. 21 Paz Errázuriz, Antesala de un desnudo, 1999.

LOS ZAPATOS

Carlos Leppe, 2000.

“Los Zapatos” (Fig. 23) es una de las *performances* más destacadas del artista, y también una de las operaciones de arte más importantes en la historia reciente del arte contemporáneo en Chile. Presenta la figura del ciego, la cual “ha formado parte de la tradición iconográfica occidental desde Grecia, tomando tanto el rol de héroe como el de castigado por las fuerzas divinas”⁵². Una figura que por su discapacidad física se le asociaba tanto a delitos graves como a pecados, prohibiendo su participación de los ritos religiosos católicos por la “incompatibilidad entre la presencia de Dios y la corrupción del cuerpo”⁵³.

Leppe exacerbó esta condición de discriminación agregándole a la figura del ciego todo lo que se considera grotesco: entre heridas abiertas, montañas de pelo, llanto, estatuillas fálicas, excremento y un cuerpo obeso, Leppe se personifica como un indigente ciego inmundo, reflejando un cuerpo que, paradójicamente, nadie quería ver. Es a partir de la corporalidad que el artista propone, a modo de una sátira, una crítica profunda a la estigmatización que existe frente al cuerpo extraño o desconocido, entendiendo esta condición en el mero hecho de no coincidir con los cánones estéticos y morales que la sociedad ha impuesto sobre la corporalidad. De la misma manera que en la antigua Grecia el ciego se condenaba, y por lo tanto, se excluía de todo acto público y social, por su condición natural, el cuerpo humano desnudo en la sociedad contemporánea, encarna muchas de los estigmas provenientes de estas condenas a cualquier tipo de desviación con respecto al ser humano “ideal”.

52. Catherina Campillay. “Aproximaciones a la ceguera como descentramiento: Acciones corporales de Carlos Leppe en Trujillo y Berlín”. en: Boletín n.1 : Carlos Leppe. Fundación CEdA (Centro de Estudios de Arte). Santiago de Chile: Octubre de 2017. p.21

53. Moshe Barasch. “La ceguera: Historia de una imagen mental”. Cátedra, Madrid, 2003. p. 29



Fig. 22 Carlos Leppe, *Los Zapatos*, 2000.

NAUTILUS: La nueva casa transparente

Cooperativa uro1.org + Jorge Christie, 2000.

A 20 años de la casa transparente en la esquina de Moneda con Bandera, la obra de la cooperativa uro1.org junto a Jorge Christie, nos recuerda uno de los mayores hitos que ha revolucionado el centro de Santiago. Y es que, a pesar de encontrarse en un solar privado, la transparencia de la vivienda permitía mirar desde los alrededores públicos cada movimiento de su habitante en el interior. La intención de la obra era clara, una acción de arte que pretendía especular acerca de la relación entre la vida privada y la pública.

Las dos semanas en que habitó Daniela Tobar el inmueble, fue víctima del voyerismo y morbo que produjo su estancia en la casa. Sus espectadores, muchos de los cuales no llegaron a observar la obra por sus pretensiones artísticas sino que por el cuerpo de su interior, demostraron como el sistema patriarcal imperante produjo que los expectantes —en su mayoría hombres— se sintieran con el derecho de mirar a la actriz y deleitarse⁵⁴, pero al mismo tiempo a agredirla y censurarla.

Esta obra en particular, permite abordar la acción del desear que articula la arquitectura que se plantea el equipo, analizando sus consecuencias tanto formales como sociales, en donde el deseo como motor de acción abre puntos de vista inéditos generando nuevos deseos, capaces de trazar el camino de una transformación cultural. “NAUTILUS, el deseo público de la intimidad”, como llaman sus creadores, se presenta como evidencia sobre la intención de “destapar” y el deseo de ser destapado y transparentar la sociedad.

54. Más de 200 hombres se agolpaban desde el amanecer hasta altas horas de la noche, solo para ver a Daniela ducharse. https://www.youtube.com/watch?v=qkn9pWYvuoE&ab_channel=TheClinic



Fig. 23 Jorge Christie, *Nautilus (Casa de Vidrio)*, 2000.

Fig. 24 Jorge Christie, *Nautilus (Casa de Vidrio)*, 2000.

CHILE 1 y CHILE 2

Spencer Tunick, 2002.

Spencer Tunick llega al país el 30 de junio del 2002, y se encuentra con un país que ya mostraba breves y ocasionales rasgos de expresión social y cultural a través del cuerpo –por ejemplo los demás casos citados. Coincide además con la llegada de Marcelo Trivelli a la intendencia de Santiago el año 2002, lo cual significó una visión política más abierta a lo que la ciudad de Santiago había acostumbrado.⁵⁵

CHILE 1 y CHILE 2, fueron en su momento, dos de las obras más multitudinarias de la serie de fotos masivas de cuerpos desnudos que identifican al artista, y ponen en discusión –no sólo en Chile, sino que en cada otro país que se realizaron y por supuesto también en el contexto global del arte– la censura que se impone sobre la sociedad, en pos de mantener los límites de lo que hemos acostumbrado a catalogar como “moralmente permitido”, en relación con la expresión del cuerpo en su estado natural.

Si bien el artista no esperaba una gran convocatoria debido al frío invernal, llegaron más de 4.000 personas al costado del Museo de Bellas Artes, en donde se realizó la actividad. Los voluntarios descritos por la prensa como “sedientos por empelotarse”⁵⁶, son parte de una catarsis colectiva sin inhibiciones, a la que algunos se presentaban por razones artísticas y otros por manifestarse contra el sistema. Un llamado por parte del artista a quitarse la ropa y los prejuicios en un escenario que no era ajeno a la manifestación del cuerpo en la ciudad: el Parque Forestal. A pesar de recibir todo tipo de críticas en contra de la deambulaci3n de los desnudos en la vía pública, las fotografías de Tunick ilustraron una nueva imagen de la ciudad gris y patriarcal que conocemos.

55. En comparaci3n al alcalde de turno perteneciente al partido UDI, el cual sigue una corriente mas conservadora.

56. Nota en RED canal 13.



Fig. 25 Foto extraída del libro "Cuando Chile dio la cara" Editorial La Nación, 2005.

Así como el parque forestal o la plaza de la constitución, existen espacios en la ciudad en que la libre expresión de la corporalidad, o la condición natural del ser humano, es vista como un hecho insólito y excepcional. Si bien el cuerpo ha vuelto a la calle, exigiendo un lugar y la naturalización de él, aún no existe un espacio en el que se haga permanente y parte de un circuito santiaguino reconocible. La liberación del cuerpo de mujer y su lucha contra la opresión ejercida por parte de un sistema patriarcal, ha marcado la pauta en la revolución de los cambios sociales y el encuentro de los ciudadanos en su interior, volviendo aún más pertinente para la disciplina de la arquitectura, el trabajo de espacios en que el cuerpo no sea objeto de frustración, sino que un motor de cambio en la construcción de la ciudad que conocemos.

A partir de estos lineamientos y teniendo en cuenta la flexibilidad con la que el cuerpo se ha manifestado, es que se ha propuesto recientemente el término de la “arquitectura trans”. Andrés Jaque, precursor de esta terminología, propone un futuro trans en donde, tal como se ha empezado lentamente a manifestar en la sociedad, los cuerpos y su transformación son los responsables de cambiar los modos de ver hoy la ciudad y sus habitantes. Casi como un guiño salvavidas hacia la crítica de Sennett, Jaque postula que es a través del nuevo contexto *queer* (o cuir) y de lo trans que se puede subvertir el fomento de la interacción uno a uno⁵⁷. El cuerpo deja de tener límites para mutar y adquirir nuevas corporalidades, tanto nuestra cultura, política e identidades entrarán en lo trans, entendiendo que nuestro cuerpo se fabrica, se expande y cambia constantemente.

En esta línea, la arquitectura no debe quedar fuera de esta percepción del cuerpo tanto en el presente como en el futuro, por lo que la búsqueda de un espacio desde el que se pueda impulsar un cambio respecto al cuerpo sólo se puede generar desde el cuerpo arquitectónico. La arquitectura será trans o no será⁵⁸.

57. Andrés Jaque. “El futuro será trans o no será”. Entrevistado por Ianko López. Icon Design. El País. España: 8 de Abril de 2019: https://elpais.com/elpais/2019/04/02/icon_design/1554199697_787896.html

58. Ídem



Fig. 26 Diego Reyes, *Marcha feminista convocada por la CONFECH*, 2018.





Descubrir un interior

La arquitectura es una disciplina que genera constantemente espacios para el cuerpo, aunque también ha sido parte y cómplice de la censura que ha sufrido la expresión de la corporalidad. El espacio dedicado al baño es parte del debate sobre lo público y lo privado, dando cabida a aspectos que hoy consideramos sagradamente íntimos, pero que no necesariamente fueron siempre así. En este sentido, si bien logramos entender que el cuerpo es *leitmotiv* de la arquitectura como disciplina, también es cierto que se ha encargado de limitar la expresión corporal a ciertos recintos debido a la consagración de conceptos como la identidad⁵⁹ y clasificaciones sobre el cuerpo que se han expandido de forma global, separando al cuerpo de su función colectiva y pública. La crisis en que se encuentran estos ideales actualmente ha cambiado radicalmente la manera de entender la ciudad y al ser humano y la interacción entre ellos, por lo que la intención de generar un espacio dedicado a la corporalidad, garantizando el entendimiento

de la otredad busca cuestionar la censura hacia el desnudo, revalorizando éste estado a partir de un contraste con la ciudad en que se inserta.

El centro fundacional de la capital chilena concentra en gran medida edificios patrimoniales, entre ellos instituciones estatales, teatros, museos, edificios corporativos, bancos, viviendas, y una gran diversidad de comercio, y en su historia se presentan momentos importantes tanto de represión como de resiliencia. A pesar de su carácter patrimonial y la censura que esto presenta hacia al cuerpo, el centro de la ciudad también se presenta como un espacio de resistencia, acogiendo en su interior un lugar de asilo.

59. "The concept of identity is a ruse, based on a misunderstanding. Identity is a projection of some traits from. The past on the imagination of the future. Identity does not exist, only identification exists. Identity is the fixation on a process of identification that generally reduces complexity to a predictable pattern of behavior, according to psychological needs or political intentions." Una producción de un proceso evolutivo que no es biológico sino cultural, perpetuado por la historia, los libros, e incluso la arquitectura. Franco Berardi. "Breathing: chaos and poetry". South Pasadena, CA: Semiotext(e) Vol. 26/Intervention Series. MIT Press, 2019, p. 108.



Fig. 27 Página anterior: Jeremy Nicholl, *Sandunovskaya Banya*, 1996.

Fig. 28 Fotomontaje, elaboración propia.

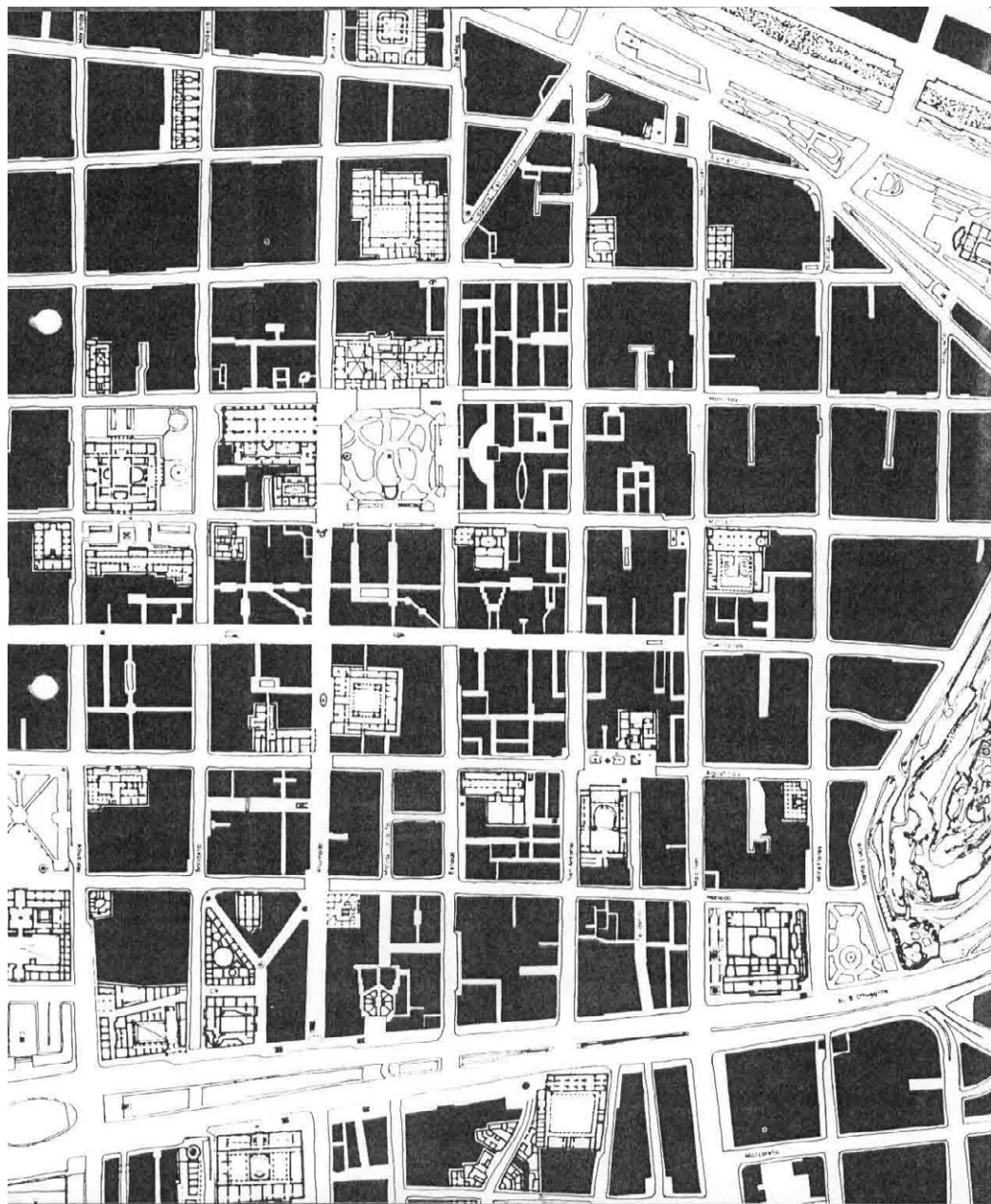




Fig. 29 José Rosas, Santiago Centro: Un siglo de transformaciones 1930-1960.

Fig. 30 Corte elaborado para concurso "Proyectar a conciencia" por Sebastian Valois, Diego Lacazette, Sebastian Montero y Cristián Rosas.

La composición de la ciudad como un damero —al igual que en otras ciudades con el mismo plan— ha generado una construcción sólida del perímetro, conformando un frente continuo a la calle que da a la ciudad un carácter que la diferencia de aquellas con planes más irregulares como, por ejemplo, el plan moderno de la ciudad jardín. En el caso de Santiago, sin conformarse con la regularidad entregada por el damero fundacional, la calle ha logrado penetrar la manzana con pasillos y galerías que dan un nuevo significado a su espacio interior, dando lugar a distintos programas asociados al asilo del cuerpo⁶⁰.

Jan Gehl—para quien la calle es el espacio público por excelencia—⁶¹ describe este espacio como aquel que se conforma entre edificios, y que “provee conectividad y acceso físico, protección del crimen, cobijo del clima, aislamiento del tránsito, oportunidades para descansar y trabajar, como así también chances de congregarse”⁶². Estas características son aquellas que Gehl propone como idóneas, bajo el supuesto de que a través de los espacios públicos se puede incrementar la tolerancia, mejorar la calidad de vida y crear prosperidad para todos los ciudadanos.

Las galerías y pasillos de la capital no son cosa nueva, éstas existen desde principios de 1900 y son populares en la cultura chilena por ser atajos o ser el único lugar donde encontrar aquellos objetos y servicios desplazados por el comercio moderno. Estas galerías presentaron un gran avance en la manera de habitar la ciudad, permitiendo que la manzana santiaguina se haga parte de la calle (fig. 29). Cuando la calle penetra la manzana, el conocido corte del arquitecto danés queda obsoleto, y es que ahora la calle, si bien se sigue encontrando entre edificios, también está bajo ellos. Éste nuevo perfil (fig. 30) muestra un espacio de la manzana fundacional desconocido debido al hermetismo del consolidado perímetro, que hasta este momento, no permite el diseño de su interior.

Este espacio interior de la manzana es reconocido por el arquitecto chileno Sebastián Bianchi como un espacio anónimo⁶³, que se presenta como antítesis a la plena visibilidad abalada por la calle, y que se oculta del imaginario establecido por la cara conocida que la ciudad proyecta de sí misma. Estos interiores aparecen como una serie de morfologías extrañas, inscritas en el corazón de cada manzana de la ciudad. Refractarias al uso público —por su carencia de voluntad formal o diseño alguno— e inaccesible visualmente, presentan una condición favorable para el desarrollo y encuentro de la corporalidad en la ciudad. Este interior presenta la posibilidad de llevar la condición pública de la calle a un segundo nivel, cuarto o incluso décimo si así se presenta— lo que permite generar un roce directo con la manzana misma, sus edificios y usuarios.

La ortogonalidad, o regularidad, de la calle exterior como conformador del espacio público, se concentra en la repetición como elemento de reconocimiento, para así entregar cierta noción de seguridad, elemento es considerado fundamental para alcanzar una ciudad ideal según los principios de Jane Jacobs⁶⁴. Al prolongar la condición pública de la calle hacia los niveles superiores de la manzana, propongo colonizar los vacíos que se dibujan al replantear un perímetro en su interior. Esta nueva condición interior propone un roce constante entre lo existente y lo nuevo, a modo de una crítica, el encuentro entre la cultura patriarcal y la corporalidad, genera nuevos ideales para la sociedad del futuro.

60. Como es el caso de discoteques o bares clandestinos, e incluso cines pornos escondidos de la cara visible de la manzana, manteniendo oculto aquello que todos sabemos pero que nadie quiere reconocer, sin saber bien por qué. Ver: <https://www.eldinamo.cl/d-ciudad/2014/08/06/los-ardientes-secretos-de-los-cines-porno-de-santiago/>

61. Jan Gehl. “Ciudades para la gente”. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Infinito. 2010.

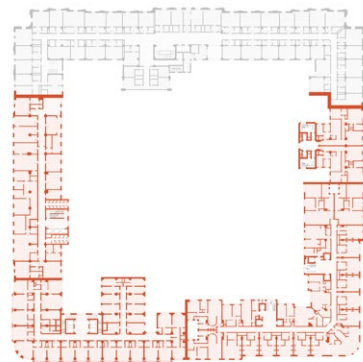
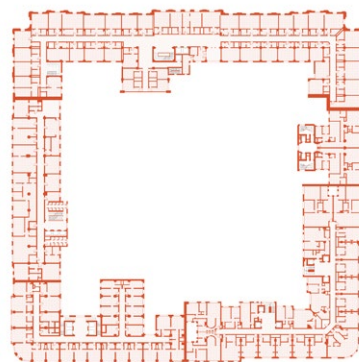
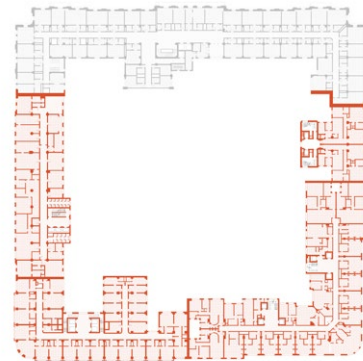
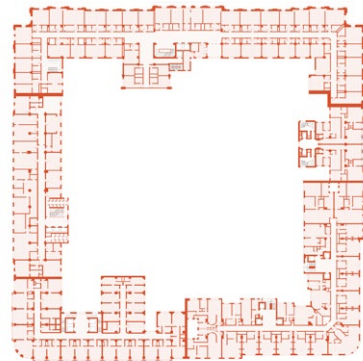
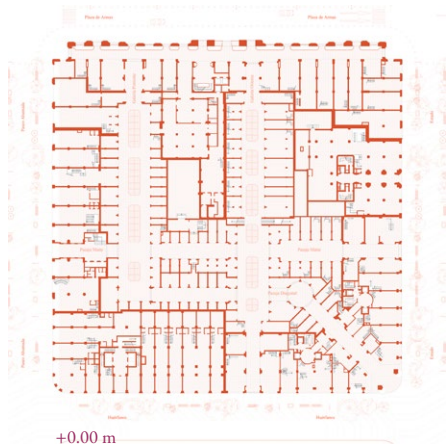
62. Íbid. Prólogo por Joan Clos.

63. Sebastián Bianchi. “Espacios anónimos en la ciudad”, ARQ [artículo De Revista] No. 48 (jul. 2001), p. 44-47.

64. Jane Jacobs. “Muerte y vida de las grandes ciudades”. Madrid: Ediciones Península, 1967.



Fig. 31 Fotomontaje, elaboración propia.



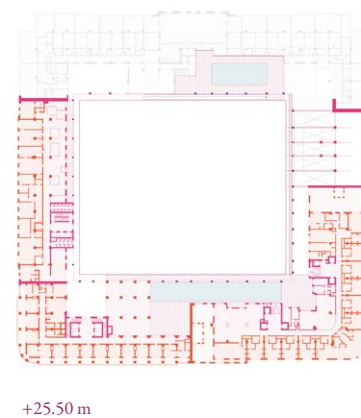
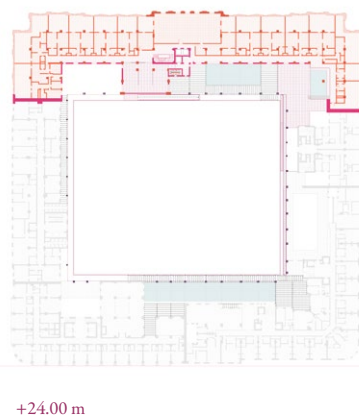
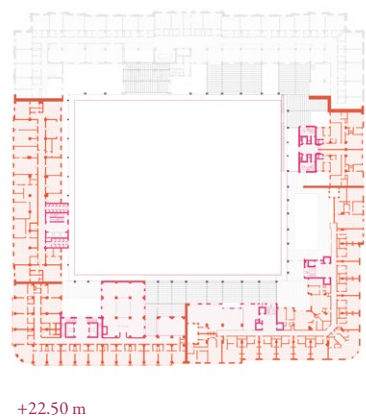
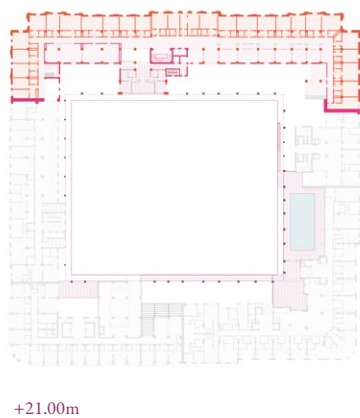
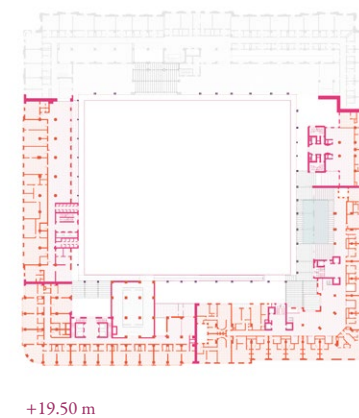
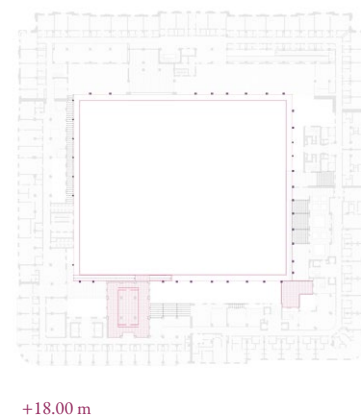
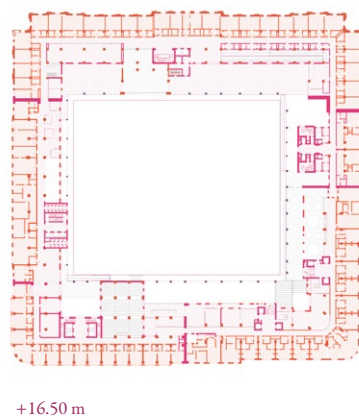
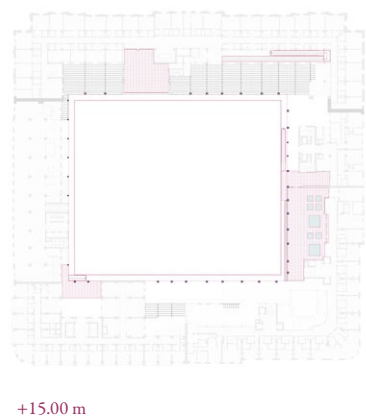
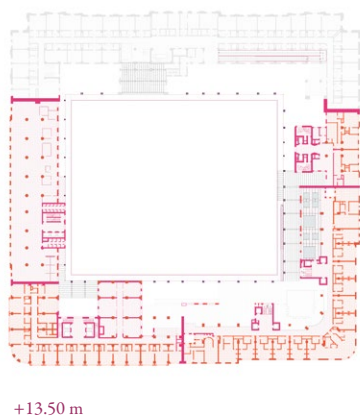
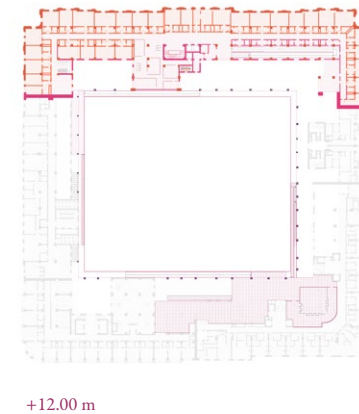
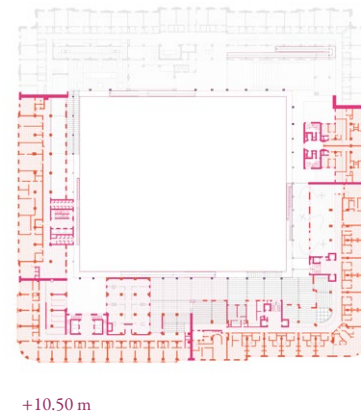
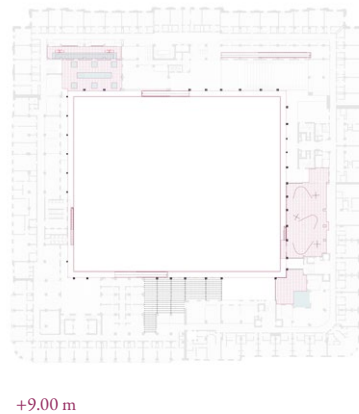
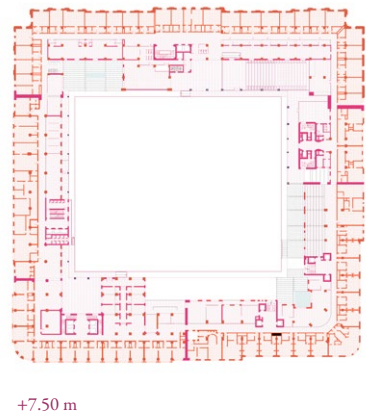
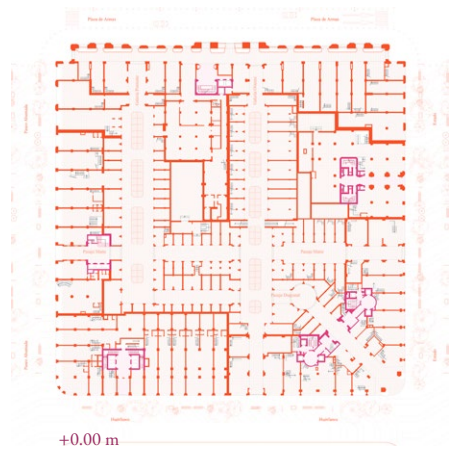
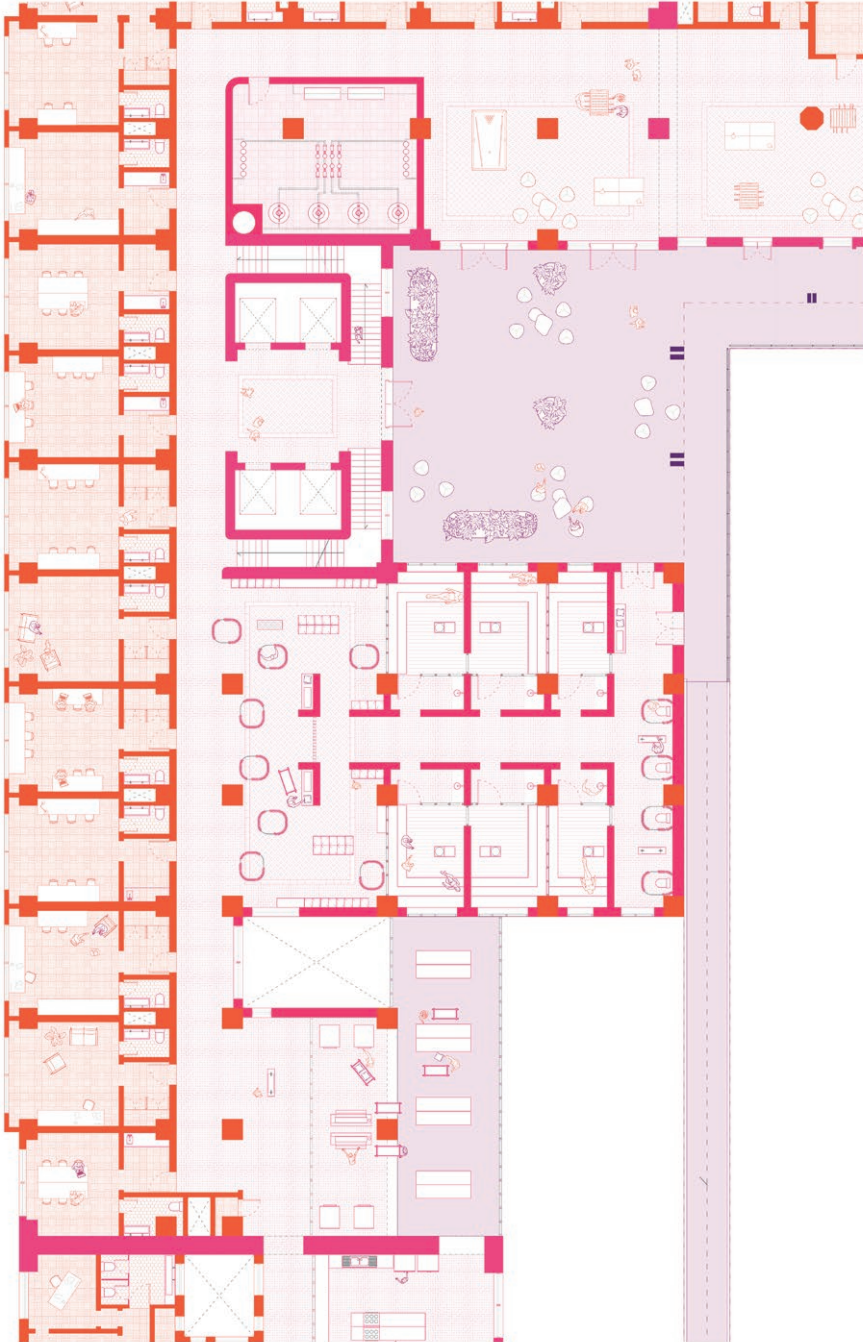
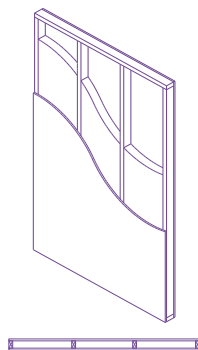


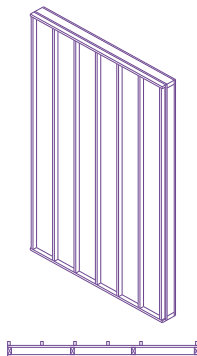
Fig. 32 Serie de plantas de edificios originales cada 1,5m. Elaboración propia.

Fig. 33 Serie de plantas de proyecto cada 1,5m. Elaboración propia.

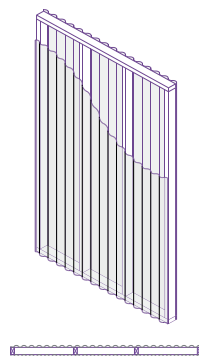




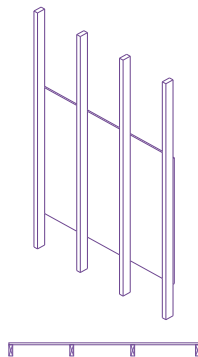
DIVISIÓN TIPO 01
 Tabique 2x4"
 Aislapol e=50mm
 Terciado e=18mm



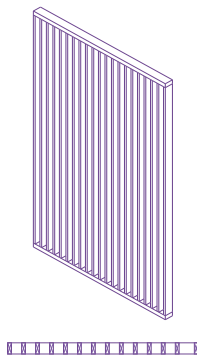
DIVISIÓN TIPO 02
 Tabique 2x4"
 Aislapol e=50mm
 Terciado e=18mm
 Rastreles 1x2"



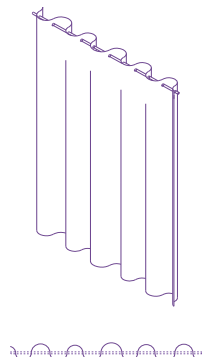
DIVISIÓN TIPO 03
 Tabique 2x4"
 Policarbonato ondulado opal e=0,7mm



DIVISIÓN TIPO 04
 Tabique 2x4"
 Terciado e=18mm



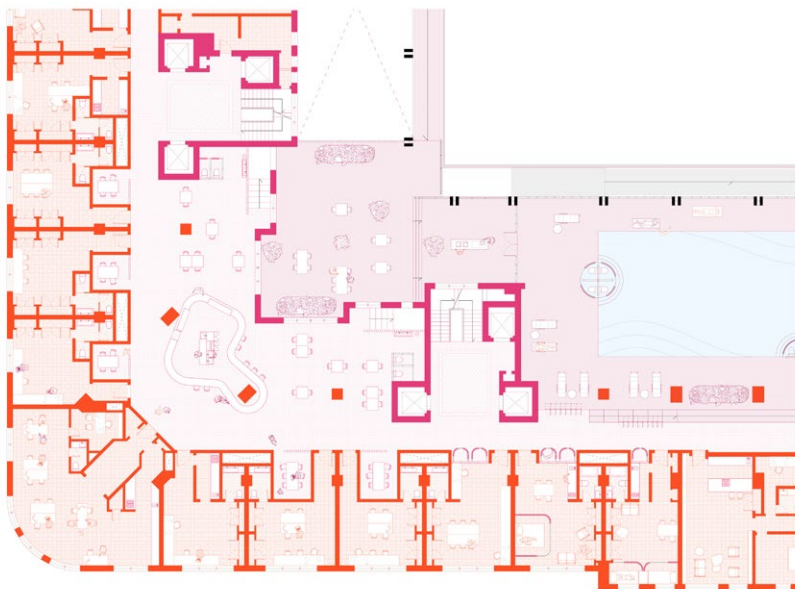
DIVISIÓN TIPO 05
 Marco 2x4"
 Celosía 1x4"



DIVISIÓN TIPO 06
 Tubo aluminio Ø3 cm
 Terciopelo 290 g/m²

Fig. 34 Planta, detalle de proyecto.

Fig. 35 Elementos de composición, tipos de muro y grados de transparencia.

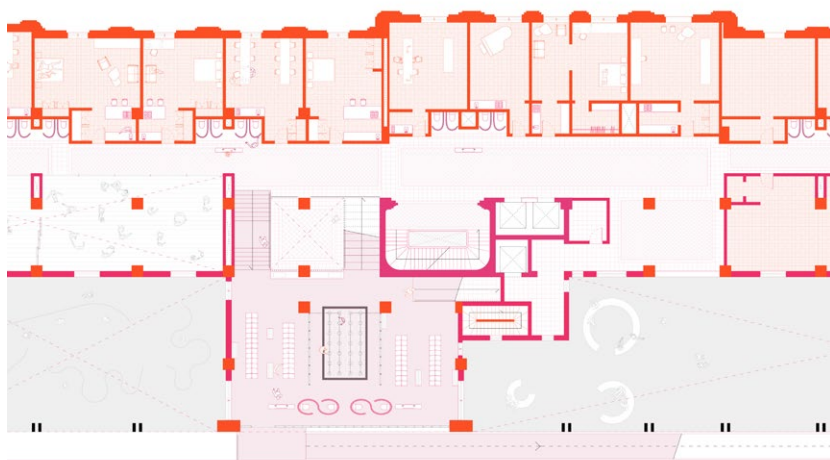


E4
N+19,50m
N+21,00m

39

Pi
28
24
60
—

Planta detalla N21,00-E4
Isabella Layhan



E1
N+24,00m
N+25,00m

40

C+D
25
37
40
20

Planta detalla N25,00-E1
Isabella Layhan

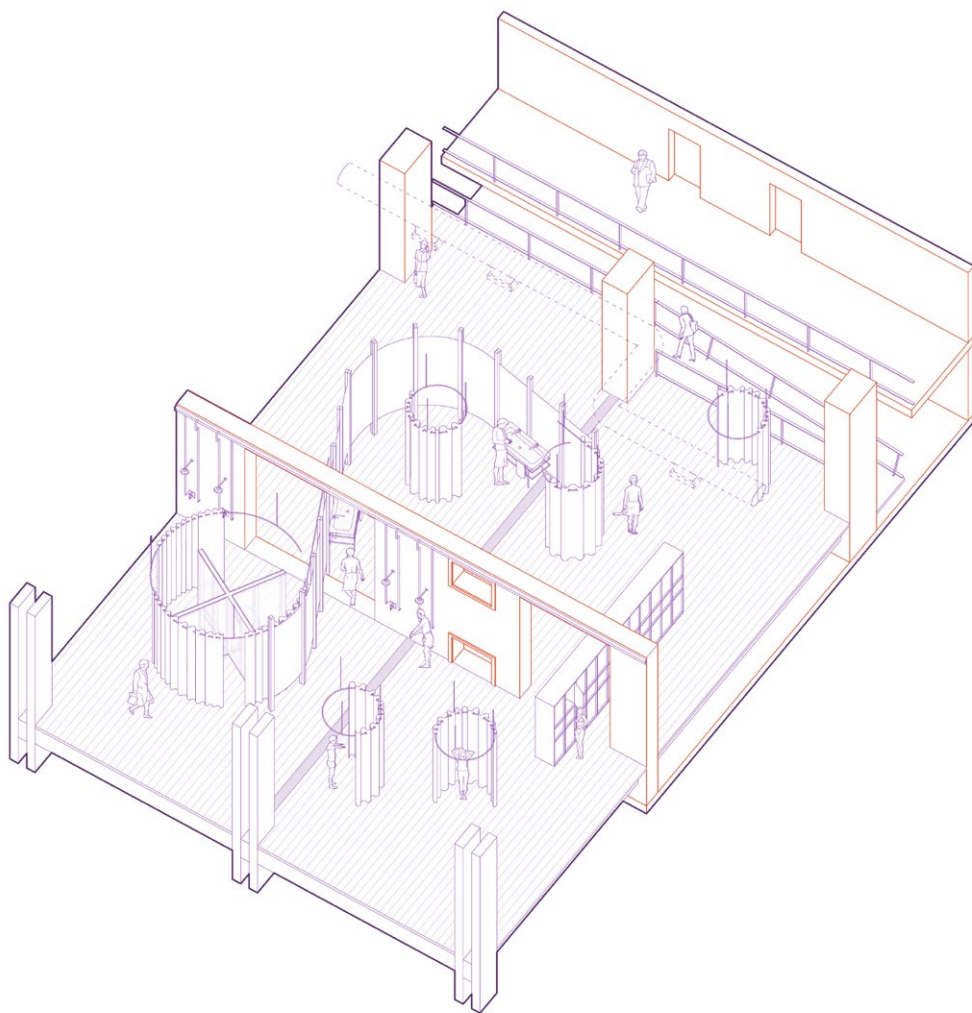


Fig. 36 Plantas, detalle de proyecto zonas de traspaso.

Fig. 37 Axonométrica, zona de traspaso.

Asilo del cuerpo, interior del desnudo

El baño como una tipología edificada desde y para el cuerpo, y antes de consolidarse al interior de la vivienda, se ha relacionado estrechamente con la esfera de lo público y colectivo, generando una nueva capa para lo que hoy consideramos íntimo. Es por esto —y los argumentos aquí ya presentados— que elijo como especulación proyectual la inserción de un baño público en el centro de Santiago. El sitio elegido se encuentra en la manzana sur frente a plaza de armas—en el corazón de la ciudad— y cuenta con una galería en su primer nivel, sobre ésta cinco edificios que componen el perímetro de la cuadra, dan lugar mayoritariamente a oficinas y piezas tipo estudio. A partir del entendimiento de estas preexistencias, el proyecto busca ‘habitar lo habitado’, teniendo en cuenta el roce que se pretende generar, el proyecto busca actuar —a modo del controversial condensador social⁶⁵— como un catalizador generador de encuentros, fomentando el espacio para el ciudadano y la expresión de su corporalidad a través de la desnudez. El edificio-manzana⁶⁶ se vuelca a la multiplicidad de programas uniendo aquellos que en principio —según las “normas morales” que hemos acostumbrado a acatar— “no deberían” ir juntos.

La discusión tanto arquitectónica como urbana de las últimas décadas, se ha desenvuelto, en buena parte, en el replanteamiento de la ciudad, sus planes, trazados y terrenos con el fin de una ciudad más sana y justa, y si bien, el movimiento moderno se vio en la “suerte” de poder trabajar sobre un terreno vacío, este ya no es el caso para las ciudades contemporáneas, de las que Santiago no queda excluida, los nuevos proyectos deben entrar a conversar y negociar tanto con las preexistencias como leyes determinantes para cada espacio. Estas leyes determinantes, como he decidido llamarles, no solo se basan en los planes reguladores de cada

territorio o las leyes antisísmicas tan importantes en Chile, sino que aquellas políticas y sociales, que globalmente, están dictando las maneras de hacer sociedad. Y es que cuando el arquitecto Andrés Jaque funda *Office for Political Innovation*, se propone llevar la inclusión a la vida diaria a través de la arquitectura, revelando cómo la arquitectura puede apoyar o perjudicar la construcción de una sociedad —las palabras expuestas en esta tesis se apoyan en esta mirada. El edificio del centro de Santiago—como cuerpo en sí mismo— que ha intervenido el espacio bajo estrictos y definidos límites, hoy explota al considerar que estos cuerpos pueden mutar y generar nuevas realidades⁶⁷. Es a partir de esta subversión que la cultura trans ha permitido imaginar una realidad en que el cuidado, el ocio y el trabajo puedan encontrarse en un mismo espacio.

El edificio-manzana, se expande para así eliminar sus medianeros y separaciones, encontrándose a sí mismo como parte de la discusión que encausa con estas palabras, un cuerpo en que sus extremidades alejadas se encuentran, y se vuelven parte del nuevo mundo.

Al eliminar estas fronteras, tanto los programas afiliados al entendimiento público como aquellos privados, producen una sinergia traducida en el proyecto como un espacio de transición entre lo antiguo y lo nuevo, dividiéndolo en tres partes que se asociarán a la estructura original y nueva (Fig. 38). De esta forma el proyecto no solo es aquello incorporado, sino toda la manzana se vuelve parte

65. Digo controversial por su origen soviético y las distintas definiciones que ha recibido por arquitectos como Rem Koolhaas o Anatole Kopp, siendo influenciado este último por Henri Lefebvre. Revisar: Michał Murawski “Introduction: crystallising the social condenser”, *The Journal of Architecture*, 2017. 22:3. p. 372-386.

66. Edificio-manzana o manzana edificio descrito por Rosas y Strabuchi hace énfasis en la nula permeabilidad del exterior hacia el interior.

67. Andrés Jaque. “El futuro será trans o no será”.

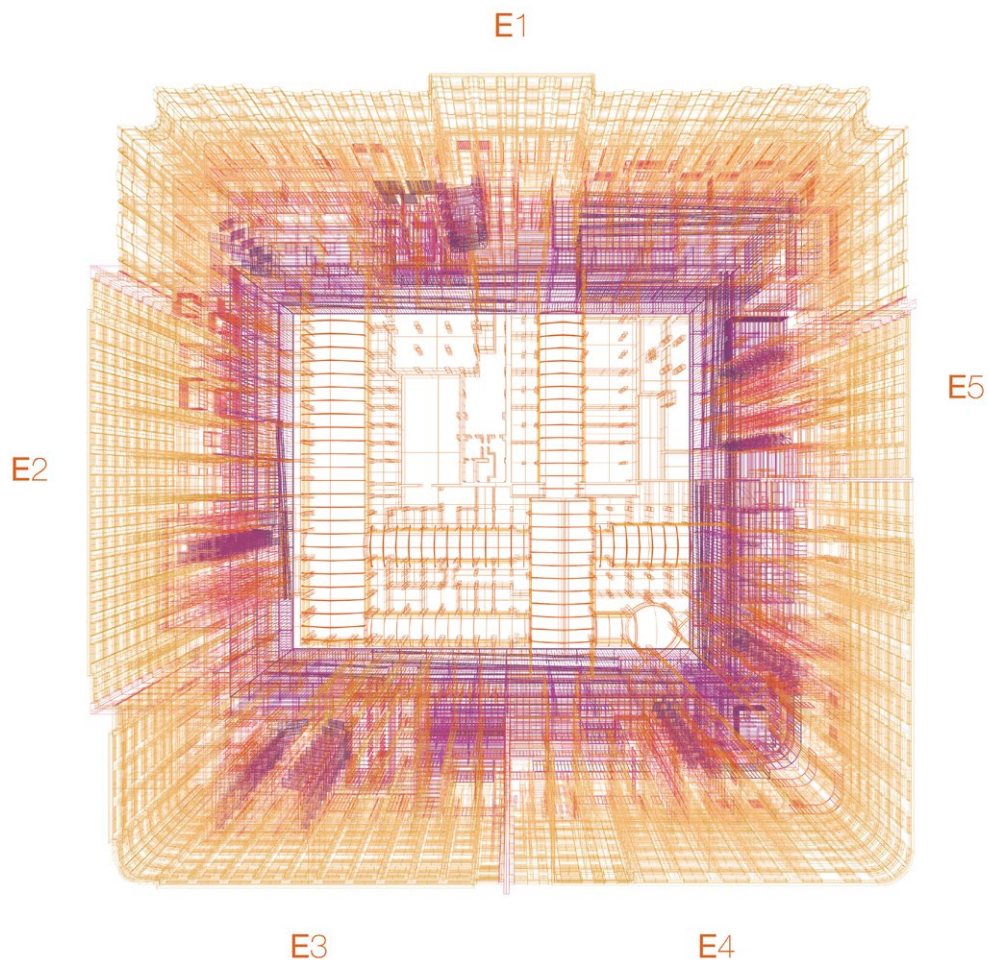
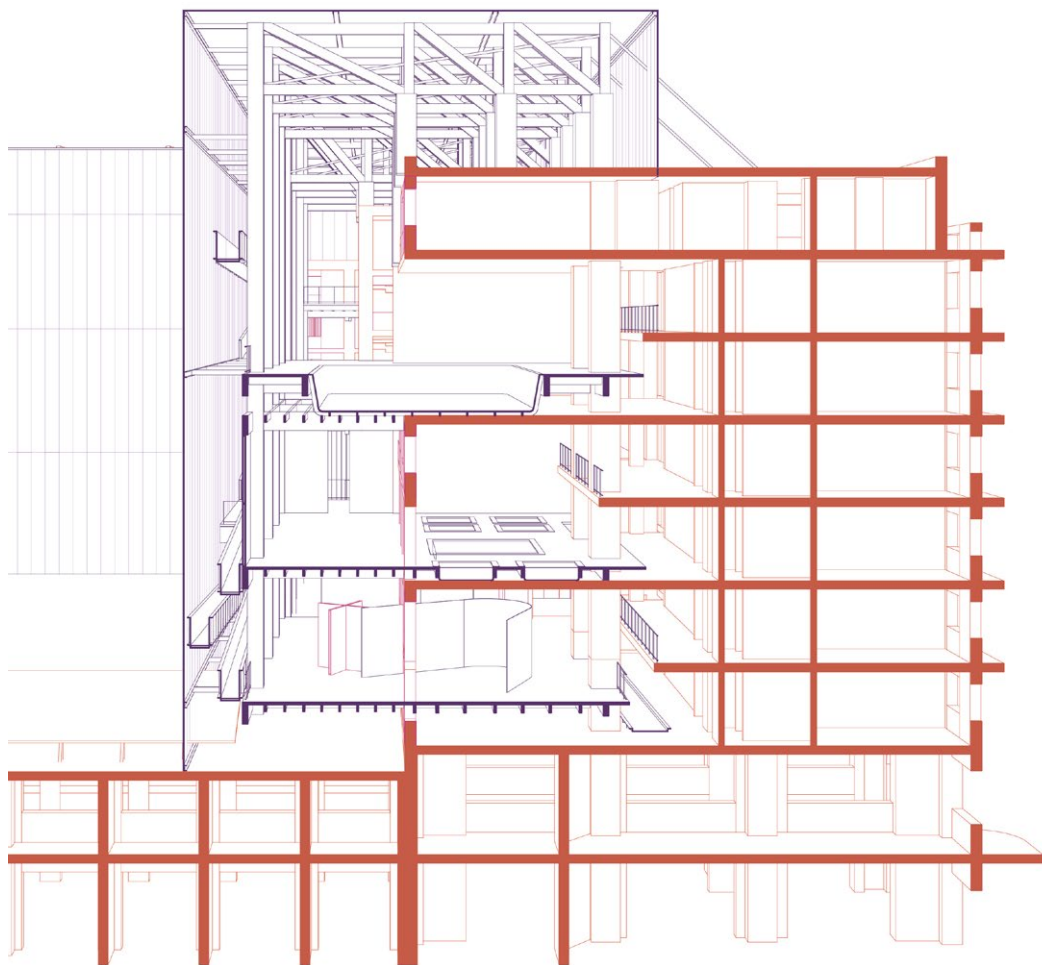


Fig. 38 Operación simbiótica. Diagrama, elaboración propia.



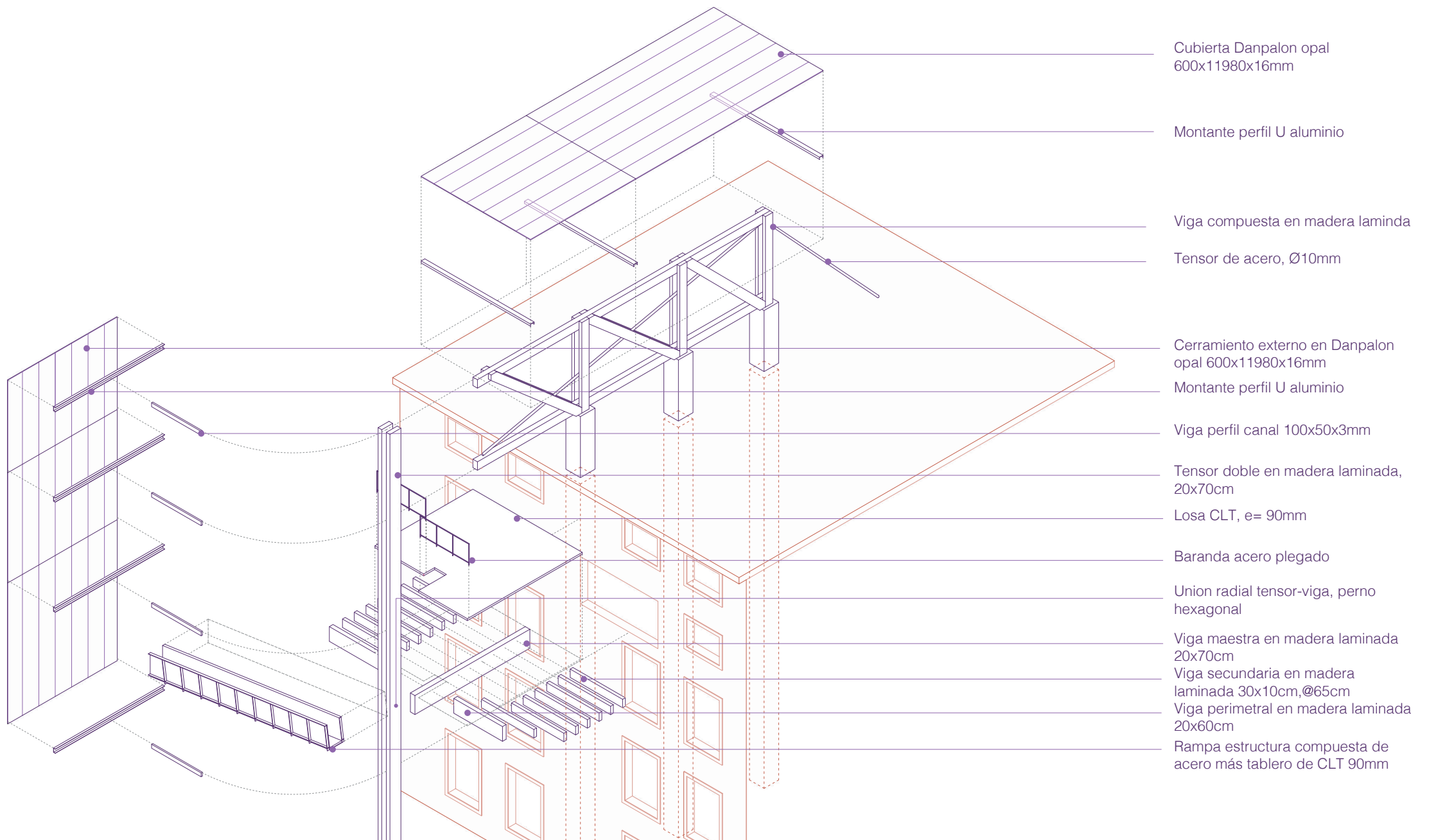


Fig. 39 Corte de proyecto. Traspaso de elementos existentes y nuevos.

Fig. 40 Axonométrica explotada, estructura de proyecto.





Fig. 41 Imagen de proyecto. Elaboración propia.

Fig. 42 Imagen de proyecto. Elaboración propia.

de una reforma corporal⁶⁸. Una superficie que mantiene su estructura inicial pero modifica su mobiliario, una segunda superficie existente que sufre una modificación radical y en tercer lugar una nueva superficie correspondiente a una nueva estructura en extensión de la existente. Al trabajar con edificios de distintas épocas y técnicas constructivas, la traducción de su extensión debe corresponder a un sistema flexible y estructural a su vez (Fig. 39 y 40). Esto permitirá el entendimiento del espacio no solo en planta sino un trabajo en corte que permite comunicar lo existente con los agregados. El edificio se vuelve un cuerpo trans en el amplio sentido de la palabra, adoptando nuevas circulaciones, materialidades, y prácticas, en donde el recorrido se vuelve parte importante para el conocimiento y entendimiento del proyecto (Fig. 41 y 42). La explosión de sus circulaciones permite un amplio espectro de usuarios, ya sean express, de estancia prolongada o incluso residentes. Esta multiplicidad acoge distintos usos, configurando una red de movimientos que desencadenan en rampas y escaleras convirtiéndolas en espigas estructurantes del proyecto (Fig. 43 y 44).

El encuentro entre distintas partes del nuevo edificio también acoge una necesidad del cuerpo desnudo por su protección—mal que mal, todavía necesitamos ropa y cobijo para protegernos de condiciones climáticas— lo que permite el trabajo a partir de capas que no separan del todo a los cuerpos haciendo consiente su estado y presencia en el edificio.

El trabajo realizado y la especulación del cuerpo en torno a su desnudez permiten que el proyecto pueda darse una libertad proyectual y formal, en donde la prioridad de la corporalidad en la esfera pública logra redibujar y entender la manzana del centro de Santiago, tanto en su condición perimetral como su interior. La distinción entre una utopía y este proyecto, es que más que una especulación o utopía, el proyecto se presenta como heterotopía, para luego sacarlo de esta condición y volverlo parte de la norma.

68. Aplica tanto al edificio como cuerpo y la condición de la corporalidad en el espacio público.

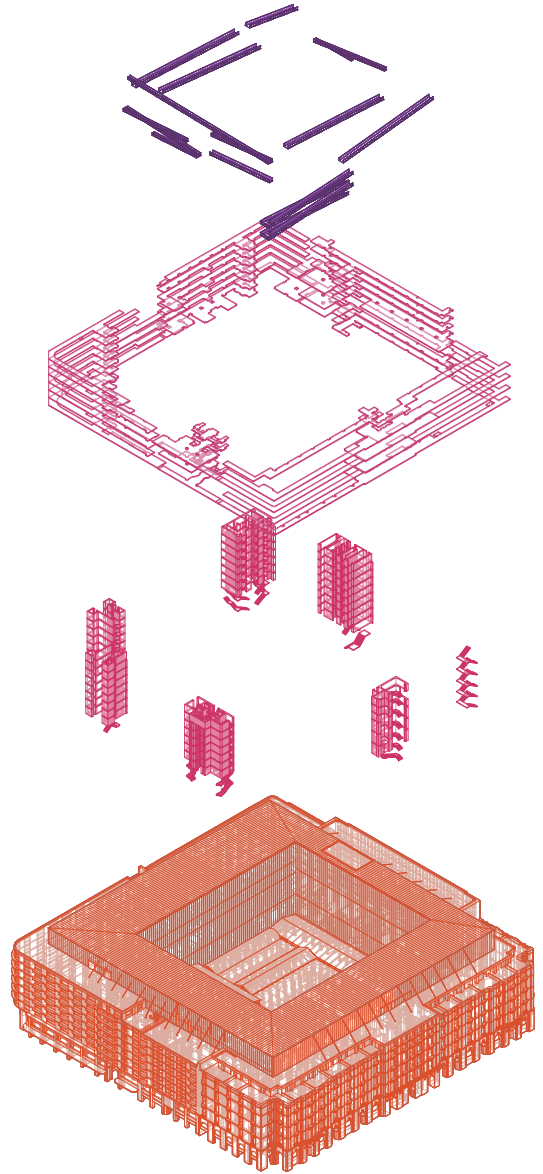
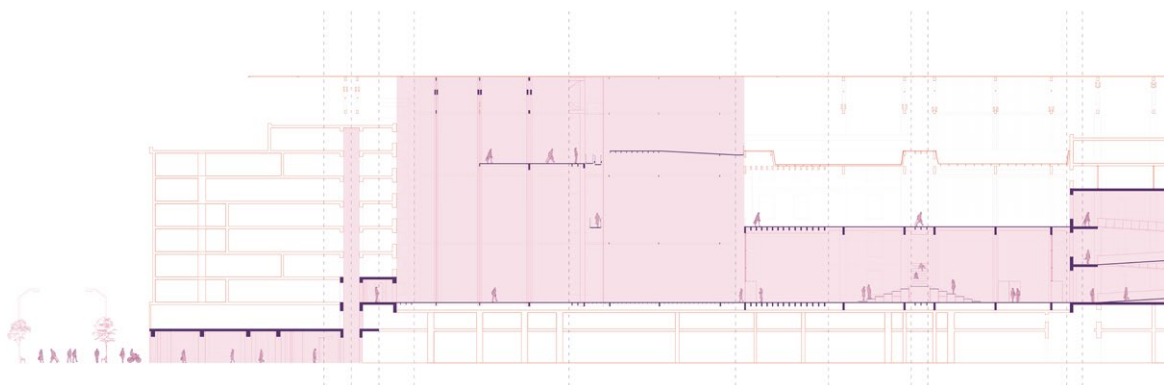
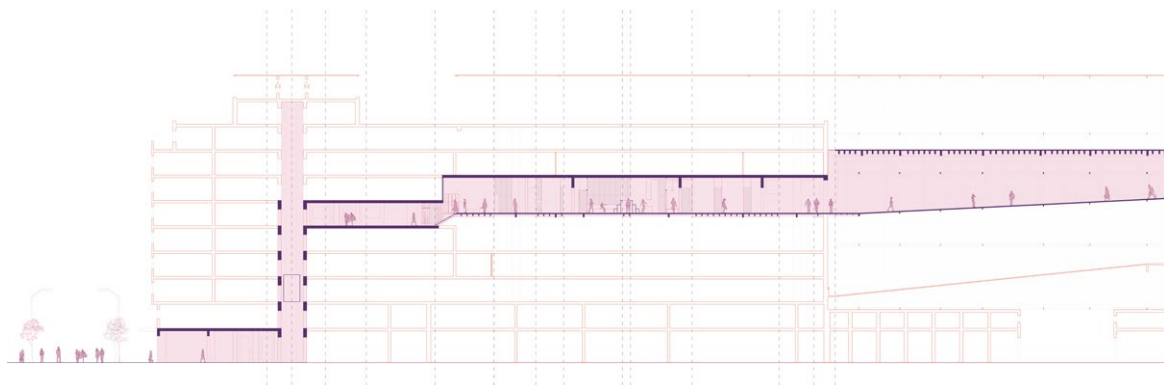
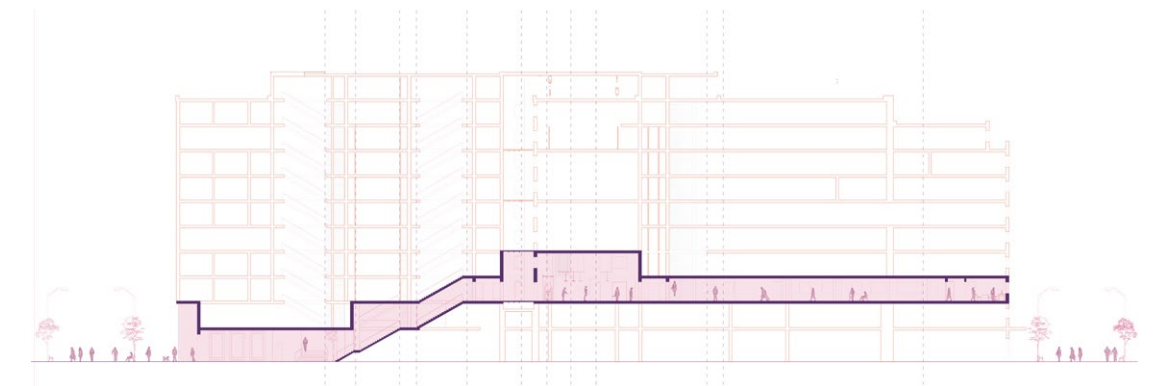


Fig. 43 Axonométrica explotada, circulaciones existentes y nuevas de proyecto.



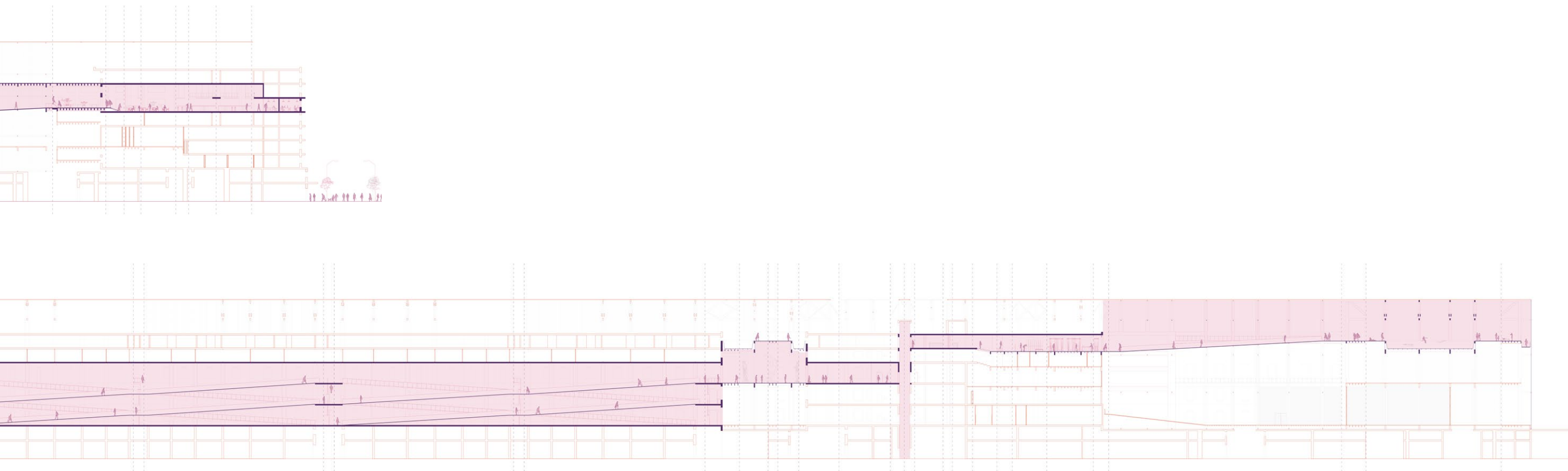


Fig. 44 Cortes desplegados, recorridos de distintos usuarios a través del proyecto, oficinista, bañista, público general.





Santiago en pelota

CONCLUSIÓN

Al manifestar una necesidad de reformar las normas bajo las que se rige la sociedad contemporánea, se abre una puerta directa al entendimiento de los asilos como espacios desde los que se puede ejercer un cambio. Espacios en la ciudad desde los que se combate contra agentes de represión y censura, como las discos subterráneas trans de los 80s o las fiestas rave en los 90s. A pesar de ser una extensa red bajo el alero de la ciudad fundacional, la sociedad chilena sigue sin reconocer públicamente los lugares donde sus habitantes se desenvuelven en actividades “poco decorosas”. Un tabú eterno que exige derrocar para la definición de un nuevo Chile —incluso un nuevo mundo. La identificación, a partir del cuerpo desnudo, del ser ajeno y propio junto a sus límites y libertades, sienta las bases para el reconocimiento de la corporalidad como un aspecto del ser humano del que no existen diferencias. Una promesa de conciliación entre habitantes y sus ciudades que debe ser encarnada.

Fig. 45 Página anterior: Martin Parr, *The Ocean Dome*, Miyazaki, Japan, 1996.

Fig. 46 Imagen de proyecto. Área de hidromasaje y encuentro +9.00m. Elaboración propia.





Desde los mismos rincones en que se esconden los asilos santiaguinos, la oportunidad dada por un interior ignorado admite la construcción de cambio desde el corazón de la ciudad. La edificación rigurosa de la fachada continua consolida el perímetro externo, dejando en su interior la posibilidad de diferenciación de sus partes mediante la expresión interior de sus edificaciones. La puesta en valor de la manzana como un edificio unitario, no olvida las diferencias entre sus partes, el trabajo a diversas escalas da lugar a una redefinición tipológica de la manzana santiaguina, tanto en su condición formal como de uso. Trabajo minucioso que opera en el terreno, tratando la individualidad de cada cuerpo edificado para consolidar una unificación de sus partes al rozar sus diferencias. Desde este interior, la construcción de lo público es posible bajo nuevas directrices que invitan al despojo de las diferencias y la liberación del juicio, desde el cual el desnudo opera directamente en la colectividad. El cuerpo como objeto se encuentra en iguales condiciones que el otro, permitiendo un reencuentro colectivo basado en el reconocimiento de la individualidad de sus habitantes.

Los cuatro mil cuerpos que atestaban las calles de Santiago ese 30 de junio del 2002 sentaron un precedente, el santiaguino desea destaparse y transparentar la sociedad. Empelotarse en Santiago no es un acto extraño como pareciera ser, empelotarse en Santiago es la encarnación del deseo del encuentro colectivo de una sociedad dividida.

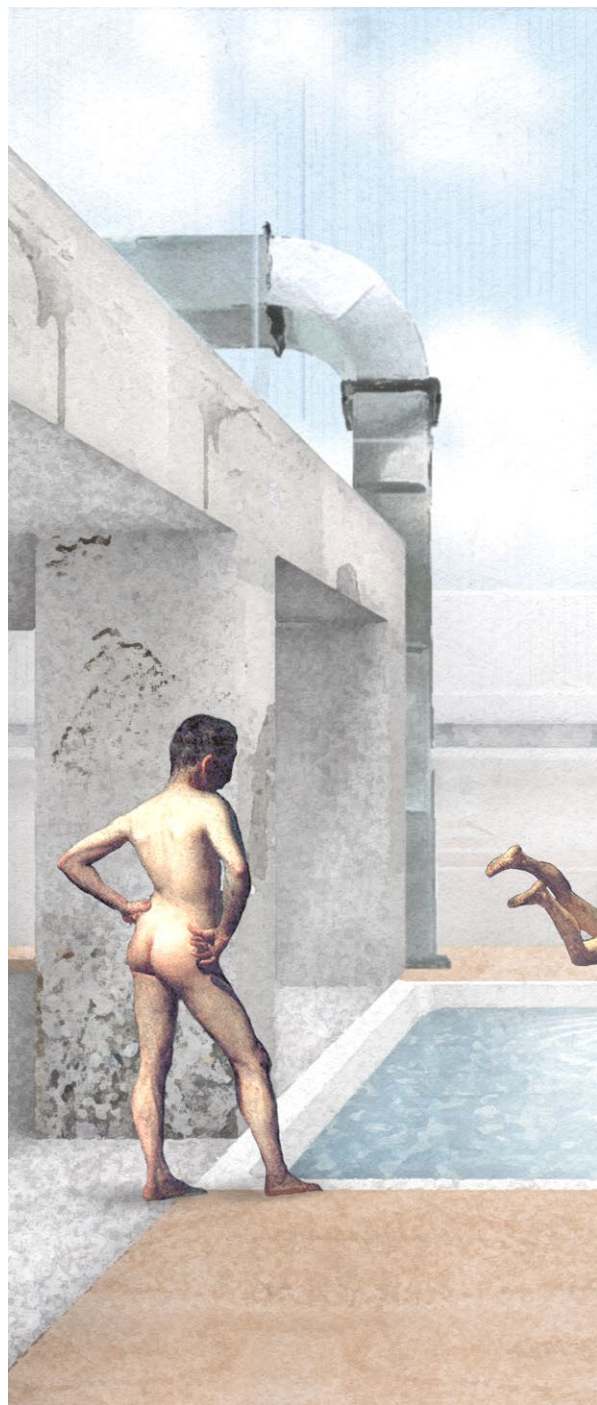


Fig. 47 Imagen de proyecto. Piscina exterior +25.50m. Elaboración propia.



Bibliografía

- Agamben, G. Kishik, D.** “*Nudities*”. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.
- Anderson, Howard.** “*Why Nude?: Thoughts and reflections on social nudity*”. 2016.
- Papalas, Anthony J.** “*Greek Attitudes Toward Nudity*,” *Nudist Adventure* #13. Los Angeles: Elysium, Inc., 1967.
- Arendt, Hannah.** “*La Condición Humana*”. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Barasch, Moshe.** “*La ceguera: Historia de una imagen mental*”. Cátedra, Madrid, 2003.
- Berardi, Franco.** “*Breathing: chaos and poetry*”. South Pasadena, CA: Semiotext(e) Vol. 26/Intervention Series. MIT Press, 2019.
- Bianchi, Sebastián.** “*Espacios anónimos en la ciudad*”, *ARQ* [artículo De Revista] No. 48 (jul. 2001), p. 44-47.
- Cáceres, Gonzalo.** “*Una Mujer Fantástica En La Ciudad*”. Fadeu.uc.cl. 2020. <http://fadeu.uc.cl/noticias/1718-una-mujer-fantastica-en-la-ciudad>.
- Campillay, Catherina.** “*Aproximaciones a la ceguera como descentramiento: Acciones corporales de Carlos Leppe en Trujillo y Berlín*”. en: *Boletín n.1* : Carlos Leppe. Fundación CEaA (Centro de Estudios de Arte). Santiago de Chile: Octubre de 2017.
- Colomina, Beatriz.** “*Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*”. Edición en español. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia, 2010
- Foucault, Michel.** “*Des espaces autres*”. Conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.
- Gehl, Jan.** “*Ciudades para la gente*”. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Infinito. 2010.
- Goodson, Aileen.** “*Therapy, Nudity & Joy: The therapeutic use of nudity through the ages from ancient ritual to modern psychology*”. 1991.
- Jacobs, Jane.** “*Muerte y vida de las grandes ciudades*”. Madrid: Ediciones Península, 1967.
- Jaque, Andrés.** “*El futuro será trans o no será*”. Entrevistado por Ianko López. *Icon Design*. El País. España: 8 de Abril de 2019: https://elpais.com/elpais/2019/04/02/icon_design/1554199697_787896.html
- Latour, Bruno.** “*Reassembling the Social : An Introduction to Actor-network-theory*”. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Murawski, Michal.** “*Introduction: crystallising the social condenser*”, *The Journal of Architecture*, 2017. 22:3. p. 372-386.
- Sennett, Richard.** “*Carne Y Piedra : El Cuerpo Y La Ciudad En La Civilización Occidental*”. Madrid: Alianza, 1997.
- Sibley, M. Jackson, I.** “*The architecture of Islamic public baths of North Africa and the Middle East: An analysis of their internal spatial configurations*”. *Architectural Research Quarterly*. 2012. 16(2).
- Vidler, Anthony.** “*El Espacio De La Ilustración : La Teoría Arquitectónica En Francia a Finales Del Siglo XVIII*”. Alianza Forma ; V.140. Madrid: Alianza, 1997. (la arquitectura de las logias: ritos y simbolos de la masoneria)
- Walther, Ingo.** “*Arte Del Siglo XX*”. Barcelona, España: Taschen, 2001.
- Wilkinson, Tom.** “*Typology Bathhouse*” *The Architectural Review*. Londres: 243, no. 1448. 2018.

Listado de figuras

- Fig. 1** Fotogramas de la película “Una Mujer Fantástica” dirigida por Sebastián Lelio e interpretada por Daniela Vega.
- Fig. 2** Página anterior: Levantamiento de circuitos frecuentados por personajes de película “Una mujer fantástica”. Elaboración propia.
- Fig. 3** Levantamiento de Baño Miraflores a partir de espacios visibles desde fotogramas de película “Una mujer fantástica”. Elaboración propia.
- Fig. 4** Arriba: Diagrama del viaje de Séthos a los infiernos, según el abate Terrasson, 1731. Abajo: Diagrama de la logia de Ledoux, tal como la describe William Beckford, hacia 1784. en: Anthony Vidler, “La arquitectura en las logias: Ritos y símbolos de la masonería”, en *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Madrid, 1997.
- Fig. 5** Página siguiente: Isaac Robert Cruikshank, *Public Bathing at Bath, or Stewing Alive*, 1825.
- Fig. 6** William Hogarth, *Beer street y Gin lane*, 1751.
- Fig. 7** Manuel Ramírez Ibañez, *Baño pompeyano*, 1880. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.
- Fig. 8** Leonardo Da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, 1492.
- Fig. 9** Le Corbusier, *Hombre de El Modulor*, 1948.
- Fig. 10** Plano del Campo de Marte, Roma.
- Fig. 11** Martin Parr, *Szechenyi thermal baths*, 2000.
- Fig. 12** Torii Kiyonaga, *The Bathhouse women*, 1780.

- Fig. 13** Jeremy Nicholl, Sandunovskaya Banya, 1996.
- Fig. 14** Jeremy Nicholl, Sandunovskaya Banya, 1996.
- Fig. 15** Página anterior: Foto extraída del libro “Cuando Chile dio la cara” Editorial La Nación, 2005.
- Fig. 16** Javier Godoy, Open Rave en Parque Almagro, 1998.
- Fig. 17** Yves Klein, Anthropométries de l'Époque Bleue, 1960.
- Fig. 18** Luis Poirot, Pieza para locos de Francisco Copello, 1973.
- Fig. 19** Francisco de Goya, Casa de locos, 1912.
- Fig. 20** Paz Errázuriz, Antesala de un desnudo, 1999.
- Fig. 21** Paz Errázuriz, Antesala de un desnudo, 1999.
- Fig. 22** Carlos Leppe, Los Zapatos, 2000.
- Fig. 23** Jorge Christie, Nautilus (Casa de Vidrio), 2000.
- Fig. 24** Jorge Christie, Nautilus (Casa de Vidrio), 2000.
- Fig. 25** Foto extraída del libro “Cuando Chile dio la cara” Editorial La Nación, 2005.
- Fig. 26** Diego Reyes, Marcha feminista convocada por la confech, 2018.
- Fig. 27** Página anterior: Jeremy Nicholl, Sandunovskaya Banya, 1996.
- Fig. 28** Fotomontaje, elaboración propia.
- Fig. 29** José Rosas, Santiago Centro: Un siglo de transformaciones 1930-1960.
- Fig. 30** Corte elaborado para concurso “Proyectar a conciencia” por Sebastian Valois, Diego Lacazette, Sebastian Montero y Cristián Rosas.
- Fig. 31** Fotomontaje, elaboración propia.
- Fig. 32** Serie de plantas de edificios originales cada 1,5m. Elaboración propia.
- Fig. 33** Serie de plantas de proyecto cada 1,5m. Elaboración propia.
- Fig. 34** Planta, detalle de proyecto. Elaboración propia.
- Fig. 35** Elementos de composición, tipos de muro y grados de transparencia. Elaboración propia.
- Fig. 36** Plantas, detalle de proyecto zonas de traspaso. Elaboración propia.
- Fig. 37** Axonométrica, zona de traspaso. Elaboración propia.
- Fig. 38** Operación simbiótica. Diagrama, elaboración propia.
- Fig. 39** Corte de proyecto. Traspaso de elementos existentes y nuevos. Elaboración propia.
- Fig. 40** Axonométrica explotada, estructura de proyecto. Elaboración propia.
- Fig. 41** Imagen de proyecto. Elaboración propia.
- Fig. 42** Imagen de proyecto. Elaboración propia.
- Fig. 43** Axonométrica explotada, circulaciones existentes y nuevas de proyecto. Elaboración propia.
- Fig. 44** Cortes desplegados, recorridos de distintos usuarios a través del proyecto, oficinista, bañista, público general. Elaboración propia.
- Fig. 45** Martin Parr, The Ocean Dome, Miyazaki, Japan, 1996.
- Fig. 46** Imagen de proyecto. Área de hidromasaje y encuentro +9.00m. Elaboración propia.
- Fig. 47** Imagen de proyecto. Piscina exterior +25.50m. Elaboración propia.

