

Volumen 18 **Márgenes 29**

Espacio Arte Sociedad > Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Archivos, colecciones, colectivos y museos]

Márgenes 29

Espacio Arte Sociedad

> La **Revista Márgenes** es una publicación semestral editada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, Chile. Es una revista internacional arbitrada por pares académicos. Su principal objetivo es difundir, promover y discutir la investigación en las disciplinas que centren su interés en la ciudad, el espacio, la sociedad, privilegiando enfoques creativos, inéditos y diálogos interdisciplinarios. Recoge aportes y preocupaciones que ponen en el centro de sus investigaciones la condición humana y la calidad de vida, los procesos sociales, culturales, ambientales, históricos y políticos que atraviesan la sociabilidad, cuyo fin es comprender y observar los múltiples aspectos del espacio y sus realidades sociales y culturales en Latinoamérica, el Caribe y Europa. Los artículos publicados expresan el pensamiento de sus autores y no necesariamente el de la comunidad académica de la Facultad de Arquitectura. Se autoriza la reproducción del material citando debidamente la fuente.

> **Revista Márgenes** is a bianual publication of the Architecture Faculty of the Universidad de Valparaíso, Chile. It is an international journal arbitrated by academic peers. Its main goal is to spread, promote and discuss research in disciplines which focus their interest in the city, the space, society and interdisciplinary works, favoring new and creative views. It receives contributions and concerns centered on the human condition and life standard, social, cultural, environmental, social and political processes that cross sociability which aim to observe and understand the multiple aspects of space and its different social and cultural realities in Latin America, The Caribbean and Europe. The articles published represent the authors' views and not necessarily those of the academic community of the Architecture Faculty. Content may be reproduced citing the source properly.

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

Rector Universidad de Valparaíso

Osvaldo Corrales Jorquera

Decano Facultad de Arquitectura

Alejandro Witt Rojas

Directores de Escuelas

Escuela de Arquitectura

Carola Molina Oyarzún

Escuela de Diseño

Óscar Acuña Pontigo

Escuela de Gestión en Turismo y Cultura

Claudio Rojas Larraín

Escuela de Cine

Marcelo Raffo Tironi

Escuela de Teatro

Claudio Marín Echeverría

Volumen 18 **Márgenes** 29

Espacio Arte Sociedad > Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Archivos, colecciones, colectivos y museos]

Márgenes 29

Espacio Arte Sociedad

Revista de la Facultad de Arquitectura de la
Universidad de Valparaíso.

Autorizada por Decreto Exento N° 01176, del 24 de
septiembre de 1996.

Número 29 Volumen 18 | 2025

ISSN electrónico : 0719-4436

Indexación: Dialnet y Latindex-Directorio

Avenida El Parque 570

Playa Ancha, Valparaíso. CP 236 0066

Teléfonos 56-322508206 / 56-322508437

Fax 56-322508213

Chile

Envío de artículos

revistamargenes@uv.cl

Diseño

Andrea Aspée

Vania Beyle Olivares

Corrector de textos

Rubén Dalmazzo

DIRECTOR - EDITOR

Omar Cañete Islas

Universidad de Valparaíso, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Roberto Goycoolea Prado

Universidad de Alcalá, España

Mg. Luis Varas Arriaza

Universidad de Valparaíso, Chile

Mg. Bernardita Skinner Huerta

Universidad de Playa Ancha, Chile

Dr. Pablo Fernando Almada

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dra. Luz Fernández de Valderrama

Universidad de Sevilla, España

Dr. Milan Marinovic Pino

Universidad de Valparaíso, Chile

Mg. Ernesto Gómez Flores

Universidad de Valparaíso, Chile

Arq. Norberto Feal

Universidad de Palermo, Argentina

Dr. Maximiliano Soto Sepúlveda

Universidad de Valparaíso, Chile

Contenidos

- 11>** ¿Qué es el arte contemporáneo?
Campo, circuitos y controversias en la era de la contemporaneidad
Francisco Javier Paredes Gallegos
- 21>** Eugenio Téllez en Casaplan (Valparaíso)
Justo Pastor Mellado
- 31>** Mesa redonda de Santiago de Chile: Un hito revolucionario de la museología
Javiera Paz Cádiz Pinares
- 41>** Katipare: Colección musical de rapa nui. Patrimonio inmaterial
Margot Flora Del Carmen Hotus Salinas
- 66>** Transformaciones del archivo: de la custodia a la participación en la era digital
Mauricio Acuña Aguayo
- 75>** Cristalización social y cultural de la investigadora Myriam Waisberg Izacson en el desarrollo del patrimonio arquitectónico de Valparaíso. El caso del fondo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, sobre su catalogación y preservación bibliotecológica
Humberto Godoy Brauer
- 95>** Casaplan. Colectivo de grabado y artes en Valparaíso: los primeros 10 años. Sistematización de una experiencia colectiva. Valparaíso, Chile
Javiera Moreira Mayr | José Miguel Pizarro Amigo
- 120>** Legado del artista Eugenio Brito Honorato a través del estudio de la colección familiar María Bernardita Skinner Huerta | Eugenio Alonso Brito Figueroa
- 145>** Proyecto museo memorial de las salitreras de Tarapacá
Constanza Isabel Araya González
- 174>** Memorial el cobre y la tragedia de 1965. Minera El Soldado, comuna de Nogales, región de Valparaíso
Carla Gutiérrez Figueroa
- 202>** Propuesta centro cultural y museo para la ciudad de San Felipe. V región. Chile
Carlos Lara Aspee | Alejandra Belén Varas Miranda
- 218>** Centro de investigación y recuperación de la flora y fauna del Estero Manquehue. Litueche, región de O'Higgins, Chile
Fabiola Ferrada Romero

232> Una mirada del conservador-restaurador a la figura simbólica de José María Morelos y Pavón -el hombre civil, religioso y militar- a través de su indumentaria
Veronica Liliana Kuhliger Martinez

247> Representaciones literario-cinematográficas del trabajo en Italia a partir de un blog: *Il mondo deve sapere (el mundo debe saber)* de Michela Murgia y *tutta la vita davanti a te (toda tu vida por delante)* de Paolo Virzì
Héloïse Elisabeth Marie - Vincent Ghislaine Ducatteau

DOSSIER

260> Los archivos íntimos de la ciudad: recolección, cultura y humanidad
Gonzalo Fernández Saldías

265> Colectivos interdisciplinarios. Crónicas - 2024 - DRCLAS y Bostonre. Visiones del proyecto *revista*
Patricio Winckler

279> Bitácora de un marino: Lo que el viento me dejó (Bitácora de viaje).
Milán Marinovic Pino

292> RODRIGO COLL. PINTOR. Obra y registro
Rodrigo Alfonso Coll Olivares

297> Andrea Beiza: artista visual, grabadora y docente. Colección de trabajos
Andrea Isabel Beiza Jara

301> Reseña de cine: «Trilogía de los colores» (1993-94): las jaulas del alma.
Aníbal Ricci Anduaga

EDITORIAL

PS. OMAR EDUARDO CAÑETE ISLAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4762-3718>

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte y Sociedad
Editorial
2025. Vol 18. N° 29
Páginas 7-8

La era de la información ha transformado radicalmente la manera en que interactuamos con los datos. En este contexto, los archivos históricos, que antes eran considerados depósitos estáticos de información, han encontrado nuevos desafíos y oportunidades, donde destaca su riqueza invaluable de conocimiento, cultura e historia, ahora se ven obligados a adaptarse a las demandas del mundo digital, pero también a la propia experiencia humana, no catalogada, o de compleja catalogación.

En este sentido, no es solo un tema de gestión de la información la que se desprende desde una mirada inicial. También plantea un desafío a la hora de poder discriminar la información. Las instituciones han sofisticado su *modus operandi*, apareciendo nuevos medios afines, y tratando de vincularlas a formas de investigar y poner en valor la producción artística, cultural, histórica o disciplinar.

Por otro lado, desde los trabajos de Walter Benjamin y Warburg, es que se ha desarrollado todo un campo donde la relación entre historia, producción y conservación resulta en un complejo engranaje vital, íntimo y estrecho para la concepción del propio conocimiento actual, desde la modernidad en adelante, y sobre la cual, diversos autores siguen reflexionando sobre su importancia, alcances e implicancias.

Pero la realidad siempre se escapa en su vértigo actual. Actualmente el solo registro de la información aparece más dividido y fragmentada cada vez más en fuentes personales o grupales o colectivas, registrada en parte en redes sociales, desde los tradicionales blogs, cuentas de Facebook, hasta Instagram, cuyo origen y fuente, se nos escapa, pero que, sigue la misma lógica que antes fueros las colecciones personales, las cartas o diálogos epistolares, diarios de vida o de viaje, o material guardado colecciones familiares y en la memoria o historias personales, que muchas veces quedaban desconectados de la historia oficial. Y que, por el hecho de estar más cercano a la experiencia y su fragilidad, hace que su sola valoración abriera campos propios de especulación e investigación, independiente de la obra misma, pero que enriquecen su comprensión.

En el presente número, también se recopilan diversos trabajos y artículos, que abarcan esta gama de experiencias, muchas veces invisibles, pero de la cual se nutre vitalmente la investigación y producción en diversos campos disciplinares e interdisciplinares, especialmente en ese cruce entre humanas y arte.

De este modo, a continuación, exploraremos estos dos campos. Por un lado, abordar parte de los retos que enfrentan los archivos históricos en la actualidad, especialmente vinculado a experiencias, propias de esa campos y márgenes donde dialogan, el arte y su registro institucional o mas formal.

Destacan, al inicio, el trabajo de Francisco XXX, quien, en base a su experiencia en el mundo y circuitos entre galerías, curadores y estudiosos, y talleres artísticos, logra mostrarnos una sinopsis de esta compleja relación, complementando con una revisión de algunos casos, dentro de esta trama. La sola gestión e interconectividad de estos circuitos se plantea como

un mundo propio, incluso difícil de investigar, sin la labor de este tipo de saber situado, la cual se puede apreciar, en la propia publicación, digital XXXXX, a cargo del propio autor.

Por su parte, autores como Humberto Godoy, nos detallan el desafío y relevancia que significó incorporar el Archivo personal de la destacada investigadora, arq. Miriam Waisberg, a la Facultad de Arquitectura de nuestra Facultad de Arquitectura en nuestra Universidad de Valparaíso, el cual constituye un pilar importante del estudio del Patrimonio regional y nacional, vinculado con la historia de Valparaíso, y el cual fuera ampliado por su albacea, la también destacada investigadora, arq. Cecilia Jiménez. Recordamos que esta revista ha dedicado un número especial el año 2022 al Archivo Patrimonial Miriam Waisberg, al cual, este artículo se aboca.

En este mismo plano, vinculado al registro archivístico, Mauricio Acuña, bibliotecario, nos expone y actualiza en parte de los desafíos de la archivística actual y su vinculación con el mundo digital, especialmente.

Por su parte, la investigadora Javiera Cádiz, pone en valor, la importancia histórica para políticas vinculadas al arte, que significó en los años 70, el hito de la denominada Mesa Redonda de Santiago, en especial, para la museología nacional.

Por otro lado, como hemos señalado al inicio, una parte importante de la producción artística, está vinculada a colecciones propias de las experiencias personales y colectivas de creación, como las vinculadas a talleres de arte. Esto adquiere relevancia en el caso de los talleres artísticos vinculados a la rica experiencia acumulada en los 10 años CASAPLAN, y que sus autores, Javiera Moreira, y Juan Miguel Pizarro nos presentan. En sus páginas se evidencia la cantidad y calidad de artistas grabadores que al amparo de este Taller del Grabado, se han congregado en estos años, siendo un referente regional y nacional, del cual nos relatan los autores.

También destaca el aporte que Bernardita Skinner, investigadora regional, y Eugenio Brito hijo, pone en valor del Archivo y colección familiar, de la obra del escultor Eugenio Brito, destacado escultor regional y nacional.

Similar es el caso, de la investigadora y artista Margot Hotus, que nos muestra una sistematización, recopilación, re-creación y creación de registros musicales de la isla de Pascua o Rapanui, que ha logrado rastrear desde mediados del siglo XX, constituyéndose en un referente importante, a la hora de comprender y valorar culturalmente la música de la isla como algo vivo y en evolución.

También destacan los proyectos de arquitectura que se recopilan en este número, donde, los profesionales, tuvieron que profundizar en la memoria grupal, histórica, regional, local y colectiva a fin de poder situarse y contextualizar sus propuestas y proyectos.

Nuestro último caso, nos plantea incluso, como los registros digitales, en este caso, in blog personal, es parte también de procesos de creación artística, devolviendo al flujo artístico, contenidos y registros existentes en páginas digitales personales, en los cuales se gesta y re-crea.

Artículos

Espacio Arte Sociedad

¿Qué es el arte contemporáneo?

Campo, circuitos y controversias en la era de la contemporaneidad

FRANCISCO JAVIER PAREDES GALLEGOS

Licenciado en Artes Visuales UACH Valdivia. Título Honor PHAS Desarrollo de las sociedades contemporáneas.

Filiación institucional: Editor Boletín de Arte Spacio Nomade

ORCID: 0009-0001-3958-8003

Mail contacto: fjparedes.ceospn@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

What is contemporary
art? Field, circuits and
controversies in the
contemporary era

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 11-20

Recepción: agosto 2024

Aceptación: septiembre 2025

RESUMEN

Este artículo sostiene que el arte contemporáneo no puede reducirse a “el arte de ahora”, sino que emerge de la contemporaneidad como condición histórica y experiencia temporal compartida. Se configura a través de tensiones entre lo local y lo global, la institución y la autonomía, el valor simbólico y el precio, enmarcándose en infraestructuras transnacionales como museos, bienales, ferias y plataformas digitales.

Se propone un marco que comprende al arte contemporáneo como una estructura tangible que sostiene la carrera de un artista, distinguiendo entre el reconocimiento de la obra y el del propio artista como marca. Además, se identifican actores clave (curadores, críticos, coleccionistas, marchantes, gestores, aseguradoras, transporte, fondos públicos y privados, entre otros) y eslabones de valor en este circuito.

Palabras clave: Arte contemporáneo, Circuito artístico, Instituciones culturales, Circulación, mercado del arte, infraestructura cultural, Temporalidad múltiple, carrera artística, Institucionalidad del arte.

ABSTRACT

This manuscript argues that contemporary art cannot be reduced to “the art of now” but rather emerges from contemporaneity as a historical condition and shared temporal experience. It is shaped by tensions between the local and the global, institutions and autonomy, symbolic value and price, and is embedded in transnational infrastructures such as museums, biennials, fairs, and digital platforms.

A framework is proposed that understands contemporary art as a tangible structure that supports an artist’s career, distinguishing between the recognition of the work and that of the artist themselves as a brand. Furthermore, key actors (curators, critics, collectors, dealers, managers, insurers, transport, public and private funds, among others) and value links in this circuit are identified.

Key words: Contemporary art, Art circuit, Cultural institutions, Circulation, art market, cultural infrastructure, Multiple temporality, artistic career, Art institutionality.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5288>

CONTEMPORANEIDAD: MÁS QUE UN PERÍODO, UNA INFRAESTRUCTURA.

Para Terry Smith, lo “contemporáneo” no designa simplemente el presente, sino un régimen temporal en el que múltiples tiempos —heterogéneos y desincronizados— coexisten bajo presiones geopolíticas, tecnológicas y económicas compartidas. El arte que surge de este marco se define por su capacidad de responder a un presente “en tensión”, más que por la adhesión a un estilo unitario (Smith, 2009, 2011 p 246).

Peter Osborne complementa esta idea al definir la contemporaneidad como una “unidad disyuntiva de tiempos presentes”, en la que la obra contemporánea se manifiesta como proyecto en red, distribuido y post-medial (Osborne, 2013. p23). Así, la pregunta por el arte deja de centrarse en “qué estilos definen nuestra época” para situarse en “qué formas de tiempo, espacio y circulación configuran la práctica artística hoy”.

Los espacios institucionales del arte participan del carácter post - metropolitano de estos no lugares a través de la estructura de red de lo que es cada vez más un mundo del arte globalmente transnacional. (Osborne, 2013.121p)

Este marco tiene profundas implicaciones curatoriales: la exposición deja de ser únicamente un *display* y se transforma en un dispositivo temporal y discursivo, capaz de negociar asincronías y conflictos del presente y superposiciones de capas. Esta perspectiva fue ejemplificada por Okwui Enwezor en la Documenta 11 y en su noción de “constelación poscolonial” (Enwezor, 2003 revista *Research in African Literatures*, vol. 34, n.º 4, pp. 57–82.).

En este sentido, el arte contemporáneo debe comprenderse como un campo plural, compuesto por corrientes que coexisten sin integrarse en un todo homogéneo.

A partir de estas lecturas, pueden distinguirse tres vectores analíticos que, aunque no constituyen escuelas cerradas, permiten mapear dinámicas recurrentes en el arte contemporáneo (Terry Smith p. 299):

a. Retro sensacionalismo

Recupera estrategias de vanguardia en clave de impacto, iconofilia y alta visibilidad. Su desarrollo está estrechamente vinculado a economías del espectáculo y a la *celebrity culture*. Hal Foster (1996) lo analizó en el marco del “retorno de lo real”, mientras Isabelle Graw (2009) lo problematiza a través de la idea del artista como marca.

b. Giro poscolonial

Desplaza cánones, instituciones y geografías, proponiendo contra-cartografías y nuevas ecologías de exhibición y mediación (bienales del Sur, plataformas discursivas, archivos).

Okwui Enwezor lo formuló como “constelación poscolonial”, resituando la modernidad desde historias entrelazadas y marcadas por la violencia colonial.

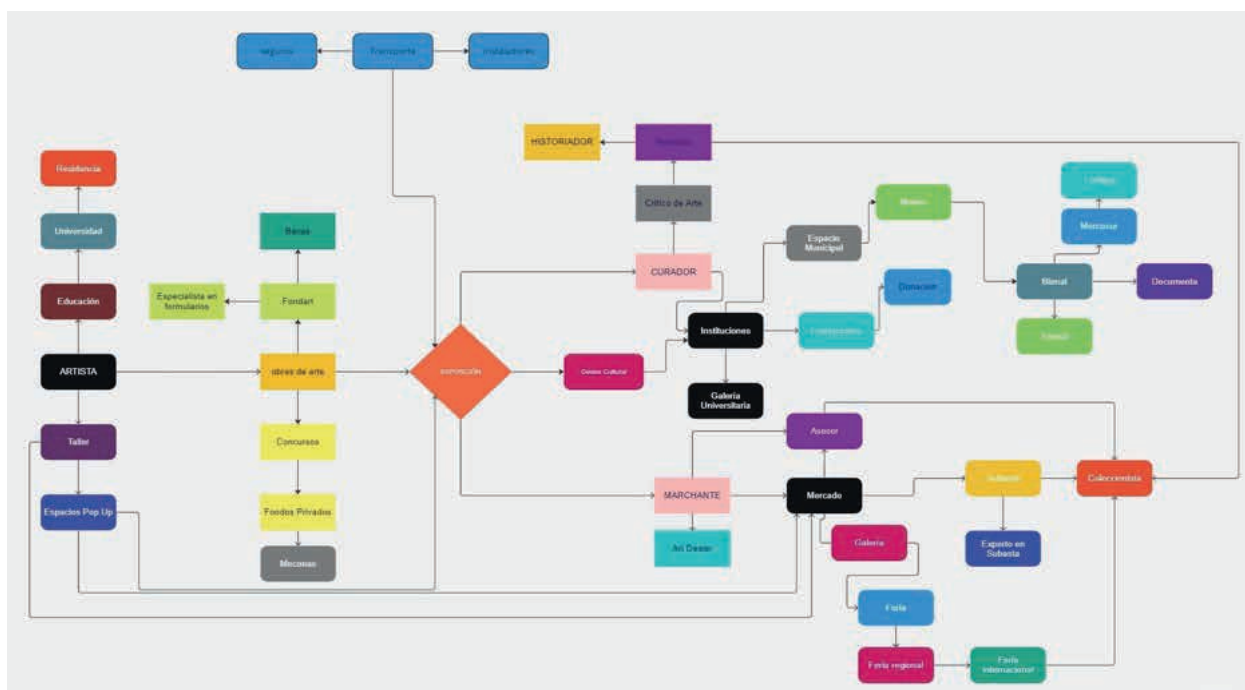
c. Conectividad crítica

Incluye prácticas que trabajan con redes, infraestructuras y públicos en copresencia. Se centra en la circulación de imágenes (Steyerl, 2009), la noción de la exhibición como nodo (Joselit, 2012), las pedagogías colectivas (Bishop, 2012) y los monumentos temporales colaborativos (Hirschhorn).

Estas tendencias pueden coexistir en la práctica de un mismo artista, dependiendo de dónde se exhiba (galería, feria, museo, bienal, plataforma digital) y cómo se movilice su obra (texto, archivo, *performance*, NFT, etc.).

A diferencia del arte moderno, que buscaba romper con el pasado en nombre del progreso, el arte contemporáneo se define como un espacio de tensiones entre lo local y lo global, lo individual y lo colectivo, lo institucional y lo independiente.

Por ello, su análisis requiere atender a distintos niveles:



Mapa estructura arte contemporáneo (Francisco Javier Paredes. Boletín SPACIO NOMADE 2025, p. 7)

- lo material (obras y objetos),
- lo institucional (museos, bienales, ferias),
- lo económico (mercados primario y secundario),
- lo discursivo (crítica, historia, curaduría).

En este marco, el **círculo del arte** se vuelve central. Desde los años ochenta, puede entenderse como una red institucionalizada de circulación que genera sus propios valores, discursos y legitimaciones. Allí se ubica lo que llamamos **carrera artística**, concebida como toda investigación seria que un artista sostiene y que logra visibilidad constante en el circuito. (Terry Smith, 2009, p299).

Howard Becker (1982) definió los “mundos del arte” como tramas de cooperación que incluyen desde el bastidor hasta el seguro, del catálogo al embalaje. En sintonía, Pierre Bourdieu (1993) mostró cómo las posiciones en el campo artístico dependen de la acumulación de capital simbólico, social y económico.

La carrera de un/a artista no se entiende como un trayecto lineal, sino como la acumulación de legitimaciones dentro del circuito. En paralelo, las ferias de arte articularon una logística de ventas *just-in-time*, mientras los museos asumieron funciones de archivo y producción de conocimiento, más allá de la exhibición. Hoy, plataformas digitales —desde redes sociales hasta *viewing rooms*— modulan visibilidad y precios.

De esta manera, la “carrera de un artista puede ser medida” y vista como cualquier investigación sostenida que se exhibe con regularidad dentro del circuito institucionalizado (desde 1980 a hoy). (Francisco Javier Paredes, 2025. p14). Sus parámetros combinan:

- Exposiciones y distinciones (galerías, ferias, bienales, museos).
- Producción intelectual y bibliográfica (catálogos, artículos, historia del arte).
- Continuidad y consistencia de la obra.
- Rango de precios (definido por galerías, instituciones y coleccionistas). Presencia en colecciones y museos.

Asimismo, la clasificación **emergente–mediana carrera–consagrado** describe momentos de circulación más que edades: “emergente” implica inteligibilidad curatorial/mercantil del **programa estético**; “mediana carrera” combina volumen de circulación con expectativas de consolidación; “consagrado” refiere a trayectoria y reconocimiento de nombre (en mercado, academia o ambos). Esta gramática dialoga con el **campo** (Bourdieu) y con la **marca-artista** sin reducir la evaluación a precio.

En Chile (política pública): El FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) estructura líneas y convocatorias (nacional y regional) que inciden en producción, circulación y adquisición de obra por parte del Estado, con llamados anuales y modalidades específicas (p. ej., 20—25–26).

Por su parte, el coleccionismo de debate entre gusto y percepción de esta red institucionalizada. Si bien la colección es un **conjunto abierto y lábil** orientado por un deseo que construye sistemas y subsistemas —y que se regula sobre los “otros artilugios” (conservación, documentación, seguros)— coleccionar es también **práctica de conocimiento** y de identidad; en arte, la **due diligence** (procedencia, autenticación, estado, recorrido de exhibición, bibliografía) separa acumulación de **colección con criterio**. Este mismo sistema arte contemporáneo es el que da valor a una obra de arte otorgado por parámetros que se pueden documentar.

- **Valor:** relevancia **histórica, estética, política** de una obra (lo que “dice” y cómo reconfigura discursos/canales).
- **Precio:** magnitud monetaria contingente que **representa y performa** expectativas (Velthuis); puede **desacoplarse** del valor en el corto plazo, pero tiende a **re-ancrarse** mediante crítica, curaduría, colecciones públicas y textos. (Graw; Thornton).

De forma que puede entenderse de dos maneras el valor otorgado:

- **Reconocimiento de la obra:** piezas concretas que **marcan** un campo (innovación formal/discursiva), a veces desligadas del “rostro” del autor.
- **Reconocimiento del artista como marca:** estabiliza demanda y **reduce incertidumbre** en el mercado (Graw), pero también puede **encasillar** programas estéticos si no hay renovación.

De esta manera hemos logrado trazar una ruta que define algunos parámetros con casos y entrevistas, tanto a artistas como galerías, las cuales definen su postura frente al circuito del arte contemporáneo y su infraestructura.

SOBRE EL TALLER DE UN ARTISTA

El taller del artista ha sido, a lo largo de la historia, mucho más que un simple lugar para producir obras: ha sido escenario de mitos, rituales y disputas simbólicas en torno al arte, el cuerpo y el conocimiento. Su forma, función y significado han cambiado radicalmente desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, mutando del atelier gremial al estudio flexible, virtual o expandido del siglo XXI.

En la Antigüedad, el taller se entendía como un espacio de poder, secreto y formación de la figura del artista. Durante el Renacimiento, adquirió una dimensión colectiva, funcionando, a la vez, como escuela y empresa. Con la modernidad, se vuelve más introspectivo y se liga al mito del genio solitario: artistas como Delacroix o Cézanne lo transforman en un lugar de soledad, pensamiento y experimentación.

En el siglo XX, este concepto se fragmenta: ya no todo arte nace en el taller. Con la irrupción del arte conceptual, performativo o relacional, el espacio se vuelve flexible e, incluso, prescindible. Donald Judd lo lleva más allá al integrarlo como parte de su obra total. Cada taller refleja el carácter y método de su autor, operando, a la vez, como un dispositivo estético y político.



>> **Fotografía del estudio de Ángela Wilson en Independencia, Santiago de Chile, 2025. Registro de obra fotografía de Monique Rojas.**

Entrevista con Angela Wilson.

Desde su taller en Independencia, en el histórico sector de La Chimba —territorio desplazado de la historia oficial, zona de cementerios, márgenes y pobreza—, la artista activa una geografía simbólica de lo excluido. Como en la novela *La muralla enterrada*, de Carlos Franz, su obra parece escarbar un Santiago oculto, removiendo las capas de olvido que cubren a los muertos, a los niños pobres y a las zonas borradas por el apagón cultural. Wilson no narra esa historia: la filtra, la deja fluir entre hilos, manchas y transparencias. Lo que vemos no es una imagen ilustrativa, sino una herida cartográfica: una forma de hacer visible lo que nunca tuvo representación.

La tinta china que utiliza —negra, líquida, aparentemente densa— no oscurece, sino que ilumina. El negro en sus telas funciona como una paradoja visual: lo opaco se vuelve transparente y lo que cubre revela. En esa operación sutil, Ángela Wilson invierte las lógicas de la visión y de la historia. Como sugiere Hélène Cixous en *Voiles* (junto a Derrida), hay un saber del velo, una poética del cubrir que no oculta, sino que deja entrever. “Velar, para ver”, podríamos decir. Las capas en la obra de Wilson no ocultan una verdad: son la verdad emocional, un palimpsesto afectivo que se escribe entre el duelo y el deseo.



>> Retrato de Ángela Wilson en su taller, fotografía de Monique Rojas.

Las telas que produce —a veces con retratos de familiares fallecidos, otras con planos urbanos distorsionados o figuras borroneadas— funcionan como libros sin palabras, como álbumes familiares imposibles, como encuadernaciones de memoria. En su mundo no existe una técnica sagrada: resina, papel, costura, vidrio, óleo o tela sirven para componer fragmentos, ensamblar sentidos y sostener la fragilidad de una historia afectiva.

Como en la escritura de Cixous, donde la subjetividad se borda con lo corporal, Wilson también cose: une lo roto, lo desplazado, lo que fue dejado fuera del archivo. Y lo hace no desde la denuncia directa, sino desde la intensidad emocional de lo no dicho. Así, sus obras transitan entre la figuración y la abstracción, entre el mapa y el retrato, entre lo íntimo y lo político.

Su taller en Independencia no es solo un espacio de producción: es un archivo emocional, una casa-memoria, una cartografía del duelo. En él, el arte aparece como una forma de reinscribir lo borrado, de darle cuerpo a lo ausente, de trazar rutas invisibles entre los fantasmas de una ciudad que aún no ha aprendido a recordar.

¿Qué lugar ocupa la memoria en tu proceso creativo y cómo se manifiesta físicamente en tu taller?

Mi proceso creativo está ligado a la memoria y al inconsciente. Tiendo a guardar objetos significativos para mí: por ejemplo, de mi madre conservo su Ganesha, al que mantengo con ofrendas e incienso, y una caja de música que me regaló cuando era niña. También fotos y cartas antiguas rescatadas de archivos familiares y patrimoniales, además de “cachureos”, plumas, bolsas, imágenes y... un largo etcétera.

Tengo varias “Cajas de Herramientas” con fotos, escritos, croqueras, dibujos y retazos de telas pintadas con manchas de otros tiempos, a las que recorro para trabajar y componer las obras.

Estos “tesoros” *servirán* en algún momento, aunque nunca sé bien para qué ni cuándo.

Creo que lo más interesante de mi taller es el muro sobre el cual he trabajado muchas obras. He ido acumulando capas de pintura: es un rastro, una huella de los trabajos realizados sobre esa pared. Los sudarios completos de la exposición *Telón de Fondo* están ahí. “El Muro” es como un símil del proceso de la mente para olvidar y recordar. La memoria trae fragmentos al presente, que emergen como imágenes, manchas, paisajes, sensaciones, sueños o pensamientos... fragmentos inconexos.

La acumulación de capas y velos en mi trabajo es una metáfora de un espacio emocional conformado por la suma de distintos materiales cubrientes: velos translúcidos, géneros, costuras, baños de pintura y tinta china.

¿Cómo imaginas el taller ideal? ¿El que tienes hoy se parece a ese lugar o ha sido una construcción progresiva?

Nunca imaginé que podría tener un espacio como el que hoy disfruto. Me siento muy agradecida por haber conseguido la utopía de un cuarto propio: un lugar fuera de mi casa, de mi familia y de los problemas cotidianos, donde puedo enfocar mi atención solo en el trabajo. No importa que “ensucie”: la mugre es parte del proceso creativo, donde manchar, jugar, escuchar música y experimentar son acciones esenciales para construir identidad.

Es un espacio propicio para la introspección y la reflexión. Cuando recibo visitas en el taller, siempre experimento sentimientos encontrados: entre el pudor de mostrar mi espacio y la desfachatez de ser una misma.

Pero, además, soy doblemente afortunada, porque comparto el espacio común con grandes artistas. Esa convivencia ha generado una sinergia creativa que nos ha beneficiado a todas, propiciando el diálogo, el crecimiento mutuo y una amistad cultivada en medio del trabajo.

Entrevista con Vicente Irarrázabal

El taller de Vicente Irarrázabal se encuentra en un pasaje estrecho, casi secreto, cercano a Barrio Italia. No es solo un lugar de trabajo: es también su hogar, su archivo y su campo de operaciones visuales. En ese cité, donde conviven objetos domésticos, libros, dibujos, retazos de impresos y obras a medio andar, se despliega una práctica que tensiona la imagen hasta el límite de lo legible. Habitar y crear, en su caso, parecen formar parte de un mismo gesto.

Irarrázabal es un artista que piensa con imágenes y escribe con formas. Su obra constituye un diálogo permanente entre lo racional y lo espectral, lo político y lo personal, lo textual y lo inconsciente. Desde sus primeras series — *Taxonomía*, *Anosognosia* o *La suma de las partes*— ya se advierte un impulso por desmontar el lenguaje visual, por interrogar su poder, sus zonas ciegas y sus dobles sentidos. Para él, el arte no busca transmitir un mensaje cerrado, sino hacer visible un conflicto simbólico: aquello que en la comunicación permanece latente, perturbador, sin traducir.

¿Cómo es que te encuentras con esto en tu obra, es decir, en qué momento de tu proceso artístico llegaste a conceptualizar estas temáticas, lenguaje e imagen?

Como cierta ambigüedad es inherente al fenómeno de la comunicación, todos tomamos nuestras propias formas o estrategias para afrontarla. Para mí, desde la infancia, esa ambigüedad se manifestó como algo perturbador. No lo conceptualizaba como ahora, pero comprendía que detrás de lo que se decía había siempre otras motivaciones, conscientes o no. Si alguien decía “soy feliz”, según el caso, eso podía significar lo inverso. Lo siniestro estaba muy presente en mi percepción temprana de las palabras.

Cuando miro mi producción inicial, veo que mi obsesión por lo grotesco, lo monstruoso, lo desbordado y aquello que traspasa lo “moralmente aceptable” tiene relación directa con ese problema planteado: era un intento de exorcizar aspectos de la interioridad y de la exterioridad, límites que nunca fueron claros.

El vínculo entre palabra escrita e imagen surgió de manera orgánica. Con el tiempo, dejé de entender mi trabajo solo como un ejercicio catártico y empecé a incorporar herramientas más racionales, con la intención de comprender. El interés por esa “zona muda” —citando a Lihn—, donde las palabras ya viciadas no alcanzan para expresar lo que se quiere expresar, me condujo a una práctica marcada por la introspección, pero también por una mirada política y colectiva.

En ese tránsito, prioricé la imagen como texto, con una sintaxis distinta a la palabra escrita. En el choque entre ambos lenguajes, la traducción era imposible, pero la interacción, la influencia mutua y la lucha de poder



>> Fotografía de Vicente Irrázabal en su taller en Salvador, a Pasos de Barrio Italia. Fotografía de Monique Rojas.

resultaban inevitables. De ese cruce emergieron paradojas, ironías, sátiras y absurdos que, desde el espacio del taller, iban explicitando problemáticas conceptuales profundamente ligadas a nuestro acervo cultural. (Boletín SPACIO NOMADE, 2025, p. 22)

GALERÍAS Y ESPACIOS DE ARTE

Mediante una serie de entrevistas observamos cómo ciertas galerías y plataformas de arte no solo exhiben obras, sino que también construyen comunidad, fomentan el pensamiento y generan formas alternativas de circulación. Desde la energía experimental de la Universidad Taller de Placeres en Valparaíso —que articula creación, pedagogía y vínculo con el barrio— hasta el trabajo curatorial de Fundación VETA, que propone una escena independiente con perspectiva crítica y enfoque en procesos colectivos.

Hasta la Galería Isabel Croxatto que ha consolidado una visión internacional desde Chile, abriendo caminos para artistas contemporáneos mediante ferias y redes globales, sin perder una mirada cercana sobre lo local y lo *queer*. Al mismo tiempo, Andrea Brunson, desde su galería proyecta un espacio curatorial de alcance global, íntimo y riguroso, que construye puentes entre prácticas sensibles.

Isabel Croxatto Galería

Desde su fundación, en 2012, Isabel Croxatto Galería ha delineado una propuesta radicalmente contemporánea: una plataforma que no solo exhibe arte, sino que concibe la curaduría como una forma de lenguaje, afecto y desobediencia. Creada por la coreógrafa e investigadora escénica Isabel Croxatto, la galería ha operado como un puente entre el circuito artístico internacional y las voces emergentes y críticas del Sur Global.

Con una línea curatorial centrada en la nueva figuración, los artistas representados abordan temas urgentes como el cuerpo, la memoria, el archivo y la disidencia.

Habitar con arte no es colgar cuadros en una pared blanca. No se trata de llenar de objetos bellos una casa ni de buscar armonías estéticas para la sala de estar, nos señala Isabel Croxatto, quien ha hecho de su hogar también su galería. Habitar con arte es asumir que la vida y la creación no están separadas, que el arte no comienza ni termina en los museos, y que la sensibilidad —cuando se entrena— se convierte en una manera de mirar, de pensar y de estar en el mundo.

Vivir con arte es, ante todo, una disposición: permitir que lo cotidiano se interrumpa, que lo funcional ceda espacio a lo poético, que lo inexplicable no se descarte, sino que se acoja. Es aceptar que en medio del orden doméstico puedan surgir preguntas incómodas, formas que no entendemos del todo, colores que nos provocan, materiales que no encajan. Es abrir la casa al desvío.

Cuando una obra convive con nosotros —no como adorno, sino como presencia—, también lo hace el pensamiento que la generó, la historia que contiene, la inquietud que la impulsa. Convivir con arte es convivir con preguntas, con memorias y con tensiones. No hay neutralidad en esa relación: lo que cuelga de un muro o reposa sobre una mesa no solo es un objeto, sino un signo, un fragmento de mundo que insiste en ser mirado de otro modo.

Y es también —como lo hacen algunas galerías que se alojan en hogares, como la de Isabel

Croxatto— una forma radical de borrar la distancia entre vida y obra. Cuando el arte entra a la casa, transforma la casa, pero también transforma nuestra manera de mirar, de movernos y de detenernos frente a lo que parecía insignificante. (Boletín SPACIO NOMADE, 2025, p. 4-p. 8).

Espacio Andrea Brunson

Nacido en 2018 como un gesto íntimo y directo, Espacio Andrea Brunson (EAB) surge de una necesidad profundamente personal: crear un lugar de conexión con artistas jóvenes y con lenguajes visuales honestos, donde el oficio se combine con una visión sensible y crítica del presente.

En sus inicios, sin sede fija, la galería operaba como una plataforma nómade, organizando exposiciones *pop-up*, principalmente en Vitacura, habilitando espacios donde no necesariamente los había. Hoy, con sede en Alonso de Monroy, EAB se ha consolidado como un proyecto curatorial de largo aliento, manteniendo su carácter cercano y conversado.

EAB también ha sido una plataforma para internacionalizar artistas chilenos, participando en ferias como Zona Maco (CDMX), SWAB (Barcelona), PARC (Lima), SP-Arte (Brasil) y FAST (Chile). A través de estas instancias, ha visibilizado la obra de creadores como Isidora Villarino, Daniela Pulido, Juan Treuquemil, Macarena Alvarado, Elena Loson, Diego Martínez, Catalina Quezada y Tully Satre, entre otros. Estas participaciones no se conciben como vitrinas momentáneas, sino como parte de una estrategia sostenida para posicionar el arte chileno contemporáneo en el mundo, con orgullo y solidez.

Un aspecto clave de EAB es su compromiso con la experiencia del espectador. Las visitas guiadas, los encuentros con artistas y las instancias de conversación no son actividades complementarias, sino el corazón del proyecto. En estas instancias se genera un vínculo real entre el público y el arte: preguntas, miradas pausadas, resonancias personales. Se trata de conectar con la obra no desde el saber experto, sino desde la curiosidad y la emoción.

La galería apuesta por un arte que se instala desde lo sensible, lo concreto y lo humano. Un arte que no busca el espectáculo ni la tendencia, sino la presencia



>> Andrea Brunson, directora de la galería Espacio Andrea Brunson (EAB) Fotografía de Monique Rojas.

silenciosa de una pintura bien hecha, la fragilidad de una imagen dibujada a pastel, la fuerza de una investigación comprometida con la tierra, el cuerpo o la memoria.

Espacio Andrea Brunson no exhibe por cumplir: exhibe para acompañar, para hacer comunidad, para dejar que las obras hablen en voz baja, pero con claridad. Y es en esa ética de lo pequeño, lo preciso y lo verdadero donde se construye una de las plataformas más coherentes y necesarias del circuito chileno actual. (Boletín SPACIO NOMADE, 2025, p9 - p12).

ESPACIO Y GALERÍAS UNIVERSITARIAS

Universidad Taller de Placeres. Valparaíso.



>> Exposición *Ex votos* en Galería Homónima, marzo 2025. Imagen cortesía de Universidad Taller de Placeres.

En el marco del creciente protagonismo de las galerías universitarias como plataformas activas de pensamiento, producción y circulación artística, conversamos con el equipo detrás de la Galería Homónima, Mario Soro y Paula Jorquera, ubicada en la Universidad de Placeres, Valparaíso. Esta iniciativa se ha convertido en un espacio de encuentro entre pedagogía, investigación y creación, articulando saberes provenientes de distintas tradiciones educativas —como Waldorf y Montessori—, con metodologías de artistas contemporáneos. Desde el cerro Placeres, la galería se posiciona como un nodo que vincula formación técnica, universitaria y comunitaria, integrando escuelas de Bellas Artes, juntas de vecinos, museos y espacios independientes en un entramado territorial y reflexivo.

Su enfoque, más que comercial, es formativo, metodológico y experimental: una propuesta que entiende el arte como proceso y no solo como resultado. En esta entrevista se profundiza en la propuesta educativa de su taller, sus vínculos con la comunidad y sus exposiciones emblemáticas, como *Ex Votos*, una muestra que materializa el espíritu interdisciplinario y relacional de este proyecto.

¿Qué diferencia a su galería de una galería comercial o independiente?

Nosotros no nos oponemos a los proyectos independientes ni comerciales. Sin embargo, el enfoque de nuestra galería —Galería Homónima— está puesto en entender que las obras expuestas son también objetos de análisis, tanto desde lo reflexivo como desde lo operativo y lo distributivo.

Por eso, hemos establecido vínculos con diversas entidades para fortalecer esta triple dimensión: teoría, metodología y circulación. Trabajamos en diversos formatos, pero uno clave es el formato *carta*, que se adapta bien al espacio físico y además permite movilidad y exhibición en otros contextos. Así se pensó la muestra *Exvotos*, nuestra primera exposición, que contó con el trabajo de artistas como Jorge Opazo Eliker, Daniel Fiorda, Leonardo Portus, Mario Soro, Edgar del Canto, Virginia Vizcaíno, Antonio Sánchez, Antonella Auda, Cristóbal Gazmuri, Monique Rojas, Patricio Bruna, Antonio Guzmán, Paula Jorquera, Verónica Soto, Cinthya Araya, Jennifer Pérez, Máximo Caín, Marcos Rosales, Andrés Figueroa, Nemesio Orellana, Sebastián Rojas y Pablo Jorquera D'Albadie.

En cuanto al aspecto comercial, no es nuestra prioridad, pero lo consideramos parte de la tercera fase del ejercicio artístico. También estamos abiertos a lecturas interpretativas, como las que han surgido en las múltiples visitas que hemos recibido en la galería. Estas se complementan con otras actividades, como conferencias, lanzamientos de libros y futuras propuestas que queremos seguir desarrollando.

El concepto de “independiente” puede entenderse desde muchas perspectivas. Nosotros aspiramos a que este sea un espacio abierto y amplio de discusión, donde entendamos que la labor del artista no se limita a la venta de su obra, sino que abarca su planteamiento conceptual, sus modos de producción y los espacios con los que se ha vinculado. Nuestro objetivo es que este sea un espacio de intercambio, donde las tres fases del arte que mencionábamos —producción, reflexión y circulación— se articulen de manera coherente.

A saber, lo que conocemos como arte contemporáneo, lejos de constituir un estilo o un período cerrado, se manifiesta como una red compleja, un dispositivo legitimador del *régimen cultural de la visualidad* que responde a la globalización, a las transformaciones tecnológicas y a las tensiones políticas y sociales de nuestro tiempo. El arte contemporáneo, tal como lo hemos explorado en este artículo, se entiende hoy como un campo plural y dinámico, donde la obra y la carrera del artista se inscriben en un entramado de instituciones, circuitos, plataformas y comunidades. No se trata únicamente de lo que se produce “ahora”, sino de cómo los tiempos, espacios y formas de circulación configuran el presente del arte (Smith, 2009; Osborne, 2013; Enwezor, 2003). En este sentido, los talleres y espacios de trabajo no son meros lugares de producción,

sino dispositivos que articulan memoria, imaginación y estrategias de reconocimiento simbólico, tal como se evidencia en la práctica de Vicente Irarrázabal, cuyo taller funciona tanto como campo de operaciones visuales como espacio de reflexión sobre el lenguaje, la imagen y lo político (Irarrázabal, entrevista, 2025).

Asimismo, las galerías y plataformas actúan hoy como nodos activos que construyen comunidad, legitiman discursos y posibilitan nuevas formas de circulación. La Galería Homónima, por ejemplo, no solo expone obras, sino que articula teoría, metodología y circulación, ofreciendo formatos que potencian la interacción entre artistas, público y conocimiento (Soro & Jorquera, entrevista, 2025). De manera similar, Espacio Andrea Brunson proyecta un modelo nómade y formativo, combinando la sensibilidad con la internacionalización de artistas chilenos, donde el vínculo con el espectador y la presencia atenta de la obra son tan relevantes como su valor simbólico y económico (Brunson, entrevista, 2025). Isabel Croxatto Galería, por su parte, evidencia cómo habitar con arte implica un desplazamiento de lo doméstico hacia lo poético y crítico, borrando la distancia entre vida y obra y transformando la experiencia cotidiana en un ejercicio de percepción consciente (Croxatto, entrevista, 2025).

De manera integrada, estas experiencias muestran que el arte contemporáneo se articula en tensiones entre lo local y lo global, lo individual y lo colectivo, lo institucional y lo independiente, estableciendo un campo de prácticas donde la carrera del artista, la circulación de las obras y la experiencia del público se entrelazan. Tal como reflejan las entrevistas y observaciones de estos talleres y galerías, la contemporaneidad del arte no reside solo en su temporalidad, sino en su capacidad de generar reflexión crítica, interacción social y reconfiguración constante de significados en un mundo compartido.

REFERENCIAS

- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press. SciSpace
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. Negrophonic
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press. cpb-us-w2.wpmucdn.com
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57–82. Academia
- Filipovic, E., van Hal, M., & Øvstebø, S. (Eds.). (2010). *The Biennial Reader*. Hatje Cantz. historiadelarteylacultura2012.files.wordpress.com
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. MIT Press. MIT Press

- Graw, I. (2009). *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Sternberg Press. Scribd
- Joselit, D. (2012). *After Art*. Princeton University Press. selforganizedseminar.files.wordpress.com
- McAndrew, C. (2025). *The Art Market Report 2025*. Art Basel & UBS. (Resumen de datos de cuota de mercado 2024). United States of America Art Basel
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso. University of Chicago Press
- Smith, T. (2009). *What Is Contemporary Art?* University of Chicago Press;
- Smith, T. (2011). *Contemporary Art: World Currents*. Laurence King. ResearchGate
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *e-flux journal*, (10). En: selforganizedseminar.files.wordpress.com
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 9 de junio de 2025. Visiones del arte contemporáneo.
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 9 de junio de 2025. Visiones del arte Contemporáneo
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 7 de julio de 2025. El dispositivo Galería.
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 14 de junio de 2025. Dentro del taller de un artista.
- Boletín SPACIO NOMADE revistas citadas 4 de agosto de 2025. Un estudio sobre galerías universitarias.

SITIOS ONLINE

- Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. Granta. artlawpodcast.com
- Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press. c-cyte.com
- Políticas públicas (Chile): Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Portal de Fondos de Cultura / FONDART (convocatorias y bases 2025–2026).

Eugenio Téllez en Casaplan (Valparaíso)

JUSTO PASTOR MELLADO

Escritor, crítico de arte¹ y curador independiente².

Licenciado y magíster en Filosofía, Universidad de Provenza, Italia.

Estudios de doctorado en Universidad de París I (Panthéon-Sorbonne).

Filiación institucional: Universidad San Sebastián, Santiago. Chile, carrera de Arte y Patrimonio.

ORCID: 0009-0001-8793-437X

Mail contacto: justopastormellado@gmail.com³

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,

Colectivos y Museos

Eugenio Téllez in Casaplan
(Valparaíso)

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 21-30

Recepción: julio 2025

Aceptación: agosto 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5356>

RESUMEN

Relato del encuentro entre el artista chileno, residente en París, Eugenio Téllez, y un grupo de artistas y gestores culturales de Valparaíso, en CasaPlan, el 10 de junio del 2025. Relevancia de recibir en este importante centro de grabado la presencia de un maestro que fuera asistente y codirector asociado del Atelier 17, entre 1960 y 1965. La proximidad con Stanley W. Hayter fue un factor decisivo en el desarrollo de su carrera, ya que fue el artífice de su traslado a Chicago, Montreal y Toronto. En esa ciudad, Eugenio Téllez hizo carrera académica, en el curso de la cual se traslada en numerosas ocasiones a París, entre 1974 y 1988, ciudad en la que se establece de manera definitiva a fines de los años 2000. En este encuentro, Eugenio Téllez remite a un acontecimiento insuficientemente conocido en la historia del Museo de la Solidaridad "Salvador Allende", así como a la naturaleza de su relación afectiva y de trabajo con el maestro Hayter. Igualmente, hace un relato de su primer viaje a Chile, en 1979, después de veinte años de ausencia, con el propósito de realizar una misión clandestina, usando como "chapa" su condición de artista. En 1981 regresa para realizar, entre otras actividades, un importante taller de gráfica y técnicas mixtas en el Taller de Artes Visuales. Asimismo, colabora con la realización de acciones de arte del Colectivo de Acciones de Arte.

Palabras claves: museo, solidaridad, resistencia, Hayter, Weimar, TAV, CADA.

ABSTRACT

Account of the meeting between the Chilean artist living in Paris, Eugenio Téllez, and a group of artists and cultural managers from Valparaíso, at CasaPlan, on June 10, 2025. The significance of welcoming the presence of a master who was assistant and co-associate director of Atelier 17 between 1960 and 1965 to this important printmaking center. His proximity to Stanley W. Hayter was a decisive factor in the development of his career, as he was the architect of his move to Chicago, Montreal, and Toronto. In this city, Eugenio Téllez pursued an academic career, during which he moved to Paris numerous times between 1974 and 1988, where he settled permanently in the late 2000s. In this interview, Eugenio Téllez addresses a little-known event in the history of the Salvador Allende Museum of Solidarity, as well as the nature of his emotional and working relationship with Hayter. He also recounts his first trip to Chile in 1979, after a twenty-year absence, for the purpose of carrying out a clandestine mission, using his status as an artist as a cover. In 1981, he returned to conduct, among other activities, an important workshop on graphic arts and mixed media at the Taller de Artes Visuales. He also collaborated on art actions for the Art Action Collective.

Key words: museum, solidarity, resistance, Hayter, Weimar, TAV, CADA.

¹Recientemente ha publicado el libro *Grabados por desplazamiento. Desplazamiento del grabado*, publicado por el sello editorial Puntángelos de la Universidad de Playa Ancha. Ver: <https://www.upla.cl/noticias/2024/04/09/justo-pastor-mellado-presenta-nuevo-libro-de-grabado-que-se-aprecie-el-texto-como-una-novela/>

²Véase: <https://www.arteinformado.com/guia/f/justo-pastor-mellado-155680>

³Véase: <https://imagedialectica.blogspot.com/2023/07/taller.html?m=1>

INTRODUCCIÓN

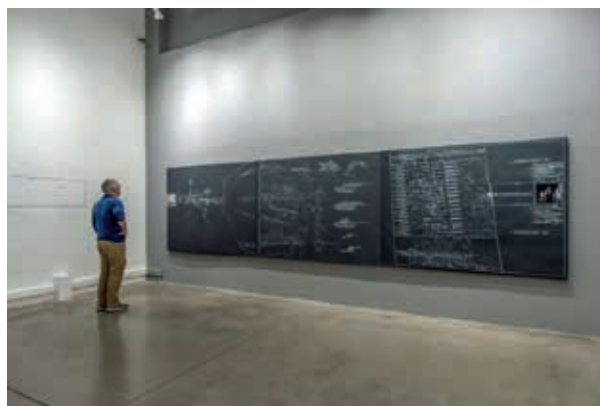
El 10 de junio del 2025, Eugenio Téllez desembarcó en CasaPlan (Valparaíso) para asistir a un encuentro con un grupo de artistas locales. Este se había fraguado a raíz de una conexión ideológico-tecnológica. Eugenio Téllez, alguna vez, tuvo que ver con el taller de grabado organizado por Carmen Waugh mientras era directora del Museo de la Solidaridad “Salvador Allende”. Ella deseaba firmemente que Eugenio Téllez se hiciera cargo. Cuestión imposible a esas alturas, por la compleja agenda de Téllez, a quien Carmen conocía desde la época en que se organizó en París la segunda fase de recolección de obras para dicho museo, en el marco de lo que, en ese entonces, tomó el nombre genérico de “Solidaridad con Chile”. Aunque, en verdad, dicha denominación encubría el deseo de fortalecimiento de un movimiento de apoyo específico a proyectos de oposición también específicos, en los que no se aclaraba muy bien el objetivo final. Si bien todos los agentes coincidían en un objetivo último, que era acelerar el fin de la dictadura. Algunos pensaban en términos insurreccionales, mientras otros comenzaban las conversaciones para configurar el amplio movimiento que daría forma a la transición. Las versiones que circulan, en la actualidad, sobre la apertura de esta segunda fase de recolección de obras en el mencionado museo son variadas y desafían la verosímil complacencia de discursos oficiales. Sobre todo, si esto se conecta con las dificultades surgidas en torno a la fallida adquisición, por parte del Estado, de la casa de Salvador Allende de calle Guardia Vieja, para ser destinada a un museo, lo que plantea un manto de duda sobre la “dependencia” que hay entre el Museo de la Solidaridad “Salvador Allende” y la Fundación Salvador Allende. Lo que vino a decir Eugenio Téllez a CasaPlan aporta a un debate que no ha sido abierto del todo. Es decir, que ha permanecido bajo la forma de un bloqueo. Eugenio Téllez desea que ese diferendo se aclare. Más bien, que al menos, sea reconocido como problema. Al recurrir al año 1976, insiste en hacer evidente la diferencia analítica que existe en ese momento, en el variado y variable exilio chileno de París, en torno a cómo debe ser abordada la cuestión de la solidaridad internacional. Una cosa es que se hable de solidaridad hacia el pueblo de Chile y otra cosa muy diferente es la búsqueda de apoyo específico para una alternativa. Un cierto tono de criterios incompatibles atraviesa esa escena. Eugenio Téllez insiste en marcar la vigencia de dichas diferencias.

Eugenio Téllez dejó Chile en enero de 1960, se instaló en París y expresó su voluntad de no regresar jamás. No será el primer artista que experimente este deseo. Permanecerá fuera del país hasta 1979, cuando decide realizar un viaje de visita, por vez primera, en la que no deja de sentirse como un exilado. Sin embargo, esta actitud de prescindencia le permite construir una cobertura para cumplir una “misión” encargada por el MIR. Bajo la excusa de visitar a su padre enfermo, usando su posición de artista como “chapa”, ingresa al país para realizar un trabajo clandestino. Para armar su coartada y despiste debe conectarse abiertamente con la escena artística. De este

modo busca a aquellos artistas que practican unas ciertas “artes de la intervención”, porque considera que se sitúan en una frontera permeable a las migraciones disciplinares. Es entonces que participa con el grupo CADA en algunas acciones y presentaciones de su obra en el Taller de Artes Visuales.

Fue la dictadura la que lo llevó a convertirse en un activo militante de «la causa chilena» en el exterior. Es así como desarrolla un importante trabajo de relaciones políticas internacionales, que lo lleva a viajar en varias ocasiones a La Habana, a Managua y a Santiago de Chile. Su condición de artista siguió, siempre, siendo su “mejor chapa”. Al punto que comenzó a tener una presencia significativa en la escena local, exponiendo en “La casa larga”, en “Fundación Telefónica”, en el MNBA, en el MAVI (León, 2012), en la UMCE, entre otros. En el 2024, lo encontraremos exponiendo en el MAC (Electorat, 2023), invitado por Gonzalo Díaz para estar presente en una colectiva convocada para conmemorar el cincuentenario del fallecimiento de Salvador Allende.

La presencia de Eugenio Téllez en CasaPlan, el 10 de junio, correspondía, en cierto sentido, a un magnífico equívoco, porque los mitos locales le atribuían un rol decisivo en la adquisición de las prensas de grabado del Museo de la Solidaridad, que más tarde pasarían a formar parte de la infraestructura conceptual y tecnológica de este prestigioso centro de grabado porteño. Mientras Eugenio Téllez hablaba ese día, Alejandro Pino hacía mantención a las prensas que él mismo fabricó y que habían comenzado su “vida útil” en el mencionado museo. El relato de Eugenio Téllez instalaba, en el fondo, la pregunta de por qué fue cerrado el taller de grabado del Museo de la Solidaridad. En una conversación posterior, Alejandro Pino me expresó: “la plata vino de Valencia, pero yo fabriqué las prensas acá”, orgulloso de su trabajo. Dicho lo cual, convinimos en la necesidad de escribir la historia tecnológica del grabado chileno contemporáneo. Los talleres existen porque hay prensas funcionando y producen vínculos entre los artistas. Un taller es un lugar en que se tejen relaciones.



>> **Figura 1. Foto Eugenio Téllez, *A sangre y fuego*, 150x600 aprox., 2023. Fuente: Elaboración propia**

Sobre todo, hay que escribir la historia material del grabado en Valparaíso, que se remonta a los años veinte, cuando el artista húngaro Sigmund Remenyik funda la revista de vanguardia *La rosa náutica* y edita el primer número con una xilografía modernista en la portada. De todo eso escribe Jorge Muñoz Sougarret (2016) en un importante artículo que es necesario poner en valor⁴. Después vendría la epopeya de Carlos Hermosilla y los talleres de grabado en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Valparaíso y la Escuela Municipal de Bellas Artes de Viña del Mar (Rojas, 2024). No es casual, entonces, que en Valparaíso exista un Museo Universitario del Grabado y que la Fundación Santos Chávez haya establecido su sede en esta ciudad. No está de más recordar que el afiche de la primera versión de la Bienal Internacional de Valparaíso fue diseñado por Carlos Hermosilla. Si seguimos, tendremos que incluir la actividad del Centro de Grabadores de Valparaíso, así como la existencia de significativas colecciones privadas de obras gráficas, sostenidas por las iniciativas de Eulogio Rojas y David Heredia.

No habría que dejar fuera la exposición *Del trazo al objeto* de grabados de Roberto Matta en Viña del Mar (Palacio Vergara, Palacio Rioja, Corporación Cultural, Delegación Municipal de Reñaca y Museo Artequín), provenientes de las colecciones de Eulogio Rojas y Christian Jander. De modo que Valparaíso y Viña del Mar son ciudades marcadas por una consolidada tradición de grabado. De ahí que la visita de Eugenio Téllez a CasaPlan no pudiera pasar desapercibida, porque nos encontramos ante la figura de un maestro, que primero fue *massier* y luego codirector del Atelier 17, a comienzos de la década del sesenta. Este es un dato muy importante, porque visita CasaPlan una personalidad que trabajó en forma estrecha con Stanley W. Hayter. Es a instancias suyas que, en 1965, Eugenio Téllez se traslada a Chicago. Luego se establece en Montreal y Toronto. De hecho, me encontré con Téllez, en 1988, en París, cuando él viajó desde Canadá a retirar las cenizas de Hayter. Desde 1981 que conversamos, dicho sea de paso.

En estos días, con miembros del equipo de CasaPlan, revisando fotografías tomada por Elías Adasme a comienzos de los ochenta, encontramos un retrato de Eugenio Téllez en uno de sus primeros viajes a Chile, cuando realiza el histórico taller de serigrafía en el Taller de Artes Visuales, acontecimiento cercano a otro gran momento del grabado en esa coyuntura gráfica, como fue la visita de Ernest-Pignon-Ernest. En esos años duros, la práctica del grabado dio lugar a espacios reflexivos que están en el origen de una significativa aceleración formal. El Taller de Artes Visuales fue uno de los espacios en que dicha aceleración tuvo lugar.

Antes de venir a Valparaíso, Eugenio Téllez había llegado a Santiago, el viernes 6 de junio, para entregar su archivo a la Universidad Diego Portales (UDP, 2025; Jösch, 2025). Junto con ello, inauguraba un *Atlas* en uno de los muros de la Biblioteca "Nicanor Parra". En dicha obra empleó imágenes que hacían referencia a una de sus estadias en París, aprovechando un año sabático otorgado por la Universidad de York. Estoy hablando del año 1976. En esa ocasión, en un taller de la rue de Rennes, realizó una pintura-*performance*: "Homenaje a Bautista von Schouwen". En esos días, coincidió en París con personas que habían estado vinculadas a la formación del Museo de la Solidaridad, en el marco de la "Operación Verdad", en 1971.

Miria Contreras (Payita) había jugado un rol decisivo en la apertura y formación del museo. Exilada en Francia, inició la recolección de obras de artistas franceses y argentinos residentes en Francia, que no habían participado en la primera fase. En las discusiones en torno al tema, planteó la necesidad de proseguir con las actividades del museo en el exilio y propuso cambiar el nombre por "Museo de la Resistencia-Miguel Enríquez". Eugenio Téllez fue testigo de ese momento.

Es de imaginar el malestar que dicha iniciativa produjo en los sectores vinculados a la Unidad Popular en el exilio. A raíz de esta situación, designaron a José Balmes, Carmen Waugh y Miguel Rojas-Mix como legítimos representantes del Museo de la Solidaridad, formado en 1971 al alero de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Todos ellos estaban vinculados a la Facultad. Balmes era decano. Rojas-Mix dirigía el Instituto de Arte Latinoamericano. Carmen Waugh era la encargada de relaciones internacionales del mismo instituto. Mediante un compromiso político, llegaron al acuerdo de guardar el nombre Resistencia. Esta no era una palabra que se empleara en los medios del exilio, en 1976, porque remitía a proyectos insurreccionales. Había una oposición democrática que no estaba en esa posición. Pero se mantuvo el nombre Resistencia para un museo en el exilio, que debía promover una segunda campaña de recolección de obras. Pero al cabo de un tiempo, estas obras fueron guardadas en depósitos en España y en Francia, hasta que fueron ingresadas al país iniciado el gobierno del presidente Aylwin.

De todo lo anterior vino a hablar Eugenio Téllez a CasaPlan, aunque ese no fuera el propósito inicial. Lo que importaba era reestablecer el vínculo con el proyecto inicial de un taller de grabado que funcionó durante unos años, en el periodo de permanencia del Museo de la Solidaridad en la calle Herrera de Santiago, en el antiguo edificio de la Escuela Normal. El objetivo del encuentro en CasaPlan era más limitado; a saber, se proponía reanudar una historia tecnológica. Aunque todos sabemos que estas historias sostienen otras historias que se acumulan, formando capas diferenciadas de significación. De ahí que Eugenio Téllez considerara de importancia hablar de todo lo anterior, porque situaba su propio discurso de exilado. Si bien su exilio había comenzado en 1960, bajo la forma de un autoexilio radical. Sin embargo, no se lo designaba bajo ese

⁴MUÑOZ SOUGARRET, Jorge. "Narrar el cotidiano de los portadores de la revolución social: Proyecto político y artístico del movimiento vanguardista Rosa Náutica, Valparaíso, Chile (1922-1923)", *Izquierdas* (Santiago) número .29, Santiago, sept. 2016. Recuperado en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000400007>

nombre. No había otra palabra para nombrar el malestar que lo lleva a abandonar el país en 1960. Es lo que hace la diferencia entre una diáspora y un exilio.

Eugenio Téllez aprenderá, rápidamente, a vivir como un exilado, desde el momento en que toca suelo francés. Francia está en guerra. En Chile, sus amigos del Parque Forestal (Generación del 50) parecen no inquietarse. Pero es una guerra cuyo nombre está vedado pronunciar. Eugenio Téllez vive en París tres situaciones que lo ponen en estado *de excepción*: la represión sangrienta de argelinos de octubre de 1961, la masacre de la estación de Metro Charonne, en febrero de 1962, y la firma de los Acuerdos de Evian en marzo del mismo año. De este modo, se puede decir que su educación política tuvo lugar en un ambiente de lucha anticolonial.

Ciertamente, no era la misma Francia que ejercía como un modelo literario a su generación. Antes de partir, ya había participado en la contramanifestación de estudiantes árabes que apoyaban la lucha de liberación del pueblo argelino, en el salón de honor de la Universidad de Chile, malogrando la conferencia de André Malraux, enviado por el general de Gaulle para hablar de la Unión Francesa. Y en París se encontrará con Stanley W. Hayter, maestro del grabado, firmemente comprometido con la república española, y que se había tenido que refugiar en Nueva York durante la ocupación alemana de Francia. Todas estas circunstancias son las que lo acogen en el París de 1960. Es en el taller de Hayter que Matta realizará la famosa serie de grabados que se conoce como “de la New School”. Lo primero que hace Téllez al llegar a París es ir a visitar a Matta, antes de comenzar a asistir al Atelier 17.

No hay un exilio, hay exilios. Y eso conlleva distintas concepciones de cómo enfrentar a la dictadura. La fecha de 1976 se encadena con el debate que Eugenio Téllez ha mencionado en algunas ocasiones y que no ha quedado suficiente inscrito en la historia del arte chileno. En 1990, la Universidad de Chile esperaba que el museo le fuese restituido, porque la solicitud del presidente Allende, relativa a la organización de un “museo de la solidaridad con el pueblo chileno”, en 1971, como efecto de la “Operación Verdad”, había sido formulada a la Facultad de Bellas Artes por el propio presidente Allende, en el momento en que José Balmes era decano. El organismo universitario que se encargó de materializar el museo fue el Instituto de Arte Latinoamericano. En virtud de dicha decisión de 1971, la facultad de 1990 solicitó se respetara el principio de soberanía. Mal que mal, las obras habían permanecido “guardadas” en las bodegas del MAC durante toda la dictadura. Sin embargo, la pretensión universitaria no fue acogida. Habría que estudiar por qué. Hay posiciones jurídicas que favorecen la posición de la Universidad de Chile.

En el 2006, Eugenio Téllez presentó, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago, la exposición *La risa de Saturno*, en la que, entre otras, presentó dos obras de las que nos interesa hablar: un tanque y una tanqueta, de tamaño natural, realizadas en madera. Eran, por así decir, unas “maquetas” *grandeur nature*, que jugaban con la

parodia de una naturaleza muerta. Concluida la exposición, Eugenio Téllez donó, al Museo de Arte Contemporáneo, el tanque, que se exhibe en forma permanente en la sede de Quinta Normal, mientras que destinó la tanqueta al museo que había recuperado su nombre, como Museo de la Solidaridad “Salvador Allende”. La particularidad de esta tanqueta es que tenía sobre la cubierta una maqueta que evocaba una mesa de operaciones de estado mayor, con el mapa de fortificaciones del *camp retranché* de Dien-Bien-Phu, que marcaría la derrota del ejército francés en 1954, a manos de las fuerzas del Viet Minh.

En francés, esa designación es específica: se traduce como “campo resguardado”, “campo atrincherado”. Corresponde a un gran dispositivo defensivo. Los vietnamitas suben a pulso, hacia las montañas que rodean el campo, piezas de artillería desarmadas, recuperadas de la guerra de Corea, que arman y disimulan en las cimas y desde allí bombardean durante meses la posición francesa, hasta que la hacen capitular el 7 de mayo de 1954.

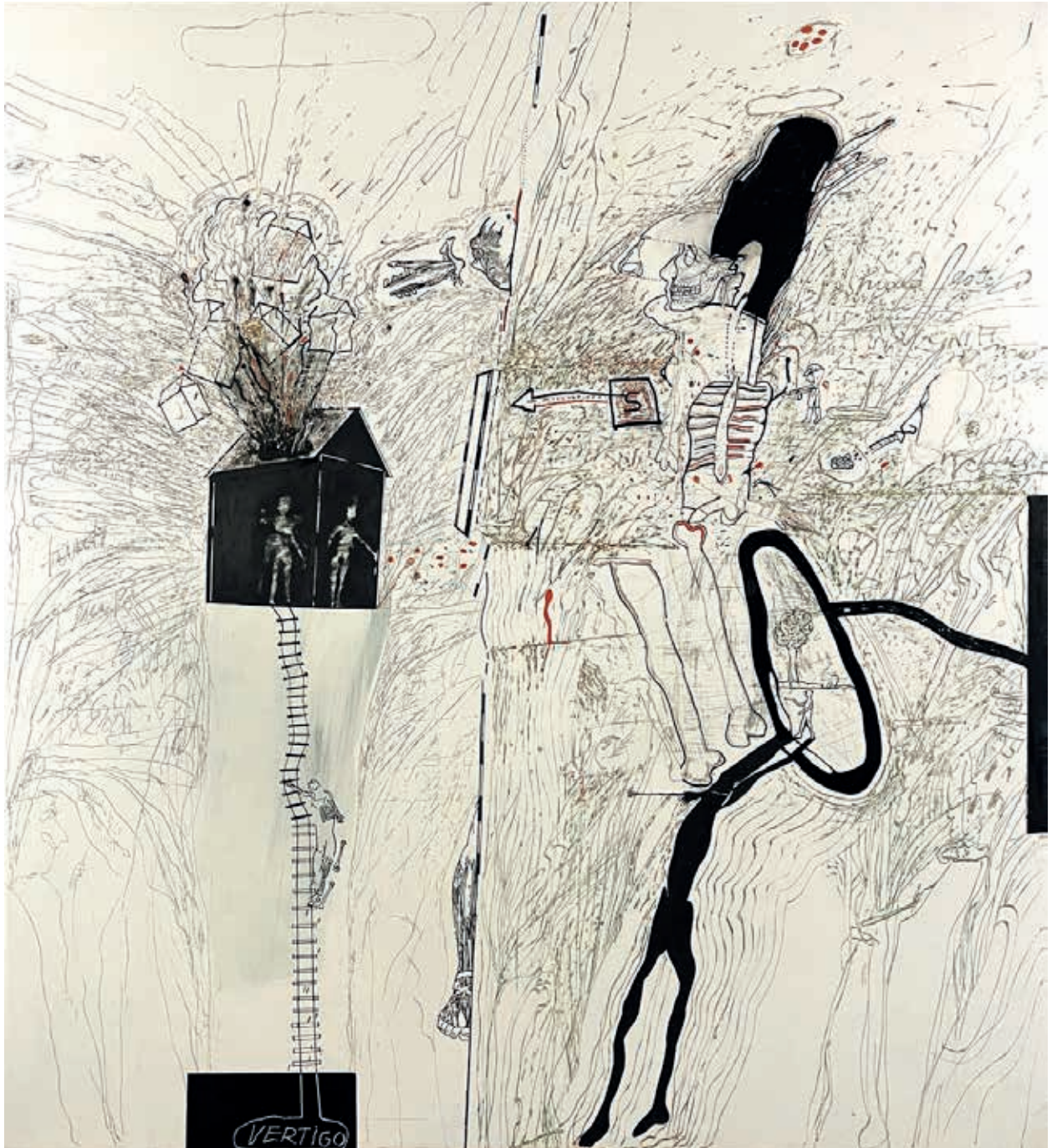
Para Eugenio Téllez, esa fecha tendría un valor particular, porque definiría su relación con la pintura y el grabado. Primero, quizás, con el grabado, como un campo *retranché* de la visualidad, comprimido y anticipatorio de la catástrofe y del caos. Desde entonces, sería una inquietante referencia histórica que señalaría su destino en el arte, como aquel terreno atrincherado en que tendrá lugar la caída del Signo. Eugenio Téllez, a su regreso del Liceo Manuel de Salas, escuchó las noticias radiales de la tarde, que anunciaban la caída de Dien-Bien-Phu.



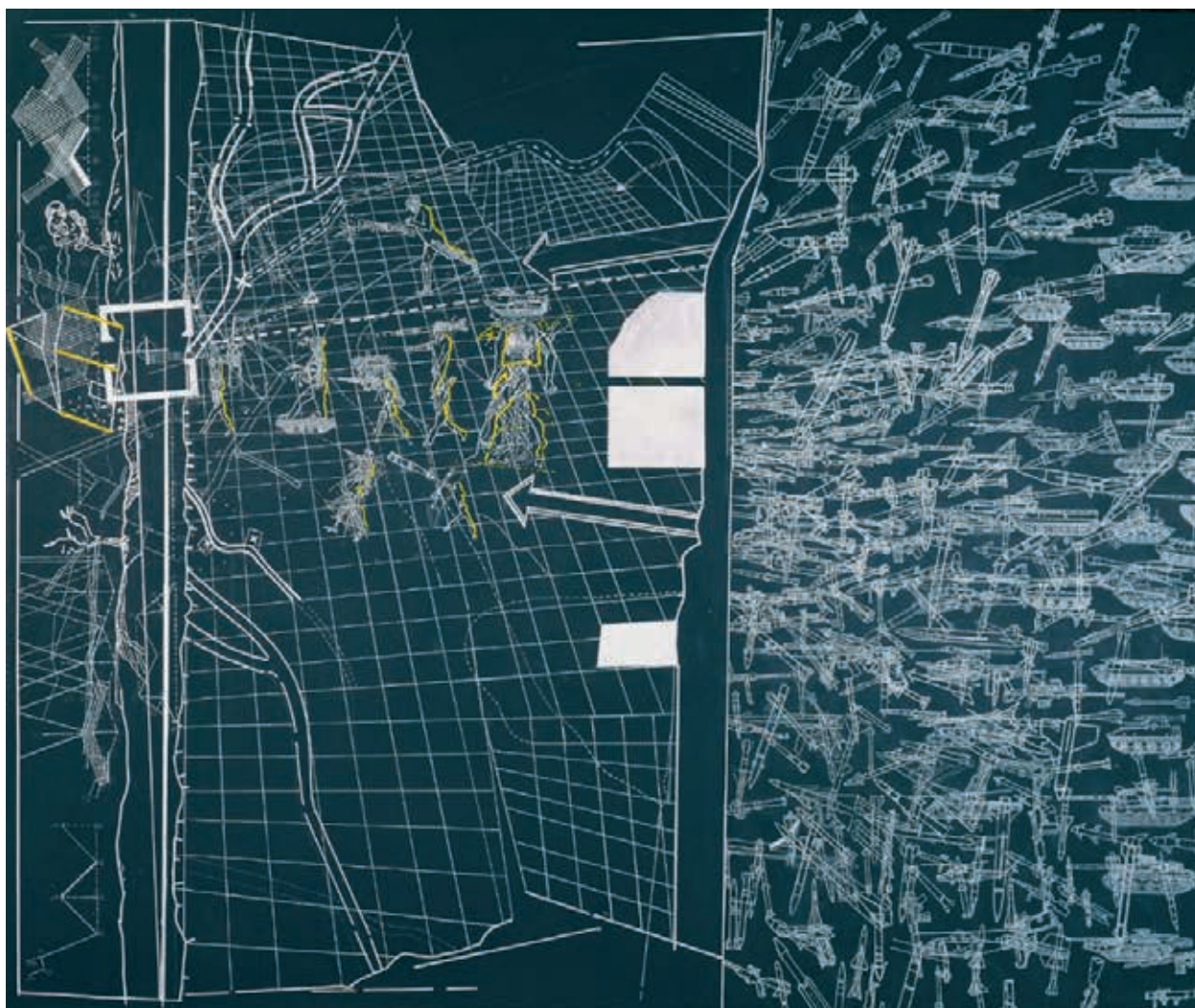
>> Figura 2. Eugenio Téllez. *La tanqueta*, Colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), año 2009. Fuente: <https://www.mssa.cl/exposicion/eticaestetica-eugenio-tellez/>

En el imaginario plástico-político de Eugenio Téllez, la caída será una escena significativa. En París, en 1963, produce unos grabados en el taller de Hayter que titula *La caída de la República de Weimar*, que después traslada a la pintura. Los descubriré en el 2020, en el curso de nuestras conversaciones. Volverá a esas imágenes en su exposición de la Maison de l'Amérique Latine, *La sombra de Saturno*, en

el 2023, en que realizará obras que declinan, en el sentido de una conjugación latina, una misma raíz. Imágenes que serán publicadas recién en los años dos mil, en un catálogo editado por Francisco González-Vera, asistente de José Balmes en la dirección del Museo de la Solidaridad, en el 2009. Balmes dejó el cargo en el 2010, pero esa es "otra historia".



>> Figura 3. Eugenio Téllez. *Cartographie saturnienne*, 2022. Huile sur toile, graveur électrique 200x180cm. Fuente: Revista de arte LUPITA (febrero, 2023). En: <https://revistalupita.art/expo/eugenio-tellez-lombre-de-saturne/>



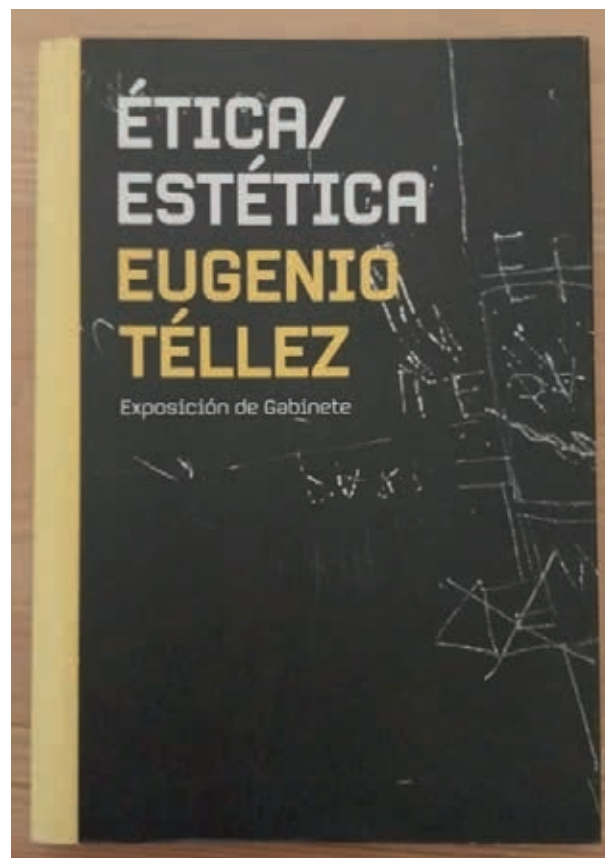
>> Figura 4. Eugenio Téllez. *La guerra*, 1999, vinyl paint and crayon on toile, 200x284 cm. Fuente: Revista de arte LUPITA (febrero, 2023). En: <https://revistalupita.art/expo/eugenio-tellez-lombre-de-saturne/>

El catálogo de la exposición, que lleva por título *Ética/ Estética*, tiene cuatro capítulos: 1) acciones y *performances*; 2) dibujos, pintura y grabado; 3) fotograbados; y 4) objetos. En el fondo, es como una “retrospectiva de bolsillo”. Cada uno de los capítulos está diferenciado por una escena de *performance*, que Eugenio Téllez realiza en París en 1976, durante un año sabático de la Universidad de York que ya he mencionado. En la página 72, que es la última página del catálogo, los diseñadores colocan la secuencia de la *performance*, distribuida en cuatro escenas, en una especie de estela, como si fuera un frontispicio sobre la reproducción de la pintura, y van más allá de lo que el propio Téllez y Francisco González-Vera esperaban.

La secuencia de la *performance* adquirió un valor suplementario, porque se convirtió en una prueba del trabajo *performático* de Téllez, antes de su primer viaje a Chile, en 1979. Había dejado el país en enero de 1960. Las fotos de Téllez de 1976 se refieren a un gesto habitual entre los artistas que atraviesan por diversos medios. Más aún, si ya desde 1972 Eugenio Téllez colaboraba con las acciones del grupo de arte canadiense “Marple Sugar”.

En el capítulo “Acciones y performances” del catálogo mencionado, Eugenio Téllez reproduce la *Acción sobre banderas de Chile y Alemania*, realizada en Toronto en 1978. ¡Es el efecto del fantasma de Weimar! ¡La caída! ¡El derrumbe político! El título es descriptivo. Correspondía, inicialmente, a una serie en que rememoraba los países en los que había vivido. Solo existe registro fotográfico en que interviene las banderas de Chile y Alemania. Sin embargo, particular relevancia tiene el registro de la *performance* que realiza, en 1977, en la *National Gallery* de Toronto, en que adhiere una serie de retazos de tela sobre vidrio electrificado, en que se va formando la bandera de Chile. Termina la acción bailando solo al son del tango “Volver”.

Cuando viaja a Chile, a fines de 1979, crea la acción “La memoria”, sobre la arena de la playa de Reñaca. La palabra “memoria” escrita sobre la arena es cubierta y des/hecha por la marea. (La marea de la historia). Todas estas acciones forman parte de una “lengua común”, que afirma el autoreconocimiento de la escena local. En 1979 y 1981, Eugenio Téllez es invitado a intervenir por las diversas “capillas” que dominan la escena local. El catálogo del 2007, en el Museo Allende, no hace más que insistir en el carácter de su rol como “pasador” de una información sobre la escena contemporánea que, en Chile, los artistas no “manejaban”. Recién en 1979, Revista CAL se hace vehículo portador de información sobre Duchamp y lo que se desea dar a entender como rudimento de “arte conceptual”. Cuestión de adelantar los “estrellatos”. En 1977, Téllez hace trabajar la sinonimia cada vez más evidente entre bandera y sudario. Desde 1963, indicada en los pliegues del espartaquismo reprimido a sangre y fuego por la República de Weimar.



>> Figura 5. Portada catálogo, MSSA, 2009. Fuente: elaboración propia



>> Figura 6. Aguafuerte y aguatinata, firmado, fechado en el año 62 y dedicado a Walter Sorge, artista colega. Tamaño: 30,5x32,7 cm. (vista), 50,8 x 65,5 cm Fuente: <https://www.invaluable.com/auction-lot/eugenio-tellez-aquatint-15-c-8234991a2a>



>> Figura 7. Fotografía en CasaPlan, Eugenio Téllez, Valparaíso, 10 de junio del 2025. De pie: el autor del presente artículo Fuente: elaboración propia

Eugenio Téllez tuvo que inventarse un sistema de retención formal y material para experimentar la ilusión del control de las formas. Para eso recurrió al aparato del grabado. El lenguaje pictórico de Eugenio Téllez proviene de la dialéctica material del mordiente y de la viscosidad, que sostienen la facticidad técnica de su campo pictórico, combinando, de manera desigual, las tecnologías del aguafuerte y de la litografía. Eugenio Téllez organiza la acometida de la materialidad pictórica de acuerdo con una maniobra destinada a preparar la superficie, como lo haría un litógrafo. El cuadro se impregna en profundidad para hacerse soporte de aquello que le será confiado en la superficie, con el propósito de condensar el relato como un “análisis de la situación concreta”. Pintar un cuadro es un procedimiento análogo al invertido en redactar un informe de campo. Cuando Téllez se traslada a París, Joris Ivens está filmando *A Valparaíso*. El relato leído en *off* será escrito por Chris Marker, quien, en 1977, realizará *El fondo del aire es rojo*, documental donde está resumida la historia de su propio desencanto.

De todo esto vino a hablar Eugenio Téllez a CasaPlan el 10 de junio del presente año.

BIBLIOGRAFÍA:

- Electorat, Mauricio (febrero 2023). "Eugenio Téllez: un artista fieramente armado". En Revista de arte: SANTIAGO: IDEAS, CRÍTICA, DEBATE. UDP. Santiago, Chile. En: <https://revistasantiago.cl/arte/eugenio-tellez-un-artista-fieramente-armado/>
- González-Vera, Francisco. 2009. Ética-Estética. (Catálogo obra de Eugenio Téllez). MSSA. Santiago, Chile
- Hauer, Caroline 2023. Expo: Eugenio Téllez. L'Ombre de Saturne -Maison de l'Amérique Latine - Jusqu'au 22 avril 2023. Revista Digital: *Paris La Douce*. Recuperado en: <https://www.parisladouce.com/2023/03/expo-eugenio-tellez-lombre-de-saturne.html>
- Josh, Andrea. 2025. "Eugenio Téllez: el arte como biografía política y máquina de la memoria". En Revista de arte: SANTIAGO: IDEAS, CRÍTICA, DEBATE. UDP. Santiago, Chile. En: <https://revistasantiago.cl/arte/eugenio-tellez-el-arte-como-biografia-politica-y-maquina-de-la-memoria/>
- León, Dermis. 2023. Artista: Eugenio Téllez. Exposición Filantropía en el Museo de Artes Visuales MAVI UC. Recuperado en: <https://mavi.uc.cl/artistas/eugenio-tellez/>
- MUÑOZ SOUGARRET, Jorge. "Narrar el cotidiano de los portadores de la revolución social: Proyecto político y artístico del movimiento vanguardista Rosa Náutica, Valparaíso, Chile (1922-1923)", *Izquierdas* (Santiago) n°29, Santiago, sept. 2016 Recuperado en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000400007>
- Rojas Durán, E. (2024). "Carlos Hermosilla Álvarez: su obra ante la mirada la crítica de arte. Apuntes para una revisión de su obra y trayectoria artística" *.Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 16(24), 122-136. <https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3892>
- Revista de arte LUPITA. Arte de América Latina y el Caribe en Europa (febrero, 2023). Recuperado en: <https://revistalupita.art/expo/eugenio-tellez-lombre-de-saturne/>
- UDP. Noticia Programa Archivos UDP. 2025. UDP recibe archivo Eugenio Téllez. Recuperado en: <https://archivos.udp.cl/udp-recibe-el-archivo-eugenio-tellez/>

SITIOS ONLINE:

- <https://www.invaluable.com/auction-lot/eugenio-tellez-aquatint-15-c-8234991a2a>
- <https://revistalupita.art/expo/eugenio-tellez-lombre-de-saturne/>

Mesa redonda de Santiago de Chile: Un hito revolucionario de la museología

JAVIERA PAZ CÁDIZ PINARES

Historiadora, magíster en Arte, mención Patrimonio. Universidad de Playa Ancha.
Doctoranda en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Viña del Mar, Chile

ORCID: 0009-0004-0357-201X

Mail contacto: cadiz.javiera@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Round table in Santiago,
Chile: A revolutionary
milestone in museology

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 31-40

Recepción: diciembre 2024

Aceptación: junio 2025

RESUMEN

En el presente ensayo se analizará la vigencia y actualidad de los principios de la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” (1972) en la museología nacional contemporánea. La Nueva Museología y la Museología Crítica debatidas y adheridas en este evento, legitimaron, en Chile, el rol social y transformador de los museos, cuestión que hoy se hace cada vez más urgente, debido a que la sociedad en su conjunto busca cambios estructurales y el desarrollo de la cultura y el patrimonio se vuelven parte de esas demandas. Los principios de ambos enfoques teóricos referidos al uso social del patrimonio, marcaron la concepción y desarrollo del trabajo museístico nacional como una herencia aplazada o pendiente por el convulsionado contexto político de las décadas de 1970 y 1980 que impidieron su desarrollo.

Este ensayo se basa en la investigación titulada “La Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) y la concepción actual de los museos chilenos: interrupciones, vigencia y cambios” que se realizó desde el paradigma cualitativo, de tipo descriptiva y dialógica, y articula la investigación documental en torno a la Declaración de la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” con la realización de entrevistas con un conjunto de expertos y expertas en el tema. La “Mesa Redonda de Santiago de Chile” fue, en efecto, un acontecimiento de enorme relevancia para la teoría museológica chilena, pero es de conocimiento restringido, por lo que no ha sido valorada en su dimensión teórica y en los beneficios que podría traer su estudio en el quehacer práctico.

Entre los nuevos desafíos no contemplados en la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” que enfrentan en la actualidad los museos chilenos, el problema del financiamiento que se acrecienta hoy con la crisis social y económica, se presenta como el más relevante, en tanto el Estado define un aporte económico siempre insuficiente para que los museos lleven a cabo sus tareas. Las instituciones deben lidiar con problemáticas de gestión y operativas que las alejan del pensamiento crítico y la reflexión situada, cayendo en dinámicas de solución de emergencias que impactan en una museografía del entretenimiento, muy tradicional, en lugar de contribuir con una real labor intelectual y crítica de la sociedad actual.

Palabras clave: museología crítica, nueva museología, Mesa Redonda de Santiago, museos, teorías museológicas

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5357>

INTRODUCCIÓN

La cultura, las artes y el patrimonio son dimensiones que van de la mano y que promueven, cada una desde su enfoque, el desarrollo del hombre y la mujer de una manera holística, poniendo en valor tanto el territorio, las tradiciones y las visiones sobre la vida desde lo social, político y medioambiental.

En el contexto actual, esta tríada ha jugado un rol fundamental en el apoyo emocional y psicológico de las personas. Luego de la convulsionada época de revueltas sociales y una pandemia que afectó a nivel planetario, las personas se han volcado a sus espacios íntimos, conviviendo de manera virtual con sus semejantes y desenvolviéndose, en el día a día, con el apoyo de las artes y, en ese contexto, los museos, guardianes de este patrimonio, han tenido que trabajar en reinventarse y pensar otras formas de llegar a la comunidad; sin embargo, el problema de la falta de recursos y las precariedades ponen en jaque a este sector cultural.

Venían ya los museos trabajando en nuevas formas de relacionarse con los públicos, en la que tímidamente se transitaba desde una visión tradicionalista y de exacerbación de sus colecciones, a una en la que el sentido primordial es el acercamiento con las comunidades desde el patrimonio que resguarda, haciéndolos parte de sus discursos; no obstante, resulta evidente que ese objetivo no puede lograrse si a nivel estatal se invisibiliza, precariza y olvida.

En la década de los setenta, desde el paradigma de la Nueva Museología, los museos buscaban remover los cimientos de la institución y hacer cambios en su quehacer, amparados en una política cultural y social de largo plazo que no escatimaba en este anhelado desarrollo humano. Contexto radicalmente diferente al actual.

Un hito importante nacional e internacional de esa época es, sin duda, la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” de 1972.

Es en esta instancia donde, de manera visionaria, se hicieron planteamientos que aún hoy siguen vigentes, sentando una base teórica desarrollada mancomunadamente entre museólogos latinoamericanos y especialistas de diversas áreas que pensaron, en conjunto, el rol social de los museos.

Es difícil saber qué hubiese ocurrido si es que los postulados de la época hubieran sido abordados. Lo cierto es que durante muchos años la exaltación social de los museos fue opacada por una visión conservadora y hegemónica de la elite museística, en la que se volvió a mirar el objeto como única fuente de conocimiento y difusión del patrimonio.

No es sino hasta 2007, cuando se vuelve a mirar la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” para el Primer Encuentro Iberoamericano de Museos en Salvador de Bahía, en donde se crea el Programa IberoMuseos, que retoma parte de los postulados de la Mesa para entender a los museos como instituciones dinámicas, que trabajan con el poder de la memoria, y que se hacen cargo de problemáticas territoriales, reconociéndose como promotores de cambio y desarrollo.

Es este Programa el que, posteriormente en 2012, reedita los dos volúmenes de la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” 1972 y la Revista *Museum* de la Unesco de 1973, dedicada especialmente al encuentro, buscando poner en valor y difundir esta instancia que había quedado rezagada por tantos años.

Desde este hito de la museología, el siguiente ensayo espera dar a conocer cuál fue el contexto en el cual se desarrolló este acontecimiento y si ha sido posible, o no, aplicar los aportes de esta mesa en el trabajo actual de los museos.

EL MUSEO ACTUAL Y SU VÍNCULO CON LA MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE

El museo entendido como “una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo” (Icom, 2017) es una institución que data de cientos de años dedicada a la conservación de bienes patrimoniales y al coleccionismo de piezas de alto contenido simbólico y estético. Sin embargo, en la actualidad la institución museo se plantea más allá de un trabajo referido a la conservación del patrimonio, sino que desde una perspectiva política en cuanto a que puede reconocerse como un espacio de reflexión, crítica e incluso resistencia (Rodrigo Montero, 2012). Esto ha permitido hacer de ellos no sólo lugares de resguardo y difusión del patrimonio cultural, sino que también un lugar en el que se negocian identidades y se construyen sujetos y conocimiento (Rodrigo Montero, 2012).

En sus inicios, el museo surge como un espacio privado y pasados los años esta concepción va variando, hasta la actualidad, en la que no se concibe el museo como un espacio privado, sino como un espacio totalmente público, cualquiera sea su administración. De esta forma, se vuelve necesario aceptarlo como un espacio de discusión y debate (Rodrigo Montero, 2012).

Este cambio de paradigma se ha desarrollado mayormente en países con una larga tradición museística, sin embargo, en Chile, la situación de los museos es compleja debido a su política económica que afecta la política cultural, de modo que el resguardo de los derechos culturales está sometido a las oscilaciones del libre mercado. Así, se invisibiliza el papel de las instituciones culturales, ofreciendo, finalmente, entretención que asegura público y rentabilidad, descartando la posibilidad de construir y presentar un discurso crítico, lo que anula al museo como espacio de controversia y reflexión. En Chile, los museos no se hacen cargo de lo que promueven y tampoco sincronizan su trabajo con los públicos. (Antoine & Carmona, 2012).

Además, se reconoce la ausencia de voluntad política, lo que repercute tanto en el financiamiento inadecuado para estas instituciones, así como en la discusión más amplia del aporte del museo en el desarrollo social y humano (Antoine & Carmona, 2012). Por lo tanto, se genera una

dislocación entre la concepción de las autoridades políticas, las acciones de los museos y los anhelos y necesidades de la sociedad.

Frente a esta discordancia, es posible encontrar un referente nacional que permite vislumbrar consideraciones y acciones relacionadas con este fenómeno, como fue el evento de la Unesco denominado “Mesa Redonda de Santiago de Chile”, en 1972. De manera independiente del contexto político, social y cultural en el que se realizó, hay un conjunto de principios que siguen vigentes, desde los que se plantea la concepción actual de los museos, su patrimonio y la relación con el público y la sociedad.

La “Mesa Redonda de Santiago de Chile” se desarrolla en el marco de la aparición de la corriente museológica denominada Nueva Museología, la que propone el cambio de paradigma para la comprensión del museo y su gestión. En la “Mesa de Santiago” se propuso una concepción de museo relacionada con el trabajo interdisciplinario, integrador y consciente del entorno y su realidad. De esta manera, se plantea que el progreso de las sociedades en el mundo contemporáneo, requiere una visión integral y un tratamiento mancomunado de sus múltiples aspectos, exigiendo la participación consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad. Esta visión está íntimamente ligada a la de democracia cultural, entendida como la participación de los ciudadanos en la vida cultural, sobreponiéndose a la idea elitista del trabajo museológico, pero ¿ha sido exitoso este posicionamiento, realmente se ha podido llegar a públicos diversos, sobre todo a aquellos que no siempre tienen la posibilidad de acceder a actividades culturales?

EL MUSEO COMO ESPACIO CULTURAL Y PATRIMONIAL

La inclusión social, claramente, es una concepción moderna del trabajo museológico. En la antigüedad se trataba de un espacio absolutamente restrictivo.

En la antigua Grecia fue posible vislumbrar el fenómeno del coleccionismo, pues fue allí donde se utilizó por primera vez la palabra *museion* aplicada tanto a los santuarios consagrados a las musas como a las escuelas filosóficas o de investigación científica, volviendo a los templos en los primeros espacios museográficos que surgieron espontáneamente como consecuencia religiosa. (Serrano, 2004).

Siglos después, durante el humanismo renacentista, las colecciones representaban modelos y estéticas a imitar, y el mecenazgo juega un rol fundamental en el desarrollo del arte. Esta nueva burguesía, junto a los monarcas, era la llamada a conservar estas colecciones, siempre en un contexto privado. En ese sentido, el manierismo y su tendencia al coleccionismo juega un rol fundamental en el desarrollo de los museos, ya que es en ese momento cuando comienzan a reunirse grandes colecciones de obras artísticas, plantas, minerales y otros objetos que, posteriormente, se constituyen como patrimonio de los futuros museos (Serrano, 2004).

Esta situación experimenta un cambio trascendental con la llegada de las revoluciones del siglo XIX, por cuanto “el concepto de soberanía nacional hace de la Patria el sujeto que hereda, y de los súbditos, ahora ya ciudadanos, los miembros básicos de su cuerpo, quienes deciden para salvaguardarla” (García López, 2008), por lo que estas colecciones que estaban consagradas al rey, ahora pasan a ser de los ciudadanos, volviéndose un patrimonio común, en teoría.

Es así como surgen museos públicos que tienen, en un primer momento, un impulso democratizador, cuya principal labor es educar a la población sobre estos acervos culturales, siempre desde una mirada jerárquica, paradigma que, poco a poco, fue generando una distancia entre el visitante y el museo.

Uno de los grandes hitos de la museología eurocéntrica se generó durante los albores de la Segunda Guerra Mundial, en donde el espíritu nacionalista se exacerba y los museos son instituciones al servicio de la ideología, volviéndose instrumentos adecuados para la propaganda y la educación ideológica del pueblo (Fernández, 2001). El término de la guerra y sus consecuencias también tuvo repercusiones en los museos, ya que muchos de ellos sufrieron graves pérdidas de sus colecciones, debido a bombardeos, saqueos y otras tragedias. Esto trajo consigo un efecto *boomerang*, puesto que los museos comienzan a renacer de estas cenizas, reconstruyéndose material, sociológica y psicológicamente (Fernández, 2001). De esta forma, la museología se concientiza sobre el valor del patrimonio y refuerza la idea de conservarlo. Es así que, en 1946, se crea el Internacional Council of Museums (Icom, 2017) el que se vuelve un motor del trabajo teórico en donde se conceptualiza y define al museo moderno. Al momento de constituirse, ICOM concibe al museo como “una institución que posee colecciones abiertas al público, de material artístico, técnico, científico, histórico o arqueológico” (Universidad, 2018). Más tarde, en 1951, incluiría en la definición el quehacer del museo en la que manifiesta que esta es una institución con propósitos de preservación y estudio y, en 1961, vuelve a complementarse sumando los propósitos de estos establecimientos, los cuales son de estudio, educación y disfrute. Posteriormente, durante los años setenta, la definición no solo incluirá lo que se entiende como museo, su quehacer y sus propósitos, sino que también incluye la noción sobre su responsabilidad como una institución al servicio permanente de la sociedad.

Así pues, se da cuenta de cómo el concepto de museo empieza a redefinirse constantemente, ya que, después de la guerra y en lo sucesivo, se genera un entusiasmo por abordar temáticas diversas, creadas por el estímulo de los problemas sociales de diferentes comunidades, lo que refuerza la idea sobre la función didáctica, la educación popular y la democratización de la cultura. Gracias a este proceso de cambio y reestructuración, en la misma época, comienza a tomar fuerza la Nueva Museología, concepto que tiene relación con el acercamiento de la sociedad al trabajo museológico, en el que fuera posible generar relaciones entre las personas y considerar el intercambio

de experiencias y conocimientos, volviéndose un agente de cambio y de desarrollo (Rendón, 2012).

En Chile “los museos nacieron durante el siglo XIX como agente directo de la labor civilizadora de la población en que estaba empeñado el Estado [...] y según el viejo paradigma, los museos y sus directivos actuaban de un modo independiente y tomaban decisiones unipersonales [...] se trataba de museos con una interpretación uniforme, lineal, estructurada y sistematizada a partir de objetos originales acumulados” (Antoine & Carmona, 2012). Esta definición que detalla la realidad de los museos de hace dos siglos, paradójicamente retrata una realidad actual. Muchos museos en Chile son unipersonales, ya que no cuentan con financiamiento para personal y son solo sus encargados quienes toman decisiones. Estas disposiciones, la mayoría del tiempo son tomadas de manera independiente debido a que no se guían por ningún lineamiento específico, ya que no existe una legislación ni política clara respecto a los museos, y por otra parte, basan su labor en objetos precariamente conservados en inmuebles que muchas veces cuentan con problemas de infraestructura; por tanto, cabe preguntarse cuánto se ha avanzado en Chile en materia de museos y en qué se diferencian los museos actuales de los decimonónicos.

FORMACIÓN MUSEOLÓGICA EN CHILE: ORÍGENES E INTERRUPCIÓN

Según Miguel Ángel Azócar, Museólogo de la sección de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural, durante la época de los sesenta ocurrieron sucesos importantes que marcan el desarrollo del trabajo museístico en Chile.

En 1959 se crea la Asociación de Museos de Chile, dirigida por la doctora Grete Mostny, y seis años después se crea el primer Taller de Diseño Museográfico, el Comité Nacional Chileno de Museos y el Servicio de Profesores-Guías, todo esto impulsado por el Museo Nacional de Historia Natural. Tales iniciativas dan paso a la creación, en el año 1968, del Centro Nacional de Museología (CNM), instituto que tendría como finalidad primordial la “formación y el perfeccionamiento de personal de nivel medio en el campo de la museología (Artículo 1° Decreto del Ministerio de Educación N° 1309 del 28 de febrero de 1968)” (Azócar, 2008). Sin embargo, a pesar de ser un importante impulso para el trabajo museográfico y sobre todo museológico, las cosas no fueron sencillas, esto porque, a pesar de ser un organismo creado desde el Ministerio de Educación y depender de la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos, el CNM, carecía de un espacio físico donde impartir sus clases, por lo que peregrinó entre los talleres y laboratorios del MNHN y en otras dependencias, como el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, el Hospital Psiquiátrico y el Liceo Experimental. Carecía también de financiamiento estatal, por lo que todo su funcionamiento se solventaba gracias al reducido presupuesto del MNHN. Ahora bien, quizá lo más complejo era la falta de oportunidades laborales, ya que, a pesar de ser una carrera técnica emanada desde el Ministerio de Educación,

Dibam nunca reconoció el título y nunca instauró cargos museológicos en los recintos estatales de esa índole.

Así, la situación fue cada vez más compleja, llegando a su clímax en noviembre del año 1972, cuando un grupo de estudiantes del CNM decide tomarse el MNHN. En 1973, el ministerio negó el permiso para abrir nuevas matrículas y, en septiembre del mismo año, el golpe militar anuló cualquier posibilidad de seguir con las clases, debido a que “parte de su personal académico debió abandonar por la fuerza sus lugares de trabajo (Azócar, 2008). Finalmente, en el año 1974, se impartió el último año de estudio de la carrera generando el cierre del CNM, lo que favoreció a que la más grande contribución desde América Latina para el pensamiento museológico internacional referido al papel social de los museos, lejos de adoptarse, se mantuviera postergada indefinidamente en Chile. El pensamiento museológico se estancó en un Chile que se encontraba bajo una dictadura que condenaba y censuraba el arte y todas sus manifestaciones populares. Este estancamiento que si bien, poco a poco, ha podido irse sorteando, actualmente se visualiza una escasa formación museológica y una precaria especialización en el área, constituyéndose como una herencia del apagón cultural.

EL PARADIGMA MUSEOLÓGICO DE LOS SESENTA, LA NUEVA MUSEOLOGÍA

La Nueva Museología es una forma de concebir al museo que se contrapone a la tradición museística e intenta remover los cimientos de la institución, buscando un lenguaje nuevo relacionado con la apertura, la dinamicidad y la participación sociocultural (Fernández, 2001). En ese sentido, la Nueva Museología incorpora las emociones, enfoca el trabajo museológico desde lo comunicativo y busca enriquecer la experiencia en el museo.

Autores como el español Luis Alonso Fernández postulan que el origen de la Nueva Museología data de la revolución de 1968, en Francia, momento en el cual los museólogos reflexionan sobre el museo como el centro de la vida cultural, desde la conservación de un patrimonio activo y democrático y no espacios consagrados a la elite, generando un trabajo “a partir de un patrimonio vuelto a ser vivo y no enfermo en mausoleos inaccesibles para la mayoría” (Fernández, 2001). Simultáneamente, ocurren múltiples cambios en lo político y social, por lo que la museología toma cada vez más conciencia sobre su labor, esto debido a que se entiende al museo como intrínsecamente consagrado a la reflexión sobre el complejo mundial. En el Caribe está culminando la crisis de los misiles, en Asia se desarrolla la guerra de Vietnam y en Europa se construye el Muro de Berlín, por lo que es necesario asumir una postura política, puesto que el museo es un espacio en constante vinculación con lo que lo rodea.

Frente a este cambio de paradigma en los museos, Marc Maure, teórico en museología, observa los siguientes parámetros para determinar esta nueva actitud frente al trabajo museológico:

1. Democracia cultural: ninguna cultura debe ser dominante. Hay que preservar, valorar, utilizar y difundir la propia cultura de cada grupo.
2. Un nuevo y triple paradigma: de la monodisciplinaridad a la pluridisciplinaridad, del público a la comunidad y del edificio al territorio.
3. Un sistema abierto e interactivo: cambiar los procesos lineales y aislados de la sociedad a dinámico, circular y abierto, teniendo por objeto el patrimonio donado por la comunidad.
4. Diálogo entre sujetos: participación activa de los miembros de la comunidad. El museólogo se convierte en un catalizador al servicio de las necesidades de la comunidad (Maure, M. 1995, citado por Fernández, L. 2001).

Asimismo, este último se refiere a la consolidación del museo como un espacio cercano a las comunidades y que, en definitiva, logre ser representativo de las realidades locales y de su cultura, sobreponiéndose a la antigua visión sobre el museo como un espacio hegemónico y centralizado.

LA NUEVA MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA

Es en Latinoamérica donde se ha puesto de manifiesto con mayor convicción y urgencia el interés de los museos en hacer participar a la comunidad por la reiterada situación de desigualdad social y cultural que experimenta la región (DeCarli, 2004). Asimismo, hay numerosos actores sociales de gran relevancia en el desarrollo de las naciones americanas que han sido marginados del discurso museográfico. Junto con los pueblos originarios, los provenientes de África arribados al continente a partir de la trata esclavista, y los colectivos relacionados con las sucesivas e interminables oleadas migratorias de diversos orígenes y procedencias, portando lenguas, religiones y cosmovisiones variadas, se encuentran institucionalmente invisibilizados en el discurso de los museos. Este esfuerzo homogeneizador de las culturas, conducido por el Estado nación, en el que contribuyó de manera significativa el museo como institución cultural, sepultó la variedad de tradiciones, lenguas y sensibilidades bajo la convicción de su necesidad para impulsar la modernización y el progreso.

La reacción al centralismo cultural de las capitales que concentran la simbología del poder del Estado nación, comienza a activarse en la creación de pequeños museos, rurales y regionales, articulando las necesidades de los gobiernos municipales y las organizaciones sociales por construir y definir su identidad local. El ambiente intelectual que surgió de la actividad de los movimientos sociales, políticos y culturales de la década de 1960 se planteó el cuestionamiento de la historia oficial, así como

de las políticas educativas y culturales que se sostenían en este relato hegemónico. La Nueva Museología se construye desde este malestar compartido.

La comunidad museológica internacional coincide en un diagnóstico cultural preocupante en torno a la exclusión y su perpetuación, y así demanda un encuentro para proponer las vías de transformación que se plasma en la "Mesa Redonda de Santiago de Chile". Esta reunión ha sido considerada no solo como un emplazamiento sobre los museos tradicionales y su relación con el poder dominante, sino, fundamentalmente, como un llamado por el "cambio y la aceptación de un compromiso". (DeCarli, 2004).

MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE (1972)

Durante finales de la década de los sesenta y principios de los setenta la UNESCO comienza a desarrollar mesas redondas de museología en diferentes partes del mundo y fue así como en 1971, UNESCO solicita a ICOM la preparación de un encuentro para museólogos de América Latina. Para la instancia, Chile parecía ser la mejor opción, debido a que solo un año antes se había elegido, democráticamente, un presidente socialista, Salvador Allende, quien espera posicionar un Estado con amplios beneficios para la población, sobre todo, en términos educacionales, sociales y culturales. (Varine, 2012, citado en IBRAM, 2012). De esta forma, surgen un sinnúmero de iniciativas que buscan desarrollar el país no sólo en términos económicos, sino que también desde la vinculación de disciplinas que aportarán en el desarrollo integral y, justamente, ese era el foco de esta instancia, "reflexionar especialmente sobre una nueva concepción del museo como instrumento al servicio de la liberación del hombre y del desarrollo" (IBRAM, 2012), abordando, interdisciplinariamente, temas como el urbanismo, la agricultura, la tecnología y la educación en América Latina, en donde los expertos, así como los participantes, fueran "latinoamericanos dedicados al desarrollo de su país" (IBRAM, 2012).

Durante estos años, los discursos sociales tomarán un rol protagónico y son liderados por personajes insignes que permiten poner en discusión algunas temáticas, y desde el punto de vista de la museología chilena, una protagonista fue Grete Mostny. Ella fue la primera mujer que trabajó incansablemente por la museología chilena, teniendo una visión clara y moderna sobre lo que significaba hacer museo (Aldunate & Durán, 1989). Gracias a su persona, en su rol como directora del Museo Nacional de Historia Natural, fue posible la creación, en 1968, del Centro Nacional de Museología. Gracias a esta iniciativa y a la organización de esta instancia por parte de Mostny en 1972, entre el 20 y el 31 de mayo, se llevó a cabo la Mesa Redonda de Santiago de Chile sobre "El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo".

En ella participaron autoridades como Raymonde Frin y Jaques Hardouin, del Departamento de Patrimonio Cultural de UNESCO, Hugues de Varine-Bohan, Director ICOM, expositores como Enrique Enseñat, de la Facultad de Agronomía de la Universidad de Paraná, con el tema "Los museos y el desarrollo cultural en el medio rural";

Mario Teruggi, del Museo de La Plata, con la ponencia “Los museos y el desarrollo científico y tecnológico”; Jorge Hardoy, del Instituto Di Tella (Argentina), que habló sobre los museos y la urbanización, y Juan Gómez Millas, con su ponencia “Museo y educación a lo largo de la vida”, además de diversos museólogos latinoamericanos, como Teresa Gisbert de Mesa (Bolivia), Lygia Martins-Costa (Brasil), Grete Mostny Glaser (Chile), Alicia Dussán de Reichel (Colombia), Luis Diego Gómez Pignataro (Costa Rica), Hernán Crespo Torai (Ecuador), Luis Luján Muñoz (Guatemala), Mario Vásquez (México), Raúl González Guzmán (Panamá), Federico Kaufmann Doig (Perú) y Héctor Fernández Guido (Uruguay).

En palabras de la doctora Grete Mostny, emitidas en el “Noticiero Mensual” del Museo Nacional de Historia Natural de ese mismo año, ese encuentro se caracterizó por dos hechos fundamentales. El primero fue la colaboración de profesionales, que no eran museólogos, sino especialistas en otras disciplinas científicas y tecnológicas, que permitían posicionar el trabajo museológico desde múltiples aristas de la existencia humana, logrando, de esta forma, observar el trabajo museológico desde múltiples aristas para el objetivo de los museos de ser espacios con un rol social importante y concreto para apoyar a las sociedades en su desarrollo. El segundo, fue la asistencia únicamente de museólogos latinoamericanos, poniendo en valor las experiencias y realidad más cercana, más allá de los conceptos hegemónicos europeos (Mostny, 1972). Con todo, el especialista en urbanismo, Jorge Enrique Hardoy, director del Instituto Torquato di Tella, Argentina, fue el experto que más revuelo causó en la audiencia (Varine, 2012). Hardoy les hizo ver a los museólogos que no estaban al tanto de lo que acontecía a su alrededor y que, por ese motivo, eran incapaces de trabajar por sus comunidades y de hacer una proyección de futuro para imaginar lo que sucedería con sus museos, esto debido a que, por ejemplo, no tenían conciencia sobre la gran pobreza de las poblaciones que conformaban sus naciones, de tal manera que en el punto 5 de las resoluciones de la mesa se abordó la utilización de técnicas y materiales que no fueran costosos para no caer en una tendencia de gasto innecesario, ajustándose a la realidad latinoamericana. De esta forma, los museólogos reforzaron la idea de que los museos deben relacionarse con la realidad en la que se encuentran inmersos, dejando atrás la réplica de conceptos que les son ajenos, como los que emanan desde la concepción eurocéntrica y crear una visión americana sobre el trabajo museológico (Mostny, 1972).

En esa ocasión, el tema central del encuentro fue una novedad: el museo integral, interdisciplinario por excelencia, y que llevó a la constatación de que los museos latinoamericanos no estaban vinculados a los problemas suscitados por el desarrollo de la región. En América Latina, los profesionales de los museos no estaban relacionándose con los deseos y las esperanzas de la humanidad; así las cosas, “el museo no significa nada, a menos que extraiga del tronco principal la savia vital que se origina en los campos, en los talleres de trabajo, en los laboratorios, en las escuelas, en las casas y en las ciudades”. (Teruggi, 2012

citado en IBRAM, 2012 pág. 109). De este modo, el deber del museo era esforzarse por permitir que el hombre se identificara con su ambiente natural y humano en todos sus aspectos. (IBRAM, 2012). Fue así como también se expuso que no estaban cumpliendo satisfactoriamente con su misión social (IBRAM, 2012), que era la de ser portadores de la cultura y el patrimonio humano, visibilizarlo, exponerlo y concientizar. Los museos solamente estaban centrando su trabajo en la conservación y preservación del pasado, en la excavación de los restos del pasado (Teruggi, 2012 citado en IBRAM, 2012 pág. 109), olvidando que parte importante de su trabajo tiene relación con influir en los procesos sociales y ser un motor para la educación.

En la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” se llegó al consenso de que el museo debe asumir un papel y tener un punto de vista sobre temas relevantes para el desarrollo humano, a través de un vínculo mucho más estrecho e intenso con la sociedad. De tal manera que pudiese alzarse como un espacio de activismo social y político, desarrollando iniciativas comunitarias y académicas que se vincularan con los territorios, mucho más allá de sus colecciones y adaptándose a los cambios en el tiempo. (Manhart, 2012, citado en IBRAM).

Gracias a estas reflexiones, la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” se configura como una revolución museológica en el desarrollo de los museos a nivel mundial. Justamente fue en ese momento cuando en Chile comienza a desarrollarse una sensibilidad distinta de los museos frente al público (Antoine, 2012); sin embargo, resulta ser un hito difícil de analizar, debido a que se ha caracterizado por su opacidad (Azócar, 2008), puesto que poco o nada se pudo implementar, debido al golpe de Estado de 1973, y también, a que muchos de los trabajadores de museos que participaron activamente en la Mesa fueron cesados en sus cargos y otros debieron huir del país, lo que significó que muchos museos quedarán con un mínimo de personal (Azócar, 2008).

En síntesis, en la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” se planteó una revisión de los siguientes puntos:

1. Definición del concepto de “museo integral” y la relación entre medio ambiente natural y cultural.
2. La apertura del museo hacia otras ramas de las ciencias y la incorporación de asesores en la orientación general del museo.
3. La cuestión de la formación de los profesionales de los museos.
4. La tarea de recuperación del patrimonio cultural para evitar su dispersión fuera de Latinoamérica, apuntando al tráfico de piezas.
5. La situación actual de los sistemas museográficos, particularmente en la relación entre el objeto y el espectador.
6. Crítica al despilfarro de los museos en implementar materiales y técnicas costosas sin considerar la desigual realidad latinoamericana en términos económicos, sociales y culturales.
7. La implementación en los museos de sistemas de evaluación para comprobar su eficiencia en relación con la comunidad.
8. La consolidación de una red regional (Latinoamérica) de museos.
9. Mayor conciencia en los museos de los problemas del medio rural.
10. Mayor conciencia de los problemas del medio urbano.
11. Creación de una mayor conciencia social de la necesidad de un mayor desarrollo científico y tecnológico por parte de los museos.
12. El museo como agente de educación permanente de la comunidad.

Las ideas propuestas en la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” fueron recogidas, en 1984, en la “Declaración de Quebec”, y retomadas en la “Declaración de Caracas” de 1992. Ambos encuentros reconocen su génesis en Santiago, en 1972, y actualizan la comunicación, el patrimonio, el liderazgo social, la gestión y los recursos humanos como los ámbitos que constituyen el mayor desafío de renovación para los museos. (Candido, 2018).

MUSEOLOGÍA CRÍTICA: PASADO, PRESENTE Y FUTURO

Pero la museología no podía quedarse solo con traspasar de la visión tradicional del museo a una mucho más moderna, como la planteada por la Nueva Museología. Gracias a los conceptos de la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” surge el impulso para ir más allá en términos teóricos y prácticos. Los museos requerían este cambio para lograr legitimidad social avanzando a lo que hoy se conoce como Museología Crítica, concepción transformadora que emergió en los debates desarrollados en 1972.

La Museología Crítica pone en tensión al visitante frente a los dilemas de la sociedad, desde la historia, la memoria crítica y la ética, dejando atrás los discursos unívocos e impersonales. Este paradigma busca transmitir cuestionamientos e interrogantes presentes en la realidad de cada sociedad (Lorente, 2015). De esta manera, el museo debe ir mucho más allá de sus edificios, integrando a las comunidades y permitiéndoles encarnar el patrimonio resguardado, aunando esfuerzos en su protección y difusión, dejando de ser preservadores pasivos, volviéndose agentes de cambio (Navarro, 2018).

Desde este modelo, fue posible observar que, entre otras cosas, varió la museografía de los espacios museísticos; por ejemplo, en 1977, se inauguró el Centro Pompidou de París, que rompió con la tradición de los muros cerrados e incluyó grandes ventanales con vistas a la ciudad y sumó recorridos entre las plazas donde el visitante podía acceder y completar la experiencia (Lorente, 2011).

Por otra parte, en 1984, el MoMA reformuló su museografía aprovechando la ampliación de su sede. La sala de la colección de esculturas y de pinturas se mantuvo del mismo modo, sin embargo, permitió que el visitante avanzara laberínticamente a través de las salas. Así, las personas no estaban obligadas a seguir la numeración correlativa y podían acceder a varias salidas y entradas por las diversas salas. De esta forma, se permitían múltiples caminos para visitar la exposición, dejando atrás los circuitos preconcebidos, generando espacios de decisión por parte del visitante. Así fue posible permitir múltiples lecturas de un mismo montaje (Lorente, 2011).

De esta manera, se observa que, en términos museológicos, los discursos dejan de ser evangelizadores de una realidad/verdad única y se da espacio a relatos cambiantes, desafiando al visitante y alimentando la reflexión crítica.

La Museología Crítica busca la exacerbación de la subjetividad y la incitación al pensamiento crítico frente a la doctrina dominante y ha hecho suya la defensa, a través de los museos, de los derechos y oportunidades entre diferentes razas, sexos u orientaciones sexuales, clases sociales o procedencias, volviéndose instrumentos de cambio que promuevan la participación social y política de los miembros de la comunidad (Navarro, 2018).

DE LA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEOS EN CONTEXTO ANTERIOR A LA REVOLUCIÓN DEL 18 DE OCTUBRE

En el año 2018, salió a la luz pública la Política Nacional de Museos, la que contaba con una base fuertemente marcada por los principios de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, teniendo en sus primeras frases conceptos clave, como la orientación a la ciudadanía y el fortalecimiento de su vocación social. Lo anterior coincide con el último documento técnico que la UNESCO ha publicado respecto al trabajo de los museos, en el que hace un llamado a tomar las medidas apropiadas para la protección y promoción de museos, además del desarrollo de los recursos humanos, físicos y financieros como prioridad para su funcionamiento (Política Nacional de Museos, 2018; UNESCO, 2015). De tal modo que este momento constituye una oportunidad para que los museos cuenten con estructuras que les permitan su desarrollo y la vinculación con el medio, dos aristas importantes en el trabajo museístico.

Para reforzar esta política, se utiliza la definición de museos elaborada en el Primer Encuentro Iberoamericano de Museos en Salvador de Bahía, Brasil, donde se entiende a la institución como: “Instituciones dinámicas, vivas y de encuentro intercultural, como lugares que trabajan con el poder de la memoria, como instancias relevantes para el desarrollo de las funciones educativas y formativas, como herramientas adecuadas para estimular el respeto a la diversidad cultural y natural y valorizar los lazos de cohesión social de las comunidades iberoamericanas y su relación con el medio ambiente”. (Ibermuseos, 2017 en Política Nacional de Museos, 2018 pág. 20).

Lo anterior permite vislumbrar la vocación social de los museos, que incluye temáticas que fueron abordadas en la “Mesa Redonda de Santiago de Chile”, como las funciones educativas, la multidisciplinariedad y el medio ambiente. De esta forma, se observa cómo esta política hereda lineamientos teóricos que emanan de la “Mesa Redonda de Santiago de Chile” y que les entrega a los museos pautas para generar estrategias en la que se aborden materias verdaderamente relevantes para la sociedad y, de este modo, acercarse efectivamente a ella.

En Chile, durante mucho tiempo la vinculación de los museos con la comunidad fue débil, debido a que se basaba en un concepto de patrimonio limitado y rígido (Trampe, 2007, citado por Carmona, 2012). Lo anterior impidió, por mucho tiempo, que estos problematizaran sus relaciones culturales y sociales, lo que repercutía en que los museos caían en relatos superficiales, simplificando el pasado, anulando la agencia humana (Carmona, 2012). Además, se perpetuaba la anulación de los discursos representativos basados en la transmisión de significados compartidos y en procesos de interacción social (Grebe, 1994), espíritu completamente contrario a los postulados de la Mesa Redonda de Santiago de Chile.

La Política Nacional de Museos, además de conceptualizar, también visibiliza problemáticas comunes en los museos nacionales, principalmente relacionadas con el financiamiento, ya que son muchos los que, en la

actualidad, no cuentan con recursos suficientes para poner en valor el patrimonio que custodian. Esto, si bien suena poco alentador, es un gran punto de partida para saber cuál es la situación actual y poder definir estrategias para desarrollar el trabajo museológico desde los múltiples ángulos y poder resaltar a la Mesa Redonda de Santiago de Chile como una guía para hacer de los museos espacios que aporten a la generación de una política nacional y “al mejoramiento de la calidad de vida de las personas, ya que los museos deben ser parte activa en la construcción de un futuro mejor” (Subdirección de Nacional de Museos, 2018). La noción que se tiene hoy en día sobre el quehacer del museo, muchas veces “adquiere significados diversos y contradictorios, provenientes de variadas disciplinas y [...] sin hacerse cargo de la contradicción y la controversia subyacentes al relato y al sentido que promueven, ni su sintonización con las inquietudes de los públicos diversificados”. (Antoine & Carmona, 2012). Desde este punto de vista, resulta fundamental considerar a los museos como espacios que permiten el acercamiento de la comunidad, desde ella y para ella, por lo que no pueden basar su gestión solamente en sus colecciones, sino también en la transferencia patrimonial desde múltiples sentidos, social, psicológica y material, ya que el patrimonio —en palabras de Fidel Sepúlveda Llanos— es “un universo de bienes tangibles e intangibles dotados de una validez llena de vida. El Patrimonio es un tipo de presencia que irradia una excepcional riqueza de ser”. (Sepúlveda, 2014).

De esta forma, se puede aseverar que el trabajo de transmisión de los acervos culturales presentes en el museo debe basarse en una mediación patrimonial. Así, la relación con lo social apela al papel dinamizador que desempeña el museo en la sociedad, aspecto recogido en la Política Nacional de Museos que, en una escala más reducida, se expresa en las políticas de mediación de cada uno de los museos.

En ese contexto, se entenderá como mediación la educación no formal en patrimonio, de modo tal que no estará centrada en conceptos educativos tradicionales, con segmentación en edades y asignaturas, sino más bien, desde los conceptos más cercanos al de educación permanente.

La educación permanente se define como “una construcción continua de la persona humana, de su saber y de sus aptitudes, pero también de su capacidad de juicio y de decisión [...] una experiencia única e intransferible en la cual la persona se apropia de conocimientos, construye saberes, adquiere nuevas competencias, mejora sus desempeños sociales, enriquece sus relaciones con los demás y con su entorno y consigo misma”. (CIPAE, 2017).

Este tipo de educación va más allá de la mediación artística que considera las experiencias estéticas y pedagógicas o como un medio de comunicación, pues debe desarrollar una mediación patrimonial que permita una relación dialéctica entre el contenido (colección) y el visitante, que debiera no solo explorar en la forma de transferir conocimiento, sino también un modo de recoger, sistematizar y aplicar desde la práctica y también desde el sustento teórico, desde su

misión y visión los intereses, necesidades y motivaciones de la comunidad, ya que la educación patrimonial persigue fortalecer el sentido de pertenencia e identificarse con sus costumbres y tradiciones. (De Nordenflycht, 2002).

Cierto es que muchas veces el patrimonio se observa como un significante tan extenso que puede adaptarse en muchos sentidos (Criado-Boado & Barreiro, 2013), por lo que resulta fundamental abordar la mediación en patrimonio desde la concepción que tiene la comunidad y cómo ella determina cuáles son los valores patrimoniales presentes en su entorno, lo que aporta en su apropiación, identificación y resguardo. En el caso de los museos, esta comunidad la integra no solo el público que visita las muestras, sino que también, y en gran medida, los equipos que conforman estas instituciones, por lo que es importante el significado que le otorgan a sus colecciones y, por sobre todo, cómo esas valoraciones llegan al público y les hacen sentido. Del mismo modo en que, en 1972, museólogos de toda América Latina se reunieron a discutir cuáles eran sus roles y cómo el museo influía en la sociedad. Actualmente, los museos tienen la oportunidad, a partir de esta nueva Política Nacional de Museos, de conocer y aplicar mejores estrategias para llegar al público, desde el sustento teórico que entrega la “Mesa Redonda de Santiago de Chile”, volviéndose un referente valioso, pero necesario de actualizar y complementar desde las necesidades y requerimientos que el siglo XXI les exige a estas instituciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldunate, C., & Durán, E. (1989). "Homenaje a Grete Mostny". *Revista Chungará*, 9-11.
- Alegría, L. (19 de 08 de 2018). DIBAM. Obtenido de http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1032.pdf
- Antoine, C. (2012). "Cuarenta años de estudios de audiencias en museos". *Museos*, 10-15.
- Antoine, C., & Carmona, J. (2012). "Notas para el análisis de la gestión cultural de los museos en Chile". *1 Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural*. Santiago.
- Azócar, M. Á. (- de - de 2007). "A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago". Obtenido de DIBAM: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_991.pdf
- Azócar, M. Á. (2008). "El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación". *Museos*, 23-29.
- Candido, M. D. (27 de 09 de 2018). Obtenido de http://www.mygead.com/geadmedia/packages/giadrpl_rgpl/documentsmai n/20130612121687039f_manuelinamduarteoriginal.pdf
- Carmona, J. (2012). "Apuntes para una discusión sobre el fenómeno museal de la ciudad de Valparaíso". *Museos*, 26-33.
- CIPAE. (19 de 11 de 2017). "Qué es la educación permanente". Obtenido de Centro Internacional de Prospectiva y Altos Estudios: <http://www.cipae.edu.mx/index.php/educacion-permanente>
- CNCA. (2017). "Encuesta Nacional de Participación Cultural". Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Criado-Boado, F., & Barreiro, D. (2013). "El patrimonio era otra cosa". *Estudios Atacameños*, 5-18.
- De Nordenflycht, J. (2002). *Territorio, Historia Local y Patrimonio*. Valparaíso: Secretaría Ministerial de Educación Región de Valparaíso.
- DeCarli, G. (2004). *Un Museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San José: Unesco.
- DIBAM. (2015). "Gratuidad en los museos DIBAM". *Museos*, 52.
- Fernández, L. A. (2001). *Museología y museografía*. Ediciones de Serbal.
- García López, A. (2008). "Patrimonio Cultural: diferentes perspectivas". *Arqueoweb*.
- Grebe, M. (1994). "El discurso como testimonio cultural y social". *Lenguas Modernas*, 5-17.
- IBRAM. (2012). *Mesa redonda de Santiago de Chile 1972*. Brasilia: Ibram.
- Icom. (31 de 10 de 2017). *Icom*. Obtenido de Icom: <http://icom.museum/lavision/definicion-del-museo/L/1/>
- Lorente, J. P. (2011). "El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos". *Revista Museo y Territorio*, 124-132.
- Lorente, J. P. (2015). "Cambios de paradigmas y su recepción en la cultura hispana: De la nueva museología a la museología crítica". *Publicaciones Digitales ENCRyM*.
- Mostny, G. (1972). "El desarrollo y la importancia de los museos en el mundo contemporáneo". *Noticiario Mensual, Museo Nacional de Historia Natural*, 3-4.
- Navarro, O. (27 de 09 de 2018). *ilamdocs.org*. Obtenido de [ilamdocs.org](https://ilamdocs.org/documento/2952/): <https://ilamdocs.org/documento/2952/>
- Rendón, C. (2012). "El museo, algo más que albergar patrimonio". *Revista Museos*, 46.
- Rodrigo Montero, J. (2012). "Experiencias de mediación crítica de trabajo en red de museos". *Museos*, 76.
- Ruiz, M. (26 de 06 de 2018). La "Mesa Redonda de Santiago de Chile" (1972) y la concepción actual de los museos chilenos: interrupciones, vigencia y cambios. (J. Cádiz, Entrevistador)
- Sepúlveda, F. (2014). Ponencia del académico en el Seminario Interno sobre Patrimonio Cultural realizado en Dibam el 27 de julio de 2006. *Museos*, 4-9.
- Serrano, F. G. (2004). "Una mirada atrás". *Fundación Ilam*, 1-16.
- Silva, M. I. (2017). *La mediación cultural y la experiencia de ser público: un desafío de democracia*. Valparaíso: Parque Cultural de Valparaíso, Seminario ¿Qué entendemos por mediación cultural?
- Subdirección de Nacional de Museos, D. (2018). *Política Nacional de Museos*. Santiago: Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Trampe, A. (26 de 06 de 2018). La "Mesa Redonda de Santiago de Chile" (1972) y la concepción actual de los museos chilenos: interrupciones, vigencia y cambios. (J. Cádiz, Entrevistador)
- Universidad, d. P. (19 de 08 de 2018). *Open Course Ware*. Obtenido de Open Course Ware: https://ocw.ehu.eus/file.php/69/Tema_1_Concepto_de_museo.pdf
- Varine, H. d. (2012). Alrededor de la Mesa Redonda de Santiago. En Ibram, *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972, Volumen I* (pág. 97). Brasilia: Ibram.

Katipare: Colección musical de rapa nui. Patrimonio inmaterial

MARGOT FLORA DEL CARMEN HOTUS SALINAS

Filiación institucional: Coordinadora Centro Cultural Katiparé. Rapanui

ORCID: 0009-0008-7288-6302

Mail contacto: margoths@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Katipare: Rapa nui musical
collection. Intangible
heritage

2025. Vol 18. Nº 29

Páginas: 41-65

Recepción: junio 2025

Aceptación: septiembre 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5358>

RESUMEN

Este documento sintetiza los principales resultados del Informe de Investigación desarrollado por el personal de *Katipare*, unidad dependiente administrativamente de la Municipalidad de Isla de Pascua.

La investigación fue realizada por el equipo del Área de Patrimonio Musical, conformado por músicos rapanui y residentes en la isla, quienes abordaron el trabajo desde una perspectiva patrimonial, artística y comunitaria. El proceso investigativo se centró en el levantamiento, análisis y comparación de repertorios tradicionales y contemporáneos, poniendo especial énfasis en la identificación de distintas versiones de canciones, sus características musicales y sus contextos de transmisión. Posteriormente, se desarrolló una etapa creativa destinada a la elaboración de nuevos arreglos y reinterpretaciones musicales, con el objetivo de facilitar el acceso, comprensión y apropiación de estos repertorios por parte de las nuevas generaciones, manteniendo su valor cultural, simbólico y su vínculo con la tradición oral de la isla. Para la implementación de esta fase, el equipo se organizó en una agrupación musical denominada *Katikati*, la cual realizó presentaciones públicas y efectuó la grabación de sencillos que materializan los resultados del proceso investigativo. Toda la información recopilada, así como los productos generados, fueron debidamente sistematizados y rendidos a la jefatura correspondiente, conforme a las directrices administrativas establecidas.

Palabras clave: Patrimonio musical; Rapa Nui; música tradicional; música contemporánea; investigación cultural; tradición oral; arreglos musicales; reinterpretación musical; transmisión cultural; gestión patrimonial.

ABSTRACT

This Executive Summary synthesizes the main results of the Research Report developed by the staff of Katipare, an administrative unit under the Municipality of Easter Island. The research was carried out by the Musical Heritage Area team, composed of Rapa Nui musicians and island residents, who approached the work from a heritage-based, artistic, and community-oriented perspective. The research process focused on the documentation, analysis, and comparison of traditional and contemporary musical repertoires, placing particular emphasis on the identification of different versions of songs, their musical characteristics, and their contexts of transmission. This approach allowed for a deeper understanding of the dynamics of continuity, transformation, and preservation within Rapa Nui musical practices. Subsequently, a creative phase was developed aimed at producing new musical arrangements and reinterpretations, with the objective of facilitating access to, understanding of, and engagement with these repertoires by younger generations, while preserving their cultural and symbolic value and their connection to the island's oral tradition. To implement this phase, the team organized itself as a musical group named *Katikati*, which carried out public performances and recorded singles that materialize the outcomes of the research process. All information collected and outputs produced were systematically organized and formally reported to the corresponding supervisory authority, in accordance with established administrative guidelines.

Key words: Musical heritage; Rapa Nui; traditional music; contemporary music; cultural research; oral tradition; musical arrangements; musical reinterpretation; cultural transmission; heritage management.



>> Figura: Imagen 1. Logo Fundación KATIPARE.

Fuente: Elaboración propia

INTRODUCCIÓN

En Centro Cultural Katipare fue inaugurado en abril de 2019 con fondos del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y funciona bajo la administración de la Ilustre Municipalidad de Isla de Pascua. Su misión principal es rescatar, preservar y promover la cultura rapanui — tanto en su dimensión ancestral como contemporánea— y contribuir al desarrollo intelectual de la comunidad mediante acciones educativas. Para ello, organiza su quehacer en tres áreas de trabajo: Investigación, Educación y Extensión. En particular, el Área de Investigación se ha orientado al levantamiento sistemático de información de diversa índole, destinada a la difusión de contenidos culturales y educativos dirigidos tanto a la comunidad isleña como a los visitantes. Este material se resguarda en archivos digitales y se comparte a través de catálogos, y en actividades de extensión y programas educativos.

En este marco, en el año 2020, el programa municipal laboral llamado “PRO-EMPLEO” destinó personal al Centro Cultural Katipare con el objetivo de implementar sistemas de levantamiento de información. Dentro de esta labor se reconoció a la música tradicional de la isla como un bien patrimonial que, gracias a la transmisión oral, ha permitido la supervivencia de las tradiciones originarias y ha dado lugar a nuevas expresiones artísticas contemporáneas.

El presente artículo ofrece una síntesis de las funciones, tareas realizadas e Informe de Investigación, de las ocho personas contratadas mediante este programa, quienes se dedicaron a la investigación del patrimonio musical de Rapa Nui y, a la vez, a la interpretación de las canciones recopiladas. Para ello conformaron un grupo musical denominado *Katikati*, término que en lengua rapanui se relaciona tanto con *ensayo* como con la *improvisación*. De este modo, *Katikati* se abocó a la recopilación de grabaciones de temas tradicionales registradas entre las décadas de 1960 y 1980. Posteriormente, realizaron arreglos musicales para adecuarlos a la instrumentalización, y reinterpretaciones de dichas piezas, incorporando nuevos ritmos para acercarlas a los oídos de generaciones más jóvenes, quienes por primera vez tuvieron la oportunidad de escuchar estas canciones que se daban por olvidadas.

ANTECEDENTES:

MARCO INSTITUCIONAL

Por su parte, el presente texto, se basa en el Informe de investigación realizado por el personal Pro-Empleo asignado al Patrimonio Inmaterial Musical de Rapa Nui (Katikare, 2019) que respondía a las siguientes áreas de trabajo.

ÁREA DE TRABAJO

Patrimonio inmaterial musical de Isla de Pascua

OBJETIVO

Recopilación, análisis, rescate y reinterpretación musical de patrimonio recobrado.

PERSONAL ASIGNADO

Investigador responsable

Margot Hotus Salinas

Directora Centro Cultural Katipare

Músicos especialistas

Aguirre P., Ignacio / Teclado – Guitarra – Coros

Cabre R., Raúl / Sonidista – Teclados

Gutiérrez S., Juan / Guitarra principal – Guitarra apoyo

Hotus S., Jorge / Guitarra – Bajo – Ukelele – Voz

Manutomatoma M., Emilio / Guitarra – Ukelele – Voz

Pacheco P., Oscar / Guitarra – Coros

Pakomio T., Bruno / Teclado – Piano – Coros

Paz R., Mario / Batería – Djembe – Percusiones menores

Prado Z., Valeria: Piano / Ukelele – Trompeta – Coros

Teao S., Roberto / Violín – Ukelele – Voz

TAREAS: El personal especializado, designado tiene como función, la de la recopilación de textos y melodías de cantos de origen *rapanui*, desde la música tradicional hasta la música contemporánea (anterior a los años 80) especialmente para obtener:

- Recopilación de grabaciones sonoras musicales de Rapa Nui
- Catalogación de grabaciones sonoras, de acuerdo con parámetros internacionales que consideren, al menos: Nombre de la canción, Autor, Año de creación, Intérprete, Registro propiedad intelectual, otros datos.
- Organización de agrupación musical para interpretación musical (*Katikati*)
- Análisis de línea melódica y clasificación musical
- Interpretación de la melodía original
- Arreglos musicales para reversión y difusión de patrimonio
- Grabación de nuevas versiones de cantos investigados
- Presentación mensual en dependencias de Centro Cultural Katipare
- Presentación en actividades culturales de nuevas versiones musicales

ESTADO DEL ARTE, COMENTADO

NUESTRO PROPÓSITO: La presente investigación, en tanto sistematización, reconoce a la música tradicional rapanui como una expresión cultural esencial, transmitida de generación en generación y que permanece viva hasta hoy gracias a esta continuidad oral. El propósito central es explorar la música rapanui para comprender su valor cultural, las prácticas y técnicas musicales que la sustentan, así como su influencia tanto en la sociedad rapanui actual como en la creación musical contemporánea.

Este trabajo se desarrolla desde un enfoque respetuoso y colaborativo, en estrecha relación con miembros de la comunidad rapanui, con el fin de garantizar la validez y autenticidad de la información recopilada. Se espera que los resultados contribuyan al conocimiento, la valoración, la preservación y la difusión de esta tradición musical.

Sin embargo, se observa que las nuevas generaciones han perdido en parte el interés por estas expresiones debido a la fuerte influencia de la música popular y globalizada. Ante esta situación, una posible estrategia consiste en realizar arreglos musicales de cantos antiguos, con el objetivo de acercar esta herencia cultural a públicos más jóvenes. Esta labor requiere tanto un profundo conocimiento de la música tradicional rapanui como de los recursos y técnicas propias de la música contemporánea.

El propósito de los arreglos no es alterar la esencia de la tradición, sino dotarla de un sonido actual y atractivo que actúe como puente entre generaciones, fomentando el interés y la valoración de la música rapanui. Para ello, resulta indispensable que los arreglistas trabajen en colaboración con la comunidad rapanui, asegurando el respeto y la autenticidad de cada obra. Los arreglos deben entenderse no como una transformación de la tradición, sino como una estrategia para ampliar su alcance, garantizar su preservación y proyectarla hacia el futuro.

LO INVESTIGADO

La música rapanui no se limita a sonar: habita, recuerda y afirma la vida de la Isla. Cada canto, cada gesto, cada ritmo surge de un tejido en el que voz, cuerpo, idioma y cosmovisión se entrelazan. Cantar en Rapa Nui no es sólo producir un sonido: es hablar con los ancestros, narrar la historia, ordenar el tiempo y afirmar la pertenencia a una comunidad que reconoce en el canto un lenguaje de identidad y memoria. Desde fuera, la música de la Isla ha sido escuchada, descrita y analizada por viajeros, misioneros y etnólogos, cada uno filtrando lo que oye a través de su propio horizonte cultural. **Pierre Loti (XXX)**, con su sensibilidad romántica de finales del siglo XIX, escuchó los cantos y vio en ellos melodías quejumbrosas o melancólicas, proyectando en la música emociones europeas que no siempre corresponden a la experiencia rapanui. Más tarde, Walter Knoche (1912) escuchó con atención, describiendo tonos, repertorios y la adecuación del idioma al canto, buscando una lógica más sistemática, menos emotiva, aunque aún desde la mirada de un observador externo. Alfred Métraux (1937), en la primera mitad del siglo XX, transformó la música en objeto de

estudio etnológico: recopiló, clasificó y fijó un corpus, reconociendo finalmente la autoridad de intérpretes locales, pero aun mediando su voz a través del filtro académico. No fueron estos los únicos que intentaron descifrar los cantos de Rapa Nui. Ramón Campbell (1971) y el Padre Sebastián Englert (1948) observaron la música desde su función social, ritual y genealógica, señalando que los cantos no son composiciones autónomas, sino medios para transmitir historias, valores y saberes. Jorge Urrutia Blondel y Bienvenido de Estella profundizaron en la estructura musical de los cantos antiguos, reconociendo introducción, desarrollo y cierre, y la presencia del bajo profundo que otorgaba solemnidad y resonancia. Margot Loyola (1988), por su parte, enfatizó los instrumentos tradicionales y la dimensión corporal del canto, recordando que incluso cuando la interpretación es puramente vocal, el cuerpo y los objetos actúan como extensiones del sonido y del ritmo. Eugenio Pereira (1947) contribuyó con una mirada analítica y musical, reforzando la idea de que los cantos son sistemas complejos, donde voz, texto y contexto se sostienen mutuamente.

Estas voces externas son valiosas, pero hablan *sobre* la música rapanui; no siempre escuchan *desde ella*. Un músico rapanui, que conoce la lengua, comprende la cosmovisión y vive la tradición, percibe que la música no se organiza necesariamente por géneros fijos ni se mide por antigüedad formal o afinación. Los cantos son flexibles, adaptables y vivientes; su valor no está en la melodía inmutable, sino en el texto, la función social, la genealogía y la memoria compartida. Lo que para los investigadores podía parecer un repertorio limitado o “pocas canciones antiguas”, desde la experiencia interna es un tejido vivo, donde cada interpretación reafirma identidad y pertenencia.

En la tradición *rapanui*, cantar implica un cuerpo que acompaña a la voz: el balanceo, el batir de manos, la resonancia del bajo y la circularidad de la interpretación no son meros adornos, sino elementos esenciales para sostener el significado del canto. Los instrumentos, como el *pū keho*, amplifican esta corporalidad, marcando el tiempo y conectando al intérprete con la tierra y el espacio ritual. Incluso los registros graves o los falsetes, interpretados por ojos y oídos externos como “tristes” o “débiles”, son en realidad recursos expresivos que refuerzan la densidad narrativa, la fuerza simbólica y la participación comunitaria. La música rapanui ha recibido influencias externas, especialmente desde el siglo XIX, incorporando guitarras, acordeones y armonías europeas o americanas. Estos cambios no implican ruptura; la tradición se reinventa y se adapta, manteniendo su identidad esencial. Los cantos ancestrales coexisten con nuevas formas, y el repertorio se enriquece sin perder su memoria ni su función social y ritual. Hoy, la música rapanui sigue viva y creativa. Los grupos contemporáneos reinterpretan los cantos, los adaptan a nuevos contextos y públicos, mientras que la documentación y la investigación permiten conservar el vínculo con la historia cultural. Se logra su sentido pleno cuando la voz rapanui se convierte en sujeto del discurso: cantar es afirmar la vida, no lamentarla; un registro grave

no significa tristeza, sino profundidad; un falsete no indica fragilidad, sino potencia; y la misma es un acto de memoria, identidad y pertenencia. A continuación, se muestra el material recopilado, a lo largo de estos años, respecto al material fonográfico recopilado.

KATIKATI, COMO RESPUESTA VIVA: LA MEMORIA SE TRABAJA TODOS LOS DÍAS

En este recorrido por las miradas externas sobre la música rapanui —desde las más descriptivas hasta las más sensibles a la experiencia— se vuelve evidente una tensión constante entre registro y vida, entre conservación y continuidad. Es precisamente en ese punto donde se sitúa el trabajo de *Katikati*, no como ruptura con la tradición ni como negación de los estudios anteriores, sino como una respuesta desde la práctica viva a una pregunta que los textos no alcanzan a resolver del todo: ¿cómo sigue sonando esta música hoy?

El trabajo de *Katikati* se enmarca en un proceso sistemático de investigación y recopilación de cantos rapanui, tanto antiguos como contemporáneos. Esta labor no se limita a la búsqueda de repertorios “antiguos” en un sentido museográfico, sino que asume que la tradición rapanui es dinámica, que ha cambiado históricamente y que sigue transformándose. En ese sentido, recoge cantos heredados, cantos aprendidos en contextos familiares, religiosos y comunitarios, así como composiciones más recientes que ya forman parte del paisaje sonoro de la isla.

La propuesta central no es la reproducción literal ni la fijación de estos cantos, sino su reactivación, donde sus integrantes proponen arreglos musicales que incorporan nuevas melodías, nuevas armonías y nuevos instrumentos, siempre con el objetivo de mantener vivo el vínculo entre el canto y las generaciones nuevas. Esta decisión dialoga con lo observado por autores como Englert, Campbell y Loyola (1964) respecto de la variación, la modulación y la centralidad del acto vocal por sobre la forma cerrada. Aquí, la variación no es entendida como pérdida, sino como continuidad.

En coherencia con la lógica rapanui tradicional, no se concibe la música como una pieza intocable ni como un objeto patrimonial inmóvil. Así como el *riu* se adapta al contexto, al momento y a la intención, los arreglos del grupo buscan que los cantos vuelvan a ser cantados, escuchados y sentidos por quienes hoy habitan la isla. El uso de instrumentos actuales no responde a una voluntad de modernización forzada, sino a una comprensión profunda de que la música rapanui siempre ha dialogado con su entorno histórico, incorporando y resignificando elementos externos sin perder su identidad. Esta propuesta también se hace cargo de una brecha generacional evidente. Muchos jóvenes *rapanuis* reconocen los cantos como parte de su herencia, pero no necesariamente como parte de su experiencia cotidiana. *Katikati* trabaja precisamente en ese espacio intermedio, donde la música puede volver a ser significativa sin dejar de ser rapanui, al ofrecer nuevas sonoridades, nuevos arreglos y formatos de interpretación

cercanos a las sensibilidades actuales. No “traduce” la música rapanui a otro lenguaje, sino que permite que ella misma siga hablando. Desde la perspectiva de este trabajo, el equipo encarna aquello que los estudios externos apenas logran vislumbrar: la música rapanui como sistema vivo, donde la voz, el cuerpo, el idioma y la comunidad siguen siendo el centro, aun cuando cambien los soportes sonoros. A diferencia de los registros académicos, aquí no se describe la música desde fuera, sino que se la práctica, se la tensiona y se la proyecta hacia el futuro. En ese sentido, *Katikati* no contradice a los autores analizados, sino que los completa. Allí donde Englert (1948) identifica categorías vocales, las hace sonar. Donde Urrutia Blondel (1958) reconoce la incidencia del idioma en la melodía, la explora creativamente. Donde Campbell (1971) observa el *riu* como expresión cargada de emoción y función social, lo resignifica en nuevos contextos. Y donde Loyola (1958) describe el canto como acción corporal y comunitaria, lo devuelve al espacio compartido.

El trabajo del grupo se instala, así como una forma de investigación desde la práctica, una etnomusicología encarnada, donde crear, arreglar e interpretar es también una forma de pensar la música. Más que conservar repertorios, *Katikati* conserva la capacidad de la música rapanui de transformarse sin dejar de ser ella misma. Y en un contexto donde se ha escrito demasiado *sobre* la música rapanui, su propuesta devuelve la palabra —y el canto— a quienes la sostienen desde dentro.

MISMOS CONTENIDOS, NUEVOS SONIDOS

Terminado el análisis y estudio de canciones, *Katikati* ha creado nuevas versiones y grabado masters de los siguientes temas rapanui tradicionales y contemporáneos:

1. *E Ira e, e Raparenga e.* (Tradicional)
2. *Erisapeta* (Incorporada desde Tahiti)
3. *Hotu Matu'a* (Tradicional)
4. *Ka hía manu* (Tradicional)
5. *Ka reva nei au* (Sergio “Kio” Teao)
6. *Mahatu* (Sergio “Kio” Teao)
7. *Manutara* (Ricardo Hito y otros)
8. *Me'e 'iti'iti te poki vahine* (Hermanos Pakarati)
9. *Moiko* (Sergio “Kio” Teao)
10. *Ngaheva rikiriki* (Tradicional)
11. *Opaopa* (Incorporada desde Tahiti)
12. *Tapati Rapanui* (Jorge “Zopzi” Tepano Paoa)
13. *Terefonía* (Hermanos Pakarati)

De este listado de canciones tradicionales, incluso ancestrales, que el grupo KATIKATI ha reinterpretado, se han seleccionado 5 canciones que se analizarán y expondrán más adelante.

ENTREVISTADOS:

ATÁN PAKARATI, Esteban “Mata Ika”. Músico rapanui, cantautor.

HOTUS CHÁVEZ, Alberto. Músico y cultor tradicional, especialista música y cantos rapanui.

HOTUS, María Elena. Cultora tradicional, especialista música y cantos rapanui.

MANUTOMATOMA ATÁN, Carlos Reinaldo. Músico rapanui, cantautor.

MANUTOMATOMA, Juan. Músico rapanui, cantautor.

PAKARATI TEPANO, Isabel. Cultora tradicional.

PATÉ RIROROKO, Clemente Federico. Cultor tradicional, cantautor.

PATÉ TUKI, Federico. Cultor tradicional, cantautor.

TEPANO PAOA, Jorge. Músico rapanui, cantautor.

RESULTADOS

Se presenta a continuación, el análisis técnico musical de una selección de estas canciones, incorporando enlaces a archivo sonoro en *drive*. Además, se presentan cuadros comparativos en base a cuatro criterios técnicos.

ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN, ESCUCHA ACTIVA

CASO 1: HOTU MATU'A / TRADICIONAL

E IRA E, E RAPARENGA E

*E Ira e, e Raparenga e
o te huru o te atea e
ka kimi te ma'ara,
o Hotu Matu'a,
o Ava Rei Pua.*

*Hotu Matu'a
ka ketu tou ngaru ena
tomo tomo ki hanga riorio.*

*A matou i oho mai nei
e kimi a a matou
i a Hotu Matu'a e
i a Ava Rei Pua e
a Te Ana Harai e.*

¡IRA, RAPARENGA!

¡Ira!, ¡Raparenga!

*busquen el sitio preciso
para Hotu Matu'a
para Ava Rei Pua*

*Hotu Matu'a
deslízate con fuerza
para llegar a Hanga Riorio*

*Hemos venido acá
y estamos buscando
a Hotu Matu'a
y a Ava Rei Pua
hijos de Te Ana Harai*

>> **Figura 3: Cuadro 2. Letra y traducción de tema tradicional "HOTU MATU'A" Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: Cimentada en la tradición oral, la obra evoca la misión de *Ira* y *Raparenga*, dos de los siete exploradores enviados por el sabio *Hau Maka* para conocer el nuevo territorio y localizar el sitio de desembarco del rey *Hotu Matu'a* y el pueblo que lo acompaña.

La narrativa incluye, una alegoría sobre la llegada del monarca a la bahía de *Hanga Riorio*, composición creada para conmemorar el cincuentenario de la anexión de la Isla a la soberanía chilena. En dicha efeméride, organizada por el subdelegado, teniente 1° Cirujano Álvaro Tejeda Lawrence, él mismo personificó al Rey en el marco de las festividades culturales organizadas, en la que se llevaron a cabo competencias de cantos, bailes, recitaciones y carreras. La relevancia histórica de la pieza radica en su tercera estrofa, pues constituye el único registro en el repertorio musical rapanui que indica explícitamente a *Te Ana Harai*, padre de los reyes, según la tradición oral.

ENLACE INTERPRETACIÓN TRADICIONAL. *Kiko Avaka e te mau korohua* – 1995. Interpretación monódica y coral de raíz pura, donde se prescinde de cualquier apoyo armónico externo para centrar la potencia de la obra en la masa humana. Representa el formato de "himno" o canto colectivo tradicional, donde la arquitectura de la canción no depende de una base rítmica instrumental, sino de la sincronía rítmica de los cantores. La obra funciona como un vehículo de memoria histórica, donde la ausencia de instrumentos realza la solemnidad y la fuerza del texto fundacional. En cuanto al tratamiento vocal, el núcleo de esta versión es un bloque vocal masivo con una emisión puramente pectoral y gutural, característica del canto épico de la Isla. Mientras en la textura predomina el unísono reforzado y el canto en octavas, lo que genera una "onda de choque" sonoro sin necesidad de amplificación, la frase es un ataque fuerte, donde las consonantes de la lengua rapanui funcionan como elementos percusivos. Así existe un control absoluto del aire para mantener notas largas que sirven de pedal para el resto de la narrativa melódica. La identidad sonora se traslada íntegramente a la "percusión" vocal y corporal implícita, donde el pulso se siente a través de las síncopas del texto. La instrumentalización aquí es la resonancia física, el eco natural y la suma de timbres de los diferentes integrantes del grupo, que aportan una riqueza armónica natural (armónicos vocales) que suple la falta de instrumentos musicales de cualquier naturaleza. La métrica es binaria en 4/4, mantenida con una precisión metronómica humana. El pulso se marca internamente por el grupo, lo que demuestra una alta cohesión rítmica colectiva. El tempo, entonces, es rápido y vigoroso, aproximadamente en 105-110 BPM, a diferencia de versiones instrumentales que pueden fluctuar, aquí el tempo es un motor constante que empuja la narración hacia adelante. La armonía es implícita, aunque no ha acordes sonando, la melodía sugiere una estructura diatónica simple. La fuerza no reside en la progresión de acordes sino en la estabilidad del tono central. Por otro lado, la melodía basada en motivos cortos y repetitivos que suben y bajan en una curva estrecha, típica de los cantos de tradición oral. Se adapta milimétricamente a la métrica del texto, logrando

que el relato es el protagonista absoluto.

ENLACE NUEVA VERSIÓN Grabación de estudio *Katikati* – 2022. Versión de raíz rapanui construida sobre la arquitectura rítmica, melódica y armónica del éxito euro-disco “*Crazy Music*” del grupo *Ottawan*. Representa un proceso de apropiación estética donde el dinamismo y la alegría del disco pop de fines de los ’70 se utiliza como soporte para el texto tradicional rapanui.

El formato vocal presenta un predominio de un bloque vocal masculino de emisión natural y carácter pectoral, buscando la potencia colectiva. Se establece un “juego” de llamado y respuesta donde la masa corporal responde a frases lideradas con energía. La voz femenina aguda entrega contrapuntos y armonías brillantes, emulando el estilo de los coros de apoyo de la versión tradicional; y el fraseo es estrictamente silábico, adaptado con precisión a las síncopas y la línea melódica característica de la composición de *Ottawan*, logrando que el texto étnico encaje naturalmente en la métrica del pop internacional. La instrumentalización sitúa la versión en un formato de conjunto pop-disco completo donde el bajo eléctrico ejecuta una línea melódica funcional muy activa con el clásico movimiento de octavas y síncopas del género disco. Por su lado, las guitarras eléctricas marcan el ritmo con rasgueos *funky* (*muting*), mientras sintetizador y piano proporcionan los acentos en los contratiempos y

la trompeta reproduce los icónicos *riffs* de metales de la canción base. La batería, por su lado, mantiene un pulso “*four on the floor*” típico del estilo bailable, eliminando el uso de percusiones tradicionales en favor de un sonido de estudio más moderno. La métrica es binaria en compás de 4/4, con un pulso regular y altamente dinámico diseñado para la pista de baile. Con tempo rápido y estable, situándose aproximadamente entre los 122-126 BPM, respetando la cadencia enérgica de la grabación disco. Hay una progresión funcional diatónica en la tonalidad mayor de la armonía, con ciclos repetitivos y resoluciones claras que invitan a la participación grupal. Mientras que la melodía original del canto rapanui se funde íntegramente con la línea vocal de “*Crazy music*” resultando un híbrido perfecto donde la curva melódica preexistente se vuelve el vehículo para el relato de la canción, logrando una simbiosis entre el texto tradicional rapanui y la rítmica festiva global pop.

RESUMEN COMPARATIVO: Mientras la versión tradicional se presenta desde la desnudez y la fuerza del linaje, *Katikati* la presenta a través del brillo y la celebración del mestizaje cultural, accediendo al oído moderno ávido de motivadores energizantes que, sin querer, continúan impregnando a rapanui en los sentidos.

Parámetro	Versión original	Katikati
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	Motor rítmico endógeno que surge de la relación orgánica entre el texto narrativo, la melodía silábica y el acompañamiento instrumental mínimo. La guitarra sostiene el pulso sin imponer una estructura externa, funcionando como soporte del relato. No existe un modelo musical foráneo que determine la forma: el canto se organiza desde la lógica interna de la tradición rapanui.	Se produce un desplazamiento del motor rítmico hacia una estructura exógena, construida sobre la arquitectura armónica y formal de la canción popular chilena “ <i>Cómo dejar de amarte</i> ”. La melodía y el texto rapanui se “siembran” sobre un chasis rítmico - armónico ajeno, donde la forma, los ciclos armónicos y las resoluciones están previamente definidas.
Transformación de textura vocal	Textura vocal colectiva y mayormente masculina basada en un unísono reforzado con leves desviaciones de altura y de timbre, generando una heterofonía vocal leve. No hay intención de polifonía funcional occidental: la densidad surge del canto grupal natural, como una emisión no impostada y flexible.	Se mantiene el unísono reforzado como eje identitario, pero se incorpora una armonía de dúo masculino – femenino, y un mayor control de la afinación debido al marco armónico funcional. La textura vocal se vuelve más contenida y regulada por la instrumentalización, privilegiando el espesamiento sonoro por sobre la libertad vocal del relato tradicional.
Del pulso corporal a la ranchera pura	Pulso regular y estable, de métrica binaria clara, sostenido por la guitarra con acentuación constante y sin síncopas complejas. El pulso cumple una función narrativa y evocativa, no orientado a la danza, permitiendo que el texto fluya con cadencias abiertas y sensación de continuidad cíclica.	Pulso regular y estable, también binario, pero asociado a la lógica de la cumbia ranchera o cumbia romántica chilena, con una orientación bailable contenida. Aunque el tempo se mantiene cercano al original (95-105 BPM), el pulso se vuelve más cuadrado, predecible y funciona al acompañamiento instrumental y al formato popular.
Cambio en la función social de la música	La función social es conmemorativa y narrativa, actuando como memoria sonora de un acontecimiento histórico. La música acompaña el relato y fija el hecho en la memoria colectiva, sin buscar espectáculo ni masificación.	Se desplaza hacia la difusión y resignificación contemporánea. La canción se integra a un formato popular reconocible, facilitando su circulación y apropiación por parte de las nuevas generaciones. El canto deja de ser exclusivamente memorial para transformarse en un vehículo de vigencia cultural, manteniendo el contenido histórico dentro de un código musical accesible y actual.

>> Figura 4. Tabla 2. Tabla descriptiva *tema tradicional* “HOTU MATU’A” Fuente: Elaboración propia

CASO 2: ERITAPETA. / EMILE TEHUAFILO

ERITAPETA

*Ua hiti te ra'a av'a'e
i ni'a Eritapeta e
ua tapo'i hia e te ata
te ata poi'i e.
Ha'apu va'iva'i noa mai
te hupe no te moana ra e
ua turorirori to tino iti e
aue ra ho'I aue.*

*Au'e te aroha i a Eritapeta
i te fa'arurura'a, I te toetoe
ruruta'a hia to tino iti e
I te po, e te ao.*

ELIZABETH

Ha salido el sol
sobre Elizabeth
la han cubierto las nubes
nubes oscuras.
Sopla suavemente
La brisa marina
Se tambalea su cuerpo
Qué dolor.

Qué lástima Elizabeth
enfrentando el frío
tremolando su cuerpo
en la noche y en el día.

>> **Figura 5: Cuadro 3. Letra y traducción de tema tradicional "ERITAPETA" Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: Esta es una pieza fundamental del repertorio lírico de la Polinesia Francesa, compuesta por Emile Tehuafilo a principios de la década de 1950, en los albores de la "época de oro" de la música tahitiana. Su consagración definitiva llegó en 1952 cuando fue grabada por la icónica voz de Eliane Vahimarae Laroche, acompañada por la Orquesta de Nono (Nono Niua) para el sello discográfico Disques Mareva. Esta versión sentó las bases estilísticas del género que más tarde influenciaría profundamente la música de Rapa Nui. Existe una sólida hipótesis interpretativa que trasciende la lectura romántica tradicional. Esta sostiene que no es una dedicatoria a una mujer, sino una elegía a la tierra aislada, personificándola para describir la vulnerabilidad de un territorio remoto frente a la inmensidad del Pacífico. El eje central de esta teoría es la Isla Henderson, la cual fue oficialmente conocida y cartografiada como *Elizabeth Island (Eritapeta)*, para los polinesios) desde su redescubrimiento en 1819. Para un compositor como Tehuafilo, *Eritapeta* representaba el confín oriental de la esfera de influencia polinesia, el último punto de tierra antes de la absoluta soledad de las Pitcairn.

Eritapeta se alza como una oda a la resiliencia geográfica, y se describe una existencia donde la isla a pesar de estar cubierta de sombras y asediada por el frío de la brisa marina, permanece imperturbable. Así, cumple una función reparadora al nombrarla y cantarle con compasión; el músico le devuelve su lugar en la memoria colectiva. Así, la isla deja de ser un punto perdido en el mapa para convertirse en una entidad viva que, aunque sola y "temblando de frío", sigue existiendo bajo el sol en el corazón de la cultura polinesia. Luego, aunque la autoría intelectual pertenece a Tehuafilo, su arraigo en Rapa Nui no fue accidental ni meramente estético sino genealógico. La figura de *Elizabeth (Eritapeta) Rangitaki Te Uatau*, al ser la esposa de Nicolás Pakarati Ure Potahi, primer catequista y líder espiritual católico de la Isla, representaba una figura de respeto y matriarcado funcional. Así, cuando la grabación de Eliane llega a Pascua, los descendientes de la familia *Pakarati* adoptaron la melodía como un himno de homenaje a su ancestral. Se produce así una resignificación musicológica en la que una obra concebida en el contexto de Tahiti, adquiere una nueva dimensión simbólica y familiar al ser trasladada al entorno de Rapa Nui. Para la familia Pakarati, y para la comunidad isleña, *Eritapeta* trasciende la imagen de la isla remota y solitaria para personificar la memoria viva de Elizabeth Rangitaki. Su origen en las islas *Tuamotu* (cuya proximidad cultural y lingüística con Tahti resonaba con una herencia polinesia distinta a la rapanui) otorgó a la interpretación un valor identitario único. Para los Pakaati, interpretar esta canción no sólo significaba honrar el nombre de su antepasada, sino también reivindicar su origen foráneo como matriarca fundamental. De este modo, la obra se convirtió en un puente musical hacia la Polinesia Francesa, validando una historia familiar que integra influencias de otros archipiélagos dentro del tejido cultural de Rapa Nui.

ENLACE INTERPRETACIÓN MATA IKA *Mata Ika* – 1983. Versión que representa la evolución de la raíz tradicional hacia la fusión instrumental, donde la potencia de la masa vocal (característica en la familia *Pakarati*) se amalgama con una instrumentación moderna. A diferencia de las versiones puramente corales, aquí la arquitectura sonora se sostiene sobre una base rítmica y armónica explícita que actúa como el nuevo soporte a la narrativa y “familiar” del texto.

El núcleo vocal mantiene el bloque masivo característico polinesio, con una emisión pectoral y abierta que proyecta una gran sonoridad. Se observa un predominio de la armonización en bloques (voces en paralelo), lo que genera una textura densa y brillante. El fraseo es decidido y enérgico, donde los ataques vocales coinciden con el pulso rítmico de la percusión, reforzando la naturaleza percusiva del idioma. Aunque la instrumentalización es prominente, la voz conserva su rol protagónico, utilizando vibratos controlados al final de las frases que remiten directamente al estilo de la época de oro tahitiana.

La identidad sonora de esta versión está definida por la presencia de guitarra, que asume tanto roles rítmicos como melódicos; y el ukelele que aporta el timbre tradicional indispensable. La sección rítmica, por otro lado, proporciona una base sólida que permite a las voces expandirse sin perder el eje. La riqueza tímbrica no reside solo en los armónicos vocales, sino en la interacción entre la distorsión sutil de la guitarra y la resonancia natural del grupo vocal, creando un sonido “electrizante” que moderniza los conceptos ancestrales, sin restarle peso emocional.

Se interpreta en una métrica binaria de 4/4, mantenida con rigor por la percusión, y tempo rápido muy vigoroso, situándose en un rango de 115-120 BPM, como motor constante que transforma la melancolía original en una celebración rítmica, empujando el relato con una cadencia bailable pero respetuosa. La armonía es explícita y diatónica, basada en una progresión clara de I-IV-V-I, definiendo los instrumentos los centros tonales con precisión, mientras la guitarra rellena el espacio armónico con rasgueos rítmicos. La melodía basada en los motivos circulares de la obra de *Tehuafilo*, se adapta perfectamente a la base instrumental, permitiendo que el nombre de *Eritapeta* destaque en cada estribillo como el núcleo fundamental de la pieza.

ENLACE NUEVA VERSIÓN *Grabación de ensayo* – Katikati 2021. Esta versión se aleja de la potencia coral masiva para centrarse en una estética de ensamble de cámara polinesio. Representa el sonido contemporáneo de los grupos de “serenata” o “show” de las islas, donde la prioridad es la nitidez melódica y el balance entre las cuerdas y las voces. Apuesta por una interpretación más lírica y rítmicamente ágil, manteniendo la esencia de la voz tahitiana, pero con un pulso más moderno y bailable. Utiliza una emisión vocal más ligera y melódica con uso destacado de armonías en terceras y sextas. Es una polifonía clara donde se distinguen las voces individuales, creando un tejido armónico transparente. Con ataque suave, priorizando la dicción del texto y la dulzura del canto, se suaviza la carga dramática de la letra para darle un aire de nostalgia romántica. Sí, existe un mayor juego de matices entre las estrofas y el estribillo, donde las voces son un colchón armónico que envuelve la melodía principal. El soporte instrumental es el corazón de esta versión, destacando por su limpieza técnica. El ukelele actúa como instrumento “líder”, marcando los arpeggios introductorios y el brillo rítmico constante que define el género. Las guitarras, por su lado, proporcionan un rasgueo rítmico con síncopas marcadas, además de pequeñas líneas melódicas que dialogan con la voz. Y aunque sutil, la percusión es precisa, usando instrumentos de percusión menor, que acentúan el tiempo débil del compás, reforzando el *swing* polinesio. Tiene métrica binaria en 4/4, ejecutada con una sensación de “balanceo” rítmico. El tempo se sitúa en un rango de 110-114 BPM con una sensación más ligera debido a la ausencia de distorsión eléctrica y baja densidad vocal. La armonía tiene una estructura diatónica perfecta en modo mayor, los cambios armónicos son fluidos y sirven para resaltar las modulaciones de las voces, manteniendo la progresión clásica que permite la participación de los oyentes. La melodía respeta fielmente la curva melódica de *Tehuafilo*, pero añade pequeños adornos vocales que son típicos de la interpretación contemporánea de los escenarios polinesios.

Parámetro	<i><u>Mata ika</u></i>	<i><u>Katikati</u></i>
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	El motor se desplaza a una sección instrumental que impone energía lineal y compacta.	Sustitución hacia un motor de cuerdas acústicas y teclados, donde además el ukelele reubica el texto sobre un balanceo (<i>swing</i>) polinesio.
Transformación de textura vocal	Textura de bloque masivo y denso, con emisiones pectorales y guturales que actúan como “onda de choque”.	Textura transparente y lírica con armonizaciones melódicas que generan un sonido sofisticado de ensamble moderno.
Del pulso corporal a la sección de metales	Pulso vigoroso y motorizado donde la cuadratura de la banda elimina la elasticidad temporal.	Pulso regularizado en cuadratura acústica con mayor sensación de fluidez y sincopa.
Cambio en la función social de la música	Su función es de presentarse como un vehículo de memoria histórica y aparente linaje, representando una nueva herencia patrimonial de la familia <u>Pakarati</u> .	Traducción cultural, entretenimiento y devolución al sentido original del texto, buscando además la empatía emocional mediante una estética de difusión y espectáculo, pero aceptando, a su vez, la nueva “pertenencia” de la canción a la cultura rapanui.

>> Figura 6. Tabla 3. Tabla descriptiva *tema tradicional*
“ERITAPETA” Fuente: *Elaboración propia*

CASO 3: KA HÍA MANU / TRADICIONAL

KA HÍA MANU	CUANTOS AÑOS
<i>Ka hía manu ka hía manu ka hía manu te re'o rangī ki te hōa e. Ia au e...</i>	Cuántos años cuántos años cuántos años hace que la voz llama a su compañero. Soy yo misma...
<i>Ka moe mai tou toto hāve keri hōko tahi ena e au i te po e māmī e.</i>	Brotaba mi sangre cuando estabas sola en la noche... Cuántos años...
<i>E au i tā'e hāi i te hōreha era o tou hōrohua era hō Ma'ea a te Renga e.</i>	Y yo que no comía las anguilas que traía el anciano Ma'ea a te Renga e.
<i>E au i tā'e hāi i te hōmara o tou hōrohua era hō Ma'ea a te Renga e.</i>	Y yo que no comía los tubérculos que traía el anciano Ma'ea a te Renga e.
<i>He tangi o te vī'e mō tā'ana kēmu e.</i>	Es el llanto de la mujer por su esposo.

>> Figura 7: Cuadro 4. Letra y traducción de tema tradicional "KA HÍA MANU" Fuente: Elaboración propia

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: La tradición oral narra que, de manera anual, se realizaba la celebración del *koro manu* (fiesta de las aves) debido a la temporada de anidación de las aves marinas. Era la instancia en la que las dos grandes confederaciones, *Miru* y *Tupahotu*, medían sus fuerzas a través de una competencia ritual. En ella participaban jóvenes de distintas tribus pertenecientes a ambas confederaciones, quienes debían dirigirse a buscar huevos del *manu tara*.

Cada joven debía encontrar un huevo y, posteriormente, pasar por los sitios llamados *Keremea* y *Kororupa*, donde debía relatar sus sueños premonitorios, las peripecias vividas durante la búsqueda y las distintas señas que daban cuenta de que el hallazgo había sido real. Solo así podía validarse el triunfo de su confederación. En la canción, la viuda cuenta el paso del tiempo diciendo "*Ka hía (Koro) Manu*" —es decir, cuántas fiestas anuales han pasado— desde la última vez que vio a su esposo. Esta metáfora temporal aparece reiteradamente en diversas canciones y debe entenderse dentro de la lógica simbólica propia de los pueblos indígenas. Dichas metáforas nacen de una relación íntima con la naturaleza, con los ciclos de la vida y con las prácticas cotidianas que sostenían su existencia antes de la llegada del mundo occidental. Las imágenes simbólicas —frecuentemente vinculadas a la tierra, el mar, los astros, los animales y la vida diaria— expresan conocimientos y sentimientos profundos, no siempre evidentes, y difíciles de traducir fuera de su contexto cultural. Al no compartir la misma cosmovisión, quienes intentan comprenderlas desde fuera suelen percibir las como enigmáticas o confusas. Sin embargo, cada metáfora guarda en sí la memoria de un modo de vida y de un lenguaje sensible que articula lo espiritual con lo terrenal. Por ello, transmitir las exige respeto, paciencia y apertura, reconociendo que su significado va más allá de las palabras literales occidentales.

El esposo de la mujer era un hombre mayor. Por esta razón, en la segunda y tercera estrofas, la mujer señala que no comía los alimentos que le ofrecía el "anciano" llamado *Ma'ea a te Renga*. Puede suponerse que este es el nombre de su esposo, a quien recuerda, aunque la canción no lo explicita de manera literal. También es posible que se trate de una referencia a otros miembros de la familia o a ancestros, lo que refuerza el carácter abierto y no unívoco del relato cantado.

La primera estrofa presenta, en algunas versiones, una variación textual: mientras algunos intérpretes usan el verbo *moe* (estar acostado), otros emplean *pari* (brotar). En ambos casos, el sentido remite a una situación de maltrato físico, expresada de manera indirecta y simbólica, como es habitual en este tipo de cantos. La última estrofa es una explicación general de la canción y es incorporada por algunos intérpretes con el fin de facilitar su comprensión. Sin embargo, no siempre se interpreta, ya que la estructura del canto —estrofas y coro— queda a criterio de quienes lo ejecutan. Todos los cantos *rapanui*, cuentan con un intérprete principal, quien "lleva" la canción: es quien la inicia, da comienzo a cada estrofa y al coro. Aunque existan

armonías corales, no se produce un inicio conjunto entre los intérpretes; es una sola voz la que establece el ritmo y la entonación, según su propio registro vocal.

Para asistir al funeral de su esposo, la mujer reúne a sus parientes, pero no les enseña el canto que debe preparar, sino sólo les pide que la sigan, y que se los enseñará en el camino. La siguen porque respetan su duelo y comprenden que la conformación musical y la conducción del canto no son de su responsabilidad, sino de ella. Su rol es acompañar allí donde sus voces resulten pertinentes, reafirmando el carácter colectivo, flexible y profundamente humano del canto rapanui. La detienen varias veces para pedirle que les enseñe la canción, pero ella no lo hace y los insta a seguir caminando. Al llegar a la casa del marido, se sienta y comienza a entonar su canto, que los demás siguen en el coro como si siempre la hubieran conocido.

ENLACE INTERPRETACIÓN TRADICIONAL *Musiques de l'Île de Paques – 1981*. Versión tradicional de raíz ancestral rapanui que constituye un canto ritual sosteniéndose sobre una estructura puramente vocal y percusiva, representando un repertorio de filiación antigua donde el texto y la melodía dictan la forma, sin mediación de estructuras de la música popular occidental.

Predominio de la voz masculina en registro medio-grave, con una emisión pectoral y natural, de carácter vigoroso y sin impostación académica. La textura es de unísono reforzado, donde destaca el liderazgo de una voz solista generando un espesamiento sonoro, donde las pequeñas variaciones de afinación y el timbre rudo refuerzan el poder de la ejecución. La versión presenta una austeridad instrumental absoluta, con soporte rítmico exclusivo mediante percusión corporal e idiófono del *kaua'e* (mandíbula de caballo), evidenciando una pureza tímbrica alejada de procesos de hibridación modernos. Se mantiene una métrica binaria clara y pulso regular, asociada a los ritmos tradicionales que, a diferencia de los ritmos occidentales, este es seco y repetitivo, diseñado para el trance o la coordinación colectiva. Ausencia de progresión armónica y funcional, con estructura tradicional abierta y cíclica, basada en la repetición de frases melódicas sobre un centro tonal estático.

Melodía silábica, con un ámbito melódico reducido y movimiento mayormente conjunto. El fraseo está intrínsecamente ligado a la métrica de la lengua rapanui, con ajustes melódicos que responden a la acentuación natural de las palabras, más que a un patrón de canción popular prediseñado.

ENLACE NUEVA VERSIÓN. *Grabación de estudio Katikati – 2022*. Versión reinterpretada y adaptada del canto de raíz ancestral rapanui, construida sobre la estética y el lenguaje sonoro del rock pesado y el metal de fusión. La pieza corresponde a un proceso de apropiación tímbrica, donde el formato de banda de rock (caracterizado por la saturación y la potencia) es utilizado como soporte estructural para un texto y melodía rapanui tradicionales. Predominio de un bloque vocal masculino de emisión natural y pectoral, sin impostación académica, buscando la resonancia gutural propia del canto tradicional, mayoritariamente colectivo

en unísono reforzado con una textura que prioriza el espesamiento sonoro y el vigor rítmico por sobre la polifonía funcional. Se observa una leve heterofonía provocada por la energía de la ejecución, característica de las prácticas corales polinesias a un entorno de alta presión sonora instrumental, donde la configuración instrumental sitúa la versión en formato rock incluyendo guitarras eléctricas con uso intensivo de distorsión (*high-gain*) y *power chords*; bajo eléctrico con ecualización que resalta el ataque y las frecuencias graves para sostener la masa sonora; batería de ejecución enérgica con énfasis en el bombo y caja, propia del *hard rock*; percusión de raíz como refuerzo orgánico que se amalgama con el set de batería, evidenciando un proceso de etno-fusión radical. Se respeta una métrica binaria de 4/4 con un pulso regular y marcado, asociándola al rock / metal, con una sensación de “empuje” constante y “agresividad” contenida, alejándose de la síncopa bailable para enfocarse en la solidez del *beat*. El tempo es rápido y estable, situándose aproximadamente entre los 125-135 BPM, lo que otorga a la pieza un carácter de “himno guerrero” contemporáneo. Progresión armónica basada en ciclos repetitivos de acordes mayores y de quinta (tonalidad mayor), con cadencias cerradas y resoluciones claras que refuerzan la estructura del *riff* de guitarra. Su melodía es de carácter silábico y declamatorio, adaptada a la rigidez de la estructura instrumental del rock. El movimiento melódico respeta el fraseo tradicional, pero se ajusta a la métrica del rock pesado logrando que la melodía origina de raíz “encaje” en el muro del sonido eléctrico.

RESUMEN COMPARATIVO: Se permite afirmar que no adapta el canto, sino que lo desplaza estructuralmente, trasladándolo desde una lógica oral y corporal hacia un sistema musical de alta presión sonora, demostrando que el texto rapanui puede sostener incluso estéticas extremas como el *rock – metal* sin perder su potencia simbólica.

Parámetro	Versión original	Katikati
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	No existe un motor externo propiamente tal. La estructura rítmica se genera desde el propio intérprete, a partir de la relación entre voz, gesto corporal y percusión mínima. El tiempo es orgánico, no mecanizado y responde directamente al texto.	Se produce un desplazamiento radical del motor rítmico: la batería y el bajo imponen una estructura <i>rock – metal</i> , rígida, basada en <i>riffs</i> repetitivos y acentos fuertes. El canto ancestral deja de generar su propia rítmica y pasa a ser “inertado” sobre una maquinaria sonora externa, ajena a su lógica original.
Transformación de textura vocal	Textura monódica y desnuda. La voz opera sola, sin refuerzos armónicos ni duplicaciones, lo que enfatiza el carácter individual, narrativo y funcional del canto.	La textura vocal se densifica y se vuelve colectiva. Predomina el unísono reforzado, con una emisión intensa y pectoral que busca competir con la distorsión de las guitarras y la potencia de la batería, transformando la voz en un bloque sonoro más dentro del muro instrumental.
Del pulso corporal a la banda de rock	El pulso es flexible y variable. Puede acelerarse, suspenderse o dilatarse según la respiración y el énfasis del texto, manteniendo una relación directa con la oralidad y la memoria corporal.	El pulso se fija y se estabiliza de forma estricta. La batería elimina la elasticidad temporal, estableciendo una métrica constante que no admite variaciones micro temporales, reforzando la sensación de fuerza, empuje y repetición propia del <i>rock – metal</i> .
Cambio en la función social de la música	La música cumple una función de transmisión cultural y continuidad patrimonial. El canto existe como práctica viva, vinculada a la oralidad, la memoria y el contexto comunitario, más que al espectáculo.	La función social se redefine hacia la performatividad escénica y la confrontación sonora. <i>Ka Hia Manu</i> se convierte en una pieza de alta intensidad destinada a escenarios amplificados, donde el texto rapanui actúa como marcador identitario dentro de un lenguaje musical global y contemporáneo, especialmente atractivo para audiencias más actuales.

>> Figura 8. Tabla 5. Tabla descriptiva *tema tradicional*
“KA HÍA MANU” Fuente: *Elaboración propia*

CASO 4: OPAOPA

TRADICIONAL RAPANUI

OPAOPA	BOGA
<i>Vahine mata ninamu</i>	Mujer de ojos garzos
<i>arofa atu ra vau</i>	ten compasión de mi
<i>a vitiviti mai</i>	y apresúrate
<i>tau here iti e.</i>	mi pequeño amor.
<i>Haere opaopa opaopa te pahi</i>	Boga, boga el bote
<i>haere opaopa opaopa te pahi</i>	boga, boga el bote
<i>tetere mai nei ki Rapa Nui nei</i>	escapa hacia acá a Rapa Nui.

>> **Figura 16: Cuadro 11. Letra y traducción de tema tradicional “OPAOPA” Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA: *Vahine mata ninamu*, del autor tahitiano Emile Tehuafilo, con arreglos de Yves Roche, llega a Rapa Nui durante la década de 1960 y pasa a integrarse progresivamente al repertorio musical isleño. Para ello, se realizan ajustes menores en la letra, de modo que las palabras y expresiones resulten coherentes con la lengua rapanui. En el segundo verso de la primera estrofa, el texto original dice *rouru tou noa* (permanece tu aroma), el cual fue sustituido por *arofa atu ra vau* (ten compasión de mi) que sigue estando en lengua tahitiana, este acomodo es por la contextualización. En el primer verso de la segunda estrofa, el original es *ua tere opaopa te pahi* (conduce, remando, el bote) y fue adaptado como *haere opaopa te pahi* (ven bogando el bote). Finalmente, el último verso de esa misma estrofa dice *tetere mai nei Pape’ete nei* (ven a Pape’ete) y fue reemplazado por *tetere mai nei ki Rapa Nui nei* (ven a Rapa Nui). La versión original puede escucharse en la interpretación de Esther & Coco, incluida en el LP *Lei Aloha Lei Makamae*, aquí. Es muy interesante precisar que, tanto los manuales de folclore como los establecimientos educacionales en Chile incorporaron esta canción a partir de algunos éxitos discográficos grabados por intérpretes rapanui, sin distinguir que se trataba de una adaptación de un tema tahitiano, etiquetándola como “música de Isla de Pascua”. Probablemente su ritmo, en 2/4, resultó fácil de enseñar en el contexto escolar, junto a su cadencia simple, que permitía crear coreografías de rápida asimilación y que simulaban ser isleñas, favoreciendo su uso reiterado. De este modo, la canción se transformó en un “comodín” para representar a la Isla en los actos escolares a nivel nacional. Excepto en Isla de Pascua, cabe mencionar.

En 1964, **Vicente Bianchi (xxx)** lanza el LP “Esta tierra nuestra” en la que incluye la canción con el título de “*Opaopa*” interpretada por el coro Chile canta probablemente basándose en las investigaciones y grabaciones del doctor Ramón Campbell, tomado del estribillo. Entre 1974 y 1978 se impulsó en Chile, con fuerza, la construcción de una identidad nacional dentro del currículum escolar, promoviendo que durante las fiestas patrias se representaran las distintas zonas geográficas del país, lo que aún se realiza en la mayoría de los establecimientos educacionales nacionales. Es en ese contexto que el principal impulsor de las coreografías destinadas al ámbito escolar y al espectáculo fue Humberto “Tito” Ibarra, director de conjuntos de proyección folklórica. Junto a otros directores de la época, elaboró cuadros de danza simplificados, pensados para que los profesores de Educación Física pudieran enseñarlos de manera masiva, contribuyendo así a fijar una imagen estandarizada de la música y la danza de Rapa Nui en el imaginario nacional, especialmente utilizando esta canción y *Sausau*. Si bien *Vahine mata ninamu* tiene un origen tahitiano claramente identificable, su trayectoria en Rapa Nui permite comprenderla como una obra reapropiada culturalmente por intérpretes rapanui, y no simplemente como una canción “importada”. La adaptación consciente de su letra al idioma rapanui, la incorporación al repertorio local y su circulación sostenida dentro de la isla la transformaron en una pieza funcional al

contexto cultural rapanui, otorgándole una nueva capa de significado. En este sentido, la canción puede considerarse rapanui por uso, por transmisión y por resignificación, aunque conserve raíces polinésicas externas.

No obstante, reconocer este proceso de apropiación cultural no implica afirmar que la obra represente de manera integral o paradigmática la tradición musical rapanui ancestral. Su masificación en el ámbito escolar chileno respondió menos a su representatividad patrimonial que a factores prácticos y pedagógicos: una métrica simple, un ritmo binario fácil de enseñar y una estructura propicia para la creación de coreografías estandarizadas. Esta simplificación condujo a que la canción fuera utilizada como símbolo genérico de Rapa Nui, invisibilizando otras composiciones más profundamente enraizadas en la historia, la lengua y los sistemas musicales propios de la isla.

Así, debe entenderse como un ejemplo valioso de circulación e intercambio cultural polinésico, pero también como un caso que evidencia los riesgos de homogeneización cultural cuando se traslada al ámbito educativo y escénico nacional. Probablemente existieron, y existen, otras canciones rapanui más representativas que podrían haber cumplido ese rol formativo y simbólico, permitiendo una comprensión más compleja y respetuosa de la diversidad musical y patrimonial de Rapa Nui.

ENLACE INTERPRETACIÓN RICARDO HITO. *Grabaciones de Ramón Campbell – 1964.* Canto polinesio de carácter lúdico y comunitario, con una función primordialmente social, identitaria y expresiva, más que ceremonial, estricta. Se inscribe en la tradición del canto oral contemporáneo, combinando elementos heredados de la transmisión tradicional con un espíritu festivo y participativo, orientado al encuentro colectivo y a la comunicación directa. Con pulso regular y claramente perceptible, con métrica binaria (sensación de 2/4 o 4/4), de acentuación franca y estable. El ritmo es simple, repetitivo, accesible, sustentado en la prosodia del texto y en acentos corporales implícitos (balanceo vocal y desplazamientos), favoreciendo la participación grupal. Podría llegar a ser un ritmo coreográfico formal, fluyendo rítmicamente con una constante que sostiene la energía del canto.

Sensación aproximada de 100-115 BPM, manteniéndose estable a lo largo de la interpretación. No presenta rebatos ni variaciones agógicas relevantes, reforzando el carácter reiterativo y comunitario propio del canto de tradición oral adaptado a contextos sociales contemporáneos.

Cadencias abiertas y circulares, sin resolución armónica en el sentido tonal occidental. Las frases concluyen en puntos de reposo más que de cierre definitivo, facilitando la repetición cíclica, el encadenamiento de estrofas y la posible extensión del canto según el contexto performativo. La cadencia responde principalmente a la estructura del texto y a su declamación natural.

La textura es predominantemente monódica con una voz principal clara, susceptible de ser reforzada por unísonos o respuestas colectivas. La melodía es mayoritariamente silábica, de contorno sencillo, con movimiento conjunto,

escasos saltos interválicos y un ámbito melódico reducido. Se observan motivos breves y fácilmente memorizable, repetidos con mínimas variaciones, lo que favorece la apropiación comunitaria.

Modalidad no funcional, basada en la escala reducida, cercana a la pentatonía anhemitónica, sin jerarquías armónicas de dominante-tónica. El centro sonoro es flexible y flotante, definido más por la reiteración melódica que por relaciones armónicas estructuradas.

Timbre vocal natural y directo, sin impostación académica, con una emisión clara y espontánea. Se aprecia una ligera nasalidad característica del canto polinesio, con ornamentación mínima limitada a micro inflexiones expresivas, sin desarrollo melismático extenso. El énfasis está puesto en la inteligibilidad del texto y en la energía comunicativa del canto.

ENLACE NUEVA VERSIÓN. Registro de estudio Katikati – 2022. Canto polinesio de carácter festivo performativo, con una función social y celebratoria explícita, orientada a la ejecución colectiva y al espacio público. En esta versión, el canto se convierte en un dispositivo de cohesión grupal, donde el gesto, el ritmo y la repetición son tan relevantes como el texto. Pulso regular, con métrica binaria estable (4/4) perceptible desde el inicio. Explícito y conducido, sostenido por acompañamiento instrumental y percusión, con acentuaciones fuertes en los tiempos 1 y 3. No hay sincopas complejas: el patrón rítmico es recto, insistente y cíclico, favoreciendo el trance rítmico más que la variación.

Tempo moderado vivo, perceptiblemente estable, en un rango aproximado de 112 – 118 BPM, sin fluctuaciones agógicas relevantes. El tempo constante refuerza el carácter de canto colectivo prolongable, para sostener energía y participación más que para articular secciones contrastantes.

Cadencias abiertas y reiterativas con marcados cierres melódicos conclusivos. Las frases, sin embargo, descansan siempre en un punto de reposo recurrente, que actúa como centro melódico, permitiendo la repetición indefinida del esquema. La sensación de cierre está dada por el corte rítmico del conjunto y no por una resolución melódica o armónica. Textura estrófica con liderazgo vocal, donde una voz guía establece el modelo melódico y el grupo responde o refuerza en unísono estricto. Se observa polifonía y armonización funcional; aunque la fuerza expresiva proviene de la densidad sonora colectiva. La melodía es totalmente silábica, con repetición insistente de un mismo motivo corto. Melodía basada en un esquema reducido de 3 a 4 alturas, con movimiento casi exclusivamente conjunto, sin saltos interválicos relevantes. El contorno es ligeramente descendente – oscilante, muy típico de fórmulas de canto polinésico social, donde la melodía funciona como vehículo rítmico del texto más que como entidad autónoma. Modalidad no tona, sustentada en una escala reducida cercana a la pentatonía, pero en esta versión el sistema se percibe incluso más tritónico / cuatrónico, con un centro melódico reiterado. No existe sensación dominante – tónica, ni progresión armónica: el eje es puramente melódico rítmico. Timbres vocales

abiertos, frontales y colectivos, con emisión natural, sin impostación. La nasalidad es moderada y homogénea, acentuada por el canto en grupo. No hay melismas ni ornamentación individual: toda la expresividad se concentra en la energía rítmica, la articulación clara del texto y el empaste vocal. Instrumentalmente, se aprecia la reinterpretación contemporánea, con la utilización de elementos modernos como ejes estructurales. Reconfiguran el canto desde una lógica oral comunitaria a una lógica de banda popular amplificadora, causando un cruce cultural consciente, donde lo polinésico tradicional se vuelve bailable y urbano, polinésico contemporáneo donde la trompeta es un elemento altamente significativo y protagonista, los teclados cumplen funciones armónicas, tímbricas y rítmicas que refuerzan el pulso con ataques regulares; la armonía que generan es simple, cíclica y no funcional, no hay progresión tonal narrativa sino un campo armónico estático al servicio del ritmo y la repetición.

CUADRO COMPARATIVO: El paso de la versión inicial rapanui a la versión de Katikati implica un corrimiento del centro de gravedad musical de la voz al ritmo instrumental, de la flexibilidad oral a la fijación estructural y de la función comunitaria a la función escénica. Se trata de una pérdida o ganancia sino de una reconfiguración funcional y simbólica del canto en un nuevo ecosistema musical.

Parámetro	<i>Kiko Avaka</i>	<i>Katikati</i>
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	La estructura rítmica se origina desde el texto y la prosodia del idioma con un motor interno y corporal. El pulso emerge de la voz y de la repetición oral, no existiendo un elemento externo dominante que imponga el ritmo.	La estructura rítmica se desplaza hacia un motor externo de batería y bajo, con anuncios de la trompeta. El pulso y el <i>groove</i> son impuestos desde la instrumentalización amplificadora, subordinando la voz a una matriz rítmica fija y establecida por la banda.
Transformación de textura vocal	Textura monódica de unísono flexible, con liderazgo vocal claro y posible refuerzo colectivo. La voz es el eje estructural y portadora principal del contenido musical y simbólico.	Textura vocal integrada dentro de un entramado instrumental denso. La voz pierde centralidad estructural y pasa a funcionar como una capa más del arreglo, dialogando con instrumentos melódicos (especialmente con trompeta y teclados).
Del pulso tradicional al nuevo polinesio	Implícito, orgánico y flexible, sostenido por la repetición textual y el cuerpo. Puede adaptarse al contexto, a la duración del canto y al número de participantes.	Pulso explícito, fijo y mecanizado, marcado por la batería de 4/4 con <i>backbeat</i> . El tiempo se estandariza y no admite variaciones contextuales significativas.
Cambio en la función social de la música	Función social comunitaria primaria, orientada a la cohesión, la transmisión oral y la participación directa. El canto puede adaptarse al espacio, al tiempo y al grupo, manteniendo una lógica identitaria.	Función performativa y espectacular, orientada a la presentación pública, el baile y el consumo musical. El canto se transforma en un objeto escénico, pensado para el público y el escenario más que para un uso comunitario directo.

>> Figura 16. Tabla 10. Tabla descriptiva *tema tradicional “ME’E ‘ITI’ITI TE POKI VAHINE”* Fuente: *Elaboración propia*

CASO 5: TEREFONIA / NICOLÁS PAKARATI TEPANO

TEREFONÍA	TELEFONÍA
Ahami ka kore te terefonía	Lloran las pequeñas
pi'i mai ena to re'o	en el acantilado, están llorando
pi'i mai ena to re'o o papá	¿Por qué están llorando?
to re'o o mamá e.	Por nuestros cuñados.
Hore pa'i au i Sire mei e	Madre, padre
e i te vahí i le atea e	Su llanto es un murmullo como de moscas
e ita e moe i a oe,	Son V'i'e Moño, V'i'e Kemo
femia Rapanui e.	V'i'e Kema Teo.

>> Figura 17: Cuadro 11. Letra y traducción de tema tradicional “TELEFONÍA” Fuente: Elaboración propia

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: Tras el fin del contrato con la Compañía Explotadora (CEDIP), la Armada de Chile asumió el control total de la Isla, marcando una época donde la institución naval era la única proveedora de transporte (a través del legendario transporte Pinto), salud y, fundamentalmente, telecomunicaciones. En un tiempo sin telefonía satelital ni internet, la radiotelefonía de alta frecuencia (HF) era el único medio para enviar “recados”; así las familias en la isla y los residentes en Sire (Chile) dependían de turnos radiales para saber de nacimientos, muertes, viajes, necesidades o simplemente para saludarse, lo que generó un sentimiento de profunda dependencia y agradecimiento hacia los radiofonistas navales. Muchos de los autores rapanui de la época, eran jóvenes que viajaban al continente para estudiar, cumplir servicio militar o sólo buscar nuevos aires. Y sus canciones reflejaban la nostalgia del migrante, un sentimiento de soledad en las grandes ciudades chilenas frente al deseo de regresar a la calidez de la isla. Es así que, en la década de los 50, cuando se intensificó un proceso migratorio que llevó a numerosos rapanui a radicarse en centros urbanos del continente, principalmente en Santiago y Valparaíso, el único vínculo comunicativo con la Isla era ese sistema de radiotelefonía, más conocido por todos, simplemente, como Telefonía

ENLACE A INTERPRETACIÓN TRADICIONAL *Los Pascuenses*

– 1965. Obra de folclore contemporáneo rapanui en su vertiente de canto de conjunto acústico, pieza que destaca por su carácter testimonial y conmemorativo. Utiliza la estructura de la canción popular de mediados del siglo XX como soporte para rendir tributo al vínculo comunicativo entre la isla y el resto de Chile. Representa fielmente el estilo de “conjunto de guitarras y voces”, donde la instrumentación sirve de marco para un relato de profundo contenido social y nostálgico. Vocalmente predomina un bloque coral masculino con una emisión natural, abierta y de carácter pectoral, típica del canto épico y participativo de la Isla. El tratamiento armónico se basa en la monofonía con duplicación melódica y el uso de tercetas paralelas, lo que genera una textura vocal robusta y el “espesamiento sonoro” característico del canto grupal tradicional. Las voces mantienen una ejecución vigorosa y directa, priorizando la inteligibilidad del texto por sobre la sofisticación técnica. La austeridad instrumental del ensamble de guitarras acústicas, que ejecutan un rasgueo rítmico constante en patrón binario, define la base armónica y el motor de la pieza. Su función es rítmica y de acompañamiento (“colchón”), proveyendo una base estable para que la narrativa vocal sea el eje central de la sonoridad. Hay una métrica binaria (2/4) con un pulso regular, fluido y de carácter motor. El ritmo evoca una marcha cadenciosa, un canto de reunión social, donde la síncopa ligera del rasgueo acentúa la identidad polinésica de la obra. La regularidad rítmica garantiza la cohesión del grupo vocal durante toda la interpretación. Tempo moderado, situándose aproximadamente en los 100-105 BOM, velocidad estable que permite la claridad del texto silábico, esencial para transmitir un mensaje de gratitud. Por su lado la armonía presenta una progresión funcional diatónica simple en tonalidad mayor, utilizando resoluciones en cadencias

auténticas y cerradas, dando una estructura predecible y circular que facilita la memorización y la transmisión oral de la pieza. La melodía es silábica, con un movimiento de grados conjuntos y saltos de intervalo reducidos. El diseño melódico está supeditado a la rítmica de las guitarras, con un fraseo que se adapta milimétricamente a la acentuación natural de las palabras en rapanui, logrando que el relato sea protagonista absoluto.

ENLACE NUEVA VERSIÓN. *Registro de estudio Katikati* – 2022. Obra fusionada que utiliza una base rítmica de *country dixie* como soporte para el relato testimonial, destacando la pieza por su naturaleza ecléctica, donde el folclore contemporáneo de Rapa Nui se amalgama con elementos del ragtime y el rock sureño estadounidense, transformando la elegía a la telefonía en una composición de carácter lúdico y festivo. En el tratamiento vocal se presenta un bloque coral armónico con una emisión ligera y melódica, alejándose de la densidad pectoral tradicional para adaptarse al pulso ágil de la instrumentalización. La textura se define por el uso de armonías vocales en terceras y sextas que siguen la métrica del texto de manera estricta, manteniendo la claridad narrativa sobre “Sire” y el sistema de radiotelefonía mientras las voces se integran como un instrumento melódico más dentro del ensamble.

En la instrumentación, el ensamble destaca por una hibridación tímbrica que define la identidad de la versión. Base de *dixie ragtime* donde el piano ejecuta una base rítmica que incorpora citas melódicas explícitas de *The entertainer* (Scott Joplin) en los interludios e introducciones. Presencia de *rock* sureño estadounidense que introduce fraseos y *riffs* de guitarra que remiten directamente a *Lookin’ out my back door* (Credence Clearwater Revival),

aportando una sonoridad de *rock* de raíz que refuerza el motor rítmico de la pieza. Y la sección rítmica en donde el bajo y la percusión acentúan el tiempo débil, consolidando la estética del *country dixie* como el eje de acompañamiento.

La métrica binaria de 2/4, característica tanto del *dixie* como del *ragtime* lleva a un pulso altamente sincopado, sustituyendo la marcha cadenciosa original por un “oom-pah” rítmico que otorga a la canción un aire de danza rápida. La síncopa es el elemento unificador que permite que la cita de Joplin y el texto rapanui coexistan en una estructura coherente.

El tempo es rápido, situándose aproximadamente en los 15-120 BPM, como velocidad constante y vigorosa que transforma “el sentimiento de nostalgia por la distancia en una celebración a la conectividad”, impulsando el fraseo vocal hacia una interpretación dinámica.

Hay una armonía funcional diatónica en tonalidad mayor, enriquecida por las progresiones típicas del *ragtime* en las transiciones instrumentales. El uso de grados fundamentales es robusto, con una estabilidad necesaria para que los saltos estilísticos entre los *reefs* de *Credence* y las melodías de *Joplin* no rompan la unidad de la obra. La melodía es silábica y ágil, adaptándose al fraseo rápido impuesto por el *country dixie*, así el diseño melódico rapanui se entrelaza con las líneas instrumentales foráneas, logrando que el relato sobre la telefonía de la Armada se desplace con fluidez sobre una estructura musical globalizada, con una apertura y apropiación cultural de la música contemporánea de la Isla.

Parámetro	<i>Los Pascuenses</i>	<i>Katikati</i>
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	No existe un motor externo impuesto; la rítmica nace de la relación entre la voz y el rasgueo básico de la guitarra. El tiempo es orgánico y se manifiesta como una marcha cadenciosa subordinada al texto narrativo.	Se produce una sustitución total del motor rítmico por una base de <i>country dixie</i> . La estructura se desplaza hacia un patrón que incorpora maestralmente un <i>reef</i> de <i>Credence Clearwater Revival</i> y citas del icónico <i>The Entertainer</i> .
Transformación de textura vocal	Textura de bloque coral masculino denso y pectoral. Utiliza monofonía con duplicación melódica y terceras paralelas, manteniendo la aspereza y el vigor del canto tradicional rapanui.	La textura vocal se vuelve más ágil y armonizada en terceras y sextas melódica. La emisión es más ligera para poder integrarse en el fraseo rápido impuesto por el ensamble instrumental de estilo <i>dixie</i> .
Del pulso corporal al <i>country music</i>	El pulso es regular y fluido, ligado a la respiración y al énfasis de la historia comunicativa, así la sonoridad descansa exclusivamente en las cuerdas de nylon y la voz humana.	El pulso se estabiliza y acelera mediante una hibridación instrumental compleja. La balada original se transforma en una pieza de <i>ragtime rock</i> donde la percusión y el bajo imponen una cuadratura estricta y bailable.
Cambio en la función social de la música	La función principal es el testimonio histórico y la continuidad patrimonial. El canto actúa como documento oral que agradece un vínculo único, a través de la radiotelefonía.	La función social se desplaza hacia la traducción cultural lúdica. Al insertar el texto rapanui en géneros globales, se facilita la empatía emocional y el acceso de audiencias externas a través de un formato festivo y reconocible.

>> Figura 18. Tabla 10. Tabla descriptiva *tema tradicional “TEREFONÍA”* Fuente: *Elaboración propia*

IMÁGENES 01 – ENSAYOS Y GRABACIONES



>> IMÁGENES 1-2. Grabaciones del grupo Fuente:
Elaboración propia



>> IMÁGENES 3-6. PRESENTACIONES Fuente:
Elaboración propia

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPBELL, Ramón. *Etnomusicología de la Isla de Pascua*.
Revista Musical Chilena, Vol. 42, Núm. 170 (1988)
- CAMPBELL, Ramón. *La herencia musical de Rapa Nui: etnomusicología de la Isla de Pascua*
Editorial Andrés Bello. Santiago, 1971. 594 páginas, Il.
- CHAUVET, Stephen. *L'île de Paques et ses mysteres*. Editions
Tel, 1935. París, Francia. 88 páginas, Il.
- DE ESTELLA, Bienvenido. RP OFM Cap. *Los misterios de la Isla de Pascua* Imprenta Cervantes, Santiago, Chile.
1920. 189 páginas, Il.
- ENGLERT, Sebastian. RP OFM Cap. *La tierra de Hotu Matu'a*.
Concepción, Chile. 1948
- KNOCHE, WALTER. *Tres notas sobre la Isla de Pascua*. Revista
Chilena de Historia y Geografía. Tomo 2, Núm 6.
Santiago, 1912
- LOYOLA, MARGOT. *Mis vivencias en Isla de Pascua*. Revista
Musical Chilena, Vol. 42, Núm. 170 (Julio-Diciembre,
1988)
- METRAUX, Alfred. *The kongs of Easter Island*. Journal of the
Polynesian Society. 1937
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *La música de la Isla de Pascua*.
Instituto de Investigaciones Musicales, Santiago, Chile.
1947.
- URRUTIA BLONDEL, JORGE. *Reportaje de un músico a Rapa Nui*. Revista Musical Chilena, Vol.12, Núm. 60 (Julio
Agosto, 1958)
- KATIKARÉ. 2020. INFORME DE INVESTIGACIÓN PERSONAL
PRO-EMPLEO ÁREA PATRIMONIO MUSICAL

FUENTES SONORAS REVISADAS

HUGO & ERITI TEAVE - Puhi



Código: HT-01/1996 - Sello: Arion - ARN 64345 - País:
Francia - Año: 1996 - Formato: CD, Album. Grabación:
Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.rapamusic.cl

KIKO AVAKA E TE MAU KOROHUA – Chants from Rapa Nui



Código: CTM2/11011 – Sello: Total Music – País: Estados Unidos – Año: 1995 – Formato: CD, Album. Grabación e imágenes: Archivo Alberto Hotus Chávez

LOS PASCUENSES – Cantos y ritmos de Isla de Pascua



Código: LP-01/1967- Sello: Odeon – LDC-36659 – País: Chile – Año: 1967 – Formato: Vinilo, LP, Album, Mono. Versiones Odeon, - LP, Album, Mono; PAÍS: Chile; Año 1967 Odeon - LP, Album, Stereo; PAÍS: Chile; Año 1968 Odeon - CD, Album, Reissue; PAÍS: Chile; año 1992 Odeon - Cassette, Album, Reissue, Stereo; PAÍS: Chile; Año. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.rapamusic.cl

MANU RERE – Cantos y danzas de la Isla de Pascua



Código: MR-01/2004 – Sello: Musicales Zenteno – CDZ-2096 – País: Chile – Año: 2004 – Formato: Compact Disc, Album. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.discogs.com

MARGOT LOYOLA Y CONJUNTO PASCUENSE – Isla de Pascua
AÑO: 1959



Código: ML-03/1959 – Sello: RCA Victor – CML – 2096 – País: Chile – Año: 1959 – Formato: LP, Album, Mono. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: www.discogs.com

RADIO MANU KENA – Te re'o o Rapa Nui (Volumen 1)



Código: MK-01/2006 – Sello: Radio Manukena – País: Chile – Año: 2006 – Formato: CD. Grabación e imagen: Archivo Alberto Hotus Chávez

TAINA PAKARATI - Cantos de Rapa Nui



Código: TP-01/1963 – Sello: Ediciones L.R. Ortiz – País: Chile – Año: 1963 – Formato: Vinilo, LP, Album, Stereo. Versiones: RCA Victor CML-2096 – LP: Album, Mono PAÍS: Chile; AÑO: 1959
 Alerce ALC 72 – Cassette, Album, Reissue; PAÍS: Chile; AÑO: 1980
 Alerce CDAE 0118 – CD, Album, Reissue, PAÍS: Chile, Año: 1991
 RCA Victor CML-2096 – LP, Album, PAÍS: Chile

TAINA VAIKAVA - Taina Vaikava



Código: TV-01/1977 – Sello: Odeon – 4169 – País: Chile – Año: 1977– Formato: Vinilo, LP, Stereo. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: www.rapamusic.cl

TRÍO KIO – Ka hoko mai



Código: A – Sello: Ace – País:Chile – Año: 1996 – Formato: Cassette, compilation. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: www.amazon.se

ARIOS ARTISTAS – Ile de Paques Chants sacrés



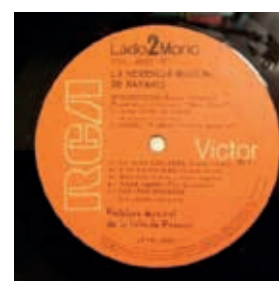
Código: NSFP 00123 – Sello: NooSferE Production –200227 – País: Francia – Año: 1996 – Formato: CD, Sampler. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: www.amazon.se

VARIOS ARTISTAS – Klänge von der Oster-Insel



Código: JH-01/1997 – Sello: Innovativa Communication – IC 87 6010-2 – País: Alemania – Año: 1997 – Formato: CD, Sampler. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: www.rapamusic.cl

VARIOS ARTISTAS – La herencia musical de Rapa Nui



Código: RC-01/1971 – Sello: RCA – CML-2852-X – País: Chile – Año: 1971 – Formato: Vinilo, LP, Album, Mono. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: www.discogs.cl

VARIOS ARTISTAS – Musiques de l'île de Paques



Código: AMP/2908 – Sello: Antologie de la musique des peuples – AMP 2908 – País: Francia – Año: 1981 – Formato: Vinilo, LP, Gatefold. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: Archivo Jorge Hotus Salinas

VARIOS ARTISTAS – Osterinsel



Código: VA-03-01/1999 - Sello: TP9 Records - TP9-014 - País: Alemania - Año: 1999 - Formato: CD, Album, Compilation. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.colnect.com

Transformaciones del archivo: de la custodia a la participación en la era digital

MAURICIO ACUÑA AGUAYO

Bibliotecólogo UPLA. Magíster en arte, mención en Patrimonio. UPLA.

Filiación institucional: Facultad de Arquitectura. Biblioteca. Universidad de Valparaíso.

ORCID: 0000-0001-8962-0633

Mail contacto: mauricio.acuna@uv.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Transformations of the
archive: from custody to
participation the digital age

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 66-74

Recepción: diciembre 2024

Aceptación: junio 2025

RESUMEN

En diferentes ámbitos del conocimiento, los archivos juegan un papel fundamental en la construcción del saber propio de cada ciencia o disciplina, por lo que se les considera como el lugar en donde se resguardan y difunden las fuentes del conocimiento construido a través de generaciones, por personas o instituciones interesadas en preservar la información y el conocimiento humano. Por otro lado, los archivos no son solo fuente de conocimiento formal, sino también, contienen memorias personales y colectivas que representan visiones específicas desarrolladas en tiempos y lugares determinados. En el presente artículo se revisa la evolución y discusión del concepto y el ámbito disciplinar en su estado actual, donde predomina el formato digital.

Palabras clave: Archivos digitales, bibliotecología, información, preservación, evolución

ABSTRACT

In various fields of knowledge, archives play a fundamental role in the construction of knowledge specific to each science or discipline. They are considered the place where the sources of knowledge constructed over generations are safeguarded and disseminated by individuals or institutions interested in safeguarding information and human knowledge. On the other hand, archives are not only a source of formal knowledge but also contain personal and collective memories that represent specific visions developed at specific times and places. This manuscript theoretically reviews the evolution and discussion of the concept and the disciplinary field in its current state, where digital format predominates.

Key words: Digital archives, library science, information, preservation, evolution

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5359>

INTRODUCCIÓN

En el ámbito de la investigación, el archivo es el objeto de estudio de la archivística, por lo tanto, la definición desde esta perspectiva ha evolucionado de manera cronológica junto con la disciplina. Según la teoría revisada sobre las divisiones históricas en las que se encuentra el archivo, se definen dos grandes etapas: la primera, la era custodial y, la segunda, denominada era post-custodial. La primera era o etapa custodial se subdivide en la edad premoderna, 1798-1920, en donde el uso del documento se consideraba evidencia, por lo que los archivos debían ser imparciales y auténticos, sujetos a una custodia infranqueable. En ese momento de la historia, H. Jenkinson (1947) definía a los archivos de la siguiente manera:

Los archivos son documentos acumulados por un proceso natural en el curso de la tramitación de los asuntos de cualquier tipo, público o privado, en cualquier fecha, y conservados después para su consulta, bajo la custodia de las personas responsables de los asuntos en cuestión o por sus sucesores. (p.237).

Luego se establece la segunda parte de la era custodial llamada "edad moderna", entre los años 1930 a 1970. Esta se caracteriza por estar inmersa en un contexto de posguerra, por lo que la producción de documentos se disparó gracias a la creciente burocracia. En estas etapas se desarrolla el principio de procedencia, el respeto al orden original y la teoría del ciclo de vida de los documentos, por lo que la valoración del documento se hace importante en dos enfoques: el primario, como evidencia para el creador y, el secundario, como memoria para el historiador. Según Schellenberg (1958), los archivos:

Son aquellos registros (documentos) de cualquiera institución pública o privada que hayan sido considerados ameritar (valorados) para su preservación (conservación) permanente con fines de investigación o para referencia y que han sido depositados o escogidos (seleccionados) para guardarse en una institución archivística. (p. 42).

Posteriormente, comienza la transición hacia un nuevo periodo denominado "Post Custodial" 1970 al 2000, según Ribeiro (2013), que se consolida debido a la "revolución tecnológica" que genera factores de cambio en la era custodial. Causas como la sobrevaloración de la custodia, la conservación y restauración, la función básica del quehacer profesional de los archivos, el énfasis en la misión de preservar la cultura erudita, letrada o intelectualizada, sin tomar en cuenta la cultura popular. Por otro lado, Rojas (2016) afirma que F. Gerald Ham fue el primer teórico en acuñar el término "Post Custodial", considerando como elementos de cambio la institucionalización de los archivos (dejando fuera a otras voces no institucionales), la creciente masa documental, la pérdida de datos por parte de los expurgos documentales, la vulnerabilidad de los documentos y las nuevas tecnologías. Una de las características que se destaca en este periodo es la

vinculación con el posmodernismo, puesto que crea el interés por revisar y cuestionar la teoría y práctica archivística. Cook (2001), afirma que *El posmodernismo es una apertura, no un cierre, una oportunidad de dar la bienvenida a una discusión más amplia acerca de qué hacen los archiveros y por qué, en lugar de permanecer a la defensiva al interior del claustro de archivo. (p.22).*

En este momento histórico, Heredia (1991) define al archivo como:

Uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que lo produce, para los ciudadanos o para servir de fuentes de historia. (p.89).

La última era es la que se vive en el presente (años dos mil hasta hoy) y se define como "Participativa", ya que rompe, definitivamente, la visión del archivo institucionalizado por el de archivo comunitario, el cual nace en el seno de las comunidades, quienes son las que producen y gestionan su propio patrimonio documental, reafirmando su historia y memoria. Sobre esto, Cook (2013), afirma que:

En lugar de sacar estos documentos fuera de sus comunidades, el nuevo modelo sugiere capacitar a las comunidades para cuidar de sus propios documentos, especialmente sus documentos digitales, a través de la asociación de la experiencia archivística profesional y de las infraestructuras digitales de archivos con un profundo sentido de compromiso y orgullo de las comunidades en su propio patrimonio e identidad. (p.116).

La tecnología digital juega un papel fundamental en este periodo, ya que el desarrollo y aplicación de herramientas digitales para la gestión y el tratamiento de los documentos democratiza el acceso, sobre todo con la masificación del software libre y su filosofía de las cuatro libertades. Por otro lado, Huvila (2008) habla sobre la importancia de incluir a todos los actores involucrados en torno al archivo, a través de una curatoría descentralizada, que permita dotar al archivo de nuevas políticas inclusivas, radicalizando su orientación hacia el acceso y la experiencia del usuario. Sobre esta idea afirma que: *la principal implicación de asumir la noción de un archivo participativo es la reconfiguración de las responsabilidades entre los conservadores, los usuarios y el público en general (p.33).*

En este ámbito, un buen ejemplo de la dimensión que puede abarcar este paradigma participativo en los archivos es el que practica Livia Lacovino (2010), integrante de la organización no gubernamental "Archivos sin Fronteras", quien trabaja con comunidades indígenas australianas rescatando su patrimonio documental, haciéndolos parte de su gestión e implementación, creando una apropiación de su historia plasmada en sus documentos. Sobre su trabajo afirma que: *Las reivindicaciones indígenas sobre*

la propiedad de las fuentes archivísticas de conocimiento indígena pueden caracterizarse en el concepto legal de un conjunto de derechos que reconoce más de un interés para controlar, divulgar, acceder y usar sus registros. (p.2)

Por otro lado, sobre el paradigma participativo afirma que:

El proyecto recomienda un modelo participativo en la que las comunidades y las personas indígenas son considerados participantes activos en el acto de constitución de archivos a través del tiempo y el espacio (...), cuestionando así el aceptado concepto archivístico según el cual el objeto del documento no es más que la persona o entidad a la que se refiere un documento o al que se dirige la acción en el documento. (p.10)

Esto refleja la importancia del empoderamiento de las personas o comunidades locales con su memoria, lo que debe ser alimentado y masificado, ya que, como declara Cook (2013), los archivos ya no son un recurso cultural y patrimonial exclusivo de la elite intelectual, si no que se convirtieron en la “base de la sociedad para la identidad y la justicia”.

LEY Y POLÍTICAS DE ARCHIVOS

El término “política” presenta diferentes dimensiones aplicables a casi todo ámbito humano. Según Weber (2001), es un concepto evidentemente amplio, que abarca todo tipo de actividad; se habla de la política financiera en los bancos, de la política de los sindicatos, de la política en educación, de la política interna de un país, de la política social, incluso, de la política de una familia en particular. La UNESCO (1990), define el concepto de política como “una serie de principios y estrategias que orientan un curso de acción para alcanzar un objetivo determinado. Las políticas pueden desarrollarse a nivel orgánico o institucional (micropolítica) o a nivel nacional, regional o internacional (macropolítica)”. (p.6).

Por otro lado, deben estar contenidas en algún soporte que las publique; para este fin se utilizan los llamados “instrumentos de política”, definidos como leyes, decretos, reglamentos, tratados internacionales; y en un nivel cultural se encuentran las costumbres, las creencias, las tradiciones, los valores sociales, entre otros. Además, la información es un insumo estratégico muy importante para las naciones, por lo que los países se preocupan de instaurar políticas de información que abarquen todos los entes que la gestionan. En este sentido, las políticas proporcionan orientación para el desarrollo de estrategias y de programas destinados a la creación y uso de recursos, servicios y sistemas de información. La preocupación central de diversos organismos internacionales está en el acceso a la información pública, para lo cual se han creado leyes que norman y obligan a los países a dejar a disposición de consulta su información. La Comisión Internacional De Derechos Humanos (CIDH) y la Organización de Estados Americanos (OEA), se ha pronunciado con diversos acuerdos y documentos sobre la importancia del acceso. En la Asamblea General del 2010, se hace un llamado a que los países “respeten y hagan respetar el acceso a

todas las personas a la información pública y promuevan la adopción de las disposiciones legislativas o de otro carácter que fueren necesarias para asegurar su reconocimiento y aplicación efectiva”. En el año 2004, los jefes de Estado que integran la OEA se comprometieron a establecer marcos jurídicos y normativos para garantizar dicho acceso. En América Latina y el Caribe hay un gran avance con las políticas y leyes de acceso a la información, producto del compromiso que han adquirido los Estados, valorando su calidad de derecho humano. Diecinueve son los países que promulgaron sus leyes, entre ellos Chile, a principios del año 2008, con la ley 20.285 de Transparencia y Acceso a la Información Pública. Esta ley norma el acceso y la entrega de información en los diversos servicios públicos, bajo dos premisas importantes: la primera es la transparencia activa, la cual obliga a mantener cierto tipo de información disponible a través de un medio electrónico en la web; la segunda, es la transparencia pasiva, dedicada al tratamiento archivístico y gestión documental de los fondos generados por las instituciones públicas del país. Si hablamos de información y acceso, necesariamente se hace referencia a los archivos, lo que obliga a generar políticas y leyes que dirijan el trabajo de los archivos de una nación. En América latina, la mayoría de los países tienen leyes y políticas de archivo, para lo cual se han implementado diferentes tipos de legislaciones con niveles particulares de alcance. Según Jaén (2001), existen cuatro niveles de legislaciones archivísticas. El primero es el Sistema Nacional de Archivos (S.N.A.), que es la ley con más amplitud, ya que abarca todos los tipos de archivos de un país (incluso los privados), por lo que se establecen las directrices generales para todos ellos, aprovechando los planteamientos unificados para su mejor rendimiento. Es fundamental que haya un ente rector que planifique, gestione, dirija, controle y evalúe todas las aristas sobre esta materia. El Archivo General de la Nación de Colombia (2012), define el Sistema Nacional de Archivos como:

El conjunto de instituciones archivísticas articuladas entre sí, que busca mejorar la estructura y el funcionamiento de los archivos del país y tiene como fin adoptar, articular y difundir las políticas, estrategias, metodologías, programas y disposiciones que en materia archivística y de gestión de documentos y archivos establezca el Archivo General de la Nación promoviendo la modernización y desarrollo de los archivos en todo el territorio. (p.1).

El siguiente nivel corresponde a las normativas que fundan el Archivo Nacional (A.N.) o Archivo General de la Nación (A.G.N.), esta institucionalidad se adapta a las diferentes realidades, dejando a esta institución como la única encargada de hacer cumplir las políticas y lineamientos jurídicos en torno a los archivos. Su función es resguardar la documentación derivada de la gestión del Estado a través de la historia y de la acción privada de interés público, aportando a la construcción de un Estado democrático. Por otro lado, existen las leyes de carácter regional, para las naciones con gobiernos descentralizados, por lo que el alcance puede ser específico para cada territorio inscrito dentro del país. Por último, existen las disposiciones que regulan y norman cuestiones particulares sobre la aplicación

de normas archivísticas. Cabe hacer notar la importancia de contar con un cuerpo normativo determinado para archivos, ya que es imprescindible el orden en materias administrativas, fiscales, legales, informativas y, sobre todo, culturales. Haciendo una rápida revisión, Jaén (2001) plantea que de los siete países que integran Centroamérica —Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y Belice—Guatemala, Nicaragua y Panamá tienen leyes relacionadas con la formación de archivos nacionales, mientras que Costa Rica es el único con un sistema nacional de archivos.

LEGISLACIÓN ARCHIVÍSTICA DE LOS PAÍSES DE AMÉRICA CENTRAL

PAÍS	LEY DE AN O AGN	LEYES DE CARÁCTER ESPECÍFICO	LEY DEL SNA
Costa Rica	-No	-No	-Ley 7202 (24-10-92) -Decreto 24023-C (30-01-95)
Guatemala	-Decreto 1768 (25-06-68)	-No	-No
Nicaragua	-Decreto 401 (14-10-59)	-No	-No
Panamá	-Ley de 20 de febrero de 1941 -Ley de 23 de enero de 1957	-No	-No

>> Figura. 1. Cuadro 1. Legislación archivística. Fuente: Jaén 2001.

América del Sur está compuesta por doce países, de los cuales diez tienen leyes sobre archivos; seis son de A.N. o A.G.N. y cuatro sobre S.N.A. Un dato importante es que algunos de ellos presentan combinaciones de leyes específicas promulgadas en distintos periodos de tiempo, como Perú, Brasil, Colombia, Bolivia, Argentina y Chile. A continuación, se muestra el cuadro comparativo de legislaciones de América del Sur:

LEGISLACIONES DE LOS PAÍSES DE AMÉRICA DEL SUR

PAÍS	LEY DE AN O AGN	LEYES DE CARÁCTER ESPECÍFICO	LEY DE SNA
Argentina	-Ley 15930 (10-11-61)	-Decreto 1571. Referente al expurgo (09-10-81)	-No
Bolivia	-No	-Decreto Supremo 22144. Referente a documentación pública (02-03-89) -Decreto Supremo 22145. Concerniente a la documentación inactiva (02-03-89) -Decreto supremo 22146. Sobre al Repositorio intermedio Nacional (02-03-89)	-No
Brasil	-Portaria 173 (08-04-92)	-Ley 8159. Relacionado con los archivos públicos y privados (08-01-91)	-Decreto Nº 1173 (29-06-94)
Colombia	-Ley 80 (22-12-89) - Decreto 1777 (03-08-90)	-No	-Acuerdo 07 (29-06-94)
Chile	-Decreto 5200 (18-11-28)	-Decreto Supremo 721. Concerniente a la comisión de selección documental (24-01-80)	-No
Ecuador	-No	-No	-Ley de 15 de junio de 1982
Paraguay	-No	-Ley 1212. Obligatoriedad del depósito de los documentos oficiales en el Archivo General de la Nación. (1986)	-No
Perú	-Resolución Ministerial 201.1 (31-03-92)	-No	-Ley 25323 (10-06-91) -Decreto Supremo 008-92-JUS (26-06-92) -Resolución Jefatural 073-85-AGN-J (31-05-95)
Uruguay	-No	-Decreto de 1977. Reglamento orgánico, normas sobre administración documental y disposiciones generales.	-No
Venezuela	-Ley de 26 de junio de 1940		

>> Figura 2. Legislaciones de América del sur. Cuadro

2. Fuente: Jaén 2001.

Con respecto a Chile, los primeros antecedentes sobre legislación archivística datan del año 1847, con la ley que dio origen a la Oficina Estadística de Chile. En el artículo 2 se señala la constitución del Archivo Nacional, responsable de la custodia de los documentos emanados por la administración del Estado, como leyes, documentación relativa al gobierno, a la administración de justicia, títulos de propiedad, entre otros. Esta ley nunca se aplicó, por lo que pasó a ser solo un proyecto. En 1887 se realizó un reordenamiento de los ministerios y nació el Archivo General de Gobierno, dependiente del Departamento de Justicia e Instrucción Pública, acogiendo en sus fondos solo información de los ministerios y departamentos de la nación. Años después se define y publica el Decreto Supremo 2811, el 30 de mayo de 1985, con el cual se crea el Archivo Histórico Nacional, con la finalidad de recibir la documentación histórica de Chile. Dos años después, por medio de la Ley 7217, se funden estos dos archivos, creando el Archivo Nacional de Chile. Más tarde, el 18 de noviembre de 1928, se promulga el Decreto con Fuerza de Ley 5200, que crea la Dirección General de Bibliotecas Archivos y Museos. En relación al archivo, en su artículo 13 señala que el objetivo del Archivo Nacional de Chile es *reunir y conservar los archivos de los departamentos de Estado y de todos los documentos y manuscritos relativos a la historia nacional, y atender a su ordenación y aprovechamiento*. El artículo 14 norma la transferencia documental desde las distintas reparticiones del Estado hacia el A.N, excluyendo al Ministerio de Defensa Nacional, las Fuerzas Armadas, de Orden y Seguridad Pública y de los demás organismos de esa secretaría de Estado. Por último, fija las plantas laborales para todos los organismos dependientes de la DIBAM. Lo último que Chile tiene como normativa archivística es el Decreto Supremo del 24 de enero de 1980, que instruye la normativa sobre la “eliminación documental”.

TECNOLOGÍA DIGITAL Y ARCHIVOS

La penetración de la tecnología es una realidad que actualmente se vive a escala mundial; al parecer, la instantaneidad que brindan los medios digitales y la confianza digital, fruto de la transición vivida hace más de dos décadas, implantan en la sociedad una cierta visión cotidiana de la tecnología digital, por lo que es razonable pensar en cuáles son los beneficios y costos que implica la implementación tecnológica para el desarrollo humano. Según la RAE (2016), “la tecnología es un conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico”, mediante la cual podemos encontrar soluciones a problemas cotidianos o complejos, a través de la técnica y la aplicación práctica de este tipo de conocimiento. Es importante señalar que estamos en un constante cambio tecnológico, lo que no significa que la sociedad sea determinada por este cambio, sino que se sirve de él como un componente que forma parte de un conjunto de elementos que constituyen los nuevos procesos sociales.

Según Castells (2000), la sociedad no determina la tecnología, sin embargo, puede detener su desarrollo o, por el contrario, acelerarlo a través del Estado, el cual, al

implementar un plan de “modernización tecnológica”, puede cambiar las economías, la potencia militar y el bienestar social, por lo que el dominio tecnológico puede generar la transformación social o, más bien, la definición de su destino. La relación entre tecnología y conocimiento se ha definido bajo el concepto de “Tecnologías de la Información y Comunicación” (TIC), las que son aplicadas en el ámbito de la gestión de la información y el conocimiento. Este conjunto de tecnologías reúne una amplia gama de soluciones informáticas, que permiten, entre otras cosas, almacenar información para luego recuperarla y dejarla a disposición de las personas o grupos de personas con ese interés, lo que hace posible agilizar diferentes procesos que antes demandaban un largo periodo de tiempo. En cuanto a su definición formal, Rossini (2003) explica qué son las TICS de la siguiente manera:

Son todas aquellas que permiten la descripción y automatización de cada uno de los procesos relacionados con la documentación y que están basadas en la informática y los nuevos soportes electrónicos. La aplicación de estas tecnologías representa ventajas indiscutibles para la gestión administrativa, el control de transferencias, de préstamos y consultas, control de expurgo, el almacenamiento y conservación de la documentación, para el tratamiento y recuperación de la información, para la difusión de los fondos y, en definitiva, para aumentar la eficacia y efectividad de los servicios del archivo. (p.2).

Como señala el autor, las TIC son parte importante en la gestión de la información, ya que aportan herramientas que facilitan los procesos relacionados con los flujos de información, para lo cual se ajustan a las necesidades particulares de cada realidad.

ARCHIVOS DIGITALES.

Cada día son más los archivos o centros de documentación que incluyen en sus políticas la digitalización de sus fondos, visto el auge de la tecnología digital y los beneficios que permite. Según el ICA y la IFLA (2002) los proyectos de digitalización traen beneficios muy significativos ya que mejoran el acceso, el manejo de los archivos, evitan la manipulación excesiva de los documentos e impulsan la cooperación entre entidades o personas con los mismos intereses. Por otro lado, la tendencia a producir documentos electrónicos va creciendo exponencialmente, siendo cada vez más escasa la producción de información en formato impreso. Bases de datos, plataformas digitales, documentos electrónicos o digitales, son la nomenclatura informacional utilizada para referirse a los objetos digitales producidos en este campo. Según López (2011), esta “era de la información” trae consigo dos ámbitos decisivos: el aumento de las necesidades de información y el uso de las tecnologías digitales para su manejo, en las que el consumidor o receptor es cada vez más protagonista. El bit reemplaza al átomo en el binomio analógico-digital, y se transforma en el elemento clave y fundador de esta vertiginosa expresión de la inteligencia humana.

Complementando esta idea, se entiende que hay prácticas digitales que priorizan el acceso a la comunidad, a través de programas que estimulan la educación tecnológica y

el manejo de herramientas digitales, poniendo en valor el patrimonio documental de las diferentes culturas. Esta apertura hacia la comunidad trae consigo la llamada “Democracia Digital”, puesto que incentiva, fuertemente, el acceso a la información en el entorno web. Según Ford (2015), “Se entiende por democracia digital el poner la tecnología al servicio de la ciudadanía con un fin colectivo y que contribuya en la consolidación del sistema democrático” (p.1). Algunos de los beneficios son la reducción de la corrupción, ya que las llamadas “Leyes de Transparencia” operan publicando, digitalmente, información relevante que transparenta la función pública; de esta manera se evita la confidencialidad excesiva o el secretismo que han tenido históricamente muchos Estados. Por otro lado, se fomenta la colaboración entre la sociedad civil y el Estado, agilizando los mecanismos de participación y consulta ciudadana, permitiendo al ciudadano común y corriente expresarse respecto a la toma de decisiones.

Otro punto muy importante son las redes formadas entre ciudadanos, las que posibilitan organizarse, expresarse y movilizarse de acuerdo a intereses comunes que afectan el diario vivir de estos grupos. Con respecto a esto, es muy importante resaltar que el constante flujo de ideas a través los medios digitales, fortalece el intercambio de opiniones y facilita el empoderamiento de la población respecto a materias tan importantes como la salud, la vivienda, la educación, el acceso al trabajo, entre otros.

Sobre las ventajas técnicas que presentan estos procesos de digitalización, la “preservación digital” se encuentra dentro de las más destacadas, ya que permite mantener, en el tiempo, la integridad de la información contenida en los documentos. Según Candás (2006) es *un conjunto de actividades, entre las que se incluye la conservación, y que están destinadas a que un objeto perdure el mayor tiempo posible en su estado original, la preservación digital supondría llevar a cabo estas tareas sobre información en formato digital, preocupándose no sólo por el mantenimiento del objeto, sino también (y principalmente) por su contenido informativo.* (p.128). Por otro lado, el acceso se ve beneficiado técnicamente, ya que la digitalización pone a disposición los documentos en el entorno web, bajo herramientas tecnológicas que facilitan su uso. En este ámbito, la “hipertextualidad”, entendida como la capacidad de acceder al documento y manipularlo en diferentes facetas a través de los “hipervínculos”, permite la visualización flexible, lo que mejora la experiencia en su uso y acceso.

El concepto de “búsqueda y recuperación”, muy sustancial en este tema, implica poder navegar entre las diferentes fuentes digitales, para luego encontrar los datos que se requieren. La recuperación supone proporcionar o entregar la información demandada para satisfacer las exigencias de información. Esta “cosecha” se realiza mediante los sistemas de recuperación de información, como son las bases de datos documentales, repositorios digitales, motores de búsqueda, entre muchos otros.

En cuanto al tema de los archivos y su digitalización desde el punto de vista técnico, es pertinente aclarar algunos conceptos básicos, ya que este nuevo lenguaje presenta

algunas ambigüedades, producto de la utilización genérica de algunos términos. Lo primero es definir qué es un archivo digital, puesto que existen muchas acepciones, ya que se utiliza para nombrar los archivos electrónicos como unidad documental, la plataforma de acceso virtual de un archivo físico o las aplicaciones digitales diseñadas para cumplir alguna función específica en el ámbito de la informática.

Un archivo digital, como el símil de un archivo físico, es denominado “Archivo de documentos electrónicos”, ya que funciona en un entorno web, almacenando, preservando, procesando y publicando los documentos electrónicos que alberga. Como señala Esteban (2001), este tipo de archivo se define como:

El conjunto de documentos producidos, recibidos o reunidos por una persona física o jurídica de modo involuntario, natural y espontáneo en el transcurso, y como apoyo, de su actividad de la que es testimonio, haciendo uso de la electrónica, que se conservan y transmiten también mediante medios electrónicos en depósitos de conservación permanente tras efectuar una selección a partir de la identificación y valoración de las series, con medidas de autenticación y de preservación adecuadas y con una organización respetuosa con su modo de producción, con el fin de garantizar su valor informativo, legal y cultural así como de permitir su acceso y uso también mediante las tecnologías de la información. (p.41).

Por otro lado, existen centros documentales especializados en Arte, en donde se pone a disposición información relevante en este campo concreto de estudio, ofreciendo servicios e interactuando con su comunidad de usuarios. Para Pérez (1999), el centro de documentación es una unidad, departamento o servicio que reúne la mayor información posible de un tema de interés, organizándola, tratándola y suministrándola de forma directa a sus usuarios. En este centro se realizan todas las actividades propias del tratamiento documental, como selección, recuperación, análisis, tratamiento, almacenamiento y difusión de la información. En la actualidad, estos centros aplican y desarrollan programas de digitalización de sus fondos documentales, transformándose en una herramienta que integra todos los procedimientos y funcionalidades que tienen los archivos electrónicos. Por su parte, Esteban (2001), lo define de la siguiente manera:

El centro de documentación digital (también llamado portal) tiene como objetivo poner a disposición de los usuarios la mayoría de los recursos electrónicos remotos accesibles en las redes de telecomunicaciones y de ordenadores relativos a determinadas materias. La consecución de este objetivo supone la realización de una serie de procesos y servicios orientados a seleccionar los principales recursos y documentos existentes en los ordenadores servidores conectados a las redes, describirlos y organizarlos de forma que se puedan recuperar y poner a disposición de los usuarios lo más pertinentes a cada demanda informativa. (p.192).

Por otra parte, es necesario definir qué es un documento digital o electrónico, ya que es la materia prima resguardada por estas unidades de información. Rodríguez (2007), al igual que muchos autores, lo plantea como “documento electrónico” y no “digital”, su particularidad esencial es que está formado por señales electrónicas, por lo que sus atributos físicos cambian radicalmente en comparación con su símil impreso. Para su visualización, es necesario contar con un *hardware* y un *software* que permita realizar esta acción. Otro concepto importante dentro de esta área es el de “plataforma digital”, muy utilizado para definir el portal web como punto de acceso a la información. Según Varela (2010), se definen como *sistemas tecnológicos inteligentes para gestionar activamente la transmisión de datos, donde el dueño de la plataforma y terceros pueden ofrecer sus contenidos y servicios de forma complementaria para aumentar el valor de la plataforma con el encuentro de clientes y proveedores en un entorno de servicio garantizado.* (párr.9).

La característica principal es que aporta herramientas que permiten interactuar con la información a través de aplicaciones interactivas como foros, chats, entre otros. Las plataformas digitales son empleadas, principalmente, para la educación a distancia, sin embargo, hay archivos físicos que las utilizan para visibilizar sus contenidos en la web, además de ofrecer servicios mediante las aplicaciones que estas plataformas entregan.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo general de la Nación Colombia (2012). Archivo General de la Nación. Disponible en: <http://www.archivogeneral.gov.co/sna>
- Candás Romero, J. (2006). *El papel de los metadatos en la preservación digital*. E-LIS: Eprints in Library and Information Science. <https://core.ac.uk/download/pdf/290474211.pdf>
- Castells, M., Alborés, J., & Martínez Gimeno, C. (2000). *La era de la información*. Alianza.
- Cook, T. (2012). Evidence, memory, identity, and community: Four shifting archival paradigms. *Archival Science*, 13. <https://doi.org/10.1007/s10502-012-9180-7>
- Diccionario esencial de la lengua española* | RAE. (n.d.). Retrieved September 1, 2025, from <https://www.rae.es/desen/>
- Esteban, M. (2001). "Los archivos de documentos electrónicos" en *El profesional de la información*, 10(2), pp.41-45
- Huvila, I. (2008). Participatory archive: towards decentralised curation, radical user orientation, and broader contextualisation of records management. *Archival Science*, 8(1), 15-36. doi:10.1007/s10502-008-9071-0
- Jaén, L. (2001). "La legislación archivística en América Latina". *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*; Vol 2, No 3. 69 p. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/6325/6027>
- Jenkinson, H. (1980). *Selected writings of Sir Hilary Jenkinson*. Gloucester. (1ª ed.1947).
- Lacovino, L. (2010). Rethinking archival, ethical and legal frameworks for records of Indigenous Australian communities: A participant relationship model of rights and responsibilities. *Archival Science*, 10(4), 353 - 372.
- Pérez, J. R. (1999). "Los centros de documentación en la sociedad de la información". *Boletín de la ANABAD*, N° 3-4, pp. 579-591
- Rodríguez, B. (2007). "Los repositorios de información, guardianes de la memoria digital". *Anales de documentación*, N° 10, 2007, pp. 361-374.
- Rossini, D. (2003). "Los archivos y las nuevas tecnologías de la información". In 2° Congreso Internacional de Bibliotecología, Documentación y Archivística (CIBDA), La Paz (Bolivia), 3-5 September 2003. [Conference paper].
- Unesco (2002). "Carta para la preservación del patrimonio digital". Recuperado de http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/charter_preservation_digital_heritage_es.pdf
- Varela, J. (2010). "Plataformas digitales contra neutralidad de la red". Disponible en: <http://www.periodistas21.com/2010/08/plataformas-digitales-contra.html>
- Weber, M. (2001). *La ciencia como profesión: la política como profesión*. Madrid: Espasa Calpe.
- López de la Madrid, M. C., López de la Madrid, C. A., & Flores Guerrero, K. (2018). Información, conocimiento y aprendizaje en la era digital. *Revista de Educación*, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Ford, E. (2015). "Los alcances de la democracia digital". XX Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, Lima, Perú, 10 - 13 nov. Disponible en: [http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/01705B9CD720BEAE05257F42007757D1/\\$FILE/fordelan.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/01705B9CD720BEAE05257F42007757D1/$FILE/fordelan.pdf)

Cristalización social y cultural de la investigadora Myriam Waisberg Izacson en el desarrollo del patrimonio arquitectónico de Valparaíso. El caso del fondo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, sobre su catalogación y preservación bibliotecológica¹

HUMBERTO GODOY BRAUER

Bibliotecólogo UPLA. Magíster en Historia. Universidad de Valparaíso. Chile.

ORCID: 0009-0002-5592-1272

Mail contacto: humberto.godoy@uv.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,

Colectivos y Museos

Social and cultural
transformation of researcher
Myriam Waisberg Izacson in
development of Valparaíso's
architectural heritage.

The case of the University
of Valparaíso's Faculty of
Architecture collection, on
its cataloging and library
preservation

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 75-94

Recepción: junio 2025

Aceptación: agosto 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5362>

RESUMEN

Las bibliotecas, archivos y centros documentales se encuentran amenazados por un problema masivo de deterioro y pérdida de sus colecciones. Si bien para la mayoría de estas unidades de información el tratamiento de conservación profesional es costoso, el cuidado preventivo adecuado de las colecciones, incluidos el almacenamiento, la manipulación y la seguridad apropiados, no representan una meta inalcanzable. En este contexto, el Archivo de Historia de la Arquitectura de Valparaíso, Fondo Myriam Waisberg, es una valiosa colección de material documental sobre el patrimonio arquitectónico de la ciudad, que se encuentra al cuidado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Se compone de estudios monográficos, colecciones planimétricas y fotográficas, investigaciones, conferencias, correspondencia y otros documentos que fueron recopilados a lo largo de más de cuarenta años por la arquitecta e investigadora Myriam Waisberg Izacson.

El fondo fue donado por la familia de la arquitecta a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso en 2005, tras su fallecimiento. Fue creado oficialmente como archivo en 2012, y desde entonces fue coordinado, hasta el año 2023, por Cecilia Jiménez, quien fuera asistente de Waisberg durante muchos años.

El presente artículo busca describir el proceso de catalogación después de su donación a la universidad.

ABSTRAT

Libraries, archives, and documentation centers are threatened by a massive problem of deterioration and loss of their collections. While professional conservation treatment is costly for most of these Information Units, adequate preventive care of collections, including appropriate storage, handling, and security, is not an unattainable goal. In this context, the Valparaíso Architectural History Archive, Myriam Waisberg Fund, is a valuable collection of documentary material on the city's architectural heritage, under the care of the Faculty of Architecture of the University of Valparaíso. It consists of monographic studies, planimetric and photographic collections, research, lectures, correspondence, and other documents, compiled over more than 40 years by architect and researcher Myriam Waisberg Izacson.

The collection was donated by the architect's family to the Faculty of Architecture at the University of Valparaíso in 2005, following her death. It was officially created as an archive in 2012 and was coordinated by Cecilia Jiménez, who was Waisberg's assistant for many years, until 2023.

This manuscript describes the cataloging process following its donation to the University.

¹Este documento se elabora a partir de la investigación y tesis para optar al grado académico de Magíster en Historia de Chile y América en la Facultad de Humanidades, Instituto de Historia. Programa de postgrado en Historia. Año 2014. Universidad de Valparaíso. Profesor guía: doctor Luis Duarte Duarte. Profesor informante: magíster Ángela Herrera Paredes

INTRODUCCIÓN

El término preservación va ligado íntimamente con la conservación y el resguardo del material. Según la American Library Association (A.L.A.), se refiere a las *actividades asociadas con el mantenimiento de materiales de bibliotecas, archivos o museos para su uso, en la forma física original o en algún otro formato. La conservación se refiere al tratamiento de materiales de bibliotecas y archivos, obras de arte y objetos de museos para estabilizarlos físicamente, manteniendo su supervivencia durante el mayor tiempo posible en su forma original.* (A.L.A., 2000).

1.- FUNDAMENTACIÓN

1.2.- MARCO TEÓRICO

Conservación, preservación y factores que afectan el correcto almacenamiento y manipulación de colecciones

En la búsqueda del mejor sistema de preservación, es necesario crear un sistema de administración que diseñe un proceso ordenado y sistemático, asignando recursos disponibles a actividades y funciones de importancia para llevar a cabo la misión de una institución. Las metas y prioridades de un programa de preservación deben tener raíces firmes en el enunciado de la misión institucional. Por un lado, deben estar basadas en una política de colecciones coherente y bien definida. Por otro lado, se puede aplicar una planificación estratégica estándar y dimensionar el problema de preservación dentro del depósito a fin de establecer prioridades institucionales de preservación. Se requieren datos confiables sobre las dimensiones. La información debe recolectarse de acuerdo con el alcance y tipos de deterioros presentes, las condiciones ambientales en que se almacenan y utilizan los materiales, y los sistemas y políticas, tales como las de detección y extinción de incendios y las de medidas de seguridad, que protegen las colecciones del daño, destrucción o pérdida. Por este motivo, la planificación eficaz para un programa de preservación requiere que el depositario revise los diversos sistemas y políticas orientadas a prevenir el daño a las colecciones ocasionado por su almacenamiento, uso y manipulación, así como por desastres, vandalismo y hurto. Determinar la medida en que los procedimientos, sistemas y políticas de protección se llevan a la práctica permiten estimar el grado en que las colecciones están expuestas a deterioro futuro y a daño o pérdida repentinos. Debe hacerse un estudio de la infraestructura del edificio para identificar los posibles problemas de filtraciones y analizar los sistemas de detección y extinción de incendios. Igualmente, debe realizarse una evaluación de los sistemas de seguridad, tanto mecánicos como de procedimientos, así como la planificación para enfrentar desastres. También es esencial examinar la capacitación del personal y de los usuarios en cuanto al cuidado y manipulación de las colecciones y evaluar el mobiliario de almacenamiento, los contratos de encuadernación y de microfilmación

para preservación, los protectores para almacenamiento y los materiales empleados para proteger o reparar las colecciones. Puede resultar útil hacerle un seguimiento a varios objetos o colecciones, desde su adquisición, pasando por su encuadernación, en cartonaje o colocación en carpetas, catalogación, ubicación en estantería, préstamo circulante y préstamo interbibliotecario, a fin de identificar todos los puntos en que los procedimientos y prácticas existentes podrían poner en peligro el material. Según el manual de Preservación de Bibliotecas y Archivos del Northeast Document Conservation Center. (2000).

La preservación de los fondos de una colección puede dividirse en dos categorías. La primera es la preservación preventiva, que tiene como objetivo principal prevenir el deterioro de las colecciones como un todo. La segunda es la medida de preservación reparadora para corregir el deterioro físico o químico. La preservación reparadora es un trabajo intensivo y con frecuencia requiere profesionales altamente capacitados para llevarla a cabo. En consecuencia, es costosa y por lo tanto se limita generalmente a determinadas partes de la colección total. Cualquier proceso de planificación debe estructurarse para producir un programa que incorpore ambas categorías de la actividad.

3.2 EXPERIENCIA DE ARCHIVOS CHILENOS Y LATINOAMERICANOS

En los últimos años ha surgido una conciencia acabada sobre el valor documental de los archivos de arquitectura en nuestro continente. A pesar de que, según Gutiérrez, la realidad latinoamericana *Carece en un principio de una tutela específica, es frecuente que los mismos estén también destinados a la pérdida cuando cambia el responsable del archivo, se produzca una mudanza o algún funcionario considere necesario hacer espacio.* Lo habitual, según el mismo autor,

es que la documentación que tenga relación directa con la arquitectura histórica se encuentre en los repositorios nacionales correspondientes. Los Archivos que se mencionan a continuación reflejan la realidad iberoamericana en los archivos coloniales y de valor patrimonial arquitectónico que se encuentran en archivos nacionales, públicos y colecciones privadas, además de los esfuerzos personales de Investigadores que han logrado durante su vida profesional reunir y conservar un acervo literario en materia de arquitectura e historia patrimonial.

Desde un punto de vista histórico, es necesario mencionar que las fuentes documentales del período colonial se encuentran, preferentemente, en los archivos portugueses o españoles. Según Gutiérrez (2001):

... en el caso de Portugal las principales fuentes cartográficas y de planos se encuentran en el Archivo Histórico Ultramarino, en el Gabinete de Estudos Históricas das Fortificações e Obras militares y el Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar todos ellos en Lisboa. Otra documentación se conserva en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo, en la Biblioteca Nacional de Lisboa y en la Biblioteca Pública e Municipal do Porto. Un relevante esfuerzo para la edición de esta cartografía ha sido realizado por Luis Silveira. Entre los archivos de propiedad privada puede mencionarse especialmente el de la Casa de Insua en Penalva do Castelo.

En España, lamentablemente lo que hubiese sido la colección más importante de estos archivos de arquitectura, la tarea realizada por el Real Cuerpo de Ingenieros Militares en el siglo XVIII y comienzos del XIX, se perdió como Archivo unificado con las transmigraciones de la sede del Cuerpo de Barcelona a Alcalá y Guadalajara, incluyendo las peripecias de la invasión napoleónica. De todos modos, parte del material se encuentra en copias dispersas en diversos repositorios, particularmente el Archivo General de Indias en Sevilla, el Servicio Histórico Militar y el Archivo Histórico Nacional en Madrid, el Servicio Histórico Geográfico del Ejército, el Archivo de la Corona de Aragón, el Archivo de Simancas. (Gutiérrez, 2001).

En América, estas fuentes están dispersas en los archivos nacionales. Muchos archivos tienen índices con la localización de planos, pero están mecanografiados y no han sido editados, como en el caso de Chile y México, o en ficheros como en la Biblioteca Nacional del Perú.

Archivos como el Nacional de México o el de Centro América localizado en Guatemala, tienen una abundante cantidad de planos integrados a diversos expedientes para obras públicas o privadas. Ellos, sin embargo, no pertenecen a un sistema de catalogación específica, sino que conforman un material documental de diversa procedencia. El hecho de estar en un repositorio público, con personal cualificado a su custodia, les asegura un mejor tratamiento que el resto de los documentos que se encuentran en otro tipo de archivos.

En el ámbito de los archivos de obras públicas, la mayoría se conformó a fines del siglo XIX o comienzos del siglo XX, cuando los Estados nacionales asumen la tarea de construir los grandes edificios que habrían de albergar las nuevas estructuras de gobiernos nacionales. La formación

de las oficinas técnicas, que en muchos casos datan de comienzos del XIX, aportó un primer bagaje de fondos documentales, aunque lo habitual era que se perdieran o fueran requisado por los profesionales de turno.

Un ejemplo particular de esto, según Gutiérrez (2021):

es el antiguo archivo de proyectos públicos realizados en la Argentina y el Uruguay por el Arquitecto oficial Carlos Zucchi y que recientemente se ha localizado en los fondos del Archivo de Reggio Emilia en Italia. Zucchi, arribado a la Argentina en la segunda década del siglo XIX, realizó decenas de proyectos para edificios públicos bajo el gobierno de Rosas y luego en Montevideo. Sus planos lo acompañaron en sus sucesivos exilios hasta su regreso a Italia. Sin embargo, su archivo personal no solamente muestra su producción de diseños y proyectos, sino también fondos del siglo XVIII que pertenecían, sin dudas, al antiguo Archivo del Real Cuerpo de Ingenieros Militares de España localizados en el Río de La Plata. (2001).

Esta movilidad de las fuentes documentales no es inusual en nuestro continente. Es posible, por lo tanto, encontrar en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro un conjunto de planos importantes del Paraguay en el siglo XIX confiscados por las tropas brasileñas durante la guerra de la Triple Alianza. Tampoco faltarán planos españoles o europeos en archivos americanos, fruto del traslado de profesionales de un continente a otro. Tal es el caso de los planos que tenía el jesuita Forcada en Argentina y que respondían a diversos edificios españoles donde, presuntamente, pudo trabajar este arquitecto. En el caso de archivos específicos, un caso especial se muestra en Argentina con un archivo de singular importancia por el volumen y la calidad de información que ofrece: es el de la Empresa Aguas Argentinas que corresponde a la antigua Empresa de Obras Sanitarias de la Nación, concedida a manos privadas en 1994. Este archivo conserva dos grandes grupos de planos: los correspondientes a los edificios de la propia empresa, con unas cinco mil unidades, aproximadamente, y los que integran el archivo de "Obras domiciliarias", que arranca en 1886 y se mantiene "vivo" hasta nuestros días. Este archivo, que alberga cerca de un millón de planos, tiene todos los edificios (en planta y corte) realizados en Buenos Aires entre 1886 y el año 2000.

En nuestro país, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile recibió una importante donación original del arquitecto Sergio Larraín y luego adquirió en subasta otra parte de su biblioteca particular. También recibió como legado el archivo del arquitecto Juan Borchers, uno de los pensadores chilenos de mayor originalidad, a cuyo estudio se ha dedicado recientemente un número de la revista del Colegio de Arquitectos de Chile.

Las instituciones que preservan el patrimonio cultural tienen una misión dual de conservación y de difusión; sin embargo, en nuestro país la difusión ha sido históricamente postergada por la urgencia de resguardar documentos frágiles y porque los mecanismos usuales de difusión no favorecen la puesta en valor. Esta situación de difusión limitada redundará en un desconocimiento por parte del público y en una inaccesibilidad a los acervos.

GLOSARIO

Los términos que se definen a continuación determinarán la forma en que serán utilizados en la investigación:

- a. Patrimonio cultural: Este concepto se utilizará para determinar, según Harvey (2005), *Conjunto de bienes, muebles e inmuebles, materiales e inmateriales de propiedad de particulares, de instituciones y de organismos públicos o semipúblicos, de la Iglesia y de la Nación, que tengan un valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte y de la ciencia, de la cultura en suma, y que por lo tanto sean dignos de ser conservados por las naciones y pueblos conocidos por la población, a través de las generaciones como rasgo permanente de su identidad.*
- b. Fuentes documentales: Este término se identifica y, por lo regular, se apoya en dos tipos de datos: fuentes primarias y fuentes secundarias. Cada uno desempeña un papel específico en la realización de la investigación histórica y son igualmente valiosos. Las fuentes primarias de datos históricos son objetos, documentos, entrevistas y registros de testigos oculares, historias orales, diarios y expedientes originales. Son los resultados directos de un suceso o una experiencia y que se registran sin que el historiador, necesariamente, tenga la intención de utilizar la referencia con posterioridad. Las fuentes secundarias de datos históricos son relatos de segunda mano o, al menos, están alejadas a un paso del suceso original, como un resumen de estadísticas importantes, una lista de fuentes primarias importantes y una columna periodística basada en un relato de un testigo ocular.
- c. Patrimonio arquitectónico: El patrimonio arquitectónico está constituido tanto por aquellos edificios monumentales y singulares, como por aquellos modestos y sencillos que caracterizan y dan identidad a los barrios y a la ciudad. Son parte indisoluble del origen y la memoria física de un pueblo.
- d. Archivo histórico: Instituciones culturales donde se reúnen, conservan, ordenan y difunden los documentos reunidos por las personas

jurídicas, públicas o privadas, en el ejercicio de sus actividades, con el fin de su utilización para la investigación, la cultura, la información y la gestión informativa. Según Mundet (2001), *es el lugar donde la documentación se conserva indefinidamente para ser transmitida a las futuras generaciones, es fuente de la historia.*

- e. Conservación bibliográfica: Conjunto de acciones de la conservación o cuidado de las colecciones dirigidas a evitar al máximo que las condiciones medio ambientales y de riesgo puedan causar daño al objeto.

2.2. ANTECEDENTES:

A. IMPORTANCIA Y RELEVANCIA DE LA FIGURA DE MYRIAM WAISBERG EN EL ESTUDIO PATRIMONIAL DE VALPARAÍSO Y EN SU COLECCIÓN

Myriam Waisberg nació el año 1919 en Mendoza, Argentina. El mismo año su familia se traslada a Chile donde es nacionalizada. Hija de Salomón Waisberg y Elisa Izacson, ambos nacidos en Rusia. Salomón era comerciante y Elisa dueña de casa. La familia estuvo algún tiempo en Mendoza, pero luego se trasladó a Chile. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el Liceo 3 de Niñas de Santiago; sus estudios superiores, en la Universidad de Chile, Santiago, donde obtiene el título de arquitecto el año 1950 y, en el año 1952, recibe el título de la Escuela de Biblioteconomía, (título recibido por excelencia académica) en la misma casa de estudios. Se vincula muy rápidamente con la actividad académica y participa en la creación del Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, en la Universidad de Chile, y en la formación del Centro de Investigación de la Arquitectura Chilena, en la misma universidad, Sede Valparaíso. Muchas son las generaciones de alumnos a los cuales guía con especial talento pedagógico en sus monografías. Era muy conocida por la rigurosa metodología que aplicaba en las tareas de investigación, tal vez producto de sus estudios de Biblioteconomía. En 1951, ingresó como ayudante del Seminario de Historia de la Arquitectura del profesor Aquiles Zentilli, connotado arquitecto que compartía con el maestro Roberto Dávila y otros destacados profesores de la Facultad de Arte y Tecnología de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, el interés por el patrimonio arquitectónico nacional. Fue profesora de la cátedra de Teoría e Historia de la Arquitectura Chilena, destacó en el alto rango de Profesora Asociada. Autora de libros y monografías entre las cuales destacan: "Historia del antiguo Castillo San José", "La traza urbana", *En torno a la historia de la arquitectura chilena*, Joaquín Toesca: *arquitecto y maestro*, *Arquitectura religiosa de Valparaíso*, *Casas de Playa Ancha*. En 1965, ingresa a la sede de la Universidad de Chile en Valparaíso e integra el Centro de Investigación, donde pasa a ser protagonista principal de este centro universitario. El

modelo de investigación impulsado por Myriam Waisberg generó una metodología vigente, aplicada a más de cien monografías, la mayoría de ellas aún inéditas. Este modelo puede resumirse en una búsqueda intensa de las fuentes de primera mano, las cuales dan orden y entendimiento a las causas y características de la arquitectura y su espacio urbano, dentro de lo que se ha dado a denominar ambientación, y en cuyo seno está la posibilidad de valorar como particular esta arquitectura. La adelantada visión, convicción y perseverancia de la profesora Waisberg obtiene logros merecidos, casi veinte años después, con la aplicación de su valioso banco de datos, en la protección legal de las iglesias de Valparaíso, como Monumentos Históricos según la Ley de Monumentos Nacionales, así como la declaratoria de inmuebles de conservación históricos que fueron incorporados al Plan Regulador Comunal. La figura señera de la maestra se suma con todos los méritos necesarios a otras importantes personalidades del mundo de la historia, la arquitectura y el urbanismo de América, entre ellos a los desaparecidos Marina Waisman y Jorge Hardoy, todos los cuales se han constituido en impulsores y luchadores de la identidad de los pueblos de este continente, cada uno inmerso en sus respectivas realidades. No obstante, y a modo de síntesis, creemos que uno de los mayores méritos logrados por la maestra Waisberg, es haber constituido una manera de ver, entender, y enfrentar el compromiso arquitectónico en la realidad chilena, en general, y en Valparaíso, en particular. Así, el complejo de aportes tanto metodológicos, como de producción en investigación, docencia y extensión de este saber, se fundamenta en la conformación —pocas veces realizada— de una verdadera “escuela” que se proyecta como legado en las actuales y futuras generaciones de arquitectos, cuyo proceso se encuentra vigente. Se puede afirmar, con suficiente objetividad, que la reciente, actual y creciente extensión de toma de conciencia del valor y utilidad del patrimonio como parte de nuestra cultura, se debe, en gran parte, al esfuerzo de la profesora Waisberg y a los equipos a los que siempre estuvo aliada. Así, la gestión para la conservación y preservación de este patrimonio, eje de los actuales desafíos, ha sido tomada como legado por la generación de discípulos que, desde el mundo de las instituciones públicas, entre ellas, la Ilustre Municipalidad de Valparaíso, quienes se han convertido en los garantes de proyectar y conducir la obra iniciada por la investigadora. La concreción más evidente es el reconocimiento entre sus pares, pues obtuvo importantes premios y reconocimientos. En 1985, se le designó como Miembro Vitalicio del Colegio de Arquitectos de Chile; en 1992, el Colegio de Arquitectos de Chile la distingue con medalla y diploma por la trayectoria profesional, gremial y académica; en 1994, es reconocida por el Círculo de Críticos de Valparaíso y, el mismo año, obtuvo el primer premio en la categoría “Trabajos escritos inéditos” con

el ensayo monográfico: “La traza urbana, patrimonio consolidado de Valparaíso”. En 1998, recibió el Premio “Conservación de Monumentos Históricos” de parte del Consejo de Monumentos Nacionales y fue reconocida como Ciudadana Ilustre de Valparaíso. Su devoción por la investigación no le impidió participar en importantes proyectos urbanos, como la restauración del sector La Matriz, en sucesivas etapas. Se desempeñó, también, como visitadora especial del Consejo de Monumentos Nacionales, en la región de Valparaíso. A ella le debemos la postulación de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad, ya que su acuciosidad y sabiduría permitieron reunir todos los elementos materiales y teóricos necesarios para el éxito de la iniciativa. La profesora Waisberg tuvo la alegría de vivir la nominación que fue la consecuencia directa de su trabajo. A pesar de su humildad y bajo perfil, todas las personas dedicadas al patrimonio reconocen en ella al motor que logró tan alta distinción. Myriam Waisberg nos deja un enorme legado que servirá a las distintas generaciones de los arquitectos, pero, sobre todo, nos deja su amor irrestricto por las manifestaciones arquitectónicas, a lo largo de la historia, especialmente en Valparaíso. Víctima de una corta enfermedad y a la edad de 84 años, el sábado 5 de junio de 2004, en el Hospital Naval de Viña del Mar, dejó de existir esta destacada arquitecta, investigadora, integrante de la Sociedad Chilena de Historia y profesora asociada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Valparaíso y Universidad de Chile. Solo le sobreviven sus sobrinos y sobrinos nietos.

3. RESULTADOS:

La información obtenida se puede agrupar en los siguientes puntos:

A. SEMINARIOS: El archivo restringido en la biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, está formado por diferentes monografías inéditas. De este modo, son recibidas por las diferentes escuelas y carreras dependientes de una facultad, asimismo, son registradas, clasificadas y catalogadas para el desarrollo de las funciones y actividades que son encomendadas, y conservadas para préstamos, principalmente de memoristas, académicos e investigadores, en defensa de derechos de reserva de propiedad intelectual.

Comprometen ser conservadas con estándares aplicados a nuestra realidad, a nuestra región. Valparaíso, una ciudad húmeda, hostil en la conservación de la documentación (papel).

Son vitales las medidas de conservación en los archivos para recrear y generar nuevos proyectos.

a. "Arquitectura religiosa de Valparaíso": Seminarios no catalogados

Datos generales de clasificación

AUTOR: Waisberg Izacson, Myriam

TÍTULO: *La arquitectura religiosa de Valparaíso: siglo XVI-siglo XIX* / Myriam Waisberg Izacson

DATOS DE PUBLICACIÓN: Santiago: Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, 1992

1. *Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, Cerro Barón, Valparaíso, Óscar Bustos Sierra, 1974.* Ubicación: Yuseff - O'Brien - Vega - General Belgrano. Obispado de Valparaíso-1895: Donación de los terrenos; 1903: Primera piedra de la iglesia, etapa de la obra gruesa, 1906: Etapa de terminaciones ingeniero: Francisco Garnham
2. *Seminario Iglesia de la Compañía de Jesús de Valparaíso, Freddy Morales R., 1974.* Ubicación: El Almendral, Eusebio Lillo - Coronel Reyna - Hermanos Clark - San José. Compañía de Jesús; 1852, Construcción de la primera Iglesia; 1899: Primera piedra iglesia actual. Arquitecto proyectista: Nicanor Marambio. Director de la obra: Hermógenes Mardones.
3. *Seminario sobre la Unión Church de Valparaíso, Fernando Rosso G., 1974.* Ubicación: Condell - Huito - Bellavista. -Corporación Unión Evangélica. 1856, Primera capilla, quebrada de San Agustín - 1868, Adquisición de los terrenos en calle Condell - 1869, Construcción de la iglesia. Arquitecto: John Livingstone.
4. *Seminario sobre la Iglesia de los SSCC o la Congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y María, Gustavo Escalante Rojas, 1974.* Ubicación: El Almendral, Independencia - Freire - Colón - Rodríguez. 1861, Adquisición de los terrenos. 1868: Primera piedra de la iglesia, 1874: Inauguración de la obra; 1906: Faenas de reconstrucción. Arquitecto proyectista: Lucien Hénault
5. *Seminario sobre la Iglesia Anglicana San Pablo, Cerro Concepción, Valparaíso, Sergio Ventura, 1974.* Ubicación: Cerro Concepción, Paseo 14 Asientos - Almirante Montt - Templeman - Pilcomayo. Comunidad Británica San Pablo, 1857, Adquisición de los terrenos, 1858, Construcción de la iglesia ingeniero: William Lloyd
6. *Seminario sobre la Iglesia San Francisco del Puerto, Cecilia Jiménez Vergara, 1975.* Ubicación: Plazuela San Francisco, Valparaíso, 1845, Primera piedra del conjunto franciscano. 1851, Habilitación de la iglesia 1890. Ornamento de su fachada, arquitecto: Eduardo Provasoli.
7. *Seminario Iglesia de La Merced, Aníbal González González, 1975.* Ubicación: El Almendral, Victoria - Retamo - Independencia - Avenida Uruguay. Orden Mercedaria; 1887: Primera piedra de la quinta iglesia; 1906: Faenas de reconstrucción 1987: Demolición total. Arquitecto, proyectista Juan Eduardo Fehrman
8. *Seminario Templo de los Doce Apóstoles, Aliro Vásquez R., 1975.* Ubicación: El Almendral, Avenida Argentina - Juana Ross - Victoria - Enrique Deformes. -Obispado de Valparaíso. 1869: Colocación de la primera piedra. Arquitecto proyectista: Juan Eduardo Fehrman. Arquitecto director de la obra: Teodoro Burchard -1906 Faenas de reconstrucción.
9. *Seminario Capilla Evangélica Alemana, Patricia Favereau, 1976.* Ubicación: Cerro Concepción, Paseo Pastor Schmidt - Abtao - Concepción - Papudo. Congregación Evangélica alemana, 1895, Adquisición de los terrenos, 1897, Primera piedra de la capilla. Arquitectos: Hnos. Bliederhäuser, 1906: Reconstrucción de la torre.
10. *Seminario Capilla de La Providencia, Carlo Baffico, 1977.* Ubicación: El Almendral, Hontaneda- Matucana - Yelcho - Olavarrieta - Rodríguez. Congregación Hermanas de La Providencia -1859, Adquisición de los terrenos, 1867: Construcción de la capilla pública, 1880: Primera piedra de la segunda capilla, 1906: Faenas de reconstrucción, 1917, Construcción de la iglesia actual. Arquitecto: Víctor Auclair.
11. *Seminario Vice parroquia Santa Ana, Cerro Cordillera, Víctor Giannoni Buneder, 1977.* Ubicación: Cerro Cordillera, Balmes - Eyzaguirre - Camino de Cintura - Castillo. - Obispado de Valparaíso. 1877: Donación de los terrenos - Capilla provisional. 1881: Primera piedra de la iglesia. Proyectista: Víctor Romero Silva.
12. *Seminario Iglesia San Luis Gonzaga, Cerro Alegre Valparaíso, Gabriel Nieto, 1977.* Ubicación: Cerro Alegre, Galos - Templeman - Montealegre. -Orden de los Padres Pasionistas. 1886, Primera piedra; -1888, Inauguración de la iglesia -Arquitecto: Nicanor Marambio.
13. *Seminario Iglesia Corazón de María, Oscar Juan Bayer, 1977.* Ubicación: El Almendral, Avenida Uruguay - Hontaneda - Pocuro. Congregación Claretiana. 1891, Cesión de la casa de ejercicios San José; 1895, Construcción de la primera iglesia; 1906, Demolición; -1913, Inauguración de la iglesia actual -Proyectista: Hermano Luis Echeverri.
14. *Seminario Iglesia de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María del Asilo del Salvador - Asilo del Salvador-, Luis Toledo Tapia, 1978.* Ubicación: El Almendral, Avenida Argentina - Avenida Santos Ossa. Congregación de Santa María; 1881, Donación de terrenos, 1884, Construcción de la iglesia de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María.
15. *Seminario Iglesia San Vicente de Paul, Juan Luis Moraga Lacoste, 1978.* Ubicación: Calle Sierra N° 56 Playa Ancha. Arquitecto que proyectó y construyó la actual fachada principal: Mario Baldassares
16. *Seminario Iglesia San Francisco, Cerro Barón, Valparaíso, Luis Pradenas Hernández, 1979.* Ubicación: Calle Blanco Viel (antigua Calle San Francisco). La iglesia fue

entregada el año 1948 y los planos originales datan de 1917, según el presente trabajo realizado 1979. Incluye: Plano superficie Escala 1:100; Plano planta Escala 1:100; Plano segundo nivel Escala 1:100; Plano mobiliario Escala 1:100; Plano elevación longitudinal Escala 1:100

17. *Seminario La Orden de Santo Domingo, Valparaíso, Rosa Veloso, 1979.* Ubicación: Playa Ancha, Necochea - Plaza Waddington - Patricio Lynch - San Pedro. Orden de los Padres Dominicos. 1857: Donación de los terrenos a la Orden de Santo Domingo. 1873: Aprox. Construcción de la capilla de Nuestra Señora del Rosario.
18. *Seminario Capilla del Carmen Almendral, Valparaíso, Verónica Pomfrett, 1979.* Ubicación: El Almendral, San Ignacio - Subida Los Loros. Comunidad Hermanas de la Caridad. 1845: Primer oratorio en el Hospital Carlos Van Buren. 1928: Primera piedra capilla actual. Arquitectos: Roberto Lorca y Óscar Oyaneder

b. "Arquitectura religiosa de Valparaíso": Seminarios catalogados

- 1.**AUTOR:** Bayer A., Óscar Juan / Bustos Sierra, Oscar. **TÍTULO:** Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, Cerro Barón, Valparaíso.
- 3.**AUTOR:** Escalante Rojas, Gustavo, **TÍTULO:** Iglesia de los Sagrados Corazones, Valparaíso
- 4.**AUTOR:** Giannoni Buneder, Víctor E. **TÍTULO:** Vice Parroquia Santa Ana, Cerro Cordillera de Valparaíso
- 5.**AUTOR:** González González, Aníbal; **TÍTULO:** Iglesia de la Merced
- AUTOR:** Jiménez Vergara, Cecilia; **TÍTULO:** Iglesia de San Francisco del Puerto: Plazuela de San Francisco, Valparaíso
- 7.**AUTOR:** Lara Croquevielle, Marcela; Sir Fierro, Paulina; **TÍTULO:** Monografía Capilla del Buen Pastor Cerro Placeres Valparaíso. Alumna: Paulina Sir Fierro
- 9.**AUTOR:** Baffico, Carlos; **TÍTULO:** Capilla de la Providencia / Carlos Baffico
- 10.**AUTOR:** Favereau Mesías, Patricia; **TÍTULO:** Capilla Evangélica Alemana : Cerro Concepción, Valparaíso
- 11.**AUTOR:** González Embry, Patricia; **TÍTULO:** Iglesia Espíritu Santo
- 12.**AUTOR:** Del Canto Rodríguez, Américo; **TÍTULO:** Iglesia El Salvador Matriz de Valparaíso

c. CASAS DE PLAYA ANCHA: La vivienda de fines del siglo XIX en Valparaíso. Seminarios no catalogados

Datos generales de clasificación

AUTOR: Waisberg Izacson, Myriam (1919-2004)

TÍTULO: Viviendas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Playa Ancha

- 1.CASA DE LOS ARQUITECTOS BARISON Y SCHIAVON

Ubicación Territorial: Artillería 156. Tema de historia de su Arquitectura. Vivienda de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Playa Ancha. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumna: Ivannia Goles. Año 1984. En sobre tamaño carta se adjunta catorce copias de planos.

- 2.CASA DE GRAN BRETAÑA 766. Tema de Historia de la Arquitectura. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumna: Carmen Luz Gutiérrez. Año 1981. Contiene treinta y tres fotografías blanco y negro de 9x6cm

3.CASA DE QUEBRADA VERDE. Ubicación Territorial: Quebrada Verde N° 192. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: Manuel Villalobos. Año 1984.

4.CASA DE GRAN BRETAÑA 313. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: Yoshua Bergstein. Año 1983.

5.SANTA MARIA 251-253, VIVIENDA DE 1912. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: Italo Camelio. Año 1983.

6.VIVIENDA DE LA FAMILIA ROSENQUIS GRUNDY SHUTTERWORTH. Ubicación Territorial: Avenida Gran Bretaña 761. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumna: Alicia Silva. Año 1982.

7.VIVIENDA DE CALLE REPÚBLICA 41 - 63. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumna: Cecilia Vásquez. Año 1984.

8.VIVIENDA EN CALLE PEDRO LEON GALLO 413. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: José Avendaño. Año 1984.

9.VIVIENDA DE CALLE WADDINGTON 284 y 290. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: Mario Mendoza. Año 1983.

10.VIVIENDA CALLE SIERRA 14. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: Jaime Sierra. Año 1984.

11.VIVIENDA EN AVENIDA GRAN BRETAÑA 255. Profesora Guía: Myriam Waisberg. Alumno: Marcelo Carrión. Año 1984.

12.VIVIENDA EN GRAN BRETAÑA 766. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumna: Carmen Luz Gutiérrez.

Año 1981: Contiene juego de dieciocho planos, que son los siguientes:

Valparaíso 1876, copia, sin escritura. Población Bueros 1874, copia, sin escritura. Terrenos Josué Waddington 1864, copia, con escritura, con escritura gráfica. Terrenos Domitila Ibáñez 1894, copia, con escritura. Terrenos Domitila Ibáñez 1904, copia, con escritura. Originales y actuales Gran Bretaña 776, diamante y copia, con escritura. Elevación cuadra Gran Bretaña 766, copia, con escritura. Planta Zócalo y Nivel 1, G. Bretaña 766, copia, con escritura. Planta Nivel 2 y techumbre, G. Br. 766, copia, con escritura. Elevación Norte y Sur, G. Bretaña 766, copia, con escritura. Elevación Oriente, Corte A-A, G. Br. 766, copia, con escritura. Elevación Cuadra Casa 10, Errázuriz 405, copia, sin escritura II) Planta zócalo y nivel 1, Errázuriz 405, copia, con escritura. Planta Nivel 2 y Techumbre, Errázuriz 405, copia, con escritura. Elevación Sur y Oriente, Errázuriz 405, copia, con escritura. ñ) Elevación Poniente,

Corte BB, Errázuriz 405, copia, con escritura. Historia del terreno, Gran Bretaña 766, copia. El terreno en 1912, Gran Bretaña 766, copia.

13.VIVIENDAS EN CALLE REPÚBLICA 41 Y 63. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumna: Cecilia Vásquez. Año 1984. Contiene nueve copias de planos, que son los siguientes: Plano de Valparaíso año 1876, copia, sin escritura. Planta Nivel 1 y 2, copia, con escritura. Plantas Cubierta, Techumbre y Fundación, copia, con escritura. Fachadas Nor-Este, Calle República, copia, con escritura Fachada Sur-Oeste, copia, con escritura. Fachada Sur-Este, Camino Cintura, copia, con escritura e) Cortes A-A, B-B, C-C, D-D, copia, con escritura. Detalles Mampara nivel acceso, copia, con escritura: Mampara, copia, con escritura, Mampara nivel 2, copia, con escritura, Puerta Escritorio y dormitorio, copia, con escritura, Puerta 1, copia, con escritura, Puerta Salón y Escritorio, copia, con escritura, Puerta 2, copia, con escritura. Detalles Puerta Zona Servicio, copia, con escritura (puerta Baño Nivel 2, copia, con escritura. Puerta Acceso a galería, copia, con escritura, Cornisa, copia, con escritura, perilla, copia, con escritura, Cerradura, copia, con escritura, Ventana habitación galería, copia, con escritura Puerta acceso Nivel 2, copia, con escritura h) Soleamiento, copia, con escritura, i) Fachada cuadra, copia, con escritura

14.VIVIENDA EN AVENIDA GRAN BRETAÑA 255. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: Marcelo Carrión. Año 1984. Contiene trece copias de planos, que son: Elevación Calle, copia, con escritura, con escritura. gráfica. Planta Cubierta, copia, con escritura, con escritura. gráfica. Planta Nivel 2, copia, con escritura, con escritura. gráfica. Planta Nivel 1, copia, con escritura, con escritura gráfica. Elevación Norte, copia, con escritura, con escritura gráfica. Elevación Oriente, copia, con escritura, con escritura gráfica. Corte YY, copia, con escritura, con escritura gráfica. Corte ZZ, copia, con escritura, con escritura gráfica. Puertas y ventanas, copia, con escritura, con escritura gráfica. Escalera, ventanas, copia, con escritura, con escritura gráfica. Detalles, ventanas, copia, con escritura, con escritura gráfica. Planta Nivel 1, trazado armónico, copia, con escritura, gráfica II) Trazado armónico, elevación, copia, con escritura gráfica

15.VIVIENDA QUEBRADA VERDE 192. Profesora guía: Myriam Waisberg Alumno: M. Villalobos. Año 1984. Contiene las siguientes once copias de planos: Propiedad de A. Owrard Perrier, copia, sin escritura. Gráfica. Elevación viviendas tipo A, copia, sin escritura. Gráfica. Plantas viviendas tipo A, copia, sin escritura. Gráfica. Planta nivel 1 viviendas. Tipo B, copia, sin escritura. Gráfica. Planta nivel 2 viviendas Tipo B, copia, sin escritura. Gráfica. Elevación vivienda Tipo B, copia, sin escritura. Gráfica. Plantas actuales, copia, sin escritura. Gráfica. Corte, copia, sin escritura. Gráfica. Elevaciones, copia, sin escritura. Gráfica. Elevaciones, copia, sin escritura. Gráfica. Elevaciones cuadra, copia, sin escritura. Gráfica

16.VIVIENDA CALLE SIERRA 14. Profesora guía: Myriam Waisberg. Alumno: Jaime Sierra. Contiene once planos, que son los siguientes: Croquis acceso Subterráneo, copia sin datos, Plano Valparaíso y Detalle copia, sin escritura respectiva. Gráfica, Formación terreno y Cronología, copia, sin escritura. Gráfica, Elevación (es). Calle Sierra, copia, sin escritura. Gráfica, Planta Nivel 1, copia, sin escritura. Gráfica, Planta Nivel 2, copia, sin escritura. Gráfica, Planta Subterráneo, copia, sin escritura. Gráfica, Planta Cubierta, copia, sin escritura. Gráfica, Elevaciones Principal y posterior, copia, sin escritura. Gráfica, Cortes, copia, copia, sin escritura. Gráfica, Cortes, copia, sin escritura. Gráfica, Fundaciones, copia, sin escritura. Gráfica

17.VIVIENDA DE FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX EN PLAYA ANCHA. Profesora asesora: Myriam Waisberg. Alumna: Soledad Manubens. Sin año. Contiene seis planos: Terreno de señor. Waddington, copia, con escritura, con escritura. Gráfica, población de señor. Waddington, copia, sin escritura. Gráfica. Predio Población Bueas, copia, sin escritura. Gráfica. Propiedad señora. Ibáñez, copia, sin escritura. Gráfica. Valparaíso 1876, copia, sin escritura. Gráfica. Cotas, calles, sitios sector, copia, con escritura. Gráfica

d. "Casas de Playa Ancha": Seminarios catalogados sobre el tema

1. AUTOR: Goles Barrientos, Ivannia; **TÍTULO:** Primera vivienda de los arquitectos Barison y Schiavon: vivienda de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX

2. AUTOR: Gutiérrez Briceño, Carmen Luz; **TÍTULO:** Vivienda de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Playa Ancha

3. AUTOR: Mendoza Bravo, Mario; **TÍTULO:** Vivienda de la Calle Waddington N° 284 y 290: vivienda de Playa Ancha a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Mario Mendoza Bravo

4. DATOS DE AUTOR: Silva Riveros, Alicia; **TÍTULO:** Vivienda de la familia Rosenqvist Grundy Shutterworth en Avenida Gran Bretaña N° 761: vivienda de Playa Ancha a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. 1982

5. AUTOR: Vargas, Montserrat; **TÍTULO:** Las viviendas del pasaje Harrington: vivienda de Playa Ancha a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Montserrat Vargas

6. AUTOR: Vásquez Sierralta, Cecilia; **TÍTULO:** Vivienda de Calle Republica N° 41- 63 vivienda de Playa Ancha a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Cecilia Vásquez Sierralta

7. AUTOR: Villalobos Pino, Manuel; **TÍTULO:** Vivienda de la Avenida Quebrada Verde N°192: vivienda de Playa Ancha a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Manuel Villalobos Pino

8. AUTOR: Avendaño Torres, José; **TÍTULO:** Vivienda en calle Pedro León Gallo N413. Vivienda a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Playa Ancha

9. AUTOR: Bergstein Golberg, Yoshua; **TÍTULO:** Viviendas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Playa Ancha

e. Descripción histórica de edificios patrimoniales: seminarios no catalogados:

1. Edificio Aduana de Valparaíso, Isabel Samaniego M., 1966.
2. Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Deporte y Recreación. Emilia González, 1976.
3. Seminario de la Historia de la Arquitectura, Planos Históricos de Valparaíso. Berta Goldsmith G., 1976.
4. Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Estaciones de Ferrocarril. Osvaldo Navarro A., 1976.
5. Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Arquitectura industrial de Valparaíso. Luis Muñoz P., 1976.
6. Seminario de la Historia de la Arquitectura, Cerro Alegre, Valparaíso, Mirta Contreras Devoto, 1976.
7. Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Edificios Bancarios. Óscar de Nordenflycht B., 1977.
8. Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Equipamiento Educativo. Guillermo Lau Quilodrán, 1977.
9. Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Equipamiento hospitalario, Alexis Lobos, 1979.
10. Historia del Desarrollo Urbano de Playa Ancha. Catalina Opazo V., 1981.
11. Estudio de la Plaza Sotomayor. Jacqueline Muñoz G. 1997
12. Plaza de la Victoria. Gonzalo Herrera León, 1998.
13. Plaza Echaurren y Edificio Astoreca a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Marcos Segovia S., 1998.
14. Plaza Aníbal Pinto. Marlen López Sosa, 2000.

4.2. COLECCIONES

a. Seminarios de Historia de la Arquitectura de Valparaíso. Temas elaborados para formar a los estudiantes de quinto año de Arquitectura, en la experiencia de la investigación a través de diferentes métodos propios del pensamiento contemporáneo. De este modo, adquieren la experiencia de construir un cuerpo de conocimiento que brinda valor a la disciplina, en los ámbitos de la Historia, las Artes Visuales, el Diseño Arquitectónico y las Tecnologías.

1. Tabla Resumen general de las colecciones monográficas: Se obtienen los siguientes resultados, en la siguiente tabla

COLECCIONES MONOGRAFÍAS DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA	
Arquitectura Religiosa de Valparaíso.	22
Casas de Playa Ancha.	17
Arquitectura Religiosa de la Quinta Región.	7
Otras Materias.	14
TOTAL MONOGRAFÍAS	53

>> **Figura . Tabla Resumen general de colecciones monográficas** Fuente: Elaboración propia

B. MONOGRAFÍAS:

De la Arquitectura religiosa de Valparaíso: Se ven los siguientes resultados, en la siguiente tabla

N°	Título	Alumno	Año
1	Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, Cerro Barón, Valparaíso.	Oscar Bustos Sierra.	1974
2	Vice Párroquia Santa Ana, Cerro Cordillera.	Víctor Giannoni Buner.	1977
3	Iglesia de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María del Asilo del Salvador.	Luz Toledo Tapia.	1978
4	Capilla del Carmen Almendral, Valparaíso.	Verónica Pomfret.	1979
5	Capilla Evangélica Alemana.	Patricia Fayeren.	1976
6	Iglesia Corazón de María.	Oscar Juan Bajer.	1977
7	Iglesia Anglicana San Pablo, Cerro Concepción, Valparaíso.	Sergio Ventura.	1974
8	Iglesia San Vicente de Paul.	Juan Luis Moraga Lacoste.	1978
9	Iglesia San Francisco de Puerto, Píezuela San Francisco, Valparaíso.	Cecilia Jiménez Vergara.	1975
10	La Orden de Santo Domingo, Valparaíso.	Rosa Veloso.	1979
11	Iglesia de la Merced.	Anibal González.	1975
12	Iglesia Espíritu Santo.	Patricia González.	1975
13	Capilla de la Providencia.	Carlo Buffico.	1977
14	Iglesia de los SSCC (Iglesia de la Congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y María).	Gustavo Escalante Rojas.	1974
15	La Orden de la Sagrada Familia, en Valparaíso.	Marcela Lara Croqueriell.	1979
16	Templo de los Doce Apóstoles.	Alro Vázquez R.	1975
17	Iglesia San Francisco, Cerro Barón, Valparaíso.	Luis Pradenas Hernández.	1979
18	Iglesia San Luis Gonzaga, Cerro Alegre Valparaíso.	Gabriel Nieto.	1977
19	Iglesia Nuestra Señora del Carmen.	Oscar Novoa E.	1977
20	Unión Church de Valparaíso.	Fernando Rosso G.	1974
21	Iglesia de la Compañía de Jesús de Valparaíso.	Freddy Morales R.	1974
22	Capilla de las Monjas Carmelitas del Cerro Larraín	Alejandro Valenzuela.	1977

>> Figura . Tabla Resumen general arquitectura religiosa Fuente: Elaboración propia

De las Casas de Playa Ancha: Se muestran en la siguiente tabla

N°	Título	Alumno	Año
1	Vivienda de Calle República N°41-63.	Cecilia Vázquez Sierra.	1984
2	Vivienda de la Familia González Canales, Avenida Gran Bretaña N°313.	Yoshua Bergstein G.	1983
3	Vivienda en la Calle Pedro León Gallo N°413.	José Avendaño Torres	1984
4	Vivienda de fines del xix y comienzos del siglo XX en Playa Ancha.	Carmen Luz Gutiérrez	1981
5	Vivienda de fines del XIX y comienzos del siglo XX en Playa Ancha.	Soledad Masubens M.	1981
6	Vivienda de Calle Waddington N° 284-290.	Mario Mendoza Bravo	1983
7	Vivienda de fines del XIX y comienzos del siglo XX en Playa Ancha.	Montserrat Vargas	1981
8	Primera vivienda de los Arquitectos Barison y Schaeven.	Ivanna Gales	1984
9	Vivienda de Calle República N°231.	Euzema Kuncar Akel	1984
10	Vivienda de 1912, Av. Quebrada Verde N°192.	Manuel Vallabos P.	1984

>> Figura . Tabla Resumen general arquitectura de Playa Ancha Fuente: Elaboración propia

b. De la Arquitectura religiosa en la Quinta Región: Se obtienen los siguientes resultados, en la siguiente tabla

N°	Título	Alumno	Año
1	Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Población Vergara, Viña del Mar.	Patricio Courdi F.	1977
2	Arquitectura Religiosa Viña - Quilpué.	Carlos Avendaño	1976
3	Iglesia Anglicana San Pedro, Viña del Mar.	Ricardo González O.	1978
4	Iglesia de San Benito, Chorrillos, Viña del Mar.	José Agustín Vázquez M.	1978
5	Párroquia de Nuestra Señora de los Dolores, Viña del Mar.	Luis Rojas Paez	1974
6	Arquitectura Religiosa. Inventario del Patrimonio Arquitectónico, Quinta Región.	Luis Quillen.	1976
7	Convento de San Francisco de Curimón.	Mercedes Antúnez G.	1965

>> Figura . Tabla resumen catalogo de arquitectura religiosa en la Quinta Región Fuente; Elaboración propia

c. De los Edificios patrimoniales: Se obtienen los siguientes resultados

N°	Título	Alumno	Año
1	Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Deporte y Recreación.	Emilia González	1976
2	Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Equipamiento Hospitalario.	Aleiss Lobos	1979
3	Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Estaciones de Ferrocarril.	Oswaldo Navarro A.	1976
4	Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Arquitectura Industrial de Valparaíso.	Luis Muñoz P.	1976
5	Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Edificios Bancarios.	Oscar de Nordenflycht B.	1977
6	Inventario Patrimonio Arquitectónico de la Quinta Región. Equipamiento Educativo, comunas de Valparaíso y Viña del Mar.	Guillermo Lau	1977
7	Plaza Anibal Pinto	Martín López Sosa	2000
8	Estudio de la Plaza Sotomayor	Jacqueline Muñoz G.	1997
9	Plaza de la Victoria	Gonzalo Herrera León	1998
10	Plaza Echaguren y Edificio Astoreca a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.	Marcos Segovia S.	1998
11	Historia del Desarrollo Urbano de Playa Ancha	Catalina Opazo V.	1981
12	Seminario de la Historia de la Arquitectura, Cerro Alegre, Valparaíso.	Mirta Contreras Devoto	1976
13	Seminario de la Historia de la Arquitectura, Píezuela Históricas de Valparaíso.	Berta Goldsmith G.	1976
14	Edificio Aduana de Valparaíso	Isabel Samaniego M.	1966

>> Figura. Edificios patrimoniales del archivo. Fuente; Elaboración propia

4.3. COLECCIÓN PLANIMÉTRICA:

La planimetría como parte de la arquitectura y topografía, se interpreta en los estudios y procedimientos que se ponen en marcha para lograr representar a escala los detalles de proyectos relacionados con obras o terrenos sobre una superficie plana. Lo que hace la planimetría es prescindir del relieve y la altitud para lograr una representación. Los archivos arquitectónicos resguardan sus planimetrías como un patrimonio documental que debe ser conservado con estándares aplicados a nuestra realidad y a nuestra región. Se obtienen los siguientes resultados, en la siguiente tabla:

COLECCIONES PLANIMÉTRICAS	
Carrera de Dibujo Técnico (Memoria de Título)	168
Restauración Iglesia La Matriz (año 1971)	29
Restauración Iglesia La Matriz (año 1976)	10
Original de Monografías Arquitectura Religiosa de Valparaíso	154
Original de Monografías Casas de Playa Ancha	186
TOTAL PLANIMETRÍA	547

>> Figura. Tabla Resumen Colección planimétrica

Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

a. Colección Planimétricas Iglesia la Matriz de Valparaíso:

Se obtienen los siguientes resultados, en la siguiente tabla

N°	DETALLE CONTENIDO LAMINA	ESCALA	MEDIDA (cms.)	AÑO
1	Plano de emplazamiento y ubicación	1:200/1:2000	85 x 130	1983
2	Plano de cubiertas	1:50	85 x 130	1983
3	Planta primer nivel	1:50	85 x 130	1983
4	Planta segundo nivel	1:50	85 x 130	1983
5	Planta de cielos	1:50	85 x 130	1983
6	Plantas 3er, 4°, 5° y 6° nivel. Elevación Sur	1:50	85 x 130	1983
7	Elevación Oriente	1:50	85 x 130	1983
8	Elevación Norte	1:50	85 x 130	1983
9	Elevación Poniente	1:50	85 x 130	1983
10	Corte longitudinal A-A'	1:50	85 x 130	1983
11	Cortes transversales BB y CC	1:50	85 x 130	1983
12	Detalles puertas y ventanas	1:10/1:5	85 x 130	1983
13	Detalles estructurales techumbre y torre	1:20	85 x 130	1983
14	Detalles estructurales techumbre y torre	1:20	85 x 130	1983
15	Plano de aparejos	1:10	85 x 130	1983

>> Figura. Colección Planimétricas Iglesia la Matriz de Valparaíso Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

b. Colección Planimétricas Iglesia Evangélica Alemana:

Se obtienen los siguientes resultados, en la siguiente tabla

Nº	LÁMINA	ESCALA	MEDIDA(cms.)	AÑO
1	Implantamiento, ubicación y plaza de techumbre.	1:100/1:5000	90 x 110	1983
2	Planta de Arquitectura 1º Nivel.	1:50	90 x 110	1983
3	Planta de Arquitectura 2º, 3º, 4º y 5º Nivel.	1:50	90 x 110	1983
4	Planta de Arquitectura Nivel Zócalo.	1:50	90 x 110	1983
5	Elevación Poniente.	1:50	90 x 110	1983
6	Elevación Sur.	1:50	90 x 110	1983
7	Corte longitudinal.	1:50	90 x 110	1983
8	Corte transversal.	1:50	90 x 110	1983
9	Elevaciones interiores.	1:50	90 x 110	1983
10	Detalle cerchas, elevación, corte e isométrica.	1:20/1:10	90 x 110	1983
11	Detalle de puertas y goznes.	1:10/1:2	90 x 110	1983
12	Detalle de puertas.	1:10/1:1	90 x 110	1983
13	Detalle de ventanas.	1:10/1:1	90 x 110	1983
14	Detalle de ventanas.	1:10/1:1	90 x 110	1983
15	Detalle de balaustradas.	1:10	90 x 110	1983

>> Figura. Colección Planimétricas Iglesia Evangélica Alemana Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

c. Colección planimétricas de la restauración Iglesia La Matriz (1971). Se obtienen los siguientes resultados, en la siguiente tabla

Nº	DETALLE CONTENIDO LÁMINA	FORMATO (cms.)	ESCALAS GRÁFICAS	AÑO
1	Planta de Conjunto	60 x 110	1: 200.	1971
2	Planta Iglesia	60 x 110	1: 100.	1971
3	Fachada Principal	60 x 110	1: 50.	1971
4	Fachada y Detalles	60 x 110	1: 100.	1971
5	Fachada y Detalles	60 x 110	1: 100.	1971
6	Detalles Iglesia	60 x 110	1: 25.	1971
7	Fachada Viviendas 01/04. C. Alente Riveros Nº54, 56, 66	60 x 110	1: 100.	1971
8	Fachada Viviendas 05/11. C. Sto. Domingo Nº4, 40, 48, 64	60 x 110	1: 100.	1971
9	Fachada Viviendas 11/15. C. Sto. Domingo Nº82, 105, 120	60 x 110	1: 100.	1971
10	Fachada Viviendas 16/19 C. Stgo. Severín Nº10, 28, 40	60 x 110	1: 100.	1971
11	Fachada Viviendas 21/30. C. de La Matriz Nº 487/510/441/435/403	60 x 110	1: 100.	1971
12	Fachada Viviendas 33-37. C. Sto. Domingo Nº36/99/107	60 x 110	1: 100.	1971
13	Fachada Viviendas 39/41. C.S. Severín / De La Matriz Nº491/494	60 x 110	1: 100.	1971
14	Planta General	60 x 110	1: 100.	1971
15	Fachada Principal	60 x 110	1: 50.	1971
16	Fachada Calle Santo Domingo	60 x 110	1: 100.	1971
17	Fachada calle de La Matriz	60 x 110	1: 100.	1971
18	Elevaciones Interiores	60 x 110	1: 50.	1972
19	Secciones Transversales	60 x 110	1: 50.	1972
20	Detalle del Altar Mayor	60 x 110	1: 5.	1972
21	Tramo Interior	60 x 110	1: 25.	1972
22	Detalles Interiores	60 x 110	1: 5 / 1 : 2,5	1972
23	Detalles Interiores	60 x 110	1: 5 / 1 : 2,5	1972

>> Figura Colección planimétricas de la restauración Iglesia La Matriz. Fuente: Jiménez, Cecilia. Fuente: Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

d. **Colección Planimétrica de la segunda restauración Iglesia La Matriz (1976).** Dirección General de Obras Públicas. Dirección de Arquitectura Oficina Monumentos Nacionales. Cooperación profesional especializada. Depto. de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile. Valparaíso.

N°	DETALLE LÁMINA	FORMATO (cms.)	ESCALAS	AÑO
1	Planta de la iglesia	65 x 75	1:100.	1976
2	Elevación principal.	65 x 93	1:50.	1976
3	Elevación Sto. Domingo y posterior.	65 x 93	1:100.	1976
4	Elevación calle La Matriz	65 x 75	1:100.	1976
5	Cortes transversales,	65 x 110	1:50.	1976
6	Planta y corte zona del altar.	65 x 110	1:50	1976
7	Detalle pavimentos.	65 x 93.	1:50 / 1:20 / 1:5.	1976
8	Detalle linterna	65 x 75	1:20 / 1:2.	1976
9	Detalle linterna	65 x 95	1:20 / 1:2 / 1:1.	1976
10	Detalle molduras del ábside y nave.	65 x 95	1:50/1:5/1:2.	1976

>> Figura Colección Planimétrica de la segunda restauración Iglesia La Matriz. Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

e. **Colección planimétricas: Capilla de la Providencia, selección de un caso**

TÍTULO: CAPILLA DE LA PROVIDENCIA.								
ALUMNO: C. BAFFICO.								
N°	N° de viñeta	Sin viñeta	CONTENIDO	ESCALA		MEDIDA (cms.)	TIPO DE PAPEL	AÑO
				Gráfica	Sin escala			
1	1		Planta	x		59,8 x 60	Diamante	s/año
2	2		Elevación	x		59,5 x 60	Diamante	s/año
3	3		Corte	x		59,5 x 60	Diamante	s/año
4	4		Corte longitudinal	x		59,5 x 60	Diamante	s/año
5	5		Detalle	x		59,5 x 60	Diamante	s/año
6	6		Copia de Detalles	x		59,5 x 60	Copia	s/año

>> Figura Colección planimétricas: Capilla de la Providencia. Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

f. Colección planimétricas Casas de Playa Ancha, selección de un caso

CASA CAMPUSANO, PRIMERA VIVIENDA DE LOS ARQUITECTOS BARISON Y SCHIAVON, ARTILLERÍA 156. ALUMNO: IVANNIA GOLES B.							
N°	N° de viñeta	CONTENIDO	Escala	Sin escala	MEDIDA (cms.)	TIPO DE PAPEL	AÑO
1	s/n	Elevación Longitudinal Subida Artillería.	1:100		55 x 262,5	Diamante	1984
2	s/n	Elevación fachada interior, galería primer piso.	1:10		40,5 x 110	Diamante	1984
3	s/n	Detalles puertas y detalle chapas.	1:10/1:1		77 x 110	Diamante	1984
4	s/n	Fachada Este, a la quebrada.	1:50		54,5 x 54,5	Diamante	1984
5	s/n	Fachada Norte, al ascensor.	1:50		54,5 x 77	Diamante	1984
6	s/n	Planta actual piso zócalo.	1:50		39 x 55	Diamante	1984
7	s/n	Planta actual piso principal.	1:50		39 x 55	Diamante	1984
8	s/n	Planta actual segundo piso.	1:50		39 x 55	Diamante	1984
9	s/n	Detalles ventana, y marco.	1:10/1:1		39 x 55	Diamante	1984
10	s/n	Ménsula de galería. Detalle estructura.	1:10/1:1		39 x 55	Diamante	1984
11	s/n	Plantas 1er, 2° y 3er nivel. Elevación fachada.	0.01 m		39 x 55	Diamante	1984
12	s/n	Detalle Puerta de acceso.	1:10		39 x 55	Diamante	1984
13	s/n	Nuevo Plano General de Valparaíso (1909-1910).	1:5000		21,7 x 33	Diamante	1984
14	s/n	Esquema Comparación de Casos.		X	21,7 x 99,5	Diamante	1984
15	s/n	Esquema de la volumetría.		X	21,7 x 33	Diamante	1984
16	s/n	Esquema Proporciones Fachada Oeste.		X	21,7 x 33	Diamante	1984
17	s/n	Esquema Proporciones Fachada Norte.		X	21,7 x 33	Diamante	1984
18	s/n	Esquema Proporciones Fachada Este.		X	21,7 x 33	Diamante	1984
19	s/n	Esquema estructura piso galería este.		X	21,7 x 33	Diamante	1984
20	s/n	Esquema estructura real del hastial.		X	21,7 x 33	Diamante	1984
21	s/n	Esquema uniones techumbre y aleros.		X	21,7 x 33	Diamante	1984
22	s/n	Imagen a color, vista a Plaza Wheelwright.		X	54 x 71,5	Papel couché	1984
OBSERVACIONES							
1.- El número de la lámina no corresponde con la viñeta, solo indica la cantidad de láminas.							

>> Figura . Colección planimétricas Casas de Playa Ancha Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

g. Colección planimétricas Biblioteca Santiago Severín, selección de un caso

BIBLIOTECA SANTIAGO SEVERIN, CARRERA DE DIBUJO TÉCNICO (Cupios) ALUMNO: GIGLIO BRIGNARDELLO LEIVA							
N°	N° de viñeta	CONTENIDO	ESCALA	Sin escala	MEDIDA (cms.)	TIPO DE PAPEL	AÑO
2	3	Planta Segundo nivel. Ubicación.	1:50/ 1:2500		75.9 x 160.3	Bond	1983
3	4	Planta tercer nivel. Ubicación.	1:50/ 1:2500		75.4 x 160	Bond	1983
4	5	Planta cubierta, ubicación y emplazamiento.	1:50/ 1:2500/1:200		75 x 160	Bond	1983
5	6	Elevación Principal.	1:50		75.5 x 159.8	Bond	1983
6	7	Elevación Poniente, elevación oriente, corte B-B.	1:50		75.5 x 159.5	Bond	1983
7	8	Elevación Poniente, elevación oriente, corte B-B.	1:50		78.5 x 163	Bond	1983
8	9	Corte longitudinal A- A'.	1:50		55.5 x 160	Bond	1983
9	10	Ventana del 1er y 3° nivel, puerta de balcón de 2° nivel.	1:10/ 1:5		75 x 160.8	Bond	1983
10	11	Raja ventana. Balustre escalera, balcón y ante techo.	1:10/ 1:1/ 1:2		75.5 x 161.2	Bond	1983

>> Figura . Colección planimétricas Biblioteca Santiago Severín Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

COLECCIONES DE FOTOGRAFÍAS

a. Fotografías soportes negativos y diapositivas “Iglesias de Valparaíso”. Véase la siguiente tabla:

	CONTENIDO	LÁMINA DE PLÁSTICO	Nº DE TIRAS	Nº DIAPO POR TIRA	TOTAL DIAPOS.	Nº DE REG.	COLOR
I. La Matriz	Delante		5		25	48 sep.	bls.
	Delante		5		25	48 sep.	bls.
	Plaza		4		21	24nc	bls.
	Entrada		5		25	48 y 102 sep.	bls.
	Platano		21		16	24 ad.	color
TOTAL							
I. Perpetua Socorro		1			29	48	bls.
		2					
		3					
		4					
		5					
		6	4	6,5,2,4,5			
		7	5	2,5,3,4,5			
TOTAL					49		
I. Sagrada Concepción			5		13	24 ad.	bls.
			1				
			2				
			3				
			4	3	6,6		
			5	5	6,6,5,3,3		
TOTAL					46		

	CONTENIDO	LÁMINA DE PLÁSTICO	Nº DE TIRAS	Nº DIAPO POR TIRA	TOTAL DIAPOS.	Nº DE REG.	COLOR
Catedral de Valparaíso					44	30	48
TOTAL							
I. Compañía de Jesús		1	6		26	30 sep.	bls.
		2					
		3					
		4					
		5					
		6					
		7	6	5,6,6,6,6			
		8	5	6,5,5,6,6			
		9	6	6,6,6,6,4	47		
TOTAL					22		
I. Union Church			6		32	63 sep.	bls.
			6		37	63 sep.	bls.
TOTAL					12		
I. San Francisco del Puerto					4,6,2,4,3,5		
TOTAL							
I. La Merced		1	6	3,6,6,2,6,6			
		2	6	5,6,3,5,5,6			
		3	6	6,6,2,4,3,6			
		4	6	5,6,1,6,5,6			
TOTAL							
I. Corazón de María					5,5,2		
TOTAL							
I. Los Doce Apóstoles					6,5,2,4,6		
TOTAL							
I. Corazón de Jesús					36	30 sep.	bls.
TOTAL							
	CONTENIDO	LÁMINA DE PLÁSTICO	Nº DE TIRAS	Nº DIAPO POR TIRA	TOTAL DIAPOS.	Nº DE REG.	COLOR
I. San Vicente de Paul					5,4,5,4		
TOTAL							
I. Buen Pastor					5,3,3,5		
TOTAL							
Capilla del Carmen		1	5	7,7,7,6,6			
		1	5	4,6,7,6,6			
TOTAL							
Capilla La Providencia					6,3,5,2,6		
TOTAL							
Asilo del Salvador		1	1	6			
		1	4	3,6,6,6			
TOTAL							
I. Anglicana San Pablo							
TOTAL							
Capilla del Carmén		1	5	7,7,7,6,6			
		1	5	4,6,7,6,6			
TOTAL							
Capilla La Providencia					6,3,5,2,6		
TOTAL							
Asilo del Salvador		1	1	6			
		1	4	3,6,6,6			
TOTAL							
I. Anglicana San Pablo					6,6,6,6,6,6		
TOTAL							
I. Espíritu Santo		1	6	6,4,4,6,6			
		2	6	3,6,3,6,6,6			
		3	2	4,6,6			
		4	6	6,4,5,4,2,4			
TOTAL							
Planes Iglesias					27		bls.
Reproducciones variat							
2							bls.
TOTAL							

	CONTENIDO	LÁMINA DE PLÁSTICO	Nº DE TIRAS	Nº DIAPO POR TIRA	TOTAL DIAPOS.	Nº DE REG.	COLOR
I. San Vicente de Paul					5,4,5,4		
TOTAL							
I. Buen Pastor					5,3,3,5		
TOTAL							
Capilla del Carmen		1	5	7,7,7,6,6			
		1	5	4,6,7,6,6			
TOTAL							
Capilla La Providencia					6,3,5,2,6		
TOTAL							
Asilo del Salvador		1	1	6			
		1	4	3,6,6,6			
TOTAL							
I. Anglicana San Pablo							
TOTAL							
Capilla del Carmén		1	5	7,7,7,6,6			
		1	5	4,6,7,6,6			
TOTAL							
Capilla La Providencia					6,3,5,2,6		
TOTAL							
Asilo del Salvador		1	1	6			
		1	4	3,6,6,6			
TOTAL							
I. Anglicana San Pablo					6,6,6,6,6,6		
TOTAL							
I. Espíritu Santo		1	6	6,4,4,6,6			
		2	6	3,6,3,6,6,6			
		3	2	4,6,6			
		4	6	6,4,5,4,2,4			
TOTAL							
Planes Iglesias					27		bls.
Reproducciones variat							
2							bls.
TOTAL							

>> Figura. Tabla de fotografías en soportes negativos y diapositivas de Iglesias de Valparaíso Fuente: Jiménez, Cecilia. Proyecto FONDART N° 11390-5/2010

b. Colección de fotografías que han formado parte de exposiciones: Las colecciones de fotografías que han formado parte de alguna exposición han sido registradas, individualizando contenido, formato, soporte, dimensiones. Existen innumerables fotografías en soporte papel, negativo y diapositiva, los cuales se comenzarán a catalogar.

TABLA RESUMEN

COLECCIONES FOTOGRAFICAS	
Sector Iglesia La Matriz y su entorno.	16
Iglesias de Valparaíso.	33
TOTAL FOTOGRAFIAS	49

>> Figura . Tabla Colección de fotografías Fuente: Elaboración propia

a. Se incluye una colección Fotografías Iglesia La Matriz y su entorno y Colección Fotografías Iglesias de Valparaíso y Viña del Mar

Selección de fotografías iglesias de Valparaíso y Viña del Mar



>> Figura. Fotografía Iglesia Anglicana. Valparaíso. Fuente: Sala Archivo Miryam Waisberg



Convento Santo Domingo. Valparaíso. Fuente: Sala Archivo Miryam Waisberg

Iglesia Corazón de María. Valparaíso. Fuente: Sala Archivo Miryam Waisberg

Iglesia San Benito. Viña del Mar. Fuente: Sala Archivo Miryam Waisberg

4. CONCLUSIONES

De acuerdo con los objetivos propuestos, estudié distintas fuentes en variados soportes para elaborar la siguiente conclusión y sugerencias respecto a la valoración del trabajo de la investigadora arquitecta Myriam Waisberg Izacson, como guía del patrimonio arquitectónico de Valparaíso.

Recojo el objetivo general, a lo largo de los antecedentes expuestos, así se valoran los antecedentes que otorgan una visión respecto a la investigadora, y la posibilidad de observar las mismas definiciones identificativas a nivel local, nacional e internacional.

Como fruto de la investigación, se ha confirmado la importancia de la arquitecta Waisberg como la figura que incentiva e impulsa el concepto de patrimonio arquitectónico de Valparaíso, mediante la investigación de las construcciones históricas de la ciudad. Fue elemental acentuar en la singularidad, excelencia académica y profesional de la arquitecta aludida. En este ámbito, de los resultados de la investigación emanaron dos aspectos: su pasión por el patrimonio arquitectónico de Valparaíso y la estructura metodológica que aplicó en la investigación desarrollada a lo largo de su vida profesional, entendiéndola como una metodología relativa a la naturaleza de la multiplicidad de las manos, como un instrumento de precisión prodigiosa. Ella pensaba que las manos tenían la fina capacidad de percibir y plasmar en el cerebro para siempre los datos y referencias comprendidas al escribirlas. La profesora razonaba que las obras de los grandes arquitectos nacían de la presencia participada de las manos, por esa vía las personas se conectaban directamente con la mente y de ahí se desprende que las obras presentadas fueron hechas a mano.

Por otro lado, su proceso en torno al Patrimonio Arquitectónico le otorgó reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional, destacándose por ser quien unió a profesionales y especialistas de diversas áreas, culminando con la inclusión del casco histórico de Valparaíso en el prestigioso listado de sitios que forman parte del "Sitio Patrimonio Mundial", elevado en cuatro ámbitos: valor histórico, arquitectónico, urbano y también intangible cultural. De este modo, sobresale su fuerte inspiración como arquitecta ornamental, con estudios de biblioteconomía, dedicando buena parte de su obra a la conservación y restauración de los monumentos arquitectónicos. También se reconoce el desarrollo sistemático de un cúmulo de material bibliográfico documental inédito existente en la Biblioteca de la Universidad de Valparaíso.

Hoy, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso debe proteger y, a la vez, poner a disposición de especialistas el material documental que esta investigadora resguardó en sus dependencias. De este modo, el presente legado no debe quedar inactivo y se propone difundirlo

para restaurar importantes obras arquitectónicas dañadas; así también, crear nuevas fuentes de información y conocimiento a partir de las investigaciones realizadas.

Es necesario que se conozca el catastro por el valor de las publicaciones traspasadas a las obras construidas y la razón fundamental, claramente, que fueron seleccionadas y estudiadas diferentes edificaciones aludidas, mostradas y existentes en diferentes soportes expuestos como: seminarios, planimetrías y fotografías. De esta forma, las construcciones que se encuentran extintas, serán reconocidas a través del archivo para la recuperación de su información histórica. Las obras vigentes tendrán en el archivo una investigación original como piso para un nuevo estudio o proyecto arquitectónico.

De este modo, gracias al valioso trabajo documental de la investigadora Myriam Waisberg Izacson, hoy se pueden rescatar y conservar importantes obras patrimoniales que fueron desarrolladas en una época, que se trabajó de una manera muy acuciosa y con una singular metodología de investigación.

Asimismo, los archivos documentales personales tienen gran valía, considerando que no solo almacenan información original de una colección inédita, sino que se debe tener en cuenta que mantienen la memoria cultural y social de los pueblos, en este caso, de la ciudad de Valparaíso, por su valor arquitectónico patrimonial. Por lo mismo, deben ser protegidos por la Universidad de Valparaíso.

La gran protagonista es nuestra investigadora Myriam Waisberg, forjadora de la historia chilena, la cual con su propia experiencia ha marcado cada rincón, cada muestra, cada detalle de nuestro legado arquitectónico en Valparaíso, contribuyendo, además, al desarrollo de esta ciudad.

Esta tesis logra acopiar parte importante del material bibliográfico y documental legado por Myriam Waisberg, colaborando con una exploración dirigida a valorizar a la académica y también crear conciencia en la preservación de los documentos inéditos. Para dar a conocer este legado, se confeccionó un catastro del material documental, con soportes como planimetrías, gráficos, seminarios y fotografías que son un aporte al conocimiento almacenado en el presente archivo, para uso de la comunidad investigadora interna y externa.

Importantes universidades demandarían por un archivo de la naturaleza del recopilado por Myriam Waisberg. Los investigadores son acuciosos y resueltos, valorizan los documentos y la tenacidad de sus pares, con ello también las técnicas empleadas en sus originales.

Me cabe la responsabilidad, como profesional bibliotecólogo y como (Beberashvili et al. 2013) estudiante de Historia, dar a conocer el material aludido y también

prevenir las consecuencias, ya que el investigador, en su esencia, pasa gran parte de su tiempo revisando antecedentes de los archivos, y estos, obviamente, pasan a ser de mucha importancia y son frágiles. De ahí se desprende la necesaria conservación y preservación de los acervos bibliográfico-archivísticos de sus originales. Es por ello que se sugiere el uso de tecnologías digitales de resguardo de dicha información, de manera de acceder a ella sin generar deterioro en los originales, quedando esto como un desafío: la creación de un repositorio digital, de manera de hacer más expedito el uso de acuerdo a los requerimientos de los especialistas.

5. BIBLIOGRAFÍAS

Libros

- CALDERÓN, Alfonso y SCHLOTFELDT, Marilis. *Memorial de Valparaíso*. Santiago: Ril Editores, 2001. ISBN 9562841480
- CABEZA, Ángel. Valparaíso, Chile. *Donde vive la imaginación*. Santiago de Chile: Edit. Gobierno de Chile / Edit. Consejo de Monumentos Nacionales / Ilustre Municipalidad de Valparaíso. 2003. 75 p. ISBN 9567953104
- DOMÍNGUEZ, Víctor. *Monografía histórica de Valparaíso 1536-1910*. Viña del Mar: Altazor, 2004. 131 p. ISBN 9567472262.
- GOBIERNO DE CHILE. Ministerio de Educación. Consejo de Monumentos Nacionales. *Postulación de Valparaíso como sitio del patrimonio mundial UNESCO*. Santiago de Chile: Consejo de Monumentos Nacionales, 2004.
- MELLA, Orlando. Grupos Focales ("Focos Groups"): *Técnicas de Investigación Cualitativa*. Santiago: CIDE, 2000. 27 p.
- MONERO, Rafael. *Contra la indiferencia como norma*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 1995. 192 p. ISBN 9561403501.
- REYNOSO, Carlos. *Análisis y diseño de la ciudad compleja: Perspectivas desde la antropología urbana*. Buenos Aires: SB, 2004. 397 p. ISBN 9789871256679
- RODRÍGUEZ Gómez, Gregorio, GIL Flores, Javier y GARCÍA Jiménez, Eduardo. *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Málaga: Aljibe, 1999. 101 h. ISBN 8487767567
- SÁEZ Godoy, Leopoldo. *Valparaíso: Guía histórico-cultural, siglos XVI-XXI*. Valparaíso: Edit. BACH (Bachillerato – USACH) / Edit. de la Universidad de Playa Ancha, 2004. 580 p. ISBN 9562960293
- UNESCO. Gobierno de Chile. *Postulación de Valparaíso como sitio del Patrimonio Mundial: Resumen Informativo*. Valparaíso: Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 2003.
- WAISBERG, Myriam. *Casas de Playa Ancha: la vivienda de fines del siglo XIX en Valparaíso*. Santiago: Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, 1988. 108 p.
- WAISBERG, Myriam. *La Arquitectura Religiosa de Valparaíso: siglo XVI-siglo XIX*. Santiago: Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, 1992. 138 p.
- WAISBERG, Myriam. *La traza urbana, patrimonio consolidado de Valparaíso*. Mar del Plata: Centro internacional para la Conservación del Patrimonio, 1995. 17 p.

Libros Electrónicos

Behar Rivero, Daniel. *Metodología de la Investigación* [en línea]. Venezuela: Ediciones Shalom, 2008. [consulta 9 septiembre 2013]. Disponible en: <http://rdigital.unicv.edu.cv/bitstream/123456789/106/1/Libro%20metodologia%20investigacion%20PDF.pdf>

Revistas

CRUZ Baranda, Silvia. Una propuesta para sistematizar el componente investigativo en la Carrera de Arquitectura. *Revista Pedagogía Universitaria*. (1): 83-104, 2005.

Tesis

- BUSTAMANTE, Lidia. "Magia y color, metáforas de la plástica del Valparaíso Patrimonial". Tesis para optar al título de Diseñador con mención en Gráfica. Valparaíso: Universidad de Valparaíso; Escuela de Diseño, 2004.
- ARTIGAS Bolívar, Marcela. Edificio del diario El Mercurio de Valparaíso. Seminario de egreso para optar al título de Arquitecto. Valparaíso: Universidad de Valparaíso; Escuela de Arquitectura, 2005.
- WAISBERG Izacson, Myriam. *Génesis de la planta urbana. Simbiosis arquitectura y naturaleza*. Revista CA. (101): 30-31, 2000.

Páginas Web

- FUNDACIÓN VALPARAÍSO. *UNESCO declara Valparaíso Patrimonio cultural de la humanidad*. [en línea] En: <http://www.fundacionValparaíso.org/pags/noticias/site/pags/20030703115335.html> consulta 22 octubre 2013]
- GARCÍA-HUIDOBRO, Cecilia. *Homenaje a Myriam Waisberg* [en línea]. 2004 [consulta 22 octubre 2013]. Disponible en: http://www.nuestro.cl/opinion/editorial/myriam_weisberg.htm
- GUARDA, Gabriel. El monje del patrimonio [en línea]. 2003 [consulta 06 junio 2013]. Disponible en: <http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/guarda.htm>
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Los archivos de arquitectura en el contexto latinoamericano* [en línea]. 2001 [consulta 26 junio 2013]. Disponible en: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/bases/texto044_e.asp
- HARVEY, Edwin. *La política cultural en Argentina* [en línea]. 2001 [consulta 26 junio 2013]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134159so.pdf>
- ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE VALPARAÍSO. *Valparaíso una síntesis de lo que somos* [en línea]. 2013 [consulta 14 noviembre 2013] Disponible en: http://www.municipalidaddeValparaíso.cl/Valparaíso_sintesis.aspx

JIMÉNEZ, Cecilia y FERRADA, Mario. *Los valores universales del patrimonio arquitectónico y urbano de Valparaíso* [en línea]. 2003 [consulta 22 octubre 2013] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19800809>

JIMÉNEZ, Cecilia y FERRADA, Mario. *Myriam Waisberg Isacson, un eslabón imprescindible en la puesta en valor de la cultura arquitectónica chilena* [en línea]. 2005 [consulta 22 octubre 2013] Disponible en: <http://arquitemas.blogspot.com/>

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO. Fondo Margot Loyola. *Conservación, sistematización y difusión del patrimonio de los salones porteños de 1900* [en línea] <http://margotloyola.ucv.cl/eventos/02/> [Consulta 26 junio 2013].

Manual de preservación de bibliotecas y archivos de northeast document conservación center [en línea]. 2000 [consulta 03 septiembre 2013] Disponible en: <http://www.nedcc.org/spplam/spplam3.pdf>

Casaplan. Colectivo de grabado y artes en Valparaíso: los primeros 10 años. Sistematización de una experiencia colectiva. Valparaíso, Chile

JAVIERA MOREIRA MAYR

Grabadora. Pedagogía en Artes Plásticas Universidad de Santiago, Licenciatura con mención en Grabado.

Socia honoraria del Taller 99 y directora de CasaPlan, Valparaíso. Chile

Filiación institucional: Directora CASAPLAN. Valparaíso. Chile

ORCID: 0009-0008-9943-2925

Contacto: <https://casaplan.cl/javiera-moreira/>

JOSÉ MIGUEL PIZARRO AMIGO

Periodista. Grabador.

Filiación institucional: Coordinador CASAPLAN. Valparaíso. Chile

ORCID: 0009-0000-0334-5387

Contacto: <https://www.instagram.com/kadillac2.0/>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Casaplan. Printwork
and arts collective in
Valparaíso: The first 10
years. Systematization of
a collective experience.

Valparaíso, Chile.

2025. Vol 18. Nº 29

Páginas: 95-119

Recepción: julio 2025

Aceptación: septiembre 2025

RESUMEN

El presente artículo, se plantea como una sistematización de la experiencia artística del colectivo que funciona en torno al Centro del grabado CASAPLAN, en la ciudad de Valparaíso. Este centro surge de la iniciativa, visión y tenacidad de su equipo original, quienes venía de una rica experiencia formativa de la tradicional Escuela del Grabado ARTE 99 que fundara el destacado artista nacional Nemesio Antúnez, en Santiago. En todos estos años, han pasado un sin número de artistas, formando nuevas generaciones, ampliando su oferta de talleres, y fomentando un espacio de transmisión del grabado y el arte a nivel local, por lo que este texto, busca dar una panorámica de esta tradición en torno al grabado en Valparaíso en este Centro Cultural.

Palabras clave: Colectivo, arte, grabado, Valparaíso, cultura

ABSTRACT

This manuscript is intended as a systematization of the artistic experience of the collective that operates around the CASAPLAN Engraving Center, in the city of Valparaíso. This center was born from the initiative, vision, and tenacity of its original team, who came from a rich formative experience at the traditional ARTE 99 Engraving School founded by the prominent national artist Nemesio Antúnez, in Santiago. Over the years, countless artists have passed through, training new generations, expanding the range of workshops, and fostering a space for the transmission of engraving and art at the local level. Therefore, this text seeks to give an overview of this tradition surrounding engraving in Valparaíso at this Cultural Center.

Key words: Collective, art, engraving, Valparaíso, culture

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5360>

INTRODUCCIÓN

CASAPLAN¹ se plantea como un espacio de encuentro, creación y difusión para el grabado y el arte contemporáneo en la ciudad de Valparaíso. Desde nuestro taller de grabado, nuestras galerías y nuestra cafetería buscamos proyectar la difusión de las artes visuales hacia la comunidad y el ámbito artístico regional, nacional e internacional y, de esta manera, aportar a la construcción de la identidad cultural de la región y el territorio nacional.

Estamos ubicados en Valparaíso, ciudad reconocida como capital cultural del país. Eso supone un desafío constante y, para ello, procuramos entregar insumos y servicios culturales de alta calidad que dinamicen el circuito cultural de la ciudad y que fomenten, día a día, la creación de nuevos públicos.

El espíritu de CasaPlan se basa en el trabajo colaborativo y busca construir y fortalecer vínculos con diferentes comunidades. Promovemos la creación en un contexto profesional, intercambiando conocimientos, observando y experimentando nuevas ideas.

En este contexto, el centro CasaPlan se plantea como un colectivo de arte, que toma tanto la herencia del trabajo del taller artístico, como las diversas técnicas de grabado que, con los años, se han desarrollado y transmitido, en un trabajo conjunto y colaborativo.

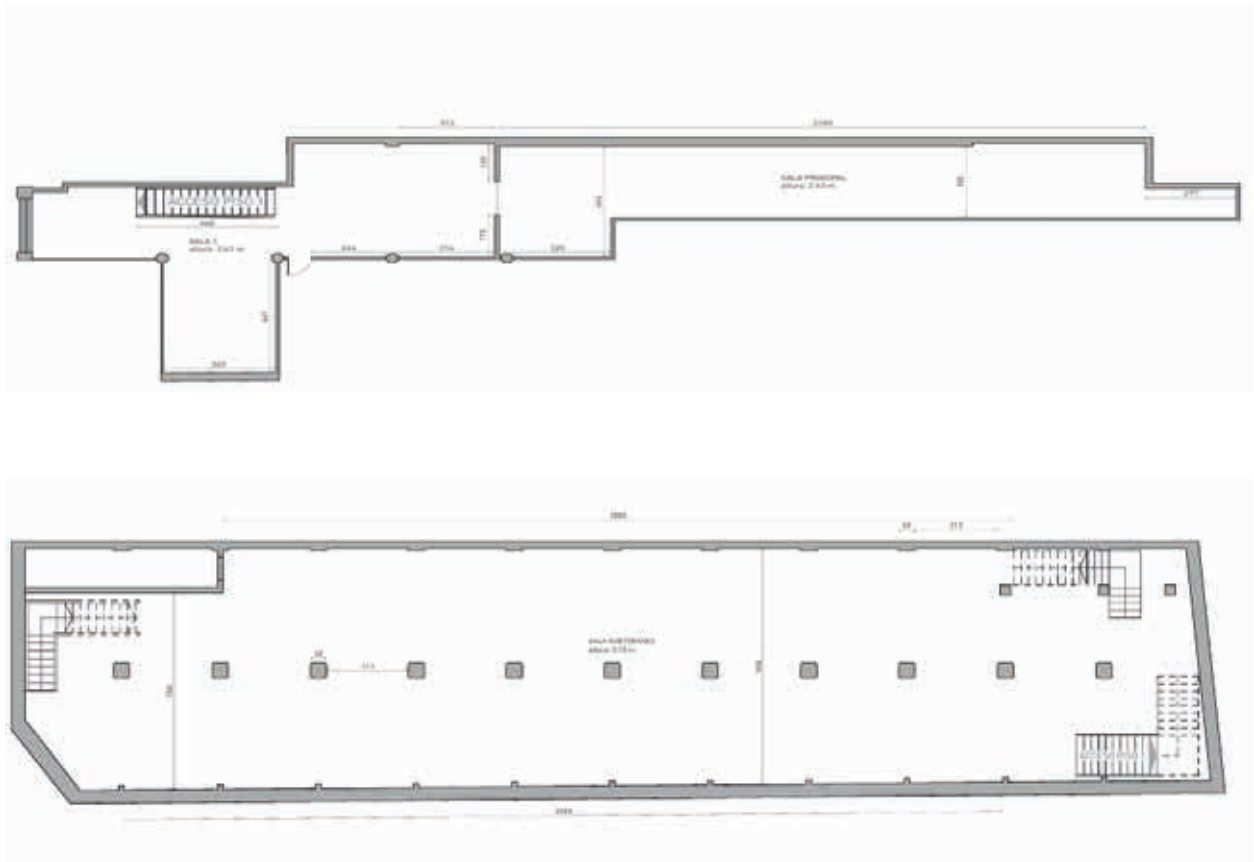


>> **Figura 1. Vista interna del taller CasaPlan. Fuente: Casaplan**

¹ El directorio de CASAPLAN está compuesto por: Domingo Nico Santa María, Rafa Munita, Antonia Jarpa, Javiera Moreira, Anita Tuma y José Miguel Pizarro

IMPORTANCIA PATRIMONIAL

Este proyecto está emplazado dentro de un edificio de gran valor arquitectónico y patrimonial construido en 1917, declarado inmueble de conservación histórica, de arquitectura historicista neoclásica ubicado en el plan de Valparaíso, donde convive con el barrio universitario céntrico cerca de los principales circuitos culturales y turísticos de esta ciudad. La restauración del edificio estuvo a cargo de las gestoras del proyecto; la artista Javiera Moreira y la arquitecta Antonia Jarpa.



>> Figuras 2-3. Planos del taller. Plano planta de la galería superior y plano planta piso inferior. Fuente: Planos CasaPlan-Galería-Subterráneo.pdf

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL GRABADO

El taller de arte es un concepto tan viejo y tan diverso como la misma definición de arte y, como todas las cosas de este mundo, obedece a su tiempo histórico. No es lo mismo un taller de producción artística —como el de Miguel Ángel en la Florencia del Renacimiento— que el taller de un pintor, como Turner, en pleno Romanticismo. No solo el taller responde a un tiempo específico, también lo hace el artista que lo funda y abre sus puertas.

A modo de ejemplo, en 1855, Gustave Courbet exhibe al público una obra que justamente se llama *El taller del pintor*. Más allá de la crítica que hace y de cómo le da la espalda a la “academia” —tema que quedará para otra ocasión—, esta obra tiene una dimensión testimonial que permite, entre otras cosas, observar los cambios que se estaban desarrollando en el campo del fenómeno de lo bello. (Molina, 2020; Tomas, 2020; Romero, y Vogelfang, 2020). Además, se da el lujo de pintar al mismísimo Baudelaire, a quien, entre otras cosas, le debemos unos excelentes textos sobre grabado, además de ser uno de los primeros intelectuales en utilizar el término “vanguardia”.



>> Figura 4. *Charles Baudelaire* (1821-1867, pintura de 1848, de Gustave Courbet

>> Figura 5. Óleo sobre lienzo, pintura de 1855, de Gustave Courbet. 359 cm x 598 cm. Imagen restaurada, Museo de Orsay. París, Francia Fuente: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/restauraciones/restauraci%C3%B3n-del-estudio-del-pintor>

EL GRABADO O LOS GRABADOS. TÉCNICA Y DIVERSIDAD EXPRESIVA. TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

Debe señalarse que el sentido de este arte ha ido variando con el tiempo, acumulando y expandiendo su oficio, especialmente en función de las diversas técnicas y tradiciones en uso. Según Sanfuentes (2017):

Se entiende que el grabado es una disciplina cuyas técnicas, caracterizadas rigurosamente a lo largo de los años, son un paradigma que nos permite certezas y pertenencia a un campo; algunos dirían “pequeño campo”, pero campo, al fin y al cabo. Por otra parte, tantas veces un riguroso e inflexible manual de procedimientos que sólo permite la validación de una obra en la pertenencia a su historia interna. Sin embargo esta historia pocas veces se articula productivamente o al menos se tensa con la llamada Historia del Arte, tradicionalmente asociada en los siglos al desarrollo y devenir de la Pintura, la Arquitectura y más recientemente de la Escultura y sus desplazamientos; y ahora también en la plena actualidad de todos los modos inter, trans mediales y disciplinares, aunque dudo que estos últimos hayan logrado ser discutidos seriamente y con la distancia crítica que requiere la teoría y la historia. Respecto del grabado, mucho de la riqueza conceptual, ampliaciones y posibilidades que contienen o se desprenden de sus modos técnicos —pues es verdad que cotidianamente se habla de técnicas— es utilizada recurrentemente y de forma privilegiada en la producción contemporánea de arte como formas de lenguaje que dejan atrás y omiten diálogos posibles con su origen. (9-10)

Resulta importante, entonces, destacar que el trabajo del grabado se ha transmitido y renovado constantemente, por lo que CasaPlan ha ido incorporando, en sus talleres, diversas técnicas heredadas desde la tradición, pero también explorando nuevas formas expresivas para abordar el principio básico del acto de grabar. Es importante destacar tanto la forma de trabajo como las técnicas:

- a. El taller artístico vinculado al grabado, por un lado (Baeza, 2019; DIBAM, 2016).
- b. La diversidad de técnicas que abarca la producción de grabados (Ruiz, 2004; Vila Castro, 2019; Larraya, 1952).

Respecto a esta última dimensión técnica del grabado, hay algunas consideraciones que hacer. Según Hugo Rivera (1988):

Siempre en relación a este medio de arte ha existido cierta ambigüedad terminológica, porque la palabra grabado, en rigor, denota la forma de producción de la matriz en los medios de impresión en relieve o de hueco. Por abuso extensivo se ha aplicado a los medios de impresión plana, como sucedió en el siglo diecinueve con la litografía o como se hizo en este siglo con la serigrafía, la que en algún momento incluso fue denominada como “planograf”.

En este sentido, siguiendo a Rivera, y por extensión semántica, se debe agregar a esto que el término refiere además a otros oficios técnicos que no pertenecen necesariamente al mundo de la impresión, como a decoración incisa con la que el hombre, aún sin escritura, fijó signos sobre huesos de reno, la del nielado, que dio origen al aguafuerte; a la de la talla dulce usada en la joyería, en la glíptica usada en la producción de monedas, medallas o punzones tipográficos. Además, el concepto se ha extendido y decimos que se “graba en la memoria” o que queda “impreso en ella, y hoy día se habla de grabar en disco duro, etc. Este abuso convencional en la denominación de las técnicas de producción de objetos para impresión por medios tradicionales —formas “relictas” que se utilizan hoy sólo como expresión de arte— se hizo extensivo al objeto que recoge la imagen de esas matrices: la estampa, denominándola también grabado.

De este modo, hoy en día, como señala Sanfuentes (2017):

Grabar es una palabra de uso común que designa la acción de trazar o escribir algo para que quede inscrito en relieve sobre una superficie, acción y denominación presente de múltiples formas en nuestra cotidianeidad, luego también disciplina artística que implica diversos modos de generar imágenes también inscritas o fijadas sobre una matriz, que luego, mediante distintos procesos técnicos será impresa sobre un soporte, en general papel, y luego es fundamental su consiguiente posibilidad de editar, o sea, de obtener estampas o copias iguales. (14-15)

Si bien los fines del grabado pueden encontrarse en prácticas cercanas a la artesanía o, incluso, como parte de una función lúdica o técnico-funcional dentro de una sociedad o pueblo, también supone y plantea la diferencia con el desarrollo del grabado como lenguaje y técnica artística, propiamente tal (Baeza, 2019), la cual ha estado fuertemente ligada al

desarrollo del taller, especialmente desde el Renacimiento hasta la actualidad, donde queda vinculada, especialmente, tanto a los talleres artísticos como a la formación universitaria (Herrera, Carolina; Richard, Nelly (eds). 2015)

Por último, Luis Camnitzer (1968; cit. en Sanfuentes, 2017) señala que:

El pensar en términos de “grabado” parece implicar la aceptación del arte en sub-ramas. Y en general, los que aceptan esta división absoluta, también aceptan la división entre artes mayores y menores. Y el grabado es considerado un arte menor o de segundo orden. Históricamente el criterio para dividir artes mayores y menores parece basarse en el monto de aportación de imágenes o de sistemas de percepción. (16)

Dada esta diversidad de técnicas que se han heredado, como de sus ampliaciones, CasaPlan, hoy en día, cuenta con una amplia oferta de talleres, donde nuestro modelo de enseñanza se construye a partir de las propuestas visuales de cada estudiante. A partir de sus ideas, se desarrollan diversas técnicas de grabado, poniendo énfasis en la imagen como medio de expresión y en el fomento de una producción autoral. Consideramos la técnica como una herramienta al servicio de una propuesta gráfica que permite la construcción de un lenguaje propio. En este enfoque, valoramos tanto el proceso creativo como el resultado final. Reconocemos, además, que el grabado es un oficio que se ha transmitido de generación en generación por los maestros, y esa herencia se refleja en la manera en que compartimos el conocimiento.

En este marco, aspiramos a formar un grupo de grabadores con un conocimiento sólido de esta disciplina, capaces de manejar los conceptos fundamentales de la gráfica clásica y contemporánea. Buscamos que puedan integrarse activamente a los distintos circuitos artísticos, promoviendo el trabajo colectivo y cultivando una mirada crítica sobre su entorno y su quehacer artístico.

Actualmente, se imparten talleres de:

- a. **Grabado avanzado:** Este curso está diseñado para artistas que deseen profundizar en el mundo del grabado, explorando nuevas posibilidades técnicas y conceptuales. Bajo la guía de los profesores Javiera Moreira y José Miguel Pizarro, se desarrolla un portafolio visual sólido, experimentando con superficies no convencionales y la integración e investigación de nuevas texturas en el proceso de impresión. A través de un enfoque que fusiona la tradición con la contemporaneidad, el curso te permitirá

expandir tu lenguaje visual y fortalecer tu identidad artística. Como cierre, se culmina con la producción de una obra del artista. El taller dura un año.

- b. **Artistas libres:** Artista libre es una extensión del taller dirigido a quienes, tras dos años de formación, son evaluados por la directora Javiera Moreira para continuar su desarrollo artístico. Es un espacio de experimentación y acompañamiento personalizado para artistas que deseen profundizar en el grabado y técnicas gráficas como aguafuerte, aguatinta, punta seca, tetrabrado, colografía y monotipia. El enfoque está en el grabado como medio expresivo, favoreciendo la construcción de un lenguaje visual propio. Se promueve el diálogo, la reflexión crítica y el intercambio entre participantes, integrando herramientas técnicas y conceptuales que vinculen la práctica personal con los circuitos del arte gráfico contemporáneo. Es un espacio activo para crear, investigar y crecer colectivamente. El taller dura un año y está dirigido por Anita Tuma.
- c. **Litografía:** La litografía es un sistema de impresión que data del 1796, creada por Alois Senefelder, y que consiste en la utilización de una piedra de origen calcáreo, donde una de sus caras (la que recibe la imagen) es graneada con polvos de esmeril para producir un grano y rebajar su superficie dejándola virgen para recibir la imagen. Esta técnica funciona bajo el principio de la inmiscibilidad o rechazo entre la grasa y el agua. Las propiedades de esta piedra permiten la absorción de materiales grasos que son la base de los materiales que se utilizan para dibujar la piedra. Una vez dibujada la piedra es necesario fijar la imagen con el procedimiento químico de acidulación; luego de esto, la piedra-imagen está lista para ser impresa. Se requiere, entonces, humedecer la superficie con esponjas y agua para producir el principio litográfico y generar, mediante el uso de una prensa, las estampas en papel y, eventualmente, la edición, dado que su principal objetivo es la reproducción de la imagen. La litografía es parte de la evolución tecnológica para solucionar la necesidad humana de reproducir imágenes y cuenta con propiedades únicas dentro del mundo del grabado que la hacen muy atractiva para los artistas que se desenvuelven, por sobre todo, en el ámbito del dibujo, pues se utilizan lápices o lápices touch, principalmente. Esta técnica se considera una de las más complejas del grabado, dado que muchos de los procesos que se realizan son prácticamente

invisibles y es necesario tener un conocimiento riguroso de la misma para no cometer errores que se evidenciarán posteriormente. Se ofrecen dos cursos, uno avanzado y otro de inicio, con una duración de tres meses por etapa. Los profesores son Rafa Munita, Violeta Campodónico y Marcela Rodríguez (avanzado). Violeta Campodónico y Marcela Rodríguez en la modalidad de inicio.

- d. **Calcografía.** En este taller, el artista José Miguel Pizarro combina técnica de dibujo con procesos de grabado en metal. Diseñado para artistas, diseñadores y público interesado, no requiere experiencia previa. Los participantes aprenderán a preparar matrices metálicas y a dominar métodos como el aguafuerte, aguatinata y punta seca, integrando el dibujo como base creativa. El taller ofrece sesiones teóricas, demostraciones prácticas y desarrollo de proyectos personales. Dura tres meses.
- e. **Metal.** Impartido por el artista Enrique Jara, donde se trabajan, en tres módulos sucesivos, diferentes técnicas, tales como:
 - **Módulo 1:** Punta seca
 - **Módulo 2:** Aguafuerte
 - **Módulo 3:** Aguatinata
- f. **Relieve.** Este taller propone una inmersión teórico-práctica en el universo del grabado en relieve, explorando sus fundamentos técnicos y conceptuales, así como sus posibilidades expresivas dentro del arte contemporáneo. Dirigido a personas con inquietudes artísticas —estudiantes, docentes, diseñadores, artistas y público general— interesadas en profundizar en los principios esenciales de la gráfica, articulando saberes técnicos con enfoque reflexivo en torno a la imagen impresa. A lo largo del curso se abordarán tres técnicas principales. La **xilografía** será vista no solo como una técnica ancestral —basada en la talla directa sobre bloques de madera—, sino como un lenguaje visual vigente, potente y adaptable a múltiples discursos contemporáneos. El **linograbado**, por su parte, utiliza planchas de linóleo como soporte, lo que permite una talla más fluida y menos laboriosa, convirtiéndose en una excelente vía de iniciación al mundo del grabado en relieve. Por último, la **mixocolografía**, módulo que ofrece una experiencia única, combinando elementos de la pintura, la escultura y la gráfica, a través de la creación de matrices mixtas con texturas y relieves diversos, abriendo un amplio campo de exploración formal, matérico y discursivo

del grabado. El taller contempla una revisión del valor gráfico del relieve como construcción simbólica y estética, destacando su rol histórico como medio eficaz de reproducción masiva de imágenes. Desde sus raíces en la cultura china, japonesa y en la Europa medieval, el grabado en relieve ha estado vinculado a la expansión del conocimiento, cobrando especial protagonismo tras la invención de la imprenta de tipos móviles por Gutenberg en el siglo XV. Desde entonces, la estampa se ha constituido como un recurso clave en la circulación de ideas.

- g. **Fotolito.** El curso de fotolito *offset* está dirigido a toda persona con interés en las artes gráficas, tanto jóvenes como adultos, que quieran aprender a grabar e imprimir una plancha *offset* de su propio diseño. La fotolitografía en la industria editorial representa un salto tecnológico que aún se encuentra vigente para la impresión de imágenes. Se reemplaza la piedra por planchas flexibles de metal graneado emulsionadas con químicos sensibles que bajo la exposición en una mesa de luz se logran plasmar los diseños contenidos en una película o film de acetato. Si bien este curso se encuentra orientado a un resultado artístico, la técnica es industrial y sus aplicaciones más comunes son de carácter publicitario, por lo tanto, pensar en una obra relacionada con el afiche, fanzine, collage o diseño gráfico es absolutamente congruente, así también como en proyectos de imagen independiente. El curso está dirigido por Alejandro Capra.
- h. **Carboncillo.** En este curso, los estudiantes aprenderán a representar un retrato considerando tanto sus proporciones como los aspectos lumínicos y volumétricos, analizando la incidencia de luces y sombras en el modelo. Se busca profundizar en el conocimiento de la anatomía de la cabeza y la morfología del rostro, al mismo tiempo que se amplía el dominio técnico de materiales como el carboncillo y el grafito. El curso está diseñado tanto para quienes deseen iniciarse en el dibujo de retrato como para aquellos que ya poseen conocimientos previos y buscan perfeccionar su técnica. A través del dibujo a mancha, los participantes desarrollarán habilidades gráficas específicas que les permitirán una mayor comprensión y expresión artística. Está dictado por: José Miguel Pizarro y dura cuatro sesiones.



>> Figuras 6-14. Afiches de talleres Casaplan. Fuente: Talleres Casaplan

CASAPLAN: RECORRIDO EN NUESTRA HISTORIA

Como se ha señalado, el desarrollo del grabado, ha implicado una diversidad de técnicas, que caen bajo la misma denominación básica. Sin embargo, esto resulta incompleto si no se la vincula a una manera colectiva de trabajar que, en sus casi seiscientos años, ha estado vinculada al trabajo de un taller, tomando el modelo propio del arte tradicional (CASAPLAN, 2021) vinculado a otras artes como la pintura y la escultura, más aún con la fuerza histórica que significó el resurgimiento de estas artes en la época del Renacimiento. Por lo que esta forma de trabajo es parte sustancial del desarrollo no solo del grabado, sino también de Casaplan.

Entonces el taller de arte lo podemos entender como una relación entre el tiempo que habita, el artista que lo funda y a quienes congrega. ¿Será esa la clave del éxito de un buen taller? Nemesio Antúnez, en 1956, funda el Taller 99 (DIBAM, 2016), dicho sea de paso, el hermano mayor de Casaplan, bajo el modelo de Stanley William Hayter (DIBAM, 2016), el taller de grabado bajo un modelo de creación colectiva; es decir, la figura del maestro baja de su pedestal para incorporarse a un aprendizaje que se nutre del otro. Como se señala en el documento aniversario del taller 99 (DIBAM, 2016):

(...) el taller fundado por Nemesio Antúnez el año 1956, utilizando el modelo del Atelier 17 que conoció en los años 40 cuando estudió con S.W. Hayter en Nueva York. Con 60 años cumplidos queremos compartir la historia del Taller 99 desde su esencia de trabajo colectivo.



>> **Figura 15.** Grabado de Stanley William Hayter. Obra: *Myth of Creation*, 1940 Fuente: Museo Tate. Londres. UK. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hayter-myth-of-creation-p07027>

Figura 16. Fotografía de Stanley Hayter en un taller de grabado, trabajando Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Stanley_William_Hayter

Dicho lo anterior, se suma entonces un cuarto elemento a lo que entendemos como taller: el ejercicio creativo y de aprendizaje ahora es colectivo. Esto es Casaplan. Todos quienes lo construyeron, lo habitan y lo llevan adelante son, en sí mismos, un modelo de creación colectiva.

Javiera Moreira y Antonia Jarpa, después de dos años de restauración, utilizando una metáfora para explicarlo mejor, lanzaron una piedra en el estanque y las ondas comenzaron a viajar por Valparaíso, que, en su condición de puerto, propagó esa fuerza hacia todos lados.

Hagamos un poco de historia. En estos diez años de Casaplan, más de cien personas han pasado por el taller de grabado. Hoy deben trabajar de manera profesional alrededor de veinte personas. Algunos han ganado importantes premios, otros han participado en diversos concursos y bienales, han realizado residencias o expuesto su obra en el extranjero. A su vez, desde los extramuros de Valparaíso ha llegado un número significativo de artistas cuyo domicilio creativo está en otras disciplinas y que en Casaplan se atreven a cruzar con el grabado. Es justo decir que el modelo surge por iniciativa de Esteban Agosín y gracias a las buenas relaciones con el festival de arte sonoro Tsonami y con el festival internacional de fotografía FIFV, tuvimos el privilegio de ver estrategias de creación que conversaron muy bien con la tradición del aguafuerte y el agua-tinta.

Buenos amigos deja la marea en una ciudad costera. Hace treinta años el mar nos regaló al Loro Coirón, quien decidió venir en barco a Valparaíso, un viaje iniciático fundamental para que el puerto lo aceptara como uno más.

Hace diez años llegó Nicholas Hill. Un maestro, en todos los sentidos que aguanta la palabra. Su amistad, incluso, perdona lo imperdonable: extraviar una carpeta de treinta cianotipos. Sabemos que ese mismo mar la tendrá que devolver. Por estos días, el taller recibe, por segunda vez, a Celine y a Pierre, dos franceses que, sabemos, se volverán habituales en Valparaíso; el puerto ya los atrapó. Desde esa misma Francia, vaporosa y refinada, llegó hace tres años Carine Valette, la cuota de poesía y *performance* que el taller necesitaba.

Así es el sueño que funda Javiera en Valparaíso; lo ha vivido todo, vaya que ha respondido a su tiempo. El taller, como núcleo palpitante de la identidad de Casaplan, junto a su cafetería y las dos galerías que, dicho sea de paso, han albergado más de cien actividades en torno a las artes y el grabado, ha resistido temblores con traje de terremoto, un estallido social que no sirvió para nada y, finalmente, una pandemia. No hay que olvidar que ese 2019, el año de actividades en Casaplan empezó con una exposición que se llamaba *Naufragio* en la sala El Farol de la Universidad de Valparaíso

¿Habría sido una premonición de lo que venía? Quién sabe, finalmente no naufragamos. Quizás Casaplan es más parecido a una balsa, no como la que describían Corrêard y Savigny (2014), la balsa de la Medusa. Esta, a diferencia de la otra, lleva a todos sus tripulantes a salvo, sin un rumbo claro, solo mirando al presente (los talleres responden a su tiempo). La pandemia la vivimos en Casaplan aplanados, frente a la pantalla. Esos dos años de encierro sirvieron para revisar toda la historia y teoría de las vanguardias del siglo XX y revisar todo el siglo XIX.

Nos dimos el lujo de ver y explicar las tres series más importantes de grabados de Goya.

Una vez por semana se hacía un taller experimental de dibujo y se revisaban los diferentes proyectos que, semana a semana, las artistas de Casaplan realizaban en sus casas con lo que tenían a mano. Quizás y paradójicamente, la pandemia fue uno de los momentos más productivos del taller. El taller de Javiera es una casa donde la gente llega sin golpear la puerta; todos son bienvenidos. Así es la Javiera, así llegué yo y así trabajamos juntos nueve años. Aprendimos uno del otro lo que había que aprender y en esa experiencia aprendimos a soltar lo que no merece ser guardado. Aprendí, en estos nueve años, que ganar un fondo es importante, pero no puede definir tus acciones. Aprendí que los artistas más humildes son los más grandes; quizás de eso se trata la consagración, alcanzar la humildad. Aprendí que la gestión de proyectos culturales, hoy en día, la puede hacer una inteligencia artificial; lo que importa son las relaciones humanas, los años de amistad y trabajo. En definitiva, Casaplan es una escuela para quien quiera asumir algún desafío en su estructura organizacional. Para terminar, es importante recordar a quienes pasaron y no están: Sergio Ayala, Marko Molina y Luis Cano. (CASAPLA, 2021). Grandes amigos artistas que, de alguna manera, nos muestran otro elemento importante de un taller: el paso del tiempo y como va envejeciendo, madurando y conservando historias. El verdadero desafío para sobrevivir es moverse sin dejar de preservar, atesorar y custodiar los años que pasan por ese cuerpo colectivo por grande o pequeño que sea. Ahí hay un elemento interesante de observar en los talleres de grabado, que es cómo pasan de una generación a otra sin sacrificar el espíritu con el que el artista maestro —en este caso maestra— lo funda. Ahí está el desafío para los próximos diez años de Casaplan.

DIEZ AÑOS CREANDO CASAPLAN

Este 2025 se cumplen diez años desde nuestra llegada a Valparaíso, maravilladas por la belleza y la historia de la Ciudad Puerto. En particular, nos cautivó este edificio construido en 1917. Uno de sus dueños, Guillermo Küpfer Timermann, en representación de su familia, nos propuso restaurar.

Antonia Jarpa, arquitecta, inició la restauración de este lugar. Durante dos años, trabajó en recuperar su esencia, rescatando su maravillosa y gran nave central, que volvió a cobrar vida como un espacio ideal para la realización de diversas actividades. Paralelamente, gestionó, administró y organizó cada rincón del edificio, logrando que funcionara como residencia, café, taller, subterráneo y galería.

Lo llamamos Casaplan, una casa en el plan de Valparaíso, situada cerca de la Biblioteca Severín, Plaza Victoria, universidades, institutos técnicos y salas de exposiciones como la Galería de Arte Municipal, Sala Punta Ángeles de la UPLA y El Farol, integrándose así a un circuito vibrante de eventos culturales y sociales. Un sueño hecho realidad.

Gracias a la acogida de los porteños, trabajadores y todos quienes creyeron en este proyecto, logramos levantar este espacio. Con el proyecto listo, abrimos las puertas de Casaplan a la comunidad porteña en agosto de 2015. En esta aventura, el taller de grabado se convirtió en el corazón del proyecto, con la participación de Rafael Munita, maestro de litografía, y Roberto Acosta, artista y grabador. Junto a Antonia y otros gestores culturales, impulsamos este espacio con investigación, experimentación y enseñanza de las técnicas de grabado, organizando exposiciones que han sido un gran aporte para estudiantes universitarios y el público general.

Una de las iniciativas más significativas de Casaplan han sido los talleres abiertos o “talleres ciudadanos” de grabado en plazas, centros culturales, playas, caletas, el puerto y los cerros. Estos encuentros han permitido acercar la disciplina a la comunidad porteña y a toda la región de Valparaíso, promoviendo la experimentación y la reflexión.

Desde el inicio, también pensamos en realizar residencias artísticas nacionales e internacionales. Para ello, restauramos un departamento que ha acogido a diversos artistas interesados en estas técnicas. Entre ellos, Nicholas Hill, quien fue nuestro primer residente y que, hasta el día de hoy, regresa cada año para plasmar en su obra sus experiencias en Valparaíso, al igual que otros artistas internacionales que han contribuido con su trabajo investigativo en la ciudad.

Rafael Munita, profesor y miembro del Taller 99 Nemesio Antúnez (DIBAM, 2016), ha sido una figura clave en la enseñanza de la litografía. Su conocimiento técnico y su análisis de la imagen han motivado a alumnos y profesores a explorar nuevas técnicas y a desarrollar su propio lenguaje visual. Cada viernes, viaja desde Santiago

junto a su ayudante Lancelot Belaunde, quien también ha puesto sus conocimientos a disposición de los estudiantes, fomentando el compromiso con el grabado.

En 2019, el estallido social en Chile afectó el funcionamiento de Casaplan, al encontrarnos en un punto estratégico del plan de Valparaíso. Sin embargo, esta situación nos impulsó a reinventarnos, preparándonos para la crisis sanitaria que vendría con la pandemia. Cerramos nuevamente nuestras puertas, pero logramos adaptar nuestra programación a plataformas digitales, combinando lo físico con lo virtual. En 2021, finalmente, reabrimos nuestro espacio al público. Esta experiencia fortaleció nuestro equipo, permitiéndonos seguir impartiendo clases y compartiendo conocimientos de manera *online*.

Otro hito importante en nuestra evolución ha sido la consolidación del espacio subterráneo de Casaplan, donde hemos dado vida a diversas manifestaciones del arte contemporáneo, incluyendo festivales, instalaciones y exposiciones.

A lo largo de estos años, hemos contado con el apoyo de la comunidad de Valparaíso. Nos dicen que el porteño es cuidadoso con lo suyo, y ¡cómo no serlo! Esta ciudad está llena de sueños y magia en su arquitectura y cultura. Sabemos que en nuestra sociedad la cultura parece no tener la importancia que merece, pero hemos logrado mantener este proyecto vivo gracias a la pasión y el compromiso. El taller de grabado sigue siendo el corazón de Casaplan, invitando a artistas visuales a participar en clases, pasantías y exhibiciones.

Nuestro café, hoy dirigido por Gabriel Astaburuaga, se ha convertido en un espacio de encuentros y reflexiones, acogiendo lanzamientos de libros, seminarios e inauguraciones.

Todos seguimos esforzándonos por mantener vivo este proyecto. Agradecemos a los porteños y amigos de Casaplan, a quienes han creído en este espacio de cultura y encuentro. A todos los artistas de la comunidad, grabadores como Jorge Martínez, Loro Coirón, Isabel Cauas, Taller 99, Nicholas Hill, y a nuestros amigos Ricardo Romero y Johana Bastías. También a mis hijas, Constanza y Catalina, y a todos los que de una u otra manera han contribuido a levantar este proyecto y darle vida hasta el día de hoy.

Asimismo, agradecemos el apoyo incondicional del Museo del Grabado, Museo Baburizza, la Municipalidad de Viña del Mar, la Universidad de Playa Ancha, el Centro Cultural de Valparaíso, CORFO y el PAOCC (Programa de Apoyo a Organizaciones Culturales Colaboradoras).

CASAPLAN: DIEZ AÑOS GRABANDO HISTORIA, SUEÑOS Y FRATERNIDAD EN VALPARAÍSO

En Casaplan, cada rincón lleva consigo el eco de los rodillos en movimiento, el susurro de las tintas deslizándose sobre las matrices y el crujido del papel acariciado por los vientos marinos. Este espacio no es solo un taller; es una casa construida sobre la fraternidad, donde artistas y alumnos se convierten en familia y donde cada día se transforma en un ritual de arte de la terapia. En esos encuentros, las copas se elevan junto a las espátulas, las tintas y los rodillos, celebrando la creatividad y la vida.

La huella de Casaplan se extiende más allá de sus paredes. En sus mesas, las matrices son testigos silenciosas de historias grabadas con pasión y destreza. Bajo la guía de Javiera Moreira, Roberto Acosta, Rafa Munita y el Colectivo de grabadores de Casaplan, generaciones de artistas nacionales e internacionales han encontrado en este taller no solo un espacio para aprender técnicas, sino también un hogar para descubrir su voz creativa y compartir su amor por el oficio. La paciencia del grabador, el delicado equilibrio entre fuerza y sutileza, ha sido transmitido de maestro a alumno, formando un linaje de creadores que llevan consigo el espíritu de Casaplan.

La magia de Valparaíso, con su arquitectura decimonónica y su historia de inmigrantes, impregna el alma de las obras que nacen en este taller. Cada grabado es un testimonio del lugar donde el arte y la ciudad convergen: en las colinas que desafían la gravedad, en los muros que narran cuentos de marineros y en las calles empedradas que recuerdan tiempos pasados. Casaplan ha sabido capturar esa esencia, convirtiéndola en una marca indeleble sobre el papel.

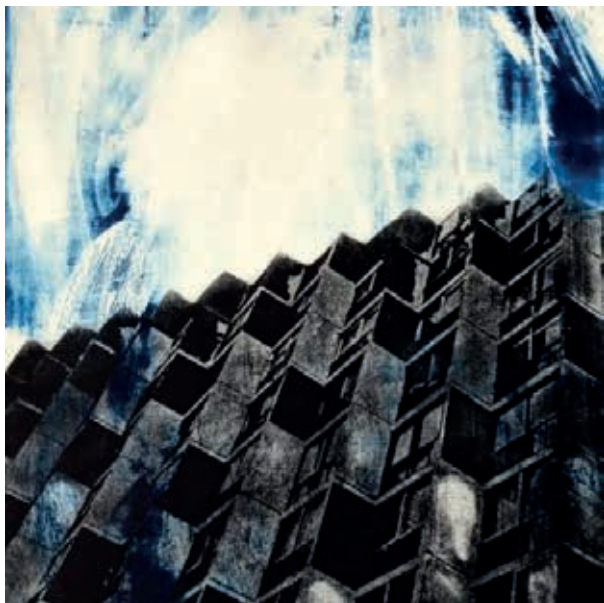
La palabra “matriz” adquiere un significado profundo aquí. No solo es la superficie de donde emergen las impresiones, sino también un símbolo de la semilla inicial plantada hace una década. Casaplan ha sido una matriz de ideas, de sueños compartidos y de esfuerzos conjuntos. Cada artista que ha pasado por sus puertas ha dejado una impresión en la memoria colectiva de este lugar. Y cada impresión es, a su vez, un tributo a la comunidad que lo hace posible.

En un mundo donde el tiempo parece acelerar, Casaplan nos recuerda la importancia del ritmo pausado, del proceso minucioso y del cuidado artesanal. Cada impresión requiere paciencia, cada obra es el resultado de un viaje de descubrimiento, y cada semana compartida es una celebración de la persistencia del arte y de la fuerza del colectivo.

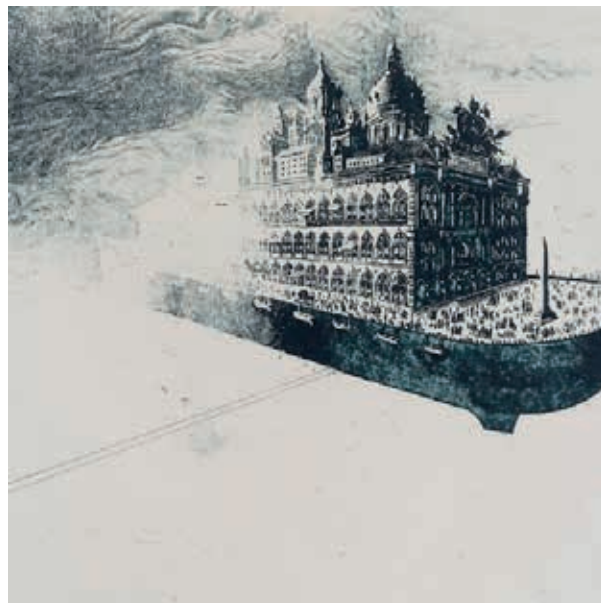


>> Figura 17-18. Grabado de Alejandro Andrés Cabrera Hurtado. *Sudamérica en las sombras*. 50x60 cm. Aguafuerte al azúcar, 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 19-20. Grabado de Pamela Sáez Díaz. *Aferrados a la vida*. 56x85cm. Fotolitografía, 2019. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 21. Grabado de Pamela Sáez Díaz. *Edificio Copacabana*, 1962, Viña del Mar. 40x60. Algrafía, aguafuerte, 2022. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

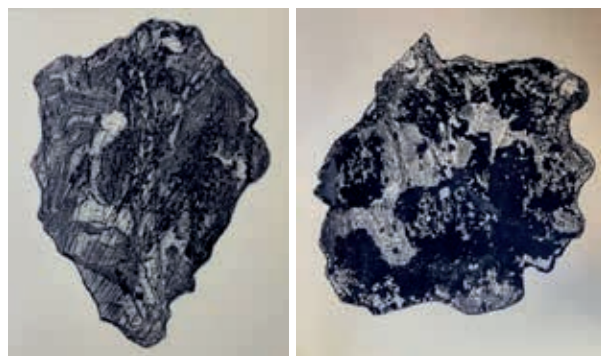


>> Figura 22. Grabado de José Miguel Pizarro: 1935 *Virgilio, inmigración italiana*. 56x70 cm. Aguafuerte, 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



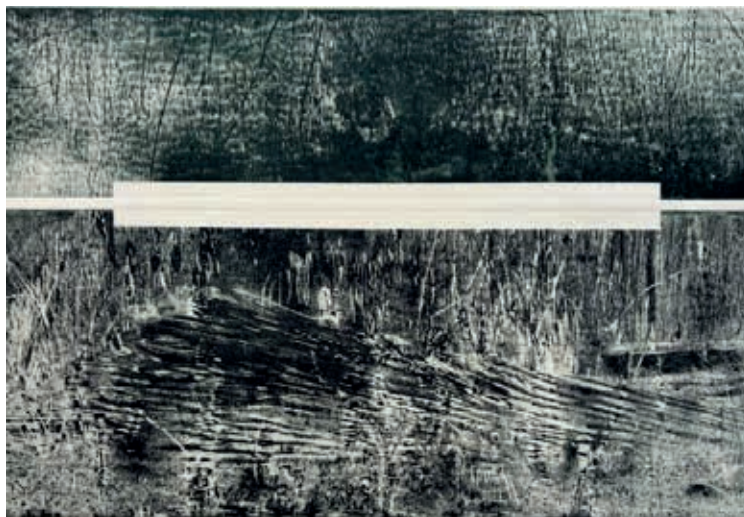
>> Figura 23. Grabado de figura. Domingo Nico Santa María. *Humanoide al Metro*. 50x35. Xilografía, 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 24. Grabado de figura. Domingo Nico Santa María. *Peregrino*. 78x55. Colografía circular (máscaras o matriz en base a reciclaje), 2023. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 25. Grabado de Francisca Bruna Salinero. *Fragmentos de tierras lejanas*. Fugulac. 40x40cm. Aguafuerte y craquelado, 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 26. Grabado de Francisca Bruna Salinero. *Fragmentos de tierras lejanas*. Leucayec. 40x40cm. Aguafuerte y craquelado, 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 27. Grabado de Ana Andrea Tuma Díaz. *Capullo*. 30x30 cm. Aguafuerte y aguatinata, 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 28. Grabado de Ana Andrea Tuma Díaz. *Desde la orilla*. 49x79.5 cm. Aguafuerte y aguatinata, 2023. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 29. Grabado de Alicia Menay Vásquez. *Invierno en colores*. 40x50 cm. Aguafuerte/Hayter, 2023. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 30. Grabado de Claudia Barbera. *Putas vírgenes. Aurora*. 40x60 cm. Fotolitografía, bordado y tinta sobre papel, 2022. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 31. Grabado de Alicia Menay Vásquez.
Descanso en la costa I. 30x40 cm. Aguafuerte/Poupée,
2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 32. Grabado de Ana María Cabello.
51,00x39,00 cm. / 29,2x26,7 cm. Técnica mixta:
xilografía, puntaseca. 2023. Fuente: CASAPLAN;
Talleres | Casaplan

Es difícil responder esa pregunta sin llegar a una respuesta melosa o romántica, sin embargo, sería complicado no hacerlo al responder la pregunta. - sí. - imagino a Javiera Moreira decirse a sí misma antes de lanzar una pequeña idea (bola de nieve) desde lo alto de algún cerro mirando el mar. La pequeña idea de nieve se desliza con velocidad entre carteles que anunciaban "se venden ratones" y restos de fierros de un antiguo museo. En un principio la idea era pequeña pero compleja, con el pasar del tiempo tomó una forma más imponente, comienzan uniéndose más restos de nieve y consigue un fluir orgánico. En el camino partes se desprenden y otras abandonan el giro de la bola, como es natural. Aun así, está girando esta idea gravitacional, que en este mover de masas mantiene unidas las partes. El sueño de una grabadora que proyectó un taller más allá de lo conocido, más allá de un lugar oculto apartado y oscuro, en un espacio abierto, visible, no solo para grabadores o artistas, sino también para curiosos, dormidos, extranjeros, locales, sibaritas, sobrios, etc.

>> Figura. 33 *Palabras para CASAPLAN*, de Lancelott Belaunde Fuente: CASAPLAN homepage Inicio



>> Figura 34. Grabado de Raúl Besoain. *El naufragio*. 19x58 cm. Aguatinta y aguafuerte. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 35. Grabado de Ana María Cabello. *Brisa profunda*. Imagen 14,5x58,5 cm. Aguafuerte, aguatinta y puntaseca. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 36. Grabado de Isabel Cauas Esturillo. *...libre la memoria de otros recuerdos...* 80x120 cm. Litografía y serigrafía, 2023. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 37. Grabado de Ivonne Picó Betbeder. *Renacer en la poesía de una bella flor.* 40x60 cm. Aguafuerte, aguainta, 2025. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 38. Grabado de María Victoria Álvarez A. *Atardecer.* 50x70. Aguainta. 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 39. Grabado de María Victoria Álvarez. *Dique Valparaíso.* 50x70. Aguainta y Punta Seca. 2025. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

Estamos en Casaplan, taller de grabado porteño en el Plan de Valparaíso.

¡Qué bellas litografías y xilografías encontramos acá! ¡Tantas muñecas y dedos flexibles alrededor de las gubias!

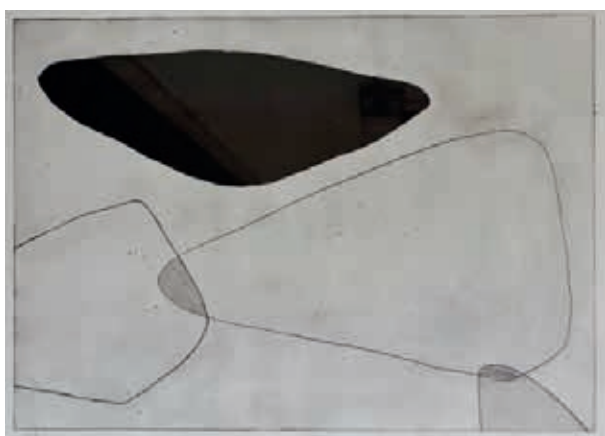
Es un placer escuchar cantar el trayecto de la litografía sobre la piedra lijada y luego sentir el orgullo del cincel y de la punta seca por ser los primeros, para finalmente deslumbrarnos con los suaves baños de aguatintas. Todas estas audaces fuentes de eterna multiplicación heredadas de los puristas de la época de Carlos Hermosilla dan como resultado la alegría de ver durante las sesiones matinales a padres tratando de contestar a hijos e hijas la pregunta universal del ¿qué es? Los codos sobre la mesa, los rodillos, la camisa ligeramente salpicada de puntos de tinta negra, azul o sepia, hacen que el alumno se vuelva sonriendo o concentrado hacia su compañero o compañera y este o esta lo mire de vuelta. Los días en este bello taller Catedral son colectivos; cada uno respetando los silencios, las tristezas y las alegrías del prójimo con complicidades ocasionales, y solo desesperados por la inmensidad de lo que queda por hacer. Como en los bailes de tango, los bailarines y bailarinas eméritos asisten y tranquilizan a los neófitos. Esto da al espacio un aroma de bondad colectiva, un sabor coreográfico dulce y casi permanente, y un buen momento de espera y de respeto. Se respira mucha atención a través de su bella y permanente implicación desde hace 10 años en un Chile aún más hermoso; Javiera Moreira, Roberto Acosta, Rafael Munita, Enrique Jara y José Miguel Pizarro (Kadillac), poco a poco han obtenido una muy linda fama y reputación en el mundo del grabado desde la Cordillera Chilena a la Muralla China.

>> Figura 40. Palabras para CASAPLAM de Loro Coirón, con la complicidad de Luz y Francisco Méndez. Valparaíso, 18 de febrero de 2025 Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



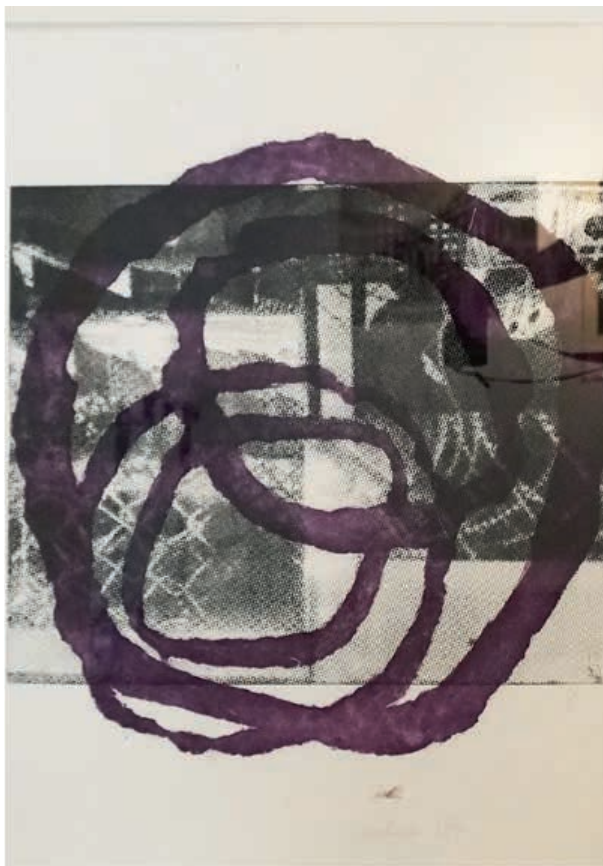
>> Figura 41. Grabado de Valeria Moeller Díaz.
Majestuoso. 39x56 cm. Punta seca. Aguatinta, 2024.
Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 42. Paula Arriagada Renner. "1". 12 x 17
cm. Aguatinta, 2025. Fuente: CASAPLAN; Talleres |
Casaplan



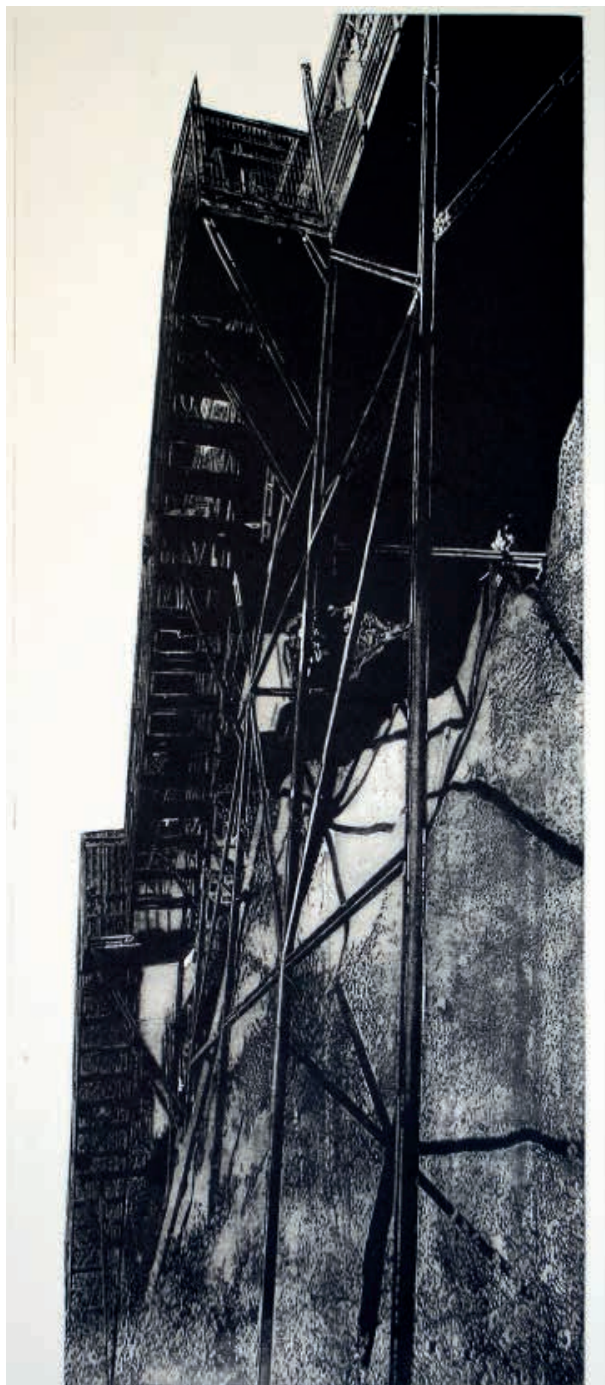
>> Figura 43. Grabado de Perla Urenda Pastene.
Piedra Sola. 21.5x42.5 cm. Aguatinta, 2016. Fuente:
 CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 44. Grabado de Perla Urenda Pastene.
S/nombre. 35x54. Aguafuerte y aguatinta, 2016.
 Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 45. Grabado de Nicholas Hill. *S/T*. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 46. Javiera Moreira. *Secretos*. Monotipia y xilografía sobre seda negra. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 47. Grabado de Andrea Pino. *Arraigo I*. 40x95,5. Aguafuerte, aguainta, 2019. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 48. Grabado de Andrea Pino. *Alzado hipóstilo*. 40x60. Aguafuerte, aguainta, 2019. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 49. Roberto Acosta. *El año del caballo*. Xilografía. 60x 60cm. 2023 Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 50. Pamela Muñoz. *Bomba*. 11x13 cm. Aguatinta, aguafuerte y punta seca. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 51. Grabado de Rafa Munita, 40x29 cm. Litografía, 2023. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 52. Grabado de Silvia Escobar Jiménez. *Miradas*. 74x54,5. Monotipia, 2024. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan



>> Figura 53. Grabado de Silvana Yagnam. *Mujer roja*. 89x30cm. Aguatinta, aguafuerte y carborundo, 2024. Gabriela Robin Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

>> Figura 54. Grabado de Nicholas Hill. *S/N*. Fuente: CASAPLAN; Talleres | Casaplan

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, Gustavo (ed). ARTEPUERTO, 2025
- Ávila, Gustavo (ed). ARTEPUERTO, 2024
- Baeza, F. (2019). De arte menor a arte moderno. La colección de grabados del Museo de Arte y Artesanía de Linares. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- CASAPLAN (2021). CASAPLAN: MEMORIA 2020-2021. Espacio de encuentro, creación y difusión de las Artes Visuales para Valparaíso. Proyecto financiado por línea de apoyo a Espacios Culturales, SEREMI, Valparaíso.
- Corréard, Alexander. 2014. *El naufragio de la Medusa*. Ediciones del Viento. España
- Camnitzer, Luis. (1969). Texto. En: Camnitzer, Luis; Castillo, José Guillermo; Porter, Liliana. 1969. Texto. The New York Graphic Workshop. Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1969, s/n
- DIBAM, 2016. Taller 99/60 años: Encuentros en diálogo. Recuperado en: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-79405_archivo_01.pdf
- Herrera Águila, Carolina; Richard, Nelly (Editoras). 2015. Escuelas de Arte, Campo Universitario y Formación Artística Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile Editores.
- Larraya, Tomás. 1952. *Xilografía. Historia y técnicas del grabado en madera*. Ed. Talleres gráficos P. S. A. España
- Molina, C. 2020. Presentación. Más de 150 años de Charles Baudelaire. *Saga. Revista de Letras*, (8), 35–39. <https://doi.org/10.35305/sa.vi8.18>
- Rivera, Hugo 1988. "El grabador y su obra". Catálogo exposición Ed. Estampas Mini-print.
- Romero, A. W., & Vogelfang, L. (2020). Del centro a la periferia: las cartografías parisinas de Charles Baudelaire y Annie Ernaux. *Saga. Revista de Letras*, (8), 212–226. <https://doi.org/10.35305/sa.vi8.25>
- Sanfuentes. Francisco. 2017. *Grabado/Poéticas y desplazamientos*. Ed. Artes visuales. Universidad de Chile
- Tomás, S. I. 2020. Retratos y autorretratos de Baudelaire: un itinerario visual por sus ideas sobre arte. *Saga. Revista de Letras*, (8), 267–336. <https://doi.org/10.35305/sa.vi8.29>
- Vila Castro, Melissa. 2024. "El grabado, la técnica y su evolución histórica". Tesis para optar al Título Profesional de Licenciado en Educación. Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Escuela Profesional de Educación Artística. Lima, Perú.

Páginas Online:

- Casaplan. Espacio de difusión y producción de arte contemporáneo en Valparaíso, de alcance nacional, con programación anual ininterrumpida, que cuenta con su propio café/bar, con una galería de exposiciones de artes visuales, un subterráneo para instalaciones y artes experimentales, un taller de artes gráficas, una residencia de 7 habitaciones y una sala para talleres, conferencias y otros usos.
- Museo Orsay. París. Francia. Disponible en: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/restauraciones/restauraci%C3%B3n-del-estudio-del-pintor>
- Museo TATE. UK. En: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hayter-myth-of-creation-p07027>

Legado del artista Eugenio Brito Honorato a través del estudio de la colección familiar¹

MARÍA BERNARDITA SKINNER HUERTA

Periodista. Doctora © en Ciencias Sociales. UPLA. Magíster en Arte. Mención en Patrimonio. UPLA. Chile.

Filiación institucional: Departamento de Estudios Territoriales y Diálogos Interculturales, Universidad de Playa Ancha, Chile

ORCID: 0000-0002-3456-8943

Mail contacto: bernarditaskinner@gmail.com

EUGENIO ALONSO BRITO FIGUEROA

Artista Visual

ORCID: 0009-0004-4679-6515

Contacto: <https://www.instagram.com/britofigueroaeugenio/?hl=es-la>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,

Colectivos y Museos

Legacy of the artist Eugenio
Brito Honorato Through the
study of the collection

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 120-144

Recepción: diciembre 2024

Aceptación: mayo 2025

RESUMEN

El presente artículo profundiza en un estudio de la colección familiar del artista nacional Eugenio Brito, lo que nos permite ofrecer una semblanza más acabada de su obra, especialmente desde su época de formación artística, a través de su estudios académicos y los contactos con artistas chilenos —como Medardo Espinosa, Roberlindo Villegas o Pedro Skarpa— y con la cultura europea, propia de su formación, en un contexto donde predominaban las vanguardias, en particular las obras del cubismo de Picasso y el modernismo de Le Corbusier, entre tantos otros.

Palabras clave: arte, escultura, muralismo, historia de vida, archivo familiar

ABSTRACT

This manuscript delves into a study of the family collection of the national artist Eugenio Brito, which allows us to obtain and figure a more complete portrait of his work, especially from his period of artistic training, through his academic training and contacts with Chilean intellectuals, such as Medardo Espinosa, Roberlindo Villegas or Pedro Skarpa, and European culture, typical of his training and France or Italy, in a context where the avant-garde movements predominated, in particular the works of Picasso's Cubism, the modernism of Le Corbusier, among many others.

Key words: art, sculpture, muralism, life story, family archive

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5361>

¹Este artículo puede considerarse como una continuación del trabajo presentado en un número anterior, sobre la obra del mismo autor, don Eugenio Brito. Véase: Skinner Huerta, M. B., & Brito Figueroa, E. A. (2024). "El arte como experiencia vital en la obra de Eugenio Brito, una mirada a través de sus cuadernos, croquis; registros fotográficos y notas de viaje de la colección familiar". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 16(25), 37–57. <https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3894>

Estos artículos son parte de la investigación desarrollada como parte de su tesis de magíster en Patrimonio en la Universidad de Playa Ancha

La historia compartida dentro de un territorio es lo que tiene en común un grupo humano, pudiendo siempre ser (re) leída o (re) interpretada en torno a la memoria y a los documentos que van apareciendo.

Un par de matrices, un afiche y una pila de grabados de reconocidos artistas locales resguardados en el archivo personal del pintor Eugenio Brito Honorato, nos despiertan una interrogante, nos quieren mostrar algo. Recortes de prensa y obras de Medardo Espinosa, Roberlindo Villegas y Pedro Skarpa, entre otros, ayudan a hilar un pasado común, que se sitúa en torno a los años cincuenta y sesenta en la región de Valparaíso, pero que continuará mucho tiempo después.

Se tiene conocimiento del grupo de grabadores relacionados con Carlos Hermosilla y con la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar², pero todavía hay mucho por estudiar en torno a los artistas de Valparaíso y de la zona en aquellos años. *Era gente reconocida por su dinamismo e inquietudes, distinguiéndose por sus preocupaciones estéticas en el ámbito de la cultura regional y su desarrollo*³.

Actualmente, la escasa bibliografía sobre los artistas porteños, nos deja una deuda pendiente con el arte local. De ahí la imperiosa necesidad de reconstruir la memoria y, a modo de relato, ordenar los documentos para luego difundirlos.

Si bien muchos de los protagonistas ya no están, sus archivos personales, sus investigadores, sus curadores y sus respectivas familias, aportan para que estos recuerdos pasen a ser parte de una memoria colectiva y sean reconocidos como patrimonio local. Por medio de estos testimonios se pueden registrar, documentar y analizar textos y contextos culturales y así poder entregarlos a la comunidad y que permanezcan en el tiempo. A partir del rescate de los documentos contenidos en este archivo, se generará información inédita y desconocida, al tratarse de potentes fuentes de información primaria: fotografías, cartas, certificados, afiches o catálogos; todos hablan no sólo de la persona que los atesoró, sino también de su entorno, de sus influencias y de sus filiaciones artísticas, develando un contexto histórico, temporal y espacial.

El filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, en su obra *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, habla de un pretérito que ya “ha sido”, y que es recordado por individuos y sociedades, pero que “ya no es” y sin embargo ha dejado una huella. En ese mismo libro, el autor afirma que *el archivo remite al documento y este a la huella*⁴.

Sobre esa idea, la relectura de estos archivos permitirá seguir aquella “huella”, crear un producto final que estará a disposición de los investigadores para ser utilizado directamente. Material más específico, datos concretos, fechas y situaciones.

Ricoeur plantea también que la memoria individual y colectiva pueden constituirse mutuamente, dejando espacios tanto para relatos que se han recibido, como para la imaginación. Además, advierte que la asociación de imágenes y recuerdos puede inducir a error si no existe una clara ubicación temporal específica de esas remembranzas; y que, por lo demás, la historia tiene diversos grados de fidelidad, dependiendo de los diferentes testimonios que, finalmente, llegan a nosotros.

Para el sociólogo chileno, doctor Manuel Antonio Baeza⁵, en tanto, compartir una misma memoria hace posible colectivizar su contenido, llegándose así a un consenso simbólico, por medio del cual, cada uno de los miembros de una sociedad, se sienta representado. Es decir, que los individuos comparten un imaginario que les permite crear esa memoria colectiva, y que, a su vez, contribuye a determinar su esencia.

¿Por qué es importante preservar la memoria de los artistas a través de documentos personales?

Poner en valor el legado de Eugenio Brito Honorato, un artista destacado en su época, y los atisbos que este pueda aportar sobre él mismo y sobre sus contemporáneos, es una manera de preservar la memoria del arte chileno: indagar las presencias en las ausencias; lo que queda de los hombres en sus obras.

²Con Carlos Hermosilla a la cabeza, Ciro Silva, René Quevedo, Roberlindo Villegas, Medardo Espinoza, Pedro Skarpa, Ginés Contreras, Carlos Faz, Lilo Salberg, Marina Pinto, Carlos Ruiz, Julio Palazuelos, José Venturelli, Jim Mendoza, Hans Soyka y Julio Escámez eran algunos de los integrantes de la primera generación del Taller de Grabadores de Viña.

³Brito Figueroa, Paula (2011): *Eugenio Brito, una mirada personal*, pág. 32

⁴Ricoeur, Paul: (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, págs.8, 12 y13

⁵Baeza, Manuel Antonio: (2003) *Imaginarios sociales, apuntes para la discusión teórica y metodológica*, edit. Universidad de Concepción, Concepción, pág. 29.

*La palabra es un hilo y el hilo es lenguaje.
Cuerpo no lineal.
Una línea asociándose a otras líneas.
Una palabra al ser escrita juega a ser lineal,
pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional.
Formas
vibratorias en el espacio y el tiempo.
Actos de unión y separación.
La palabra es silencio y sonido.
E hilo. Lleno y vacío⁶.*

Un documento de archivo es toda información contenida en cualquier soporte y tipo documental, producida, recibida y conservada por cualquier organización o persona en el ejercicio de sus competencias o en el desarrollo de su actividad⁷.

En palabras del académico y poeta Gonzalo Arqueru, actualmente existe una *proliferación general y todavía creciente, del interés por la memoria y sus formas que, sabemos, se ha generado en el mundo a partir de la última década del siglo XX⁸*. Y qué mejor apoyo para la memoria que los documentos que los mismos creadores y/o formadores guardaron en sus respectivos archivos personales. A escala nacional se encuentran buenos ejemplos, como el Archivo Documental de Marta Colvin Andrade, a cargo de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes:

El Fondo documental de carácter personal generado y compilado por la escultora a través de su carrera artística se encontraba en Francia en la casa taller de la artista donde vivió gran parte de su vida, fue traído a Chile por sus hijos y guardado en el Departamento de Santiago, ubicado en el Parque Forestal frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Entre agosto del año 2005 y marzo de 2006 se reúnen la diversidad de materiales, documentos, libros, catálogos, carpetas de la familia Fuenzalida May y Jorge Colvin formando con ellos el archivo con información en español y francés que posteriormente es entregado para su organización, por la Sucesión Marta Colvin⁹.

En Valparaíso se tiene el valioso ejemplo de la colección de Carlos Hermosilla Álvarez que está en manos de expertos que conservan, investigan y, sobre todo, difunden su obra para que sea validada como el patrimonio que constituye. Por medio del Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha, la colección del pintor, grabador y escritor porteño, ha sentado un precedente.

Otro ejemplo de resguardo patrimonial para destacar en la región es la labor del Fondo Margot Loyola Palacios, dependiente de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y que tiene la gran ventaja de haberse creado estando ella viva, a diferencia de la mayoría de los centros documentales.

Rescatar, preservar y, de alguna manera, organizar, en torno a un relato, aquellos documentos “producidos, recibidos y conservados” por el artista, contribuye a la comprensión e interpretación de aquel material, como reflejo del acontecer de una determinada época, de un contexto, de un “modo de hacer”. *Toda obra —se sabe— es fruto indubitable de su creador. Por tanto, la vida de este es la referencia tácita y necesaria para comprender su labor, evolución de estilo, temática y originalidad en la expresión.* Extracto del texto “Eugenio Brito: pintor de un mundo confidencial”, de Antonio Fernández Vilches¹⁰.

⁶Vicuña C. (1996): *Palabra e hilo: word & thread*

⁷Astudillo Rojas, Cecilia: (2010): *Manual de procedimiento para la Catalogación de Documentos Patrimoniales Históricos y Etnográficos*, pág. 96

⁸DIBAM (2003): *Revista Patrimonio Cultural* N° 29: ESPEJO RETROVISOR

⁹Guía del Fondo Documental Marta Colvin Andrade (2010); Doralisa Duarte Pinto, Norma Vera Bustos, Patricia Mora Aranda, Cecilia Saavedra Concha, Juan Pablo Muñoz Rojas.

¹⁰Fernández Vilches, Antonio (1990): “Eugenio Brito: pintor de un mundo confidencial”, *Revista Atenea* de la Universidad de Concepción, N° 461, pág. 15

INTRODUCCIÓN

Eugenio Brito Honorato ingresó, con sólo catorce años, a la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar para obtener su título de Maestro de Arte en 1949 y comenzar su carrera como diseñador en la desaparecida Cerámica Lota. Pero ese fue sólo el comienzo de una nutrida carrera que dejó su huella en cada ciudad y en cada institución por donde pasó, principalmente en Concepción y en Valparaíso.

En 1953 fue becado por el gobierno italiano para especializarse en Artes Cerámicas en la Escuela Estatal Richard Ginori, Sesto Fiorentino, en Florencia.

Al año siguiente se trasladó a París para trabajar como ayudante del ceramista George Jouve y, posteriormente, expuso sus trabajos en Vallauris, junto a un grupo de artistas viñamarinos, y conoció a Picasso en su taller de cerámica de Costa Azul. Luego de recorrer Europa volvió a Chile para aplicar los conocimientos adquiridos en su obra, dedicándose también a investigar y a la docencia.

Entre los años 1957 y 1963 se destacó como muralista, razón por la cual, en 1964, viajó a México junto al pintor Albino Echeverría para trabajar con el mexicano Jorge González Camarena y su equipo, en la realización del mural *Presencia de América Latina* de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Luego fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, del Taller Múltiple en la Universidad de Chile, de la Escuela de Diseño Industrial de la Universidad Federico Santa María y de la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción hasta 1984. Realizó numerosas exposiciones tanto en Chile como en el extranjero, y recibió variados premios. *Divertimentos* fue la última serie de pinturas que completó, antes de morir, el 15 de diciembre de 1984.

Este trabajo busca hilar una historia por medio de los documentos del archivo personal del artista

Eugenio Brito, de manera que se pueda interpretar el proceso de producción de su obra, el contexto histórico en que se desarrolló y sus filiaciones artísticas, definiendo una línea editorial o curatorial.

Si un documento de archivo es *información contenida en cualquier soporte y tipo documental, producida, recibida y conservada por cualquier organización o persona en el ejercicio de sus competencias o en el desarrollo de su actividad*¹¹, un archivo personal es aquel que conserva, organiza, interpreta y difunde aquella “huella” que dejó el sujeto creador o formador, tanto en el ejercicio de su actividad, como en el ámbito personal.

En el caso de Eugenio Brito, se puede documentar un importante material sobre su obra y sus contextos artísticos. Por lo anterior, el principal objetivo de este “tejido de la memoria” debe ser reconstruir una historia a partir de distintos tipos de documentos, de manera que interprete los procesos y contextos artísticos de la obra de Eugenio Brito, y cuente algo nuevo sobre su vida y la de sus contemporáneos, todo esto, utilizando como fuente de información primaria, los archivos que corresponden al periodo entre los años 1949 y 1984, y que se encuentran en manos de su familia, radicada en la ciudad de Concepción: fotografías, documentación epistolar, documentos de obra, tales como afiches y catálogos, y un video realizado como homenaje póstumo.

Este estudio recupera archivos documentales de un pasado histórico artístico que permanecían en la familia, para que su valor patrimonial sea reconocido como propio por una sociedad y como antecedente de su propia identidad.

La importancia práctica de este trabajo recopilatorio es facilitar el acceso a la información, por medio de la lectura y puesta en contexto de documentos que habían estado guardados por más de veinticinco años, para que se puedan estudiar y difundir. Su valor en el ámbito teórico es el aporte a la construcción de una fuente de conocimiento a la que los académicos tengan acceso para elaborar nuevos estudios, ya que, como hemos afirmado anteriormente, no existe suficiente bibliografía que dé cuenta de los artistas de la región de Valparaíso.

En esta trama irán apareciendo conexiones con otros actores importantes de diversas áreas culturales, como la música, la crítica de arte y la historiografía, que remontará a los lectores a una importante época de la creación artística en Chile.

El hilo está muerto cuando está suelto, pero está animado en el Telar:

*La tensión le da un corazón*¹².

¹¹Astudillo Rojas, Cecilia (2010): *Manual de procedimiento para la Catalogación de Documentos Patrimoniales Históricos y Etnográficos*, pág. 96

¹²Vicuña C. (1996) op. cit.

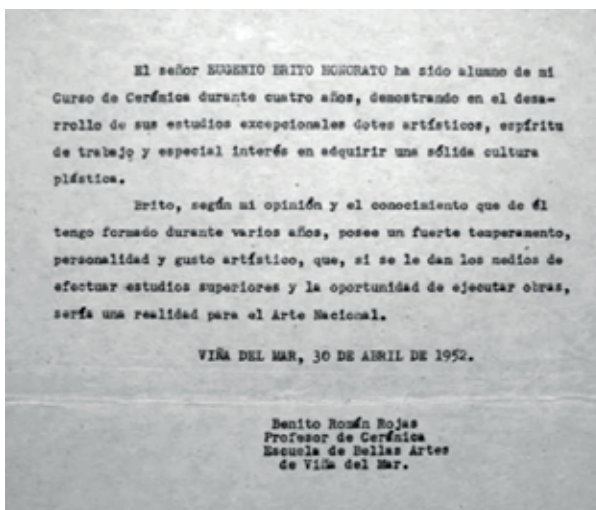
EL ARTISTA Y SU ENTORNO.

José Eugenio Brito Honorato nació en Villa Alemana, el 15 de junio de 1928. Hijo de José Anastasio Brito Guerra y de Elvira Honorato Honorato, y hermano menor de Angélica, Lucía y Teresa. Su infancia transcurrió en un ambiente familiar marcado por las enseñanzas y valores que sus padres quisieron inculcarle, sin que faltaran los juegos, los amigos y la convivencia con la naturaleza.

De niño comenzó a manifestar sus aptitudes artísticas y su creatividad, lo que motivó a una de sus hermanas a inscribirlo, en el año 1942, en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, donde fue aceptado sin siquiera tener edad suficiente. Ingresó a estudiar un curso completo de dibujo, grabado, escultura, pintura y cerámica, para luego especializarse en estas dos últimas disciplinas. Allí tuvo como profesores al maestro grabador Carlos Hermosilla Álvarez, a los pintores Arturo Gordon Vargas y Roko Matjasic, al escultor Guillermo Mossella y al ceramista Benito Román.

*De los compañeros que conoció en esa época recordaba con especial admiración a Renzo "Lukas" Pecchenino, Gastón Orellana, Carlos Faz, Carlos González, entre otros que, por esa fecha, eran alumnos también, y en el transcurso se destacarían entre los más selectos de las artes plásticas chilenas, recuerda su hija Paula en el libro *Eugenio Brito, una mirada personal*¹³. En 1949, cuando ya era Maestro de Arte, comenzó su carrera como diseñador y decorador en la desaparecida fábrica de cerámica de la Compañía Carbonífera de Lota, ciudad en la que, además, conoció a artistas locales y forjó profundas amistades. En aquella industria tuvo una importante colaboración, tanto en número como en calidad de las cerámicas producidas por esos años, y si bien no era el único artista, hubo objetos de edición limitada que llevaban su sello. Las porcelanas de Lota son hoy escasas piezas de colección y existe, incluso, un museo que conserva piezas y su memoria¹⁴. Paralelamente a ese trabajo, comenzaba a obtener premios y distinciones en otras técnicas, como la acuarela.*

En 1953, el joven Brito fue becado por el gobierno italiano para especializarse en artes cerámicas en la Escuela Estatal Richard Ginori, en Sesto Fiorentino, Florencia. Aunque él no lo sabía aún, ese viaje iba a ser un impulso que definiría, en gran medida, su obra, convirtiéndose en el primer hito de un largo recorrido, de una búsqueda hacia el interior del hombre.



>> Figura 1: Recomendación de Benito Román para la postulación a la beca a Europa en 1952.

>> Figura 2: Pase para entrar a los museos en Italia.

¹³ Brito Figueroa, Paula (2011): *Eugenio Brito, una mirada personal*, pág. 32

¹⁴ Museo Histórico del Carbón, Lota.

1.1 SALIR AL MUNDO Y MIRARNOS POR DENTRO

El 25 de septiembre de 1953, Eugenio Brito partió desde Buenos Aires a bordo del “Corrientes”, para llegar tres semanas después a su destino, Florencia. Navegando en aquel barco argentino entabló amistad con personas de distintas nacionalidades que, como él, emprendían viaje a Europa, y con quienes mantendría el contacto una vez instalado en el Viejo Continente. En su diario consta que también intercambiaba correspondencia con Carlos Hermosilla y con otros importantes actores del medio artístico cultural chileno de esos años, tales como Alamiro de Ávila Martel, destacado intelectual de la época. De hecho, una de las preocupaciones que Brito deja ver, desde un comienzo en su bitácora de viaje, era la de conseguir ayuda para exponer los grabados del Grupo de Grabadores de Viña del Mar, que había llevado consigo. Y lo logró: desde sus primeros días en Italia, buscó la manera de montar una exposición con los trabajos de sus compañeros y maestros del taller viñamarino. En su libreta, junto a otras direcciones, como la de Inés Bordes, soprano, agregada cultural *ad honorem* de Chile en Italia anotó: “Carlos Ragghianti, Palacio Strozzi”. Carlo Ludovico Ragghianti era nada menos que un importante historiador y crítico de arte moderno, organizador de emblemáticas exposiciones en Florencia, entre las cuales se encuentra la del gran arquitecto Le Corbusier, que se realizó en el Palazzo Strozzi, en 1963, y el chileno tenía la clara intención de solicitar su ayuda¹⁵.

El 23 de octubre del mismo año, Brito volvió a escribir en su diario: *Entrevista con el señor Carlos Ragghianti. Me recibe muy bien y me recomienda para Roma. La muestra de grabados le gusta y acepta ser exhibida en la segunda quincena de diciembre.*

El joven estudiante viajó a Roma para tramitar asuntos de su beca, a la vez que seguía con el claro objetivo de difundir el arte de su lugar de origen: “29-X-1953: Hoy estuve en la Embajada Chilena y tuve una intensa alegría de hallarme en un pedazo de Chile. Me acogieron muy bien y quedaron de auspiciar la exposición de grabados del ‘Grupo Viña del Mar’, hasta me ofrecieron ayuda”. Dentro de ese año, efectivamente se realizó una muestra en Florencia, de la que no parece haber mayores registros que la posterior mención en un diario francés¹⁶.

Una tarde, en Roma, conoció a la hija del pintor chileno Pablo Burchard, y a su marido, un joven matrimonio¹⁷: *juntos recorrimos las calles y echamos monedas a la Fontana de Trevi (...). Esta noche partieron a París y yo los despedí en la estación*”, escribió¹⁸.

Mientras realizaba sus estudios en la Escuela Richard Ginori, recorría la ciudad maravillándose con las obras de los maestros clásicos: Miguel Ángel, Signorelli, Leonardo da Vinci, Rafael, Rubens, entre tantos otros. Seguía visitando, además, iglesias y monasterios de la Edad Media. Giotto, Donatello, los grandes maestros estaban vivos, se hacían presentes. En sus habituales andares por la ciudad, comenzó a asistir a la Academia de Artes de Florencia, donde fue invitado para frecuentar como estudiante. En una de esas ocasiones, aprovechó de llevar la colección de grabados chilenos: *es muy admirada y comparada con los trabajos que allí hacen, son superiores en todo*, escribió en sus anotaciones personales. Sobre sus habituales tardes en dicha academia escribió también: *charlo largamente con los profesores. Se quejan de la decadencia del Arte en Italia y se muestran muy abiertos en sus expresiones.*

Según su propia descripción, al joven Brito le “faltaban ojos” para ver tanta maravilla, en arte y arquitectura. Admiraba profundamente la obra de Fray Angélico y de Rubens, así como los retablos más primitivos que pudo apreciar. Al primero lo describía como “etéreo, sublime y místico”, y el segundo le resultaba inspirador, en su sinfonía de energía, color y luz.

En el mes de noviembre, en Milán, tuvo la oportunidad de asistir a una completa exposición de la obra de Pablo Picasso, que se exhibía en varias salas del Palacio Real. *Lo que más me impresionó fue ‘Guernica’, que tiene no sé qué extraño poder que hace vibrar las fibras no siempre sensibles por la obra de Picasso. Por cierto, lo que más cautiva es la época “rosa” del artista, pero lo de más valor es la obra del 40 en adelante. En los grabados me pareció tan humano y delicado con mucha influencia de los vasos griegos y frescos pompeyanos. Con solo ver la obra de Picasso creo que he ganado en experiencia como jamás pensé.*, escribió.

¹⁵El destacado intelectual había creado, en 1952, la revista de fama mundial *Sele Arte*, que perduraría hasta 1966.

¹⁶Recorte de diario francés de la colección Hermosilla documentado en el Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha.

¹⁷Es de suponer que se trataba de la destacada artista conocida a nivel nacional e internacional como “Coca Burchard”.

¹⁸“Diario de viaje” de Eugenio Brito

Luego llegó diciembre, y con él, trágicas noticias: comiendo en la casa de la cónsul chilena Amelia Pinto de Busi¹⁹, le informaron de la muerte del joven artista Carlos Faz en New Orleans, en octubre pasado, al saltar del barco que lo llevaría a Europa, en un arranque de emoción por llegar a tierra. Tenía veintidós años y Eugenio lo había conocido en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. *Por Inés Pinto cantante chilena y sobrina de la condesa que se encuentra en Italia, tengo la triste noticia de que Carlos Faz ha muerto trágicamente en Estados Unidos*²⁰. Cuando concluía el año, Brito se trasladó a Francia, con la intención de continuar sus estudios en París, ya que la beca se lo permitía: *Tomo el tren Internacional que va por la Costa Azul hasta Barcelona y le digo adiós a Italia. Tengo proyectos de volver después. La Costa Azul es maravillosa y al paso del tren conozco Mónaco, Montecarlo y Niza. En Niza me bajo para seguir a Saint Maxime*. En esta última localidad sería alojado por amigos vinculados al sacerdocio.

Pasados unos días fue invitado a conocer Marsella, lugar que describió como el puerto más internacional que había visto. Ahí visitó el que, para él, era el edificio más original y divertido de Le Corbusier y, expresando su emoción, en su diario comentó: *Qué conjunto de formas, líneas y colores. Jamás había visto nada más original. Es para mí una gran escultura unida a la pintura, lo que forma un total, un cuerpo plástico de gran belleza*.

A sesenta kilómetros de la Costa Azul, aprovechó para visitar Cannes, Niza y Montecarlo, con la intención de conocer Vence, la famosa capilla decorada por Matisse. Esa obra maestra llamó su atención por *la depuración de formas y colores a medida que se profundiza el camino de la plástica*, y por *la renuncia total a lo artificioso y la superficialidad de la obra de arte*. Según él, regresaba con una visión más amplia de lo que era Francia y de lo que era el verdadero arte en ese entonces.

NAVIDAD DE 1953, UN REGALO INESPERADO

Eugenio Brito había sido bien recibido en el país galo, tanto así que en sus escritos se declara sorprendido de encontrar gente tan cordial. Uno de sus amigos, habitante de la casa (probablemente, sacerdote o novicio), lo invita a pasar un tiempo en la casa de su hermana y su cuñado en Melun, un pueblo cercano a París. Le cuenta que allá lo estarán esperando para que pase un tiempo y practique el francés. Además, se entera de que puede partir esa misma noche en una camioneta de los sacerdotes dominicos.

Nuevamente el joven viajero emprendió rumbo y llegó a Melun, donde se despidió de sus compañeros de viaje para compartir con el matrimonio Kirchoff y sus cinco hijos, quienes lo acogerían ahora para aprender el idioma en un ambiente hogareño, a sólo media hora de París en tren.

De paso por París visitó, en el barrio de Montmartre, a su amigo violinista de la Orquesta Sinfónica de Chile, Alberto Dourthé²¹, a quien había conocido navegando desde Argentina a Italia. Vivía con su madre en un hotel de la Rue de Berne, sobrellevando las grandes dificultades que significaba para un chileno vivir en Europa, según ellos mismos le contaron mientras tomaban el té que la señora preparó en el anafre. Luego salieron a “conocer un poco el barrio más bohemio de París”, divisando, a lo lejos, la silueta de la basílica de Sacre Coeur.

Al poco tiempo, en su segunda visita a París, conoció al encargado de la Carbonífera de Lota en Europa, el señor Heckereen y a su señora, quienes lo recibieron cordialmente y lo invitaron a recorrer la ciudad. Con ellos visitó el Museo del Louvre, el Arco del Triunfo, los Campos Elíseos y el Jardín de las Tullerías. Será por medio de este señor que se vincularía al famoso ceramista Georges Jouve y el lunes 19 de enero de 1954, se inició como ayudante en dicho taller. Desde el comienzo fue bien recibido por los otros tres jóvenes que trabajaban ahí, y por el maestro, quien empezó a enseñarle su técnica moderna y estilo abstracto. Jouve se caracterizó siempre por carecer de una notoria influencia de otros artistas en su obra, e imponerse con un estilo “inusual y marginal”, combinando el humor y la gravedad²². Al igual que en Italia, y mientras aprendía el arte y la técnica de Jouve, su tiempo libre lo aprovechó al máximo recorriendo museos y construcciones antiguas, impulsado por su afán de ampliar conocimientos y experiencia. Exposiciones, viejos bulevares y tiendas de antigüedades, fueron para él una novedad. Una y otra vez recorrió las galerías del Louvre haciendo anotaciones como: *La Victoria de Samotracia y la Venus de Milo son para mí verdadera plástica.*; o en el Museo de Rodin: *encontré los trozos escultóricos que hablan por medio de la luz y la sombra*²³.

Otro amigo chileno que vivía en la ciudad era el violista César Araya, quien, al igual que Dourthé, era concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile²⁴. En compañía de él y de su señora, visitó nuevamente el Louvre, enfrentándose, por primera vez, a la *Gioconda* de Da Vinci.

¹⁹También mencionada con la “condesa Busi”.

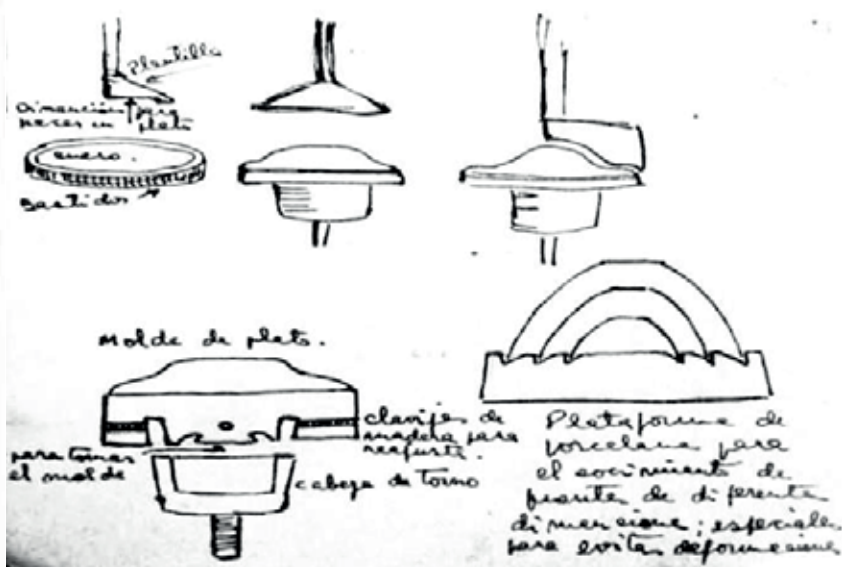
²⁰“Diario de viaje”.

²¹Famoso violinista chileno, padre de Alberto y de Ramón Dourthé, dos destacados intérpretes de violín y violonchelo, respectivamente.

²²Fuente: <http://www.lardanchet.fr/georges-jouve-fr.html>

²³Diario de viaje de Eugenio Brito.

²⁴Se destacó como violinista y como profesor del conservatorio.



>> Figura 3: Croquis del funcionamiento industrial de la cerámica.

>> Figura 4: Grabado de Baudart, perteneciente a Eugenio Brito H.

Durante ese tiempo conoció también los talleres de Konstantin Brancusi, Fernand Leger, Ozip Zadquinne, Chana Orloff y Louis Fernández, y se relacionó con el reconocido ceramista Dominique Baudart, de quien conservó recuerdos y correspondencia.

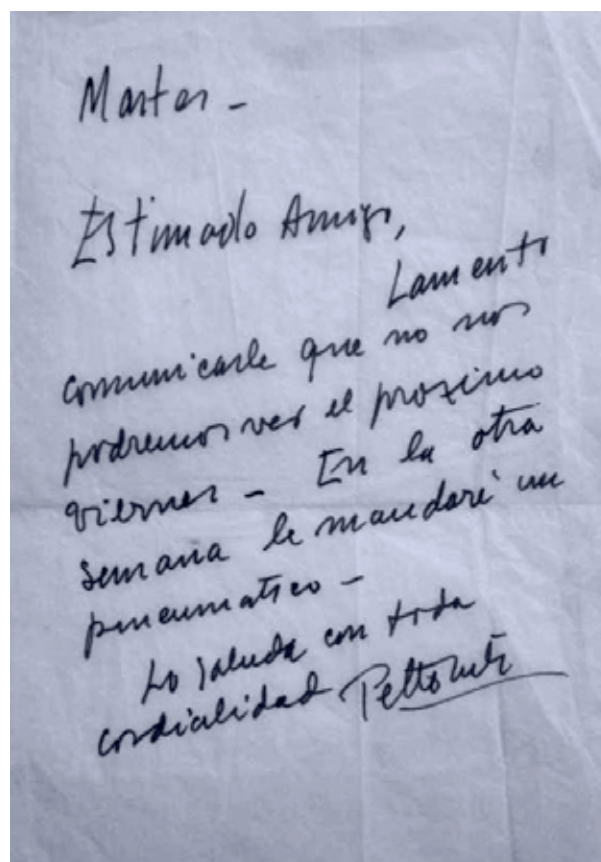
Una tarde visitó el Museo del Hombre, con interesantes colecciones de arte primitivo, creadas por habitantes de cada rincón del mundo, aunque de Chile había muy poco. En el Museo de Arte Moderno encontró, según sus propias palabras, al “genio creador” del siglo XX representado por diversas formas: pintura, escultura y cerámica. Admiró la obra de Braque, de Matisse y de Roualt, a quien describía como “místico y profundamente sentimental”. Pero, en general, tuvo la impresión de que el arte contemporáneo estaba sólo en ensayo y al visitar otras galerías de arte moderno, pudo apreciar obras que a su juicio eran *muy buenas y otras, muy malas*.

Por las tardes gustaba de recorrer los bulevares parisinos, que lo atraían cada día más. En las librerías del Boulevard de Saint Germain encontraba una fuente de lectura inagotable de revistas y libros de todo el mundo, en tanto que en el taller de “Chez Jouve” trabajaba siempre en el mismo ambiente de cordialidad, aprendiendo a modelar formas abstractas.

A veces se reunía con César Araya y pasaban un buen rato “conviviendo con los existencialistas” del Café de Mabillon. O se veía con artistas de diferentes nacionalidades, como un pintor español de apellido Rodríguez, por medio de quien tuvo la oportunidad de conocer y entablar amistad con el uruguayo Emilio Pettoruti, miembro del movimiento futurista. *Hoy como estaba invitado a casa del pintor español Rodríguez, pasé una agradable velada en la que conocí al pintor Pettoruti y a unos periodistas uruguayos que entrevistaban al pintor. Pettoruti muy gentil me invitó a su casa para cenar el viernes próximo*, anotó en su diario el 22 de febrero de 1954. Asimismo, en el taller de otro artista ibérico, de apellido García, conoció a la escultora chilena Marta Colvin. *Conversamos largamente y me cuenta sus proyectos en París*, recordaba Brito. Por su parte, García le ofreció que volviera a su taller cuando lo deseara. Más adelante, en el mes de junio, estuvo con Marta Colvin cuando visitó la muestra de dibujos y esculturas que ella exhibía.

Terminada su permanencia de tres meses en Francia decidió viajar a Bélgica, previa consulta en la embajada de ese país, por asuntos de la beca y de las respectivas visas. A la semana subsiguiente, se instalaba en la pequeña localidad belga de Charleroi, pueblo minero donde el sacerdote trabajaba por la noche en la mina y por el día atendía su parroquia.

Ahí realizó restauraciones y decoraciones para la Capilla *Les Petits Foucault*, trabajando también en una fábrica de cerámica donde cocía las placas que elaboraba para el



Marta -
Estimado Amigo,
Lamento
comunicarle que no
podremos ver el próximo
viernes - En la otra
semana le mandare un
pneumatico -
Lo saluda con toda
cordialidad Pettoruti

>> Figura 6: Nota escrita el artista uruguayo Emilio Pettoruti, miembro del movimiento futurista. Fuente: archivo familiar.

tabernáculo y realizaba algunos proyectos que llevaba en mente. A la vez que proyectaba la distribución que tendría la nueva *Chapelle*, pudo viajar por distintos lugares como Lovaina, Bruselas, Gand, Bruges, Namur. *Bruges es formidable; en el Museo vi las mejores obras de Memling y en la catedral los mejores retablos de primitivos Flamencos. La arquitectura en Bruges es única y los canales que la atraviesan constituyen a darle una semejanza a Venecia. Después de admirar la sobria arquitectura gótica que predomina en Bruges...*

En Bruselas visitó el Museo de Arte Antiguo y el de Arte Moderno, recorrió anticuados barrios y hermosos parques. Tuvo oportunidad de conocer galerías de exposiciones; objetos y cuadros primitivos, así como viejos monumentos góticos flamencos. Luego de un mes, y finalizado su trabajo en Charleroi, viajó de regreso a Francia, a Rouen, en Normandía, donde estaba invitado por la embajada de Chile, junto con una gran comitiva, al bautizo del "Matías Cousiño", nuevo barco de la Compañía de Lota que se estaba construyendo²³. Sin saberlo aún, sería esa embarcación la que más adelante lo llevaría de vuelta a su país.

UNA FELIZ COINCIDENCIA

El 9 de mayo de 1954, se encontraba Brito transitando nuevamente por las galerías del Louvre, cuando se encontró con Ricardo Santander y Teresa Vidal, quienes llevaban unos días en París. *Desgraciadamente Santander había perdido mi dirección lo que le había impedido ubicarme. Gran alegría que lo celebramos en un café del Boulevard de Montparnasse hasta muy tarde.* Al día siguiente se reunieron los amigos en el Hotel St. Michel, en el Barrio Latino, para almorzar, visitar el Museo de Rodin y despedirse en la estación donde los visitantes tomarían el tren internacional a Madrid.

Además de conversar con diferentes amistades alrededor de una mesa del café "Mabillon", o en los bulevares parisinos, en más de una ocasión se reunió con varios chilenos, todos estudiantes, para pasar alegres horas en un Cabaret de Montparnasse, o de Pigalle. En el grupo había médicos, violinistas y artistas. Como tenía planificado un viaje a Limoges, previo a su partida, Brito se reunió nuevamente con ellos y quedaron de verse en Chile para recordar los momentos pasados en París.

A mediados de mayo terminaba ya su trabajo en el taller de Georges Jouve, a quien el joven aprendiz agradeció, recibiendo de parte del maestro algunas cerámicas de su autoría, y una invitación a visitarlo en Aix-en-Provence, lugar al que se trasladaría próximamente.

Antes de llegar a su próximo destino, Brito conoció Barbizon y su escuela, admirando en cada taller los objetos pertenecientes a los artistas que allí vivieron: Millet, Corot, Delacroix. Ya en Limoges, visitó la fábrica de "Haviland", y su impresión fue que era "la más grande y hermosa fábrica de Francia". Fue muy bien recibido gracias a las



>> Figura 7: En París, por medio de su amiga, Mlle. Berenguer, conoció a un ceramista argentino que estaba de paso y se interesó en su técnica y estilo. Hicieron amistad y visitaron juntos la Manufactura de Sévres, recorriendo sus instalaciones y asistiendo al Museo de la Porcelana.

gestiones del Sindicato Patronal de la Porcelana, y con el paso de los días continuó visitando las diferentes industrias y aprendiendo en cada una de ellas. Conoció “Bernardeau y Cia.”, y la usina de la “Union Limousin”, así como el Museo de la Porcelana y el de los Esmaltes, pareciéndole muy interesante este último; estuvo en casas de obreros construidas por ellos mismos, anotando en su diario: “En todas me acogieron muy bien cuando supieron que era de Chile”.

Volviendo a París se reintegró a la vida de estudios, visitando amigos y también a Jouve, quien nuevamente le regaló una hermosa cerámica.

A finales de junio de 1954 partiría otra vez en viaje a Dijon, luego a Ginebra y a Berna, en Suiza, para volver a Plateau d’Assy, en Francia. Los siguientes meses visitó otros países como Holanda y España.



>> Figura 8. Teresa Vidal en Francia.

>> Figura 9. Con Teresa Vidal y Ricardo Santander en Francia.

VALLAURIS: AL ENCUENTRO DE GRANDES ARTISTAS

En el verano de 1954, Eugenio Brito viajó a Vallauris, donde, tradicionalmente, los artistas parisinos trasladaban sus talleres en el periodo estival y, por ende, se organizaban allí diversos eventos y exposiciones. Ahí, por medio de Baudart y de los agentes de venta, Georges y Suzanne Ramié, tuvo la oportunidad de conocer a Pablo Picasso en su taller “Madoura” de la Costa Azul, y de regalarle cerámicas de Quichamalí. Cómo retribución, Picasso le obsequió dos piezas de su autoría.

Durante el encuentro realizaron un intercambio que adquiere dimensión de símbolo. Eugenio Brito entregó a Picasso una hermosa cerámica de Quichamalí, y el español fascinado con el regalo devuelve el gesto donando al chileno una cerámica suya, hoy en manos de sus hijos. Los dos extremos aparentes de un hacer: el genio proteico y sofisticado de Picasso y la forma estable, ancestral del artesano en Chile²⁵, recuerda su amigo Albino Echeverría.

En esa ocasión, expuso sus trabajos junto a un grupo de artistas viñamarinos, en una muestra organizada por el maestro español, por medio de la “Unión de Artes Plásticas”, de la que este era miembro honorífico. En un diario francés de la época²⁶ se anunciaba que el conjunto de grabadores mostraría sus obras en una sala de la alcaldía. Pero la sorpresa fue mayúscula cuando, de manera improvisada, Picasso llevó sus propias obras.

Así lo recordaba Brito, quien años más tarde organizó una muestra en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, para dar a conocer tanto las obras del célebre artista, como las de Georges Jouve.

El diario local, antes mencionado, destacaba el acontecimiento diciendo que los chilenos estaban exponiendo en una sala en la alcaldía, por primera vez en Francia, pero que lo habían hecho anteriormente en Florencia. Si bien el artículo se refiere a exposiciones de Picasso, no dice ni da a entender que expusiera con ellos.

Yo creo que desde un comienzo mi padre viajó a Europa con estos trabajos, con la intención de realizar una exposición de este grupo, y el punto es que se dio que fuese ahí, en Vallauri”, comenta Eugenio Brito hijo, en una primera entrevista al comienzo de esta investigación²⁷.

Entre los recortes de prensa que conservó Hermosilla, figura una crónica de la revista *Vistazo*, titulada “Hermosilla Álvarez, padre del grabado chileno”²⁸, del día martes 18 de octubre de 1955. En ella se menciona la exposición del grupo en Vallauris, y se afirma que *El maestro de la pintura moderna se entusiasmó, convenció al alcalde de la ciudad de que hiciera una exposición con ellas en el salón municipal, que luego él auspició, y después de la cual, los grabados que no se vendieron fueron enviados a París.*

Al respecto, el destacado artista José (Pepe) Vergara, de la misma escuela viñamarina, y alumno de Brito en el taller “La Cascada”, en Concepción, recuerda de esta historia, que Picasso no sólo fue quien incentivó la exposición del grupo de artistas viñamarinos, sino que financió el afiche y, además, compró un grabado a Jorge Quevedo²⁹.

²⁵Echeverría Cancino, Albino, op. cit.

²⁶Recorte de diario francés, Vallauris, Francia, 1954, de la colección Hermosilla, documentado en el Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha.

²⁷Eugenio Brito Figueroa, en entrevista, julio de 2010.

²⁸Revista *Vistazo*, del martes 18 de octubre de 1955, perteneciente a la Colección Hermosilla, Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

²⁹En entrevista con Eugenio Brito Figueroa, agosto de 2012.



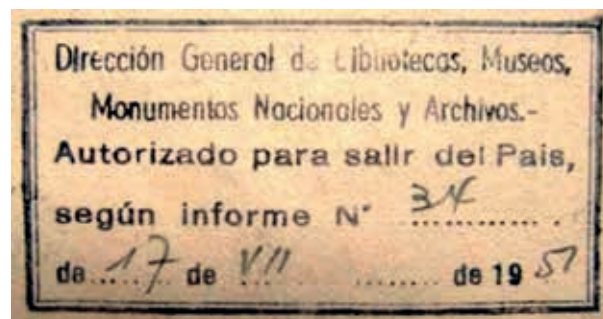
>> Figura 10. Afiche que perteneció a Carlos Hermosilla, actualmente entre sus documentos conservados por el Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha.

>> Figura 11. Afiche de la exposición de Vallauris, del archivo personal de Eugenio Brito Honorato.

También en algunas biografías relacionadas con los grabadores de Viña del Mar, figura una exposición de este grupo consistente en “dibujos y grabados”, aparentemente realizada en Madrid, el año 1953 o 1954, según las diferentes versiones³⁰; lo cierto es que la muestra en la Costa Azul no está mayormente documentada en la historia del arte chileno, pero, afortunadamente, Eugenio Brito conservó un ejemplar del póster creado para difundir aquel importante evento.

Es habitual que, en el mundo del grabado, los creadores intercambien obras con sus pares. Así, en el archivo personal de Carlos Hermosilla, podemos encontrar estampas de Lilo Salberg, Roberlindo Villegas, Carlos Faz, Medardo Espinosa, Ginés Contreras, Lucy Lorisht, entre otros, o del mismo Eugenio Brito.

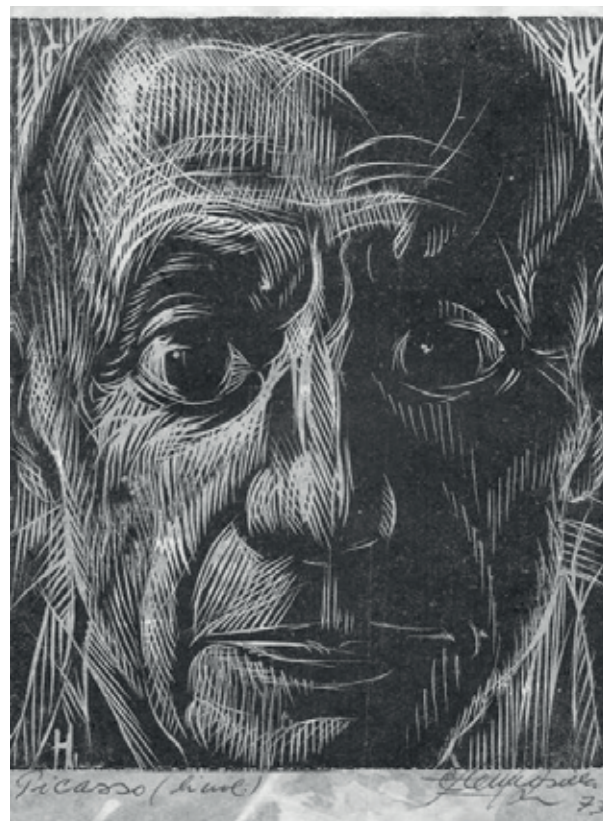
A su vez, entre las pertenencias de este último se cuentan obras de Medardo Espinosa, Roberlindo Villegas, Pedro Skarpa, y otras más, cuyos autores no se han identificado hasta el momento; todas atesoradas en una misma carpeta, destacándose el hecho de que una de ellas, la de Pedro Skarpa, esté timbrada con el sello de Monumentos Nacionales y Archivos del año 1951, con la autorización para ser sacada del país. Es de suponer que se trata de uno de los grabados expuestos en Florencia y, posteriormente, en la Costa Azul. ¿Serían las demás estampas parte de dichas muestras? Por lo demás, ¿qué tenían en común estos artistas, más allá de su relación con Carlos Hermosilla? Por la libreta de direcciones de Brito, podemos saber que Teresa Vidal se encontraba viviendo en Madrid, y por su diario y registros fotográficos se desprende que, en Francia, fue visitado por ella y Ricardo Santander, quienes, más tarde, fueron profesora y director de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, respectivamente.



>> Figura 12. Grabado de Pedro Skarpa fechado en 1946.

>> Figura 13. Reverso de grabado de Pedro Skarpa con el sello de monumentos nacionales y archivos, 1951.

³⁰www.artistasplasticoschilenos.cl



>> Figura 14. Grabado de Carlos Hermosilla del rostro de Picasso, perteneciente a Eugenio Brito H. (1973).

>> Figura 15. Grabado calle en cerro Bellavista, de Roberlindo Villegas, 1952.



>> Figuras 16-17. Leonardo da Vinci (aguafuerte), grabado y matriz, Medardo Espinosa, circa 1952.



>> Figuras .18-22. Grabados de autor no identificado.



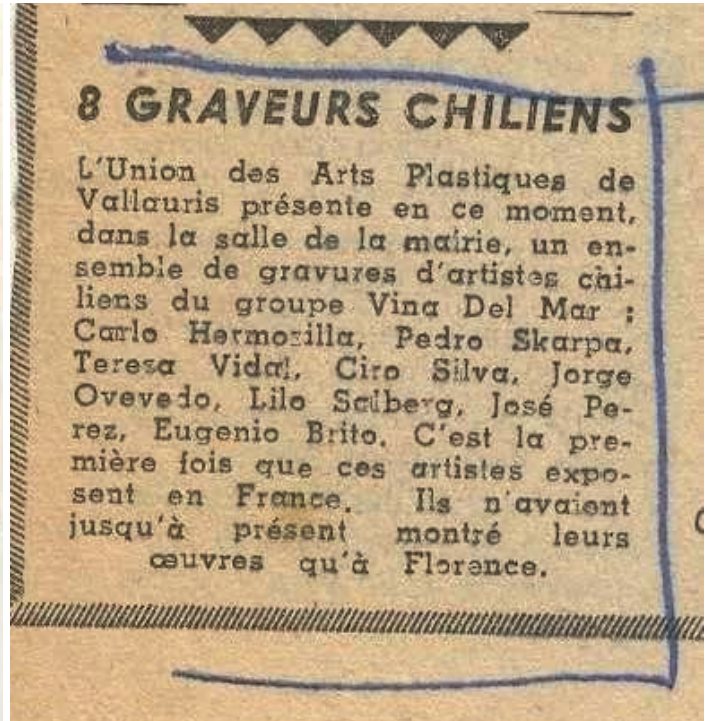
>> Figura 23. Las carabelas (aguafuerte), Medardo Espinosa, 1949.

>> Figura 24. Grabado sin firma, posiblemente de Medardo Espinosa.

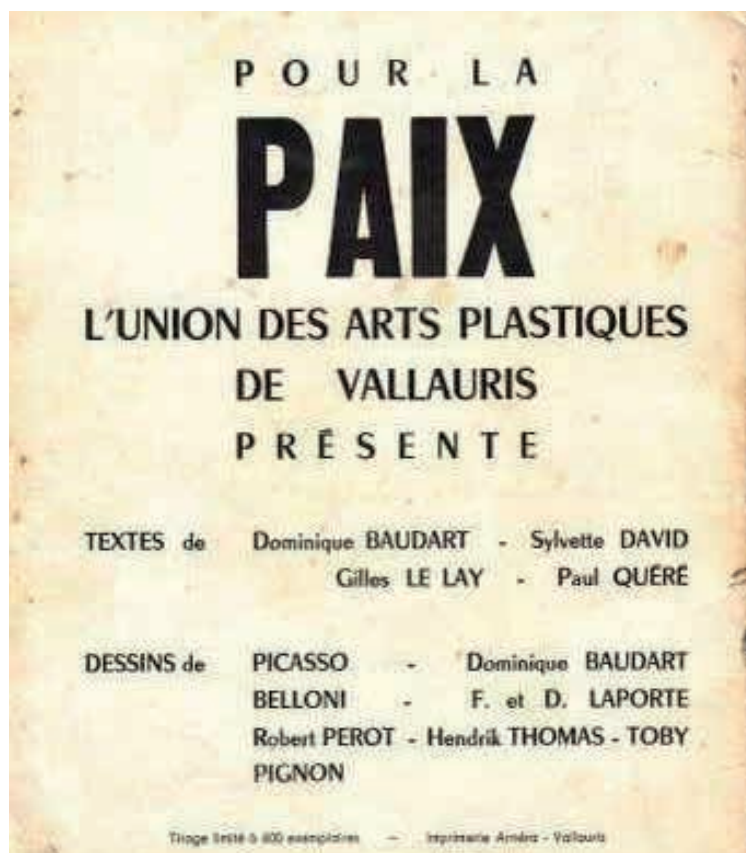


>> Figura 25. Grabado con firma de autor Ciro Silva.

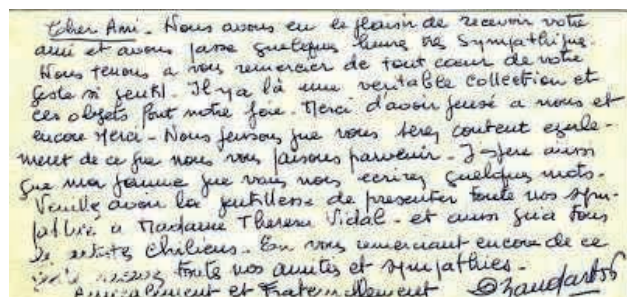
>> Figura 26. Matriz de grabado.



>> Figuras 27-28. Diario francés y detalle del anuncio: "8 grabadores chilenos". Fuente: archivo familiar.



>> Figura 29-30. Afiche de exposición de Picasso y Baudart, entre otros, en Vallauris, organizado por la misma "Unión de Artes Plásticas". Archivo de E.B.H y detalle del artículo sobre Hermosilla en la revista *Vistazo*, 1955.



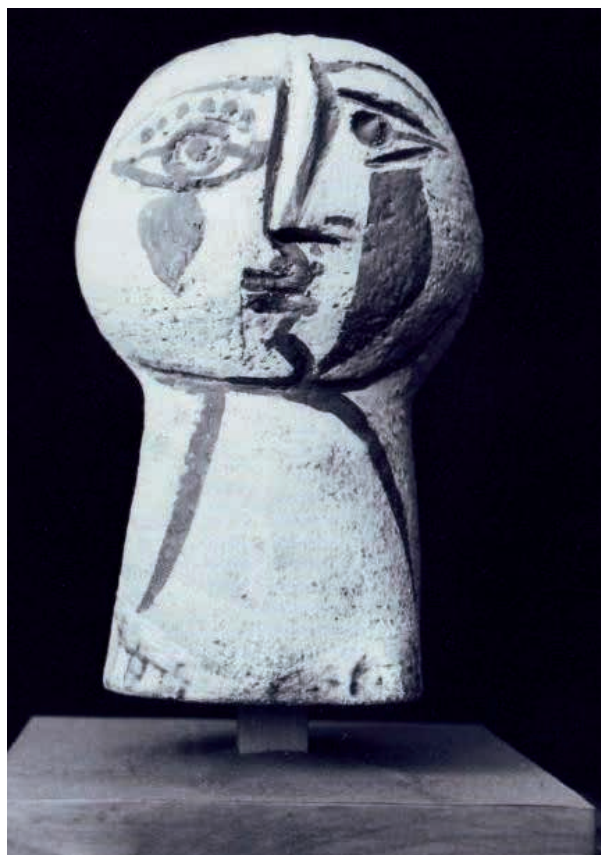
>> Figura 31-32. Baudart Dominique, pintor. artesano de cerámicas. Piezas únicas. Detrás de la iglesia. Vallauris.

Dominique Baudart, en ese tiempo, escribió una nota a Eugenio Brito para agradecerle “el gesto” de haberle enviado algo que lo hacía muy feliz, y aprovechaba de enviar saludos a Vidal y a “todos los artistas chilenos”.

Querido amigo: Tuvimos el placer de recibir a su amiga y pasamos algunas horas muy simpáticas. Queremos darle las gracias de todo corazón por su gesto tan cariñoso. Hay ahí una verdadera colección y esos objetos nos hacen felices. Gracias por haber pensado en nosotros y gracias de nuevo. Creemos que estará asimismo contento con lo que le estamos enviando. Esperamos con mi mujer que pueda escribirnos algunas palabras. Le pido tenga por favor la gentileza de transmitirle nuestros respetos a la Sra. Theresa Vidal, así como a todos los artistas chilenos. A la vez que le agradecemos nuevamente este gesto tenga a bien recibir nuestros cariños. Amistosa y fraternalmente, DBaudart (firma).

Décadas después, con respecto al episodio con Picasso y sus obras, la viuda de Eugenio Brito, Liliana Figueroa, dejó su testimonio por escrito ante la insistencia de algunos coleccionistas que ofrecieron llevarse las piezas a Europa para certificarlas, lo que a ella no le inspiró confianza. Así recordaba ella los hechos:

En agosto de 1954, Eugenio Brito Honorato, mi esposo, estuvo en Vallauris exponiendo grabados, dibujos y pinturas junto a otros artistas chilenos. Tuvo la oportunidad de visitar el taller del artista Pablo Picasso, se preparó un encuentro con él a través del ceramista francés Dominique Baudart, quien junto a otros artistas trasladaban sus talleres a Vallauris durante el verano. Tuvo oportunidad en esa ocasión y en otras, de alternar o compartir con los agentes del artista, los esposos Suzanne y Georges Ramié. En estas visitas mi marido obtuvo dos piezas, la gallina, la cual no posee la firma del artista, y el rostro, la cual sí posee la firma en el borde interno de la obra. Estas piezas han estado siempre en nuestra familia desde el regreso de mi marido el año 1955.



>> Figura 33-34. *Gallina*, obra de Picasso, en manos de los Brito Figueroa. Foto antigua del archivo personal de Eugenio Brito Honorato

>> Figura 35. Fotografías más recientes de las otras piezas, por Claudia Arrizaga.



>> Figura 36. Fragmentos de cerámicas del taller Madoura, presuntamente destruidas ante la disconformidad del Picasso con los resultados. *Fuente:* Skinner (2012).

De regreso a las raíces. Luego de sus múltiples viajes, estudios y provechosas experiencias, Eugenio Brito sintió la imperiosa necesidad de volver a Chile, y se embarcó como “mozo de oficiales” en el vapor de la Carbonífera Lota, el Matías Cousiño, mismo barco que meses antes los chilenos habían bautizado en Rouen.



>> Figura 37-38. Certificado de embarque como “Mozo de oficiales”, en el Matías Cousiño y fotografía de a bordo. Fuente: Skinner 2012

De regreso en el país, se centró en investigar y experimentar con la cerámica, para luego comenzar a destacarse como muralista en 1957, realizando una obra en mosaico para la Catedral de Talca.

En la misma línea hizo murales e intervenciones en la Estación de Biología Marina de Montemar, en Reñaca, perteneciente a la Universidad de Chile (Skinner, 2012; 2022). De 1959 es uno de los más destacados, hasta el día de hoy, que se encuentra en la Galería Universitaria de Concepción y se titula *Las Tres Pascualas*, confeccionado de mosaico y mayólica. El siguiente año realizó un Vía Crucis en mayólica para la Iglesia de la Villa Presidente Ríos, en Talcahuano, al tiempo que se interiorizaba en el ámbito de la cerámica popular. El siguiente mural lo hizo en 1961 para la Radio Simón Bolívar en Concepción.

Desde 1958 hasta 1962 fue asesor cultural y diseñador de la revista institucional *Huachipato*, de la Compañía de Acero del Pacífico (CAP), al tiempo que participaba y hacía clases a los trabajadores y a sus familias en el naciente "Artistas del Acero", que luego se convirtió en una corporación cultural y, en el 2012, celebra su aniversario número 53. Por esos años también fundó el taller "La Cascada", con el respaldo de la Municipalidad de Concepción, para "difundir y enseñar el arte de la cerámica, principalmente".

Reconocido su trabajo como muralista, y con obras plasmadas en las ciudades de Viña del Mar, Valparaíso, Talca, Talcahuano, Concepción y Rere, en 1964 fue escogido, junto al pintor Albino Echeverría, para viajar a México a trabajar con el maestro Jorge González Camarena y su equipo.

Durante su estadía en la Capital Federal mexicana, participó en la realización de los murales del Museo Nacional de Antropología, en Chapultepec y del Hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca³¹, creando lazos de amistad con otros muralistas destacados: David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Manuel Felguerez.

Transcurridos seis meses, el equipo binacional compuesto por Camarena, Brito, Echeverría y dos artistas más de México, Manuel Guillén y Salvador Almaraz, se trasladó a Chile para pintar el mural *Presencia de América Latina* en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

Trabajaron arduamente hasta terminar la obra en abril de 1965.

Sobre aquella experiencia Brito recordaba: *Cuando conocí a González Camarena en México y vi su obra, comprendí que él ya había resuelto parte de mis búsquedas plásticas, por eso me sentí identificado con él y su arte... sentí su influencia*³².

Como un dato anexo a dicho episodio, es preciso mencionar que, en *Presencia de América Latina*, el equipo realizador incluyó un poema de Pablo Neruda que reza sobre el mural a todo su ancho: *Y no hay belleza como esta belleza de América extendida en sus infiernos en sus cerros de piedra y poderío y en sus ríos atávicos y eternos*.

Antes o después de aquello, quizás por medio de la artista María Martner quien, se sabe, era muy cercana a Neruda, Eugenio Brito habría presentado personalmente a Camarena con el poeta. La conocida muralista había trabajado junto a Brito y a Carlos González en la realización de la obra antes mencionado de la Estación de Biología Marina de Montemar, utilizando para ello, piedras traídas de diversos puntos del país³³, tal como dice el siguiente párrafo del poema "Piedras para María" que Neruda le habría escrito a ella para un catálogo, y que Brito conservaba transcrito entre sus documentos:

¡Piedras para María!

Ágatas arrugadas de Isla Negra, sulfúricos guijarros de Tocopilla, como estrellas rotas, caídas del infierno mineral, piedras de La Serena que el océano suavizó y luego estableció en la altura, y de Coquimbo el negro poderío, el basalto rodante de Maitencillo, de Toltén, de Niebla, del vestido mojado de Chiloé marino, piedras redondas, piedras como huevos de pilpilén austral, dedos translúcidos de la secreta sal, del congelado cuarzo, o durísima herencia de Los Andes, naves y monasterios de granito.

³¹Lugar donde existía una importante colección de murales y pinturas de caballete de destacados artistas mexicanos.

³²Televisión Educativa de la Universidad de Concepción (1987); *Presencia del Pintor Chileno Eugenio Brito*.

³³(El edificio de Montemar) fue concebido para dinamizar la rigidez de la arquitectura circundante. De ahí que diseñaran desde la cúpula del auditorio una línea ondulante que remata en una escultura de tres metros hecha de hormigón vibrado. El estuco mural fue aplicado sobre *fulquet* con piedras recogidas de diferentes zonas del país", Eugenio Brito al diario *El Sur de Concepción*, en julio de 1981.

En 1975 fue nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, por lo que regresó solo a esa ciudad, trasladándose su familia, varios meses después. Aunque estuvo poco tiempo en ese puesto, su desempeño en la esfera cultural de dicha ciudad es ampliamente reconocida hasta el día de hoy. En 1979 pintó el mural de la biblioteca de la Sede Rey Balduino de la Universidad Federico Santa María de Talcahuano, titulado *Hacia la luz del conocimiento*, y en 1981, otro en la Iglesia de Rere, plasmando la historia y pasado de ese pequeño poblado.

[illegible]

Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso 143

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Astudillo Rojas, Cecilia: (2010) *Manual de Procedimiento para la Catalogación de Documentos Patrimoniales Históricos y Etnográficos*. Fondo del Libro del Consejo Nacional de la Cultura, Valparaíso, Chile.
- Baeza, Manuel Antonio (2003): *Imaginario sociales, apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Edit. Universidad de Concepción, Concepción, Chile
- Brito Figueroa, Paula (2010): *Eugenio Brito, una mirada personal*, Compañía de Acero del Pacífico, Concepción, Chile.
- Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha (2006): *Gabinete de Estampas*, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Valparaíso, Chile.
- Ivelic M., Galaz G. (1988): *Chile Arte Actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- Ricoeur, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* Arrecife Producciones, Madrid, España.
- Skinner Huerta, M. B., & Brito Figueroa, E. A. (2024). El arte como experiencia vital en la obra de Eugenio Brito, una mirada a través de sus cuadernos, croquis; registros fotográficos; y notas de viaje de la colección familiar. *Márgenes. Espacio Arte Y Sociedad*, 16(25), 37–57. <https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3894>
- Skinner, María Bernardita. 2012. "Legado del artista Eugenio Brito Honorato: Las presencias en las ausencias". Tesis para optar al Grado de Magíster en Arte Mención Patrimonio UPLA. Valparaíso. Chile
- Universidad de Concepción / Casa del Arte. Pintura Chilena. Concepción: Petrox, 1991

REVISTAS

- Brito Honorato, Eugenio (1959); *La técnica cerámica Quinchamalí*, Revista Arte Popular Chileno: *Definiciones, problemas, realidad actual*, Mesa Redonda de los especialistas chilenos, convocada por la XIX Escuela de verano de la Universidad de Chile, con la colaboración de UNESCO.
- Revista *Ercilla* 1 de septiembre de 1969.
- DIBAM, Revista Patrimonio Cultural N° 29: *Espejo Retrovisor*, Dibam, Departamento de Comunicaciones, Santiago 2003.
- Fernández Vilches, Antonio (1990); "Eugenio Brito: pintor de un mundo confidencial", Revista *Atenea* de la Universidad de Concepción, N° 461
- Revista semanal *Vistazo*, del martes 18 de octubre de 1955. Sociedad Impresora Horizonte (1952-1965), Santiago, Chile.

Skinner Huerta, M. B., & Brito Figueroa, E. A. (2024). "El arte como experiencia vital en la obra de Eugenio Brito, una mirada a través de sus cuadernos, croquis, registros fotográficos y notas de viaje de la colección familiar". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 16(25), 37–57. <https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3894>

Skinner Huerta, M. B. (2021). "Valparaíso, ciudad pionera en la investigación marina universitaria. El caso del buque oceanográfico Explorador". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 14(20), 68–76. <https://doi.org/10.22370/margenes.2021.14.20.3001>

DOCUMENTOS

- Brito Figueroa, Eugenio (2009); *Cosmogonía del Hombre: Homenaje al maestro Eugenio Brito Honorato*. Catálogo Exposición "Cosmogonía del hombre", Sala Municipal de Exposiciones, Concepción, Chile.
- Catálogo de exposición en el Instituto Politécnico Nacional, IPN, Unidad Cultural de Zacatenco, noviembre de 1969
- Domínguez Correa, Paula; (2006): "De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile", Tesis para optar al Grado de Licenciado en Arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Recuperado en: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/dominguez_p/sources/dominguez_p.pdf
- Doralisa Duarte Pinto D., Vera Bustos N, Mora Aranda P., Saavedra Concha C., Muñoz Rojas J. (2010) *Guía del Fondo Documental Marta Colvin Andrade*, Archivo documental Artistas Plásticos Chilenos, Santiago, Chile.
- Vicuña C. (1996) *Palabra e hilo: word & thread*, Morning Star Pubns, Edimburgo : Royal Botanic Garden.

Proyecto museo memorial de las salitreras de Tarapacá¹

CONSTANZA ISABEL ARAYA GONZÁLEZ

Arquitecta. Universidad de Valparaíso

Filiación institucional: Independiente

ORCID: 0009-0009-8423-2362

Mail contacto: araya.constanza88@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,

Colectivos y Museos

Tarapacá saltpeter sorks
memorial museum project

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 145-173

Recepción: julio 2025

Aceptación: agosto 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5157>

RESUMEN

El presente proyecto aborda la valorización del patrimonio histórico y arquitectónico de las oficinas salitreras de Tarapacá, en particular la Oficina Salitrera Victoria, último gran vestigio de la industria que fue el motor económico de Chile. Estos singulares asentamientos, que albergaron a la comunidad pampina, hoy yacen como ruinas olvidadas en el desierto de Atacama.

La propuesta es el diseño de un Museo Memorial de las Salitreras de Tarapacá, concebido como el punto de inicio de un extenso recorrido interpretativo por la Salitrera Victoria. Este espacio busca concientizar, difundir y promover la memoria de un modo de vida único, invitando a las nuevas generaciones a explorar la historia y el legado de estos vestigios. El programa arquitectónico incluye un edificio principal con exhibiciones, auditorio y servicios, complementado por una extensa pasarela elevada con miradores hacia los hitos clave del sitio. El diseño incorpora principios constructivos inspirados en la arquitectura salitrera y referentes contemporáneos, utilizando materiales como acero, hormigón y madera de pino Oregón. La estructura del proyecto, con su pasarela como eje principal y torres verticales, busca dialogar con la horizontalidad del desierto, creando un espacio de contemplación que preserva y comparte la riqueza cultural e histórica de la pampa salitrera.

Palabras clave: Salitrera, arquitectura, memoria, patrimonio, historia, Oficina Salitrera Victoria, pampinos, museo, desierto.

ABSTRACT

This project addresses the valorization of the historical and architectural heritage of the Tarapacá nitrate mines, particularly the Victoria Nitrate Mine, the last great vestige of the industry that was the economic engine of Chile. These unique settlements, which housed the Pampas community, now lie as forgotten ruins in the Atacama Desert.

The proposal is the design of a Memorial Museum of the Tarapacá Nitrate Mines, conceived as the starting point for an extensive interpretive tour of the Victoria Nitrate Mine. This space seeks to raise awareness, disseminate, and promote the memory of a unique way of life, inviting new generations to explore the history and legacy of these remains. The architectural program includes a main building with exhibitions, an auditorium, and services, complemented by an extensive elevated walkway with viewing points overlooking the site's key landmarks. The design incorporates construction principles inspired by nitrate architecture and contemporary references, using materials such as steel, concrete, and Oregon pine wood. The project's structure, with its walkway as its main axis and vertical towers, seeks to engage with the horizontality of the desert, creating a space for contemplation that preserves and shares the cultural and historical richness of the nitrate pampas.

Key words: Saltpeter works, architecture, memory, heritage, history, Victoria Saltpeter Works, pampas, museum, desert.

¹Profesor guía: Arquitecto José Agustín Vásquez Márquez



>> **Figura 1. Vista aérea del proyecto Museo Memorial de las Salitreras. Tarapacá, Chile. Fuente: Elaboración propia.**

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Las oficinas salitreras son asentamientos urbanos ubicados en el desierto de Atacama, al norte de Chile, que representaron en su época “la columna vertebral de la economía del país” (Imatura, s.f), gracias a la explotación y producción del salitre, un recurso vital en el siglo XIX y principios del XX. Atraídos por la promesa de trabajo y oportunidades, trabajadores de diversas nacionalidades se congregaron en estos pequeños poblados, creando una comunidad única en el mundo: la comunidad pampina.

La vida en las oficinas salitreras era única debido a su ubicación remota en pleno desierto. Cada oficina tenía que ser autosuficiente, proporcionando viviendas, suministro de agua, alimentos y entretenimiento a sus residentes. “Las fichas eran utilizadas como sistema de pago” (Biblioteca Nacional de Chile, 1880-1930), otorgadas en función de la cantidad de salitre producido durante el día. Este sistema aseguraba que los trabajadores dependieran completamente de la empresa.



>> Figura 2. Oficinas salitreras Norte de Chile. Fuente: Imatura (2020).

>> Figura 3. Oficinas salitreras Norte de Chile. Fuente: Crespo (2019).

La ocupación de la pampa se produjo de forma gradual y concentrada en diversos puntos del desierto, llamados cantones. Además, “su distribución urbana se estandarizó con el tiempo, dividiéndose en zonas clave” (Biblioteca Nacional de Chile, 1880-1930). La zona industrial, donde se extraía y procesaba el salitre, compartía espacio con la torta de ripio; por otro lado, la zona residencial albergaba viviendas, equipamientos y áreas administrativas. Este equipamiento urbano, que se desarrolló en los últimos años de actividad, brindaba un respiro a las familias, con plazas, pulperías, mercados, iglesias, hospitales, bibliotecas, radios, escuelas, piscinas, teatros, canchas deportivas, etc.

La Oficina Salitrera Victoria, que nació de la fusión de dos pequeñas oficinas, Brac y Franka, a pesar de las crisis económicas, logró sobrevivir y “se convirtió en un símbolo de resistencia y adaptación en la pampa” (Imatura, s.f). La construcción de Victoria, utilizando el sistema Guggenheim, marcó una era de modernización. En su apogeo, albergó a más de nueve mil personas, entre trabajadores y sus familias.



>> Figura 4. Victoria Salitrera (2023) Fuente: elaboración propia

>> Figura 5. Victoria Salitrera (2022) Fuente: elaboración propia

>> Figura 6. Victoria Salitrera (2022) Fuente: elaboración propia

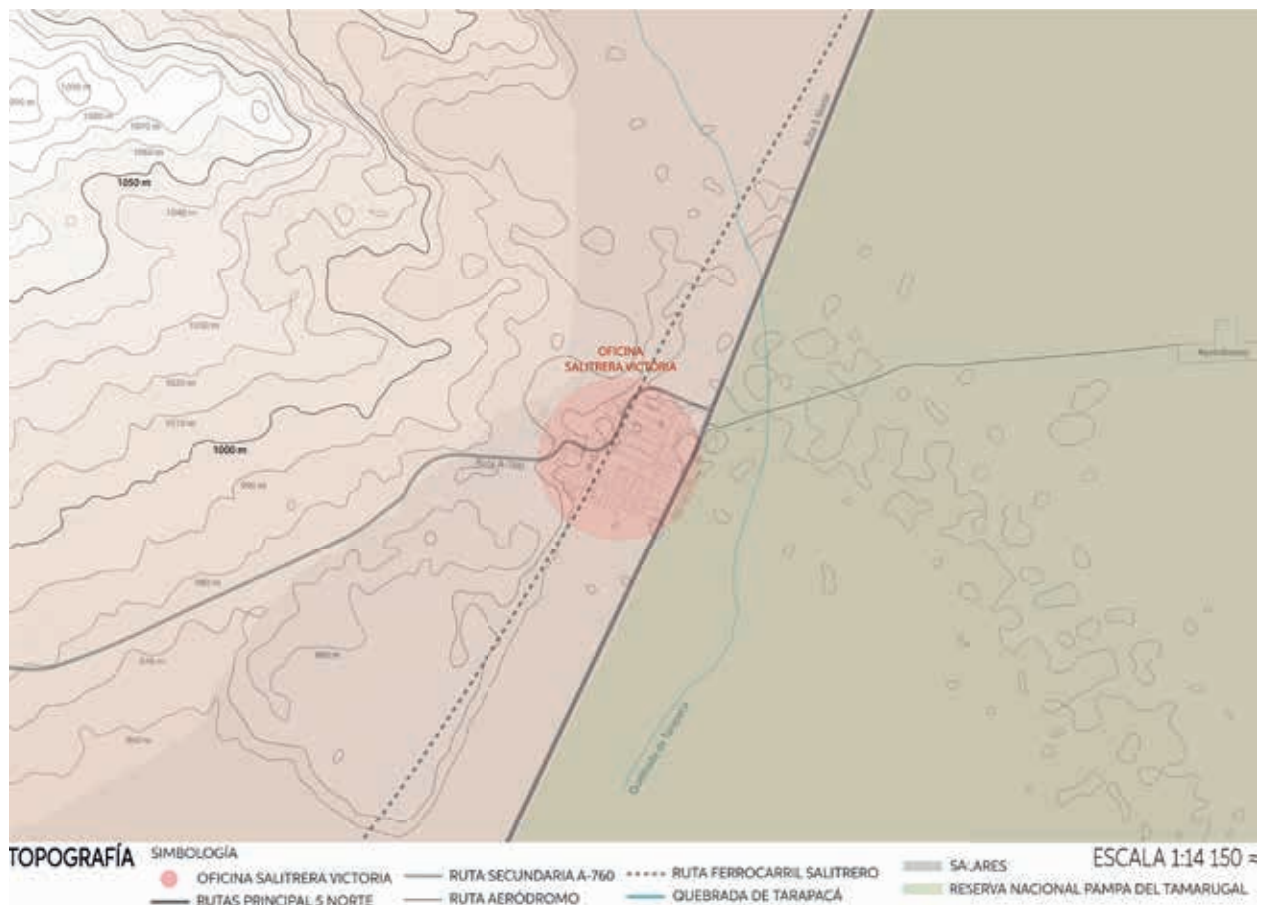
Sin embargo, la dictadura que comenzó en 1973 y la crisis económica llevaron al cierre de muchas oficinas salitreras, las cuales fueron abandonadas y cayeron en decadencia. Lo mismo sucedió con la Oficina Salitrera Victoria en 1979, cuando cerró definitivamente sus instalaciones, marcando así el fin de “la última oficina salitrera en la región de Tarapacá” (Imatura, s.f.). No obstante, su patrimonio histórico y vestigios arquitectónicos aún perduran en el desierto.



>> Figura 7. Victoria Salitrera. Fuente: elaboración propia

Hoy en día, es de vital importancia poner en valor este patrimonio olvidado. Los restos de las construcciones, que en algún momento fueron hechas de madera, metal, concreto pampino y calamina, junto con los sombreadores de colihue, son testimonios de una identidad en una época pasada. En lugar de enfocarnos únicamente en la ruina, es crucial aprovechar este conocimiento para ofrecer recorridos guiados que destaquen el valor de las oficinas olvidadas. El recorrido comienza en el Cantón Sal de Obispo, al que pertenece la Salitrera Victoria, lo que nos permitiría comprender la historia a través de estos vestigios.

A continuación, se presenta un plano de ubicación y recorrido propuesto (Figura 8) que detalla la disposición geográfica de las oficinas salitreras de Tarapacá y la ruta planteada para el proyecto, complementado por un mapa topográfico (Figura 9) que muestra la ubicación precisa de la salitrera, justo entre los cerros y la planicie.



>> **Figura 9. Mapa de topografía del lugar Fuente:**
elaboración propia

El patrimonio de las oficinas salitreras se encuentra ahí, a la espera de ser mostrado y apreciado por las generaciones actuales y futuras. Este museo memorial de las salitreras de Tarapacá enseñará una parte esencial de la historia de Chile y ofrecerá una ventana a un modo de vida único que merece ser preservado y compartido con el mundo.



>> **Figura 10. Ruinas salitreras** Fuente: Lii (2022)

>> **Figura 11. Ruinas cementerio** Fuente: Imatura (2020)

Salitrera Victoria se ubica en la intersección de la depresión intermedia y la cordillera de la Costa, enfrentando montículos en el sector poniente. Esta zona desértica, con tierra árida y escasa vegetación, tiene un clima extremo con gran amplitud térmica entre el día y la noche. Los vientos del oeste, constantes, traen polvo y arena, pero los montículos ayudan a proteger las estructuras de la erosión. La intensa exposición solar requiere medidas arquitectónicas para mitigar sus efectos.

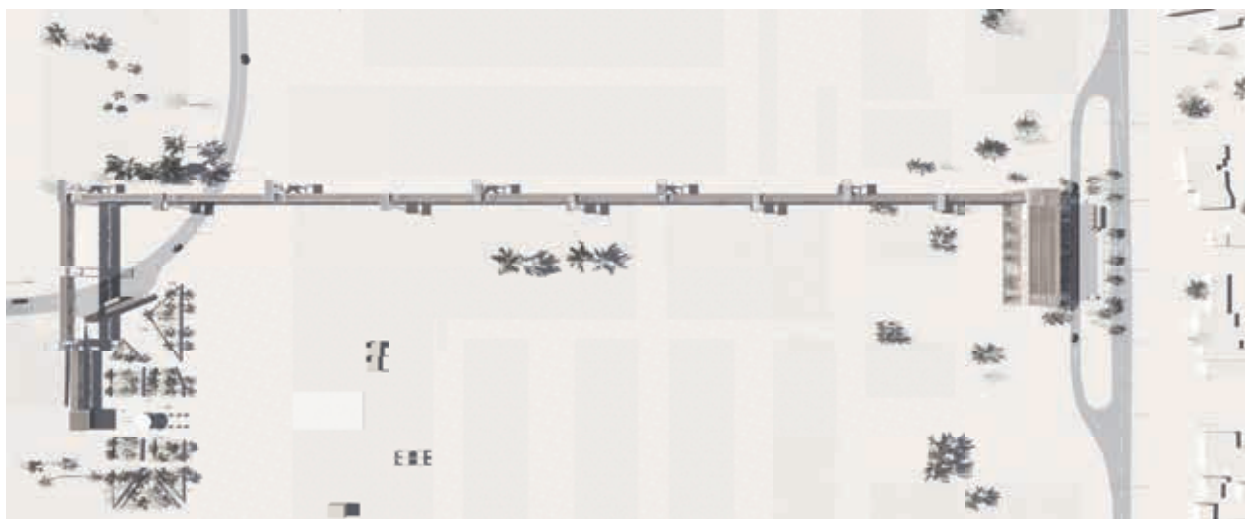


>> Figura 12. Ruinas salitreras. Fuente: elaboración propia

>> Figura 13. Ruinas salitreras. Fuente: elaboración propia

PROGRAMA ARQUITECTÓNICO

El proyecto consiste en la creación de un museo memorial de las salitreras, el cual conforma el punto inicial de un amplio recorrido por las salitreras en Tarapacá. Este museo se compone de un edificio principal que alberga áreas de exhibición, un auditorio, un comedor y una terraza libre. Además, se incluye una extensa pasarela que atraviesa el lugar, con diversas torres que resultan miradores estratégicamente ubicados frente a puntos clave de la oficina y la icónica Plaza Viña del Mar. Finalmente, se culmina con un área de descanso que ofrece servicios como punto de venta y baños para garantizar la comodidad de los visitantes. Asimismo, se diseñó un estacionamiento al inicio del proyecto y un paradero al final del recorrido con el fin de promover y facilitar el recorrido del proyecto.



>> **Figura 14. Imagen en planta del proyecto Fuente:**
elaboración propia

El propósito principal de este proyecto es invitar a las nuevas generaciones a explorar la memoria, el pasado y la historia de estas locaciones. Se busca concientizar, difundir y promover la comprensión de la historia y las visitas a las salitreras, con el objetivo de compartir con el mundo el conocimiento sobre estas antiguas oficinas en ruinas y su relevancia en la historia.

PRINCIPIOS CONSTRUCTIVOS

Los principios analizados de los referentes de la zona destacan los siguientes elementos en el análisis formal:

- Verticalidad
- Doble altura interior
- Estructura tectónica
- Transparencia estructural
- Entrelazado secuencial

También se considera un análisis de los elementos constructivos que conforman el lenguaje distintivo de la zona:

- Sombreaderos de colihue
- Grandes ventanales
- Revestimiento de muros con “concreto pampino”



>> Figura 15. Sombreadero ramas de Guayacán, Salitrera. Fuente: Luxemozione (s.f).

>> Figura 16. Construcción industrial, Salitrera. Fuente: Atria (2015).

>> Figura 17. Casco Histórico, Iquique. Fuente: EducarChile (2018).

>> Figura 18. Iglesia, Salitrera Victoria. Fuente: Flores (1979).

REFERENTES CONCEPTUALES

Los siguientes referentes conceptuales ilustran la inspiración arquitectónica y urbanística extraída de diversas salitreras y proyectos contemporáneos, sirviendo como base para la conceptualización de este museo memorial.

OFICINA SALITRERA SEBASTOPOL



>> Figura 19. Fuente: CEME (2007)

OFICINA SALITRERA LA PALMA



>> Figura 20. Fuente: L. Boudat y Ca. (Chile) (1889)

ACCESO GENERAL

Recorrido dispuesto para todo público que recorra el proyecto.

NIVEL 1

1. Estacionamientos y paraderos: Ubicado al inicio del proyecto, sirviendo como punto inicial del recorrido, y otro al final del trayecto. Esto pensado para proporcionar comodidad a los autobuses de instituciones que deseen realizar el recorrido completo.
2. Recepción: Área inicial que funciona como sala de inducción. Se proporciona información sobre el museo y se ofrecen respuestas a consultas o dudas que los visitantes puedan tener sobre el recorrido o las exhibiciones del museo.
3. Auditorio: Lugar para llevar a cabo exposiciones y presentaciones de material audiovisual.
4. Salón de exhibición fotográfica y exposición abierta: Espacio central donde se exhiben muestras auténticas de la época salitrera.
5. Baños públicos

NIVEL 2

6. Comedor y áreas de descanso: Amplio espacio para comer y descansar, abierto tanto a visitantes como a trabajadores.
7. Terraza libre: Espacio abierto contemplativo hacia el lado noreste de la salitrera.
8. Pasarela: Conformar el recorrido entre hitos y lugares presentados en las exhibiciones.
9. Torres: Miradores con información gráfica sobre los puntos de interés y eventos históricos relacionados con la oficina para una experiencia contemplativa enriquecida.
10. Área de servicios y descanso: Última parada del recorrido con servicios de venta de alimentos, descanso y baño.
11. Baños públicos

ACCESO RESTRINGIDO

Zonas restringidas para uso exclusivo del personal del museo.

NIVEL 1

12. Oficina de administración.
13. Bodegas: Espacio para resguardar material histórico para su posterior exhibición.

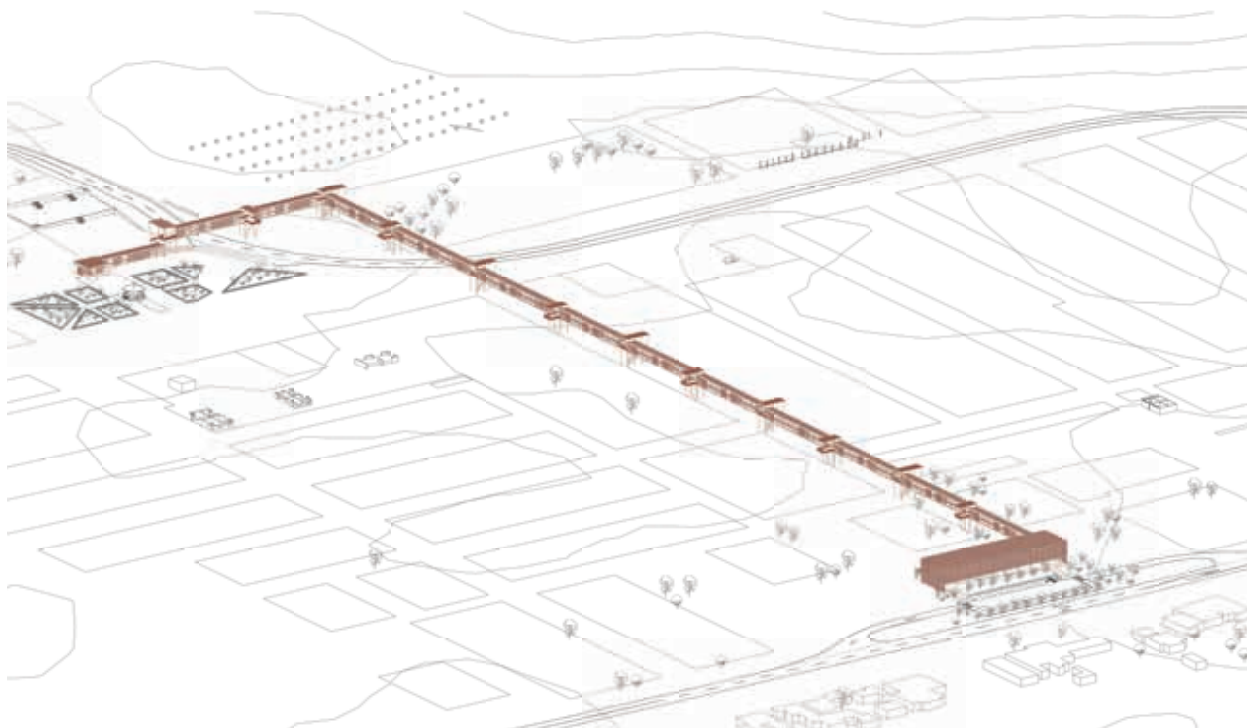
NIVEL 2

14. Cocina
15. Barra: Punto de venta de alimentos, siendo la estructura central del comedor.
16. Puntos de venta: Puntos específicos para la venta de alimentos al público.

VISTA AÉREA

El proyecto se sitúa en la Oficina Victoria, ubicada junto a la carretera Panamericana Norte, siguiendo los extensos y angostos trazos urbanos que aún se conservan de las antiguas construcciones dispuestas en forma ortogonal, como era común en las oficinas salitreras. Se ha diseñado un recorrido elevado y extenso entre dos puntos principales, abarcando la totalidad de la salitrera en su transversalidad,

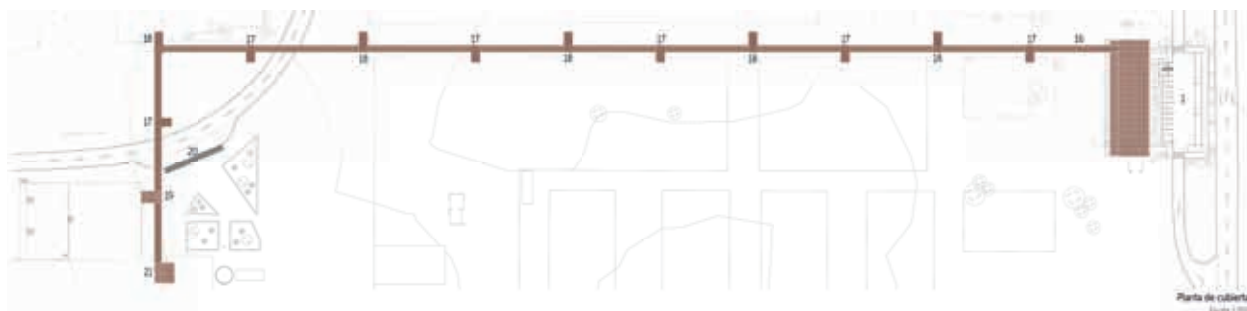
con una secuencia de torres que resaltan y contienen los principales hitos de la salitrera. Este recorrido acompaña la horizontalidad del desierto, destacándose en la verticalidad mediante torres que funcionan como pilares para la gran pasarela, la cual actúa como una gran viga estructural y se convierte en el eje principal del proyecto.



>> Figura 21. Vista aérea del proyecto. Fuente: elaboración propia

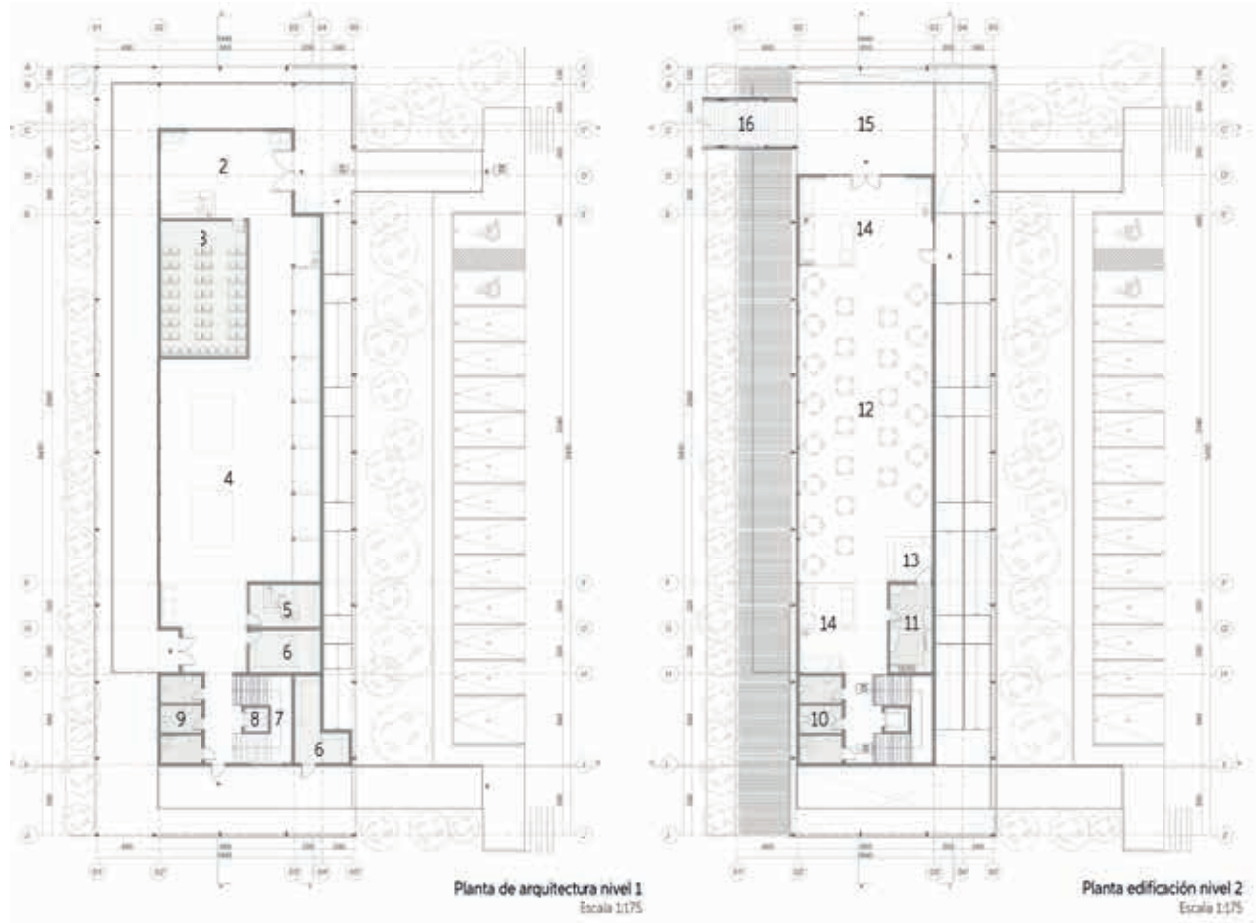
PLANIMETRÍA

A continuación, se presentan las planimetrías del proyecto, incluyendo las plantas arquitectónicas, cortes y elevaciones, que detallan la propuesta espacial y funcional del museo.



>> Figura 22. Planta arquitectónica del proyecto. Fuente: elaboración propia

PROGRAMA



>> Figura 23. Planimetría del proyecto en niveles 1 y 2.
Fuente: elaboración propia

EDIFICACIÓN

Nivel 1

1. Estacionamiento
2. Recepción
3. Auditorio
4. Sala de exhibición
5. Oficina administrador
6. Bodegas
7. Escalera
8. Elevador
9. Baños públicos

Nivel 2

10. Baños públicos
11. Cocina
12. Comedor
13. Barra
14. Área de descanso
15. Terraza libre recorrido

Nivel 2

16. Pasarela
17. Torres mirador
18. Torres con escalera
19. Torres con ascensor y escalera

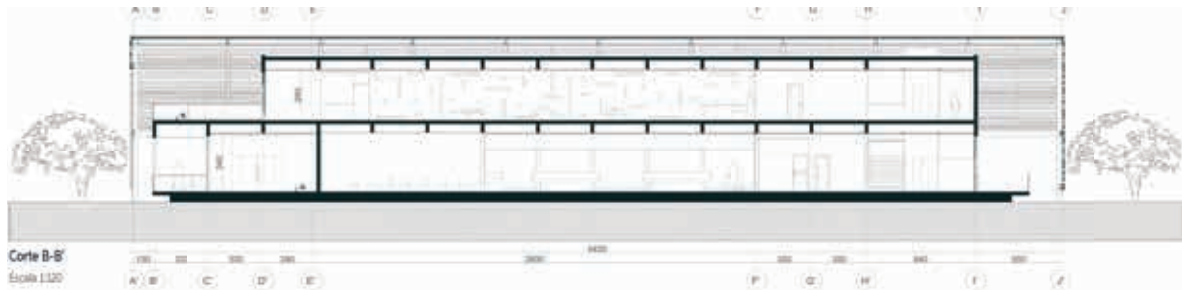
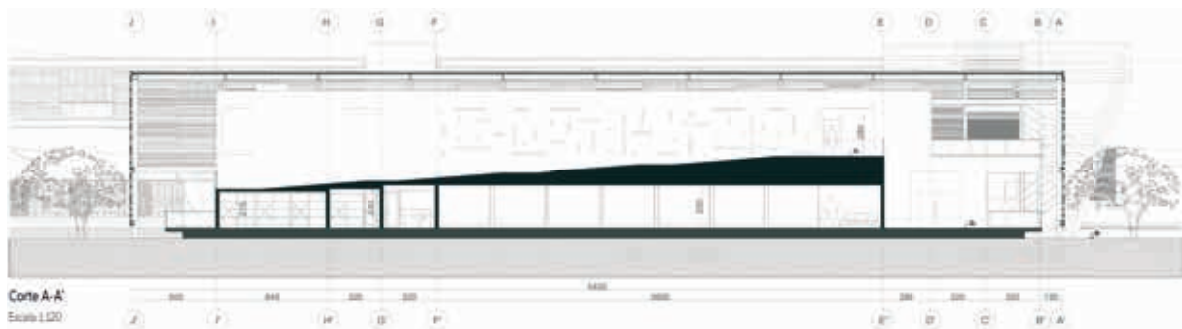
Nivel 1

20. Paradero
21. Área de servicios y descanso
- 21.1. Punto de venta
- 21.2. Baños públicos



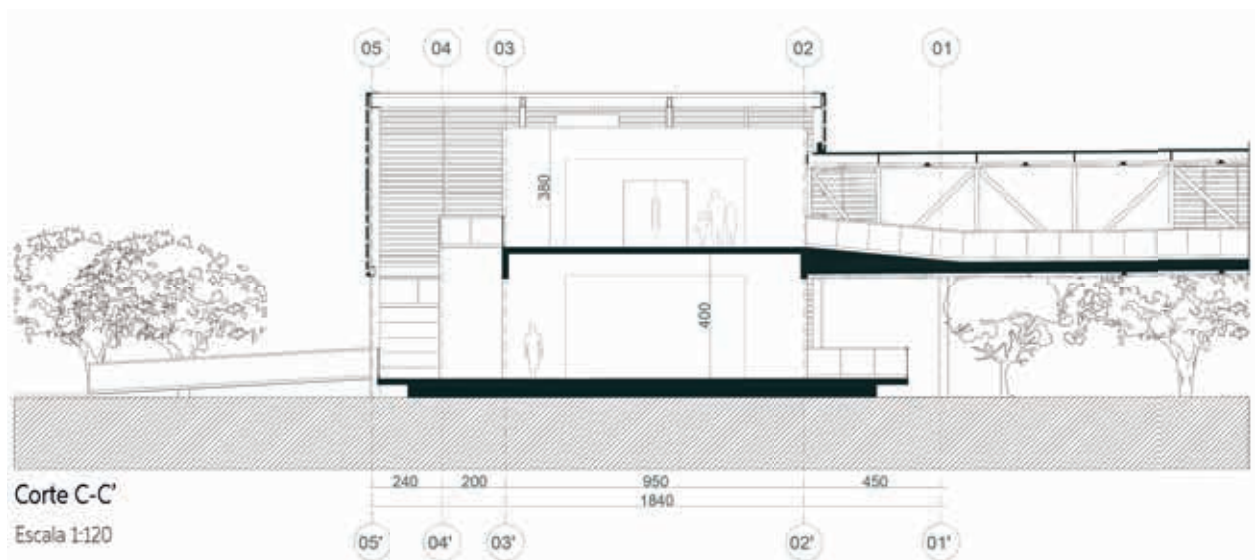
>> Figura 24. Vista interior de la sala de exhibición.
Fuente: elaboración propia

CORTES



>> Figura 25. Fuente: elaboración propia

>> Figura 26. Fuente: elaboración propia



>> Figura 27. Corte C-C' (escala 1:120). Fuente: elaboración propia

>> Figura 28. Corte E-E' (escala 1: 150). Fuente: elaboración propia

ELEVACIONES



>> Figura 29. Elevación oriente (escala 1:100). Fuente: elaboración propia

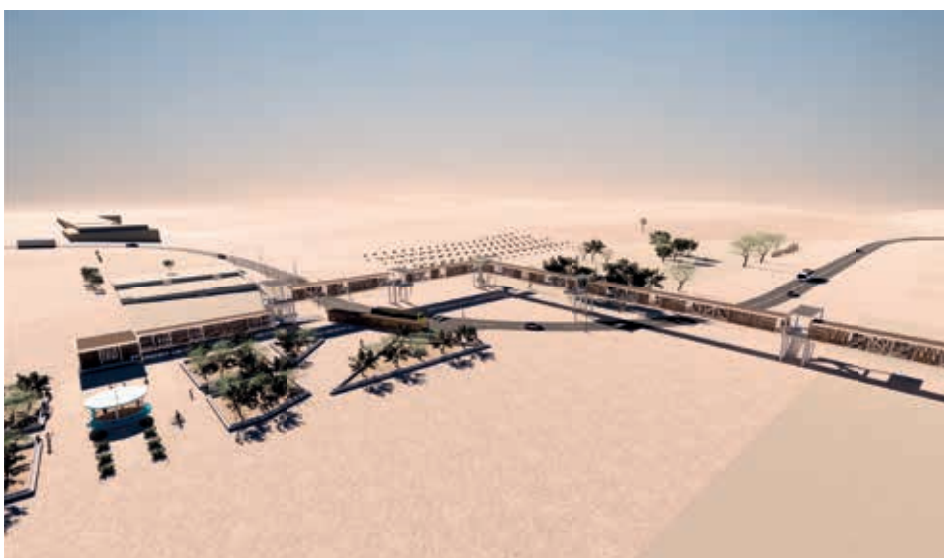
>> Figura 30. Elevación poniente (escala 1:100). Fuente: elaboración propia



>> Figura 31. Elevación norte (escala 1:100). Fuente: elaboración propia

>> Figura 32. Elevación sur (escala 1: 100). Fuente: elaboración propia

PERSPECTIVAS GENERALES DEL RECORRIDO DEL PROYECTO



>> Figura 33-35. Vistas aéreas del proyecto. Fuente: elaboración propia

PRINCIPIO ESTRUCTURAL Y MATERIAL

REFERENTES ESTRUCTURALES

OFICINA SALITRERA, ZONA INDUSTRIAL

La estructura del proyecto está compuesta por diferentes elementos; la idea de la pasarela surge gracias a las correas transportadoras hechas de acero, construidas con una secuencia de pilares y grandes vigas que otorgan este transporte en altura. Están ubicadas en la zona industrial, característica de las salitreras.



>> Figura 36. Oficina Democracia. Fuente: L. Boudat y Ca. (Chile) (1889)



>> Figura 37. Oficina San Donato. Fuente: L. Boudat y Ca. (Chile) (1889)



>> Figura 38. Oficina Primitiva. Fuente: L. Boudat y Ca. (Chile) (1889)

PUENTE PEATONAL TINTRA/ RINTALA EGGERTSSON ARCHITECTS

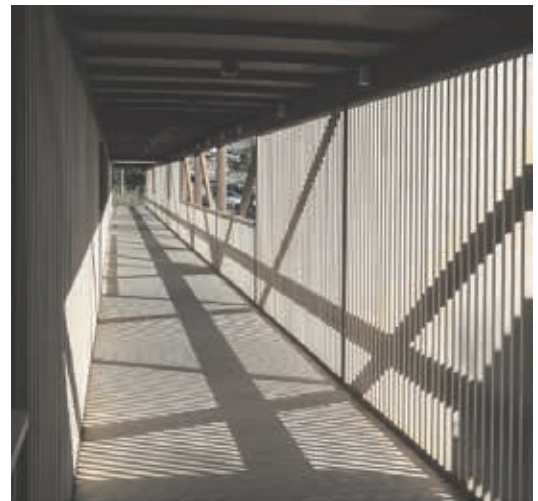
Es el principal referente de la pasarela debido a su estructura de acero corten, que funciona como una gran viga. Esta estructura posee un revestimiento de madera que influye en el diseño del recorrido de la pasarela y cuenta con miradores en dos puntos destacados, apoyados sobre una base de hormigón que inspira las torres del proyecto.



>> Figura 39. Puente peatonal Tintra/ Rintala
Eggertsson Architects. Fuente: ArchDaily (2016)



>> Figura 40. Puente peatonal Tintra/ Rintala
Eggertsson Architects. Fuente: ArchDaily (2016)



>> Figura 41. Puente peatonal Tintra/ Rintala
Eggertsson Architects. Fuente: ArchDaily (2016)



MUSEO DE SITIO DE LA CULTURA PARACAS / BARCLAY&CROUSSE ARCHITECTURE

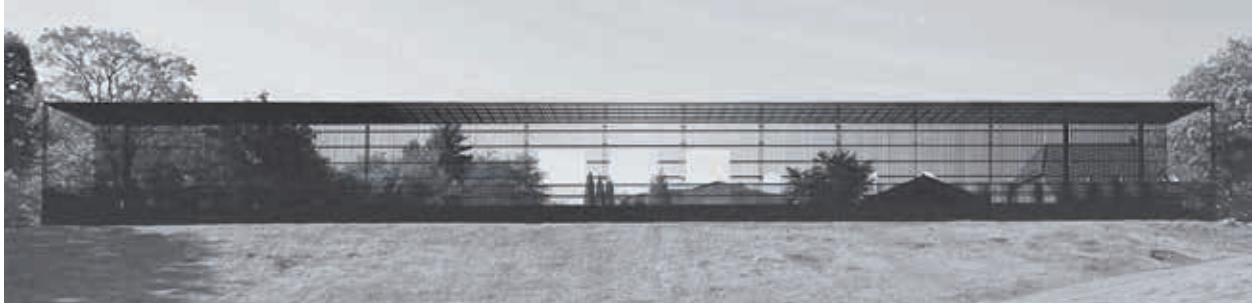
Este museo, ubicado en el desierto costero peruano, se distingue por su geometría rectangular y su construcción en cemento puzolánico, que adquiere un color rojizo natural mimetizándose con el paisaje. Este aspecto se refleja en el diseño del proyecto, particularmente en la edificación principal de hormigón armado, que presenta un acabado en tono beige para armonizar con la tonalidad del desierto de Atacama.



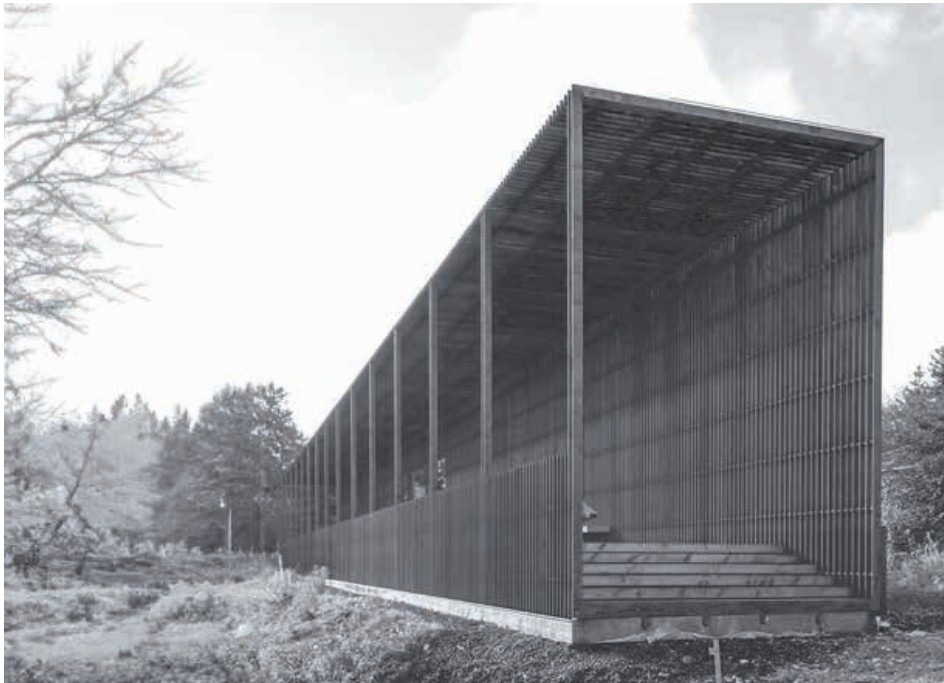
**>> Figuras 42 y 43. Museo de Sitio de la Cultura
Paracas / BARCLAY&CROUSSE ARCHITECTURE Fuente:
ArchDaily (2017)**

VILLA B / SCHNEIDER + SCHUMACHER

El proyecto se caracteriza por su estructura transparente de láminas prefabricadas de acero corten, la cual es referenciada en la estructura independiente de parasoles que actúa como piel y envuelve la edificación principal.



>> Figura 44. VILLA B / SCHNEIDER + SCHUMACHER.
Fuente: ArchDaily (2013)



>> Figura 45. VILLA B / SCHNEIDER + SCHUMACHER.
Fuente: ArchDaily (2013)

MATERIALES PRINCIPALES

Acero galvanizado con acabado patina oxidada

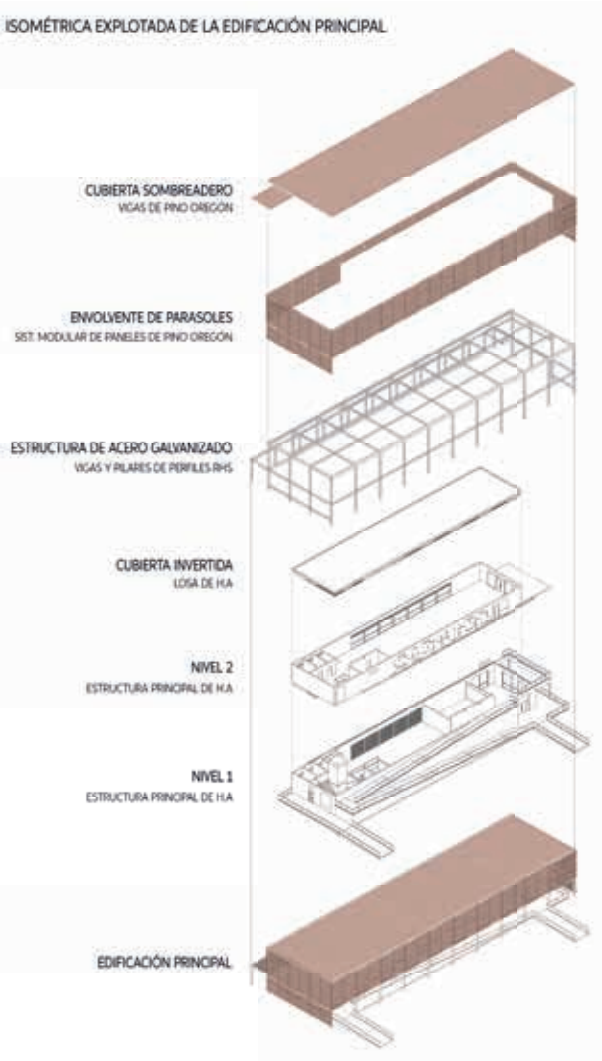
Hormigón armado con acabado tono beige

Hormigón armado visto

Madera de pino Oregón

Vidrio termopanel

ISOMÉTRICA EXPLOTADA DE LA EDIFICACIÓN PRINCIPAL



>> Figura 46. Fuente: elaboración propia

>> Figura 47. Isométrica explotada de la edificación principal. Fuente: elaboración propia

- CUBIERTA SOMBREADERO - VIGAS DE PINO OREGÓN
- ENVOLVENTE DE PARASOLES - SIST. MODULAR DE PANELES DE PINO OREGÓN
- ESTRUCTURA DE ACERO GALVANIZADO - VIGAS Y PILARES DE PERFILES RHS
- CUBIERTA INVERTIDA - LOSA DE H.A
- NIVEL 2 - ESTRUCTURA PRINCIPAL DE H.A
- NIVEL 1 - ESTRUCTURA PRINCIPAL DE H.A
- EDIFICACIÓN PRINCIPAL

VISTAS

1. Vista interior del comedor desde el área de descanso



>> Figura 48. Vista interior del comedor desde el área de descanso. Fuente: elaboración propia

2. Vista interior del comedor



>> Figura 49. Vista interior del comedor desde el área de descanso. Fuente: elaboración propia

3. Vista hacia el pasillo de recorrido exterior



>> Figura 50. Vista hacia el pasillo de recorrido exterior. Fuente: elaboración propia

4. Vista hacia la fachada principal del museo



>> Figura 51. Vista hacia la fachada principal del museo. Fuente: elaboración propia

5. Vista aérea hacia la fachada posterior del museo



>> Figura 52. Vista aérea hacia la fachada posterior del museo. Fuente: elaboración propia

6. Vista desde la pasarela hacia la Plaza Viña del Mar



>> Figura 53. Vista desde la pasarela hacia la Plaza Viña del Mar Fuente: Elaboración propia

7. Vista desde el paradero final hacia la pasarela



>> Figura 54. Vista desde el paradero final hacia la pasarela. Fuente: elaboración propia

8. Vista desde el punto final de la pasarela hacia el área de servicios



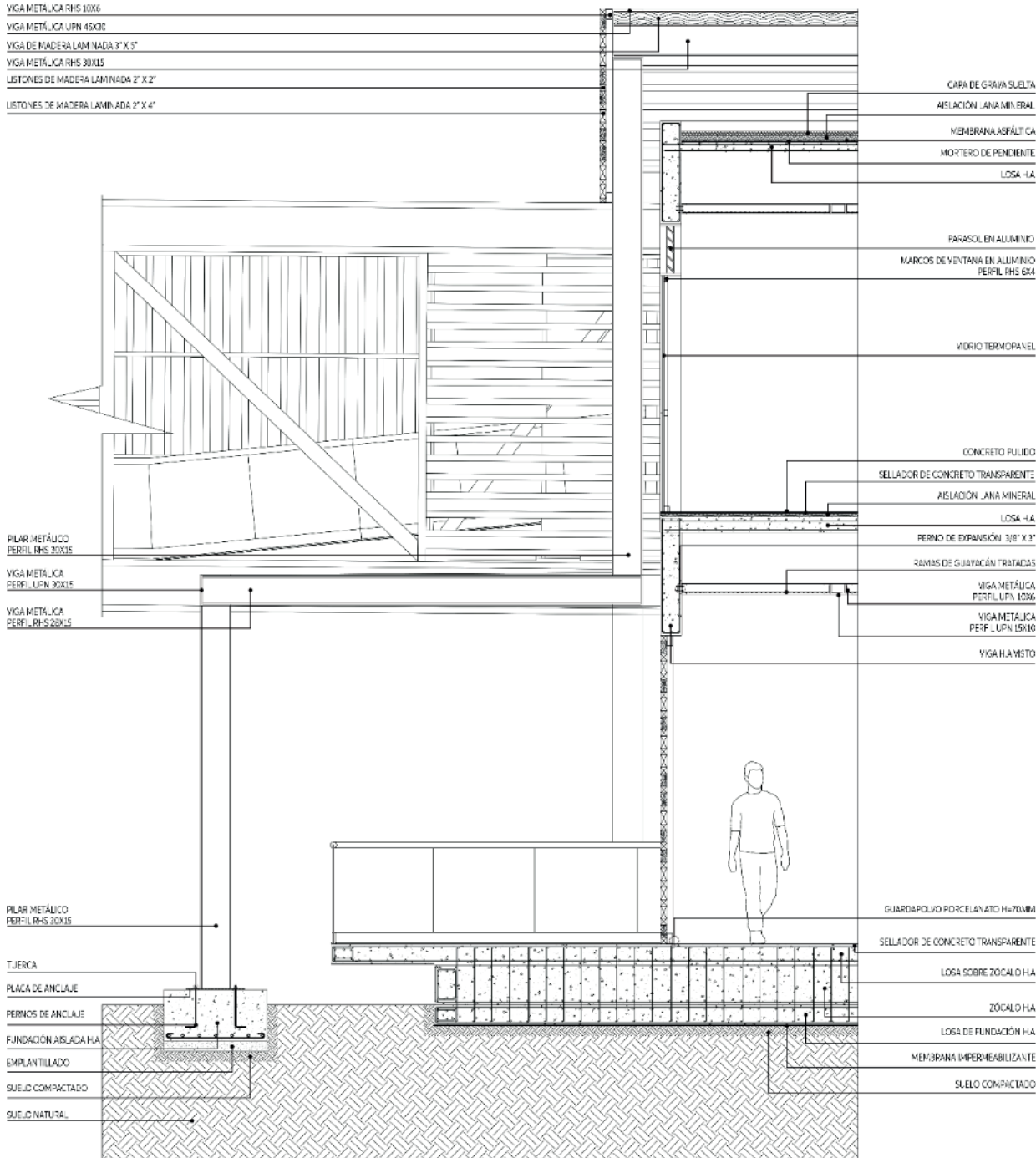
>> Figura 55. Vista desde el final de la pasarela hacia el área de servicios. Fuente: elaboración propia

9. Vista interior del área de servicios y descanso



>> Figura 56. Vista interior del área de servicios y descanso. Fuente: elaboración propia

ESCANTILLÓN



>> Figura 57. Corte en escantillón. Fuente: elaboración propia

BIBLIOGRAFÍA

- ArchDaily en español, (04 abr 2017), Museo de Sitio de la Cultura Paracas / BARCLAY&CROUSSE Architecture. [Artículo en línea]. ArchDaily en español.
- ArchDaily en español (17 jun 2016), Puente Peatonal Tintra / Rintala Eggertsson Architects. [Artículo en línea]. ArchDaily en español.
- ArchDaily en español (26 mar 2013), Villa B / Schneider + Schumacher. [Artículo en línea]. ArchDaily en español.
- Atria Lannefranque, Jorge (octubre 2015), Arquitectura habitacional y orden urbano sector campamento Oficina Salitrera Santiago Humberstone, Universidad de Sevilla. Tesis doctoral.
- Biblioteca Nacional de Chile. La industria del salitre en Chile (1880-1930). [Artículo en línea]. Memoria Chilena.
- Centro de Estudios Miguel Enríquez CEME, (2007), Fotos del norte de Chile en la época de la matanza en la Escuela Santa María de Iquique. Archivo Chile.
- Crespo Cancino, Roberto (31 julio 2019) [Fotografía Salitrera Victoria], Grupo Salitrera Victoria, recuerdos en imágenes.
- EducarChile, (2 febrero 2018), Avenida Baquedano, Iquique. [Fotografía]. Educar Chile.
- FRV Producciones. (1995). El Salitre: Pasado imborrable. Iquique: FRV Producciones.
- FRV Producciones. (1996). Victoria. Iquique: FRV Producciones.
- Imatura. (s.f). EL SALITRE, Resumen Histórico desde su Descubrimiento y Explotación. [Publicación Blog]. Álbum Desierto. Álbum Desierto - Historia del Salitre.
- Imatura. (05 noviembre 2020), [Fotografía Cementerio Salitrera], Imatura.cl, Oficinas Salitreras – Pueblos Fantasmas.
- Imatura. (s.f). Oficina Victoria. [Publicación Blog]. Álbum Desierto. Álbum Desierto - Oficina Victoria.
- L. Boudat y Ca. (Chile) (1889), Salitreras de Tarapacá. [Álbum]. Biblioteca Nacional de Chile. Código BN: MC0000316.
- Lii, Ivan, (3 octubre 2022) [Fotografía vestigio], Grupo Salitrera Victoria, ¡siempre en la memoria!
- Luxemozione, (s.f.), [Fotografía de un sombreadero en la salitrera Humberstone]. Pinterest.
- Victoria Salitrera, (3 enero 2023), [Imagen del teatro],
- Página Victoria Salitrera.

Memorial el cobre y la tragedia de 1965. Minera El Soldado, comuna de Nogales, región de Valparaíso

CARLA GUTIÉRREZ FIGUEROA

Arquitecta. Universidad de Valparaíso. Chile¹

Filiación institucional: Independiente

ORCID: 0009-0004-5830-125X

Mail contacto: carlitaagf@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,

Colectivos y Museos

Copper and the tragedy
memorial of 1965 El Soldado.

Mine, Nogales commune,

Valparaíso region

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 174-201

Recepción: julio 2025

Aceptación: septiembre 2025

RESUMEN

El presente artículo resume la investigación preparatoria en torno a la propuesta de proyecto de título, vinculada a la realización de un memorial *in situ*, conmemorativo al desastre producido en el relave Los Nogales, de la mina El Cobre, ubicado en la región de Valparaíso, en sectores de la precordillera. Este desastre se produjo en el año de 1965, como consecuencia de un desborde del relave, generado por un terremoto de 7,4 grados en la escala de Richter, lo que produjo una avalancha que cubrió la zona del campamento donde vivían los trabajadores. Esto constituyó no sólo un hito en la minería chilena, sino que una huella y memoria perdurable en las generaciones de familiares. Se profundiza en rasgos no solo geomorfológicos del lugar propuesto como emplazamiento, sino también una revisión de la vida cotidiana, propia de los campamentos mineros en Chile, con una rica actividad y vida comunitaria, en los planos de la educación, el deporte y festivales locales.

El presente proyecto arquitectónico busca recoger estas características y rasgos, como base de la propuesta. En ella, la memoria se plantea como objeto por construir, por lo que esta nos ofrece una presencia desde su acceso principal, que colinda con el gran vestigio de la iglesia del lugar. Este consta de dos recorridos alargados o pabellones: el primero, el pabellón informativo, nos permite apreciar, mediante intervalos de muros, la historia y el recuerdo del pueblo minero, mientras que el segundo, el pabellón de agua, corresponde a los elementos de servicios para los arreglos de las animitas y servicios higiénicos, los cuales, mediante lavaderos, permiten el recorrido del agua que nos da el frescor del lugar y la calma del territorio.

Palabras clave: arquitectura, relave, memoria, minería, paisaje

ABSTRACT

This manuscript summarizes the preparatory research for the proposed thesis project, which centers on the design of an *in situ* Memorial commemorating the disaster caused by the collapse of the Los Nogales tailings dam at the El Cobre mine, located in Chile's central zone, in the foothills of the Andes within the Valparaíso Region. This disaster occurred in 1965, following the overflow of the tailings deposit triggered by a 7.4 magnitude earthquake on the Richter scale. The resulting avalanche buried the workers' camp, where mining families resided. The event not only marked a significant turning point in Chilean mining history but also left a lasting memory among the descendants of those affected.

The study delves into both the geomorphological characteristics of the proposed site and the everyday life of Chilean mining camps, known for their rich community dynamics in education, sports, and local festivals. These elements are essential to the architectural project, which seeks to incorporate them into its design.

In this proposal, memory is conceived as a constructible object, materialized through a spatial experience that begins at the main entrance—adjacent to the remaining vestige of the local church. The memorial is composed of two elongated pavilions: the first, an informational pavilion, reveals fragments of mining history and remembrance through a series of walls and intervals; the second, the water pavilion, houses services such as washing stations and restrooms, supporting the maintenance of animitas (folk memorials). Flowing water throughout this space offers a sensory experience of freshness and serenity, reinforcing the contemplative character of the site.

Key words: architecture, tailings, memory, mining, landscape

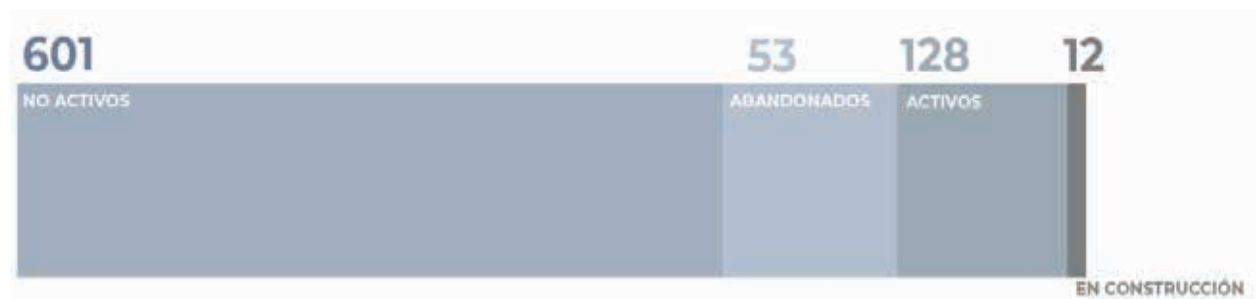
¹ Profesores tutores del proyecto de título: Arquitecto. Nicolás Cuadra y arquitecto Cristián Rojas. Véase: Carla Gutiérrez Figueroa

CHILE: PUEBLO MINERO EL COBRE

Chile siempre se ha caracterizado por ser uno de los mayores productores de reservas minerales. Incidir en el paisaje natural nos permite divisar la articulación con respecto al territorio, pues se generan vestigios en del proceso de extracción, lo que permite, mediante estudio, la búsqueda de las huellas de la minería y catastrar el relave a lo largo del territorio, tal como se grafica en el mapa.

El relave corresponde a una suspensión de sólidos en líquidos, lo que forma una pulpa que se produce y se desecha en las plantas de concentración húmeda de especies minerales que han experimentado una o varias etapas en un circuito de molienda fina (Decreto Supremo 248, 2007). Uno de los episodios más preocupantes y devastadores ha sido la serie de catástrofes relacionadas con los relaves mineros, que han dejado una marca imborrable en la historia del país.

Al año 2015, SERNAGEOMIN decide comenzar con el primer catastro de relaves, que se ha ido actualizando hasta hoy. Gracias al Catastro de Depósitos de Relave (2029) logramos distinguir los de mayor magnitud. El año 2025 se definieron 795 depósitos de relaves clasificados como activos, inactivos, abandonados y en construcción.



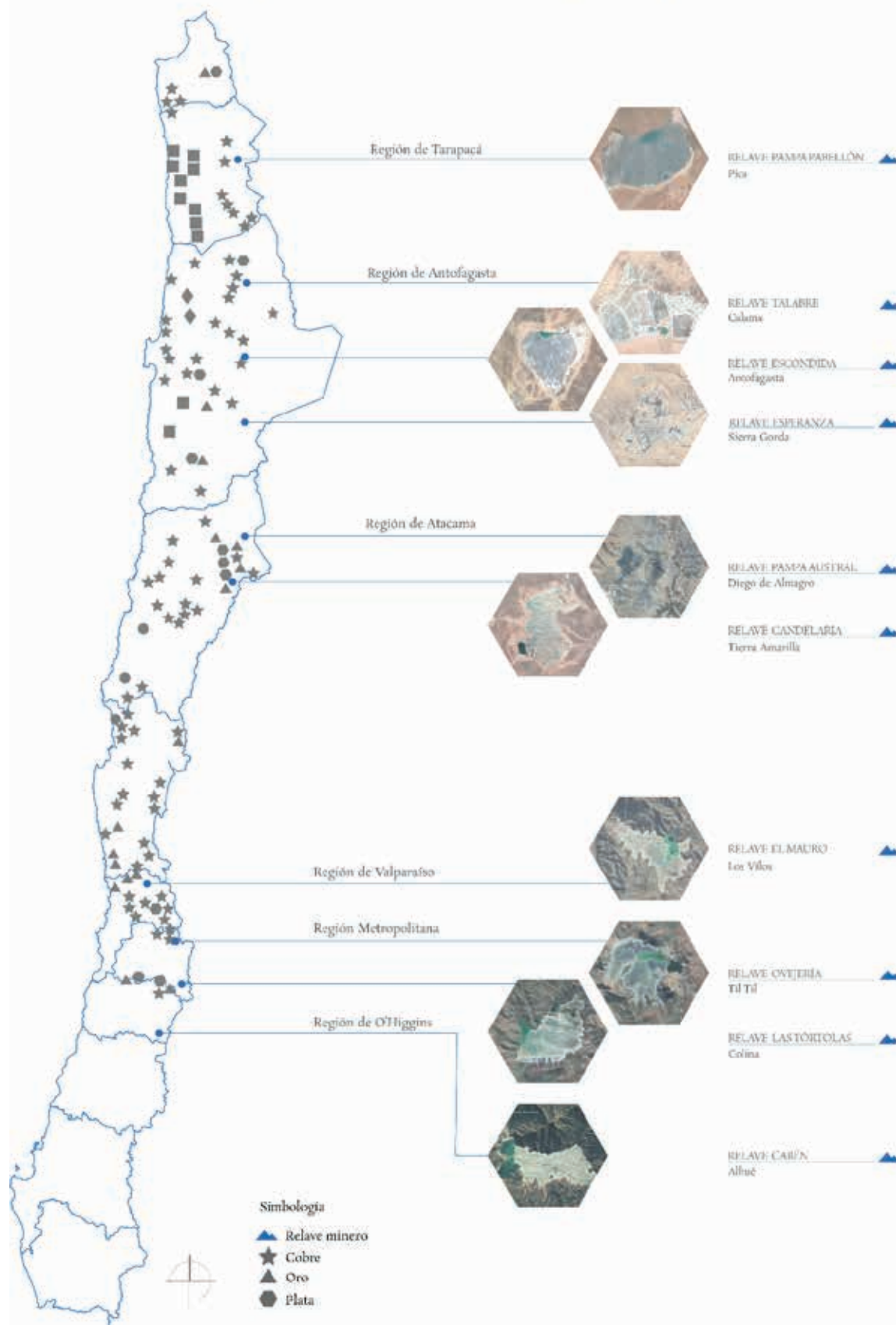
>> **Figura 1. Clasificación de relaves en Chile como activos, no activos, abandonados y en construcción.**
Fuente: elaboración propia

Relaves no activos: Hoy se encuentran más relaves no activos que activos. Se trata de relaves o más bien depósitos con dueño conocido, pero fuera de operación.

Relaves abandonados: El relave abandonado es un depósito sin dueño y sin una resolución de origen, esto significa que no se ha efectuado algún cierre definitivo.

Relaves activos: Son aquellos que tienen dueño y se encuentran en operación con el mayor tonelaje dentro del país, lo que suma 8.500 toneladas.

Los 10 depósitos de relave activos con mayor tonelaje acumulado



>> Figura 2: Los 10 depósitos de relave activos con mayor tonelaje acumulado. Fuente: elaboración propia.

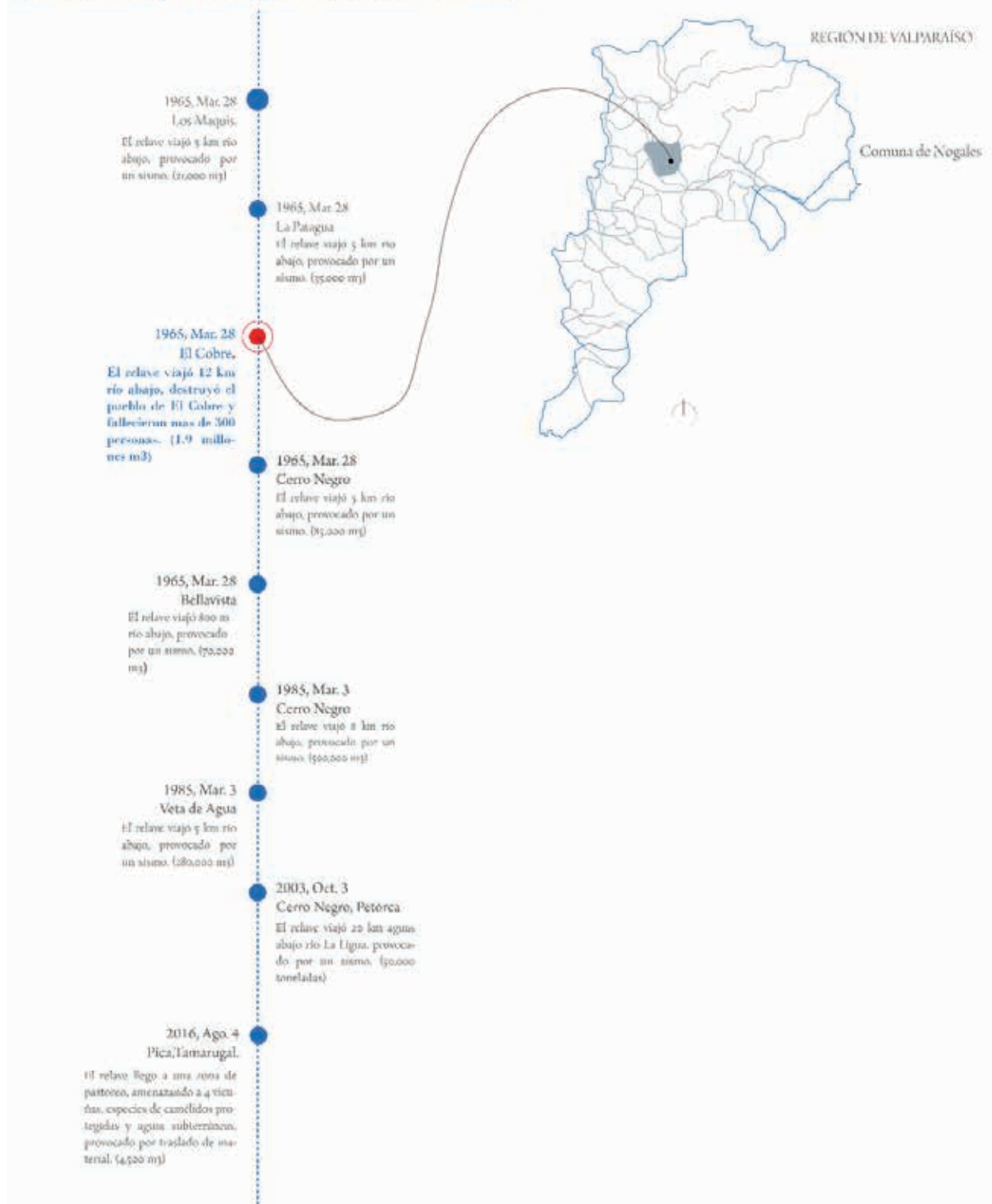
CATÁSTROFES EN RELAVES MINEROS

En este contexto, se grafican dichas catástrofes en Chile y se logra ver la presencia de una muy importante en la Zona Central del país. Se realiza una investigación en torno a esa catástrofe en particular y se da cuenta de que fue un acontecimiento importante en el cual la comunidad ha hecho saber, es por esto que se propone otorgar un lugar de memoria que pretende hacer visible el recuerdo que carga la comunidad, del campamento minero El Cobre, afectado por el derrame del relave minero a causa del sismo. Cada año se conmemora, en el lugar de los hechos, la vida de quienes formaron parte del pueblo, que hoy yacen bajo el territorio y relave colapsado.

Primero, se aprecia en la siguiente figura, una línea a de tiempo, donde se destaca en color rojo, la catástrofe de Nogales, lugar donde se ubica y emplaza la propuesta de proyecto Memorial. Esto en el contexto de los recurrentes desastres mineros vinculados a los relaves, en diversos lugares del país.

Los eventos catastróficos ligados a tranques de relaves, como el de El Cobre en 1965 o el de Barahona en 1928, son parte de una historia de negligencia estructural en la industria minera nacional” (Gaete & Olivares, 2022, p. 41)

Línea de tiempo catástrofes de relaves en Chile



>> Figura 3: Línea de tiempo de catástrofes mineras relacionadas con relaves en Chile. Fuente: elaboración propia.

Según Salazar y González (2018):

Los desastres mineros en la minería del cobre no solo causan pérdidas humanas y materiales, sino que dejan una huella profunda en la memoria colectiva de las comunidades afectadas, transformando sus percepciones sobre la minería y el desarrollo.
(85)

La mayoría de ellos quedan invisibilizados para el resto de la población, y sin muchas acciones de reparación y cuidado de su memoria. Esto hizo que parte del objetivo inicial de este proyecto fuera tomar contacto con los familiares y buscar un conocimiento *in situ*. Para esto, se debe señalar que la autora del proyecto obtuvo un fondo para proyectos de título de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio, financiamiento que califica como *clave en el avance del proyecto, brindándome los recursos necesarios y fortaleciendo el vínculo con la comunidad, esencial para la realización del trabajo*, que le permitió tener contacto y trabajo con los familiares, además de iniciar un conocimiento de su realidad y de los lugares, poco conocidos hoy en día. Como señala la autora (Gutiérrez, 2024, p. 6–8):

Los sobrevivientes fueron el alma del proyecto, fue una experiencia enriquecedora que me ha marcado profundamente. Abrieron las puertas a sus recuerdos con calidez, compartiendo cada vivencia de una manera genuina, donde existían momentos de alegría y celebración hasta aquellos más difíciles de dolor y pérdida, señala. Ha sido un intercambio constante, en el cual me permitieron comprender y sentir de una manera profunda a pesar de no pertenecer al lugar. Fueron parte fundamental del proceso y sin su colaboración el proyecto no habría tenido el mismo sentido.

PUEBLO MINERO EL COBRE

El Soldado es una mina de cobre ubicada en la cordillera de El Melón, comuna de Nogales. La minera El Soldado construyó el campamento El Cobre, que era el más completo en términos de infraestructura, además de los campamentos Las Compresoras, El Canelo, Las Guías y el Morro en la cordillera de El Melón. Se hallaban cercanos a la faena, siguiendo el modelo de la *company town*. *Los campamentos mineros en Chile funcionaron como enclaves industriales y sociales, donde la empresa controlaba tanto la producción como la vida cotidiana de los trabajadores y sus familias* (Vergara, 2003, p. 384). El Cobre era el centro social y cultural de la primera mitad del siglo XX. Incluso era mucho más relevante que Nogales o El Melón. La compañía minera tenía viviendas para familias y pabellones para solteros, cancha de fútbol, escuela, sindicato, donde se hacían las celebraciones, iglesia y retén de carabineros. Era una ciudad diseñada para el tipo de sociedad eficiente y productiva que se quería generar.

El día domingo 28 de marzo de 1965, a las 12:33 horas, ocurrió la tragedia del relave minero de El Cobre, una catástrofe que generó una sensibilidad social en el territorio.



>> **Figura 4. Vista del lugar de la tragedia. Se aprecia el poblado completo, con excepción de la pequeña iglesia de El Cobre. Fuente: *El Mercurio*, 30 de marzo de 1965.**



>> Figura 5. Portada del diario *La tercera*, informando sobre la tragedia de 1965, en el sector de Nogales (El Melón), con posterioridad al fuerte sismo. Fuente: Grupo Pétreo. Relatos vivos del campamento El Cobre (2021, 28 marzo).



>> Figura 6. Padre e hija frente a la tragedia en la que perdieron a su esposa y madre. Revista *Flash* del 1 de abril de 1965. Fuente: Archivo Casa Museo Eduardo Frei Montalva



>> Figura 7. Portada del diario *El Clarín*, informando del desastre de 1965, en el sector de Nogales (El Melón), con posterioridad al fuerte sismo. Fuente: Grupo Pétreo. Relatos vivos del campamento El Cobre (2021, 28 marzo).



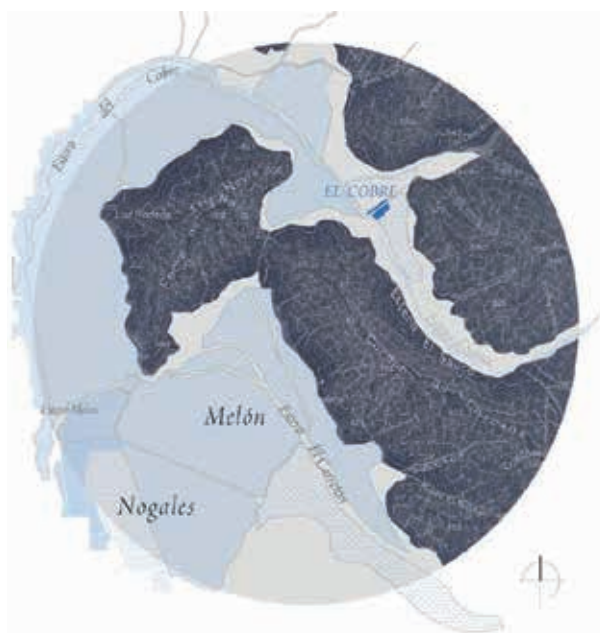
>> Figura 8. Fotos de prensa, días después, Fuente: documental cortometraje *El Cobre*.



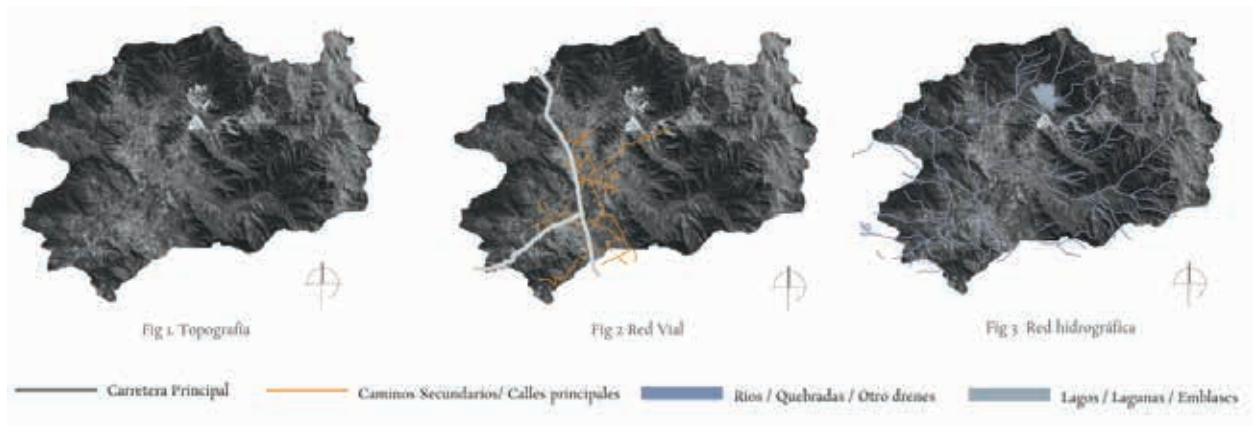
>> **Figura 9: Fotograma familiar con fotos antiguas de familiares. Fuente: documental cortometraje *El Cobre*.**

Todo comenzó con un terremoto en La Ligua, región de Valparaíso, de magnitud 7.4 en la escala Richter. Debido a ese movimiento, los dos tranques de relaves que acumulaban los desechos tóxicos generados por la minera colapsaron sobre el campamento minero de El Cobre. En la mina El Soldado, ubicada a unos treinta kilómetros del epicentro, los tranques cedieron y arrasaron con el asentamiento, llevándose consigo familias completas. Según las cifras oficiales de esa época, cerca de trescientas personas fallecieron, aunque se supone que fueron más de quinientas, pues hasta hoy no existe una nómina pública de todas las víctimas de esta tragedia.

La tragedia del relave minero en Chile evidencia la fragilidad de las infraestructuras y la necesidad de políticas públicas que garanticen la seguridad y el bienestar de las comunidades cercanas a la actividad minera. "Estudios Sociales en Minería".



>> **Figura 10. Se destaca en azul pueblo minero El Cobre, zona afectada por el derrumbe del relave. Fuente: Elaboración propia**



>> Figura 11. Sistema de redes y topografía en el territorio cercano al pueblo minero. Fuente: elaboración propia



>> Figura 12. Vista aérea de los relaves posteriores a la catástrofe en minera El Soldado. Fuente: fotograma documental cortometraje *El Cobre*.



>> Figura 13. Vista actual de industria minera El Soldado. Fuente: fotograma documental cortometraje *El Cobre*

VIDA COTIDIANA EN EL PUEBLO MINERO ANTES DEL DESASTRE: IMPORTANCIA DE LA MEMORIA.

El análisis de archivos familiares, compuestos principalmente por fotografías, testimonios orales y documentos personales, ha permitido identificar patrones significativos de la vida cotidiana en el campamento minero de El Cobre. Estos registros revelan una organización social activa, en la que distintos actores y prácticas comunitarias daban forma a un entorno cohesionado, más allá de la lógica productiva impuesta por la actividad minera.

Entre los elementos rescatados se encuentran diversas expresiones de sociabilidad y cultura local, tales como celebraciones populares, actividades deportivas, procesos educativos y manifestaciones musicales, que evidencian una vida colectiva rica en vínculos afectivos y participación social. Estas actividades no solo marcaban el ritmo diario del campamento, sino que también sostenían una identidad compartida que resistía, desde lo cotidiano, las condiciones estructurales de aislamiento y control propias del modelo de ciudad minera.



>> Figura 14. Vista actual del lugar junto a las animitas. Fuente: fotograma documental cortometraje *El Cobre*



>> Figura 15. Monolito conmemorativo, donde asisten familiares y se realizan oficios religiosos cada año en la fecha de la catástrofe. Fuente: fotograma documental cortometraje *El Cobre*.



>> Figura 16. Animitas de los familiares fallecidos el día del desastre minero Fuente: fotograma documental cortometraje *El Cobre*.

EDUCACIÓN

El mineral de El Soldado tenía tres establecimientos educacionales que estaban divididos por campamentos y sus docentes venían de distintas ciudades. Todos los alumnos vivían en el campamento junto a sus familias.



>> Figura 17. Escuela 52, El Cobre, 1952. Fuente: archivo personal de Inés Saavedra.

EL CARNAVAL

Cuando finalizaban las clases de la escuela, las niñas y los niños comenzaban a preparar lo que sería el “Carnaval de El Cobre” en el campamento. Esta actividad reunía también a las madres que se dedicaban a la confección de los vestuarios. El carnaval duraba toda la semana.



>> Figura 18. Reinas de la primavera, 1963. Fuente: archivo personal de Inés Saavedra

LOS PUNTO APARTE

Las fiestas en el Cobre siempre estuvieron llenas de vida y alegría, con canto y baile. Uno de los responsables de animar la noche era la banda Los Punto Aparte, cuyos integrantes eran trabajadores de la mina.



>> Figura 19. Los Punto Aparte tocando en el sindicato de El Cobre. Fuente: archivo personal de Claudio Rubilar.

EL ZAITA

El equipo que representaba a El Cobre. Desde los inicios del campamento minero, fue el fútbol una de las mayores actividades de esparcimiento por parte de los trabajadores del mineral. Todas las personas se encontraban en la cancha.



>> Figura 20. Du M'Zaita Barnechea en la cancha de El Cobre. Fuente: archivo personal de Claudio Rubilar.

ESCENARIO ACTUAL

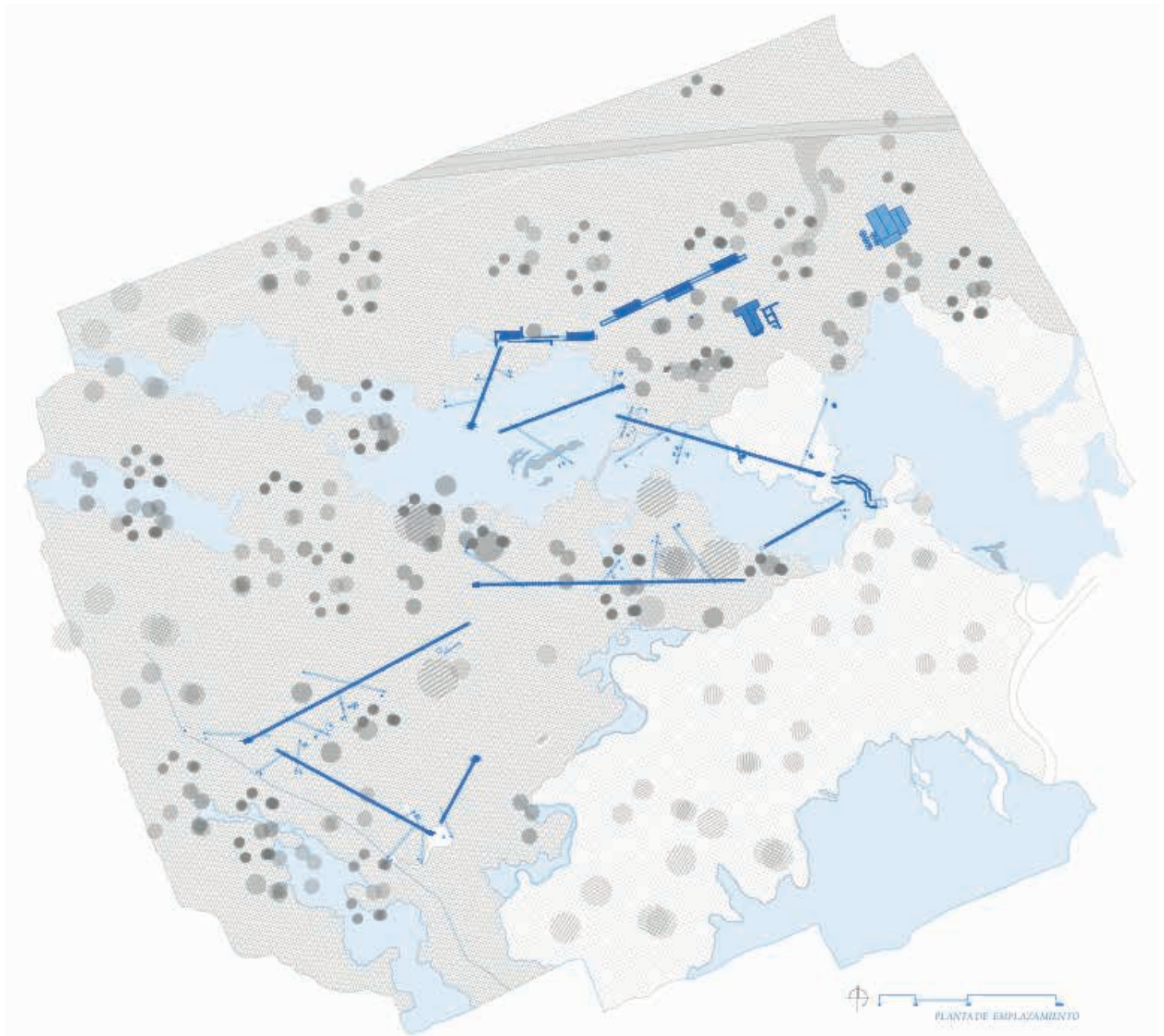
Algunas familias sobrevivientes recibieron casas en El Melón, donde aún residen, mientras que otras viven en distintas zonas de la región de Valparaíso. En el momento del desastre, la mayoría de las familias era de Nogales y de pueblos cercanos a la minera. Hoy en día, existe la Villa Disputada, de donde es la junta de vecinos, integrada, en su mayoría, por la gente que se encuentra en el pueblo de El Melón, donde se radicó el mayor número de familias. Con ellas conversé para empezar la vinculación con el proyecto. En especial, con la familia de don Atilio y su esposa, que son quienes hablan en el documental y visitan, constantemente, el parque para cuidar y arreglar las animitas.

Hay que destacar que cada 28 de marzo, día de la conmemoración, gran parte de los asistentes va a visitar a sus familiares cercanos que se encuentran en El Melón.

Por último, señalar que actualmente no existe ningún pueblo minero en el lugar, pues se prohibió, por lo que tengo entendido, después de la catástrofe, y solo se siguió con la extracción de cobre en el lugar, por lo que hoy se encuentra un relave activo de gran magnitud, que debería cerrar el año 2027.

DESARROLLO DEL PROYECTO

El proyecto se emplaza directamente sobre el antiguo pueblo minero, en el mismo terreno donde se derramó el relave durante la catástrofe de 1965. La propuesta articula y tensiona tres momentos clave que condensan el valor histórico del lugar: la importancia del asentamiento, la tragedia vivida y la memoria de los sobrevivientes. A su vez, responde a las peticiones de la comunidad afectada, al materializar, simbólicamente, la declaración del sitio como Parque de los Mineros, un reconocimiento que los propios sobrevivientes deseaban ver representado en el territorio.



>> Figura 21. Mapa emplazamiento general. Fuente:
Elaboración propia



>> Figura 22. Imagen isométrica del emplazamiento
general *in situ*. Fuente: elaboración propia

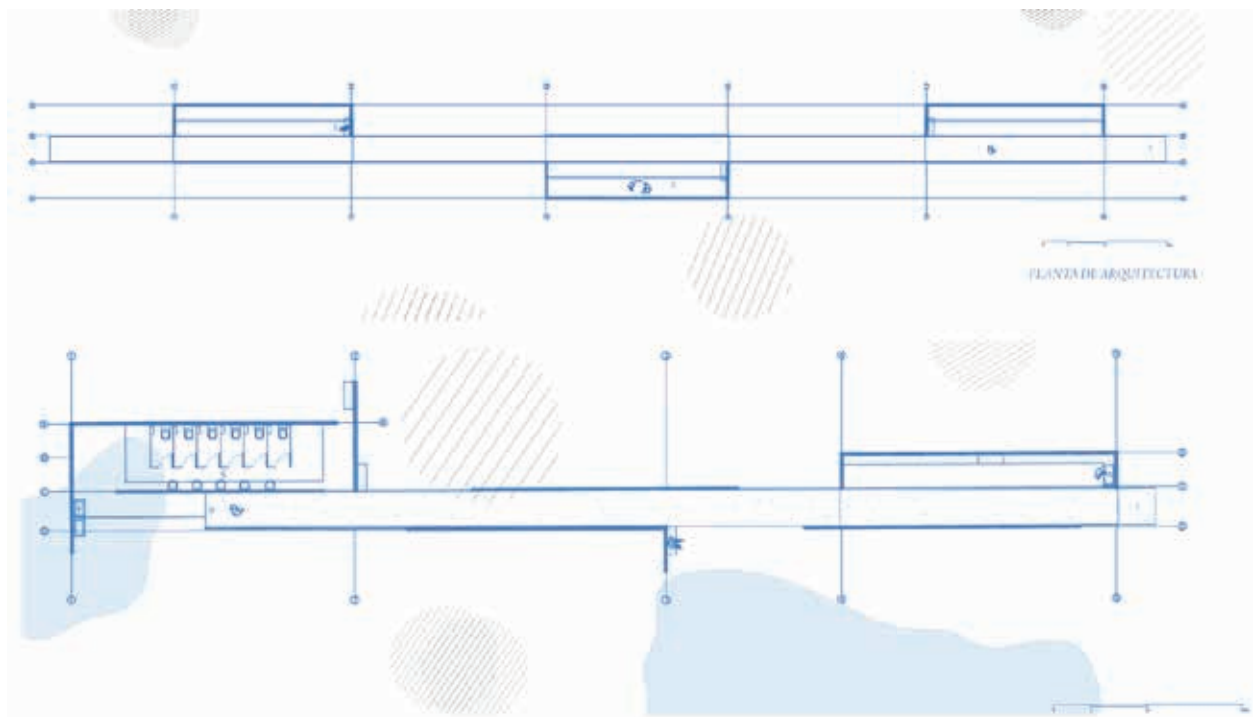
I. MEMORIA

El momento de la memoria constituye el acceso principal al proyecto y se sitúa en un punto estratégico: colindante con el gran vestigio de la antigua iglesia del pueblo, el cual se toma como referencia para los pabellones, pues es uno de los pocos elementos estructurales que aún resisten al paso del tiempo y que encarna con fuerza el espíritu comunitario previo a la tragedia.

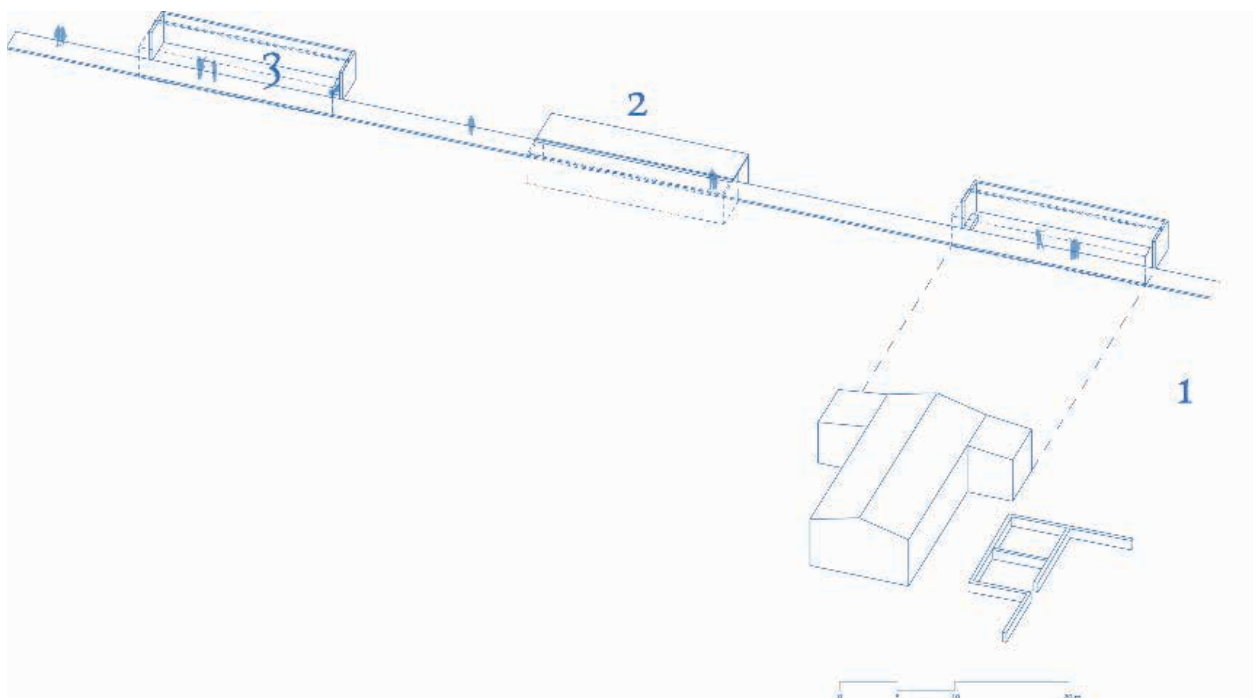
Este acceso se configura a través de dos recorridos longitudinales dispuestos en forma de pabellones, los cuales enmarcan la experiencia del visitante y establecen un diálogo entre el pasado, el presente y la contemplación del lugar.

El primero, denominado *pabellón informativo*, tiene como propósito principal relatar la historia del antiguo asentamiento minero y mantener viva la memoria colectiva de sus habitantes. A través de una serie de muros fragmentados y dispuestos en secuencia, se despliegan textos, imágenes y testimonios que permiten recorrer, de manera pausada, los hitos más significativos de la vida en el campamento. Estos muros funcionan como umbrales de tiempo, generando una experiencia íntima y reflexiva para quienes transitan por el lugar.

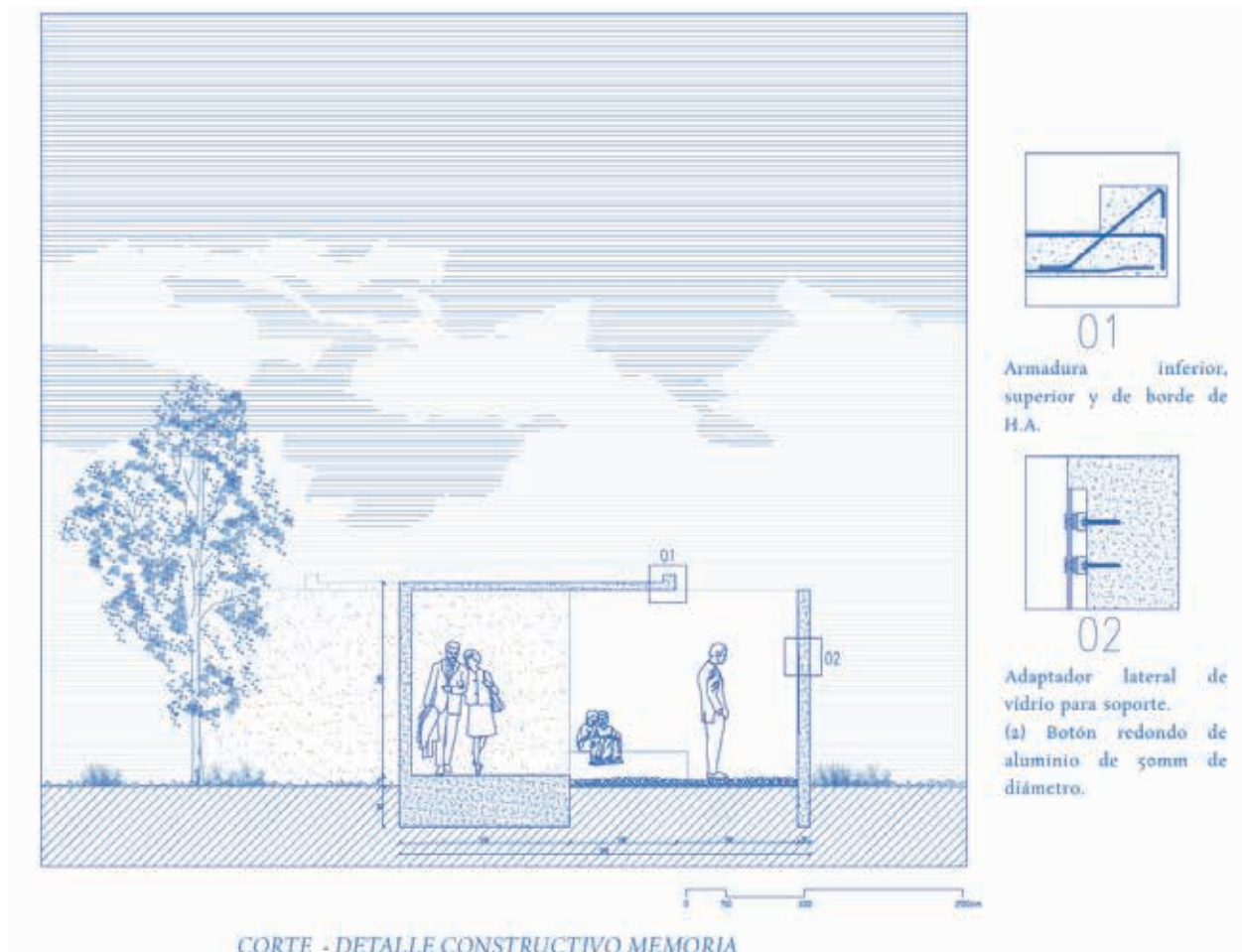
El segundo recorrido, el *pabellón del agua*, está concebido como un espacio de servicios y cuidado, pero también como una instalación simbólica. Aquí se ubican los lavaderos y servicios higiénicos, esenciales para quienes visitan y mantienen las animitas levantadas en memoria de las víctimas. El agua, en este caso, no solo cumple una función práctica, sino también sensorial y emocional: su presencia, a través de canaletas y recorridos controlados, aporta frescura al ambiente, genera sonido y movimiento, y transmite una sensación de calma que contrasta con la dureza del paisaje y la carga histórica del sitio. Este pabellón invita a una pausa, al respiro y a la reconexión con lo íntimo del territorio.



>> Figura 23. Planimetría de pabellones correspondientes a la Memoria. Fuente: elaboración propia



>> Figura 24. Vista isométrica pabellón informativo e iglesia del pueblo. Se identifica el programa compuesto por 1. Acceso principal 2. Memorial de El Cobre 3. Estancia memorial. Fuente: elaboración propia



>> Figura 25. Detalle constructivo Pabellón informativo. Fuente: elaboración propia

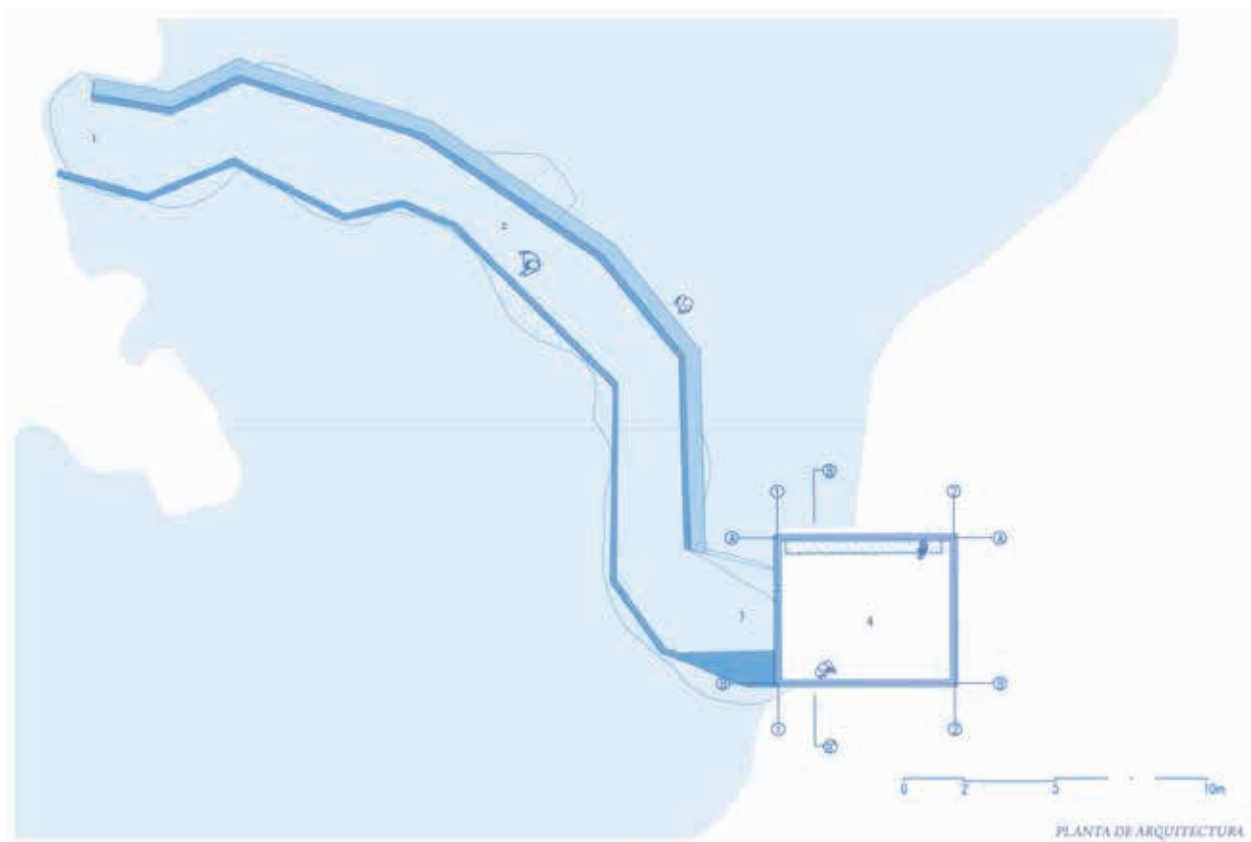


>> Figuras 26. *Renders* de momento de memoria, incluye pabellón informativo y pabellón de agua. Fuente: elaboración propia

II. DUELO

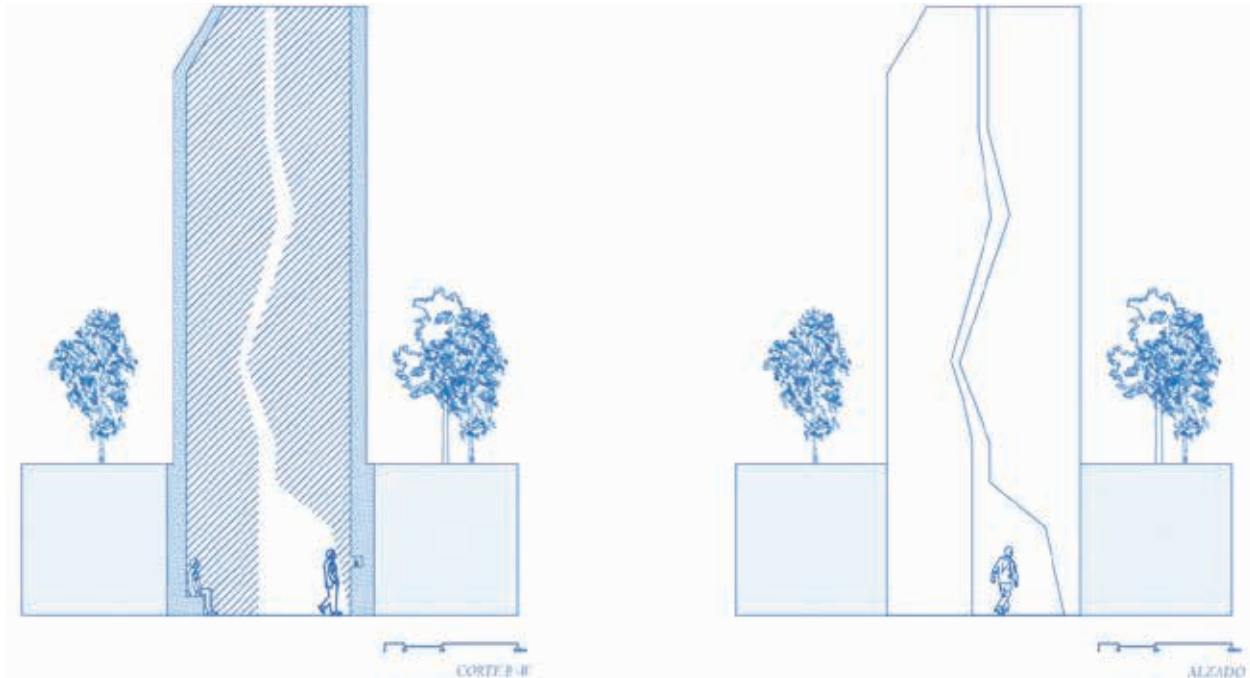
El momento de duelo establece una conexión directa con el momento de la catástrofe, integrándose de manera intencionada en una grieta natural del paisaje. Esta fractura geológica es reinterpretada arquitectónicamente para ser elevada de forma vertical, generando una experiencia espacial inmersiva que busca evocar la sensación de oscuridad y asfixia asociada al hecho traumático de haber sido sepultado por el relave.

El recorrido a través de esta hendidura construida no solo propone una vivencia sensorial, sino también narrativa. A medida que el visitante se adentra en este espacio, se despliegan fragmentos de la historia del día del desastre, permitiendo una comprensión gradual de los acontecimientos y sus consecuencias humanas y territoriales. Esta progresión culmina en una torre vertical que actúa como hito simbólico y espacio de contemplación. En su interior, se dispone un lugar de reflexión dedicado a la memoria del pueblo minero y de las víctimas, consolidando así una transición desde el impacto de la tragedia hacia una instancia de recogimiento y resignificación del lugar.

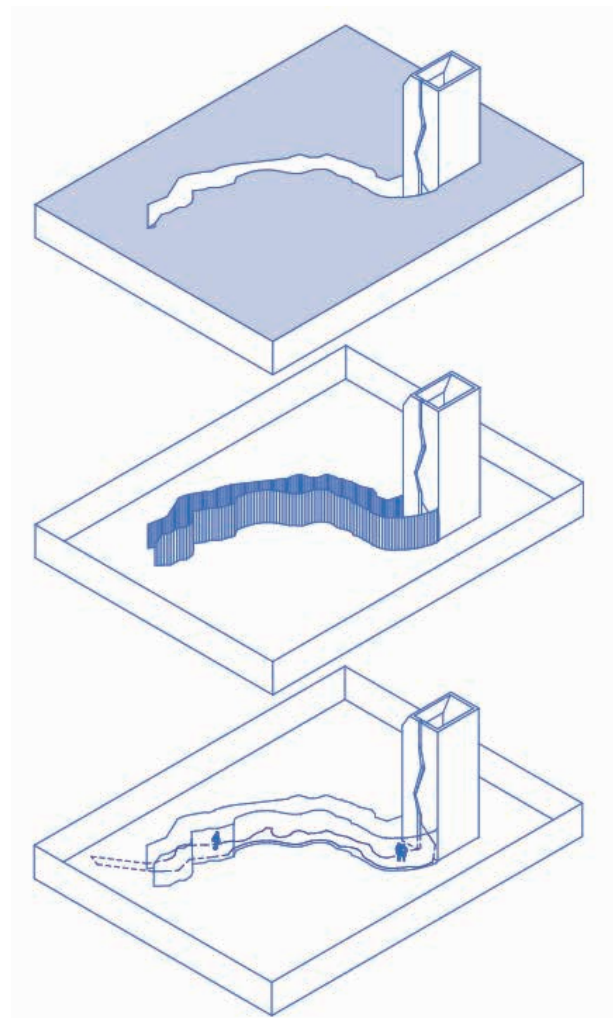
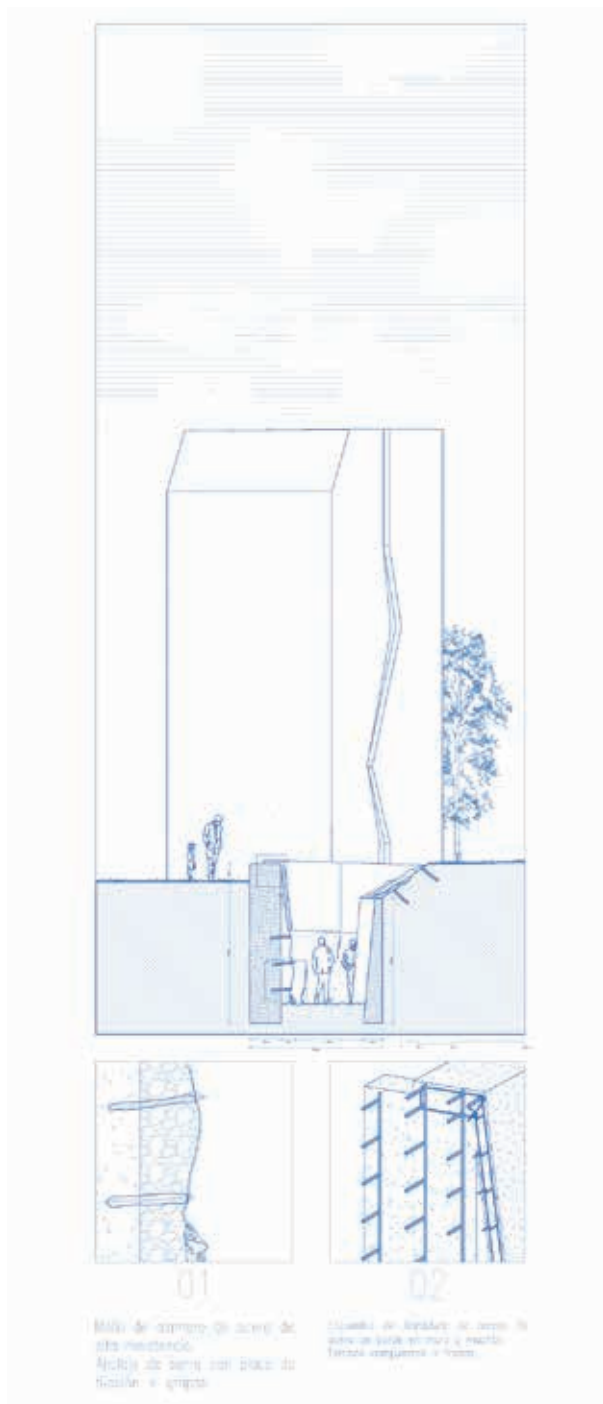


>> **Figura 27. Planimetría de recorrido y torre correspondiente a Duelo. Se identifica el programa compuesto por 1. Acceso principal. 2. Recorrido grieta-Memorial catástrofe. 3. Acceso Torre 4. Torre de experiencia y oratorio. Fuente: elaboración propia**

Como se aprecia en las siguientes imágenes (cortes) para la parte final del recorrido, identificado en el programa del Duelo una torre de oratorio, se toma como referencia de altura de la iglesia al igual que las medidas del momento de memoria, ya que es el referente del mayor vestigio de ese día.



>> Figura 28. Corte de interior y alzado de torre de Duelo. Fuente: elaboración propia



>> Figura 29. Detalle constructivo e isométrica torre de Duelo. Fuente: elaboración propia



>> Figura 30. *Render de recorrido en grieta, torre del Duelo.* Fuente: elaboración propia



>> Figura 31. *Renders vista interior de torre del Duelo.* Fuente: elaboración propia

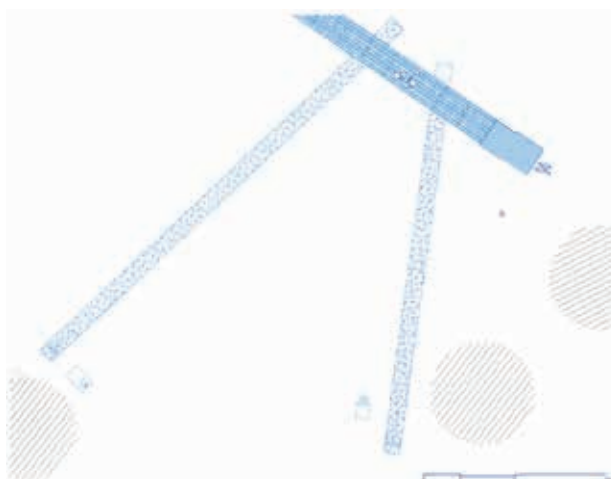
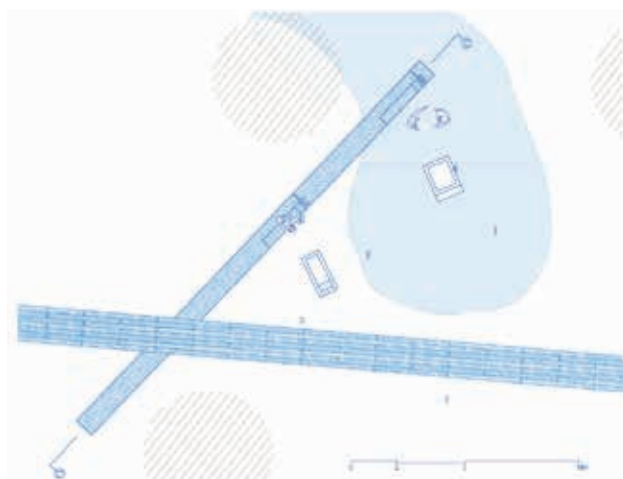
III. PROCESIÓN

La procesión constituye el rito central del proyecto, en torno al cual se articulan la mayoría de los elementos existentes en el sitio. Este recorrido se plantea como una caminata ritual por el Parque, utilizando un entablado de madera elevado que se despega del terreno natural. Esta decisión busca, por un lado, minimizar la intervención sobre el suelo afectado por la catástrofe y, por otro, rendir respeto, tanto a las huellas del antiguo poblado como a los cuerpos que permanecen bajo el relave.

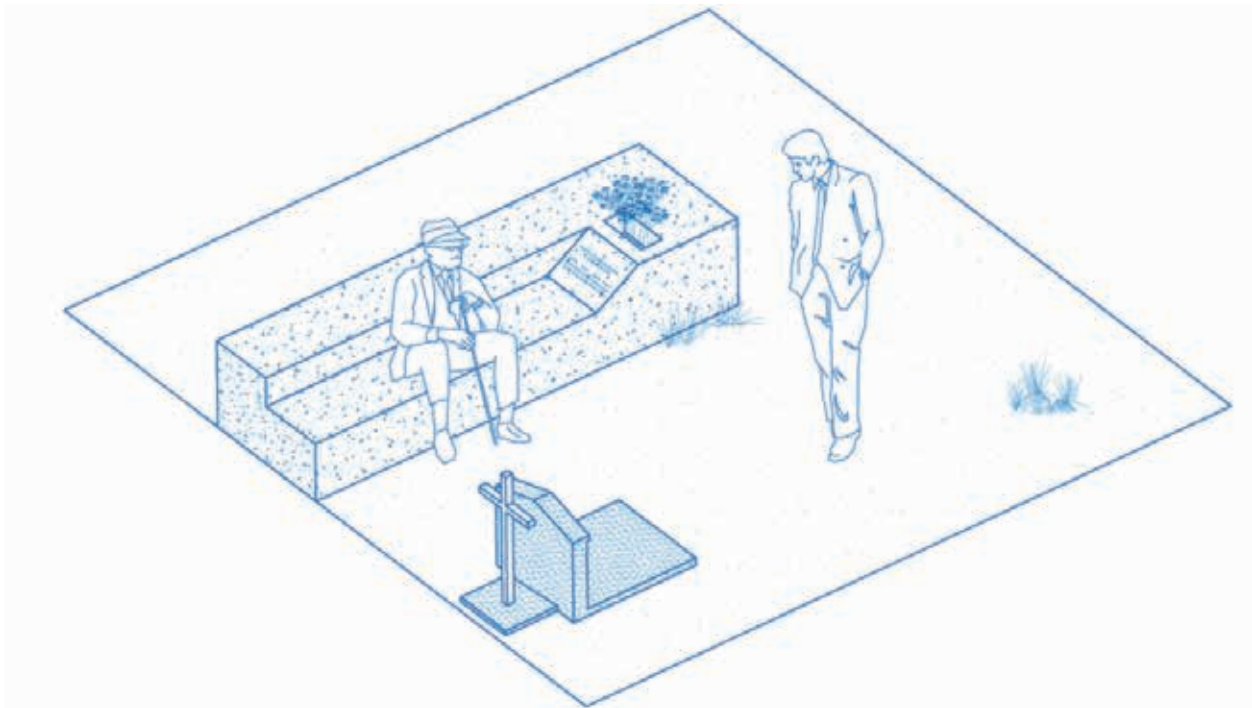
Desde este sendero principal se desprenden pasarelas secundarias compuestas por durmientes de hormigón, que permiten generar momentos de recogimiento e intimidad, ofreciendo espacios de detención y contemplación junto a las animitas levantadas por familiares y visitantes. Cada uno de estos recorridos ha sido diseñado considerando la

dimensión sensible del cuerpo en el paisaje. El tratamiento del suelo —a través de texturas, resonancias y materiales— busca provocar una percepción activa del entorno, donde el cambio de superficie anuncia transiciones espaciales y emocionales. Al final de cada trayecto, se incorpora un encuadre visual que enmarca el territorio desde diferentes perspectivas, invitando a la contemplación del lugar desde miradas singulares, ajustadas a la escala del visitante.

La lógica compositiva de estos recorridos se replica a lo largo del parque, adaptándose en longitud, dirección y frecuencia según las condiciones topográficas del sitio y la localización específica de las animitas. De este modo, la procesión no solo funciona como un gesto ritual de desplazamiento, sino también como una estructura narrativa que conecta memoria, paisaje y arquitectura.



>> **Figura. Planimetría de recorridos correspondientes a Procesión.** Se identifica el programa compuesto por 1. Recorrido principal. 2. Recorrido durmiente-animita. 3. Animita. 4. Lugar de estancia. 5. Espacio para flores. 6. Encuadre final de recorrido. Fuente: elaboración propia



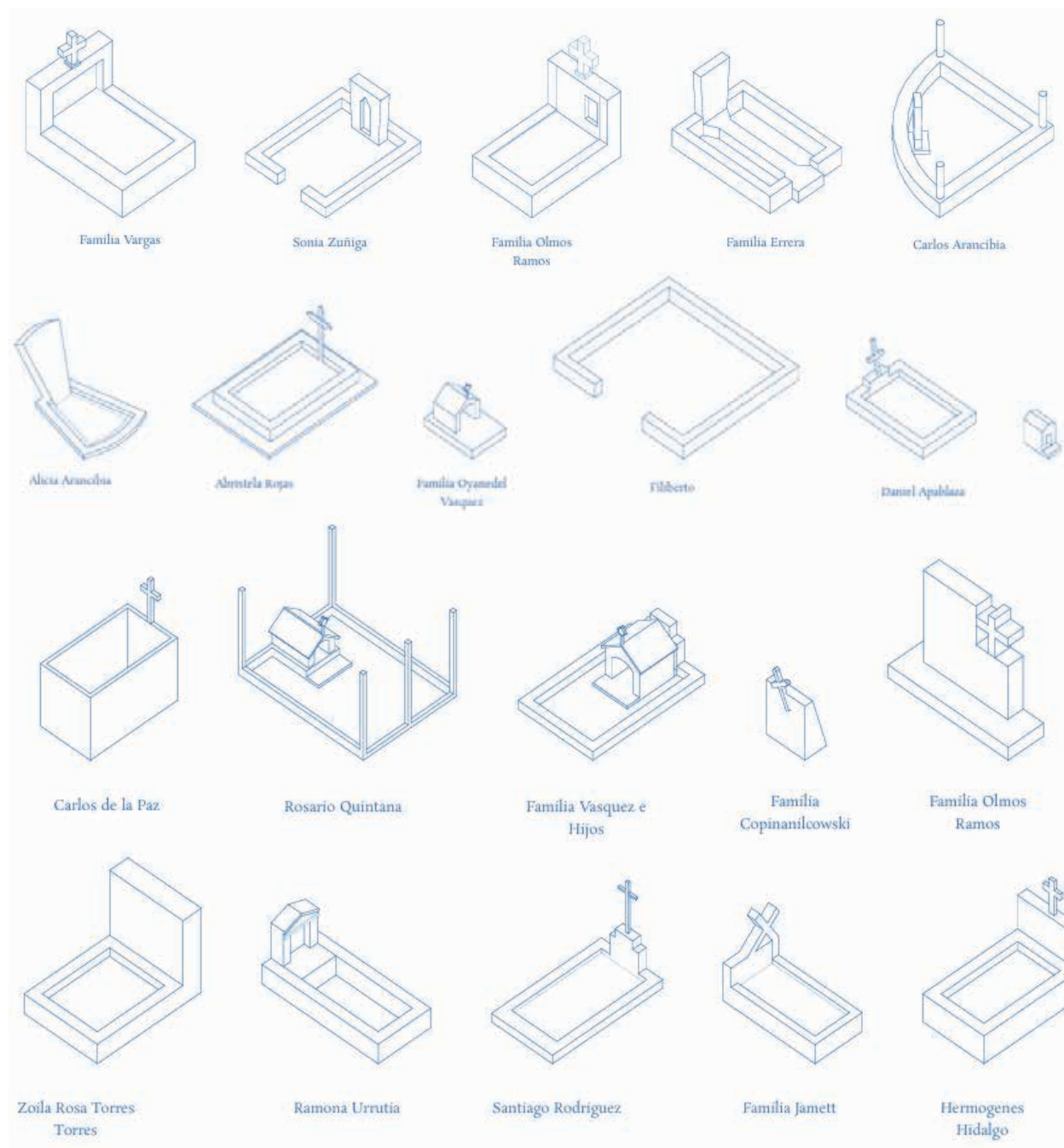
>> Figura. Isométrica procesión. Fuente: elaboración propia



>> Figura. Corte detalle de relación durmiente-animita en Procesoión. Fuente: elaboración propia

Es relevante destacar que el proyecto se emplaza en un territorio donde ya existen diversos elementos conmemorativos construidos por las familias de los trabajadores fallecidos, tales como animitas, cruces y otros recordatorios personales. Estas manifestaciones de memoria, levantadas de manera espontánea a lo largo del tiempo, conforman una geografía simbólica profundamente ligada al duelo y la persistencia del recuerdo. Algunas

de estas animitas se encuentran dispuestas siguiendo la localización original de las antiguas viviendas del pueblo minero, lo que refuerza la conexión entre la memoria familiar y la estructura previa del asentamiento. El proyecto reconoce e integra estos elementos como parte esencial del recorrido, respetando su disposición y otorgándoles un lugar dentro de la narrativa espacial, tal como se aprecia en las imágenes siguientes.



>> Figura 32. Objetos memoriales existentes (tumbas, animitas, objetos familiares). Fuente: elaboración propia



>> Figura 33. *Render* detalle de objetos memoriales ya existentes, se incluyen dentro del recorrido. Fuente: elaboración propia



>> Figura 34. *Render* general exterior, se aprecia momento de duelo y procesión junto al paisaje. Fuente: elaboración propia

CONCLUSIÓN

La tragedia del relave de El Cobre, ocurrida el 28 de marzo de 1965, no solo representa una catástrofe evitable desde el punto de vista técnico y humano, sino también un episodio que visibiliza con crudeza las fracturas estructurales de un modelo de desarrollo centrado en la explotación minera sin resguardo ético, social ni territorial. Más de medio siglo después, este hecho continúa siendo un silencio incómodo en la historia oficial, una herida abierta que la memoria institucional no ha sabido, o no ha querido, abordar. En este contexto, el presente proyecto no solo busca conmemorar a las víctimas, sino también intervenir críticamente sobre los modos en que se recuerda un pasado doloroso.

Desde su concepción, el Memorial El Cobre se plantea como un gesto arquitectónico que articula memoria, territorio y justicia simbólica. Su emplazamiento, precisamente sobre el antiguo pueblo minero cubierto por el relave, no es una elección casual, sino una declaración ética y política: la memoria debe alzarse sobre el mismo suelo donde se inscribió la tragedia. A partir de esta decisión, se establece un recorrido por tres momentos clave: la memoria, el duelo y la procesión, los cuales no solo estructuran la espacialidad del proyecto, sino que condensan dimensiones fundamentales del habitar, del recordar y del resistir.

Este memorial no clausura la historia, sino que la mantiene abierta. No impone una narrativa, sino que la construye colectivamente con quienes han habitado la pérdida. En su diseño subyacen tres certezas que guían su sentido profundo: primero, que la cultura de los pueblos mineros — compleja, híbrida y vital— fue sistemáticamente absorbida y borrada por el discurso del desarrollo económico; segundo, que la memoria solo existe cuando se le ofrece lugar, territorio y tiempo para sostenerse; y tercero, que el relave mismo —en su descomunal materialidad— opera como ruina y como monumento del abandono, fracturando no solo el paisaje, sino también la conciencia.

El Memorial El Cobre es, en este sentido, más que un objeto arquitectónico: es un gesto de reparación. Una respuesta simbólica y ética frente a la omisión institucional y la indiferencia histórica. Es también una herramienta crítica, que invita a pensar la arquitectura no como una práctica formal o funcional, sino como una acción situada, capaz de escuchar, de dialogar con el dolor y de proponer nuevas formas de habitar el recuerdo. En una geografía marcada por los extractivismos, construir memoria es, también, una forma de resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliste Torres, N., & Moraga Brito, A. (1965, abril). *Efectos del terremoto de marzo de 1965 en los relaves de la mina El Soldado: Provincia de Valparaíso, Chile*. Instituto de Investigaciones Geológicas.
- Gaete Araya, C., & Olivares Díaz, G. (2022). *28 de marzo: Vida, tragedia y memoria*. Valparaíso, Chile: Corazón de Hueso
- Gutiérrez, C. (2024, 6 de noviembre). Arquitecta UV desarrolla proyecto de memorial El Cobre y la tragedia de 1965 en conjunto con la comunidad. Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso.
- Méndez, M. A. (2015). "La tragedia del relave minero en Chile: Un análisis de seguridad y políticas públicas". *Estudios Sociales en Minería*, 12(2), 45-60.
- Salazar, M., & González, R. (2018). "Memoria colectiva y desastres mineros en la minería del cobre en Chile". *Memoria y Sociedad*, 8(1), 77-92.
- Vergara, A. (2003). Company towns and peripheral cities in the Chilean copper industry: Potrerillos and Pueblo Hundido, 1917-1940s. *Urban History*, 30(3), 381-400.
- WiseUranium Project. (s.f.). *Chronology of major tailings dam failures*. Recuperado de <https://www.wise-uranium.org/mdaf.html>

Propuesta centro cultural y museo para la ciudad de San Felipe. V región. Chile¹

CARLOS LARA ASPEE

Universidad de Valparaíso. Doctor en Arquitectura, Universidad de Sevilla, España

Filiación institucional: Universidad de Valparaíso

ORCID: 0000-0003-2402-7315

Mail contacto: carlos.lara@uv.cl

ALEJANDRA BELÉN VARAS MIRANDA

Universidad de Valparaíso. Candidata a Magíster en Patrimonio. Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso. Chile.

Filiación institucional: Secretaría Regional Ministerial de Bienes Nacionales, región de Valparaíso

ORCID: 0009-0002-5744-8538

Mail contacto: ar.varas.m@gmail.com / varasyespinoza.arq@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,

Colectivos y Museos

**Proposal for a cultural center
and museum for city of
San Felipe, V region, Chile**

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 202-217

Recepción: mayo 2025

Aceptación: junio 2025

RESUMEN

En los centros históricos de muchas ciudades chilenas, como San Felipe, el deterioro progresivo de las construcciones patrimoniales y el desplazamiento de la vida urbana hacia la periferia han generado un abandono de los centros históricos, con la consecuente pérdida de identidad y vitalidad comunitaria. Frente a este escenario, se vuelve fundamental impulsar iniciativas que rescaten el valor arquitectónico de los centros históricos y que, al mismo tiempo, respondan a la idea de construcción de una ciudad, en su complejidad programática y, por ende, a las necesidades culturales de la población. Equipamientos como centros culturales y museos permiten reactivar ciertas zonas de la ciudad, mediante la promoción del arte y la cultura, promoviendo la conservación del patrimonio y, con ello, la creación de nuevos lugares de encuentro que fortalezcan el vínculo entre la comunidad y su historia.

Palabras clave: centro cultural, museo, damero histórico, identidad local, revitalización urbana

ABSTRACT

In the historic centers of many Chilean cities, such as San Felipe, the gradual deterioration of heritage buildings and the shift of urban life toward the outskirts have led to a weakening of local identity and community vitality. In this context, it becomes essential to promote initiatives that preserve architectural heritage while addressing the cultural needs of the population. Facilities such as cultural centers and museums play a key role in revitalizing these areas by safeguarding history, encouraging artistic expression, and creating new spaces for social connection that reinforce the community's relationship with its past.

Key words: cultural center, museum, historical grid, local identity, urban revitalization.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5144>

¹ Este artículo se basa en el proyecto de título de Alejandra Varas, disponible en: ALEJANDRA VARAS

1. INTRODUCCIÓN

Los museos ya no son sólo depositarios de obras, sino espacios de interacción social, de resignificación cultural y de participación ciudadana (García Canclini, 1990).

En la región de Valparaíso, San Felipe es una de las ciudades más antiguas de Chile, fundada en 1740 en el Valle de Aconcagua. Su centro histórico conserva el trazado colonial original y construcciones de adobe y madera con fachadas continuas y aleros, que reflejan una rica herencia arquitectónica colonial.

Sin embargo, el crecimiento hacia la periferia y el consecuente abandono del casco histórico han generado un deterioro progresivo, debilitando el tejido residencial y reemplazando los programas tradicionales de larga data, por otras actividades de menor calidad que afecta tanto la vida urbana como el comercio local.

Frente a este escenario, es de vital importancia desarrollar proyectos arquitectónicos integrales que recuperen la densidad habitacional y promuevan programas culturales, comerciales y de servicios. Es fundamental entender que estas propuestas se plantean como extensiones de la complejidad programática de la ciudad. Estas intervenciones buscan revitalizar el damero histórico y fortalecer la comunidad: una mezcla de funciones que reduce las distancias, reactiva la economía de barrio y promueve que los habitantes permanezcan en el centro.

El presente artículo tiene como objetivo principal analizar el papel del museo propuesto dentro de este proyecto, destacando su potencial como eje articulador en el trazado urbano de San Felipe.

2. FUNDAMENTOS

2.1. MARCO TEÓRICO

Fragmentación territorial: análisis de la planificación urbana en Chile

La comuna de San Felipe, ubicada en la Región de Valparaíso, ha mostrado un crecimiento demográfico notable desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

En 1950, esta ciudad, según los registros disponibles, contaba con aproximadamente 9.521 habitantes. Este dato corresponde específicamente al área urbana, lo que sugiere que la población total de la comuna sería mayor. El censo de 2002 marcó un punto de referencia importante, pues registró 64.126 habitantes en la comuna, evidenciando un considerable aumento en poco más de cinco décadas.

Las proyecciones continuaron mostrando una tendencia al alza, con una estimación de 78.575 habitantes para 2012. El último censo oficial, realizado en 2017, arrojó una población de 76.844 habitantes para la comuna de San Felipe. Más recientemente, las proyecciones para 2021 estimaron la población en 84.445 habitantes, y las estimaciones para 2024 sitúan la cifra en 86.838 habitantes, según datos del INE.

El crecimiento sostenido de San Felipe se explica por diversos factores. Históricamente, la comuna ha sido un polo agrícola y frutícola, atrayendo a la población en busca de oportunidades laborales en este sector. Paralelamente, el desarrollo de la ciudad como un centro neurálgico para el comercio y los servicios en el Valle de Aconcagua también ha contribuido a la migración interna. La mejora en la infraestructura, incluyendo la red vial, el alcantarillado y el agua potable, ha hecho de San Felipe un lugar más atractivo para vivir. Su ubicación estratégica en la Región de Valparaíso y la buena conectividad con otras ciudades importantes también han impulsado su desarrollo. San Felipe ha experimentado una expansión demográfica notable desde 1950, consolidándose como un eje urbano y agrícola fundamental en la Región de Valparaíso.

La trama urbana tradicional de San Felipe, construida en torno a alamedas, plazas, damero colonial, corredores comerciales y viviendas densas de baja altura, ha sido reemplazada por modelos de crecimiento expansivo, basados en el loteo periférico, el desarrollo de viviendas aisladas y la poca planificación de conexión entre las zonas residenciales, comerciales y culturales. Esta lógica fragmentada, impulsada por políticas de suelo subsidiadas, planificación centrada en el automóvil y déficit de inversión pública cultural, ha debilitado el tejido urbano central de muchas ciudades interiores del país, transformando sus centros históricos en vacíos o zonas residuales.

En palabras del urbanista David Harvey, el espacio urbano no solo refleja relaciones sociales, sino que las produce y las reproduce (Harvey, 1973). En el caso chileno, las políticas habitacionales y urbanas han privilegiado la eficiencia

económica por sobre el derecho a la ciudad, generando una separación estructural entre vivienda, trabajo, cultura y espacio público. Esta condición ha afectado gravemente a ciudades como San Felipe que, a pesar de tener un patrimonio urbano valioso y una identidad consolidada, se ha reproducido el fenómeno del despoblamiento de la zona histórica de la ciudad.

Desde esta perspectiva, la creación de un centro cultural y museo en el centro histórico de San Felipe no se entiende únicamente como una intervención arquitectónica o patrimonial, sino más bien como una propuesta que busca aportar a la revitalización y el fortalecimiento de la trama urbana en territorios no metropolitanos. Este enfoque invita a reflexionar sobre el significado de lo urbano, a devolver protagonismo a los centros históricos de estas ciudades y a considerar nuevas formas de valorar la ciudad interior, sin necesariamente replicar los modelos de desarrollo de las grandes urbes. Así, el proyecto se sitúa en la convergencia entre arquitectura, cultura y equidad territorial, proponiendo una manera de habitar la ciudad que reconoce sus raíces y pone en el centro a sus comunidades.

Cultura, patrimonio y derecho a la ciudad

Para comprender el rol transformador del museo en la propuesta urbana de San Felipe, resulta pertinente enmarcar esta iniciativa dentro de un conjunto de conceptos y teorías que han redefinido la relación entre ciudad, cultura y ciudadanía en las últimas décadas. Desde una perspectiva crítica, el patrimonio ya no se concibe únicamente como un conjunto de objetos materiales valiosos del pasado, sino como una construcción social e histórica que expresa las memorias, identidades y luchas de los distintos grupos que habitan un territorio. Así lo señala la teórica francesa Françoise Choay (1992), quien sostiene que el patrimonio es inseparable de la mirada contemporánea que lo produce, y que su conservación debe ser entendida como un acto cultural y político más que técnico (*ibidem*, 1992).

En este mismo sentido, autores como Néstor García Canclini han planteado que los espacios culturales, y en particular los museos, deben alejarse de su imagen tradicional de institución estática o elitista, para convertirse en lugares de interacción, resignificación cultural y participación ciudadana (García Canclini, 2004). Bajo esta lógica, los museos no solo resguardan objetos del pasado, sino que generan sentidos, promueven diálogos y permiten que la ciudadanía se reconozca en relatos compartidos o disidentes. Esta visión se alinea con el enfoque contemporáneo del patrimonio como práctica viva, que se actualiza constantemente en función de las dinámicas sociales y urbanas.

Por otro lado, el pensamiento de Henri Lefebvre (1968) y su noción de *derecho a la ciudad*, aporta una base clave para

entender la urgencia de devolver centralidad y dignidad a los espacios patrimoniales que, en este caso, corresponden a San Felipe. Según este autor, los habitantes tienen no solo el derecho a usar la ciudad, sino también a transformarla, imaginarla y habitarla plenamente. Este derecho no puede ser ejercido si el acceso a la cultura, a la historia o a la memoria urbana está restringido a unos pocos o se mantiene fuera del alcance de las comunidades locales.

En este marco, el centro cultural y museo propuesto no solo debe concebirse como una infraestructura para conservar objetos o mostrar exposiciones, sino como una herramienta de democratización del espacio urbano, donde convergen el pasado y el presente, la cultura y la vida cotidiana, lo colectivo y lo individual. La arquitectura, en este contexto, tiene un rol mediador: debe ser capaz de interpretar estas tensiones y traducirlas en formas, espacios y usos que fomenten la participación, la inclusión y la apropiación social.

La cultura como motor de rehabilitación urbana

En las últimas décadas, el enfoque sobre el rol de la cultura en el desarrollo urbano ha adquirido una dimensión estratégica. Estudios e instituciones internacionales, como la UNESCO, han señalado que la cultura no es solo un derecho humano (UNESCO, 2013), sino que también actúa como un eje para la innovación, el desarrollo social y la sustentabilidad territorial.

El concepto de “ciudades creativas”, promovido por autores como Charles Landry y Richard Florida (2002), plantea que las urbes que invierten en educación, cultura y espacios públicos inclusivos son mucho más resilientes, económicamente sostenibles y atractivas para la sociedad (Florida, 2002; Landry, 2000). Asimismo, la noción de “rehabilitación con identidad” destaca la importancia de intervenir el tejido urbano sin borrar su memoria histórica, sino integrando las expresiones patrimoniales y simbólicas en las transformaciones arquitectónicas que se puedan desarrollar dentro de una ciudad.

Desde esta perspectiva, los museos y centros culturales no son solo contenedores del arte o la expresión, sino que son infraestructuras sociales que generan sentido de pertenencia, promueven la participación ciudadana y activan dinámicas barriales que se han ido deteriorando con el tiempo. Esta regeneración urbana puede contribuir significativamente al caso de San Felipe, pues utiliza la cultura como catalizador de procesos de revitalización y fortalecimiento del tejido urbano.

El damero como estructura generativa del desarrollo urbano

El damero fundacional, además de concebirse como una herencia del pasado colonial, puede ser una estructura urbana flexible, capaz de ser reactivada desde nuevas lógicas sociales, culturales y económicas. Su forma geométrica, la regularidad de sus lotes, la continuidad

de sus fachadas y la cercanía entre calles y servicios lo convierten en un soporte idóneo para la mezcla de usos y la proximidad entre las personas, cualidades esenciales para la sustentabilidad urbana contemporánea.

La ciudad compacta y diversa, como la plantean modelos internacionales de planificación sostenible, requiere aprovechar al máximo las zonas centrales existentes, en lugar de seguir expandiéndose hacia zonas rurales o agrícolas, lo que genera impactos ambientales —especialmente en un valle como este, con una riqueza agrícola de nivel mundial—, mayores tiempos de desplazamiento y fragmentación social. El damero, al estar dotado de infraestructura básica, accesibilidad peatonal y un entorno construido patrimonial, se presenta como un activo urbano subutilizado que debe ser resignificado a través de programas con valor social.

Al densificar el damero con equipamientos culturales como el museo y centro cultural propuesto, no solo se está dotando de nuevos contenidos al espacio urbano, sino también disputando la hegemonía de los programas comerciales o residenciales desconectados. Se trata de

afirmar que el centro sigue siendo un lugar válido para la vida urbana contemporánea, para la cultura, la educación, la recreación y la vivienda digna. Así, se propone una ciudad más justa y coherente con su historia, donde el damero no sea un relicto, sino una matriz activa de transformación territorial.

Los museos en la ciudad contemporánea

El museo contemporáneo es mucho más que una institución de conservación. Se considera un espacio de encuentro, memoria, aprendizaje, eje y exhibición. Museos como el de la Memoria en Chile o el Guggenheim en España han demostrado cómo pueden incidir en la regeneración urbana y el desarrollo local. En particular, el caso del Guggenheim, al insertarse en una zona industrial en declive, permitió reactivar la economía local, potenciar el turismo y resignificar la identidad de la ciudad. Aunque la escala y el contexto del proyecto en San Felipe son distintos, ambos comparten la visión de que un museo puede ser motor de transformación urbana, conectando la historia con el desarrollo futuro.



>> Figura 1. El Museo Guggenheim de Bilbao ha sido reconocido como un caso emblemático de cómo un equipamiento cultural puede transformar la imagen y la economía de una ciudad postindustrial (Museo Guggenheim Bilbao, s.f.).

De forma complementaria, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago representa una experiencia profundamente significativa para el contexto chileno. A través de su propuesta museográfica, educativa y ética, ha logrado consolidarse como un espacio de reflexión colectiva y de reparación simbólica, promoviendo una cultura de derechos humanos y participación. Este modelo de museo, centrado en la comunidad y en la memoria, refuerza la idea de que los espacios culturales pueden ser también plataformas de transformación social y territorial.



>> **Figura 2. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago representa una experiencia profundamente significativa para el contexto chileno. A través de su propuesta museográfica, educativa y ética, ha logrado consolidarse como un espacio de reflexión colectiva y de reparación simbólica. Fuente: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (s.f.). Exposiciones permanentes. <https://mmdh.cl/exposiciones/permanentes>**

El potencial de los museos y centros culturales como motores de regeneración urbana no es exclusivo de contextos europeos o capitalinos. En América Latina existen experiencias significativas que pueden servir como referente para el caso de San Felipe. Un ejemplo paradigmático es el de Medellín, Colombia, donde los Parques Biblioteca, ubicados en zonas periféricas y vulnerables, han logrado articular educación, cultura y espacio público para reducir desigualdades y activar redes comunitarias.

Estos ejemplos coinciden en un principio común: no basta con construir infraestructura cultural, sino que es necesario insertarla estratégicamente en el territorio, con programas que respondan a la comunidad y con diseños que integren la identidad local. En esa línea, el proyecto de San Felipe propone una estrategia situada, que no busca replicar modelos, sino reinterpretar experiencias exitosas desde su propia realidad histórica y urbana.

La expansión y el acto urbano

Tal como señala Carlos Lara Aspee, *a pesar de este proceso de expansión urbana, las zonas fundacionales mantienen los elementos urbanos significantes de la ciudad y es en esa zona donde tienen lugar los hechos de la ciudad, los actos urbanos* (2020, p. 2). Reconocer este valor urbano y simbólico del centro histórico permite reforzar la necesidad de conectar estas áreas a través de infraestructura que priorice a las personas y no a los vehículos.

El plan contempla la implementación de un sistema de tranvía de escala local, que recorrerá puntos clave de la ciudad, reactivando corredores urbanos actualmente fragmentados o subutilizados. Este sistema uniría sectores como la avenida O'Higgins, calle Carlos Condell y otros nodos estratégicos, incluyendo el centro cultural y museo ubicado en el acceso norte. Así, el tranvía no solo facilitará el desplazamiento peatonal y turístico, sino que se constituirá como un hito urbano dinámico, capaz de redefinir las centralidades de la ciudad y reducir la dependencia del automóvil.

Este principio se alinea con la visión planteada por Lara Aspee (2020), quien afirma que *la ciudad, el espacio público, es de sus habitantes, de quienes caminan por la ciudad, y no de los automóviles* (p. 12). De esta manera, el museo se proyecta como parte de una red viva de centralidades culturales, lo que fomenta el uso mixto del suelo, incrementa el flujo de visitantes y habilita la creación de rutas patrimoniales y educativas.

La conexión del museo con espacios públicos, ferias, instituciones escolares y estaciones intermodales será clave para su activación cotidiana, garantizando que no se transforme en un espacio meramente ceremonial o esporádico. En esta lógica, se plantea una ciudad que no solo transita, sino que también habita, observa, participa y se transforma.

2.2. ANTECEDENTES

La casa colonial de San Felipe y su importancia

El diseño arquitectónico del centro cultural propuesto se inspira profundamente en la tipología tradicional de la casa colonial de San Felipe, la cual ha configurado, durante siglos, la identidad espacial de la ciudad.

Esta arquitectura tradicional permitía una vida doméstica extendida hacia el exterior, donde el patio era un espacio intermedio entre lo público y lo privado, favoreciendo la ventilación cruzada, la regulación térmica pasiva y el encuentro familiar y comunitario. Recuperar estos elementos no implica una reproducción literal o nostálgica del pasado, sino una reinterpretación contemporánea que toma lo mejor de esta herencia para resolver problemáticas actuales del habitar urbano: el confort térmico, la flexibilidad espacial, la sostenibilidad ambiental y la identidad cultural.

El proyecto propone una estructura que respeta esta lógica organizativa. El museo se articula en torno a patios interiores multifuncionales, que permiten la entrada de luz natural, la ventilación de los recintos y la creación de espacios intermedios para exposiciones, descanso o interacción social. Los corredores perimetrales actúan como extensiones de las salas, permitiendo una circulación fluida, y dotando de vida al conjunto, incluso, en momentos sin programación formal. Las fachadas se mantienen en su alineación original, reconstruyendo la continuidad urbana del damero y devolviendo al peatón una imagen coherente con la memoria del lugar.

La puesta en valor de esta arquitectura tradicional también tiene un sentido pedagógico y simbólico. Permite educar a las nuevas generaciones sobre el valor del patrimonio construido, sobre la sabiduría arquitectónica popular y sobre la posibilidad de proyectar el futuro sin negar el pasado. El centro cultural, en este sentido, se convierte en un gesto arquitectónico de respeto, continuidad e innovación, capaz de dialogar con el entorno sin replicarlo de forma acrítica, ofreciendo una nueva forma de vivir lo antiguo en clave contemporánea.

Propuesta habitacional complementaria

En paralelo a la propuesta de Alejandra Varas, la arquitecta Espinoza (2025) plantea un conjunto habitacional innovador y respetuoso con la identidad histórica de la ciudad. La propuesta incluye una placa urbana con un retranqueo que permite mayor acceso desde la vereda y, sobre ella, un volumen residencial que se eleva sobre pilares que construyen un patio interior comunitario. Este diseño incorpora elementos coloniales como patios interiores y contraventanas de madera que regulan la luz y el calor.

El proyecto incluye programas complementarios como cafetería, jardín infantil y una pequeña biblioteca que, en conjunto con el centro cultural emplazado en el acceso norte de la ciudad, enriquecen la cultura y el comercio local, devolviendo a los habitantes un espacio revitalizado.



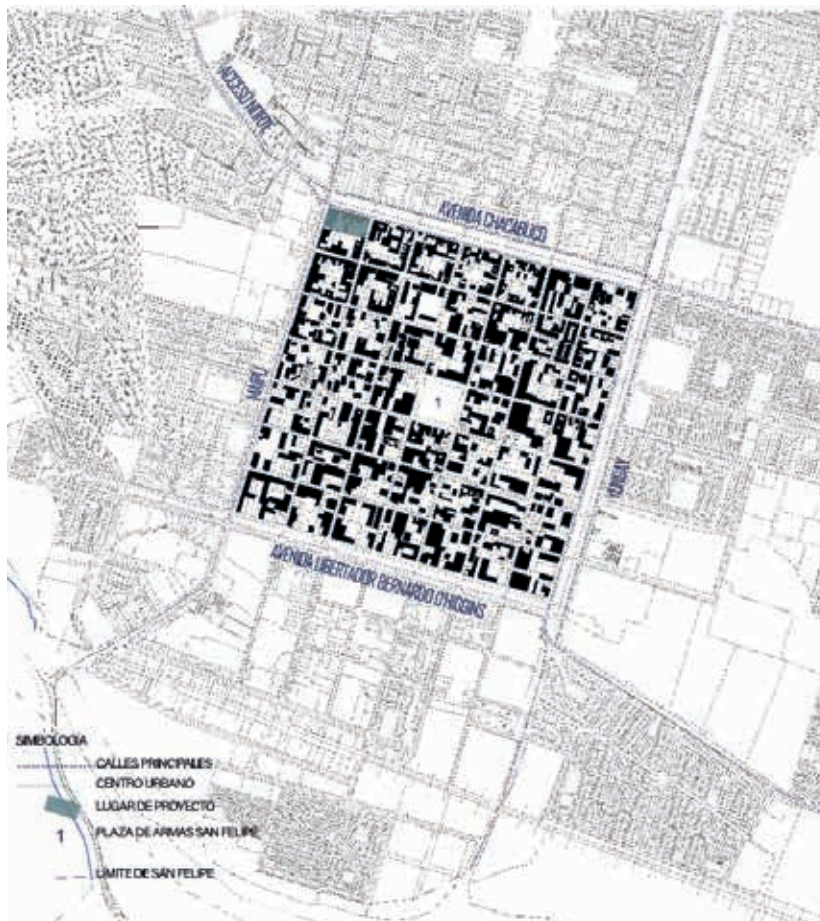
>> **Figura 4. Fachada del proyecto de la arquitecta Sara Espinoza Segura. Fuente: Espinoza (2025)**

La revitalización del centro histórico de San Felipe a través de la implementación de un centro cultural y museo no constituye únicamente una apuesta arquitectónica o una operación de conservación patrimonial, sino que representa un gesto político, cultural y social que busca reequilibrar el desarrollo territorial y resignificar el rol de las ciudades intermedias en el contexto chileno. Al integrar funciones culturales, educativas, comunitarias y habitacionales dentro de una estructura urbana existente y valiosa como el damero fundacional, el proyecto se sitúa en la intersección entre memoria e innovación, entre tradición y transformación.

3. PLANTEAMIENTO DE UN PROBLEMA

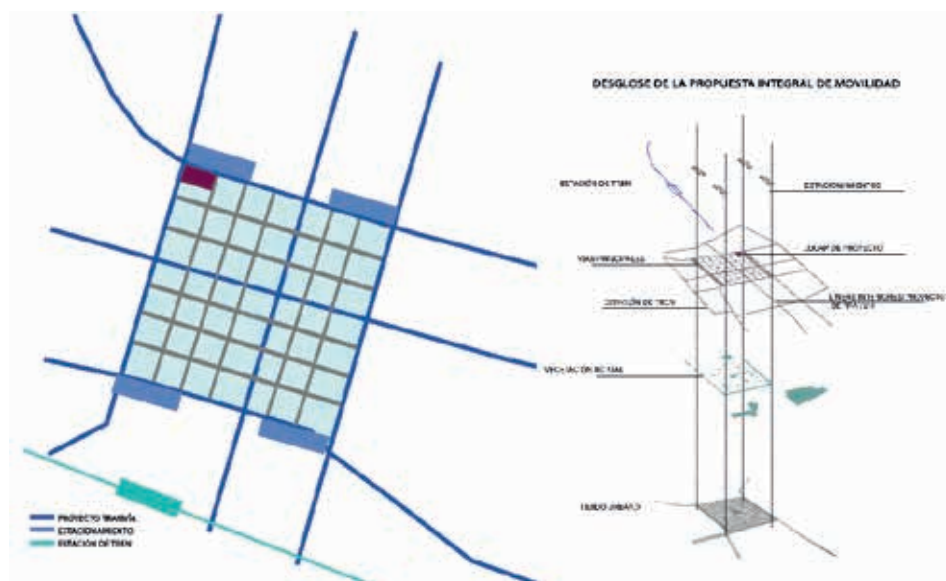
Bases para el desarrollo de un proyecto para “Centro Cultural y Museo para la Ciudad de San Felipe

Para mejorar la ciudad a través de lo mencionado anteriormente, se ha propuesto un proyecto de título destinado a reactivar un área deteriorada en el acceso norte de San Felipe: un centro cultural que integra un museo, salas de exposición, una biblioteca y patios exteriores multifuncionales, uno en particular con un gran espacio y pendientes que conforman un teatro exterior, que tiene como propósito activar la recreación al aire libre. Esta intervención busca densificar el damero histórico de la ciudad mediante la creación de nuevos espacios que aporten significativamente a la cultura, la educación y el encuentro comunitario, a la vez que respetan el tejido patrimonial del entorno.



>> Figura 4. Plano Nolle del damero de la ciudad de San Felipe. Fuente: elaboración propia.

Además, esta propuesta de movilidad integra criterios de accesibilidad universal, sustentabilidad energética y respeto por el tejido urbano tradicional. Se prioriza la escala humana y la recuperación del espacio público como lugar de encuentro, a través de nuevas veredas arboladas, ciclovías, mobiliario urbano y estaciones culturales intermedias que se articulan con el museo como nodo principal. En definitiva, la movilidad no es aquí un complemento, sino una estrategia estructurante para revitalizar integralmente el centro de San Felipe y reconectar su historia con la vida contemporánea.



En el corazón del proyecto se encuentra el museo como espacio de encuentro, que favorece tanto el uso cotidiano como las exposiciones temporales. El diseño, inspirado en las casas coloniales, utiliza espacios centrales y corredores, lo que permite coherencia con la identidad urbana de San Felipe.

210 Márgenes Vol N°18 >2025> ISSN 0718-4031

4. OBJETIVOS

Objetivos del museo en la propuesta

Los principales objetivos que guían la inclusión del museo en esta propuesta son:

a. **Reforzar la identidad local mediante la valorización de la identidad patrimonial arquitectónica de San Felipe.**

El museo está concebido como una herramienta activa para fortalecer el sentido de pertenencia de los habitantes de San Felipe. A través de la recuperación y reinterpretación de su arquitectura tradicional, como las fachadas continuas, patios interiores y aleros profundos, se busca visibilizar y preservar la historia local, conectando a las generaciones actuales con sus raíces. Este proceso no se limita a una dimensión estética o histórica, sino que implica un trabajo de resignificación del espacio urbano como contenedor de memoria viva. El museo, al integrar elementos simbólicos y arquitectónicos propios del territorio, se convierte en un catalizador de la identidad colectiva, fomentando el orgullo local y contribuyendo a la reconstrucción de un imaginario urbano compartido.

b. **Ampliar el panorama cultural, promoviendo actividades expositivas y educativas.**

El proyecto contempla la inclusión de salas de exposiciones permanentes y temporales, espacios para talleres, actividades comunitarias y una biblioteca accesible para la ciudadanía. Estas funciones permitirán diversificar la oferta cultural de la ciudad, acercando expresiones artísticas, históricas y educativas a públicos de todas las edades y contextos sociales. En este sentido, el museo no solo busca ser un lugar de contemplación, sino también de aprendizaje y diálogo. A través de programas participativos, visitas guiadas, ciclos de cine, exposiciones itinerantes y actividades escolares, se aspira a formar una ciudadanía culturalmente activa y crítica, que reconozca el valor de su territorio y se involucre en su transformación.

c. **Revitalizar el damero histórico, densificando la trama urbana con programas culturales.**

Uno de los pilares de la propuesta es contribuir al proceso de repoblamiento y reactivación del centro histórico de San Felipe. Para ello, se plantea insertar el museo como parte de una red de equipamientos culturales que actúen como nodos de atracción, incentivando el uso cotidiano del damero y generando nuevas dinámicas urbanas. Al integrar el museo a la vida diaria de la ciudad, se propicia la creación de un entorno más dinámico, seguro y diverso, donde conviven el arte, la educación, el comercio y la convivencia barrial. Esta densificación no se refiere exclusivamente a la cantidad de construcciones, sino a la multiplicidad de usos y relaciones que se generan a partir de una programación cultural viva y permanente.

Además de estos objetivos funcionales, el museo está concebido como un espacio de construcción colectiva y con el propósito de apropiación ciudadana. No se trata

de imponer un relato único o institucionalizado, sino de abrir un espacio flexible, que se nutra de las voces locales, reconozca la diversidad de experiencias presentes en la ciudad y permita que la comunidad participe activamente en su desarrollo. Este enfoque colaborativo es clave para asegurar la sostenibilidad social del proyecto, favoreciendo procesos de identidad y pertenencia a largo plazo.

Objetivos de la propuesta programática

1. Configurar una propuesta significativa que logre reforzar las distintas escalas urbanas de San Felipe, en este caso un centro cultural con museo, salas de exposiciones y patios exteriores.
2. Dignificar el centro histórico, es decir, incluir nuevos lugares para la cultura y la población a este sitio y abrir espacios para la participación comunitaria.
3. Generar espacios públicos manteniendo características históricas y típicas de la zona, como la fachada continua, los aleros de madera y los patios interiores.
4. La incorporación de una gran biblioteca conformada por una estructura ligera en el segundo nivel permite una nueva mirada sobre el centro de la ciudad, dinamizando el conjunto.
5. La utilización de grandes manzanas sirve para la revitalización de un lugar de gran relevancia urbana en San Felipe, contribuyendo a la integración barrial.

Propuesta integral de movilidad

Además, esta propuesta de movilidad integra criterios de accesibilidad universal, sustentabilidad energética y respeto por el tejido urbano tradicional. Se prioriza la escala humana y la recuperación del espacio público como lugar de encuentro, a través de nuevas veredas arboladas, ciclovías, mobiliario urbano y estaciones culturales intermedias que se articulan con el museo como nodo principal.

En definitiva, la movilidad no es aquí un complemento, sino una estrategia estructurante para revitalizar integralmente el centro de San Felipe y reconectar su historia con la vida contemporánea.

Una de las innovaciones centrales de este proyecto es que el museo no se concibe como una “isla arquitectónica”, es decir, una pieza cerrada y autosuficiente, desvinculada del entorno urbano que lo rodea. De este modo, se integra activamente dentro de una estrategia más amplia de revitalización urbana y movilidad sostenible, orientada a articular las diferentes zonas del damero histórico de San Felipe y sus alrededores inmediatos.

En este sentido, la movilidad no se entiende solamente

como un problema de traslado físico, sino como una herramienta para conectar personas, saberes, actividades y sentidos en el territorio.

El proyecto busca cumplir con estos requerimientos y condiciones

5. RESULTADOS

Dado lo anterior, se presentan los siguientes planos, cortes y vistas del proyecto propuesto:

A. VISTAS:

El proyecto contempla una biblioteca hendida acompañada de jardín en pendiente que integra rampas en desnivel, las cuales se adaptan al terreno; además, incorpora lugares de descanso que invitan a la reflexión. Lo anterior se puede apreciar en la siguiente imagen.



>> **Figura 4. Vista patio interior en pendiente que conecta con el museo y biblioteca por medio de rampas y un jardín intermedio. Fuente: elaboración propia.**

Dentro de la biblioteca se encuentran lugares de exhibición que se complementan con la propuesta museográfica. En estos sitios se invita a apreciar objetos que son soportados por estructuras itinerantes, la cuales permiten dinamizar el centro cultural.

El proyecto busca configurar espacios que inviten a la ciudadanía de San Felipe a sentirse parte de una estructura que recoge elementos tanto contemporáneos como propios de la arquitectura autóctona de la localidad, tales como la vegetación nativa y los ventanales de madera. De este modo, la propuesta se inserta de manera armónica en la realidad urbana actual, evitando generar una irrupción en el paisaje y la identidad de la ciudad. Las siguientes imágenes permiten visualizar lo anteriormente descrito.



>> Figuras 5 y 6. La figura de la izquierda muestra una vista del jardín en pendiente, el que cuenta con un espacio de esparcimiento exterior. La figura de la derecha muestra una vista interior del museo con espacios itinerantes de lectura. Fuente: elaboración propia.

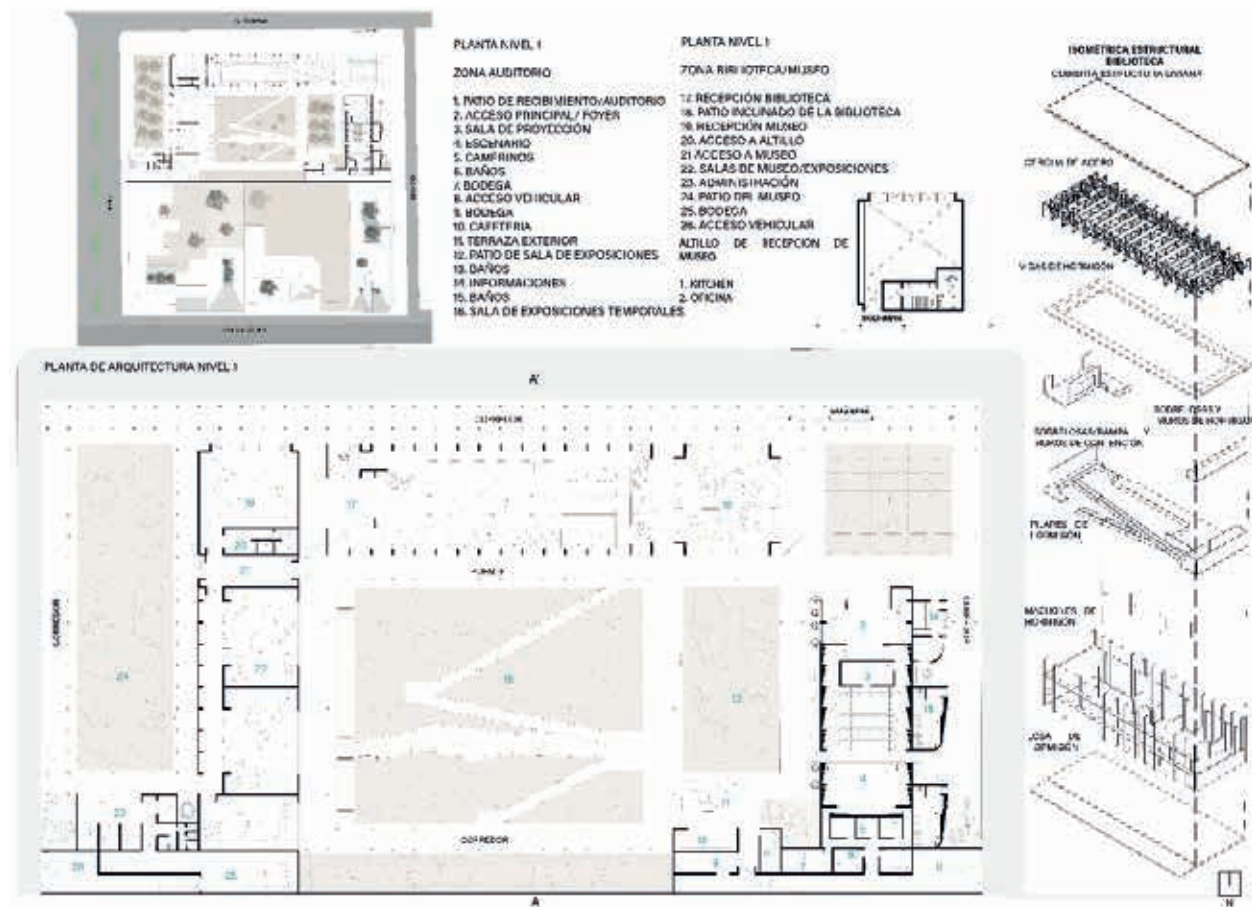


>> Figura 7-9. Vistas de la biblioteca que alberga el centro cultural. Fuente: Varas Miranda, A. (2025).

B. PLANTAS Y NIVELES

La estructura programática de este centro cultural se organiza en torno a tres ejes principales: un auditorio, una biblioteca y un museo. Estos espacios se articulan mediante un patio interior central con pendiente, que actúa como elemento ordenador del conjunto.

Las siguientes plantas del nivel 1 del proyecto ilustran esta organización, desglosando cada una de estas figuras arquitectónicas.

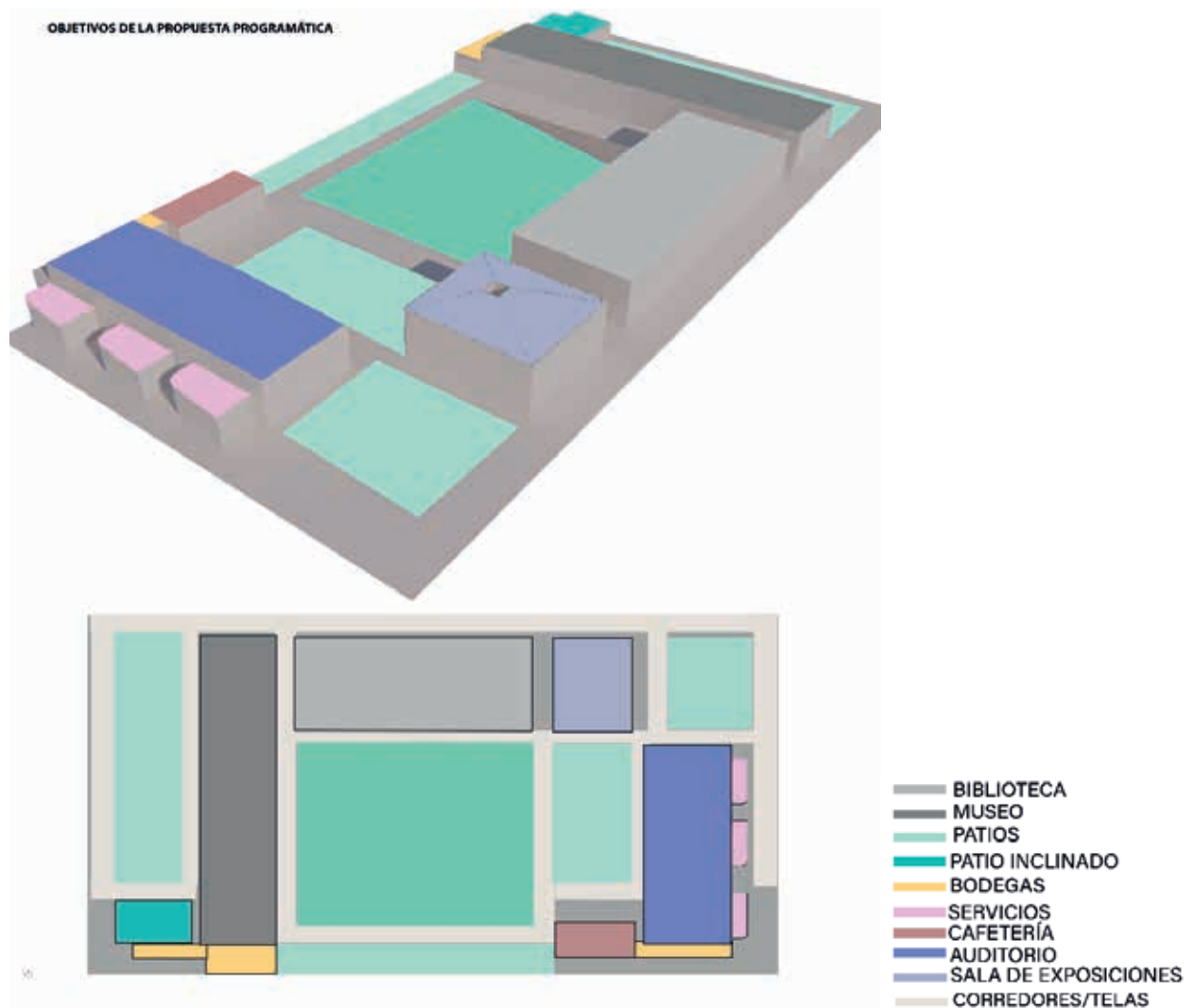


>> Figura 10. Planta de arquitectura nivel 1, en ella se muestra la volumetría del centro cultural en su totalidad. Fuente: Varas Miranda, A. (2025).

C. PROGRAMA

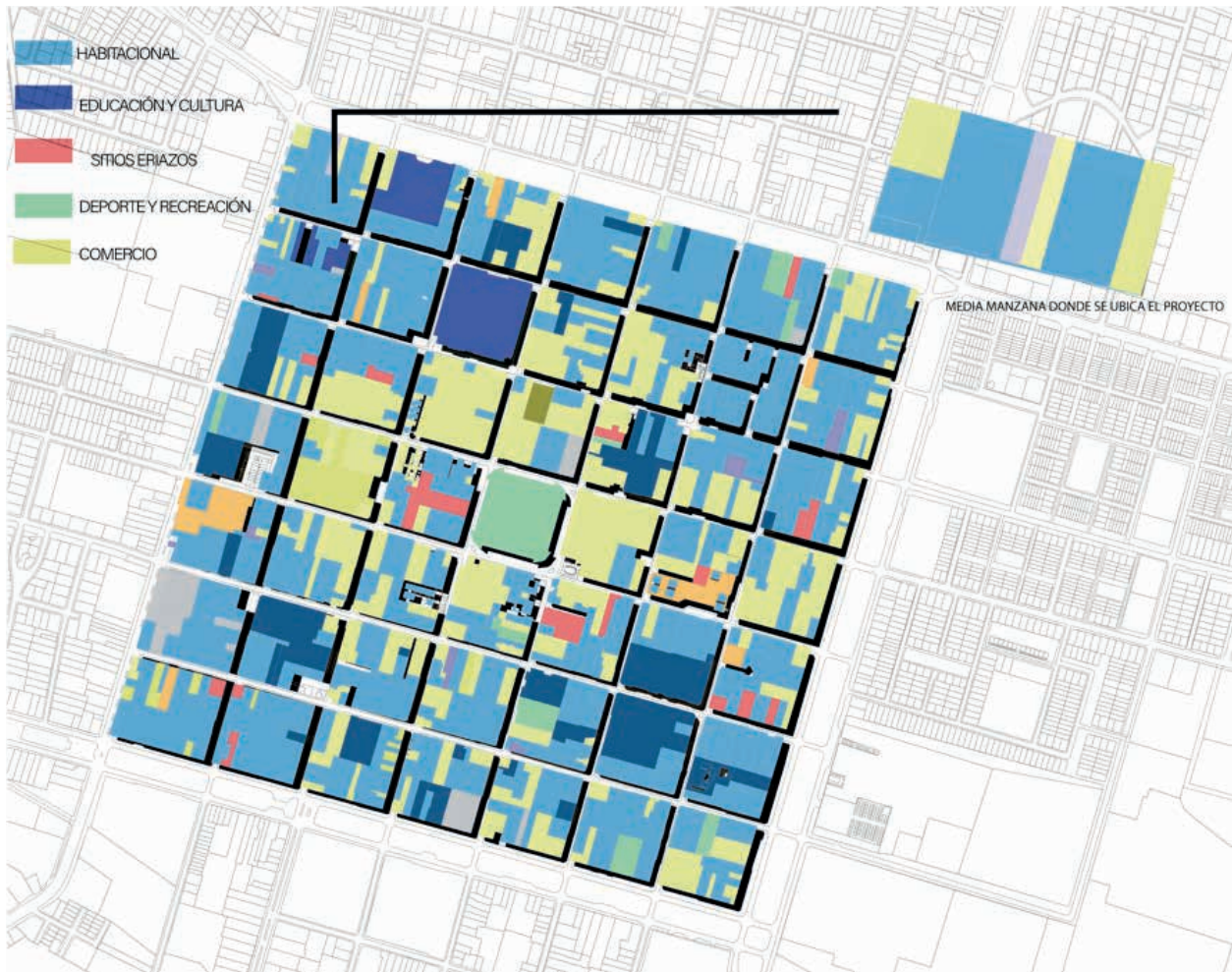
En las siguientes imágenes se evidencia la importancia de los patios interiores en la organización de los volúmenes del proyecto. Cada uno de estos espacios se articula a través de jardines, siendo el protagonista principal el patio inclinado, el cual conduce hacia la biblioteca por la parte posterior del conjunto.

El museo se ubica en un eje relevante de la ciudad de San Felipe, ya que se encuentra en diagonal a uno de los accesos principales a la ciudad. Un elemento clave en el desarrollo de este proyecto ha sido mantener la continuidad de la fachada y respetar la altura de edificación, en armonía con las construcciones aledañas. Asimismo, se han considerado circulaciones fluidas en la fachada principal del edificio, lo cual se representa claramente en las siguientes gráficas.



>> Figura 11. Explicación de la volumetría del proyecto y su simbología. Fuente: Varas Miranda, A. (2025).

La siguiente figura nos permite comprender la programática del damero fundacional de San Felipe, destacando los equipamientos urbanos existentes y su distribución. En ella se señala el emplazamiento del proyecto, el cual se ubica estratégicamente dentro de este centro importante, contribuyendo a su revitalización.



>> Figura 12. Programas del damero histórico de San Felipe y emplazamiento del proyecto. Fuente: Varas Miranda, A. (2025).

6. CONCLUSIÓN:

Este proyecto no busca replicar modelos museográficos tradicionales, sino construir un espacio cultural arraigado en el contexto social, territorial y simbólico de San Felipe. Al fomentar la apropiación ciudadana, se pretende que el museo se convierta en un agente de transformación urbana, capaz de reflejar la diversidad de la comunidad y de adaptarse a sus necesidades cambiantes. Más que una obra arquitectónica aislada, esta propuesta concibe al museo como parte de un sistema vivo y relacional, donde la cultura dialoga con la vida cotidiana, la memoria se proyecta hacia el futuro y la ciudad se reconstruye desde sus propios relatos.

En el corazón del proyecto se encuentra el museo como espacio de encuentro, que favorece tanto el uso cotidiano como las exposiciones temporales. El diseño, inspirado en las casas coloniales, utiliza espacios centrales y corredores, lo que permite coherencia con la identidad urbana de San Felipe.

Rehabilitar el centro de San Felipe es una apuesta por una ciudad más compacta, inclusiva y culturalmente activa, que rescate su historia y fomente nuevas formas de habitarla.

Por último, el proyecto busca regenerar el centro de la ciudad, lo cual implica recuperar edificios y espacios, pero también volverlos a poblar y cargarlos de energía con funciones cotidianas.

7. DISCUSIÓN:

Este tipo de propuestas no solo cuestiona la lógica expansiva y fragmentada que ha marcado el desarrollo urbano reciente, sino que ofrece una alternativa clara y esperanzadora que se desarrolle en torno a la comunidad. Frente al modelo metropolitano, que muchas veces impone formas de habitar ajenas al territorio y a su gente, esta iniciativa reconoce el valor de lo local

En este contexto, el museo no es solo un edificio, ni un contenedor de objetos, sino un espacio vivo, abierto, participativo y simbólico. Se convierte en un nodo que permite a la comunidad reconocerse, compartir memorias, resignificar su identidad y proyectarse hacia adelante con dignidad. El museo actúa como un puente entre la ciudadanía y su territorio, de manera tal que su estructura pretende rescatar elementos propios de la arquitectura colonial sanfelipeña como son sus patios, corredores, fachadas continuas y aleros, al combinarlos con un enfoque contemporáneo de diseño inclusivo, accesible y sostenible, el proyecto propone una nueva forma de habitar el patrimonio, que no idealiza el pasado, pero sí lo valora y lo adapta al presente con sensibilidad y compromiso.

Más allá de lo arquitectónico, esta propuesta articula cultura, movilidad, vivienda y espacio público, dibujando, con ello, la posibilidad de una ciudad distinta: más justa, más integrada, más consciente de su historia. Un San Felipe que logre reconstruir sus vínculos comunitarios, que fortalezca el orgullo de lo propio y que se sitúe como un actor activo en el mapa cultural del país. Es, en definitiva, una apuesta por una ciudad que se piensa desde adentro, desde quienes la caminan, la habitan y la sueñan.

D. BIBLIOGRAFÍA

- Choay, F. (1992). *L'allegorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil.
- Espinoza Segura, S. (2025). *Propuesta Habitacional Complementaria para San Felipe*. Proyecto de Título, Universidad de Valparaíso.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- García Canclini, N. (1990). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Harvey, D. (1973). *Social Justice and the City*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lara Aspee, C. (2020). *Infraestructura que dibuja el paisaje*. Centro de Estudios del Paisaje, Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso.
- Landry, C. (2000). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Earthscan.
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.
- UNESCO. (2013). *Culture: A driver and an enabler of sustainable development*. UNESCO Publishing. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000227584>
- Varas Miranda, A. (2025). *Centro Cultural y Museo para la Ciudad de San Felipe*. Proyecto de Título, Universidad de Valparaíso.
- Museo Guggenheim Bilbao. (s.f.). *Panorámica del museo desde la ría de Bilbao* [Fotografía]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panoramica_del_Guggenheim_Bilbao.jpg
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (s.f.). *Vista frontal y maqueta del museo* [Imágenes]. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. <https://ww3.museodelamemoria.cl>

PÁGINAS ONLINE: ALEJANDRA VARAS

Centro de investigación y recuperación de la flora y fauna del Estero Manquehue. Litueche, región de O'Higgins, Chile¹

FABIOLA FERRADA ROMERO

Arquitecta. Universidad de Valparaíso. Chile

Filiación institucional: Independiente

ORCID: 0009-0003-3629-9374

Mail contacto: ferradaromerofabiola@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos
**Research and recovery
center for flora and fauna
of the Manquehue Estuary.
Litueche, O'Higgins region,
Chile**

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 218-231

Recepción: julio 2025

Aceptación: septiembre 2025

RESUMEN

El presente artículo busca, a través de una propuesta de intervención proyectual arquitectónica, implementar acciones orientadas a la conservación y recuperación de la flora del Estero Manquehue ubicado en la comuna de Litueche, VI región, la cual busca articular acciones de participación local y educación ambiental para fortalecer el vínculo entre vecino-paisaje.

En conjunto, un enfoque que combine uso de plantas nativas, protección y participación comunitaria ofrece la solución más viable para recuperar y conservar la flora nativa existente en el Estero Manquehue. El objetivo es la **valorización del patrimonio natural de Litueche**, destacando la riqueza de sus paisajes, cursos de agua, flora nativa y espacios rurales que constituyen parte esencial de su identidad, las que buscan ser integradas dentro del proyecto.

ABSTRACT

This manuscript seeks, through an architectural design intervention proposal, to implement actions aimed at the conservation and recovery of the flora of the Manquehue Estuary, located in the commune of Litueche, Region VI. This proposal seeks to articulate local participation and environmental education actions to strengthen the connection between neighbors and the landscape.

Overall, an approach that combines the use of native plants, protection, and community participation offers the most viable solution for recovering and conserving the existing native flora of the Manquehue Estuary. The objective is to enhance Litueche's natural heritage, highlighting the richness of its landscapes, waterways, native flora, and rural spaces that constitute an essential part of its identity, all of which are intended to be integrated into the project.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5364>

¹ Véase: <https://repositorioarquitectura.uv.cl/proyectos/2024-2/444-fabiola-ferrada-romero>; Profesor Guía: Arquitecto Gonzalo Abarca Gambaro

INTRODUCCIÓN

La localidad de Litueche se encuentra en la región del Libertador Bernardo O'Higgins. Litueche se ubica hacia la zona costera de la región, en una zona de paso entre la capital y localidades turísticas como Pichilemu o Matanzas. Su cercanía con el puerto de San Antonio y el Lago Rapel, la convierte en un lugar estratégico.



>> Figura 1. Plano de ubicación de Litueche, escala 1: 200

>> Figura 2. Crecimiento urbano de Litueche, años 2006, 2014 y 2023. Fuente: elaboración propia

Rasgos del lugar

El Estero Manquehue, identificado en los instrumentos de planificación urbana de la comuna como un estructurador del suelo urbano, constituye un corredor ecológico y ribereño clave para la conectividad de la vegetación nativa en Litueche (MMA, 2021). Gran parte del territorio corresponde a bosque nativo de tipo esclerófilo secundario (renoval), que determina la composición de especies alrededor de los cursos de agua: árboles y arbustos adaptados al clima mediterráneo-costero, matorrales y parches de vegetación ribereña (CONAF, 2013).

El estero Manquehue posee un entorno natural compuesto por UNA VEGETACIÓN TÍPICA con especies nativas adaptadas a los suelos húmedos y a las condiciones del lugar

En los tramos del estero y sus márgenes se espera encontrar una mezcla de comunidades: especies esclerófilas dominantes en la cuenca (por ejemplo, **Quillaja saponaria**, **Lithrea caustica**, **Peumus boldus**, **Acacia caven**) en los rodales más secos; y en los bordes más húmedos, herbáceas y plantas de ribera como juncáceas y totorales que toleran suelos saturados y contribuyen a la retención de sedimentos y al hábitat de fauna acuática y polinizadores (CONAF, 2013, 2019; Litueche Nativo, s.f.; SIMEF, 2019).

Iniciativas locales y comunitarias en Litueche han puesto en evidencia la presencia y propagación de especies nativas útiles para restauración urbana y ribereña —maqui (*Aristotelia chilensis*), puya (*Puya* spp.), arrayán (*Luma apiculata*), maitén (*Maytenus boaria*), entre otras— y han promovido viveros comunitarios para su plantación y educación ambiental (Litueche Nativo, s.f.).

Otras de las especies detectadas: canelo-naranjillo-olivillo-patagua-helecho palo negro-boldo-geofitas-helecho palmilla-chilco-quillay-ñipa-nalcas-coile

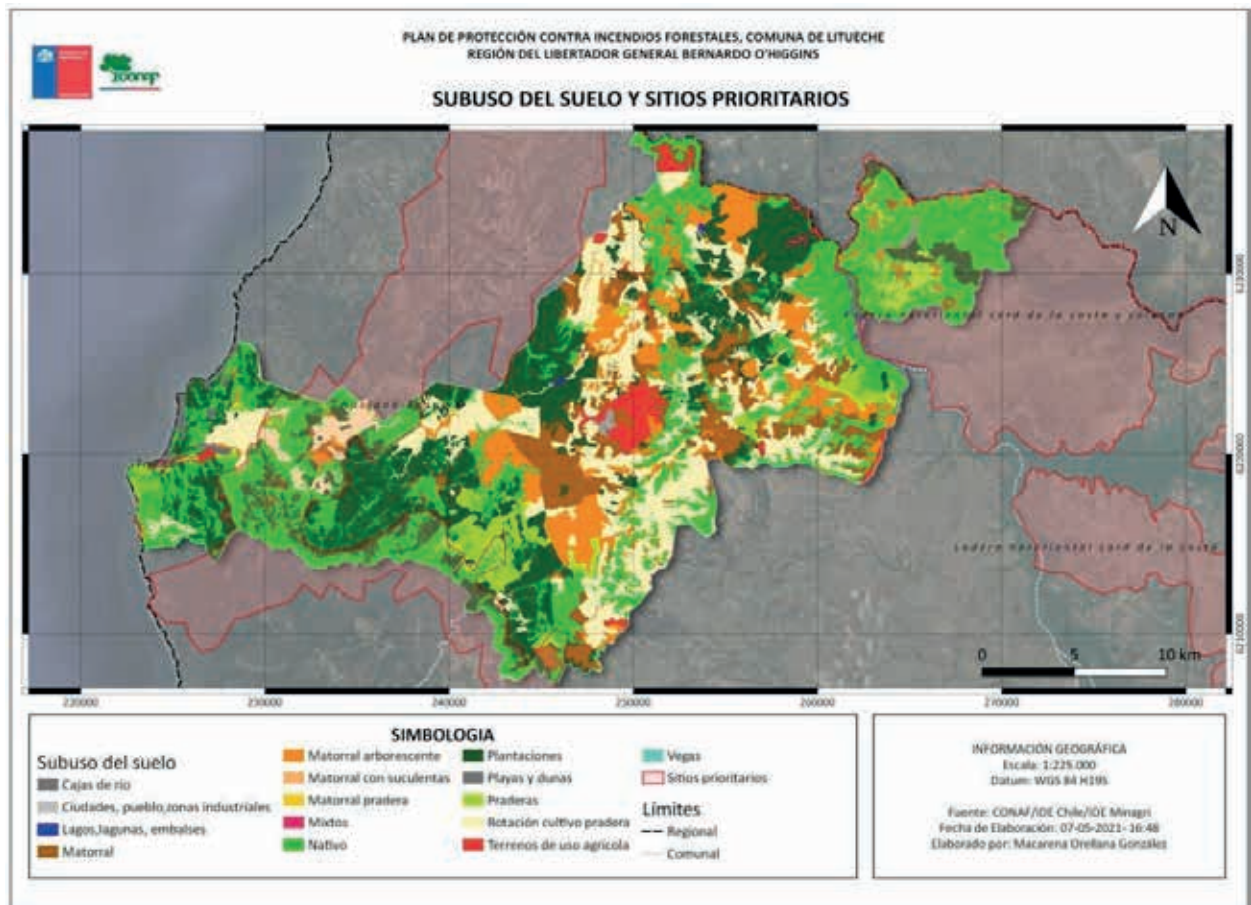
La conservación y recuperación de la flora del Estero Manquehue debe articular acciones de participación local y educación ambiental para fortalecer el vínculo entre vecino-paisaje.

En conjunto, un enfoque que combine uso de plantas nativas, protección y participación comunitaria ofrece la solución más viable para recuperar y conservar la flora nativa existente en el Estero Manquehue. El objetivo es la **valorización del patrimonio natural de Litueche**, destacando la riqueza de sus paisajes, cursos de agua, flora nativa y espacios rurales que constituyen parte esencial de su identidad.

Es importante, además, en este contexto, considerar los riesgos de incendio y las zonas de vulnerabilidad que afectan a este sector, según estudios y planes recientes de la CONAF (2020) para Litueche, buscando como objetivos:

Establecer las estrategias de planificación, coordinación y ejecución de las acciones y actividades de protección contra incendios forestales para la Comuna de Litueche, Provincia de Cardenal Caro, a fin de contribuir a la mitigación del daño y disminuir la vulnerabilidad de la población frente al riesgo de incendios forestales. (6)

Como se señala en la siguiente imagen, CONAF ha podido identificar sitios con diversos grados de vulnerabilidad significativa de la flora en la comuna



>> Imagen 3. Catastro vegetacional y sitios prioritarios, Comuna de Litueche. Fuente: CONAF (2024). En: <https://www.conaf.cl/centro-documental/plan-de-proteccion-comunal-litueche/>

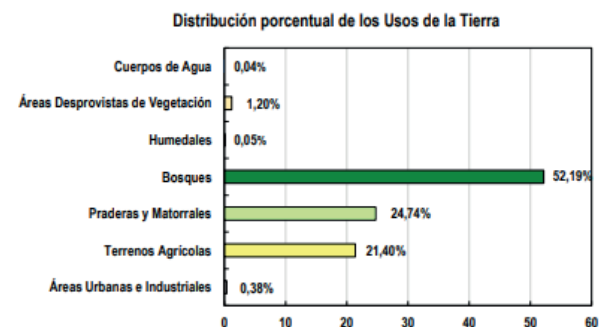
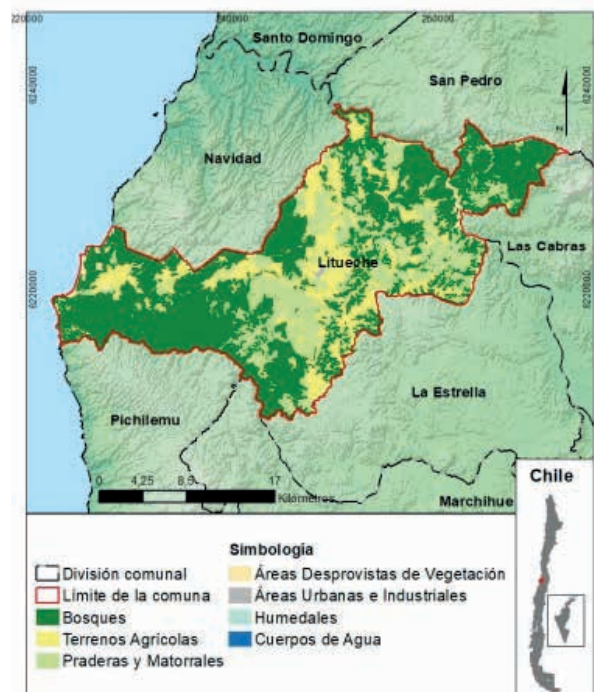
Por otro lado, estudios recurrentes como los del SISTEMA DE MONITOREO DE ECOSISTEMAS FORESTALES (SIMEF, 2019) nos describe el siguiente panorama general de la comuna al cuidado y estado de los ecosistemas comunales en la comuna:

El uso de la Tierra predominante en la comuna es el de “Bosque” con un 52,19% (221.580,77 ha) de la superficie comunal. El Bosque Nativo representa el 28,21% (17.266,32 ha) de la superficie de la comuna. La comuna no presenta unidades del Sistema Nacional de Áreas Silvestres Protegidas del Estado. El Tipo Forestal predominante corresponde a Esclerófilo con un 100% (17.266,32 ha) de la superficie de Bosque Nativo de la comuna y la estructura predominante es la de Bosque Nativo Renoval con un 100% (17.266,32 ha) de la superficie de Bosque Nativo de la comuna. Con respecto a los indicadores de suelo, predomina la erosión moderada con un 51,77% (31.713,87 ha) de la superficie comunal, dominando los suelos clasificados como Clase VII con un 50,63% (31.003,00 ha) de la superficie de la comuna. Un 49,68% (163.659,35 ha) de la superficie no cuenta con información con respecto a clasificación de suelos. Los Planes de Manejo aprobados en la comuna de Litueche desde la promulgación de la Ley N°20.283 son 34, con una superficie total afecta de 1.168,2 ha. (2)

Este mismo estudio, nos señala que, para la comuna de Litueche, si bien:

El concepto de territorio es amplio y diverso, y está ligado principalmente a variables como el paisaje, clima, relieve y, en general, a elementos naturales y antrópicos delimitados en una superficie terrestre donde se produce la interacción del ser humano con su entorno y el uso que la sociedad hace de él (SEA, 2013). En este sentido, el uso de la tierra en la comuna de Litueche se divide en 7 categorías. Según CONAF (2013), si se contempla la superficie total de la comuna, las Áreas Urbanas e Industriales representan el 0,38% (231,65 ha), los Terrenos Agrícolas representan el 21,4% (13.097,42 ha), las Praderas y matorrales el 24,74% (15.143,03 ha), los Bosques el 52,19% (31.941,71 ha), las Áreas Desprovistas de Vegetación el 1,20% (736,98 ha), los Humedales el 0,05% (31,81 ha) y los Cuerpos de agua el 0,04% (24,85 ha) (5)

Esto se puede ver en el siguiente mapa general de distribución general y porcentual de la tierra en la comuna (imagen 4-5):



>> Imágenes 4-5. Mapa general de distribución general de la tierra en la comuna y Distribución porcentual de los usos de la tierra comunal Fuente: SIMEF, 2019; en: <https://simef.minagri.gob.cl/bibliotecadigital/server/api/core/bitstreams/dff234a9-4ebf-4d0a-a705-c2fce488913b/content>

De esta realidad general, el bosque nativo abarca una porción cada vez menor (imagen 6)



>> Imagen 6. Distribución espacial del Bosque Nativo, Litueche. Fuente: SIMEF (2019) en: <https://simef.minagri.gob.cl/bibliotecadigital/server/api/core/bitstreams/dff234a9-4ebf-4d0a-a705-c2fce488913b/content>

Vestigio minero- Memoria del caolín

En la comuna que en ese tiempo era llamada Rosario de los Solis, la extracción de caolín fue durante años la actividad económica central de la localidad.

La fábrica de caolín fue una fuente de empleo la cual activó la economía comunal; por otro lado, concentró las etapas de transformación del caolín desde la extracción del mineral hasta el producto final.

La explotación minera dejó un fuerte impacto tanto ambiental como social significativos, causados por emisiones de polvo, manejo de relaves y alteraciones del paisaje ocurridas en aquella época. Además, se suma el riesgo operacional y la tragedia minera ocurrida un 16 de marzo de 1965, que aún perdura en la memoria de la localidad. (Centro Cultural Caolín, s.f.; La Voz del Secano Costero, 2023).

La fábrica y mina de caolín fueron un pilar productivo fundamental que marcó la historia local en la comuna de Litueche, dejando huellas económicas, sociales y ambientales. con el transcurso de los años, ambas dejaron de funcionar; sin embargo, algunos espacios han sido reconvertidos y más allá de su cierre, en la comunidad perdura la “memoria del caolín” como un elemento identitario y parte fundamental del patrimonio cultural de la comuna.

Idea de proyecto, cómo nace

La propuesta se origina de una carencia que se ha identificado en la comuna: la falta de espacios públicos al alcance de la comunidad. No hay en Litueche suficientes espacios verdes, áreas recreativas o suficientes plazas que brinden a los residentes la oportunidad de compartir momentos de esparcimiento, actividades al aire libre y encuentros comunitarios. La escasez de espacios destinados al esparcimiento, la integración social y la diversión.

En este contexto, surge la idea de crear un proyecto que trate esta falta, con el objetivo de crear espacios públicos inclusivos y en línea con las necesidades de los diferentes grupos etarios. La creación de áreas verdes, plazas y parques urbanos, que fomenta la identidad local, el desarrollo más equilibrado y la vida en comunidad.

Descripción del proyecto

El edificio está ubicado entre la calle Hermanos Carrera y el Estero Manquehue; tiene cuatro plantas, de las cuales una es subterránea y tres están en la superficie.

Los programas que pertenecen a la sala de exposición, el estacionamiento y la sala de almacenamiento se encuentran en el nivel -1. La elección de dejarlo bajo tierra se tomó para mejorar la utilización del espacio y, simultáneamente, conservar la superficie destinada

al parque. Asegura que la mayor parte del terreno permanezca libre para áreas verdes, caminos y zonas de reunión comunitaria, lo cual posibilita una integración más adecuada entre infraestructura y medio ambiente.

Los programas públicos más importantes se encuentran en el primer nivel: la sala de inducción, la galería, el vestíbulo y el área de descanso. Este nivel fue diseñado como el centro de bienvenida y encuentro, en el que se establece la relación entre el visitante, el edificio y su entorno. El vestíbulo de entrada funciona como un lugar de transición entre el exterior y el interior; por su parte, la galería brinda un espacio para actividades culturales o comunitarias.

Ofreciendo un ambiente agradable que invite a la lectura, la conversación o simplemente a una pausa entre las tareas, se busca con la inclusión de una zona de descanso promover que los usuarios permanezcan y apropien el espacio. En cuanto a la sala de inducción, esta se propone como un espacio educativo y participativo, en el que los visitantes son informados, se llevan a cabo talleres o charlas y se crean oportunidades para aprender en conjunto sobre la cultura local, la naturaleza o el patrimonio.

El nivel 2 también fue diseñado como un espacio abierto para la comunidad, aunque enfocado en la investigación, el aprendizaje y el entretenimiento. Una bodega de apoyo, una cafetería, la sala de investigación y la biblioteca son algunos de los programas esenciales que se encuentran en este nivel. Cada uno de estos espacios fue creado para satisfacer las necesidades de la gente, combinando en un solo lugar funciones culturales, recreativas y educativas.

El mirador es un lugar con una ubicación estratégica que está socialmente activo. Situada en el extremo del edificio, con vista hacia el parque y el estero. Así, los usuarios tienen la oportunidad de gozar de un instante de ocio y contemplar el paisaje, fortaleciendo el vínculo entre el edificio y su medio natural.

El nivel 3 es un espacio privado, diseñado sobre todo para realizar investigaciones. En esta planta hay un comedor, baños, áreas de descanso y un auditorio, que sirve como lugar de encuentro y comunicación. Además, están las salas de investigación, que se construyeron para llevar a cabo estudios y proyectos.

Estructura y Materialidad: Búsqueda de la extimidad proyectual

En el nivel subterráneo, el material predominante es el hormigón armado, que se emplea sobre todo en las losas, muros, pilares y vigas. Estas, junto con la fundación correspondiente, forman la base estructural.

En los niveles superiores las estructuras se componen principalmente de madera laminada encolada (MLE) donde la estructura principal se basa en pilares y vigas, pilares de 30x15 cm y vigas de 50x10 cm. La cubierta del edificio es ventilada, lo que favorece un comportamiento térmico

más eficaz y suaviza las variaciones de temperatura. Por último, la fachada se recubre con acero corten, un material que no solo es resistente y de bajo mantenimiento, sino que también ofrece una estética que conecta el interior con el exterior.

Esta concepción de “extimidad” tiene como objetivo que las vistas del edificio estén directamente vinculadas con el estero y el parque, fusionando así la arquitectura con el entorno paisajístico.

Para efectos de la indagación del lugar y la experiencia que se busca generar con el proyecto, resulta interesante la noción de extimidad, planteado desde el psicoanálisis, específicamente por Lacan (1988; Cardozo, 2024). Según este autor (Cardozo; 2024):

En tanto síntesis dialéctica de los contrarios que, sin embargo, no implica la superación plena, definitiva (cerrada, total y totalizante) de los elementos opuestos, la extimidad exhibe la paradoja de la relación entre lo íntimo y lo éxtimo, la manera en que lo que concebimos como afuera, en “nuestro exterior”(la propia expresión nuestro exterior es un oxímoron definido por la pertenencia denotada por el posesivo y la ajenidad señalada por el sustantivo), determina el interior más íntimo de nuestro yo (extimidad es, si se quiere, el nombre de la escisión del sujeto). Así pues, lo que entendemos como íntimo, interior, está inherentemente hecho de lo éxtimo, lo exterior (aquí debemos pensar al margen de todos los elementos empíricos, sustanciales o positivos que puedan constituir imaginariamente tanto el afuera como el adentro, puesto que lo empírico implica una recaída del concepto, de las determinaciones simbólicas” (161)

Más aún, en esta línea, es lo que autores actuales como Žižek (2013) denominan: “la sustancialidad ingenua del mundo”, donde:

“Por una parte, lo exterior es parte constitutiva de lo interior, de modo que no tenemos una interioridad pura, completa, “fabricada” en su propio seno con los supuestos elementos (la materia prima, digamos) de los que se compone; y, por otra parte, lo exterior, lejos de ser un espacio y un tiempo que nos envuelven y que, llegado el caso, se conciben como objetivos, neutros –en el sentido de que están ahí afuera con su presencia evidente y cegadora–, es el “otro lado” del que precisa lo interior para recortarse como algo diferente del afuera. Por lo tanto, interior y exterior, intimidad y extimidad se definen recíprocamente y no existen como nociones más que por la concurrencia de su opuesto y en su concurrencia. (Cardozo, 2024: 161)

PROYECTO

CONTEXTO

Esta comuna se creó el 20 de febrero de 1909, con el nombre de comuna El Rosario. En 1979 se reformularon los límites de su territorio y su nombre se cambió al actual, comuna de Litueche, topónimo de origen mapuche cuyo significado etimológico es “gente de tierra blanca”, dado que uno de sus recursos naturales más abundantes y característicos es el mineral no metálico de color blanco llamado caolín. El estero Manquehue atraviesa el área urbana de Litueche, separando la localidad en dos sectores y ocupando sus bordes ribereños.

DIAGNÓSTICO INICIAL. PROBLEMAS IDENTIFICADOS:

CONTAMINACIÓN DEL ESTERO

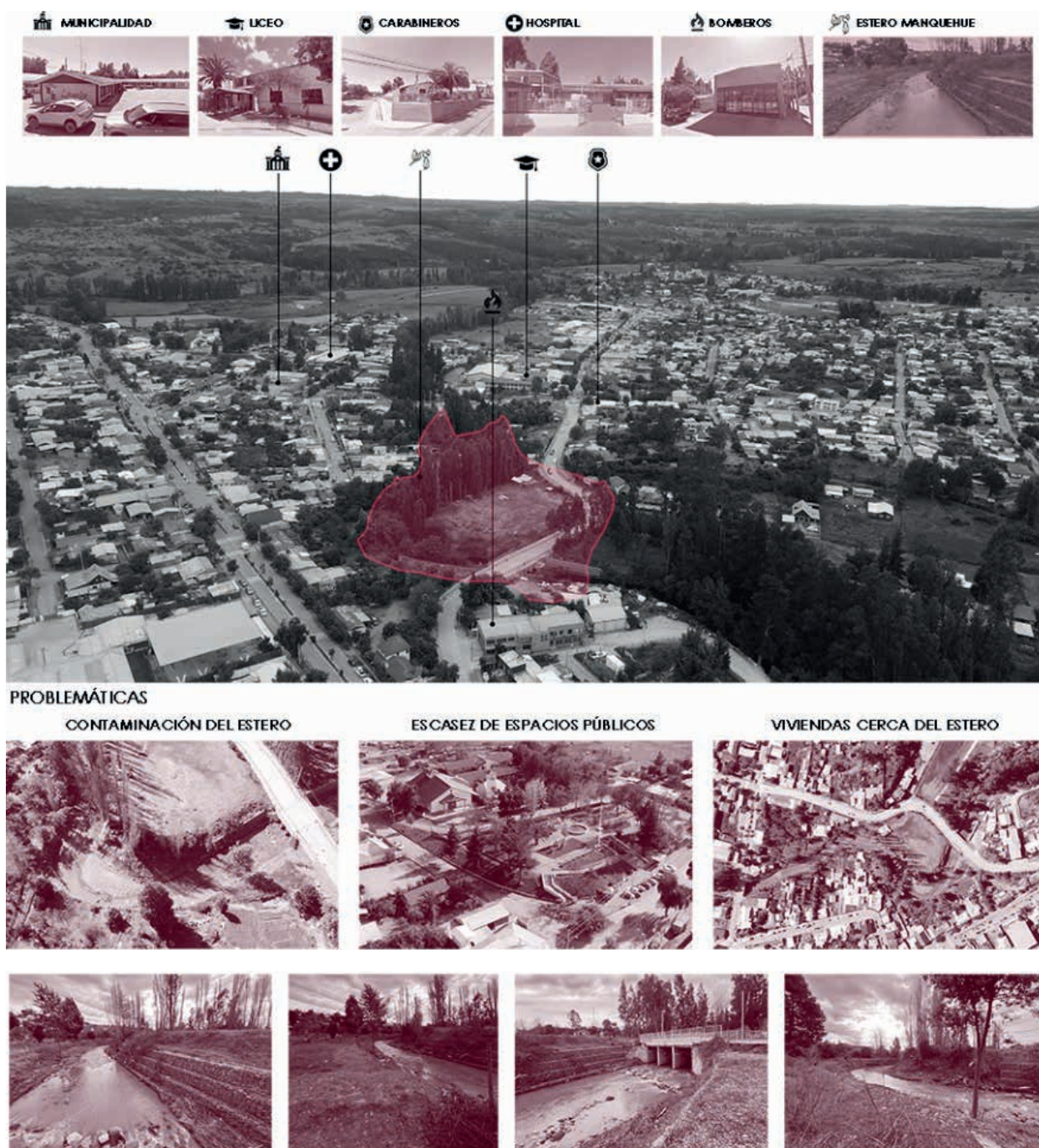
El estero Manquehue ha experimentado contaminaciones a lo largo de los años. Una de las más significativas fue causada por la antigua Fábrica de Caolín, que solía desechos sus residuos directamente en el estero, afectando gravemente la calidad del agua y el ecosistema circundante.

ESCASEZ DE ESPACIOS PÚBLICOS

Litueche carece de espacios públicos y los puntos de encuentro de la comunidad son casi inexistentes. Recuperar y habilitar áreas públicas que permitan la interacción social, el esparcimiento y el bienestar son fundamentales para mejorar la calidad de vida y la cohesión social, como parte integral de cualquier desarrollo urbano.

VIVIENDAS CERCA DEL ESTERO

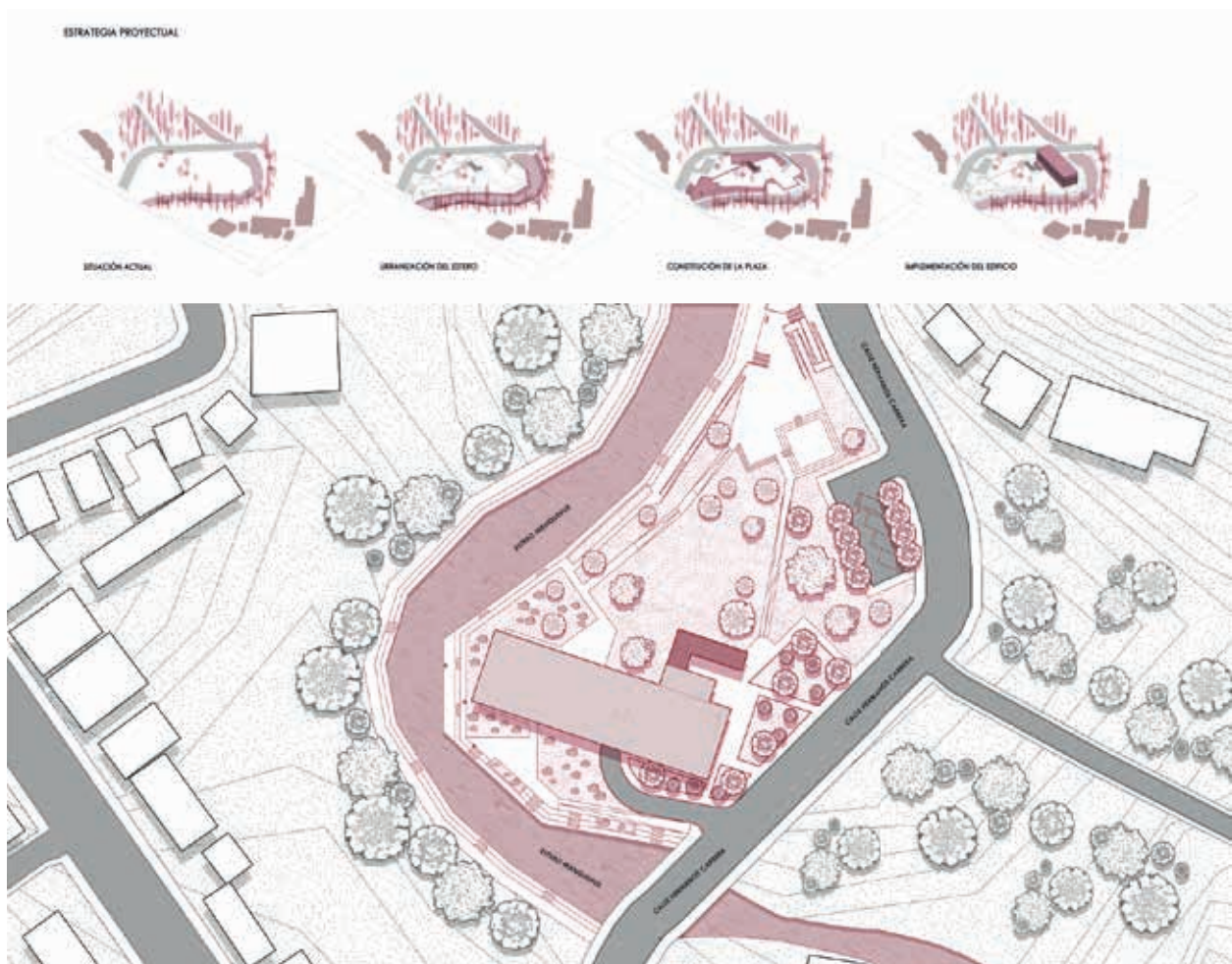
El crecimiento poblacional cerca de los cauces, especialmente en las áreas colindantes al estero Manquehue, genera una presión ambiental creciente. Esto provoca problemas como microbasurales, rellenos irregulares, contaminación del agua, deforestación y deterioro de la flora y fauna nativa.



>> Figura 7. Diagnóstico territorial. Fuente: elaboración propia

PROPUESTA GENERAL DEL PROYECTO

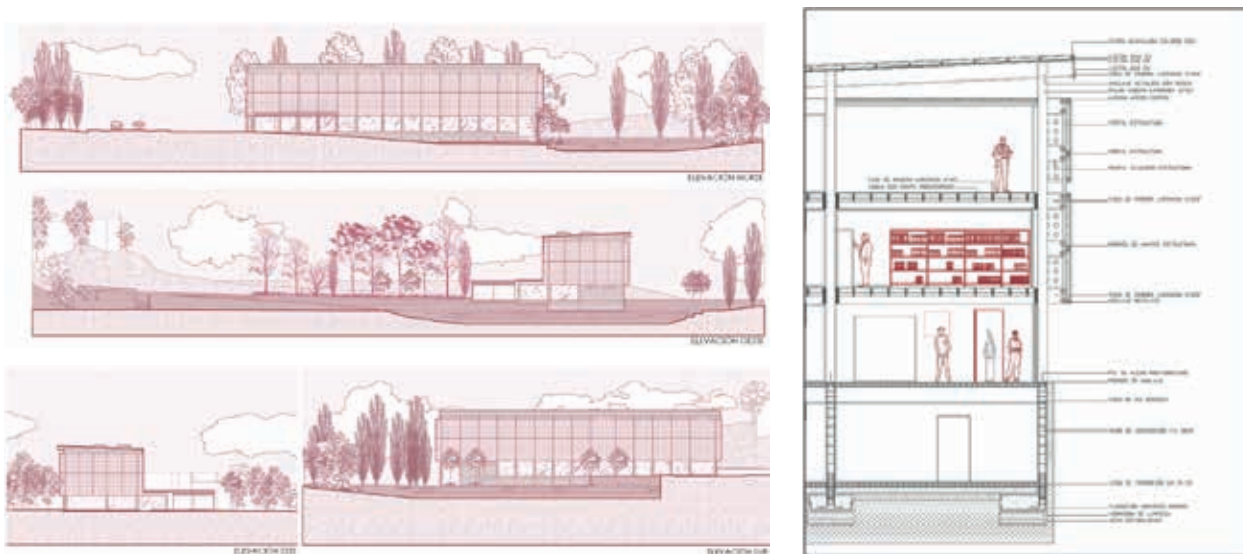
Generar un entorno urbano integrado que responda a las necesidades sociales y ambientales del lugar. La urbanización del estero busca un «habitar del borde», transformando esta zona en un espacio de encuentro comunitario que conecte a los habitantes con la naturaleza y fomente la interacción social. Convertir la plaza en un espacio de bienvenida y transición, un punto de conexión entre diferentes recorridos urbanos y un lugar accesible para el esparcimiento y la convivencia. Finalmente, la implementación del edificio como proyecto principal actúa como un ancla que articula los diferentes elementos del proyecto, integrando la plaza y el borde del estero en una propuesta funcional y armónica que potencia la vida urbana y el bienestar colectivo.



>> Figura 8. Evolución proyectual general e imagen final con planta del proyecto. Fuente: elaboración propia.

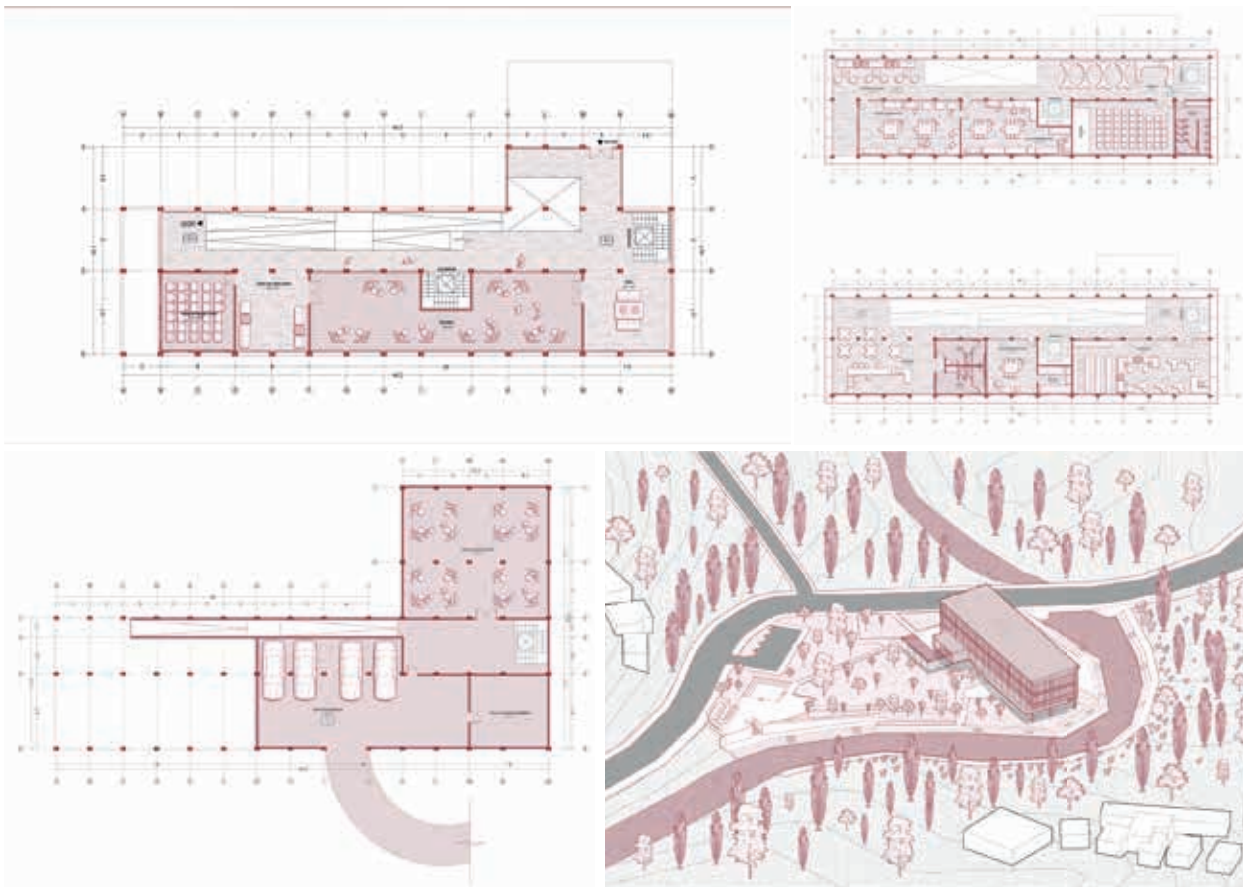
PROYECTO:

El proyecto se expone en las siguientes imágenes finales

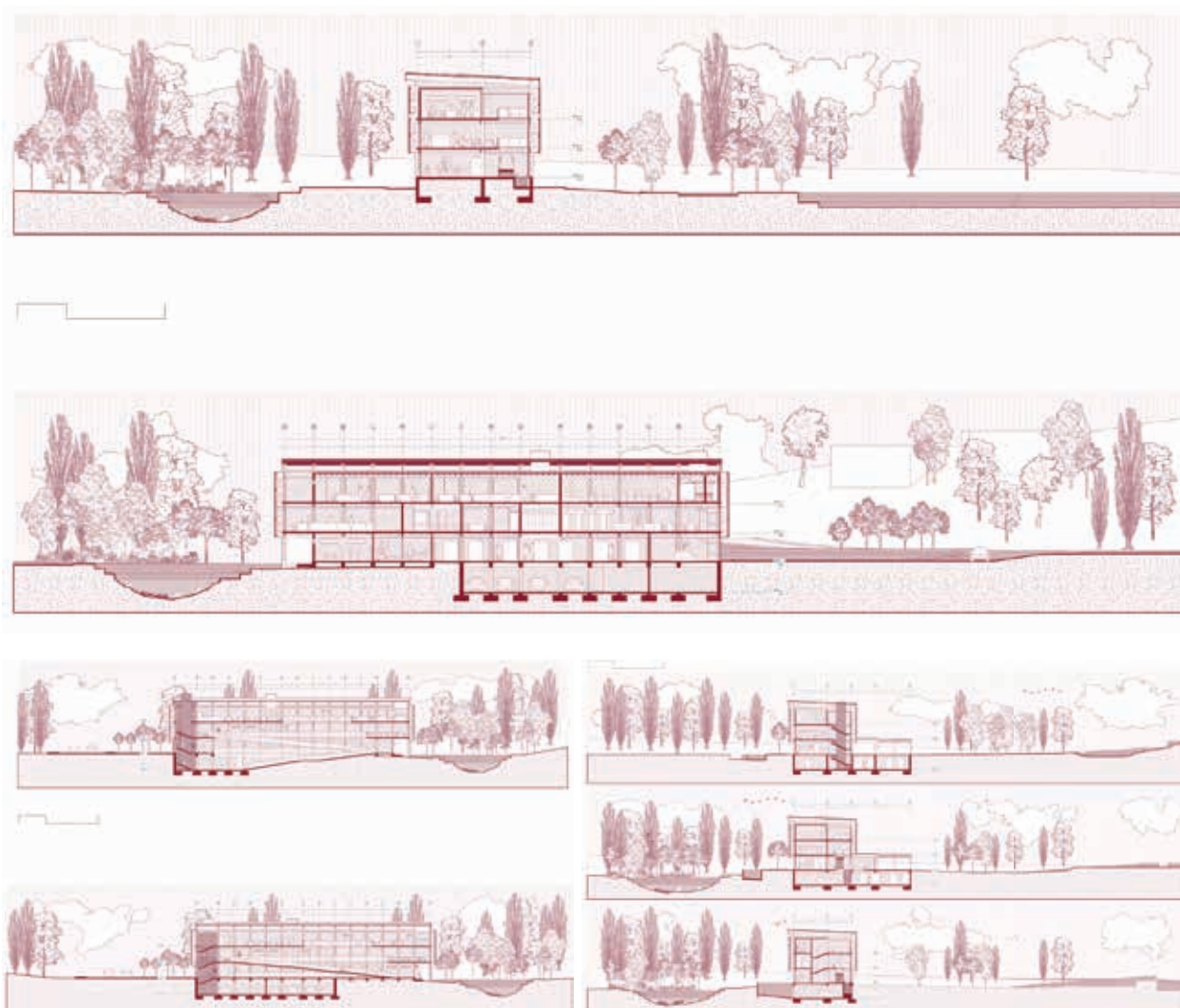


>> Figura 9: Elevaciones del proyecto. Fuente: elaboración propia.

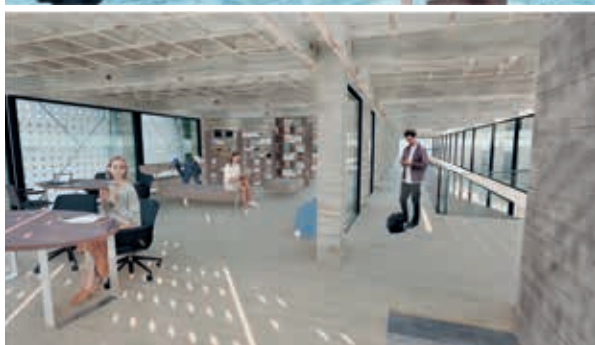
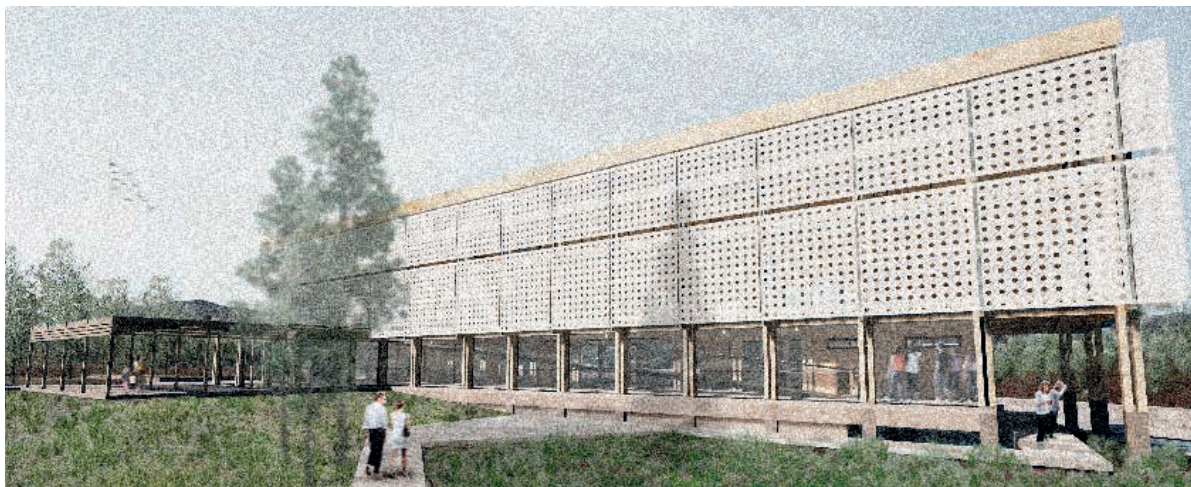
>> **Figura 10: Escantillón. Fuente: elaboración propia.**



>> Figura 11. Planos de plantas e isométrica del proyecto. Fuente: elaboración propia.



>> Figuras 12-14. Cortes del proyecto. Fuente: elaboración propia.



>> Figuras 15-20. *Renders* del proyecto. Fuente: elaboración propia.

CONCLUSIÓN

El proyecto arquitectónico que se ha elaborado en torno al Estero Manquehue, la memoria minera del caolín y la escasez de espacios públicos en Litueche va más allá de lo estrictamente constructivo y se transforma en un instrumento para la integración social, el rescate patrimonial y la valorización ambiental. El diagnóstico inicial permitió la identificación de dos dimensiones fundamentales de la identidad local: en primer lugar, el estero, como corredor biológico y zona de biodiversidad, tiene una importancia ecológica; en segundo lugar, existe una huella cultural e histórica. El diseño del edificio logra un equilibrio entre la infraestructura, el paisaje y la comunidad; los nuevos espacios públicos, además, consolidan la identidad territorial al vincular a los habitantes con su patrimonio cultural y natural.

BIBLIOGRAFÍA

- Cardozo González, S. 2024. Extimidad: lenguaje, historia y real. Revista psicoanálisis en la universidad; N° 8. Rosario, Argentina, UNR Editora. Pág. 159-172
- Centro Cultural Caolín. (s.f.). Publicación sobre tragedia minera del 16 de marzo de 1965 [Publicación en Facebook]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/100065643453223/posts/un-16-de-marzo-de-1965-se-produce-...> Facebook
- CONAF 2024. Plan de protección contra incendios forestales para la comuna de Litueche. Recuperado en: <https://www.conaf.cl/centro-documental/plan-de-proteccion-comunal-litueche/>
- Corporación Nacional Forestal (CONAF). 2013. Catastro y actualización de recursos vegetacionales de Chile: informe comunal - Litueche. Recuperado de <https://simef.minagri.gob.cl/bibliotecadigital/server/api/core/bitstreams/dff234a9-4ebf-4d0a-a705-c2fce488913b/content> SIMEF
- Ferrada Romero, Fabiola. 2024. Centro de Investigación y recuperación de la flora y fauna del estero Manquehue. Litueche, VI región. En: Fabiola Ferrada Romero
- Lacan, J. (1988): El seminario de Jacques Lacan. Libro 7: La ética del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós
- Litueche Nativo. (s.f.). Publicaciones y material de divulgación sobre especies nativas y vivero comunitario. Facebook e Instagram. Recuperado de <https://www.facebook.com/Lituechenativo/> y <https://www.instagram.com/lituechenativo/> Facebook+1
- Ministerio del Medio Ambiente (MMA). (2021). Estudio de impacto ambiental / Modificación Plan Regulador Comunal de Litueche (Documento técnico). Recuperado de https://eae.mma.gob.cl/storage/documents/02_IA_completo_PRC_Litueche.pdf.pdf EAE MMA
- SIMEF (2019). Informe comunal. Sistema de monitoreo de ecosistemas forestales. Comuna de LITUECHE, año 2019 En: <https://simef.minagri.gob.cl/bibliotecadigital/server/api/core/bitstreams/dff234a9-4ebf-4d0a-a705-c2fce488913b/content>
- Žižek, S. 2009. El sublime objeto de la ideología. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Una mirada del conservador-restaurador a la figura simbólica de José María Morelos y Pavón -el hombre civil, religioso y militar- a través de su indumentaria

VERONICA LILIANA KUHLLIGER MARTINEZ

Restauradora egresada de la ENCRyM (INAH)

ORCID: 0009-0006-1566-9219

Mail contacto: verokuh@yahoo.com.mx

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

A conservator-restorer's
perspective on the symbolic
figure of José María Morelos
y Pavón -the civil, religious,
and military man- through
his attire

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 232-246

Recepción: julio 2025

Aceptación: septiembre 2025

RESUMEN

A través de los ropajes se logra conservar la esencia de quienes los usaron. Por lo tanto, preservar las vestimentas se convierte en una necesidad de conocimiento y contribución para el estudio de nuestro pasado. Lo cual no sólo implica mantener estables los materiales constitutivos de las prendas, sino indagar las circunstancias que les rodearon, desde su momento de creación, hasta llegar a formar parte de grandes acervos. El Museo Nacional de Historia (INAH-México) resguarda indumentaria del siglo XVIII-XIX que pertenecieron a Morelos, uno de los iniciadores de la independencia de la nación mexicana: casacas militares y ropajes litúrgicos. Al preservarlos, se mantiene viva una parte de su memoria y legado. Esta indumentaria, en conjunto con los documentos existentes y las contribuciones de los investigadores, favorece la visión de la figura como héroe nacional, hombre de iglesia y, aporta al entendimiento de la persona civil que fue José María Morelos y Pavón.

Palabras clave: Indumentaria, conservación-restauración, Morelos, independencia, México

ABSTRACT

Through clothing, we preserve the essence of those who wore it. Therefore, preserving clothing becomes a necessity for knowledge and contributes to the study of our past. This not only entails maintaining the stability of the materials from which the garments are made, but also investigating the circumstances surrounding them, from their creation until they became part of large collections. The National Museum of History (INAH-Mexico) houses 18th- and 19th-century clothing that belonged to Morelos, one of the initiators of Mexican independence: military jackets and liturgical vestments. By preserving them, a part of his memory and legacy is kept alive. This clothing, together with existing documents and the contributions of researchers, fosters a vision of him as a national hero, a man of the church, and contributes to an understanding of the civilian figure that José María Morelos y Pavón was.

Key words: Clothing, conservation-restoration, Morelos, independence, Mexico

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5290>

CONSERVAR LA FIGURA SIMBÓLICA A TRAVÉS DE LA PRESERVACIÓN DE LA INDUMENTARIA

José María Morelos y Pavón ha sido fuente inagotable de numerosas investigaciones que a lo largo de más de dos centurias resultan enriquecedoras, sobre todo para reconocer nuestro pasado íntimo con España y entender nuestro presente mexicano en una nación libre y soberana. Los textos que aluden a esta célebre figura generalmente versan en torno a su obra y sobre cuándo nació y quienes fueron sus padres. La fe de bautismo con fecha del 4 de octubre de 1765, resguardada en el Archivo del Arzobispado de Valladolid en Morelia (México), certifica que José María Teclo, nació en esa población el 30 de septiembre y fue hijo legítimo de españoles. *“José María Morelos fue hijo de José Manuel Morelos, carpintero, y de Juana María Guadalupe Pérez Pavón. Fue registrado como español, pero en realidad era mestizo, con algo de ascendencia negra”* (Martínez, 2010:24) Asimismo, se ha hablado sobre su desempeño como el más humilde hombre al servicio de Dios, tal como lo desvelan la solicitud de Morelos para recibir las órdenes menores; el certificado del licenciado José María Pisa, maestro de Morelos, sobre aprovechamiento y aplicación de su discípulo; el certificado de comunión y ejercicios espirituales previos para recibir las órdenes menores; y la solicitud para recibir las órdenes mayores. (Luna, 2013:40-46) También se ha enaltecido su gran destreza como dirigente militar; según palabras del académico mexicano Alfonso Teja Zabre, el insurgente reunía *“[...] todo el conjunto complicado que forma a los grandes generales: su capacidad guerrera, su vigor físico, su valor personal, su astucia, inteligencia y crueldad serena, su don de mando y de organización”*. (Barrón, 2010:6)

Junto a este cúmulo de documentos originales -de los cuales este singular personaje escribió una copiosa cantidad¹ también se encuentran otros bienes materiales que forman parte de su azarosa vida: su indumentaria. Objetos íntimamente relacionados a su persona, los cuales en principio tuvieron un estado utilitario, pero con un carácter altamente simbólico que brinda cuenta de su índole religiosa y militar.

¿POR QUÉ ES IMPORTANTE LA VESTIMENTA?

En términos generales, ésta se constituye por motivos primitivos de protección, donde los hombres de la prehistoria debían proteger su cuerpo de las inclemencias del frío y lo inhóspito del terreno donde habitaban. Las tradiciones bíblicas mencionan una razón de pudor, una vez cometido el pecado original, el hombre se percató de su desnudez y buscó la forma de cubrirse. A partir de entonces, los ropajes, también han formado parte de la decoración corporal y con el tiempo se fueron convirtiendo en mecanismo por el cual se dio a conocer el lugar de procedencia, la posición social, el estado civil, las jerarquías, la profesión u oficio, entre otros. Actualmente, conservar la indumentaria -primordialmente la antigua- corresponde a guardar la identidad cultural de una sociedad. “Los individuos que lideran movimientos, a lo largo de la historia, fueron asumiendo roles socialmente aceptados, por lo cual la misma sociedad les brindó atributos externos, hasta el punto de configurar su vestimenta, siendo la misma exclusiva e institucionalizada” (Fernández, 2012:19-20), de esta manera, México resguarda con gran esmero las prendas litúrgicas y militares del insurgente José María Morelos y Pavón, además de la de otros personajes relevantes para la historia del país.

¹ Algunos acervos donde se resguardan dichos documentos son: Archivo General de la Nación en la ciudad de México, el Archivo de Valladolid, el Archivo de la Catedral de Valladolid, el Archivo del Arzobispado de Valladolid, todos ellos en Morelia, México. Otros documentos forman parte del acervo del Museo Nacional de Historia, o se encuentran en colecciones particulares.

EL HOMBRE CIVIL EN EL SIGLO XVIII

Durante el virreinato, la élite novohispana advirtió su posición económica, de clase y gusto por medio de su atuendo. *“Vestidos, ropones, jubones, sayas, calzones, medias y polleras fueron parte de la vestimenta de hombres y mujeres [...] Las prendas de vestir fueron aderezadas con hilos de seda, oro y plata, botones de lujo y otros aditamentos metálicos”.* (Ballesteros, 2008:59-97, Solé, 2009, Pérez, 2001). Estos ajuares logran distinguirse en las magistrales pinceladas de pintores de la talla de Juan Rodríguez Juárez,

Miguel Cabrera, José de Alcívar, José Joaquín Esquivel, Ignacio Ayala Prieto, entre otros, quienes retrataron a personajes como Virrey Duque de Linares, 1714; Juan Xavier Joaquín Gutiérrez Altamirano, séptimo conde de Santiago de Calimaya, ca. 1752; Román Antonio de Udías, 1781; Servando Gómez de la Cortina, conde de la Cortina, 1781; y, María Isabel Jerónima Gutiérrez Altamirano, décima condesa de Santiago Calimaya, 1802, entre otros.²



>> Imagen 1. Traje de lino azul y traje de terciopelo rojo. Indumentaria masculina. Siglo XVIII. MNH-INAH
Fuente: Foto: Omar Dumaine

² Estos estilos vestimentarios son evidentes en los sorprendentes trajes femeninos y masculinos que se resguardan en el Museo Nacional de Historia “Castillo de Chapultepec” (MNH-INAH) en México y, en el Centro de Investigación del Patrimonio Europeo (CIPE) en España.

Sin embargo, no todos los pobladores de la Nueva España tenían acceso a elegir las ricas telas ornamentadas, los delicados encajes y finos bordados traídos, en su mayoría, del Lejano Oriente, de China o de Europa y emplearlos en la confección de los ropajes. Para el vestir de los indígenas estaba destinado el uso de tejidos realizados en telares locales, así este sector de la población podía portar la tradicional *ropa de la tierra*, el *quechquémitl*, el *huipil*,³ los ceñidores, las mantas o tilmas, los calzones y camisas de algodón y algunos de lana. Con el paso del tiempo y mediante los estatutos de los distintos gremios, se fueron generando talleres, los de obrajes para la manufactura de indumentaria en el Nuevo Mundo. (Victorio, 2011: 78-81)

Las vestiduras que hermanaron a españoles, mestizos e indígenas fueron principalmente para cubrirse de manera general, los llamados jorongos o ponchos para hombres y, los rebozos para las mujeres. Además, la ley asentaba mediante las ordenanzas, reglas y condenas muy severas respecto a la vestimenta entre los diversos grupos étnicos o raciales existentes. Éstas pretendían mantener el orden social colonial y prevenir una posible fraternización entre negros e indígenas, por lo que fomentaba la asimilación del modo de vestir europeo (predominantemente español) y así, acercar a los individuos a la uniformidad social y cultural que no era propiamente española, pero que sí les distanciaba de la indígena.⁴ (Tova & Malbán, 2014:263)

No obstante, la servidumbre, en su mayoría mulatos y negros, vestían con atuendos que reflejaban la situación social -y económica- de sus amos. Para el siglo XVIII, hasta cierto punto la mezcla entre individuos negros con mujeres españolas está aceptada. En los cuadros de castas se puede observar la vestimenta de los hombres, el cual consiste generalmente en casacas, chalecos y calzones (tipo de pantalón corto hasta la rodillas) de vez en vez ricamente adornados; la pintura costumbrista muestra que algunos negros usaban calzas de lienzo para cubrir la parte inferior de las piernas, de las rodillas a los tobillos; faja, camisas decoradas exclusivamente en blanco, pañuelo para cubrir la cabeza del sol, medias de lana o seda, alpargatas, zapatos o botas. (Tovar, *et al.*)

³ El *huipil* es prenda importante dentro de la indumentaria mexicana, desde la época prehispánica ha sido utilizado como vestido por las mujeres indígenas y desde entonces ha sufrido muy pocas modificaciones en su confección; no obstante, en la época colonial, el *huipil* fue adecuado al gusto occidental, las señoras novohispanas llegaron a emplear *huipiles* como blusas al ceñirlos por la cintura. Un claro ejemplo se observa en la pintura de Doña Juana María Chimalpopoca, noble de nacimiento por ser hija de un cacique, o de Ana María Pérez Cano, descendiente de Moctezuma; ambos retratos se conservan en el MNH-INAH. (Alfaro 1994:14)

⁴ "Ordenanza referente al vestir de los negros; la primera, del 11 de febrero de 1571, prohibía y limitaba el uso de los objetos ostentosos [...] la segunda ordenanza fue del 31 de julio de 1582 y prohibía el uso del atuendo indígena obligando el uso de las prendas españolas". (Tovar) Mientras que en la pragmática expedida en 1723, se ordena "cómo han de vestir los oficiales y menestrales de manos, barberos, sastres, zapateros, carpinteros, ebanistas, maestros, oficiales de coches, herreros, tejedores, pellejeros, fontaneros, tundidores, curtidores, herradores, zurradores, esparteros, especieros y cuales quiera otros de oficios más bajos. Obreros, labradores y jornaleros no podrán vestir de sed ni otra cosa mezclada con ella, sólo podrán vestir de paño, jerguilla, raja u otro género de lana sin mezclar con tela alguna. En las mangas y la vuelta de las mangas de las casacas de terciopelo, será ralo o de otro género de los permitidos, las medias de seda y los sombreros forrados de tafetán". (Montiel, 2015:73)

Si José María Teclo nació de padres españoles, él sería denominado como criollo; no obstante:

"Lucas Alamán, quien no conoció a Morelos, afirma sin aportar pruebas, que el cura insurgente procedía de una de las castas mezcladas de indio y negro [...] Y aunque ciertamente aparecen registrados como mestizos los padres del insurgente en la partida de bautizo de su hermana María Antonia Rafaela en 1771, [...] el acta de bautismo del héroe, como las del resto de sus hermanos, señala que todos eran españoles, lo mismo que sus padres. Así lo reitera el propio insurgente cuando, al ser juzgado por la Inquisición, declaró en 1815 que sus padres y abuelos eran 'españoles por ambas líneas' [...] ¿Cabe suponer entonces que Morelos era criollo?" (González-Polo, 1997:25-26)

Después de aclarar que los criollos son todos los individuos nacidos en América hijos de españoles o descendientes europeos, directamente por línea materna y paterna⁵, González-Polo (26-17) apunta sobre el insurgente que:

"Su aspecto físico, según sus retratos – al menos los más fiables-, y la descripción biotipológica que realizó con base en estos el doctor Nicolás León, 'gritan a voz en cuello', expresa el maestro Lemoine, que su filiación era mestiza y que por sus venas 'probablemente' corría cierta dosis de sangre tarasca o pirinda [...] no existe ninguna base formal para afirmar que Morelos fuese de origen mulato [...] La procedencia criolla de la madre de nuestro caudillo está más que evidenciada; no así la filiación del padre"

⁵ "Sabemos que, durante el período que nos ocupa, cuando menos la mitad de los indígenas tenía antecedentes étnicos mixtos, que esta mezcla aumentaba rápidamente y que los criollos frecuentemente eran mestizos por su herencia sanguínea. Además, los registros parroquiales y los registros de los censos inscribían algunas veces a todos los supuestamente blancos como españoles". (Korn, 1977:28)

Prosiguiendo con el aspecto del atuendo, debido a su origen y según las reglas del vestir novohispano se infiere que nuestro personaje debió vestirse a la usanza española.⁶ Los hombres vallisoletanos vestían una casaca a manera de saco, el cual no se abrochaba para mostrar la chupa, especie de chaleco casi siempre bordado al frente; las camisas generalmente llevaban orlas de encaje en los puños, y la corbata al cuello terminaba a veces en chorrera. Las medias iban ceñidas a la rodilla y los zapatos lucían hebillas de plata. (Ronda, 2011:38) Talante que debió ostentar por lo menos hasta antes de sus 25 años de edad, en 1789, tiempo en el que ingresó en el Real y Primitivo Colegio de San Nicolás Obispo para iniciar sus estudios eclesiásticos. (Guzmán, 2015:93). También durante el virreinato, “*vestir de corto significa de hombre y civil [...] La gente de religión, los estudiantes, los letrados y los enlutados no vestían de corto.*” (Solé, 68)”



>> Imagen 2. Pintura anónima. Escena popular. Óleo sobre lámina. Siglo XVIII. MNH-INAH Fuente: foto: Omar Dumaine

⁶ La Dra. García Barragán y la Mtra. López Orozco nos presentan la producción plástica que ha recreado la imagen del prócer a lo largo de más de doscientos años; en su libro, es interesante observar las obras creadas cuando aún vivía tan importante personaje: de 1812 la pintura anónima conocida por tradición como “el Mixtequito”, en el cual se representa a Morelos ataviado como militar; el medallón en cera de la autoría de José Francisco Rodríguez realizado en 1813 y donde Morelos parece portar ropajes eclesiásticos. También, aunque ya de 1828, un grabado de Linati que muestra un Morelos vestido de civil. (García, 2015:18-20)

Dentro de los géneros civiles, al igual que hoy en día, en la época colonial había ropa de uso diario, ropa de trabajo y ropa especial para las fiestas. Es fácil suponer que los géneros de uso diario fuesen mucho más sencillos en contraposición a lo que se vestía para las celebraciones especiales durante las festividades. Las vestiduras determinaban la ocupación de los novohispanos.

ATAVIADO PARA EL CAMPO

Producto de la precaria condición económica de la familia Morelos Pavón y a la ausencia de su padre, José María quien fuera el segundo de tres hijos, debió trabajar a temprana edad, no obstante gracias a las enseñanzas de su abuelo materno sabía leer, escribir y hacer cuentas. (Rueda, 2015:35) Esta vida de tribulaciones a la cual se enfrentaban, obligaron a Juana Guadalupe Pérez Pavón a dejar a su hijo en manos de Felipe Morelos Ortuño, tío del caudillo y dueño de la hacienda San Rafael Tahuejo, muy cerca de Apatzingán.

“Ahí, José María permanecería once años como ‘labrador’, según declara el propio insurgente, no como el vulgar ‘vaquero’ o ‘atajador’ [...] sino de aprendiz y administrador de las labores de campo y los menesteres relacionados con el comercio de los productos agrícolas que se fabricaban en aquella región -piloncillo y añil-.” (González-Polo 44; Rueda 38)

Los hombres que ejercían esta faena⁷ se encuentran inmersos en todas las categorías económicas, había labradores sumamente adinerados y labradores pobres, sin embargo, sus vestidos cumplían con características similares, pues las ropas básicas de este grupo, eran las mismas para todos; el número y la calidad de los ropajes era lo que les distinguía. En este caso, la riqueza de los atavíos no estaba precisamente determinada por los elementos decorativos, sino más bien en lo suntuoso de la ornamentación de los tejidos preferentemente de lana; también los hubo de lino y seda. Los estamentos

medios tenían variedad de trajes en su guardarropa, mientras que los más altos, ostentaban calidad aunque la variedad de mudas fuera menor. Los labradores “más humildes no podían plantearse consumir más allá de las prendas básicas, consumían, utilizando la expresión de Belén Moreno, poco de poco”. (Cantos, 2007:294) En zonas litorales se empleaban tejidos ligeros, de sedas y algodón con colores luminosos, mientras que en el interior montañoso predominaban los tejidos más densos de lana en colores fuertes.

La vestimenta de los labradores consistía en la tradición española de portar una capa corta, camisa blanca, una faja, bragas o calzones anchos de dos piezas separadas y el típico calzón corto pero que llegaba hasta debajo de las rodillas.

Y “como prendas de busto encima de la camisa interior en el siglo XVIII se usaba una especie de chaleco llamado jupetí, sinónimo de chupetín, [...] Chupetín es también el nombre de una chaqueta de majo, corta, de manga larga, que se usaba en Madrid, de donde se difundiría al resto de la Península Ibérica” (Puerta, 2001:176-177) y muy seguramente hacia la Nueva España.

El chupetín generalmente se adornaba en la pegadura de las mangas y en la bocamanga. (Leira, 2008:92) Esta última referencia se logra comprender mejor al contemplar dos piezas resguardadas en el Museo Nacional de Historia – dependencia del Instituto Nacional de Antropología e Historia-, se trata de un tipo de chaqueta corta; ambas están cerradas y con mangas largas; similares a las descritas para los majos.⁸ Una de estas piezas está hecha en tela estampada en rojo y amarillo, con aplicaciones en tela y bordada con cordoncillo e hilos -que por su superficie lustrosa- podría ser de seda o algodón tratado; la otra, es de lana bordada en hilos metálicos, lentejuelas doradas y pedrería.⁹ Aunque actualmente en el museo no se han clasificado dentro de una tipología específica, ambas chaquetas semejan el estilo de ropa de la gente en el campo, en el ámbito popular a finales del siglo XVIII.

⁷ Además de administrador, el español que se llamaba a sí mismo labrador, debía pensar como un observador. Él enseñaba a los indios las técnicas de la agricultura del viejo mundo: el riego, el uso de artículos para la labranza de acero, el cultivo del trigo y sus aportaciones como la hoz, barbecho y molino de harina. (West, 2002:20; Andúgar, 2014:278)

⁸ Majismo es el nombre que se le ha dado al fenómeno social surgido en Madrid a mediados del siglo XVIII; el sector popular de las poblaciones le hacen frente al afrancesamiento de las clases privilegiadas, defendiendo lo popular y castizo, entre otros aspectos, mediante su típica indumentaria, la cual será imitada por las categorías altas como reacción a la invasión napoleónica a finales del siglo. (Redondo, 2008:24)

⁹ Esta pieza de lana fue descrita en 1814 como “cotón de casimir negro bordado de oro y piedras del uso del rebelde Cura Matamoros, Teniente General y segundo de Morelos”. (Hernández 2015:243-261)



>> Imagen 3. Chaqueta (chupetín) en tela estampada y chaqueta (chupetín) de lana negra bordada en dorado
Indumentaria masculina Siglo XVIII. MNH-INAH Fuente:
Foto: Omar Dumaine

ATRIBUTOS INSURGENTES EN EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA

La pieza de lana mencionada previamente, está registrada entre los objetos que los realistas tomaron de los insurgentes el 24 de febrero de 1814 en el rancho de Las Ánimas, ubicado en el actual estado de Guerrero, y que posteriormente el virrey Calleja mandaría, cuales trofeos, a España. País que como gesto de buena voluntad, realizó la devolución de las piezas a México para los festejos del Centenario de la Independencia. (Gómez, 2015)

Jesús Galindo y Villa quien escribiría para el periódico El Nacional a finales del siglo XIX, nos cuenta a través de su memoria, los recuerdos de lo que él mismo llamó un corto viaje por España, Italia, Suiza, Francia y algunos sitios españoles en la costa occidental de África y de las Antillas, durante 1892. En su estancia por Madrid visitó el Museo de Artillería, asombrado con la obra exhibida en cada sala, llamó su atención, entre otros objetos:

“la levita ensangrentada y rota por las balas homicidas, que el General Prim llevaba puesta cuando el drama de la calle del Turco en Madrid; el ros del vencedor de África y muchas de sus prendas, y otra serie innumerable de recuerdos de este género que pertenecieron a varios héroes españoles, allí bajo cristales herméticamente ajustados, en primorosos estuches de ricas maderas o en escaparates artísticos, evitándose que el polvo más ligero ose manchar tan venerables reliquias, que se miran con yo no sé qué imponente respeto; está todo a la vista del pueblo para que ante ellos desfile y se inflame siempre de amor patrio el corazón.” (1894:8-44)

Palabras que desde hace más de una centuria, ya exaltan la importancia de preservar la indumentaria, si bien entre otros aspectos, también como símbolo de identidad de una nación. Galindo y Villa, continúa su relato:

“[...] junto al rincón más próximo a la puerta, se ve una alacena o escaparate embutido en el muro; lo cierra una vidriera, y dentro se ven varios objetos; al exterior y arriba de la alacena, descúbrese un retrato de militar de medio cuerpo [...] es del benemérito Cura Don José María Morelos y Pavón. [...] Los objetos [...] son del propio caudillo mexicano [...] Allí miramos el traje de capitán general, que es exactamente el propio que el retrato lleva; el pectoral de amatista que tiene la figura al óleo; una chaquetilla bordada, una montura, un par de pistolas y algo más.” (45)

Actualmente, de aquellas piezas descritas, sobresalen en el Museo Nacional de Historia: la casaca militar de general, la montura en terciopelo rojo e hilos de plata -aditamentos para engalanar a uno de los caballos propiedad de los insurgentes-, el par de pistolas de filigrana de plata; y, en lo que refiere a algo más: el traje de Generalísimo de Morelos -las respectivas fajillas-. Una dalmática carmesí, una chaquetilla negra con morado y la pieza bordada que se refiere al chupetín o algodón negro -previamente descrito-, pertenencias de Matamoros.



>> Imagen 4. Casaca de Generalísimo de José Ma. Morelos y Pavón. Indumentaria militar, s. XVIII-XIX. MNH-INAH Fuente: Foto: Omar Dumaine

Es interesante destacar que, en el MNH-INAH, esta última prenda ha sido registrada como perteneciente a Morelos; sin embargo, las reflexiones y trabajos de conservación-restauración efectuadas en 2010-2011, han hecho notar que perteneció a Matamoros, como lo indican los registros de 1814: se trata del algodón de casimir negro bordado de oro y piedras (del uso del rebelde Cura Matamoros, Teniente General y segundo de Morelos). Hoy en día la pieza se observa en un tono de lana café debido a la decoloración; sin embargo, preserva remiendos y secciones de tela negra (parches) colocados en remotas intervenciones y, se observa un tono de tela muy oscuro debajo de las lentejuelas, laminillas metálicas que protegieron esas zonas contra la luz. Además, las dimensiones son totalmente distintas a las dos casacas de General y Generalísimo de Morelos; no obstante, son muy similares a las medidas de la chaquetilla negra con morado –mencionada en los antiguos inventarios como de Matamoros¹⁰– que también se conserva en el museo.

¹⁰ Mariano Antonio Matamoros y Guridi, fue un hombre menudo, de complexión delgada y baja estatura, tez blanca y ojos garzos y cabello rubio. Las dimensiones de la chaqueta negra bordada –actualmente café– que el MNH tiene catalogada como de José María Morelos y Pavón (hombre robusto y de gran estatura) son diminutas en relación a la casaca de Generalísimo, también registrada como de Morelos.

También se han notado incongruencias en cuanto a la equivalencia de los registros en los antiguos inventarios. Los listados denominados “Nota de las alhajas y muebles que el Virrey de Nueva España remite al Excelentísimo Señor Ministro de la Guerra para que se sirva tenerla a disposición de Su Alteza a Regencia del Reyno” de 1814 e “Inventario de las prendas y demás objetos de Morelos ingresados en noviembre de 1915 al Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía” (Hernández, 260-261) difieren en proporción a lo que nuestro viajero Galindo contempló en España en el siglo XIX y a lo descrito en la noticia que daba el Imparcial en 1910. (Gómez, 2015)

Se trata de las siguientes discrepancias: “*casaca bordada de Mariscal de campo perteneciente al mismo*” –Cura Matamoros–, aquí habría que realizar una indagación más profunda para determinar el destino de estas prendas o algún error en la adjudicación; “*un bastón de plata compuesto de cuatro piezas, con puño de oro*” –se menciona que en 1915 está partido por la mitad y sin puño–, “*un bastón, un pectoral de topacios (o amatistas), la medalla de oro de la virgen de Guadalupe, un espadín con puño de oro, un sombrero del uso del mismo Morelos con galón de oro de 6 dedos de ancho con presilla bordada de oro y algunas piedras*”, (Hernández, 2015:260-261; Gómez) amén de la caja-vitrina que les contenía y, que hoy, se desconoce su ubicación.

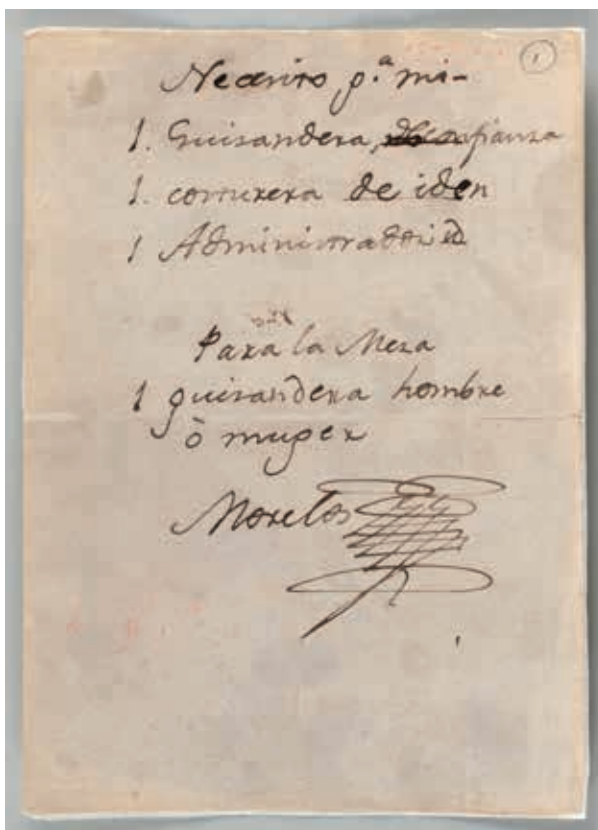
Los atavíos que se conservan han hecho un largo peregrinaje a través de la historia para poder estar presentes en la actualidad. Después de ser confinados por el ejército realista, los objetos recorrieron una prolongada travesía por mar hasta llegar al Ministerio de Guerra, “en cuya Secretaría se conservaron, hasta que por disposición del Regente del Reino [General Espartero, Duque de la Victoria] en real orden de 15 de junio de 1841, fueron depositados en el Museo de artillería de Madrid”. (Gallardo 46) Luego, poco antes de 1910, vienen de regreso a México para ser exhibidos como las auténticas reliquias que son, en por lo menos, tres lugares distintos durante varios años. Hasta ser remitidos al nuevo Museo Nacional de Historia en 1944, cuya cede desde entonces ha sido el Castillo de Chapultepec. (Hernández, 255-257)

Es de suponerse que este escenario responda a los cambios (alteraciones y daños) que han sufrido las piezas durante tantos años de vaivén y seguramente permanentes exposiciones. Pues, aunque su actual recinto ha resguardado en óptimas condiciones cada una de las vestimentas, éstas presentan transformaciones asentadas por el paso del tiempo y sus condiciones ambientales.

ATUENDOS VEMOS, QUIÉN LOS HACE, NO SIEMPRE SABEMOS

Como se ha podido constatar, la vestimenta ha jugado un papel muy importante en las distintas sociedades. En la cultura occidental del siglo XVIII, así también lo advierten los diversos documentos que se conservan de aquellas épocas en donde se incluyen atavíos.¹¹ Un ejemplo es la relación de los bienes confiscados a Morelos en 1811, inventario que infiere la ausencia de riqueza del cura, pues del total de 203 objetos asentados, se mencionan un par de zapatos nuevos y tres sombreros apolillados, (Rueda, 46) en este caso, ningún ajuar que denote la existencia de lujosos trajes.

Es importante destacar que en la España de finales del siglo XVIII y hacia mediados del XIX, ciertos grupos diligentes, entre ellos el de labradores, aumentaron considerablemente el consumo textil, práctica que posiblemente pasó hacia este lado del continente. Aunque este consumo estuviese dictado por necesidades económicas, más que como indicador de distinción social de las clases altas. (Bartolomé, 2003:20-30). La élite novohispana se hacía confeccionar sus ropajes con los sastres, oficio que en Valladolid, ciudad de nuestro prócer de la patria, generaba actividad económica y social abundante. El trabajo de las costureras se consideraba mano de obra poco menos especializada, pues las labores de costura eran parte de una tarea doméstica que toda mujer debía saber y ejercer con destreza y no precisamente un oficio con el cual ganarse la vida; “las costureras confeccionaban la ropa del diario, los trajecitos de los niños y la indumentaria del pueblo.” (Ronda, 92)



>> Imagen 5: Solicitud de costurera, José María Morelos y Pavón (rúbrica). Documento MNH-INAH
Fuente: Foto: Omar Dumaine

¹¹ La ropa contenía un significado manifiesto en la importancia simbólica y económica, por lo que se heredaba de generación en generación. “En el inventario de bienes del maestro sastre Manuel Miguel, realizado en Valencia el 10 de septiembre de 1795, apareció un chupetín de raso liso azul con guarnición bordada de oro, 1 libra, 12 sueldos” (Puerta 177)

Si bien no podemos conocer con certeza cómo lucía día a día el también llamado Rayo del Sur, ni quién le confeccionaba su guardarropa, sí sabemos sobre los estilos y la moda imperante de aquella época. Razón por la cual, a partir de aquí, podemos imaginar que Morelos militar debió portar gallardo, la majestuosa casaca de Generalísimo (representada en el retrato “el mixtequito”)¹² en conjunto con otro complemento largo a juego y no con el clásico calzón corto. Ya que a principios del siglo XIX¹³ se impone la moda de aumentar el largo de esta prenda, formando las bases del atuendo que hoy en día se conoce como pantalón. Debido a su sencillez, estos trajes fueron adoptados por los revolucionarios, ya que les parecían más acordes con las ideas de libertad y democracia.¹⁴

VESTIGIOS DE RELIGIOSIDAD

Durante la lucha que tuvo lugar en toda Nueva España para alcanzar la independencia del dominio español, los agudos militares retuvieron objetos, pertenencias del contrario como trofeos ganados en combate; las insignias militares, usualmente banderas y guiones, indumentaria también. En la batalla del Puente de Calderón se precipitaron sobre los recientes uniformes portados por Miguel Hidalgo al elevar sus grados militares, trajes remitidos al virrey Venegas en la ciudad de México. “En 1810 [...] los realistas entregaron a las iglesias los elementos religiosos que encontraron en los campos de guerra”. (Terán, 2015:186-187) En 1812, Calleja tomó una prenda porque ostentaba las armas de Castilla y León que servía para representar al rey, se trata de la apariencia de dalmática carmesí propiedad de Mariano Matamoros. (Hernández 260).

En cuanto a esta indumentaria religiosa, el Museo Nacional de Historia resguarda una casulla y el manípulo que se dice fueron del uso personal de José María Morelos y Pavón. Mayores investigaciones deben realizarse para conocer más sobre estas piezas; cómo y cuándo ingresaron al museo. No obstante, en registros antiguos, ya aparecen como objetos que pertenecieron al ilustre héroe de nuestra nación mexicana y como tales, debemos preservarlos.

INVESTIDURA LITÚRGICA

En agosto de 1797 poco antes de cumplir sus 32 años, Morelos había recibido la sagrada orden del Diaconado¹⁵ y para diciembre de ese mismo año, obtuvo el sacro presbiterado¹⁶ obteniendo de manos del obispo fray Antonio de San Miguel las ordenes sacerdotales. (Guzmán, 96) Para cada uno de esos acontecimientos religiosos debió portar ropajes específicos, ya que las normas religiosas son muy estrictas cuando de vestiduras litúrgicas sagradas se trata.

¹² Este retrato es el mismo que Galindo y Villa describe en sus memorias, al visitar el Museo de Artillería de Madrid.

¹³ Durante el reinado de Carlos IV hubo cambios en el vestuario militar. En 1791 se aprobó un estilo de casaca con solapas, botines de paño negro y el peinado innovó a corto y con “patillas”. En 1811, por Real Orden de 12 de diciembre, entre otros mandatos se dictó casaca corta sin solapas, pantalón azul celeste y medio botín por debajo del pantalón. En 1815, casaca azul turquí con forros encarnados, chupa y calzón blancos; botín de paño negro y para diario pantalón ancho de paño azul turquí. (Michavila, 2007:56-57)

¹⁴ A finales del siglo XVIII el pantalón fue una especie de mallón en tejido de punto que abarcaba el pie e iba por debajo de la bota, usado por los marineros y los sans-culottes franceses durante la Revolución. A principios del siglo XIX se impuso el uso de pantalón de paño igual al de la casaca, conforme avanza esta centuria, ambas prendas se hicieron de colores oscuros y el traje sobrio fue adoptado por los hombres quienes identificaron esta característica con virilidad, dejando los adornos y los colores para la indumentaria femenina. (Leira 93).

¹⁵ “Diácono: ministro eclesiástico que forma parte del clero, junto al obispo y al sacerdote. Puede impartir la bendición, presidir una celebración del matrimonio, bautizar, predicar, celebrar exequias y liturgias de la Palabra. Su función principal es el servicio a los pobres y a la comunidad. Sin embargo, el diácono no es sacerdote, por ello no puede celebrar la misa o eucaristía ni confesar”. (Teseyra, 2005:27)

¹⁶ “Presbítero: literalmente significa anciano [...] padre diocesano o religioso que ha recibido el sacramento del Orden Sacerdotal. Es sinónimo de sacerdote”. El acto que consuma la ordenación del presbítero es la investidura de la casulla. (Ídem, 57 y 62)

Con el objetivo de despojarse de las ídoles terrenales y profanas, las órdenes religiosas se han impuesto ornamentos uniformes con significado específico según el calendario religioso o la ocasión a celebrar. Citando algunos ejemplos encontramos capas pluviales, dalmáticas, estolas, manípulos¹⁷ y casullas;¹⁸ generalmente se usan a juego, es decir, están confeccionados con la misma tela y se decoran con características similares. La Iglesia Romana autorizó cinco colores oficiales para su producción: blanco, rojo, negro, morado y verde; en celebraciones marianas, el azul. Tanto la casulla como el manípulo de Morelos están confeccionados en color verde,¹⁹ que, a diferencia de otros colores, se podía utilizar todo el año litúrgico o tiempo de la iglesia y nos recuerda indiviso la llegada del hijo de Dios.

La casulla representa la caridad y el manto púrpura que le pusieron a Cristo en el Pretorio de Pilatos, aparece vigente desde el año 636 en el V Concilio de Toledo. Sólo la pueden vestir el Papa, los obispos y los sacerdotes. A partir de su origen, ha tenido algunas variaciones, aunque se ha transformado lentamente a través de los siglos. Luego de presentar una forma acampanada (gótica) por su corte semicircular en los bordes, habrá de experimentar unas cuantas modificaciones entre los siglos XVI al XIX, resultando formas de escudo rectangular hasta la representativa silueta de guitarra muy difundida en el siglo XVIII;²⁰ esta última apariencia está presente en la casulla que debió portar el clérigo Morelos al tomar las órdenes sacerdotales y luego en sus jurisdicciones de Carácuaro y de Nocupétaro en 1799.

El manípulo es la insignia litúrgica que en 1518, el Papa León X, asentó su forma actual basada en una banda menos larga que la estola, es rectangular y estrecha cuyos extremos se ensanchan hasta formar triángulos, al centro debe llevar una cruz. Generalmente esta prenda es parte de un juego compuesto por capa pluvial, dalmática, casulla, estola, bolsa de corporales y paño humeral para los sacerdotes. Sin embargo, también los subdiáconos tienen permitido usar manípulos, sin todo lo demás, esto lo convierte en una pieza única. (Ágreda)

El historiador Rueda Smithers menciona que “la vida del cura José María Morelos en San Agustín Carácuaro, Nocupétaro y Acuyo fue en extremo precaria. Ningún lujo y muchos trabajos” por hacer para mejorar parroquia e intermediaciones. Escenario que no debió impedir las peticiones de elaboración de la indumentaria litúrgica necesaria y obligatoria para la celebración de las misas, sobre todo lo que usaría la mayor parte del año: los ropajes de tono verde. (38)

La indumentaria sagrada está confeccionada con significaciones teológicas dirigidas a dimitir la percepción terrenal, enaltecer las virtudes, ofrendar a Dios; con esta correspondencia y ya que se usa como símbolo de dignidad, la casulla del Siervo de la Nación se nos presenta confeccionada en un rico tejido que lleva en su hechura finos hilos de seda e hilos entorchados de tono oro y plata. Aunque más sencillo su manípulo.



>> Imagen 6. Indumentaria religiosa, casulla de Morelos. MNH-INAH Fuente: Foto Leonardo Hernández

¹⁷ Algunos estudiosos mencionan que el manípulo es símbolo de llanto, con tres distintas procedencias: por derivar de una especie de toalla para secarse el sudor o las lágrimas; las lágrimas se deben verter para ganarse el pan y como las cuerdas con que fue atado Cristo a la columna. (Ágreda 115-117)

¹⁸ Antonio Aragón opina que la casulla deriva de un manto civil romano llamado casula que significa pequeña casa. Aquel manto tenía capucha y estaba cerrado por los costados, llegaba hasta los pies. Ágreda Pino menciona que la casulla resulta de la paenula o manto de invierno o para viajar. (Grández 2015:106; Ágreda 2011:117; Fortea 2010:12)

¹⁹ El color verde es “usado durante los días sin carácter específico, es decir, el Tiempo Ordinario: esas 34 semanas en las que no se celebra un Misterio concreto de Cristo, sino el misterio semanal del domingo como el día del Señor, y la época de Epifanía. Significa paz, vida y esperanza, frutos que se exigen de este tiempo ordinario, el ansia del último descanso y la resurrección del justo” (Victorio 142-153; Armella 2007:65-70).

²⁰ Para las casullas se emplearon telas recamadas; la casulla se recortó y abrió en los costados quedando como un ancho escapulario. Las partes frontal y trasera fueron cada vez más rígidas y planas. La forma de guitarra en las casullas corresponde al estilo español, imperante en el siglo XVIII. (Grández 104-107; Cánovas 42; Solé 540).

LA CASULLA Y EL MANÍPULO DEL PADRE JOSÉ MARÍA

La comunidad cristiana debía saber leer los signos plasmados en los diseños textiles; cada figura contiene un significado simbólico que recuerda la divinidad de la iglesia. (Armella, 2007:49-61) En el caso de la casulla del padre Morelos, adornando la totalidad del ligamento textil, se observan una gran cantidad de diminutas crucetas colocadas entre cuatro puntos equidistantes unas de otras; por su forma semejan la cruz de malta o cruz de San Juan cuyo significado tiene que ver con las ocho bienaventuranzas. Sus ocho puntas expresan las obligaciones de los siervos de la iglesia: dejar prueba de humildad; vivir en la verdad –los que lloran y muestran compasión; tener fe –ser manso; amar la justicia; tener misericordia propia y ajena; ser sincero y limpio de corazón –arrepentirse de los pecados; ser pacificador viviendo en concordancia y; finalmente padecer persecución por causa de la justicia, soportándola conformemente. (Liévano 1981:97-119) Otro elemento que recorre en vertical y ondulante el tejido de la casulla es una especie de fruto, acaso granada por su forma circular y restos del cáliz con estambres residuales al centro.²¹ En el entramado de la tela, también se perciben plantas equivalentes a la piña –que simboliza la eternidad–. (Beigbeder 1995:83) Debido al deterioro presente en esas zonas, no es posible apreciar en su totalidad la imagen del fruto, ya que se han perdido los hilos metálicos del entramado que lo generaba. Sin embargo, se distinguen las partes que corresponderían al tronco, las hojas, los retoños basales y la corona de la piña. Este fruto se repite de manera simétricamente constante en el lienzo, lo cual permite reconstruir su imagen total. También se observa un diseño floral de fondo. La prenda está aderezada por dos galones dorados; el más ancho está realzado como guía ondulante con diseños de granadas;

mientras que el más angosto, situado en la periferia y cuello, sólo tiene representación de flores.

El manípulo está hecho en seda verde con diseño de follaje con ramas, flores en botón y otras abiertas. Los extremos de esta prenda están rematados por un angosto galón dorado, su tejido representa una guía de flores de cinco pétalos cada una. Dos pequeños pedazos de galón, doblados, conforman la cruz central. En general, las flores están relacionadas con la Virgen; tienen conexión con las virtudes del alma, mientras las hojas significan dicha y prosperidad. (Grández, 2015)

Imitando las palabras de Galindo y Villa en 1894 al describir la indumentaria conservada en el Museo de Artillería de España, ahora es turno de informar sobre el resguardo en que se concibe este manípulo. Dentro de un estuche de madera, sellado con lo que atañe a los restos de encuadernaciones antiguas, pues son segmentos de cuero almagre que revelan algunos guarismos en oro; enmarcado en dorado y cubierto por un fino vidrio que proporciona la contemplación total del interior. Sobre una base de tela que parece ser de terciopelo en rojo, a lo largo, está colocado el manípulo. En la parte superior un gran disco blanco con marbete plateado, en el perímetro está rodeándolo la leyenda “MANÍPULO QUE USÓ EL GENERALÍSIMO JOSÉ MARÍA MORELOS Y PAVÓN”, concéntrico se halla un grabado (seco) circular en papel gofrado con la insignia nacional mexicana. En la zona inferior se ubica un documento adherido al terciopelo por medio de nueve sellos lacrados; en tono sepia, un timbre de diez centavos con fecha 1893-1894 y en azul, dos timbres de un peso cada uno con las fechas similares y varios sellos. Tiene la siguiente leyenda “Dado –me en el Palacio del Gobierno Federal en México, a veinticuatro de Agosto de mil novecientos seis” Rúbrica Porfirio Díaz.



>> Imagen 7: Indumentaria religiosa. Manípulo de Morelos. MNH-INAH Fuente: Foto: Leonardo Hernández

²¹ La granada es símbolo de Cristo, atributo de concordia, está asociada a la eternidad, a la paz, la esperanza en la inmortalidad y la resurrección; por su redondez, personifica a la propia Iglesia que reúne a sus fieles, configurados por las semillas en su interior. (Cánova 186-188)

DE ORO, PLATA Y SEDA

A quienes se ocupaban de confeccionar ornamentos sagrados en España, se les denominó maestros bordadores de imaginería, casulleros y estoleros.²² Aunque el logro de tan extraordinarios ropajes se debe a la contribución múltiple de otros oficios, con un desarrollo artístico-artesanal que abarca una gran variedad de actividades establecidas por los distintos gremios. Por un lado, los sastres quienes realizaban los trazos y el corte de las telas, por otro, están involucrados los sederos, los tejedores, los aprensadores de seda, los tintoreros, los bordadores, los plateros, los batihojas, los tiradores de oro, los cordoneros, los pasamaneros y orilleros, etcétera. Cada uno ejecutando labores específicas propias de su formación. Las cofradías, constituidas por gremios profesionales con una situación racial codificada, se organizaban bajo la advocación de un santo patrón y aunque se sometían a reglamentaciones gubernamentales, estaban regidas por autoridades eclesiásticas. Al vincular a la iglesia con los diferentes grupos sociales, principalmente la élite del poder, la cofradía asumía el sustento del templo y también se hacía responsable de suministrar los ornamentos sagrados, de acuerdo a sus posibilidades económicas y al rango social de los integrantes. En este escenario, las piezas podían ser compradas en España o se mandaban a hacer en la ciudad, para posteriormente formar parte del patrimonio de la cofradía; y consiguiendo ser usados de acuerdo a sus necesidades. (Cánovas 101-112; Armella 75-80; Solé; Armella; Carrera 1954)

Considerando la existencia de ropajes sencillos hechos a base de escuetos tejidos sin decorado, donde en ocasiones se emplea el uso de galones o remates como adorno, se logra denotar que tanto la casulla como el manípulo de nuestro héroe patrio no están dentro de este rubro. Ambas piezas entran en la definición de ornamentos litúrgicos con motivos decorativos presentes en la tela, por lo tanto, son algo más que sencillos.

La casulla está conformada por secciones de tela unidos simétricamente, esta situación podría responder a una costumbre de emplear varios fragmentos textiles que empalmen y una vez unidos, se les colocaba una cenefa para disimular las costuras; (Ágreda, 117) o podría revelar un significativo aprovechamiento de material al usar la mayor cantidad de lienzo posible sin generar desperdicios, pues estos géneros eran altamente costosos. La elaboración de la tela demuestra un intrincado brocado de seda verde que consigue compararse con el *lampás*,²³ un rico tejido con un ligamento complejo, provocando mayores relieves en las figuras decorativas con trama del mismo color más otra blanca para contrastar, e inserción de hilos de plata²⁴ en el entramado para generar dibujos briscados; las cenefas o clavi están realizadas mediante aplicaciones de galones amarillos con hilos laminados y entorchados de plata sobredorada.

En contraste, el manípulo presenta otro tono de verde y un ligamento textil más sobrio, propio del brocatel pues carece de hilos metálicos. Este tejido fue más económico que el brocado, aunque por su calidad podría compararsele. Y el galón dorado que acentúa la forma triangular de los extremos y conforma la cruz central, tiene un tono más cálido debido al color amarillo del alma de seda de los hilos entorchados.

Es evidente que estas dos prendas litúrgicas no están a juego, lo cual conseguiría referirse a dos momentos distintos en la vida de Morelos; el primero hace alusión al manípulo, prenda un tanto más sencilla, que podría haber usado en su época de subdiácono; el segundo momento sería para cuando el Siervo de la iglesia se recibió como sacerdote, usando la casulla.²⁵

²² Derivado de la exclusión en la que los gremios mantenían a las mujeres, el 12 de enero de 1779 se publica la Real Cédula bajo el mandato del rey Carlos III, la cual disponía considerando las ventajas que se conseguirían, que las mujeres y niñas debían emplearse en tareas propias de su sexo y fuerzas femeninas, logrando alguna ganancia pecuniaria, pero además, para liberarlas de la ociosidad. En 1798, Miguel José de Azanza virrey de Nueva España, permitió que las mujeres se dedicaran al bordado, argumentando que de esa manera podrían ayudar al sustento de sus familias y además consideró que esta actividad era indecente para el sexo masculino. (Grández 64-68)

²³ Para la confección de ropajes sagrados se emplearon tejidos de seda: rasos, terciopelos, brocados, *lampás*, entre otros. El origen del tejido *lampás* ha sido interpretado por varios autores como oriental, italiano o español del siglo XII al XIV, en este tejido se representan sólo elementos fitomorfos. La voz *lampás* o *lampazo* proviene del latín *lampare* que significa brillar (relámpago). (Santos 2010: 601; Grández 39; Victorio 84).

²⁴ Como resultado de una pátina natural, actualmente los hilos metálicos están ennegrecidos; desafortunadamente muchos otros se han desprendido, generando la pérdida de imagen y una subsiguiente confusión de la información contenida en el decorado.

²⁵ Al suponer esta situación, valdría decir que el manípulo es una pieza única, sin embargo, de acuerdo a lo que menciona Tania García, la casulla debería estar a juego con un manípulo, una estola, la bolsa de corporales y el paño humeral de la misma tela brocada y con semejantes galones que lo decoran. (Arízaga 2009:59)

CONCLUSIONES

Las piezas registradas como indumentaria perteneciente a José María Morelos y Pavón en el Museo Nacional de Historia han sido conservadas y restauradas por manos expertas, tomando en cuenta los principios teórico-prácticos de la profesión; se preservan a merced de contener valores intrínsecos como los simbólicos, principalmente relacionados con el pensamiento de nación y libertad que nos une como sociedad. Y sumamente importantes resultan las evidencias físicas de intervenciones anteriores, que permiten reconocer cada indumentaria, comparándola con los registros antiguos en crónicas, inventarios, documentos, etc.

Conocer objetos de esta índole hace que muchas incógnitas salten a la mente, las cuales, en gran medida se resuelven gracias a la inspección minuciosa de los materiales constitutivos, de las técnicas de manufactura, de las decoraciones observadas y a los procesos de conservación –antiguos–, ligados a la información que proporcionan las diferentes fuentes; pero todavía falta bastante por saber. Estos atavíos nos hablan y nos cuentan su propia historia, además de ser complemento para reconocer y reafirmar la fascinante vida de uno de los personajes más importantes en la historia del país: José María Morelos y Pavón.

REFERENCIAS

- Alfaro, Alfonso, "Teatro del olvido. Espejos de sombras quietas", *El retrato novohispano*, Artes de México, Núm. 25, Julio-agosto, 1994.
- Andúgar Miñarro, Miguel (Transcripción y corrección), Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Tomo IV, tomado de Bernal Díaz del Castillo, Tomo III, Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispano, Madrid, 1796.
- Arízaga Guzmán, Dora, coordinadora, Guía de identificación de Bienes Culturales Patrimoniales, "Textiles" por Tania García Alvarado, Ecuador, 2009
- Armella de Aspe, Virginia, et. al., Hilos del cielo. Las vestiduras litúrgicas de la Catedral Metropolitana de México, CONACULTA-INAH, México, 2007.
- Ballesteros Flores, Berenice, *El menaje asiático de las casas de la élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII*, Boletín núm. 20, 6ª época, junio-agosto, Archivo General de la Nación, México, 2008.
- Bartolomé Bartolomé, Juan Manuel, "El consumo de textiles en León (1700-1860)", *Iglesia y religiosidad*, Revista de Historia Moderna, Anales de la Universidad de Alicante, nº 21, España, 2003.
- Beigbeder, Olivier, Léxico de los símbolos, edición ilustrada, Ed. Encuentro, S. A., Madrid, 1995. ISBN 10: 8474902355
- Cantos Fagoaga, María, "La indumentaria: indicador económico y sociocultural. Torrent, siglo XVIII." Resúmenes de tesis, Estudios, Revista de historia moderna, núm. 33, 2007.
- Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861*, México, Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1954
- Fernández de Kirchner, Cristina, *La construcción de la imagen del poder a través del vestuario*, Trabajo final de grado, Facultad de diseño y comunicación, Universidad de Palermo, 2012.
- Forte, José Antonio, *Manual de Obispos -La vestición del obispo. Oraciones y meditaciones para el momento en el que el obispo se reviste de sus vestiduras litúrgicas*, España, 2010.
- Galindo y Villa, Jesús, Recuerdos de ultramar. Apuntes de viaje, segunda edición, Oficina Tip., de la Secretaría de Fomento, México, Biblioteca Vasconcelos, 1894.
- García Barragán, Elisa y Leticia López Orozco, *José María Morelos y Pavón en el Arte*, SEP, INEHRM, México, 2015.
- Gómez Tepexicoapa, Amparo, entrevista personal. *El Imparcial. Diario de la mañana*. México, D.F., sábado 13 de agosto de 1910, p.1. Anotaciones de su investigación, trabajo inédito, 2015
- González-Polo, Ignacio, La estirpe y el linaje de José María Morelos, Primera edición, UNAM, México, 1997.
- Grández Alejos, Haydeé Manuela, Consumo de telas y grupos sociales en una comunidad monacal limeña: El monasterio de Nuestra Señora del Prado", Tesis de grado Magíster en Historia el Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2015.
- Guzmán Pérez, Moisés, Et. al., "Generalísimo de las armas de la América Septentrional", *José María Morelos y Pavón Generalísimo de los Ejércitos de la América Mexicana*, 1ª edición, INAH, México, 2015.
- Hernández Ramírez María, Et. al., "Las prendas de José María Morelos, el Siervo de la Nación", en *José María Morelos y Pavón Generalísimo de los Ejércitos de la América Mexicana*, 1ª edición, INAH, México, 2015.
- Korn, Liss, Peggy, "Algunos problemas e interpretaciones cambiantes", *México en el siglo XVIII*, en *Historia Mexicana*, Vol. 27, No. 2, Colegio de México, 1977.
- Liévano R., M. Francisco, Desafío a servir. La belleza de una vida desinteresada, editorial Caribe, México, 1983, versión castellana tomada de Swindoll, Charles R., Improving your serve, Nashville Tejas, 1981.
- Luna Ramos, José A. et al., *Autógrafos de Morelos y otros documentos*, Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, 2a. ed., México, 2013.

Martínez Vilchis, José, *Comentarios del Dr. José Martínez Vilchis a Los Sentimientos de la Nación. Biografías de protagonistas de la Independencia*, Instituto Electoral del Estado de México, Primera edición, junio de 2010.

Montiel Álvarez, Teresa, "Pragmática de Felipe V, contra el abuso de trajes y gastos superfluos", *Toponimia y Territorio: donde el mito y la historia confluyen*, ArtyHum, revista de Artes y Humanidades, No. 10, marzo 2015.

Pérez Vejo, Tomás, Martha Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, CONACULTA-INAH, México, 2009.

Ronda Bucio, Evelia, *Vestimenta como elemento que identifica un estrato social en Valladolid, segunda mitad del siglo XVIII*. Tesina, Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Mor., Michoacán.

Rueda Smithers, Salvador, "De cura a caudillo. Descifrar a José María Morelos y Pavón", consultar en *José María Morelos y Pavón Generalísimo de los Ejércitos de la América Mexicana*, 1ª edición, INAH, México, 2015.

Santos Vaquero, Ángel, *La industria textil sedera de Toledo*, Universidad de Castilla, 2010.

Solé Peñaloza, Guillermina, *Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Historia del Arte, UNAM, México, 2009.

Tovar Esquivel, Enrique y América Malbán Porto, "Entre trapos y sedas. El vestido de los negros en la Nueva España", Coord. Barba Ahuatzin Beatriz, *Iconografía Mexicana XII. Indumentaria y ornamentación*, INAH, México, 2014, p. 263

Victorio Cánovas, Emma Patricia, *Los ornamentos litúrgicos: programa iconográfico y discurso. Las casullas peruanas del siglo XVIII en la catedral de Lima*, grado académico de magíster en arte peruano y Latinoamericano, Tesis, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, Perú, 2011.

West, C. Robert, *La comunidad minera en el Norte de la Nueva España: El distrito Minero de Parral*, Ricardo Cabrera Figueroa (traductor), primera edición en español, Chihuahua, México, 2002.

Recursos electrónicos

Ágreda Pino, Ana María, "Indumentaria religiosa", *Emblema* 17, 2011. ISSN 1137-1056. Disponible en internet <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/07agreda.pdf> . [07 de septiembre de 2020]

Barrón Echaury Mónica, Los rostros de Morelos [en línea]. México: INEHRM, 2010. Disponible en internet http://www3.diputados.gob.mx/camara/001_diputados/010_comisioneslxi/002_especiales/005_festejos_bicentenario_independencia_y_centenario_rev/10_publicaciones_y_articulos . [04 de julio de 2020].

Leira Sánchez, Amelia, "La moda en España durante el siglo XVIII", Museo del Traje, Madrid, 2008. Disponible en internet <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:2b32d6d8-20cd-4331-b94a-e0b1bc21524f/indumenta00-09-als.pdf> . [17 de agosto de 2020]

Michavila Díaz, Alicia, *El lenguaje del vestido*, trabajo dirigido por la Dra. Inmaculada Badenes-Gasset, Universitat Jaume I, mayo 2007. Disponible en internet <https://www.emicharles.net/wp-content/uploads/2017/07/El-Lenguaje-del-Vestido.pdf> . [22 de julio de 2020]

Pérez Monroy, Julieta, *La moda en la indumentaria: del Barroco a los inicios del Romanticismo en la Ciudad de México (1785-1826)*, Tesis de doctorado, 2001. Disponible en internet https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-moda-en-la-indumentaria-del-barroco-a-los-inicios-del-romanticismo-en-la-ciudad-de-mexico-1785-1826-63158?c=pkD6KE&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0 . [05 de agosto de 2020]

Puerta Escribano, Ruth de la, "Indumentaria popular del labrador en la huerta de Valencia (siglos XVIII - XIX)", en *Revista del Museo de Antropología*, No. 9, Museo Nacional de Antropología, Madrid, 2001. Disponible en internet <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=3594> [23 de julio de 2020]

Redondo Solance, María, *Casaca y chupa, traje a la francesa*, Pieza del mes, Museo Cerralbo, Madrid, 2008. Disponible en internet https://www.academia.edu/3834618/REDONDO_M_2008_Casaca_y_chupa_traje_a_la_francesa_Pieza_del_Mes_Mayo?auto=download [23 de julio de 2020]

Teseyra Farfán, Fernando, *Glosario. Vocabulario de términos religiosos y eclesiásticos para periodistas*, Conferencia Episcopal Peruana, Lima, 2005. Disponible en internet http://iglesia.org.pe/wp-content/uploads/2018/10/Glosario_terminos_religiosos_eclesiasticos_para_periodistas.pdf . [29 de agosto de 2020]

Representaciones literario-cinematográficas del trabajo en Italia a partir de un blog: *Il mondo deve sapere (el mundo debe saber)* de Michela Murgia y *tutta la vita davanti a te (toda tu vida por delante)* de Paolo Virzì

HÉLOÏSE ELISABETH MARIE - VINCENT GHISLAINE DUCATTEAU

Filiación institucional: Sciences Po Paris Campus De Nancy, Nancy, Francia.

ORCID: 0000-0002-0129-9679

Mail contacto: heloise.ducatteau@sciencespo.fr

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Literary-cinematic
representations of labor
in Italy based on a blog:
*Il mondo deve sapere (the
world must know)* by
Michela Murgia and *tutta la
vita davanti a te (all your life
ahead of you)* by Paolo Virzì

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 247-257

Recepción: agosto 2025

Aceptación: septiembre 2025

RESUMEN

El presente artículo se centra en un libro creado a partir de un blog: *Il mondo deve sapere* y en su adaptación cinematográfica bajo otro título: *Tutta la vita davanti a te*. En ambos casos, trata de una joven licenciada que afronta dificultades para encontrar un trabajo adecuado y acaba en un *call center* donde la presionan. En un primer momento, se analiza el libro en su contexto literario entre autoficción, literatura de trabajo, testimonios. Después, se comparan dos escenas específicas de la película con el libro: la primera ocurre cuando ella está en su oficina y debe convencer a la gente para que compre o pruebe el producto. Tiene que desarrollar estrategias bajo el control de su jefa. La segunda, su visita al sindicato, no aparece en el libro, pero las críticas que se enumeran también están presentes en el libro. El libro presenta pocos diálogos porque fue escrito como un diario digital moderno, los comentarios son esencialmente para el lector. Por el momento, la única mención académica anglófona del libro aparece en un artículo de *Forum Italicum* en (Testa, 2013) que dedica su artículo a los vínculos entre crisis y cine italiano a principios del siglo XXI.

Palabras clave: literatura ultracontemporánea, adaptación cinematográfica, trabajo, centro de atención telefónica, blog.

ABSTRACT

This manuscript focuses on a book created from a blog, *Il mondo deve sapere* (The World Must Know), and its film adaptation under a different title, *Tutta la vita davanti a te* (Together Life Given to You). Both are about a young graduate who struggles to find suitable work and ends up in a call center where she is pressured. First, the book is analyzed in its literary context, encompassing autofiction, workplace literature, and testimonials. Two specific scenes from the film are then compared to the book: the first takes place when she is in her office and must convince people to buy or try the product. She has to develop strategies under the supervision of her boss. The second, her visit to the union, does not appear in the book, but the critiques listed are also present. The book features little dialogue because it was written as a modern digital diary; the comments are essentially for the reader. For the time being, the only English-language academic mention of the book appears in an article in *Forum Italicum* (Testa, 2013), which focuses on the links between the crisis and Italian cinema at the beginning of the 21st century.

Key words: ultra-contemporary literature, film adaptation, work, call center, blog.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5274>

1. INTRODUCCIÓN

El término de intellos precarios es una ilustración de una capa social que ha crecido en las últimas décadas mientras que, en el pasado, la precariedad se asociaba con la laguna de instrucción (Rambach, 2001, mencionado en un artículo de Thomas Groß, 2006). Otros libros y artículos académicos giran en torno a esta humillación social y psíquica, como Sander y Kraushaar (2012, pp. 181-186), que a menudo se enmascara tras los prejuicios generados por el prestigio de determinados empleos en las industrias creativas y el mundo académico. El tema se trata en diferentes facetas literaria y cinematográficamente en la italofonía: por un lado, el desempleo de Francesca Comencini en *Mobbing/ Mi piace lavorare* (2004), incluido el desempleo en *Cordiali saluti* (2005) de Andrea Bajani, y por otro, el subempleo de Massimo Venier en *Generazione mille Euro* (2009) (Testa, 2012, p. 352). La película de Paolo Virzì *Tutta la vita davanti* se une a la segunda. En ocasiones, el texto fuente de Michela Murgia, *Il mondo deve sapere* (2010), se considera la punta de lanza de la „novela de locutorio“ (Panella, 2012, p. 157). También se la denomina „novela precaria“ (Panella, 2012, p. 162). Otro ejemplo es la autobiografía de Sebastian Thiel. Es una subcategoría de la „Romanzo aziendale“ („novela de empresa“) (Panella, 2015, pp. 1-20). El autor menciona también la novela empresarial y la novela de oficina. En 2008, el texto fue dirigido por David Emmer y Teresa Saponangelo en el teatro *Il Mercadante* de Nápoles y en el *Piccolo Eliseo Patroni Griffi* de Roma. Ese mismo año, fue filmada por Paolo Virzì y recibió numerosos premios, como el Nastro d'Argento. Sorprendentemente, a pesar de su éxito en Italia, aún no se ha publicado en francés ni en inglés, aunque una tesis de máster belga ofrece una traducción parcial al francés con comentarios (Raach, 2020). La película tampoco está disponible en francés ni en inglés. El presente artículo es el segundo en inglés relacionado con el libro y la película después de Carlo Testa (2013, p. 134). Este académico lo menciona en un análisis más general sobre la obra en el cine italiano contemporáneo. En Alemania, el libro se publicó con el título *Camille im Callcenterland* en una traducción realizada por Julika Brandestini (Noiville, 2017). A través de la presente contribución, podemos esperar un aumento del interés por el autor y una primera traducción al inglés y al francés. Podría enriquecer el corpus italiano de libros escolares de la Commonwealth y, más en general, de los países

anglófonos y francófonos. Sería la ocasión de mitigar el canon establecido de apariencia a veces monolítica como la *ENS* (*École normale supérieure*), el *CAPES* (*certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement secondaire*) y la *agrégation* pueden dar la impresión con una prominencia de autores presentes en las antologías tradicionales. Según Schuwey (2021):

Aujourd'hui encore, les préjugés demeurent, en dépit de décennies d'articles et d'ouvrages individuels et collectifs qui travaillent à renverser les marbres figés d'un certain Classicisme, à démontrer l'importance d'autrices et d'auteurs non canoniques, à souligner le rôle déterminant des lectrices et donc du public dans le développement de la littérature, à révéler des pans entiers de culture largement occultés et à remettre ces dimensions essentielles sur le devant de la scène. (415)

La relevancia no sólo está en los estudios literarios/ cinematográficos/visuales románicos, sino también en el sector cultural, empresarial y político, ya que el libro incluso permitió a los empleados ganar un juicio contra su jefe (Virzì, 2012). Italia se asocia a menudo con el turismo y los malos negocios en el extranjero, sin embargo menos con el acoso y la presión laboral. El libro en inglés podría sensibilizar a más empresarios, más partes interesadas, más políticos y aplicar medidas para mejorar estas condiciones laborales. Otro objetivo no es sólo social, sino económico: los estudios representan una gran inversión financiera y temporal para el Estado, los padres y los estudiantes, que en muchos casos se desperdicia. La nueva *Loi de programmation pluriannuelle de la recherche LPPR* que se introdujo en Francia en los primeros meses de 2020 debería empobrecer las condiciones laborales de los jóvenes investigadores, obligándoles, cada vez más, a alternar entre diferentes trabajos parciales durante no pocos años, sino décadas, especialmente como *vacataires* (profesores temporales). ¿Cómo reflejan el libro y la película el mundo laboral? ¿En qué se diferencian Murgia y Virzì a nivel del objeto y del modo de representación? ¿Cómo puede reflejar „el lugar de las interferencias sutiles entre el estilo, la psicología, la moral o la metafísica“ (Bazin, 2002, p. 82)? ¿Aprendemos más sobre el mundo del trabajo con el libro o con la película?

2. EL TEXTO DE PARTIDA: UNA AUTOFICCIÓN

En primer lugar, si hemos hablado de un blog, debemos insertarlo en una consideración genérica más literaria. La primera autoficción afirmada como tal por su propio autor es la obra seminal de Doubrovsky. El término sigue considerándose un neologismo (Jacobi, 2016, p. 25 y Colonna, 2004, p. 11 y Zufferay, 2012, p. 5). Sin embargo, Richard 9 considera que la autoficción no es nueva. Vincent Colonna también habla de un „sustantivo periodístico mundano“. Por desgracia, Michela Murgia no aparece en la larga lista de autoficciones contemporáneas (Murgia, 2010, p. 195). La autoficción parece ser, sobre todo, un fenómeno francófono, aunque se mencionan algunos escritores alófonos como el estadounidense Paul Auster o el peruano Alfredo Bryce-Echenique. En Italia, los ejemplos clave son Lorenzo Pavolini y Emanuele Trevi. España no queda excluida, como Fernando Vallejo. En Brasil, Cristovo Tezza merece atención. La propia autora trabajó en un centro de llamadas y empezó a escribir un blog llamado *Il mio Sinis'* para compartir su experiencia. Por eso podemos hablar de „literatura transitiva“ (Viart, 2008, p. 269). Por eso está lejos de cualquier literatura hermética y alejada del mundo exterior. Su testimonio ficcionalizado procede de una obra en curso. En este „ciberlibro autobiográfico“, responde a los lectores de su blog (Murgia, 2010, p. 132).

Su propósito no era elaborar un producto puramente literario para entretener a los lectores, sino tal vez cambiar actitudes y promover medidas relativas al mundo del trabajo y a las condiciones laborales de los empleados. El título italiano, no traducido literalmente para la versión alemana, ejemplifica el objetivo del reconocimiento. Explica que ella es la única capaz de denunciar esta situación: „Poverine. Io le salverò, ma non lo sanno ancora“. „Lo vedo solo io“ (Murgia 2010, 13-15). Por eso, los términos „literatura da urgência“ o „narrativa-limite“ se aplican particularmente a la obra en cuestión por el „recurso extraordinário do submetido a condições em que o humano está em risco“ (Hidalgo, 2008). Antes de eso, el autor estudió teología contra la voluntad de sus padres (Colomer, 2012). Afortunadamente, una pareja sin hijos la

ayudó con su proyecto. En el libro, casi nunca conocemos el pasado de la protagonista, pero se siente la isotopía que recuerda a la autora de la religión judeocristiana: es la „Giovanna d'Arco dei precari“ (Murgia, 2010, p. 120) y la Giudea, las reglas de la empresa son versetti (Murgia, 2010, p. 119), vangelo, il verbo (Murgia, 2010, pp. 19, 56), catachesi o il leggo sacro (Murgia, 2010, p. 127), la sala de reuniones es la sinagoga (Murgia, 2010, p. 127), Hermann se convierte (Murgia, 2010, p. 9). Shark es un nuevo „Piero Angela“ (Murgia, 2010, p. 73), Bill Ghez es el „Sommo Sacerdote“ (Murgia, 2010, p. 124). La narradora sólo afirma que no estudió marketing (Murgia, 2010, p. 123). Solo transcribió lo que dijo en la entrevista de trabajo (Murgia, 2010, p. 88): *Alla voce hobby ho scritto: scacchi. Nubile, senza figli né animali domestici, non fumo, non bevo, non faccio volontariato, non amo viaggiare, detesto la musica, non vado al cinema, non ho genitori, sono stata adottata, ma non ricordo da chi.*

El subtítulo *Il romanzo tragicommedico di una telefonista precaria* hace hincapié en la ficcionalización y no en una auténtica autobiografía. Por eso hay una mezcla entre esta especie y la novela. Coexisten dos extremos, la reproducción de la realidad y el distanciamiento con ella (Spinazzola, 2010). El adjetivo da un toque teatral y augura una historia aventurera. Nombra a las personas de la compañía de forma antonomástica. Las alusiones a psicoanalistas son Sigmund para el secretario-psicólogo del principio y Hermann para el operador principal. Señala que no son sus nombres reales: „Per convenzione, la Hermann chiameremo“ (Por convención, la llamaremos Hermann) (Murgia, 2010, p. 9) „convenzionalmente chiameremo Sigmund“ (Convencionalmente, la llamaremos Sigmund) (Murgia, 2010, p. 11). Una paronomasia es Bill Ghez (Murgia 2010, pp. 13, 61) para el líder (véase Bill Gates) y Berlusconi (véase Berlusconi). *Tiburón es el asesor que, por su propio marketing, parece un tiburón cuyas presas son las amas de casa. Cándida e Ingenua son las dos ingenuas recién contratadas. Pocos tienen un nombre de pila clásico: ella, Silvia, Jessica Rizzo, otros operadores* (Murgia, 2010, pp. 13, 61).

¹ Otr@s escritor@s de blogs son Clara Averbuck, Azevedos y Anna Sam.

Crea neologismos que contribuyen al aspecto literario del texto. Por ejemplo, mezcla appuntamento (cita) con otras palabras, que de este modo indican la estrategia exacta, como puttana (puta), apputtanamento (puteo) o con culo (culo): apperculamento (asno) o con pietà: appietosamento o con sfinimento (agotamiento): appersfinimento o con pero non compro (pero no compro): apperononcompro para expresar la manipulación (Murgia, 2010, p. 102). La kirbyologia (Murgia, 2010, p. 125) es una nueva disciplina cuya rama es la teleturlupazione (Murgia 2010, 125) que actúa sobre la casalinghità (de casalinga = ama de casa) (Murgia, 2010, p. 103). Para el diálogo entre Hermann, que sigue siendo un operador, y sus client@s, Camy inventa muchas creaciones de palabras: Rompicazzis, Esasperini, Importunis, Ingenuis, Invadenti, Traumatizzatis, Perculanti, Illusionis, Chicacias (de chicas = muchachas) (Murgia, 2010, pp. 82-84). „¿Qué es lo que más detesta de su obra? El hecho de que no se le considere persona“. (Nove, 2006) Esta frase podría ser la principal acusación contra el Kirby que practica la deshumanización. El sobrecontrol es cada vez mayor: amenazas, castigos, etc. ¡incluso la cámara llamada pupillo! (Murgia, 2010, p. 57). L@s jef@s siempre sonríen, aunque se comportan como demon[i] (Murgia, 2010, p. 8), serpiente (Murgia, 2010, p. 33), ien (Murgia 2010, 80). El ritmo es intenso. Los teleasesores y „asesores de belleza a distancia“ tienen que convencer a sus client@s muy rápidamente (Demaret, Quinn, Grumiau, 1999, p. 6²). Trabajan en cadena gracias a sus equipos. El ambiente se asemeja al totalitarismo con una ideología como religión: regalos sorprendentes como una scatola di formaggini e 8,5 euro lordi (caja de queso y 8,5 euros brutos) (Murgia, 2010, p. 11) o un viaje a Nueva York con Hermann aparecen como epifanía (Murgia, 2010, pp. 21, 12). En el libro también se ofrecerá un viaje a Marbella, ciudad de Andalucía. I stessi obsequi permetterebbero ai dipendenti una redenzione; le

regole sono di un decalogo (Murgia, 2010, p. 87); l'auto-capitolazione è considerata una eresia (Murgia, 2010, p. 74) o una scomunica (excomunicazione) (Murgia, 2010, p. 126). L@s client@s también son humillados por aspiradoras que recogen bolas de tela y hacen que parezca que los sofás están sucios (Murgia, 2010, p. 30).

Una pérdida de contacto social o „Es cada uno para su manzana“ (Jounin, 2008, p. 104) caracteriza la situación. El trabajo es tan humillante que no se puede contar a los amigos: Quei lavori disperati che ti vergogni agli amici (Esos trabajos desesperados que te avergüenzan ante los amigos) (Murgia, 2010, p. 8). Si se trabaja de forma hiperconformista, la presión sobre l@s demás operari@s se duplica. Muy a menudo, una persona es despedida por epurazione (Murgia, 2010, p. 72) después de la prueba del viernes de „Norimberga[s]“ (Murgia, 2010, p. 77): es difícil tener relaciones a largo plazo. La comparación con métodos extremistas se utiliza a menudo para caracterizar el mundo del trabajo: la psicoanalista y filósofa Cynthia Fleury comparó el ambiente laboral con los métodos nazis, el término „totalitario“ aparece en los autores Ungerer (2007, p. 34) y Wozniak (2007) cuando mencionan la espiral del trabajo, objeto del libro distópico de Joachim Zelter. En esta historia, l@s desemplead@s son enviados en autobús por la Agencia Federal de Empleo a una remota zona industrial para que aprendan la mejor manera de solicitar un puesto de trabajo. Cuando llegan, pierden sus nombres y datos. Esta técnica recuerda a la del nazismo: l@s prisioner@s de los campos recibían un tatuaje con un nombre que sustituía a su antiguo nombre. Los dos protagonistas, Karla Meier y Roland Bergmann, enamorados, siguen manteniendo conversaciones intelectuales, que toman dos direcciones distintas. Mientras que Roland finalmente obedece, Karla se rebela y es enviada a un sótano.

² Según ellos, l@s operadores a veces tienen una consola que les informa sobre “llamadas en espera”.

3. ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Necesariamente, la transposición de un arte escrito a un arte tridimensional con sonido implica interpretación, innovación y también reducción de la libertad del lector. Podemos aplicar la cuestión de Darbellay (2013, p. 646). *Que filmer –le contenu, la rédaction ou la listening de la lettre?* (¿Qué filmamos –el contenido, la redacción o la lectura breve?) en nuestro trabajo actual. Paolo Virzi eligió la primera opción omitiendo la redacción del blog y las reacciones de los lectores. Perdemos el ordenamiento cotidiano en beneficio de un tiempo más confuso: el lapso de tiempo entre cada escena no se presagia. Tenemos que tener en cuenta que la adaptación cinematográfica es la única que se puede realizar. En cuanto a novelas más famosas como *Madame Bovary* o *Brief einer Unbekannten*, diferentes pictóricas podrían enriquecer el espectro de interpretación de una manera intercultural.

La película se caracteriza como una tragicomedia, una comedia social (Reichwein 2013, 206) o una „(muy seria) comedia“ (Testa, 2013, p. 134) donde lo ridículo y lo terrible se codean. Durante el baile diario se anuncian dos telefonistas (2010, pp. 51 y 23). En el libro, Jessica Rizzo vive esta humillante experiencia (Murgia, 2010, p. 62). La música, a veces muy alegre y luego repentinamente más oscura, refleja la copresencia de lo cómico y lo trágico en el libro (TC: 00:01:13). Daniela hace ver que perderá su trabajo si l@s operari@s no rinden bien (Murgia, 2010, p. 15). Si el libro original menciona las sanciones impuestas a los asesores (Murgia, 2010, p. 128), la película las empeora (más simplemente comprar una pizza) y las presenta en detalle: un hombre debe correr desnudo delante de todos los consejeros y recibe comentarios sobre su peso por parte de Claudio. El poder de la empresa no sólo se muestra visualmente, sino que también queda desenmascarado por un timbre cada vez más fuerte del SMS por la mañana que despierta a Camy.

3.1. SINOPSIS

Al principio de la película, el protagonista está sentado en el autobús en Roma y ve a la gente bailando y yendo a trabajar. Es lo que hacen los empleados de la empresa Múltiple, en la que ella trabajará. Por supuesto, se trata de un sueño no deseado. Se resume el pasado del joven antes de entrar en el locutorio.

Termina un máster en filosofía sobre Heidegger con la nota más alta („110 cum laude“) que los examinadores le conceden inmediatamente. Está encantada y cree que pronto encontrará trabajo. En su universidad, intenta presentarse al *bando di concorso* (convocatoria de oposición). Desgraciadamente, tiene que esperar tres meses. Su amante, Roberto, de 26 años, que trabaja al mismo tiempo como científico en el campo de la física estructural y de los tejidos y como cuidador de perros, duda en trasladarse a Estados Unidos, donde ha encontrado un

puesto como investigador en física muy bien pagado, unos 50.000 euros al año, pero al mismo tiempo quiere seguir viviendo con su amada. En un bolsillo interior de su bata en el balcón, descubre que él ya ha comprado el billete de avión Roma-San Francisco. Camy se presenta en empresas (incluidas editoriales) y envía cajas de solicitudes para encontrar trabajo... No voy a hacerlo. Sigue escuchando el leitmotiv „*Le faremo sapere*“ (Le informaremos). Encontramos así el topos de la oposición entre el amor a la sabiduría y el mundo del trabajo³. Conoce a una antigua estudiante de filosofía, Tatiana, que ha abandonado los estudios. Sin embargo, ha sido contratada por su suegra en una editorial y puede tomar paralelamente clases de fisioterapia y pilates. Agotada, Marta regresa a Palermo para ver a su madre Luisa, enferma de cáncer. Fue profesora de latín y griego antiguo en el Roberto, liceo clásico de la ciudad, y ahora vive en cama. Una joven enfermera le da medicamentos para relajarla. La madre piensa que su hija encontrará rápidamente un trabajo como investigadora, que cree que es la profesión más bonita del mundo. Le da dinero para que viaje a Estados Unidos a reunirse con su amiga y también inspira el título de la película (TC: 00:12:25). Una clienta, tía de Giulia Boschetti, visitada al final por Marta, porque un asesor le robó la pensión, vuelve a dar nombre al título (TC: 00:32:49). El título puede interpretarse de dos maneras: por un lado, según su madre, aún le queda mucho tiempo para llevar a cabo sus proyectos; por otro, se enfrenta a la vez con todos los aspectos de la vida: la muerte, la adolescencia, la infancia, la precariedad... De vuelta a Roma, Marta descubre al nuevo inquilino que sustituye a Roberto. La adaptabilidad se impone así no sólo en su esfera profesional, sino también en la privada. El neoliberalismo imprime aspectos laborales y sentimentales. En el metro, descubre en un papel su primera oferta de una niña, Lara, que busca niñera. Desesperada, Marta acude a verla tras asistir a una manifestación por los derechos laborales. Descubre a una niña que vive sola. La película presenta una elipsis de un mes (TC: 00:16:09), mientras que el libro termina después de este periodo (Murgia, 2010, p. 122). La madre de Lara, Sonia, prostituta, ofrece a la nueva niñera trabajar como ella en la „fábrica de comunicación“ (Demaret, 1999, p. 6). No se indica el nivel académico de la mujer, pero esta expresa a una amiga su asombro por el hecho de que Marta haya estudiado: „È strana, è laureata!“ (Es extraña, es licenciada) responde la amiga: „¿No?“ (TC: 01:29:47) En la autoficción está escrito: L'istruzione media è bassa, si capisce da tante cose (La educación media es baja, se nota por muchas cosas) (Murgia, 2010, p. 9) y [Hermann] ha la terza media, ci scommetto ([Hermann] tiene una educación de octavo grado, apuesto) (Murgia, 2010, p. 14).

³ Véase Parise, 2011, p. 37. La figura homónima, es decir, el Dr. Max, alaba la filosofía innecesaria y critica a la empresa poco ética. Al final de la película, la pequeña Lara Marta que cuida quiere convertirse en filósofa.

La discrepancia entre la protagonista y los demás también es notable. Al final, Marta sigue enviando un artículo a la Universidad de Oxford en el que habla de su trabajo. Así recuerda a Michela Murgia y demuestra su compromiso. Como resultado, su formación le ha permitido „revelar una realidad que debe ser negada a los empleados en su papel de elementos funcionales de esta realidad” (Matthies, 2016, p. 240).

3.2. DE LA VOZ EN OFF A LA ARGUMENTACIÓN INTERMEDIAL

La voz de Laura Morante se escucha habitualmente como narradora heterodiegética (Gröne, 2007, p. 139). El narrador más utilizado en la 3ª no es un personaje de la historia. Predomina la focalización interna (Gröne, 2007, p. 144), este narrador está inmerso en la psique de Marta, por lo que es una figura reflectora (Volk, 2004, p. 40). También puede utilizarse el término „focalizzazione su un personaggio”. ¿Esta voz en *off* infantiliza a Marta, ya que no es capaz de verbalizar lo que siente, al contrario que en el blog, donde la joven telefonista consigue reestructurar su experiencia? Podemos presentar la idea de que esta voz en *off* actúa como un psicólogo o psiquiatra que volviera sobre la bilancia de su paciente después de haber leído el artículo de Oxford que escribió y envió al final de la película al despedirse. Esta hipótesis puede justificarse por el hecho de que la voz en *off* utiliza los tiempos pasados para expresar la vida de Marta y mantiene una voz neutra similar, sin aceleraciones ni exclamaciones, a lo largo de toda la película. Esta boya de seguridad nos puede llevar a argumentar que asistimos a una postlectura del testimonio, añadiendo una modalidad cuatro al triptichon de Darbellay (2013, p. 646). Sin embargo, no hay „focalizzazione per un personaggio/camera con vista soggettiva”.

En ese caso, veríamos a través de los ojos de Marta. La voz en *off* tendría la misma voz que Marta. La voz en *off* no actúa como podría ser el caso en una película documental que narrará las circunstancias políticas, históricas, de forma andragógica⁴ (véase, por ejemplo, *In fabbrica*, de Francesca Comencini, donde la voz en *off* describe las luchas de los trabajadores para obtener el estatus de trabajadores y alternar entre archivos cinematográficos). Así pues, sería más ambicioso considerar que la voz en *off* respalda el papel de periodista o antropólogo.

Los nombres que aparecen en el libro han cambiado. La empresa ya no es Kirby, sino Múltiple. Camille (o Camy) es sustituida por Marta. Hermann es sustituido por Daniela. Bill Ghez es sustituido por Claudio. Rosina, Peggy Sue, Laverne, Candid e Ingenua se llaman Sonia, Alessia,

Antonella, Sabrina, Vanessa y Elisabetta. L@s client@s ya no son las señoras Paperina, Topolina y Marge, sino los señores Franco, Mortillaro y di Anastasio. Shark adopta el nombre más clásico de Lucio. Los nombres son más realistas.

Algunos añadidos son notables. La violencia no es sólo psicológica, sino también física a través del suicidio en el metro, las discusiones y el asesinato. El suicidio lo comete una joven licenciada, Giulia Boschetti, que no encuentra trabajo. Aunque escribió su proyecto en su blog, nadie le creyó. La mención del blog es como una alusión al blog de Murgia. También revela la indiferencia de algunas personas. Marta probablemente no conocía a esta joven, pero hizo creer a su tía por teléfono que era una vieja amiga de su sobrina y se lo pidió con una sonrisa: “E che fa di bello adesso?” (¿Y qué hace ahora?) (TC: 00:32:16) etc. y se entera del suicidio. En varias ocasiones, la Sra. Franco la llama para que Marta no haga lo mismo que Giulia. Hay discusiones entre Marta y Daniela porque Marta se queda demasiado tiempo en el baño. En la novela, los consejeros no deben ir al baño del@ client@ (Murgia, 2010, p. 130). También es sospechosa de haber denunciado las condiciones de trabajo al sindicato. Otro conflicto está relacionado con el acoso moral: Claudio y los consejeros quieren escribir con un bolígrafo negro en la frente de Lucio *sfigato* (perdedor). Lucio, que ha luchado sin éxito, huye y es alcanzado por los demás. Pierde el autocontrol, grita, llora y rompe un destilador (TC: 01:37:41). Abandona la empresa con su coche y sufre un grave accidente: va al hospital. Los sindicatos con el personaje de Giorgio investigan este accidente y también se apoyan en los testimonios de Marta para denunciar la inhumanidad de la empresa a través de la televisión y los periódicos. Al final, Daniela mata a Claudio porque no quiere el hijo que va a tener de él. Al día siguiente, llega la policía, pero Daniela se hace la desentendida. Los discos de motivación son obligatorios tanto para las telefonistas (con la canción *Mondo nuovo* (*Mundo nuevo*) de Carlo Virzi) como para los consultores. A las mujeres no se les permite asistir a las clases de baile de los asesores, que son similares a las artes marciales, mientras que el baile de las telefonistas se acerca más a los bailes de fiesta. No vemos escenas entre consultores y client@s, pero el cierre de las puertas puede socavar que los visitantes comerciales estén entrenados para conseguir sus objetivos de venta con violencia si es necesario.

Marta, que se diferencia de los demás por sus actuaciones por encima de la media, es invitada por Daniela (TC: 00:59:00) y Claudio (TC: 01:17:20). En casa de Daniela descubre el colmo del narcisismo: El apartamento de Daniela está lleno de fotos de Daniela, ¡incluso en su

⁴ Lo pedagógico se utiliza con demasiada frecuencia para l@s adult@s. Este término es preferible, ya que el público objetivo es la edad adulta.

ordenador! Daniela anuncia que está embarazada de Claudio. Se pone cómoda: apoya las piernas en el regazo de Marta para recibir masajes o caricias. Marta no cumple sus expectativas y quiere irse a casa. Daniela se ofrece a acompañarla a casa. Marta renuncia. Claudio la lleva en su coche. Ella ve que tiene hijos y varias esposas. Muere la madre de Marta. Marta se va a Palermo y sueña que baila con su madre. En este caso, asistimos a un baile de salón tradicional como el valse. Se pueden subrayar algunos repliegues.

El libro está más apegado a la retórica, es decir, a los argumentos desarrollados por Camilla y a las reacciones de las amas de casa (Murgia, 2010, p. 72: Una clienta deplora el terror causado por la consejera con la comunicación de los peligros) y de sus maridos (Murgia, 2010, pp. 59-60). Se dan cifras como el monstruoso precio del aparato (3.000 euros) (Murgia, 2010, p. 31). Muchas referencias no se mencionan en la película: la película *Dead Man Walking* (Murgia, 2010, p. 61), *Starsky y Hutch* (Murgia, 2010, p. 74), *Darth Vader*, *Mujeres desesperadas*, Woody Allen (Murgia, 2010, p. 82), Kubrick, etc. Los signos del dólar (Murgia, 2010, p. 119) y del corazón (Murgia, 2010, p. 77) desaparecen en la película. Tenían una función comunicativa como los SMS, los correos y favorecían la relación entre el lector y el autor. Paolo Virzì podía añadir en la pantalla SMS de Marta a su madre o extractos del diario (que serían el soporte de su artículo para Oxford).

4. ANÁLISIS DE DOS ESCENAS

4.1. 1ª ESCENA: VIGILAR Y CASTIGAR (FOUCAULT, 1975⁵) (MURGIA, 2010, PP. 10-11) (TC: 00:17:09 - 00:19:17)

La elección de esta escena puede justificarse por describir por primera vez el producto que vende la empresa, cómo hay que comercializarlo, cómo se manejan los teleoperadores. Ayuda a ver cómo encaja la protagonista en su nueva profesión. Algunos puntos son muy similares a los del libro. La presión ya estaba en el libro. Las palabras de la protagonista son fieles. Habla rápido y sin titubeos, un *raffica*. Los argumentos de la protagonista son los

misimos: no es una venta, sino una muestra gratis, el@ client@, si ella acepta, da trabajo a jóvenes operarios. Los agradecimientos al final de la escena son: „E' molto gentile“ (Eres muy amable) (Murgia, 2010, p. 27). Pero también observamos elementos nuevos. Encima de su ordenador, tiene muchas notas *post-it* que ofrecen respuestas a todas las posibles reacciones de l@s client@s. Su mirada siempre tiene una nueva dirección. También se puede ver a la joven haciendo una búsqueda en Google⁶. El espectador también se ve obligado a soportar la velocidad y el estrés, mientras que al leer, cada lector tiene su propio ritmo. Gracias al controcampo (Gröne, 2007, p. 239), se puede mirar ambos rostros, mientras que la escena del libro se centra en el empleado recién llegado. Daniela escribe „GIOVANI“ (jóvenes) en un papel para que Marta llame la atención sobre los peligros de una catástrofe para los niños. De hecho, el aparato ya no es una aspiradora que tiene setenta funciones (Murgia, 2010, p. 16), sino un limpiador de agua que tiene „sólo“ catorce funciones. En el texto no se describe la oficina. Aquí se ve que es individual y que lleva un cristal delante. Esta transparencia y la disposición circular de las oficinas recuerdan al panóptico inventado por Jeremy Bentham (Ring, 2016, pp. 469-470). Todos l@s operari@s pueden ser vistos en todo momento sobre los demás, por Daniela y Claudio (por cámaras que son „técnicas y tecnologías de seguridad ubicuas“) (Ring, 2016, p. 471). Por eso se autovigilan. Los horarios que ella proponía en el libro no eran muy realistas: „alle 3 del mattino“ (a las 3:00 am) (Murgia, 2010, p. 27). Son notables los diferentes abandonos. En el texto, el narrador utiliza distinciones gráficas para el tono de la voz, escribe en cursiva las didascalias (p.e. <enfasi>), en mayúsculas las palabras pronunciadas en voz más alta (p.e. gratuito). Por supuesto, este efecto desaparece en la película. Además, el narrador comenta las palabras de las amas de casa: „La casalinga non ha tregua“ (La ama de casa no tiene tregua), „Non sanno opporre resistenza al bulldozer-telefonista“ (No saben resistirse al bulldozer-telefonista), etc. En la escena de la película, sólo oímos las palabras de la llamada.

⁵ Este libro retoma el panóptico diseñado por el filósofo Jeremy Bentham. En esta prisión se puede ver a l@s reclusos en todo momento.

⁶ La estrategia de manipulación para atraer client@s se parece a la de Frédéric Márquez en la novela *Clémence Boulouque* (2005). Este virtuoso „cazatalentos“ hace creer por teléfono a la secretaria que es sobrino de Christophe Helan, cuya hermana, madre de l@s telefonistas, estaría enferma. Con voz débil, obtiene su número personal y luego puede llamarlo para convencerlo de que sea el gerente europeo de la empresa Genetics for Life.

4.2. 2ª ESCENA: LA REVELACIÓN O DES GENS TRÈS BIEN⁷ (JARDIN, 2011) (TC: 00:45:25 - 00:47:00)

Esta escena muestra el compromiso de Marta de denunciar las condiciones laborales en la Kirby que se beneficia muy poco de la mediatización. Aunque el sindicato que quería afiliarse a la empresa fue rechazado, Marta acudió a la sede de la CGIL para hablar en nombre de todos l@s operari@s y asesor@s. Es entonces sobre esta base que el sindicato pondrá en escena una obra en forma de parodia. Se trata, pues, de un abismo, es decir, la obra se refleja en sí misma. Diferentes similitudes son notables. La información que se dice también está en la novela: los falsos pretextos: *dove avrei potuto davvero divertirmi (dónde podría divertirme de verdad)* (Murgia, 2010, p. 7), los SMS del principal operador, la referencia al programa Grande Fratello (Gran Hermano) (Murgia, 2010, p. 23), el vómito de un empleado (Murgia, 2010, p. 58), las primas cuando se conciertan citas con los padres (Murgia, 2010, p. 63: en el libro, la víctima no es una telefonista, sino una asesora), el descanso estrictamente regulado (Murgia, 2010, pp. 118-119), en el que sólo se puede fumar un cigarrillo muy brevemente (Murgia, 2010, p. 130). Si el ama de casa tiene hijos, esta información se utiliza para advertir de los riesgos para la salud. El término *psicodramme* utilizado en la película está presente en la novela. Sin embargo, la figura etimológica de la psicología es más recurrente en la autoficción: la empresa es un reparto psiquiátrico (Murgia, 2010, p. 121) en el que reina la presión psicológica, pero al mismo tiempo las telefonistas como psicóloghe (Murgia 2010, pp. 85-89), más precisamente *Consulenti pubbl-psicologhe*. *Pubblicitarie psico-consulenti*. *Psicologhe pubbl-consulenziali*. (Murgia, 2010, p. 85). Marta quiere transmitir toda esta información como testimonio (Murgia, 2010, p. 82). También se arrepiente de haber manipulado a l@s client@s. Incluso tiene talento para ello: *“Essendo ormai divenuta quasi padrona delle tecniche di stupro al*

telefono” (Habiéndome convertido casi en una maestra de las técnicas de violación telefónica) (Murgia, 2010, p. 57), *“sono già una vincente”* (Ya soy una corredora) (Murgia, 2010, p. 73). Recibió piropos y le regalaron un llavero en un Casual Friday (Murgia, 2010, p. 24). Peggy recibe este regalo en el libro. Explica que lo hace por necesidad económica (Castel, 1995, p. 169⁸). Observamos varios añadidos. La comparación con un pueblo de vacaciones donde se aplaude y se baila no aparece en el libro. Estos acontecimientos aparecen fragmentados en el libro. Aquí observamos una condensación de las características de la sociedad múltiple, una *„compresión de la evolución relatada”* (Mundt, 1994, p. 79). No hay conversaciones con personas ajenas a la empresa fuera de una comunicación escrita con Silvia. Aquí, ella tiene un interlocutor oral. Quizá Giorgio pueda compararse con Silvia, a quien está dedicado el libro, o con l@s lector@s que han dejado mensajes en el blog. Todos estos acontecimientos ya han sucedido en la película. Al contrario que en el texto, todos se repiten. Cuando Marta menciona el SMS, tenemos una ridondanza (Cortellazzo, Tomasi, 1998, p. 28), las palabras y las imágenes coinciden. Esto refuerza la intrusión de Daniela. La ceguera fusiona escenarios y a veces palabras. Las secuencias son difíciles de distinguir. Marta se toma la molestia de decirlo todo porque está harta. Es la primera vez que se desahoga. Hay diferentes retractaciones. Otras críticas sólo están en el libro: el escaso conocimiento del aparato, el bajo salario fijo (Murgia, 2010, pp. 122-123), la invitación a trabajar los domingos (Murgia, 2010, p. 74), la ausencia de vacaciones, de baja cuando se está enfermo y de un decimotercer mes (Murgia, 2010, p. 21), etc. Ironías como *„Alla Kirby sono democratici, possono vincere tutti”* (En la Kirby son democráticos, todos pueden ganar) (Murgia, 2010, p- 100). También desaparece.

⁷ De hecho, el título es una antífrasa. Al parecer, la familia de Jardin era muy ordenada. El escritor anuncia su descubrimiento de un peso familiar durante la Segunda Guerra Mundial. Este tirón subraya la vanidad de los líderes de los *call center*.

⁸ Este sociólogo explica que el aumento de las cualificaciones no siempre resulta ser un progreso socioeconómico. Las cualificaciones superan las necesidades del mercado laboral.

5. CONCLUSIÓN

Tal vez la película no sea una verdadera película „frase por frase“ (Estermann, 1965, p. 370), no una película „en pantalla“ sino un añadido al libro, que es una „reserva de ideas“ (Reichwein, 2013, p. 201) porque las dos obras no respetan el mismo orden cronológico (Bazin, 2002, p. 94). La película no se contenta con una simple traducción, sino que va más lejos. Además, el personaje principal tiene una personalidad en la película que se centra más en el mundo exterior. Parece más extravertida. Los personajes son más numerosos en la película, porque hay muchos extras. En el libro, en cambio, la narradora intenta describir todas las situaciones posibles en los diálogos con l@s client@s y proponer alternativas imaginativas a través de la traducción (Murgia, p. 27) para desterrar la ruina de su trabajo. La película no comenta las palabras de los personajes, por lo que el público tiene más libertad de interpretación. Quizá la autoficción ayude a comprender mejor el mundo laboral por dentro, es decir, en la psique de una telefonista. Con el narrador, se puede ver la monotonía del trabajo y las estrategias para luchar contra esta rutina. En cambio, Paolo Virzi, al parecer, no mantenía esta postura, por lo que adoptó un punto de vista diferente. Contrariamente a lo que afirma Dusi (2020, pp. 8-10), el cine del trabajo no mantiene sistemáticamente un vínculo con la repetitividad. En nuestro caso, el libro refleja más la rutina que la película. El enorme espacio de trabajo en la empresa no es realista, es exagerado. No se trata, pues, de „reproducción material“ (Meixner, 1977, p. 138), sino también de creatividad. Permite ver cómo la perversidad del sistema se esconde detrás de la música, las danzas, los premios, como si la empresa fuera un club. Las invitaciones de l@s jef@s dan a las telefonistas la impresión de beneficiarse de la conformidad. A Michaela Murgia no le gustó la adaptación cinematográfica porque se atenuaba la violencia del mundo del trabajo. Sin embargo, está estadísticamente demostrado que una película aumenta las ventas del libro original. A través de un nuevo enfoque estético, atrae a nuevos lectores (Bazin, 2002, pp. 93-94) y puede contribuir a la creación de un cómic para sensibilizar a nuevos públicos. Tal vez podría destacarse el sexismo que reina tanto en el libro como en la película. La empresa y las telefonistas siempre postulan que las mujeres llamadas son amas de casa. Sin embargo, no lo declaran y es probable que trabajen en el Ministerio del Interior y vivan precariamente en la clandestinidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. CORPUS

- Murgia, M. (2010). *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*. Milano: Isbn Edizioni.
- Ibid. (2011). *Camilla im Callcenterland*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Wagenbach. Traducción: Julika Brandestini.

6.2. PELÍCULAS

- Armstrong, S. (2004). *Starsky & Hutch*. Miramax Films.
- Bruni, F. y Virzi, P. (2010). *Tutta la vita davanti*. EuroVideo Bildprogramm GmbH/Movienet Film+Motorino Amaranto.
- Comencini, F. (2003). *Mobbing/Mi piace lavorare*. 20th Century Fox Home Entertainment.
- Comencini, F. (2007). *In fabbrica*. Rai cinema.
- Robbins, T. (1995). *Dead Man Walking* [Película]. PolyGram Filmed Entertainment Working Title Films.
- Venier, M. y Pontremoli, F. (2009). *Generazione millennium* Euro [Película]. Andrea Leone Films/Rai Cinema.

6.3. LITERATURA SECONDARIA

6.3.1. SOBRE LA TEMÁTICA DEL CINE

- Bazin, A. (2002). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf-colet.
- Cortellazzo, S., Tomasi, D. (1998). *Letteratura e cinema*. Bari: Laterza.
- Darbellay, L. (2013). *Lettre d'une inconnue: la puissance de l'épistolaire*. CRITIQUE. Revue générale des publications françaises et étrangères, 795, pp. 645-653. Recuperado de <https://doi.org/10.3917/criti.795.0645>.
- Dusi, N. (2020). Il lavoro nell'immaginario cinematografico. Lavorare stanca, ma filmarlo? *Segnocinema*, 226, 8-10.
- Estermann, A. (1965). *Die Verfilmungen literarischer Werke*. Bonn: Bouvier.
- Grewe, A. (2009). *Einführung in die italienische Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Gröne, M., Kulesa, R. von, y Reiser, F. (2007). *Italianische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Meixner, H. (1977). Filmische Literatur und literarisierter Film. En Kreuzer, H. (Ed), *Literaturwissenschaft-Medienwissenschaft* (pp. 135-147). Heidelberg: Source & Meyer.
- Mundt, M. (1994). *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer.
- Volk, S. (2004). *Filmanalyse im Unterricht: zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen*. Darmstadt: Schöningh.

6.3.2. SOBRE LA AUTOFICCIÓN

- Averbuck, C. (2002). *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad do Brasil.
- Azevedos, F. (2008). *Minúsculos assassinatos e alguns copos de leite*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Colomer, Á. (31 de mayo de 2012). Iglesia y mujer. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/yodona/2012/05/30/actualidad/1338367979.html>.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Editions Galilée.
- Idem. (2016). Entretien du 06/08/2012. *Lendemain-Etudes comparées sur la France* 161(41).
- Luciana, H. (2008). *Literatura da urgência-Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume.
- Idem. (2012). Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, 15(1), pp. 218-231. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>.
- Pavolini, L. (2010). *Accanto alla tigre*. Roma: Fandango.
- Richard, Anne. (2013). *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme?* Paris: L'Harmattan. Recuperado de <http://digital.casalini.it/9782296536647>.
- Sander, N. (2012). *Das akademische Prekariat. Leben zwischen Frist und Plan*. Konstanz: UVK.
- Sam, A. (2008). *Les tribulations d'une caissière*. Paris: Stock.
- Siti, W. (2009). *Scuola di nudo*. Torino: Einaudi.
- Spinazzola, V. (2010). *Tirature '10*. Milano: Il Saggiatore/fondazione Arnoldo Mondadori.
- Tezza, C. (2007). *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record.
- Trevi, E. (2010). *Il libro della gioia perpetua*. Milano: Rizzoli/Scala italiani.
- Vallejo, F. (2008). *Los días azules*. Barcelona: Alfaguera.
- Idem. (2008). *Los caminos a Rome*. Barcelona: Alfaguera.
- Zufferay, J., ed. (2012). *L'autofiction: variations génériques et discursives*. Paris: L'Harmattan.

6.3.3. SOBRE EL MUNDO DEL TRABAJO

- Bajani, A. (2005). *Cordiali Saluti*. Torino: Einaudi.
- Boulouque, C. (2005). *Chasse à courre*. Paris: Gallimard.
- Castel, R. (1995). *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*. Paris: Fayard.
- Demaret, L., Quinn, P., y Grumiau, S. (15 de abril de 1999). Call-Center. Die neue Fließbandarbeit. *Sozialistische Zeitung*, 8. Recuperado de <http://www.vsp-vernetz.de/soz/990806.htm>.
- Fleury, C. (2012). Annexe. En *Hannah Arendt*. Réalisateur et scénario de Margarethe von Trotta. Film d'origine/Amour Fou Luxembourg/MACT Productions/Metro Communications.

- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Groß, T. (27 de abril de 2006). Von der Boheme zur Unterschicht. *Die Zeit*. Recuperado de <http://www.zeit.de/2006/18/Prekariat>.
- Jacobi, C. (2016). *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martin Gaité et Walter Siti*. Göttingen: V&R Unipress/Bonn University Press. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.11811/1296>.
- Jardin, A. (2011). *Des gens très bien*. Paris: Grasset.
- Jounin, N. (2008). *Chantier interdit au public-Enquête parmi les travailleurs du bâtiment*. Paris: La Découverte (collection « Textes à l'appui/enquête de terrain »).
- Kattenbelt, C. (2008). Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. En Schoenmakers, H. et al. (Ed), *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen-Analysen-Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme* (pp. 125-132). Bielefeld: transcript. Recuperado de <https://doi.org/10.25969/mediarep/12539>.
- Kraushaar, W. (2012). *Der Aufruhr der Ausgebildeten: Vom Arabischen Frühling zur Occupy-Bewegung*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Matthies, A. (2016). *Spielbälle; Neuverhandlungen der Arbeitswelt im Medium Literatur (= Dissertation)*. Konstanz: UVK.
- Noiville, F. (19 de enero de 2017). Une liaison dangereuse. *Le Monde des livres*. Recuperado de http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/01/19/une-liaison-dangereuse_5065094_3260.html.
- Nove, A. (2006). *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*. Torino: Einaudi.
- Panella, C. (2012). Nouveaux profils de travailleurs dans la littérature italienne contemporaine. *Intercâmbio*, 5, pp. 155-166. Recuperado de <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4118>.
- Panella, C. (2015). La scrittura come pratica di resistenza: letteratura, azienda e politica nei romanzi di Thierry Beinstingel. *Between*, 5 (10), *L'immaginario politico. Impegno, resistenza e ideologia*. pp. 1-20. Recuperado de <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1476>.
- Parise, G. (2011). *Il padrone*. Milano: Adelphi.
- Raach, A. (2020). *Le monde doit savoir : traduction partielle et commentée du roman de Il mondo deve sapere de Michela Murgia*. Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:26848>.
- Rambach, A. und M. (2001). *Les Intellos précaires*. Paris: Fayard.

- Idem. (2009). *Les Nouveaux Intellos précaires*. Paris: Fayard.
- Reichwein, M. (2013). Von der *Generation 1000 Euro* bis zur Callcenter-Komödie. Zeitgenössische Prekariatserzählungen aus Italien. En Erdbrügger, T. et al. (Ed), *Omnia vincit labor? Narrative des Arbeitskulturen - Arbeitskulturen in medialer Reflexion* (pp. 195-207). Berlin: Frank & Timme.
- Ring, A. (2016). System Error: Complicity with Surveillance in Contemporary Workplace Documentaries. *Seminar: a journal of Germanic studies*, 52(4), pp. 465-489. Recuperado de <https://doi.org/10.3138/seminar.52.4.07>.
- Rok, C. (23 de enero de 2014). Arbeit in der Gegenwartsliteratur - Neue Formen der Entfremdung? *Gegenblende*. Recuperado de <http://gegenblende.dgb.de/++co++24cd6c84-8440-11e3-bed9-52540066f352>.
- Schuwey, C. (2021). Réponse aux recensions sur Idem. *Un entrepreneur des lettres au XVII^e siècle. Donneau de Visé, de Molière au Mercure galant*. Paris: Classiques Garnier, 2020. *H-France Forum*, 16 (3/#5).
- Testa, C. (2012). The Working Class Goes to Hell: Economic Issues in post-World War II Italian Cinema. *Annali d'Italianistica. Cinéma Italiano Contemporaneo*, 30, pp. 343-354. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/24017633>
- Idem. (2013). Crisis-What crisis? The jobless society and Italian cinema in the early 2000s. *Forum Italicum*, 47(1), pp. 126-149. Recuperado de <https://doi.org/10.1177%2F0014585813479884>.
- Thiel, S. (2012). *Call-center. Wer dranbleibt, hat verloren*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Ungerer, K. (23 de marzo de 2007). Schlimme, fette Welt. Arbeitslosenabwicklung: Joachim Zelter erzählt vom Elend. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Recuperado de https://www.buecher.de/shop/erzaehlungen/schule-der-arbeitslosen/zelter-joachim/products_products/detail/prod_id/20780359/.
- Virzi, P. (18 de marzo de 2012). Ich wollte keinen Film machen, der nur jammert. *Artechock*. Recuperado de https://www.artehock.de/film/text/interview/v/virzi_2010.html.
- Viard, D. (2008). Défections de la parole: écrire à l'épreuve des faits. En André, E. et al. (Ed), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers* (pp. 267-295). Paris: Le Manuscrit.
- Wozniak, N. (10 de marzo de 2007). George Orwell lässt grüßen: Joachim Zelters bitterböse Satire auf den Neuen Kapitalismus. *Märkische Allgemeine*.
- Zelter, J. (2006). *Die Schule der Arbeitslosen*. Tübingen: Klöpfer & Meyer.

Dossier

Los archivos íntimos de la ciudad: recolección, cultura y humanidad¹ *

GONZALO FERNÁNDEZ SALDÍAS

Arquitecto U.V. Master UPC, Barcelona

ORCID: 0009-0003-3443-3680

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Los archivos íntimos de la
ciudad: recolección, cultura
y humanidad

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 260-264

"Sí, las cosas hacen que el tiempo sea tangible, mientras que los rituales lo hacen transitable."
Byung-Chul Han

Mientras más se desmaterializa parte del mundo, más necesitamos de la cercanía de los objetos. Papeles, documentos, cartas, fotografías, libros, cuadernos, prendas, objetos antiguos. Cosas y más cosas que parecieran encerrar el misterio de la vida transcurrida. Tal como decíamos en el estudio anterior acerca del ocio esencial: *"En la memoria de toda ciudad, de todo asentamiento por más efímero que este sea, se archivan y registran las grandes gestas a la vez que se graban en paralelo los más nimios gestos. Hazañas cotidianas, invisibles, que arman el tejido de lo que es un habitar compartido."* Esta complejidad y riqueza de la vida material de las ciudades y sus habitantes, queda esparcida y a veces oculta en el transcurrir del afán de subsistencia propio del día a día. Entonces: ¿Cómo registrar la historia de la ciudad, para que nos de luces de su devenir y su destino profundo? ¿Qué objetos y documentos del acontecer pasado son valiosos en una biografía humana? ¿En qué lugares debemos coleccionar, guardar, proteger y exhibir dichos objetos y documentos para los ciudadanos? A partir de estas preguntas surge la reflexión sobre cómo hacer posible el registrar, conservar y compartir estas hazañas cotidianas, estas historias inmensas y mínimas que entrelazadas conforman nuestra esencia profunda.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5365>

¹ : (*) Nota del texto original.

El presente texto es la propuesta de inicio del Taller de Finalización de Ciclo de sexto semestre de la EAUUV, para desarrollar la investigación que den origen a la propuesta de Archivos de Ciudad para Valparaíso y Viña del Mar en el año 2025. El Taller está compuesto por el equipo de profesores y arquitectos, Gonzalo Fernández, Fidel Olfo y Paz Carreño. El Taller presentará sus resultados académicos de la investigación acerca de los Archivos de Ciudad y los proyectos de edificios asociados a la institución del Archivo Regional.



>> **Figura 1. Naval view of Centenario 1910 in Bay of Valparaiso, Chile [fotografía] Valparaíso: [Editor no identificado], 1910. 1 tarjeta postal: fotografía, monocromo, gelatina sobre papel; 10,7x 5,3 cm.**
Fuente: Biblioteca Nacional Digital

La ciudad es una acumulación de capas y capas de vida. Una estratigrafía de épocas y aconteceres diversos, de inquietudes intelectuales, elaboraciones teóricas, imaginaciones y realizaciones fácticas. Estas, a lo largo del tiempo, van conformando su propia cultura material. Entonces aparece el interés por la idea de archivo. Archivo no como algo meramente académico o institucional, sino más bien como la intuición de aquel dispositivo capaz de abriarnos un campo de significado otro, distinto, fresco, más cercano a un ejercicio libre de recolección mayor. Un dispositivo —el archivo y su espacio— capaz de integrar la concepción intelectual humana a la vez que la estrecha relación con la materia de las cosas y el aprecio por ellas. El archivo sería concebido entonces, en una primera aproximación, como una recolección atenta, abierta y afectuosa de una serie de objetos y documentos que sean capaces de reflejar y proyectar una nueva identidad rescatada del olvido, con objeto de alumbrar a partir de ella, el regalo de un devenir posible. Como nos dice el escritor y editor argentino Mauro Libertella: *“En todo autor se reconocen, acá y allá, destellos de futuro. Son como golpes premonitorios que el escritor deja para que algo sea capturado luego de su muerte. El archivo es la pieza maestra de ese síntoma. Pueden pasar décadas hasta que alguien*

termine de decodificar ese museo portátil”. Entonces bajo esta luz, el archivo nos traería asimismo un destello de ciudad futura.

Rem Koolhaas, pensaba y proponía hace ya un tiempo, con la agudeza que lo caracteriza, la pregunta abierta acerca de qué es aquello que debe ser conservado de una ciudad, para no caer en la trampa de la inmovilidad que trae aparejada una posición nostálgica acerca del patrimonio. Una reflexión profunda que por cierto nos atañe e interpela, y que pudiera ser la clave de entrada para algo que damos en llamar una *cultura de la apreciación material*, una verdadera “educación sentimental” de la ciudad.

Entonces, cómo acoger de forma debida estas recolecciones de ciudad. ¿Cuál es el espacio propio del archivo? ¿Cuál es la posibilidad cierta que tienen de disfrutar de su historia próxima los ciudadanos persistentes y efímeros? ¿Cuáles son aquellas experiencias y cosas que deben ser conservadas y cuidadas con esmero? La apuesta entonces sería imaginar y saber proyectar lugares y espacios para nuevos archivos y muestras, configurando así una constelación de estos que, esparcidos por toda la ciudad, ponga a disposición un material inédito, como parte del programa de una concepción de ciudad contemporánea.



>> Figura 2. Foto de la colección de Bomberos de la Séptima Compañía "Bomba España" de Valparaíso, realizando ejercicios en la Avenida Francia entre Yungay y Chacabuco. Donadas por la familia García Pacheco de las copias de Esteban García Sáez quien perteneció a la Compañía. Fuente: Archivo de Biblioteca Severin.



>> Figura 3. Restaurant Cap-Ducal . Viña del Mar . (Chile) [fotografía]. Chile : [Editor no identificado , Entre 1939 y 1950]. 1 tarjeta postal : fotografía, monocromo, gelatina sobre papel fibra; 13 x 7,8 cm. Fuente: Biblioteca Nacional Digital.



>> Figura 4. Gran Hotel.- Viña del Mar [fotografía] / Valparaíso: Foto León, [Entre 1926 y 1931] 1 tarjeta postal: huecograbado, fotomecánico monocromo sobre papel fibra; 14 x 9 cm. Fuente: Biblioteca Nacional Digital.

DE LOS PROYECTOS DE ARCHIVOS DE CIUDAD

El desafío del Taller de arquitectura, entonces, es investigar, buscar, y descubrir los posibles materiales de archivo y colección que conviven entre nosotros, y que aún persisten latentes en la ciudad a la espera de ser puestos en valor. Elaborar una identidad propia de lugares y momentos que se configuren en torno a la idea de archivo y breve museo. Lo anterior mediante un estudio y propuesta que busque relevar de forma totalmente libre, las cualidades consustanciales a unos espacios y lugares de conservación y exhibición, capaces de proyectar una experiencia genuina de relación con estos archivos. Con esta reflexión como base, el trabajo académico se vuelve exploratorio y experimental, y puede pensar en abrir entonces nuevas posibilidades de conservación y puesta

en valor de las historias y aconteceres propios de cada ciudad en particular, trabajando en Valparaíso y Viña del Mar. El Taller como colectivo, y cada estudiante con su proyecto de arquitectura, quedará pues lanzado con el encargo de pensar de una manera abierta, profunda e inédita, otras estrategias y lógicas de implantación de unos nuevos espacios de reunión ciudadana, en torno a nuevos archivos y espacios expositivos —pequeños, acotados, medidos— que logren configurar desde su cualidad arquitectónica, una ampliación conceptual que supere el discurso convencional de lo museístico y de lo patrimonial, y contemple la experiencia de conservar y cuidar las cosas que entendemos como valiosas, para así poder pensar el devenir y destino propio de cada ciudad.



>> Figuras 5-10. Poster de algunos casos, de alumnos de Taller de Arquitectura, año 2025, Semestres 1 y 2. Fuente: Elaboración propia.

Colectivos interdisciplinarios. Crónicas - 2024 - DRCLAS y Boston. Visiones del proyecto revista

PATRICIO WINCKLER

Filiación institucional: Carreras de ingeniería civil oceánica y arquitectura, Universidad de Valparaíso.
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso y Centro de Investigación Interdisciplinaria en Riesgo, Resiliencia y Recuperación ante Desastres (CIGIDEN R+)
ORCID: 0000-0003-2100-293X

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos
Colectivos interdisciplinarios.
Crónicas -2024- DRCLAS
y Bostonre. Visiones del
proyecto revista
2025. Vol 18. Nº 29
Páginas: 265-278

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5366>



>> Figura 1: COLECTIVO DRCLAS. Fuente: elaboración propia

PRELUDIO

Esta crónica condensa momentos de luz y personas entrañables que conociendo *visiting scholar*¹ del *David Rockefeller Center for Latin American Studies*² (DRCLAS) de la Universidad de Harvard, entre fines de agosto y mediados de diciembre de 2023. Como en otras ocasiones, decidí tropezar en el camino más plano, abandonar la vida rutinaria en Chile y partir con familia a Boston por un semestre.

Conceptos de moda como la multi, la inter y la transdisciplina inundan desde hace un buen tiempo en el mundo universitario. Son, asumo, un rebote a la hiper especialización que gobernaba en mis tiempos de universitario, allá en los noventa. Estas ideas surgen en respuesta a la complejidad de los problemas actuales, pero cuesta asimilarlas sin exhibir la vulnerabilidad propia de quien, como yo, profundizó en una disciplina específica como la mecánica de fluidos por varios años. Y Harvard ofrece oportunidades ilimitadas para hacer las preguntas más esenciales (a riesgo de ingenuas) en un ambiente intelectualmente exigente. Eso lo intuí por vez primera escuchando *The Unanswered Question*³ (1973), un curso de seis sesiones musicales en el que el polifacético Leonard Bernstein valoraba el espíritu interdisciplinario en el que se funda esta universidad.

En este virtuoso ambiente, me propuse concretar el plan de la pasantía, cual fue en principio conocer cómo las comunidades costeras de la costa este de Estados Unidos se adaptan a fenómenos como el aumento del nivel del mar y los huracanes. El objetivo era identificar experiencias exitosas que sirvieran para costas complejas como la chilena, azotada de cuando en vez por terremotos, tsunamis y marejadas. Así, con muchas preguntas abiertas, emprendimos el camino con otros *Visiting Scholar*⁴: las historiadoras María Bjerg y Jessica Lepler, el sociólogo Álvaro Hofflinger, Patricia Ames, antropóloga, los científicos políticos Laura Bamboa y Fernando Limongi y el motivado equipo de DRCLAS. Estas líneas resumen lo que aprendí de ellos. De paso, describo lo que fueron esos nutridos meses en Cambridge junto a Claudia, Tito y Piti.

JUNE Y REVISTA

No soy lector de novelas, pero me interesa conocer la vida e ideas de uno u otro autor. Así, gocé de las *Conversaciones con Matta* de Eduardo Carrasco, o de un librito en que Vargas Llosa hablaba del oficio de escribir, que para él no era más que rigor. Pero llegando a los cincuenta, no había tenido la oportunidad de conocer el oficio de autores de mundos para mí lejanos como las humanidades o las ciencias sociales. Esa suerte cambió este otoño en Cambridge. Y no fue sólo una, sino la de varios autores con quienes cruzamos ideas compartiendo el cafecito de mañana durante el otoño boreal.

Conocí a June Erlick durante el lanzamiento de su libro *Natural Disasters in Latin America and the Caribbean* una mañana de marzo de 2023, en Santiago. Una carta firmada por Steve Levitsky, director de DRCLAS, me había notificado como VS y, como parte de dichas funciones, me pedían moderar un panel sobre desastres, en el cual June presentaría su libro. June es y ha sido, desde sus inicios, editora jefa de *ReVista*⁵, una publicación periódica que, desde 1998 y en sus hasta ahora 71 números, ha abordado una colorida variedad de temas como la religión, el indigenismo, el chocolate y las telenovelas en la región. Desde su acogedora casita verde en Somerville, June ejerce su labor curatorial con paciencia, vinculando temas emergentes con su experiencia, reportando en Costa Rica, Bogotá y otros destinos⁶.

¹Académico que visita una universidad anfitriona, donde enseñar o investigar sobre un tema en el que es experto.

²<https://drclas.harvard.edu/>

³<https://www.youtube.com/watch?v=8fHi36dvTdE>

⁴<https://drclas.harvard.edu/news/announcing-2023-2024-cohort-drclas-visiting-scholars-and-fellows>

⁵ <https://revista.drclas.harvard.edu/past-issues/>

⁶ *Una gringa en Bogotá* (Santillana, 2007)

Luego de escuchar de su trabajo, quise escribir para *ReVista* y, en ello, aprender de una buena editora. Tras una de esas pláticas en su oficina-biblioteca, June me sugirió escribir sobre humedales costeros para un número especial sobre la ruralidad en América Latina, que se publicaría en 2024. “Es estilo narrativo, que haces tan bien”, me comentó en su español agringado, al plantearle mis dudas de sobre cómo transmitir un tema algo soso a la variopinta audiencia de *ReVista*. Como buena editora, June había leído mis columnas de opinión en el *Mercurio de Valparaíso*, y apostaba que llegaría a un buen fin.

El resultado fue un artículo de dos mil palabras denominado *From Stinking Swamps to Treasured Wetlands*⁷. El texto abre con una analogía entre los canarios que se usaban para advertir de la presencia de gas grisú en el Chiflón del Diablo⁸ y los humedales costeros, que serían tan sensibles como los canarios ante los cambios del clima. Soy consciente de que el uso de analogías es un truco fácil para capturar al lector, y en la conversa con June buscaba cómo evitar lo obvio. Pero June me hizo ver que la candidez del texto era más sugestiva que un texto pretencioso. Así, canarios y humedales aparecieron en el número de enero de 2024 en *ReVista*.



>> Figura 2: June Erlick, editora jefe de *ReVista*. Fuente: Elaboración propia

⁷ <https://revista.drclas.harvard.edu/coastal-wetlands-in-latin-america-from-stinking-swamps-to-treasured-sites/>

⁸ La famosa mina el Chiflón del Diablo fue immortalizada por Baldomero Lillo en sus cuentos y hasta ese momento pensaba, ingenuamente, que la evidencia de campo vivida sesenta años antes era un dato objetivo, con incertidumbre claro está, pero había omitido el hecho de que dicho dato no era sino producto de una narración en presente de una historia personal y colectiva. Se me hizo patente así la diferencia entre la intuición de un investigador sin educación formal en humanidades y la perspicacia entrenada de María, con cuyos lentes se puede profundizar mucho más en un tema tan difícil como la memoria. Aquella incertidumbre que yo intentaba acotar con medidas cuantitativas resultó ser, a ojos de hoy, insuficiente, y me dispuse a permear aquello, tal vez en vano, en el artículo denominado *The great 1960 tsunami in the near field*.

MARÍA Y LA EMOCIÓN DE LOS SENTIDOS

María es una profesora de Historia en la Universidad Nacional de Quilmes, que recorre el mundo escribiendo sobre inmigración, infancia, familia y herencia, entre muchos otros temas. En su oficio diario, María urde una compleja trenza de historia, música y política mientras lee manuscritos de fines del siglo XIX. De ella aprendí que un frío expediente judicial puede abrir un pasillo a emociones de otra época, y cómo la lectura prolija de manuscritos a ratos ininteligibles permite interpretar las amargas relaciones que se dieron alguna vez entre parejas. Como una hábil cuentacuentos moderna, trae al presente chismes y anécdotas que, en un texto canónico de historia, podrían pasar inadvertidos o ser sencillamente insufribles.

Alguna vez le conté a María de unas entrevistas que, junto a mis buenos amigos Eduardo Emparanza y Sebastián Trujillo, hicimos a sobrevivientes del tsunami del 22 de mayo en Chile. En nuestro trabajo buscábamos identificar el alcance de la inundación y los efectos sobre el territorio, con el ánimo de entender cómo se movió el continente e inferir qué lugares serían propensos en el futuro. En terreno vimos cómo aquellos testimonios se fundían con una historia heredada en torno a cocinas a leña, que valía la pena rescatar. Pero la limitada formación de ingeniero me impedía llevar esa experiencia a algo más que una anécdota de bar. Pedí así a María revisar un texto con el cual me sentía insatisfecho. Muy concentrada en sus manuscritos, lo dejó para una lectura posterior.

Unos días después llegó con sus buenos aires de profesora y me dio su parecer. De sus palabras y los textos que me compartió aprendí que el testimonio y el contexto no son elementos que se pueden disociar y que un relato funde factores a veces inescrutables. Hasta ese momento pensaba ingenuamente que la evidencia de campo vivida sesenta años antes era un dato objetivo, con incertidumbre claro está, pero había omitido el hecho que dicho dato no era sino producto de una narración en presente de una historia personal y colectiva. Se me hizo patente así la diferencia entre la intuición de un investigador sin educación formal en humanidades y la perspicacia entrenada de María, con cuyos lentes se puede profundizar mucho más en un tema tan difícil como la memoria. Aquella incertidumbre que yo intentaba acotar con medidas cuantitativas resultó ser, a ojos de hoy, insuficiente, y me dispuse a permear aquello, tal vez en vano, en el artículo denominado *The great 1960 tsunami in the near field*.



>> Figura 3: María Bjerg, historiadora. Fuente: elaboración propia

También me hizo entender que el texto compartido tenía los sesgos propios de la historia de un héroe, (Paulino y su cojera), y que la selección arbitraria de esa y no otras historias más opacas podía no rendir rédito a los hechos. Aprendí también que, a diferencia de las ciencias exactas que buscan describir y pronosticar un fenómeno, historiadoras como María o Jess buscan estudiar los eventos del pasado a través de metodologías que analizan los contextos social, geográfico, político, económico y hasta psicológico del sujeto en estudio. Como los astrofísicos al escrutar el cielo, son rigurosas observadoras del sujeto, pero no tienen la posibilidad de experimentar con él.

Álvaro es un ejemplo de cómo la trayectoria vital puede definir el tema de investigación que te acompañará de por vida. Y comparando los días de chiquillo costeño en el Viña de los ochenta con mi trabajo actual, siento que lo suyo no es la excepción. De niño, estudió en la Escuela G-230 de Huillinlebu, un pueblo extraviado en La Araucanía, donde el único profesor se arreglaba apenas para enseñar a doce estudiantes de primero a sexto año en una sala de clases con dos pizarras. Pasadas unas cuatro décadas, hoy Álvaro se desvela estudiando el impacto del cierre de escuelas en las tasas de graduación y acceso a la educación superior de los estudiantes indígenas y rurales chilenos. A diferencia de nuestras historiadoras, Álvaro busca establecer modelos que permitan interpretar y pronosticar este y otros fenómenos en el mundo de la educación. Usando estadísticas o casos puntuales, como los de su natal Victoria, busca patrones generalizables mediante técnicas de inducción.

Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso 269

DRCLAS es un asilo temporal de científicas políticas como Laura Gamboa, una rigurosa profesora colombiana vecindada en Salt Lake City desde hace algo más de una década y ahora flamante profesora del Kellogg Institute For International Studies, de la University of Notre Dame. Con sus cuarenta y poco, Laura ya publicó su libro *Resisting backsliding* en la prestigiosa editorial *Cambridge University Press*, que la llevó durante el semestre a destinos como Buenos Aires, Bruselas y Berlín. Laura se paseaba como en casa en los *Tuesday Seminar Series* de DRCLAS⁹, donde conspicuos relatores abordan la actualidad en América Latina, bajo la moderación de Steve, “El Jefe”. Entre los expositores apareció alguna vez una potente Dora María Téllez, la Comandante 2, exguerrillera, política e historiadora nicaragüense, ahora exiliada del gobierno que alguna vez la tuvo de lideresa. Así como ella, acudían politólogos al análisis semanal de la contingencia en algún país de América Latina, o a la discusión retrospectiva de tal o cual elección. Desde mi lejanía a la ciencia política, contemplé cómo moros y cristianos rinden pleitesía al poder liberal que representa Harvard. No es casual que más del 80% de sus académicos se hayan declarado liberales en una encuesta realizada por el Faculty of Arts and Sciences, en abril de 2022¹⁰.

[illegible]

¹⁰ <https://www.thecrimson.com/article/2022/7/13/faculty-survey-political-leaning/>

JUAN MANUEL SANTOS PREMIO NOBEL DE LA PAZ EXPRESIDENTE DE COLOMBIA	JACINDA ARDEN EXPRESIDENTA DE NUEVA ZELANDA	MICHAEL SANDEL FILÓFOFO POLÍTICO Y PROFESOR DE HARVARD.	MAURICIO MACRI EXPRESIDENTE DE ARGENTINA

>> Figuras 6-9. Fuente: Elaboración propia

Hoy Laura trabaja en un nuevo libro denominado *The Opposition Gamble: Strategies against the Erosion of Democracy*. A propósito del título y como lo discutimos en sucesivas oportunidades, me pareció curiosa la descripción de procesos políticos a partir de definiciones de fenómenos físicos como la erosión, las mareas, los tsunamis y las olas. Una superficial búsqueda en Google me llevó a libros como *The third wave: democratization in the late twentieth century*, *Tsunami: Scotland's democratic revolution* y *The tide of democracy: Shipyard workers and social relations in Britain, 1870–1950*. Este uso de términos en contextos diferentes al de origen es interesante, pues desde la perspectiva física, dichos fenómenos obedecen a diferentes causas y su manifestación difiere en la frecuencia, intensidad, duración y periodicidad —si es que la hay— con que ocurren en la naturaleza. Como alguna vez lo discutimos en una clase del Doctorado de Estudios Interdisciplinarios de la UV¹¹ con Natalia Calderón, bien valdría una reflexión más profunda sobre el cruce de términos entre disciplinas dispares.

¹¹ <https://dei.uv.cl/>

LIMONGI Y LA POLITOLOGÍA

Fernando Limongi, o simplemente “Limongi” como le decían en la Universidad de Sao Paulo, es hoy politólogo en la Fundación Getúlio Vargas. En sus años de estudiante en la Universidad de Chicago, trabajó con Adam Przeworski, con quien coescribieron el libro *Democracy and Development* que, según escuché por ahí, tuvo un carácter seminal para su tiempo. El libro, cabecera de cursos de pregrado en América Latina, tuvo la virtud de posicionar la idea de que el desarrollo económico no necesariamente conduce a regímenes democráticos, pero sí les protege de su colapso. Y lo hizo recurriendo a datos agregados que le dieron valor a una tesis alguna vez propuesta por un tal Lipset, en 1959. Según me cuenta Laura, antes del libro solo se sabía que los países europeos eran ricos y democráticos, en tanto que los latinoamericanos, asiáticos y africanos, tendían a ser pobres y autoritarios. Pero no había data suficiente para probarlo.

Limongi es un duro, un politólogo con el carrete de alguien que ha hecho de las aulas un camino recorrido. Así lo veía siempre opinante en los *Tuesday seminars*, o en torno a una chelita ocasional. Su hijo Tomás y mi hijo (también Tomás) coincidieron en el High School, el Cambridge Ringe and Latin School, excusa que sirvió para tomarnos unas copas con Claudia y Ángela Alonso, su mujer también politóloga. Ante mis persistentes preguntas de politólogo neonato, toda conversa derivaba en breves cápsulas sobre ciencias políticas. En una conversa de camarín, luego de nadar en la piscina de Malkin, Limongi me comentó que la ciencia política había tendido a reducirse a un conjunto limitado de problemas donde una hipótesis podía probarse mediante evidencia cuantitativa. Según leo entre líneas, él sentía esta tendencia como inevitable, pero también como una limitación de las ciencias políticas para concebir una visión periférica de un cierto fenómeno. En palabras mías, no era suficiente con mirar detenidamente una hoja, sino alzar la vista y ver el bosque.



>> Figura 10: Fernando Limongi y Angela Alonso, politólogos. Fuente: Elaboración propia

PATY AMES Y LA AMAZONÍA

Paty es profesora de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y fiel embajadora de la tradición culinaria de su país. Su trabajo busca aprender de las percepciones de los niñas, niños y adolescentes peruanos sobre su educación, desafío que ha abordado en lugares como la Amazonía peruana, junto a sus estudiantes y colaboradores. Entre muchas técnicas investigativas, Paty usa técnicas como el diseño y coproducción de videos participativos, donde cada niño rescata alguna historia de su tierra, buscando reflexionar sobre el futuro en tiempos de incertidumbre¹².

Me llamó la atención el modo de comenzar sus ponencias ofreciendo respeto a la tierra y al pueblo originario de los Massachusett, habitantes originales de los distritos de Boston y Cambridge, donde se emplaza la universidad¹³. Me pareció notable su sensibilidad a temas que ni siquiera tenía en mi radar, y reflexioné sobre lo importante que es exponerse a ciertas temáticas como parte del cruce disciplinario. Me sorprendió también saber que en la Amazonía se manejan 45 lenguas y que un 25.2% de la población peruana se declara indígena, cifra bastante mayor que el aproximado 10% que leo de Chile en una página cualquiera de internet.

Paty me hizo reflexionar, de nuevo, sobre el lenguaje y sus especificidades disciplinarias. Conceptos como coproducción o cocreación (que reflejan su trabajo con los niños de la Amazonía), me hacían recordar discursos que afloran, cada vez con más fuerza, de cientistas sociales en centros de integración del conocimiento como CIGIDEN¹⁴, del cual soy investigador. Recordé también la experiencia de la Escuela Comunitaria de la Costa¹⁵, en la que Karla Palma y su equipo buscan promover el desarrollo sostenible de la zona costera, desde la perspectiva de educación no formal, a través de la cocreación educativa.

La asimilación de conceptos de esta naturaleza para practicantes de ciencias naturales (como yo), por cierto, no es simple. Requiere de migrar de un paradigma donde la ciencia analiza al sujeto como un elemento independiente, a una donde sujeto e investigador construyen una realidad conjunta. Guardando las proporciones, este cambio de



>> Figura 11: Patricia Ames, antropóloga. Fuente: Elaboración propia

paradigma me recuerda al tránsito de la física clásica de Newton a la mecánica cuántica a comienzos del siglo XX, y que discutimos en alguna de nuestras sesiones con Juan y los Hipotéticos¹⁶. En la física clásica, medir significa revelar propiedades que estaban en el sistema desde antes de la medición, en tanto que, en la mecánica cuántica, el proceso de medición altera la evolución del sistema de forma, a veces, incontrolada. Pero claro, esta analogía se acomoda a ciertos fenómenos naturales y no necesariamente a una ciencia social como la antropología, de la cual me considero lego (quedará para otra ronda mejorar dicha analogía, por cierto).

¹² Los videos están disponibles en "Waves of Change": <https://wavesofchange.org.uk/portfolio-item/youth-futures-in-the-amazon-rainforest/>

¹³ <https://hunap.harvard.edu/land-acknowledgement>

¹⁴ <https://www.cigiden.cl/en/home/>

¹⁵ <https://ecaccl/>

¹⁶ Juan y los Hipotéticos es un grupo de reflexión filosófica que tenemos junto a los filósofos de la ciencia Juan Redmond y Rodrigo López además del matemático Rolando Rebolledo en la Universidad de Valparaíso.

Desde hace unos diez años venimos haciendo el Taller de Asentamientos Urbanos con Eduardo “Empanada” a estudiantes de Arquitectura en la Universidad de Valparaíso. Siempre tuve la sensación de no tener una base conceptual y lingüística para hablarle a esa audiencia, y a ratos mi dialecto ingenieril desbarataba cualquier intento de transmitir ideas fundamentales sobre estructuras, materiales e hidráulica, en las que ingenieros civiles estamos entrenados. Por eso quise vivir una experiencia como estudiante en el famosísimo GSD de Harvard, donde arquitectos como el Pritzker²¹ chileno Alejandro Aravena, entre otros muchos prestigiosos “starchitects” dejaron huella. Entre ellos, I.M. Pei, a quien dibujé estando en el Johnson’s Museum de mi querida Ithaca.

>> Figuras 13-16. Fuente: Elaboración propia

Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso 275



>> Figura 17: CON EMPANADA²², DEL TALLER DE ASENTAMIENTOS COSTEROS. Fuente: Elaboración propia

Según leo del filósofo y arquitecto Felix Cristiá, El proceso de diseño arquitectónico parte de una actividad mental basada en relaciones de conceptos abstractos y empíricos previos a la materialización de lo que conocemos como espacio construido y arquitectura. Esta frase no es tan distinta a lo que hacemos en ingeniería. De hecho, al reemplazar los términos arquitectónicos y arquitectura por ingenieriles e ingeniería me hace igual sentido. Tal vez por estar ya familiarizado con esta forma de aproximarse a la realidad, busqué en GSD conocer cómo la arquitectura convive con un espacio para el cual yo tengo otra lectura.

Presto a volver a ser estudiante, audité regularmente asignaturas como *Water, Land-Water Linkages, and Aquatic Ecology*, con el geomorfólogo fluvial Nic Nelson, *Climate by Design* con Amy Whitesides, arquitecta del paisaje, y *Working Landscapes*, impartida por el gran Bob Zimermann, otrora director del Charles River Watershed Association, entre 1990 y 2018.

Bob comenzó su carrera de bachiller en inglés e historia traduciendo el árido lenguaje de los informes científicos para los políticos locales en tiempos en que se promulgaron los señeros Clear Air Act²³ y Clean Water Act²⁴. Entre sus enseñanzas de setentero retirado, Bob solía repetir como un mantra las palabras *Beginners mind*, aludiendo a la necesidad de abordar los problemas de gestión del agua con mente abierta, sin dogmas ni prejuicios disciplinarios. En su clase pude profundizar, por única vez, en los temas que me habían traído a Cambridge. Así, en la ponencia *Adapting coastal cities to climate-driven impacts along tectonically active coasts*, analicé en forma crítica algunas soluciones de adaptación al aumento del nivel medio del mar y a los huracanes²⁵. Al fin y al cabo, había prometido evaluar si dichas soluciones podrían ser aplicadas a costas tectónicamente activas como la del Pacífico Sudamericano.

De mi paso por GSD aprendí de una aproximación interdisciplinaria a los grandes desafíos que enfrenta el diseño, la arquitectura y la arquitectura del paisaje, y que, según su portal²⁶, se engloban en los problemas de contaminación, el cambio climático y la energía, además aspectos técnicos como la computación y la fabricación.

²² Mi caricatura fue realizada por José González Ondina, compañero del doctorado en Cornell University.

²³ www.epa.gov/laws-regulations/summary-clean-air-act

²⁴ www.epa.gov/laws-regulations/summary-clean-water-act

²⁵ Visité Rockport, Newberry Port, Boston, Newport, Nueva York, Chicago y Madison, además de institutos como el Woods Hole Oceanographic Institution, el Marine Biological Laboratory (Universidad de Chicago), el Marine Science Center (Northeastern University), y varios museos de ciencia. Algunas de estas visitas se incluyen en www.youtube.com/watch?v=8ZX0Nidnc-c&list=PLxEe4Y5FN3Yc5DQQS5oiWwdFw8Y0S9XoD

²⁶ <https://www.gsd.harvard.edu/>

REFLEXIONES FINALES

En mis últimos días en Harvard, deambulo por pasillos con olor a papel curtido, proveniente de las alacenas de Widener. Pocas almas habitan este sexto subterráneo, donde el tenue ruido del aire acondicionado suspende el tiempo. Pienso en los libros, en el mundo de las editoriales, de los agentes, en los libros como fetiche y en las conversaciones con Laura, Jess, María, Paty, Álvaro y Limongi. Pienso en cómo hemos reducido el oficio a escribir papers, necesarios, pero encriptados en un metalenguaje disciplinario que manejan muy pocas personas. Pienso en la infinidad de ideas que no aparecen en ellos, en las historias de fracaso que no fueron publicadas y en el oficio diario de un investigador, que a veces es más interesante que el resultado.

Y reflexiono. Para ejercer la interdisciplina, hemos de entender el lenguaje y los métodos a partir de los cuales planteamos hipótesis (si necesarias), las técnicas probatorias, el modo en que se interpretan los resultados y las formas en que el proceso se retroalimenta para generar nuevo conocimiento confiable. Al fin y al cabo, como historiadoras, politólogos, antropólogas, sociólogos e ingenieros buscamos eso (generar conocimiento confiable). En ese proceso hemos de distinguir entre los métodos de la ciencia y el dogma, entre hechos verificables de las meras consignas; separar la ideología de formas menos subjetivas como la ciencia. Y para ello se requiere de una cuota de coraje intelectual. Es un camino que recién se abre y que estoy dispuesto a seguir.



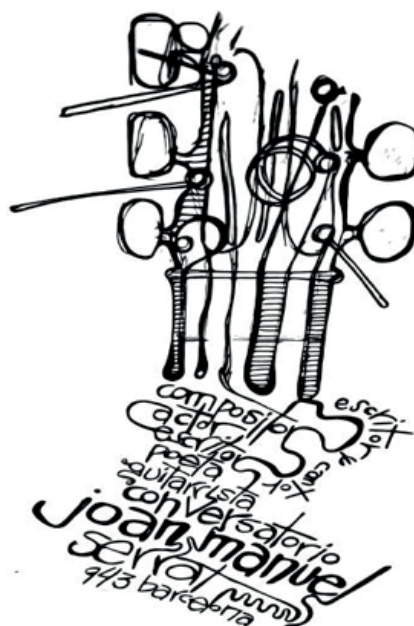
>> Figura 18: Juan Carlos Castilla, Premio Nacional de Ciencias Aplicadas. Fuente: Elaboración propia

>> Figura 19: Philip Liu. Profesor emérito de Cornell University. Fuente: Elaboración propia

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al tremendo equipo de DRCLAS por el cariño y excelencia en el trato diario, y por haber elegido una postulación poco convencional (como la de un ingeniero) para un puesto en un centro cuyo corazón son las ciencias sociales y las humanidades. Mis agradecimientos a Sol, Eu, June, Tiago, Jime, Julián, Andy, Rosangely, Lorena, Paola, Leslie, Darinelle, Vanessa, Rachel y Lisia. Y a Marcela, en Chile. Por cierto, a Steve y los miembros que literalmente hicieron la selección de los visiting scholars *by the wine*.

Agradezco a mi querido amigo y mentor Juan Carlos Castilla, y a mi también amigo y advisor Philip Liu (quien me enseñó a ver la realidad con los ojos de la ciencia), por darme las cartas de apoyo para postular a DRCLAS. Finalmente, a mis queridos Claudia, Piti y Tito, por acompañarme en una nueva travesía, que se suma a Ithaca, Japón y las que vendrán.



>> Figura 20: Dibujo de Joan Manuel Serrat, durante un conversatorio en Harvard. Fuente: Elaboración propia

>> Figura 21: Patricio Winckler Grez, Valparaíso, 17 de febrero de 2024. Fuente: Elaboración propia

Bitácora de un marino: Lo que el viento me dejó (Bitácora de viaje).

MILÁN MARINOVIC PINO

Doctor en Sociología y Ciencias Políticas, Universidad Pontificia de Salamanca, España. Universidad de Valparaíso, Chile

ORCID: 0000-0002-2275-0027

Mail contacto: milan.marinovic@uv.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Bitácora de un marino:
Lo que el viento me dejó
(Bitácora de viaje).

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 279-291

Junio 1967: PRIMERA DESTINACIÓN A BORDO

“COLA DE LEÓN O CABEZA DE RATÓN”

Como subtenientes recién ascendidos esperábamos ansiosos la orden de transbordo (OT) que nos ofrecía dos posibilidades de embarque: ser destinados a la Escuadra embarcados en un crucero, que por ser los oficiales más *motes* (de menor antigüedad) se les decía “Zapatilla Escuadra” por las múltiples funciones que debían cumplir como *Cola de León* (en la escala de mando). O bien ser destinados a un buque independiente, con estación en Zonas Navales, valorados por su autonomía como oficiales de cargo en unidades menores (escampavías, corbetas, torpederas o barcasas). Se les conoce como “Cabeza de Ratón” por su autonomía en la toma de decisiones en ejercicio del mando.

CAMBIANDO MI DESTINO

Mi transbordo inicial era a Puerto Montt, en la escampavía “Odger”. Como magallánico y natalino (primer marino de mi pueblo), quería volver a la Tercera Zona Naval con base en Punta Arenas, ciudad vecina de mi pueblo, Puerto Natales, lugar de incubación del mundo mágico de mi niñez que creció conmigo, cuando encaramado en el trencito del Frigorífico Bories, me colgaba de sus vagones. Fui ovejero, monaguillo, pescador y lobero, patiné en hielo, navegué en cúter por los canales fueguinos, entre tantas otras aventuras.

Con el gringo Morán (compañero de curso), que también estaba destinado a la zona austral, pero con sede en Magallanes, vimos la conveniencia de hacer una permuta “poniéndole caña» (ayudando a caer) a nuestro primer destino. La Dirección General del Personal (DGPA) aceptó nuestra solicitud de permutar el transbordo que ambos teníamos a la Zona Sur. ¡Volvía a mi tierra natal como oficial de Marina!

En el mismo mensaje me ordenaban embarcar como «Oficial en Tránsito” en el petrolero “Araucano”, que viajaba a Punta Arenas. A las 16:00 horas debía presentarme a bordo del buque que, fondeado a la gira, esperaba zarpe.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5371>

PRIMER EMBARQUE

Con un cosquilleo en mi estómago, un saco de loneta verde con candado y en tenida caqui, luciendo orgulloso un galón (fideo) de subteniente, llegué al Muelle Prat, punto de salida para tomar la embarcación (*motor*) del “Araucano”, que me llevaría a mi destino.

UNA MIRADA MÁGICA DESDE EL MIRADOR DEL PUERTO

Como en *El mago de Oz*, en mi quimera de un sueño infantil, desde el Mirador del Paseo 21 de Mayo del Cerro Artillería de la Escuela Naval, escuchaba el lenguaje del puerto, imaginando la Ciudad Mágica que el cuento deslumbraba en colores.

VALPARAÍSO

Sintonía de ilusiones, entramado de bares, de esperanzas y de amores. Conjunción viajera de tráfugas errantes con sueños de aventuras, vagabundos, transeúntes, bohemia y marineros...

Grandes bajeles y pequeños pesqueros con sus anclas *a la pendura*, que transitan, recalán y fondean a la espera.

Sinfonía de hélices, con trasvasijos de carga y movimientos de grúas gigantes que transitan en rieles.

Mezcla de olores de cabos de manila, con estopas de cubierta y alquitranes de muelles.

Baldeos de mar con graznidos de gaviotas y pescadores en redes...

¡Cuántas veces, desde la Escuela Naval, encaramado en sus ventanas, había contemplado con ansias este “escenario mágico mariner”! ¡Cuántas noches, en mi litera, imaginaba, impaciente, el día del zarpe de mis sueños aventureros! ¡Y ese día era hoy!

EL EMBARQUE

—¡Motor del “Araucano” a bordo!—, se escucha el llamado de embarque y cual alfombra de Aladino salto a bordo y comienzo la travesía en pos de mi aventura.

A lo lejos se divisa el petrolero “Araucano” fondeado a la gira, esperando con su portalón abierto (escala de embarque) a los pasajeros del buque. Una escalera con cubrepiso de cobre reluciente y una plataforma de enjaretado de madera armado en cuadraditos, como un ajedrez de llenos y vacíos, escala real que deja entrever, en sus intersticios, el agua de espumas que, en burbujas apretujadas, revientan por cercanía al casco en su costado en el atraque de las embarcaciones.

De pie, en equilibrio con el vaivén de la embarcación y en la cresta de una ola, de un salto me encaramo en la plataforma de la escala real, mientras arriba, en el portalón del buque, el Oficial de Guardia, con prismáticos, vigilante, y un mensajero en zapatillas blancas y con su rabiza, me esperan.

—¡Bienvenido abordo! Con la mano a la visera responde a mi saludo el oficial de guardia, ordenando al mensajero que me guíe al camarote. Chequeando mi nombre en la lista de pasajeros, me informa que, en la travesía, cubriré puesto de guardia en el cuarto de 04:00 a 08:00 como oficial ayudante del segundo comandante. ¡Era mi primera guardia como oficial embarcado!

—¡Alea lacta Est! (la suerte está echada), me dije para mis adentros mientras subía a la Cámara de Oficiales, pasando por varias cubiertas, abriendo y cerrando puertas metálicas y transitando por pasillos con olor a buque y ruido de motores de ventiladores.

PRIMERA GUARDIA COMO OFICIAL DE PUENTE

Ya instalado en mi litera en el camarote de pasajeros, esperando ansioso mi primera guardia, me anoto *diana* con «resguardo mariner» (media hora antes) y al salir a cubierta, aún oscurecido, siento el viento helado con olor a mar que terminó por despertarme. El aire marino gatillaba en mí el recuerdo de mis guardias de amanecida en el buque escuela.

—¡Permiso para entrar al puente!, exclamo con voz firme y mirada atenta.

—»Entre», escucho una voz ronca entremezclada con el viento nocturno que silba en el castillo de proa. Era la voz del oficial saliente, a la vez que me llegaba el calor del puente con un aroma de café y humo de cigarrillos, un ambiente parecido a un bar del puerto.

Como «Oficial Ayudante del Segundo» me preparaba para recibir mi primera guardia, revisando en la bitácora el rumbo, velocidad, distancia a costa, la meteorología, contactos por radar, avistamientos, etc. ¡Todo chequeado! Me sentía listo para rendir mi examen y dar las novedades al Segundo.

A las 03:50 horas escucho la voz del mensajero que anuncia (como a un juez en un tribunal): —¡Segundo comandante en el puente!

Salto de inmediato y me presento:

—¡Sin novedad, mi comandante! Buque navegando a rumbo—, dije con voz firme, enumerando toda la información y datos de interés que, reunidos, garantizaban una navegación segura.

El comandante, con una mirada inquisitiva y entrecejo fruncido, mirándome a los ojos, me preguntó:

—¿Revisó si las luces de navegación estaban encendidas, *TENIENTE?* (resaltando con su tono de voz mi responsabilidad en el mando). Confuso y sorprendido por la ingenuidad de la pregunta (que daba por hecho) respondo titubeante:

—No, mi comandante.

Con la misma voz y expresión ante mi falta, mirándome a los ojos, con cara de “haberme pillado en falta”, me preguntó:

—¿Qué pasaría si viene un buque con rumbo de colisión y no lo ve por navegar obscurecido, *TENIENTE*? (de nuevo ese tono de voz). Levantando su cabeza acusadora mirando el reloj del puente, con voz histriónica exclamó:

—¡¡Sumario, mi teniente!! ¡¡Ordeno sumario!! ¡¡Y yo seré el fiscal, haré las preguntas y también responderé y haré los descargos como acusado!! (¿como el Motín del Caine?, me preguntó).

Las cuatro horas de mi guardia fueron angustiantes y las pasé escuchando al comandante como *Acusador*, representando una parodia, y respondiendo como *Acusado* ante todos los posibles eventos de desastres y consecuencias, producto de la irresponsabilidad de mi actuar como oficial de puente.

Más tarde me enteré del sobrenombre que los oficiales afectuosamente daban a su segundo comandante, de pelo canoso, mirada inquieta, siempre proactivo, ingenioso y sonriente: «El Loco Germain».

PRESENTACIÓN AL MANDO (EN PALACIO)

Con tenida de parada (azul marino, guantes y espada) y zapatos brillantes como espejo ingreso al imponente edificio de la Comandancia en Jefe de la Tercera Zona Naval, en la ciudad de Punta Arenas.

El ayudante de órdenes del almirante, con tenida de paño azul impecable y una piocha de submarino reluciente en su pecho, que indica el orgullo de su especialidad de Oficial Submarinista, me saluda afable y luego de observar por una mirilla de la puerta de la oficina del comandante en jefe de la zona, me dice: Pase, el señor almirante lo espera.

El oficial submarinista que me recibió era el teniente 1° Mario Morales, apodado “El Nene” por su pinta atlética de boxeador, bonachón y carácter afable.

UNA REGRESIÓN AL FUTURO

Fue el «Nene” Morales, seis años después, como comandante del submarino “Simpson”, el oficial que me recibió cuando fui bautizado como «chaquecuero»: Oficial submarinista.

También fue en su hogar, cuando junto a Anamaría, su esposa, celebró, con una torta, mi «primer mes de pololeo» como oficial soltero rezagado (29 años), con la colegiala Rosa María, hoy esposa, madre y abuela de seis nietos, y compañera connavegante de 48 años de aventuras.

También quiso el destino que fuera él quien dispuso que, como submarinista, concurriera a Rancagua para presidir, a nombre de la Armada de Chile, la ceremonia del homenaje que el pueblo de Machalí haría el 21 de mayo de 1978, con un busto del héroe Arturo Prat, ceremonia que quedó inconclusa y que, cuatro años más tarde, el 21 de mayo en 1982, como capitán de corbeta y dos muletas, pude

concluir, después del accidente que sufrí por el choque frontal de un bus que, por adelantar, me colisionó.

Mi estadia como oficial adjunto a la Misión Naval en Washington con permanencia en el Bethesda Hospital de la US Navy para las múltiples operaciones que debieron practicarme, me dio la oportunidad, ya en la rehabilitación, de realizar estudios en dos universidades, lo que me transformó en el primer sociólogo militar en Latinoamérica.

CONTINUO CON LA PRESENTACION AL MANDO

La oficina, cubierta de madera con muebles relucientes de caoba y tapices de cuero con placas de bronce y escudos de buques y banderas, da solemnidad y realce a mi primera presentación como oficial subalterno dependiente de un mando.

—Teniente Marinovic se presenta, señor almirante.

El almirante Hugo Tirado, de casi dos metros de altura, con anteojos de marco oscuro y piocha de submarinista reluciente, me saluda con voz ronca y un dejo paternal que trata de disimular (padre de tres hijas buenas mozas y solteras), me ofrece asiento y pregunta si soy de la zona. Luego, con actitud solemne, me indicó:

—Joven, usted ha sido destinado como segundo comandante de la barcaza “Díaz”, con asiento en Puerto Williams, y su buque zarpa este domingo a las 17:00 horas. Preséntese a su mando.

DOS DETALLES

1. Me llamó la atención que un marino *tan alto* luzca en su pecho una piocha de submarinista, al igual que la de su oficial ayudante de órdenes.

2. En mi memoria de nombres de buques resonaban Thomson, Simpson, Cochrane, Williams, todos ingleses, pero «Díaz» no me sonaba para nada.

RECOGIDA A BORDO

En el trayecto al muelle de mi ciudad, tengo viva la imagen del mundo mágico de mi juventud y el viento magallánico me recuerda las veces que entré al muelle del puerto.

La primera vez lo hice muy emocionado en compañía del comandante del legendario buque de transporte «Micalvi», capitán de corbeta —también submarinista— Otto Niemann (amigo de juventud de mi madre en sus vacaciones iquiqueñas), quien aceptó recomendar mi postulación y me invitó a conocer su buque.

Llevaba en sus manos un Prospecto de Admisión a la Escuela Naval, que contenía los formularios para postular a ser cadete naval y los sueños de mis dieciséis años.

Esta vez, de subteniente (con 24 años) y habiendo cumplido mi viaje de instrucción en el Buque Escuela “Esmeralda”, volvía al mismo muelle magallánico de mi juventud.

Media hora antes del zarpe (con resguardo mariner), casi caigo en pánico al ver que no había buque alguno. No había actividad en el puerto. Solo grúas detenidas por

ser domingo. Con cara de angustia pregunté al marino de guardia que vigila la entrada:

—¿Ya zarpó la Barcaza “Díaz”?

—No, mi teniente—, me dice, sorprendido por mi pregunta. Su barcaza está atracada allí abajo.

Me acerco al borde del muelle y veo una barcaza como «batea gris», con vacas mugiendo a bordo y un cabo de guardia en jersey de lana y con coipa. En la cubierta se escucha música ranchera y los «mensajes al campo» que, a diario, transmite la Radio Polar.

A su lado, un perro lobero de dotación del buque, con sus orejas en alerta, lo acompaña en su guardia. ¡Era mi buque: la barcaza LCU “Díaz”!

Lo saludé sorprendido y le comenté: —Soy el segundo comandante de esta barcaza—, recalcando que era un buque de la Armada de Chile. (Para mis adentros pensaba: desde mañana usaremos la «tenida del día», con gorra y sin barba y habrá repique de campana anunciando la hora).

El marino que me recibió era el cabo “chispa» Beltrán (por su especialidad electricista), que con un dejo de sonrisa asintió a mis comentarios.

Ya en la mar, con el balance de la barcaza y el sacudir de la cola de una vaca, con la bosta que me cayó en la gorra, ¡comprendí su sonrisa y la función que tenía el jersey de lana y la coipa, además de abrigo.

A medida que transcurrían los días en mi barcaza, fui tomando conciencia de ¡la aventura marinera que emprendía!

EMBARQUE EN LA BARCAZA LCU “DÍAZ”: AVENTURA MARINERA

Estoy de segundo comandante (ejem...) de la barcaza LCU “Díaz” con Estación en la región de Navarino, en Puerto Williams, ¡y ya puedo palpar las primeras satisfacciones que brinda esta querida profesión del mar!

Son dieciocho tripulantes. Dieciocho marinos que me entregó la Armada para formar con ellos su tripulación. Como oficial, a pesar de mi falta de experiencia (no tengo ninguna...), por primera vez siento, en carne viva, el significado del término “Responsabilidad del Mando”.

Como segundo comandante, a cargo del personal, a ellos me he dedicado con pasión y esmero, ¡y qué impagable es sentir el reconocimiento reflejado en la actitud entusiasta y de apoyo del personal, cuando en las tareas duras y jornadas que demandan sacrificios, y que requieren del trabajo de equipo, podemos decir misión cumplida!

Con el teniente 2° Gonzalo Huidobro (soltero), de carácter jovial e inquieto como comandante, conformamos el MANDO. Era su última comisión. Lo reemplazará el teniente 2° Patricio Romero (casado, con familia, de Puerto Williams).

VIDA COTIDIANA EN LA LCU “DÍAZ”

El régimen de a bordo (actividades diarias) ocurre por *bandas* (costados), conectados por una cubierta central. En la banda de estribor se concentran las actividades de gobierno y control, donde se ubica el «Puente de Mando» (una caseta con ventanilla como mirador), gabinete de radio y mástil para señales, bandera y campana de bronce, además de una ametralladora, que hace su distinción.

También en esta banda existe un «Camarote» (dormitorio y comedor), con dos literas, lugar de la vida de cámara de los oficiales.

En la litera de arriba, que es abatible casi pegada al techo, en un enjambre de cables y tuberías, vive (duerme) el menos antiguo (yo). En la litera de abajo, está el *espacio del comandante*, con cortinas corredizas que le dan privacidad y dejan espacio para una repisa que hace de librero y de base para fotografías.

El inventario registra: seis cajoneras (para cartas de navegación); un ropero y caja de seguridad; un escritorio metálico con cubierta pintada de verde; dos sillas, una con butaca (para el comandante), y la otra, sin (la mía).

Como cámara para su habitabilidad, el camarote, además de su escritorio-mesa, cuenta con una claraboya (lumbrera) que, como «ojo de buey», atrae luz a través de un grueso cristal, y es, además, «vaho de olores» cuando hace de ventanilla para el exterior y de visor para ojos curiosos de animales que se asoman mirando al interior.

Es en la cubierta central, a través de sus compuertas en rampa plegable (cual vientre que se abre y se cierra), como foco de actividad en faenas de carga y descarga, donde se concentran las actividades principales del buque.

En su cubierta (plataforma de acero oxidada) resaltan dos huellas de orugas incrustadas, cuyas barras dan firmeza y arrastre a ruedas gigantes de vehículos que embarcan y desembarcan. Como ruta, las orugas encauzan la chalupa del buque (bote a remo de doble bancada). También hacen de topes que dan firmeza y estabilidad a patas resbaladizas y tambaleantes de animales que azuzados por ladridos y gritos de arreos transitan asustadizos y errantes.

Por la banda de babor, una chimenea humeante entremezcla ruidos de motores y olores que emanan de pañoles, cocinas y entrepuentes.

Planchas de cocina que saltan llevando el ritmo en danza macabra, con golpes bruscos de las olas que, en cada cabeceo, al hundir la proa chata de la barcaza, en su reventar, sacuden el buque.

Ollas grandes con barandas de aluminio que salpican el caldo, acompañan el ritmo que cimbra el casco.

El ulular del viento, las actividades y eventos que registra la bitácora de una navegación, con sus situaciones de riesgo, de espera y contemplación, hacen una trama aventurera.

Esta banda, como entramado social, conlleva un ambiente de cámara y habitabilidad que envuelve a tripulantes y pasajeros, transeúntes en el mismo destino que conforma la aventura de una comisión.

PRIMER ZARPE: NAVEGANDO POR ESTRELLAS

La barcaza que, desde luego, carece de radar; tampoco tiene repetidor del girocompás en el puente, por lo que las demarcaciones solo son hechas con la alidada del compás magnético.

Las guardias de navegación en la mar, además de solitarias, ya no son por cuartos de cuatro horas. Ahora son de ocho horas (a dos guardias). El comandante toma su turno de madrugada a partir de las dos de la mañana y a mí me toca la guardia nocturna a partir de las 20:00 horas. Ocho horas de guardia que se hacen eternas, cuando con borrascas y mal tiempo se «huele a peligro», y que transcurren volando cuando en comunión con la naturaleza, alimentan el espíritu y se piensa con el alma.

A solas en mis guardias nocturnas, extasiado por la belleza, a veces preguntaba para mis adentros: si en la tierra hay estaciones, ¿habrá primavera en el mar?

¡Sí, la hay, y maravillosa! Con danzas de toninas, peces y noctilucas que, en aguas quietas y noches de luna, encienden la estela del buque, y en borrascas, con rociones de olas que revientan en el puente, se deslizan fosforescentes como “lágrimas de mar”, que reflejan mi rostro cual espejo del alma.

SUPERANDO EL MIEDO Y LA RESPONSABILIDAD DEL MANDO

Ante tanta responsabilidad para llevar a puerto seguro el buque, ya no siento un cosquilleo en el estómago, sino que ahora tengo un nudo tan grande como el que sentía en la Escuela Naval, cuando en clases de natación debía superar el miedo esperando mi turno para rendir examen con el “salto de espalda a la piscina”, desde el trampolín más alto. Sobreponiendo mi miedo y repitiendo como mantra para no “arrugar” (arrepentirse) la letanía que el profe de natación y campeón sudamericano de salto alto nos hacía recitar:

—¡Cabeza en alto, brazos extendidos, manos abiertas, mirándose las palmas, dedos estirados, ojos abiertos! ¡Salto de espaldas!

La sensación de un salto al vacío, superando el miedo que trae consigo el riesgo con la decisión asumida y el regocijo de haberlo logrado y que en la Marina comienza con la subida por alto y la pasada por la cofa en el buque escuela, como el primer eslabón de una larga cadena en el ejercicio del mando.

Ya en el puente, para asegurar que el compás magnético

estuviera compensado (misma lectura), sigo el procedimiento de «chequeo» de rumbo con el timonel, comparando con el de gobierno, al 120°, que era mi rumbo a seguir.

—Timonel, deme un “Así a Rumbo”, digo por el tubo portavoz.

—¡Así, así, al 270°!— escucho desorbitado el rumbo de gobierno ¡que no tenía nada que ver con el mío!

El teniente Huidobro, a mi lado, al notar mi desconcierto, con una sonrisa de marino navegado, me tranquiliza diciendo: el girocompás está al lado del gabinete de la radio y se induce cada vez que se transmite, como ahora, que estamos recibiendo mensajes. Por eso, me dice paternalmente, siempre es seguro en la oscuridad gobernar con proa a las estrellas de primera magnitud, y orientarse con el perfil de los cerros y siluetas de sus cumbres. Y anticipar los peligros estudiando las cartas, canales y pasos peligrosos.

Más adelante, entrando en la zona de los canales, la carta de navegación con el símbolo de «boya encendida», señala el peligro en la zona de bajos y roqueríos a la que habrá que pegarse para entrar al canalizo llamado Paso de los Timbales. Manteniendo el rumbo por una milla, dejando la boya por babor, se deberá caer a estribor para quedar enfilado a medio canal entre las Islas Burnt y Bruce, portal de entrada al canal Ballenero que conduce a Puerto Williams.

MARINO NAVEGADO CON LA QUILLA PASTOSA

Ya expertos en los canales fueguinos (con la quilla pastosa, por el musgo que de tanto navegar crece pegado al casco), los marinos que llevan años en la zona miran con desdén a los que desconocen la región. Mi personal desconocía mi historia de bagual natalino y, como segundo, de a poco me fui dando a conocer como un «magallánico regional».

DESTRABANDO VACAS POR SU COLA

Cuando niño era amigo de los pescadores, y con ellos me embarcaba en los botes y cúteres en las vacaciones. Todos los veranos vivía mi mundo mágico en la estancia “María Sofía”, de los Morrinson, acompañando a los ovejeros y arrieros por los turbales (tierra esponjosa y saturada de agua), unidos por largos puentes de rajones de leña que llaman «planchones.»

Aprendí mirando que cuando un animal (vaca) se resbala y se abre de patas, la única forma de pararla es enrollando su cola y tirarla fuerte: el dolor las pone de pie.

Un día de rutina, en la maniobra de embarque, al salir a cubierta, vi una vaca tendida con sus patas abiertas y a varios marinos tratando de parar al pobre animal con remos y patadas. —¡Alto!— dije con voz de mando, y tomé la cola del animal, le di el máximo de vueltas, (me encomendé a «don Jecho») y tiré con todas mis fuerzas. ¡El animal, de un salto se puso de pie! Percibiendo las miradas de sorpresa de mi personal, que me observaban incrédulos, ordené al contraмаestre: —¡Continuar la maniobra!

LAS VACAS SE VAN A PIQUE POR LA POPA

Con el contraмаestre Méndez, marino regional curtido en la zona, desde el puente observábamos la maniobra de «arreo y embarque de animales».

Contabilizando el embarque de treinta y dos vacas, vimos que la *vaca guía*, en vez de ingresar a la barcaza, siguió de largo y se metió nadando mar adentro, seguida de su séquito.

Muy preocupado, de un salto, mi “contra” se sube al serení (pequeño bote a remos) y me alerta: —¡se le van a ahogar las vacas, mi teniente!

Sorprendido e incrédulo porque veía que nadaban bien, me embarqué en el serení y lo ayudé con un “bichero”, vara larga que, en su extremo, tiene un gancho de bronce, con el cual les pegábamos en la cabeza para que se devolvieran a la playa.

Esta fue mi primera lección de náutica asociada a las vacas: cuando entran al agua, no tienen “chapaleta” de cierre, relajan esfínter, ¡haciendo (embarcando) agua por la *popa*, se inundan y se van a pique! ¡Literalmente, se ahogan por el traste!

INAUGURACIÓN DE LA CÁMARA DE LA LCU “DÍAZ”

Como *track* de rutina para el zarpe de la barcaza, en Punta Arenas, la pasada por COFRIMA (supermercado de abarrotes y licores), que estaba a la entrada del muelle, era la última

oportunidad de vitrineo y compras para llevar encargos y provisiones a Puerto Williams, siempre escuálidos de mercaderías y bastimentos.

Curioseando, encontré un tarro gigante que tenía estampada la imagen de un apetitoso pollo asado. La lectura era en sueco, al parecer, y llevaba también estampado, en un recuadro más pequeño, un queque. No me extraña —me dije—, estos gringos son agridulces, y lo encontré novedoso y apetitoso para inaugurar mi cámara con una cena oficial que ofrecería a mis “carretas” también aislados en la zona.

INAUGURACIÓN DE LA CÁMARA DE OFICIALES DE LA LCU “DÍAZ”

Entusiasta como siempre, el cabo (Rt) (radiotelegrafista) Maldonado me redactó un programa de invitación que hice llegar por mensaje y que sería puesta en tarjeta para la Cena Oficial de Inauguración de la Cámara de la LCU “Díaz”.

Menú: Coctel de erizos, canapés de centolla y plato de fondo: asado de pollo gratinado en su salsa.

Comité de recepción en el muelle: el cabo Beltrán con tenida del día, polainas blancas, gorro y pito mariner.

Mi sargento cocinero (el “Cookie”), con delantal blanco y gorro de cocinero, y el mayordomo, cabo Gallardo (el “Mayor”), harían de guía para esperar a mis invitados.

INVITADOS: Carretas CA 65

El chico Crovetto (escampavía “Fuentealba”), ocuparía la litera alta (la mía), y el negro Zuluaga, (buque cuartel “Covadonga”) con su guitarra, y los restantes, el Teca Díaz (remolcador de alta mar “Colo-Colo”), y el flaco Sanguinetti (barcaza “Morel”), en la litera de abajo con las dos sillas, tienen su acomodo, quedando espacio para transitar en el pasillo que deja el escritorio que, con mantel largo para el evento, hace de mesa.

Todo bien, esperando la cena, con anécdotas y canturreando, cuando aparece el cocinero con su gorro desinflado y cara asustada trayendo en bandeja el tarro de pollo con un cuchillo enterrado. —Mi teniente: ¡su pollo no es nada pollo... mire, es manteca! Y enterraba el cuchillo hurgando en la pasta blanca...

¡Me guardo las tallas y comentarios de mis comensales, por el menú fracasado de un pollo que mutó en un bistec descongelado y frito en manteca!

EL ZARPE AL ESTE PARA LLEGAR AL OESTE EN LOS CANALES FUEGUINOS

Como estaba previsto, de amanecida, zarpamos rumbo al este, con víveres, balones de gas y carbón, en comisión de reaprovisionamiento de PVS (Puestos de Vigías y Soberanía), sigla cargada de sensaciones que conllevan planificación, cartas, meteos y faenas de alistamiento, con mucho café, mensajes y reuniones.

En la jerga bagual (regional), le llamamos “La vuelta al mundo en chico», por la posibilidad de acortar la travesía

de la comisión (con suerte), al rodear la isla Navarino por el Cabo de Hornos con buen tiempo, o alargarla en tres días por el brazo NE del Beagle. Consideración no menor, si se tiene en cuenta que la barcaza, en su tarea principal de soberanía en la región austral, contempla brindar apoyo a los colonos y “transporte de carga viva” (animales, vacas y corderos), donde el agua y el forraje diario son cruciales.

ZARPE NOCTURNO

La barcaza zarpó a medianoche en otra de las tantas comisiones de apoyo y aprovisionamiento. «Punta gusanos», con el destello de su faro por babor a la salida de puerto, nos da la demarcación para el punto de caída a estribor, rumbo al este.

Dejamos atrás las luces del puerto y el eco de sus motores que retumba en la oscuridad, acompañados de ladridos lejanos, mientras la barcaza se adentraba en la neblina de lo incierto, en el silencio de la noche del Canal Beagle.

MAL TIEMPO

—Viene mal tiempo, mi teniente, me anticipa el cabo Maldonado al mostrarme la tabla de mensajes.

El registro del anemómetro (instrumento que mide la fuerza del viento) lo confirma con el rolar del viento y la lectura de sus fuertes rachas en un frente de baja presión. Las olas golpean con violencia la proa chata de la barcaza que se cimbra. Incertidumbre y sensación de inseguridad mezcladas con conjeturas y pensamientos.

CAPEANDO UN TEMPORAL

De madrugada, el mar encabritado con sus rompientes sacude las planchas de la barcaza, y la ventisca de aguanieve con sus relámpagos de luz nos golpea peligrosamente impidiéndonos avanzar. Apegados a la costa para capear el temporal, viramos en redondo y navegamos a tientas buscando un refugio. Al virar en redondo para «correr el temporal», por encanto cesa el rugido del viento que venía de barlovento (por donde azota el viento) y que, como latigazos helados, golpeaba de frente. Ahora, corriendo el temporal, como saeta se transforma en un manto de energía que, en suave brisa de sotavento (por donde se va el viento), imprime velocidad a la barcaza, silenciando los golpes y fuertes cabeceos que frenaban su avance. Navegando empopados con marejada de fondo y grandes olas, que no revientan, cual galopar en un alazán, da la sensación de ir bajando por un tobogán.

La entrada de agua, de olas por alcance sin reventar y el chisporroteo de la lluvia que, como hervidero, se embarcan por la popa, con silencio expectante que empuja el buque, atemoriza y desconcierta a los animales.

En la oscuridad de la borrasca se vislumbra un claro de calma y remanso, que como *Portal del Paraíso* ofrece cobijo. Es una bahía en las faldas de unas montañas. La carta nos sitúa en caleta “2 de mayo” de la bahía Yendegaia. ¡Estábamos a resguardo!

Siete casitas blancas que parecían recién pintadas por la nieve daban tranquilidad y refugio. ¡Estábamos fondeados! (anclados). Aquí la naturaleza parece un cuadro arrancado de la imaginación del mejor pintor, puesto al sur del mundo para su contemplación.

Al frente, cuando amaine el temporal, cruzando el Beagle en la isla Hoste de Puerto Navarino, nos espera un colono solitario «haciendo Patria» con su bandera chilena. Es el *Gringo* Peter Hill, que se resiste a volver al continente. Cultiva rosas en su jardín y mantiene intacto el dormitorio con los recuerdos de su mujer, «tal cual lo dejó el día que falleció» y que le da fuerza y sentido a su vida como colono.

SINFONÍA DEL AMANECER

Pasamos la noche en Yamana y a las 07:30, ya con luz, mientras poníamos proa a la Isla del Diablo, que divide el canal Beagle, para tomar el brazo noreste, en silencios hablados asistimos a una «comunidad con la naturaleza». Después de la ventisca de nieve, ahora aclaraba y como con un cambio de telón se nos mostraba un deslumbrante escenario de la naturaleza.

- La blancura ahora azulina bajo el cielo límpido de aquella mañana de invierno, con un sol que no calienta, nos muestra un cielo increíblemente diáfano que da la impresión de ser el más puro y limpio.
- ¡Tan cristalino y claro! En el anochecer nos acerca a las estrellas y en el amanecer nos invita, como en el «Principito con su luna», a tocar las estrellas...

Los cerros verdes, en sus cumbres, se veían encanecidos, ahora de un blanco teñido con rayos de luces, en danza de colores: violeta, rojo, naranja, amarillo, celeste, que anunciaban su amanecida. La sinfonía del amanecer fueguino, en sus silencios hablados con la naturaleza deslumbrante, invita a su comunión y a escudriñar el horizonte.

ESCUDEÑANDO EL HORIZONTE. BITÁCORA DE MAR (SINFONÍA DEL AMANECER).

Al caer hacia el este del Beagle bordeando la costa, descubro, con los prismáticos, en una pequeña loma, la mirada curiosa y esquiva de un guanaco que pastaba en los claros que la nieve había respetado. El resto de la manada se encuentra más al este. Habitan en las cumbres de los bosques, pero empujados por el hambre llegan a la costa. Caigo con el buque acercándome a la costa, y temerosos, se refugian entre los árboles. Hermosos animales que hasta ahora solo había observado en el zoológico.

ZONA DE VENTISQUEROS

Al navegar por el brazo noreste del Canal Beagle, nos adentramos en la zona de los ventisqueros.

Majestuosas moles de hielo, de grandes estruendos y nieves eternas erigidas como *altar de los cielos*.

Catedrales de hielo, sus cascadas de agua en arcoíris de lluvia con avalanchas de nieve y estampidas de hielo, son jirones de viento en oración y silencio que profanan el tiempo. Nieves eternas que, en silencio místico, sobrecogen al navegante y sorprenden al viajero.

Bordeando la costa, en el *track* de navegación que señala la carta, asistido por la danza de toninas que juguetonas cruzan la proa de la barcaza, con el trinar de bandurrias en desfile primaveral por la banda de estribor, asoman los ventisqueros Holanda, Italia y Alemania, y parece que el navegante explorador que los iba registrando, sorprendido por la deslumbrante majestuosidad de la naturaleza, se detuvo contemplando su instante.

CONTEMPLANDO CON EL ALMA

Acantilados de hielo en caprichosas formas que, desde las alturas, se desprenden como campanarios de catedrales vivientes y resuenan en coro de estampidas de hielo y de nieve en moles gigantes.

Como arpa celestial en su acomodo, rugientes, se deslizan, resuenan sus notas y, en anillos vibrantes, se expanden en ondas azules, y así como los astros en el cielo, titilan y quiebran el espejo de agua con moles que, a la deriva, se mecen errantes.

Me pregunto, ¿será por tanta belleza que al ventisquero más grande lo bautizaron Romanche?

ATARDECER EN ISLA LENNOX

AMOR...

Nació de una madre.

Nació del padre.

Se anidó en el niño...

Una hojita que vuela

cayó del árbol

y en su caída florece...

Verde suave, verde vida

que en su baile se mece.

Primavera de ensueños,

hoy el tiempo te besa

y junto al leño en el bosque

una hoja y su musgo florecen.

SINTIÉNDOME MARINO

Con viento NW aumentando estamos fondeados frente a la isla Ormeño. Recalamos a las 09:15 al PVS Picton, en el mismo momento que rolaba el viento en aumento.

Se desembarcaron treinta sacos a granel por lo que hubo que apurar la faena.

Zarpamos al PVS Banner, que está en la misma isla Picton, pero con vista al Beagle.

Aquí hay una ensenada protegida por un islote llamado Gardiner. Este lugar es tal vez el más pintoresco por su rada abrigada y por ser el único que tiene dos casas donde vive el personal con su familia.

Zona agreste y de sacrificios que a los navegantes nos recuerda que, en esta ensenada e islote, murieron de hambre, sin pólvora ni alimentos, atacados por los indígenas, el predicador Allen Gardiner y sus pastores evangélicos, cuando una tormenta los arrojó en esta playa.

Aquí se bajaron ochenta sacos y se embarcó el menaje de casa, bajo la celosa supervisión de la señora Luz, mujer del farero, el cabo Gallardo y sus dos niñas, que el contraмаestre Méndez tendrá que acomodar como pasajeros en tránsito en los entrepuentes.

REFLEXIÓN

Todo puzle en el armado de sus piezas cobra sentido cuando enmarcado en su historia, orillando entornos, nos abrimos al mundo mágico de los recuerdos que en sus sentimientos reverberan y que llamamos vida.

Silencios hablados... dibujando los pensamientos para pintar las poesías con la música del alma, inspirados por el arte de la creación.

LÁGRIMAS DE LLUVIA...

Rocíos de lluvia
que bañan las hojas
al caer de un otoño.
Mariposas de ensueño
cogidas al vuelo
que en su baile se mecen
con renuncios y penas.
¡Son tantas las formas
que un sentimiento desliza!
¡Tantos sus cauces y
tan poca su calma!
que un suspiro ya es brisa
y el silencio en su eco
es ausencia en el tiempo
que se ahoga en el viento
y se agranda ...

ATARDECER EN BANNER

OBSESIÓN

Puerto Williams, 27 de junio de 1967

(Fondeados en Banner, a la espera de buen tiempo).
Bitácora de un marino

OBSESIÓN... Sí, tal vez ese sería el título de un libro que, bajo mi obsesión, quisiera escribir...

El ser humano ¿es egoísta por naturaleza?, ¿es rebeldía natural (sin omitir mi propio egoísmo) el querer escribir, no una novelita de amor, sino el dejar estampado parte de lo propio?

El más ignoto ejemplar humano, ¿acaso no se sintió alguna vez predestinado para algo especial?

Sin duda, y tampoco dudaría de su frustrada obsesión de sentir las paredes de su espíritu presionadas por una *fuerza creadora*, que *quisiera agrietarlas interiormente* para que, por fin, al romper esa costra que la retiene, *pueda fluir* encauzada en nuestras propias inquietudes.

Propias, sí, pero tan enmarañadas.

Como locas en su expansión...

Lo prueban las mil hojas escritas sin terminar, mil temas insinuados sin perfilar, mil pensamientos, palabras borradas y vueltas a reescribir.

Pero, y el *tema* ¿es el mismo? Por supuesto que no: ora se trata del mar, la gente, la naturaleza, una aventura.

¿Pero el fondo? ¿Cuál es su fondo? ¡Solo es vida! Palpable, sí, pero no cristalizable en mis líneas...

En resumen, es un círculo vicioso circuido por la vida, *mi vida*, en cuya área se encierra una *materia bullente* que presiona con la misma *energía creadora de la inspiración* y *quema por la amargura de la impotencia de no poder expresarla*.

ANSIAS...

¿El día? no importa... Sentado en mi abismo,
busco el cauce que horada el tiempo.
No sé, le llaman vida, y mientras divago,
el vacío cae en mi pluma andante,
a la par que el silencio, y mi intento raya
en vano
una esperanza idiota que mastica enojos.
¡Y, sin embargo, pienso! ¿Inspirado?
La sonrisa hueca borra sus formas mientras
se pierde
en el eco de un sentimiento errante.
Allá abajo, en la quebrada del tiempo,
los días pasan y me creen loco porque
pienso.
Aquí arriba, los veo... como animales pasan
y cuento sus patas. ¡Heey! ¿Por qué corren?...
Si un hoyo hay en el camino,
¿también lo es en el destino?
Son tantas la formas que matizan el alma,
que una quebrada desvanece el rostro y
mientras suspiro,
en el amanecer de un silencio, un
pensamiento errante
llega con el sabor de lo incierto.
Lejos, en la quebrada del tiempo, los días
pasan
con sus paredes húmedas bañadas de
viento.
En sus intersticios vaciantes, con el ulular
del viento,
el rugir de las olas con sus rompientes

de sal y de lluvia, en claros de luna, danzan
bullentes.

Un recuerdo, entonces, un sentimiento vago
en su vacío

lubrica el alma, que en cada poro se siente
ardiente.

¡Vamos viajero andante!

Detén el tiempo en tus manos, cierra el
puño y alza el brazo

que lo que haces hoy, mañana queda.

¡Cuántas veces las inquietudes dormidas
punzan su sino!

Unas de enquisté, otras de vida...

¡Vamos, tú puedes!

¡Rompe esa costra, deja que fluya tu vida!

La vida es como el barro, se escurre entre
tus dedos,

¡Retenla, eso es vida!

¡Que lo que haces hoy, mañana queda!

La felicidad es como el viento, viene, llega
y se va.

Cual volantín remontas en cada instante...

¡Corre! Tira de su hebra... desbaratando
encajes

Llegarás hasta el hilo.

La vida es el viaje de retorno de un sueño...

Isla Quiriquina, Escuela de Grumetes. (15-
09-1970).

(Cumpleaños 27)

AMANECIENDO CON LUZ DE AURORA

Mañana, de amanecida, el buque zarpará al este en reabastecimiento de faros y, nuevamente, se refleja el cielo en el espejo de agua que enciende burbujas apretujadas por la quilla plana de la barcaza, que, en su cabeceo, con el reventar de las olas, prenden luciérnagas con luz de aurora.

Como la chispa a su luz, en cada instante renacerá la vida en el surco que dibuja su estela bullente.

En fin, queda la duda o la gran alegría de saber si nuestra profesión, el *ser marino*, alimenta el espíritu, con tantos zarpes y recaladas, renuncios y despedidas, navegaciones solitarias pero llenas de vida, *paradoja viviente* que va de la mano con sus inquietudes de vida y condiciones cambiantes.

Cambiantes, sí, pero con la misma obsesión de trascendencia, sin saber si se mitigan o la alimentan...

«LO QUE EL VIENTO ME DEJÓ»

Epílogo de la «Bitácora de vida de un marino»

En su hogar, 1 de diciembre de 2022

EPÍLOGO

Cincuenta y cinco años después, a los 79 años, rodeado de mis amores y habiendo realizado una vida plena y *cumplidas todas mis aspiraciones y sueños*, como abuelo chocho y aventurero de corazón, colgado de la sombra de mis seis nietos, y *en red de sentimientos con las generaciones de marinos*, que, en su momento histórico, con sus valores y tradiciones, conforman la marina de Chile.

¡Tengo la infinita alegría de confirmar que la identidad del *ser marino*, como fuente primaria de vocación que alimenta mi espíritu en el alma de sus valores, da sentido de trascendencia a la vida!

LO QUE EL VIENTO ME DEJÓ...

Zarparás entonces
hacia el mar de los anhelos,
hinchidas las velas
por brisas del recuerdo.

Y al hundir tu proa
en mil olas del pasado,
mil gotas de una vida
caerán con el rocío
para bañar las otrora
ansiedades juveniles.

Y con cantos de ilusiones
que entonan compañeros,
tripulantes todos ellos
de tan fantástico velero,
volverás en sentimientos
como antaño en batallones.

Y unidas como siempre
en el alcázar de tus sueños
las anclas con su estrella
fondeará en los corazones.



>> Figura 1: Banda de estribor: sector de gobierno y habitabilidad de oficiales (nótese la claraboya en ojo de buey que da luz y olores bajo el puente). Fuente: elaboración propia

>> Figura 2: Vigila la maniobra el perro «Brecknock», ayudante y de dotación del buque.
El reventar de las olas hace cimbrar la barcaza y saltan las planchas de la cocina.



>> Figura 3: Cubierta Central que une las bandas de la barcaza con rampa abatible y huellas de orugas para la carga.



>> Figura 4: Subtenientes *Cabeza de Ratón* en Puerto Williams.

>> Figura 5: Subtenientes *Cola de León* en Crucero Prat. "Machine" Román, "Chalala" Schlack, "Pililo" Orrego.

>> Figura 6: El colono Peter Hill cultiva rosas y mantiene el dormitorio como lo tenía su señora el día que falleció, y le da sentido a su vida haciendo patria en Navarino. Lo visitan el comandante de la LCU "DÍAZ", teniente Huidobro, y el logístico de las torpederas, teniente Abel Osorio.

RODRIGO COLL. PINTOR. Obra y registro

RODRIGO ALFONSO COLL OLIVARES

ORCID: 0009-0001-8874-9758

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Rodrigo Coll. Pintor.

Obra y registro.

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 292-296

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5368>

Soy Rodrigo Alfonso Coll Olivares, chileno, pintor autodidacta y melómano.

Mi trayectoria artística comienza a principios de los noventa, en el primer «taller» que tuve en Santiago y, también, con la posibilidad de participar en la creación del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. Tener un espacio propio (una casona compartida con arquitectos que preparaban su proyecto de título) fortaleció el impulso creativo vital que desde antes sentía, además de un compromiso total de dedicación al arte. Por otra parte, el Mural #2 que pintamos con alumnos de la P.U.C.V., liderados por Francisco Méndez, en el cerro Bellavista del puerto, marca el inicio de las numerosas actividades culturales en las que he participado y a las que asisto periódicamente en Valparaíso. En ese lejano 1991, durante varios meses, arriba de un alto andamio, realizamos una reproducción a gran escala de una obra donada por la pintora Gracia Barrios. Lamentablemente, hoy no existe, ya que la muralla donde estaba (Escalera Pasteur) se derrumbó en el 2019.

Ser un autodidacta define lo que pinto y he pintado a través del tiempo. He seguido un camino personal, sin referencias evidentes ni escuela, que se constituye y evoluciona con el “hacer”. Un permanente «hacer», explorando en profundidad todas las posibilidades de «el color de la materia» y «lo formal», con la misión de desarrollar un estilo de expresión plástica original, entre «lo abstracto» y «lo figurativo». La música, por otra parte, ha sido como el «corazón» o sistema primario principal que permite unir ambas instancias creativas, una fuente inagotable de inspiración y de acción, como un rítmico motor que me impulsa a avanzar.



>> **Figura 1: Foto del autor.** Fuente: <https://costamagazine.cl/explorando-el-poder-creativo-del-color-a-través-de-la-pintura/>

Comencé pintando obras abstractas. Sencillas composiciones en colores primarios y fuerte contraste. Utilizaba óleos sobre tela o pasteles grasos sobre papel. Luego, agregué elementos geométricos (círculos, líneas) a la composición para obtener un resultado más complejo. Después de un tiempo, exploré las posibilidades de transformación de «la mancha». Además, me interesó el contrapunto entre lo que brota espontáneo, incontenible y lo trabajado en detalle, rigurosamente. Y decidí que la «experimentación» sería básica y fundamental en mi trabajo. Descubrí que, cambiando el óleo por los acrílicos, la mancha se podía transformar en un brillante «trazo»: deslizando con presión una espátula sobre un «soporte» liso. Y que los distintos tamaños de las espátulas producen diferentes tramas que reflejan perspectiva y volúmenes. De esa manera, realicé series de obras monocromáticas y policromáticas y pinté sobre papel profesional de ilustración, madera y telas preparadas (lisas). Al poco tiempo, se concretaron mis primeras exposiciones, individuales y colectivas, en Valparaíso y Santiago (galerías, centros culturales y muchos «otros»). Luego, fui derivando desde el expresionismo abstracto (volumétrico) a lo figurativo, al pintar, con la técnica antes expuesta, sobre un dibujo previo. También me interesó el arte pop, las ilustraciones y la gráfica en general, por lo que desarrollé otra línea de trabajo en ese sentido, pintando (con lápices acuarela sobre papel o acrílicos sobre tela) coloridos dibujos/escenas protagonizadas por personajes, paisajes, flora/fauna y símbolos/signos.



>> Figura 2. Título: **CAP DUCAL**, técnica: lápices acuarela sobre papel (2023). Fuente: Elaboración propia.

>> Figura 3. Título: **Camino Reñaca/Concón**; técnica: lápices acuarela sobre papel (2020). Fuente: Elaboración propia.

En 1995 decidí, por primera vez, realizar un registro fotográfico de las pinturas, con la mejor calidad posible, es decir, «película» formato 120mm, de diapositivas 6x6. Esta noble alternativa análoga permite obtener una reproducción real; observable a simple vista, de una obra determinada. Como el resultado (diapo) es tan bueno, establecí una dinámica metodológica de acción: pintar una serie de obras, después, hacer el «registro» respectivo (en estudios de fotógrafos, mediante la modalidad de «canje») y, al final, exponer.

En forma paralela, conseguí escribir reseñas musicales para diarios y revistas, con el fin de comentar el «álbum destacado del mes», el cual iba a buscar, religiosamente, a los más importantes «sellos» de la industria discográfica. Cómo publicaba todos los meses en «medios impresos» tuve la suerte de establecer un contacto cercano con nuevos fotógrafos profesionales.

Con la llegada de la tecnología a la fotografía, las «sesiones» adquirieron un doble carácter: análogo (revelado) y digital (reproducciones almacenadas en CDs, editadas *in situ* en un computador, en alta o baja resolución). En total, diez productivos años, en los que logré juntar un numeroso archivo visual.

En la actualidad, me gusta trabajar diferentes estilos de pinturas abstractas, donde, además de las «estructuras volumétricas» antes mencionadas, trato de crear coloridos espacios plásticos sicodélicos, dinámicos, sugerentes y rítmicos que invitan a «adentrarse» en la obra o seguir atentamente las reverberaciones de la trama presentada. También, desarrollar series de arte geométrico. Siempre he buscado que el detalle de la terminación (acabado) sea fino, minucioso e identifique a su autor. En lo figurativo, pinto expresivas escenas con tintes pop surrealistas, además de paisajes y retratos realistas, cómo primerísimos primeros planos, de personas y animales. Para concluir, debo destacar que los dos pilares fundamentales que sostienen mi obra son el color en un amplio espectro, vibrante, cálido y brillante, a máxima luz, nitidez y alto contraste, y el primer plano, que es mi manera de presentar los trabajos.

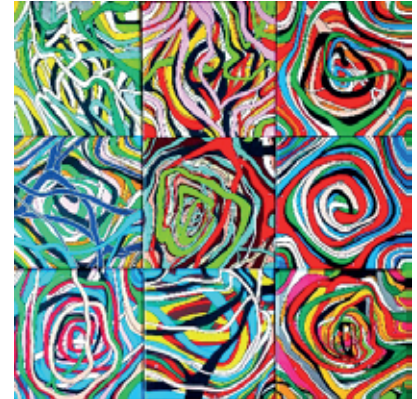
Escucho música desde muy niño en un plan de inagotable búsqueda de mayor conocimiento, explorando músicos que no conozco para potenciar mi diaria labor creativa. Analizando en profundidad rock alternativo, *avant garde*, *experimental*, *dark folk*, *garage*, *industrial*, *doom instrumental*, *slow core*, *sad core*, *no wave*, *noise*, *post rock*, *math rock*, *proto punk*, *post punk*, *shoegaze*, *space rock*, *sicodelia*, *stoner rock* y *drone*. También música electrónica experimental, originaria y actual, *ambient*, *DUB*, *IDM*, *tecno*, *minimal*, *d&b*, y *deep house*, además de las subdivisiones y fusiones. También me gustan las bandas sonoras de películas y soy socio del Cine Arte de Viña del Mar. Ya no colecciono música en formato físico original, pero sí creo listas a mi nombre «rodrigoalfonsocoll» (475, siempre en aumento y abiertas para todos los usuarios de Spotify),

con los mejores temas de los más de novecientos músicos (discografías completas) que sigo en dicha plataforma.

Fui dos veces jurado en el Concurso Nacional de Arte Joven, de la Universidad de Valparaíso, y expuse pinturas en distintas salas del activo circuito regional. Finalmente, aunque hago el registro fotográfico de las obras que voy terminando en forma personal (ventajas tecnológicas inmediatas disponibles) el *book* de diapositivas que logré reunir lo cuido como «hueso santo».

Actualmente, parte de mi obra se puede ver en:

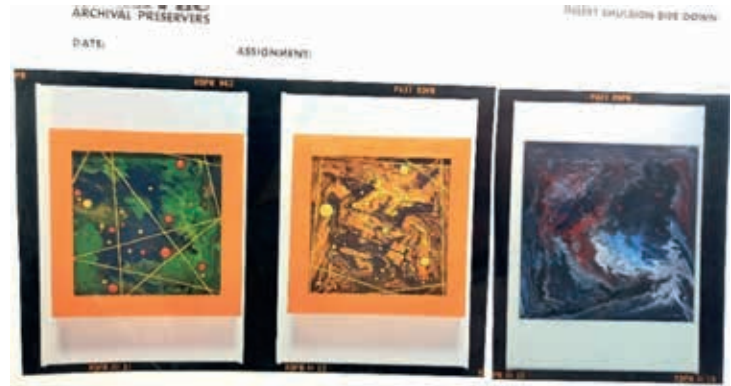
<https://www.instagram.com/byrcoll/>



>> Figura 4. Título: *4 tramas volumétricas*; técnica: acrílicos sobre papel (espátulas). (2025). Fuente: Elaboración propia.

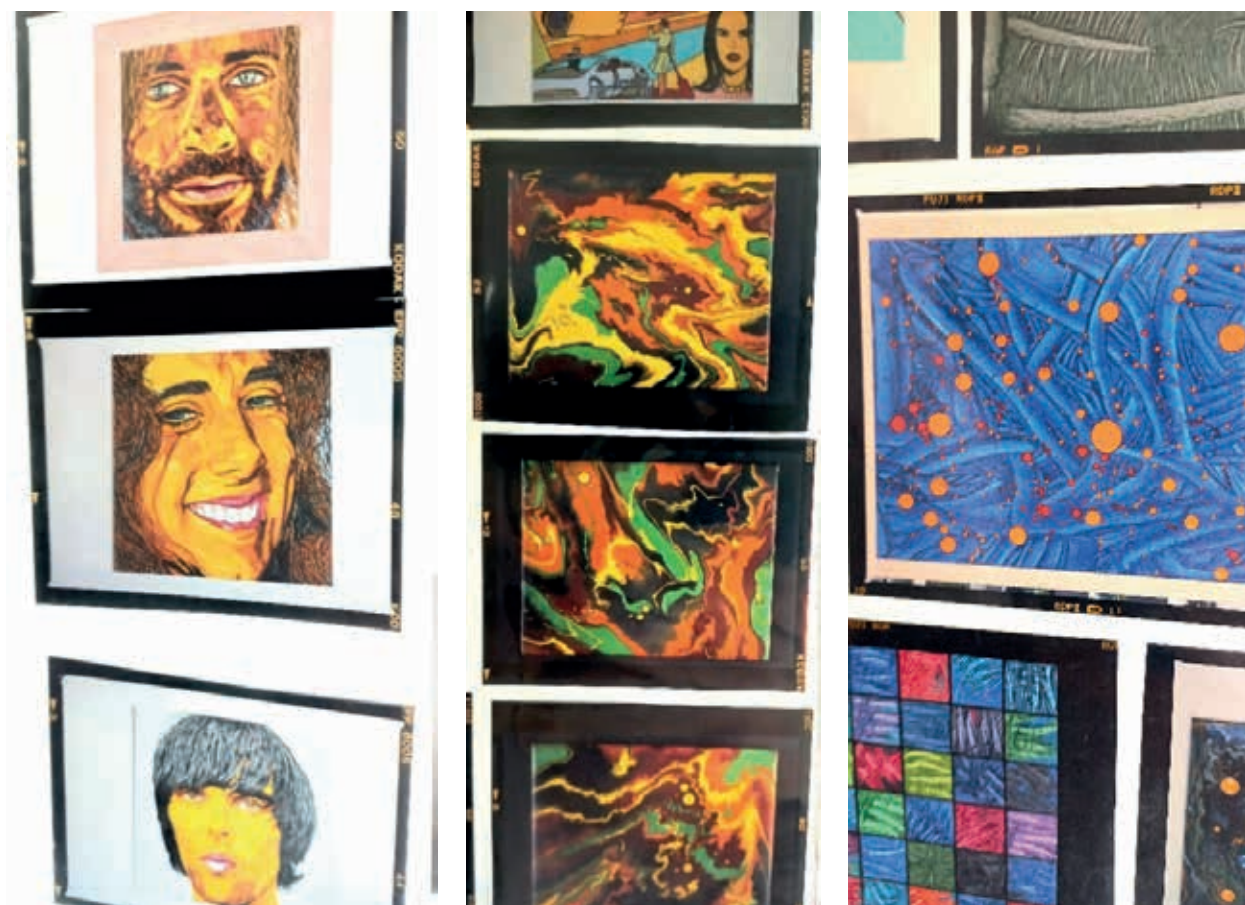
>> Figura 5. Título: *4x4=16*; técnica: acrílicos sobre papel (2025). Fuente: Elaboración propia.

>> Figura 6. Título: *9 reverberaciones*; técnica: acrílicos sobre tela (2022). Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 7. Registro colección de archivos fotografiados. Fuente: Elaboración propia.

>> Figura 8. Película Diapositiva FUJI RDP II, formato 120 mm, en tamaño 4,5x6 cm., año 2005. Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 9. Película Diapositiva KODAK EPP 6005, formato 120 mm, en tamaño 6x6 cm. año 2002. Fuente: Elaboración propia.

>> Figura 10. Película Diapositiva KODAK EG 100, formato 120 mm, en tamaño 4,5x6 cm., año 2006. Fuente: Elaboración propia.

>> Figura 11. Película Diapositiva FUJI RDP II, formato 120 mm, en tamaño 4,5x6 cm., año 1997. Fuente: Elaboración propia.

Andrea Beiza: artista visual, grabadora y docente.

Colección de trabajos

ANDREA ISABEL BEIZA JARA

Artista Visual, Grabadora y Docente.

Magíster en Arte Mención Patrimonio. Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, 2010. Profesora de Artes Plásticas. Licenciada en Educación. Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso. ARTISTA Colectivo CASAPLAN

ORCID: 0009-0007-4106-0260

Contacto: <https://www.instagram.com/p/C2kGN9au3EM/>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

**Andrea Beiza: artista visual,
grabadora y docente.
Colección de trabajos**

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 297-300

PERFIL PROFESIONAL

Más de quince años de trayectoria impartiendo clases de Artes Visuales en la educación formal a estudiantes de todos los niveles de enseñanza básica, media, universitaria y todo rango etario, en el sector público y particular. Ha desarrollado experiencia en estrategias didácticas según necesidades individuales, programas de inclusión educacional y uso de herramientas digitales de la información y la comunicación, tanto en la región de Valparaíso como en la zona austral de Chile.

En su recorrido artístico profundiza en las vertientes del dibujo, pintura, grabado, litografía y técnicas gráficas experimentales, explorando los procesos de producción de la imagen creativa. También ha participado en exposiciones colectivas e individuales en Chile y en el extranjero.

Ha realizado operaciones de coordinación, administración, gestión y ejecución de proyectos artísticos, culturales y educativos, haciendo uso y manejo de las RR. SS. como herramienta de marketing, promoción y difusión.

En la actualidad, se desempeña como docente, artista visual grabadora, gestiona proyectos de creación personal y colectivos, dicta clases particulares de dibujo, pintura y grabado. Se especializa en litografía y edita obra a otros artistas. Coordina y participa en exposiciones. Obras disponibles en las Galerías ArtParadise de Cerro Alegre y Casaplan, Valparaíso.

Miembro, desde 2023, de Artista Colectivo Casaplan.

Desde 2022, Galería ArtParadise, Cerro Alegre, Valparaíso. Galería Arte Mark Online, Cerro Concepción, Valparaíso.

Desde 2018, APECH, Asociación de Pintores y Escultores de Chile.

Desde 2012, Centro del Grabado de Valparaíso, Chile.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5369>



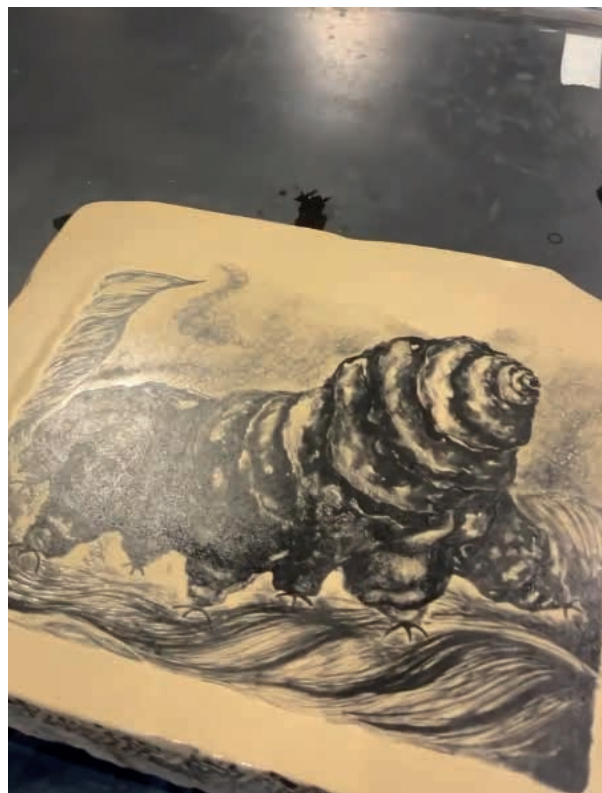
>> Imagen. Registro autora en CASAPLAN Fuente:
<https://www.instagram.com/p/C2kGN9au3EM/>

FORMACIÓN ACADÉMICA

2019, Magíster en Arte, Mención Patrimonio. Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso.

2010, Profesora de Artes Plásticas. Licenciada en Educación. Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso.

2003, Técnico en Artes Gráficas. Liceo Politécnico José Francisco Vergara.



>> Imágenes *Tusche. Water Bear. Lithographic Edition*
Fuente: <https://www.instagram.com/p/Cx0PlvQOnSj/>



>> *Old beard*. Waterless lithography & lapped. A/P exemplary. 2023. Printed on conqueror 300g 49,5 x 35 cm. Acquired by @claudiacataldoartistavisual
Fuente: <https://www.instagram.com/p/CtMw05yuPFJ/>



>> *Imágenes*. Serie Ártico y Austral. *Litografía*

LAS ESFERAS DE ANDREA BEIZA. ARTISTA VISUAL, GRABADORA

La obra de Andrea Beiza se inscribe en el cruce entre tradición gráfica y exploración experimental, donde el grabado, la litografía y el dibujo constituyen ejes centrales de su producción artística. Con una formación que integra el magíster en Arte con mención en Patrimonio (Universidad de Playa Ancha, 2019), licenciatura en Educación, título de profesora de Artes Plásticas (2010) en la misma casa de estudios, así como la profundización en litografía con el maestro Rafael Munita en Casaplan, Beiza ha consolidado una trayectoria de más de veinte años en el campo del arte y más de quince en docencia.

Su trabajo visual se caracteriza por la investigación de la imagen desde diversas técnicas gráficas, articulando la rigurosidad del oficio, memoria y exploración, con búsquedas estéticas ligadas a lo simbólico, lo onírico y lo narrativo, donde el grabado se erige como territorio vivo que conecta con la huella infalible del tiempo. La litografía ocupa un lugar protagónico en su producción, tanto en proyectos de creación personal como en ediciones realizadas para otros artistas, lo que le ha permitido profundizar en los procesos de impresión, transferencia y experimentación material.

Paralelamente, su experiencia como docente en distintos niveles educativos —desde enseñanza básica hasta universitaria, en instituciones públicas, privadas y clases particulares a todo rango etario, en la Región de Valparaíso y en la zona austral de Chile, actualmente imparte talleres y realiza asistencia al artista en Casaplan—, lo que ha nutrido una mirada pedagógica comprometida con la inclusión, la diversidad y el desarrollo creativo de las y los estudiantes. Este cruce entre enseñanza y práctica artística configura un campo fértil donde la transmisión de saberes se articula con la creación contemporánea.

Beiza ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales tanto en Chile como en el extranjero, situando su obra en un diálogo amplio con distintas escenas artísticas. Actualmente forma parte del Colectivo Casaplan, del Centro del Grabado de Valparaíso y de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH). Sus obras se encuentran disponibles en la plataforma digital de galería ArtParadise (Cerro Alegre) y en las vitrinas de Casaplan (Valparaíso). Actualmente, participa en la exposición Territorios compartidos, organizada por el Centro del Grabado de Valparaíso en colaboración con el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM). La muestra pone en diálogo la producción gráfica contemporánea con el territorio, la memoria y la identidad, proyectando más de treinta años de trabajo colectivo en torno al grabado.

Su producción de obra explora territorios físicos y simbólicos, sumergiéndose en sus tesoros salvajes y dando vida a criaturas representantes de diversas esferas del universo interno del ser humano, configurando imágenes que actúan como puentes entre mundos interiores y realidades colectivas. Su narrativa promueve la conciencia en torno a problemáticas ambientales, sociales y humanas. Desde allí, cada trazo y cada impresión devienen actos de conexión: con el entorno, con los otros y con su propio interior.

Reseña de cine: «Trilogía de los colores» (1993-94): las jaulas del alma.

ANÍBAL RICCI ANDUAGA
ORCID: 0009-0000-1384-8279

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

Reseña de cine: «Trilogía de
los colores» (1993-94): las
jaulas del alma.

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 301-305

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5370>

El compositor Zbigniew Preisner será cómplice de la visión sombría de la vida de Krzysztof Kieślowski expresada en esta «Trilogía de los colores».

Krzysztof Kieślowski realizó la «Trilogía de los colores» inspirándose en los ideales de la revolución francesa: libertad (*Bleu*), igualdad (*Blanc*) y fraternidad (*Rouge*).

No codiciarás a la mujer de tu prójimo, noveno mandamiento para el judaísmo y el cristianismo, evocado por este director en su *Decálogo* (1988), retrata a un hombre que no puede satisfacer a su mujer y que, en algún pasaje, escucha al compositor ficticio Van den Budenmayer, pseudónimo de Zbigniew Preisner, el genio musical tras las partituras de parte importante de las películas del cineasta, cuya misma pieza será rememorada en *Rouge*, otorgándole un nuevo enfoque, disparador esta vez de la esperanza, tema abordado de manera melancólica dentro de su filmografía.

Kieślowski acostumbró insertar partituras, personajes sin nombre e, incluso, protagonistas en sus filmes, unos dentro de los otros, en un juego de matrioskas que ocultan ventanas para entender su mensaje, muñecas que simbolizan ciertas emociones que atrapan al individuo y al mismo director en su particular visión de la existencia. Dentro de esa faceta pesimista también hay visos luminosos, debido a cierta obsesión por buscar aspectos que unieran al ser humano, rasgo también recurrente en las artes.

El cine del polaco se entiende desde cualquier rincón del planeta, el lenguaje expresado a través de emociones, su alfabeto, la materia prima esencial, esas teclas universales del ser humano, las jaulas del alma según el código del director. Jaulas en vez de emociones, por esa lucidez para expresarlas a través de la variación patológica, un contraste violento para desenmascararlas.

BLEU (1993)

Patrice es un afamado compositor. El auto se estrella contra un árbol y mueren él y su hija. Sobrevive la joven esposa. Las primeras escenas transcurren en el hospital durante su recuperación.

Los planos se tiñen de azul ante la música que brota de esa mente. Julie alquila un apartamento en un barrio lejano y no se atreverá a confraternizar con los vecinos. Desde un café observa a una anciana encorvada, pero su tristeza la aísla y la viejita deberá depositar la botella a duras penas en un contenedor.

Primera ventana dentro de la trilogía. Julie, en su desconsuelo, no puede ayudar a nadie, pero tampoco firmará el consentimiento para que desalojen a una vecina del piso de abajo.

A lo largo de *Bleu* se oyen fragmentos de la partitura que Julie aloja en su cabeza. Esas notas le recuerdan todo lo que ha perdido. En las escaleras de su nueva morada vuelven a surgir destellos azules que se confunden con esas notas.

El azul de la piscina irá sanando sus heridas durante las noches. La vecina necesitará consuelo en el futuro y Julie entrará en su burdel, donde confiesa que le gusta su trabajo: "Libertad", color azul de la bandera de Francia, según Kieślowski.



>> Figura 1. Fotogramas escenas del film *Blue*, de la serie "Los tres colores del cineasta" Krzysztof Kieślowski. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=ECTXX0ZGdUM>

Seres a la deriva, se encuentran solos como la viejita encorvada, pareciera que la vida fuera puro sufrimiento. Julie ha ido entablando pequeños lazos con esos seres errantes y ante la decisión del ayudante de Patrice por terminar el concierto, ella se volcará a completar vacíos de la música que le pertenece.

Se entera por casualidad que su marido tenía una amante, a la que enfrenta en un café a la salida de tribunales. En esos mismos estrados, Julie se cruzará, también casualmente, con los personajes de *Blanc*, ventana a la segunda cinta de la "Trilogía de los colores".

Los fragmentos de música intercalados por fundidos a negro van navegando entre imágenes de esos seres solitarios que habitan Francia: el chico que la rescató, la vecina, la madre, el amante dando a luz al hijo de Patrice y ella misma abrazada junto al ayudante de su marido.

Las notas han completado los silencios y la belleza de esa libertad cobra sentido. La música acompañará a esas vidas inconclusas hasta que puedan conectar con otros solitarios.

BLANC (1994)

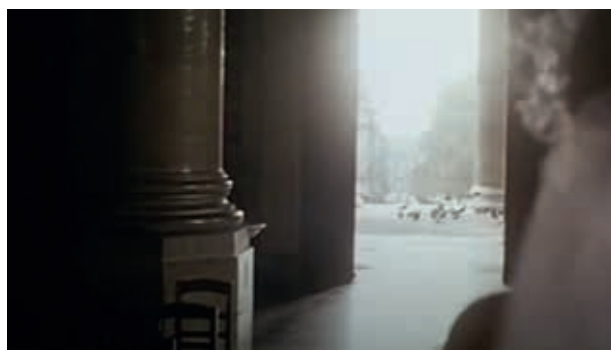
"Igualdad", color blanco de la bandera francesa, según Krzysztof Kieślowski. Un peluquero de origen polaco abandona el tribunal donde su esposa ha solicitado el divorcio, dejándole una maleta con sus pertenencias. Un sujeto desarraigado que no ha podido consumir el matrimonio, debido a que se siente menospreciado en París (hasta las palomas le vierten excrementos).

Karol no tiene dónde dormir y mientras pasa frío en la calle, observa a un anciano encorvado con dificultades para depositar una botella en el contenedor de envases. Observa a ese ser desvalido, al que ni por asomo ayuda e, incluso, se ríe al verlo sufrir una vida "igual" de desgraciada.

Esta ventana no es muy esperanzadora, hay rabia en este hombre que ha tenido una racha de mala suerte. Antes de salir del país escondido en su maleta, Karol ha sido testigo de cómo Dominique disfrutaba del sexo con otro hombre. Robará una escultura que le recuerda a esa mujer idealizada, se romperá en el trayecto hacia Polonia y el hombre tendrá que pegar esos trozos.

Una segunda forma de igualdad se expresa a través de la lucha entre el bien y el mal. Karol lo ha perdido todo, vuelve con su hermano a la modesta peluquería de Varsovia y en un segundo empleo trabaja para unos especuladores inmobiliarios. No tiene dinero y está dispuesto a quitarle la vida a otro habitante de su tierra, otro "igual" que está cansado de la vida mundana.

Le dispara una salva, le da otra oportunidad y algo ha cambiado, antes eran un par de desgraciados y ahora patinan felices en el hielo. Hermosa escena. De ahí en adelante todo será posible para esos dos hombres, en cierto modo, a ambos se les abren posibilidades de futuro.



>> Figura 2. Fotogramas escenas del film *Blanco*, de la serie “Los tres colores del cineasta”, Krzysztof Kieślowski. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=vDiymZOCaZg>

Krzysztof Kieślowski hará patente su desprecio por el sistema capitalista donde todo tiene precio, ya sea una vida humana o una propiedad apetecida por los mafiosos. Karol estará dispuesto a estafar a los especuladores y con ese dinero volverse un hombre de negocios. Donde anteriormente existía amor por una mujer, ahora aflora cierta falta de escrúpulos.

El mal ha equilibrado las fuerzas del bien. En Polonia alcanzó fortuna dejando atrás la mala suerte. Poco a poco se fue convirtiendo en un ser rencoroso. Se podría decir que se ha vuelto tan insensible como Dominique. La venganza será simular su muerte e inculpar a su exesposa.

Tras el funeral, se materializará ante ella y harán el amor al encontrarse en igualdad de condiciones. La venganza se ha consumado y por las mañanas él acude a la cárcel a divisar a Dominique en su celda. Ella, mediante señas a la distancia, aceptará volver a ser su mujer. Ella era su obsesión y ahora Dominique ha sido cautivada por el maquiavélico plan.

La obsesión patológica fuerza la mutua atracción. Vuelve la escena de ella saliendo de la iglesia, radiante, esta vez correspondida por un beso.

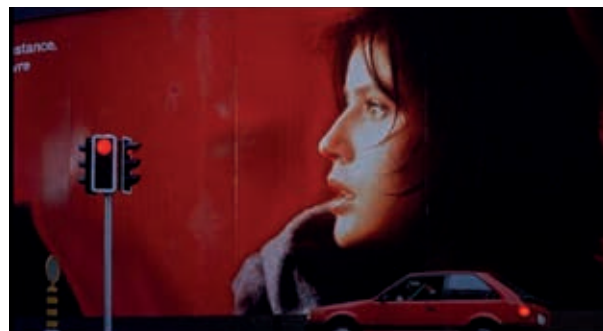
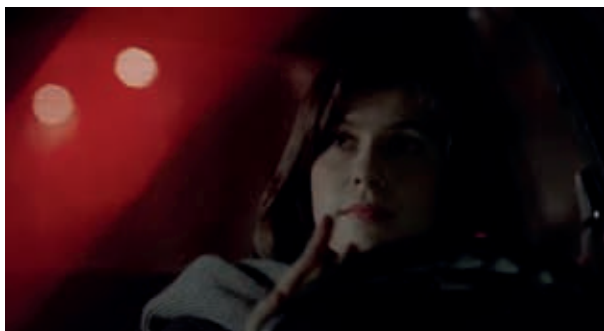
Blanc es una comedia negra dentro de la “Trilogía de los colores”, con música sublime que marca los clímax. El matrimonio como transacción y el final simbolizan un sentimiento retorcido.

No es casualidad esta visión capitalista de las relaciones, el mismo actor que aparece en *No codiciarás las cosas ajenas*, el décimo mandamiento aludido en *Decálogo*.

Kieślowski vivió la desintegración de la Unión Soviética luego de la caída del muro de Berlín. Intuía la pérdida de los valores familiares tras la llegada de la economía de mercado. Lo deja patente en *Decálogo 10*, los hermanos que están a un tris de traicionarse y de traicionar su verdadera pasión.

El director culpa al mercado de la falta de solidaridad de la sociedad, a través de ese no ayudar a los ancianos a depositar una botella, visionado tanto en *Bleu* como en *Blanc*.

ROUGE (1994)



>> Figura 3-4. Fotogramas escenas film *Red*, de la “Trilogía de los colores”, del cineasta Krzysztof Kieślowski. y música de Zbigniew Preisner. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=7q1klfV61YQ>

La solidaridad se expresa en el cariño por los animales, en no darse por vencida ante el pesimismo del juez: «en cualquier momento la vida puede sonreírte», como se lee en la gigantografía publicitaria donde aparece Valentine, modelo de pasarela ingenua y de buen corazón.

El lazo final con las otras dos cintas de la “Trilogía de los colores” será expresado a través de la propia protagonista cuando ayuda a una anciana a depositar la botella en el contenedor.

“Fraternidad”, color rojo de la bandera francesa, para Kieślowski sinónimo de solidaridad. Surgirá el tema de las relaciones abordado desde lo aleatorio, las conversaciones telefónicas entre amantes darán luces al espectador. El nexo con un amor oculto será a través de escuchas telefónicas que realiza un juez retirado al que, por azar, conoce Valentine. Ella atropelló a su perro y por los datos del collar ha ingresado a la residencia y también, casualmente, se ha enterado de que el juez espía a sus vecinos.

Otra grabación será entre una mujer de más edad que el amante, un joven abogado que acaba de recibirse. El juez intuye que el estudiante de leyes no ha encontrado al verdadero amor, sin percatarse de que así era él cuando joven y todavía desconociendo que este último sufrirá la misma decepción que experimentó en su juventud.

Lo aleatorio de las escuchas será central en esta cinta y gracias a la intervención de la intimidad, sin sospecharlo, el juez hará posible un vínculo otra vez casual entre el futuro juez y Valentine. Las pláticas con la chica van ablandando el corazón del juez y la música cada vez más esperanzadora irá sugiriendo un sentimiento platónico.

En las otras películas de la “Trilogía de los colores”, los personajes luchan contra la soledad, Julie sorteando una depresión y Karol materializando su obsesión compulsiva. En esta tercera parte, el juez termina con su pulsión por espiar, sólo porque Valentine se lo pide.

El juez cambia su forma de ver el mundo y, de manera indirecta, altera el curso de las relaciones (de ella y los

vigilados), cambiando, azarosamente, el enjambre de la sociedad.

También hay una solidaridad compartida en *Rouge*. El hombre la ve con los ojos que la verá el futuro juez y ella le trajo esperanza a su vida: los cachorros, la invitación al desfile de moda, el sentimiento de preocupación al final de la cinta.

El tono sombrío del comienzo será mutado en esperanza, incluso luego de un terrible accidente de transbordador. Valentine ha resucitado, apareciendo entre los sobrevivientes de la tragedia junto a los protagonistas de *Bleu* y *Blanc*.

Los acordes y partituras de Zbigniew Preisner destacan, sobre todo, en esas partes de la “Trilogía de los colores”, quizás el compositor sea un mejor cómplice con la visión sombría de la vida que tan bien retrató Krzysztof Kieślowski en su *Decálogo* unos años antes.

Rouge también se vestirá de melancolía, de vidas en proceso, aun cuando utilice como telón de fondo la esperanza en el ser humano.

FICHA TÉCNICA

Título original: *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge*

Año: 1993-1994-1994

Duración: 98-92-99 minutos

Producción: Francia

Dirección: Krzysztof Kieślowski

Guion: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski

Reparto: Juliette Binoche, Benoît Régent, Florence Pernel; Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy, Janusz Gajos; Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant, Jean-Pierre Lorit

Música: Zbigniew Preisner

Fotografía: Slawomir Idziak-Edward Klosinski-Piotr Sobocinski

Género: Drama / Comedia / Drama

Calificación de «Trilogía de los colores»: 9/10

> INSTRUCCIÓN A LOS AUTORES
NORMAS DE EDICIÓN
ALCANCE Y POLÍTICA EDITORIAL

> **Revista Márgenes** entrega una perspectiva iberoamericana de temas centrados en la condición humana y la calidad de vida, los procesos sociales, culturales, ambientales, históricos y políticos que atraviesan la sociabilidad a través de Artículos de Investigación y Artículos Dossier. La revista está dirigida a la comunidad académica y científica y tiene como propósito publicar contribuciones originales de alta calidad, que propongan enfoques inter y multidisciplinarios.

Artículos de Investigación

Los artículos que corresponden a esta categoría deben presentar resultados de investigaciones científicas o reflexiones bibliográficas cuyo contenido sea inédito y original.

Artículos Dossier

Esta categoría de artículo debe revelar de forma breve alguna experiencia, reflexión, crítica, desde una perspectiva académica y/o profesional. Las reseñas de libros están incluidas en esta categoría.

PROCESO DE EVALUACIÓN Y SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.

La evaluación de artículos recibidos por Revista Márgenes, se hará mediante un doble arbitraje ciego. Se enviará en forma anónima la proposición de artículo a dos evaluadores externos a nuestra institución, quienes decidirán la aprobación o la desestimación de su publicación. Si ambos coinciden en el rechazo, el artículo no se publicará. No obstante, en caso de divergencia, se recurrirá a la evaluación de un tercer árbitro, quien dirimirá la publicación final del artículo.

El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los 4 meses.

Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de **Revista Márgenes**.

Revista Márgenes está publicada bajo una Atribución-No-Comercial- Compartir Igual 3.0 de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/bync-sa/3.0/deed.es>. Con el envío de colaboraciones a Revista Márgenes, deberá entenderse que los autores conocen y suscriben las condiciones establecidas en dicha licencia.

FORMA Y PREPARACIÓN DE ARTÍCULOS

La **Revista Márgenes** utiliza el formato APA.

Cuando se cita textualmente un fragmento de más de 40 palabras, el bloque se debe presentar en una nueva línea, sin entrecomillado. Siempre se debe indicar autor, año y la página.

Las citas literales de cinco líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato o en cursiva. En ambos casos se utilizará la modalidad (Autor, año, página). Ejemplo:

De ahí la preponderancia urbanística del principio de circulación, que dejaría de manifiesto el fin de la escala intermedia entre individuo y megaestructura (Agier, 2010:75).

Si la oración incluye el apellido del autor, solo se escribe la fecha y página entre paréntesis. Ejemplo:

Ascher (2004:50) explica que el proceso actual de urbanización de las ciudades deviene del proceso de modernización que la sociedad ha venido experimentando desde la Edad Media.

Si no se incluye el autor en la oración, se escribe entre paréntesis el apellido, la fecha y la página. Ejemplo:

el proceso actual de urbanización de las ciudades deviene del proceso (discontinuo) de modernización que la sociedad ha venido experimentando desde la Edad Media (Ascher, 2004:50).

Si la obra tiene más de dos autores, se cita la primera vez con todos los apellidos. En las menciones subsiguientes, sólo se escribe el apellido del primer autor, seguido de la frase *et al.* Ejemplo:

En esta canasta de arquetipos funerarios, la Chullpa como construcción monumental, tenía una triple función: primero, los miembros de las comunidades demostraban respeto hacia el estatus social del difunto (Kesseli & Pärssinen, 2005:200).

El área nuclear de la civilización Tiwanaku y su datación se remontaría a 200 años después del desmoronamiento del imperio Tiwanaku (Kesseli & *et al.*, 2005:200).

Si son más de seis autores, se utiliza *et al.* desde la primera mención.

Las citas indirectas siguen los mismos principios salvo mención del número de página. (Autor, Año).

Las elipsis, sean al principio, medio o fin de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio y entre corchetes: [...].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas deberán ajustarse a la norma APA.

El orden alfabético está establecido por la primera letra de la referencia.

Las obras de un mismo autor se ordenan cronológicamente.

La bibliografía debe indicar los siguientes datos: Autor(es), año, título del libro o artículo, nombre de la revista cuando corresponda, ciudad y editorial. Ejemplos:

Libros

Apellidos, A. A. (Año). Título. Ciudad: Editorial.

Apellidos, A. A. (Año). Título. Recuperado de <http://www.xxx.xxx>

Di Méo, G. (1998). «Géographie sociale et territoires», Paris: éditions Nathan.

Libros con Editor, capítulo de libro o entrada en obra de referencia

Apellidos, A. A. (Año). Título del capítulo o la entrada. En Apellidos,

A. A. (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Lindón, A. (2007). "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo". En Nogué, J. (Ed), La construcción social del paisaje (pp. 217-240). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Artículo de revista científica

Apellidos, A. A., Apellidos, B. B. & Apellidos, C. C. (Fecha). Título del artículo. Título de la publicación, volumen (número), pp. xx-xx.

Harris, O. (1983). "Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia". Revista Chungará 11, pp. 135-152.

CARACTERÍSTICAS DE LAS COLABORACIONES

Los trabajos presentados como colaboración a la **Revista Márgenes** deberán ser inéditos, no publicados previamente ni tampoco en proceso de evaluación en otra revista.

Se consideran cuatro tipos de colaboraciones:

1. Artículos de investigaciones propiamente tales (formato APA). Extensión: 5000 a 8000 palabras (incluido título, autor, resumen, palabras clave, título en inglés, abstract, keywords y bibliografía). Artículos de reflexiones teórico-críticas, ensayos temáticos. Extensión: 3000 a 5000 palabras.

2. Seminarios, charlas, entrevistas. Extensión: 2000 a 5000 palabras.

3. Poster de proyectos de título realizados en las propias carreras o de asistencia a concursos o exposiciones por parte de alumnos. Extensión: 500 a 600 palabras, incluidos nombre de la actividad o proyecto, integrantes y descripción del tema, además de una imagen contextual y dos a tres imágenes de detalles.

4. Reseñas y notas. Extensión 1000 a 2000 palabras.

Los artículos deben incluir título, resumen de 200 palabras, tres a cinco palabras clave, nombre completo del autor, filiación institucional y correo electrónico. El resumen deberá redactarse en frases completas, empleando verbos en voz activa, lo que contribuirá a una redacción clara, breve y concisa. Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG o TIFF y en una resolución igual o mayor a 300 dpi. En el caso de planimetrías, cartografías y/o dibujos técnicos, éstas deben ser enviadas en su diagramación final con escala indicada y en formato PDF y sin candado.

Todos los trabajos deben ser acompañados de imágenes inéditas, sean de los autores o de otros colaboradores, por lo que se recomienda el envío de imágenes que complementen y/o refuercen el discurso desarrollado y que cada una de ellas esté acompañada de breves comentarios. Toda imagen enviada debe presentarse acompañada de las referencias autorales pertinentes y libre de derechos de autor.

LEY DERECHO DE AUTOR EN EL USO DE IMÁGENES

La revista se acoge a la Ley al uso permitido de imágenes protegidas para fines educativos sin pagar ni pedir autorización, según las excepciones introducidas por la Ley 20.435 a la Ley 17.336 sobre Propiedad Intelectual, que regula su uso."

ENVÍO DE MANUSCRITOS

revistamargenes@uv.cl

PRÓXIMA CONVOCATORIA:

-Patrimonio

-Paisaje/Territorio

Número Especial Archivo Pablo Mondragon. Escuela de Arquitectura UV (Memoria, legado y obra)