Volumen 19 Márgenes 30

Espacio Arte Sociedad >Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Patrimonio - Intervenciones]

Universidad de Valparaíso
CHILE

Márgenes 30
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 Valparaiso, 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 19 Márgenes 30

Espacio Arte Sociedad >Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Patrimonio - Intervenciones]

Márgenes 30
Espacio Arte Sociedad

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

Autorizada por Decreto Exento Nº 01176, del 24 de septiembre de 1996.

Número 30 Volumen 19 | 2026

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

12> La catedral en llamas. Notas sobre restauración.
Norberto Feal

23> Proyecto rehabilitación de la sala de conferencias del Palacio La Alhambra. Santiago. Chile
Camila Bidart Santander

50> Cuerpos que insisten: Rito, pertenencia, permanencia y materia en la construcción y continuidad del ciclo funerario. Región de Valparaíso, Chile
José Bravo Riveros

64> Integración medioambiental y paisajística: Una propuesta para la ciudad de Cartagena
Javiera Pailamilla

88> Tipologias del habitar liquido en Valparaíso. Esbozo para un estudio y registro documental actual
Javiera Pizarro Sierralta

108> Reconversión de edificios patrimoniales entre medianeros, de la primera mitad del s.XX, en Valparaíso
Valeria Fredes López

124> Tres capillas y un bastión para la soledad
Liam Yañez Maldonado

147> Casa Politzer: La rehabilitación desde la arquitectura para sostener la permanencia y evitar el despoblamiento
Daniel Morales Escudero | Javiera Pizarro Sierralta

163> Aporte patrimonial de la Colección Eulogio Rojas Durán (ERD) en una escena local como la de Valparaíso y Viña del Mar considerando la contribución artística de Carlos Hermosilla Álvarez, Pedro Lobos Galdámez, Hans Soyka, Pablo Vidor, Ladislao Cheney, Rudolf Pintye y Lajos Jánosa
Eulogio Rojas Durán

176> Reconversión adaptativa del patrimonio. Una estrategia de puesta en valor y desarrollo de los barrios. Tres casos del centro histórico de Santiago.
Valeria Constanza Marchant Moreno

196> El arte, el artista, la sociedad y el patrimonio desde la hermenéutica analógica.
Juan Granados Valdéz

207> Patrimonio plausible. Inteligencia artificial, autenticidad y nuevas formas de mediación cultural
Juan Carlos Galdámez Naranjo

220> The navy sociology: organization. heritage, history and future.
Milan Marinovic Pino

242> Emergencias del campo literario y su incidencia en la práctica antológica en Valparaíso en cuanto rescate patrimonial
Carlos Henrickson Villarroel

256> La novela de Stefan Zweig *Carta de una desconocida* (1922) en etapas contemporáneas francófona, italófona e hispanófona.
Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

DOSSIER

270> 70° Aniversario Escuela de Arquitectura. Saludo a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, nuestra escuela
Alejandro Witt Rojas

272> Cenotafio: Memoria, Agua y Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso
Juan Luis Moraga Lacoste

277> In Memoriam. Miriam Waisberg
Humberto Godoy Brauer

282> Tierra Fuerte: el arte de fabricar un ladrillo
Paca Jiliberto

286> Poner en valor lo simple: rehabilitación arquitectónica de Casa Galos en Cerro Alegre, Valparaíso, con fines turísticos (hotel y *lofts*)
Vicente Justiniano Stewart

295> Cuatro voces para un museo. Entrevistas con el gestor, vecinos, artistas y curador del Museo a Cielo Abierto en San Miguel, Santiago, Chile
Camilo Undurraga Pinto

304> Antoni Tàpies: Colección del grabador Barbará / Museo Palacio Vergara. junio - agosto – 2026
Roberto Acosta Oyarzo

309> *El silencio de Dios*, de Ingmar Bergman (1963). Crítica de Cine
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
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 7-10

El Patrimonio ha sido una constante área de investigación interdisciplinar, fuertemente cruzado por temas como el valor de su producción material e inmaterial, dentro de una cultura o sociedad.

En el caso de Valparaíso, cuenta con el eco fértil, de su propia historia. Desde sus albores y origen Vernacular, ha sido un motor de desarrollo.

Hace unos años, en 2022, la revista MARGENES, lanzó una convocatoria que luego se plasmó en un número, aún en época de pandemia, dedicado al tema Patrimonial, especialmente vinculado a las formas de habitar.

En el presente número, el enfoque patrimonial de la convocatoria, ha busca variar hacia un plano de las intervenciones y producciones interdisciplinarias vinculadas a este ámbito. En otras palabas, el foco se vincula a como se recrea material e inmaterialmente, especialmente en el plano de acciones de restauración, rehabilitación, producción y reapropiación de dicho valor patrimonial.

Destaca, en el material reunido, especialmente intervenciones en el campo de la arquitectura, la gestión curatorial del arte, los nuevos desafíos de la IA en la producción de obras, el rol del artista, la historia naval, la propia producción literaria inspirada en clásicos, la memoria y los DDHH.

En lo particular, el número incluye a autores como el arquitecto, investigador y docente argentino, Norberto Feal, que nos brinda una revisión y reflexión historicista, sobre el caso de la rehabilitación y restauración, derivada de los trabajos en la Catedral de la catedral de Notre Dame, en París, luego de su incendio en 2019.

En el ámbito local regional de Valparaíso, varios autores, nos brindan y sistematizan experiencias y propuestas, vinculadas a proyectos de restauración y rehabilitación arquitectónica y urbana, de casos en la ciudad, destacando inicialmente, el caso del proyecto de la arquitecta, Camila Bidart, quien ha liderado el equipo de restauración del Salón de Conferencias y exposiciones, de la réplica existente en Santiago de Chile, de parte del Palacio La Alhambra, que tras una larga etapa de diagnóstico de sus deterioros de patologías encontradas, hallazgos constructivos, incluso ocultos, tras numerosas intervenciones, pudo finalizar, en una exhaustivo procesos de rehabilitación. Cabe considerar que este edificio, construido en el siglo XIX, es considerado actualmente, monumento nacional, donde reside La Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Otro caso de propuesta proyectual de intervención urbana, lo constituye el articulo de la arquitecta, Javiera Pailamilla, quien estudia la trama, diversos sitios e historia de la otrora rica ciudad balneario de Cartagena, en el litoral central de la región de Valparaíso. Si diagnóstico y estudio, nos brinda recomendaciones y directrices orientadas a una estrategia de reconversión sostenible que con el paso del tiempo respete y revitalice el patrimonio histórico que en paralelo promueva la resiliencia ambiental y la calidad de vida de sus habitantes.

Por su parte, la arquitecta, Javiera Pizarro, tambien nos brinda, en un área poco estudiada, un diagnóstico y sistematización inicial, del cambio de uso progresivo de inmuebles residenciales patrimoniales, dentro de la ciudad de Valparaíso, hacia un uso como pensiones de estudiantes, especialmente universitarios, los que constituyen una parte importante de la población flotante, que año a año, llega a la ciudad a estudiar en sus diversas universidades, lo que sería, visto desde ciertas claves sociológico-arquitectónicas, una consolidación del habitar líquido, como nos sugieren autores como Zygmunt Bauman, marcado por dinámicas de movilidad, itinerancia y transitoriedad, las que se unen a otros procesos, de uso inmobiliario, como turistificacion en épocas estivales de esas mismas casas de pensión, imbricándose en mecanismos de especulación inmobiliaria y gentrificación que alteran la permanencia del tejido residencial y social de la vida de barrio en Valparaíso y su sentido Patrimonial, que deben ser estudiadas.

Por otro lado, el caso de propuestas del desarrollo de proyectos de restauración y reconversión de edificios patrimoniales entre medianeros, de la primera mitad del s. XX, en Valparaíso, es el texto de Valeria Fredes, arquitecta que ahonda en los sistemas constructivos propios del siglo XIX, poniéndolos en valor, como parte de una intervención propuesta en el casco histórico de Valparaíso, del antiguo e importante edificio, de la EX SOCIEDAD COOPERATIVA PORTEÑA DE CONSUMOS Y SERVICIOS LTDA.

Otra propuesta de restauración y rehabilitación es el caso de la intervención realizada en la llamada Casa Politzer, ubicada en el Cerro Bellavista de Valparaíso que logra, no solo una prolija intervención residencial, sino que destaca en su potencial de estrategia de intervención urbana que contrarreste el despoblamiento de los cerros. Este proyecto, es realizado en 2015, queda a cargo de los arquitectos Manuel Morales y Javiera Pizarro, se plantea como un caso de reutilización residencial capaz de reactivar las estructuras subutilizadas, prolongando la vida útil de los inmuebles para reincorporar la habitabilidad en los barrios afectados por los procesos de abandono y degradación urbana.

A su vez, el arquitecto Liam Yañez Maldonado, desde una aproximación experiencial, que siguiendo las nociones de una poética del espacio de Gaston Bachelard, nos pone en valor, el recorrido por el borde costero de la ciudad de Valparaíso, en el trema de la Avenida Altamirano, evidenciándola como una arquitectura de umbral para un habitar consciente. Desde esta perspectiva, se proyecta un recorrido en el borde costero de Valparaíso, donde la arquitectura se plasma en una serie de capillas de soledad y un bastión para la soledad, experimentando proyectualmente con diversas experiencias estéticas y visuales.

Otro caso de restauración y rehabilitación patrimonial, es el que nos describe la arquitecta, Valeria Marchant, en el casco histórico de la ciudad de Santiago, es particular, llevado a cabo, luego de los complejos escenarios de deterioro urbano, que tuvieron lugar, con posterioridad al estallido social de 2018, y posterior pandemia. incidiendo en el abandono de muchos edificios, sino también, de un verdadero cambio de uso, de muchos de estos edificios, requiriendo plantearse en torno a intervenciones de reconversión adaptativa del patrimonio, asociada al diseño de una estrategia de puesta en valor y desarrollo de los barrios. El articulo sistematiza el caso de tres edificios del centro histórico de Santiago.

También destaca el caso del estudio del arquitecto José Bravo, que, desde una perspectiva de la valoración histórico-patrimonial del cementerio de la ciudad de Quillota, creado en los albores de la República, en la región interior Valparaíso, ahonda en aspectos de la memoria histórica y actual vinculación y valoración que las nuevas generaciones están realizando, a través de visitas nocturnas, a este lugar. Destacan como coordenadas de esta revaloración

social-cultural, el acto del paseo urbano, donde el cementerio no debe entenderse como un soporte pasivo, sino como el medio que permite que la permanencia sea reconocible, visitable y transmisible de una tradición, y, donde, la arquitectura funeraria, sus recorridos, miradores y vistas nocturnas hacia la ciudad, así como sus esculturas y mausoleos, y su propio emplazamiento, vegetación, hitos históricos, ritos y mitos, son parte de dicha apropiación simbólica y cultural.

Otro aspecto importante al Patrimonio, es indagar como, las obras culturales materiales e inmateriales, son puestas en valor. Es el caso del rol, que cumplen las Colecciones de arte, públicas o privadas, que podemos ver, por ejemplo, a través de las exposiciones, publicaciones, difusión en prensa y visitas por parte del público interesado. Un caso particular, lo constituye la Colección Eulogio Rojas Durán (E.R.D.) dentro de la escena regional, especialmente en las ciudades de Valparaíso y Viña del Mar. El autor, gestor cultural, curador y coleccionista de larga trayectoria, nos hace una reseña por la obra de destacados autores locales como Carlos Hermosilla Álvarez, Pedro Lobos Galdámez, Hans Soyka, Pablo Vidor, Ladislao Cheney, Rudolf Pintye y Lajos Jánosa, que son parte de su colección.

Vinculado a la producción artística patrimonial, el abogado e investigador, Juan Carlos Galdames, a propósito del caso "The Next Rembrandt", conocido por la intervención de la Inteligencia Artificial (IA) en la producción de una obra "estilo Rombrandt", que tomando como referentes la obra de este pintor, en 2016, genero una nueva obra. Esto nos plantea una nueva arista en torno a la reflexión sobre la producción de obras de arte, a través de una revisión de la evolución conceptual del patrimonio, del análisis de la noción de plausibilidad cultural, proponiendo la categoría de patrimonio plausible para describir representaciones que alcanzan altos niveles de coherencia cultural sin compartir necesariamente la historicidad del bien que evocan. También, el autor examina conceptualmente, las implicancias de esta nueva obra, para acciones como la restauración y reconstrucción digital de obras, su acceso y sentido patrimonial, o la gobernanza cultural del arte, ante estos nuevos desafíos.

También destaca el escritor y traductor chileno, CARLOS HENRICKSON VILLARROEL, quién, a partir de las nociones desarrolladas por Pierre Bourdieu en su obra Les règles de l'art, desarrolla una aproximación histórico de los campos literarios en la producción cultural en Valparaíso en el siglo XX (desde va los años 20 a los años 60 del siglo XX), identificando ciertas oleadas, en función de la labor que instituciones como los Ateneos, la producción editorial, o las antologías literarias locales, han tenido, durante este período.

Por su parte, el investigador *honoris causa* de **L'Ecole des Hautes Etudes Internationales de París** Milan Marinovic, presenta un estudio, parte de su investigación consistente en la revisión histórica de la herencia cultural de la armada y ejercito, proponiendo un estudio comparativo desde una concepción sociológica, entre ambos tipos de organización y actuar en el tiempo.

Finalmente, la investigadora francesa Héloïse Ghislaine Ducatteau, realiza un análisis literario comparativo de tres adaptaciones de la novela del famoso escritor alemán: Stefan Zweig, titulada: "Carta de una desconocida", presentada no solo en los países de habla alemana, sino también en numerosos países romances. Estas adaptaciones que revisa, provienen de Italia (Pia di Bitonto), España-Uruguay (Fernando Gilmet Dermit) y Francia (Sandrine Saffré) y no son solo literarias, sino que muestran intentos y lecturas culturales distintas, poniendo en valor, la feminidad y la soledad del personaje, como algo que interactúa con el contexto histórico, a través de bailes como la samba o la música romántica, desde diferentes lecturas, para mostrar la experiencia del sufrimiento del duelo narrado en la obra. En perspectiva y clave artística, son tres formas de reapropiación cultural de esta obra patrimonial y universal.

Respecto a las reseñas, proyectos y entrevistas del dossier, se incluyen inicialmente, las Palabras del decano de la Facultad de Arquitectura, en el evento de conmemoración de los 70 años de nuestra Facultad de Arquitectura, constituyéndose en un hito en la enseñanza, transmisión de cultura y actuar profesional de diversas generaciones en la escena regional y nacional, como parte del evento de la Exposición en el Centro Parque Cultural Valparaíso, hace algunos meses.

Se incluye también, las notas de un breve y sentido homenaje, del arquitecto y docente Juan Luis Moraga Lacoste, plasmado en un cenotafio, ubicado en la Facultad de Arquitectura, conmemorativo a los estudiantes, detenidos desaparecidos que la Escuela de Arquitectura, tuvo que lamentar, con motivo de la dictadura militar chilena.

Destaca también, la rehabilitación arquitectónica como hostal internacional, de la Casa Galos, ubicada en Cerro Alegre, de Valparaíso, que pone en valor el trabajo de rehabilitación arquitectónica con fines turísticos (hotel y lofts) del reconocido arquitecto Vicente Justiniano Stewart.

Forma parte de este apartado, las palabras in memoriam, que Humberto Godoy realizada de la destacada investigadora y docente: Miriam Waisberg, docente y experta en temas de Patrimonio e Historia de la Arquitectura regional, y que hoy cuenta con una Centro de Estudios del Patrimonio con sus trabajos y acervo reunido, con su nombre, que la Facultad de Arquitectura de nuestra universidad mantiene.

Se suma, la entrevista colectiva a cuatro actores sociales y artísticos, que realiza Camilo Undurraga, como parte de su texto que busca poner en valor, el llamado: Museo a Cielo Abierto, ubicado en la comuna de San Miguel, Santiago, Chile, que desde los años 70 a la fecha, forman parte de un trabajo e historia colectiva y memoria social.

Destaca, además, la breve obra audio-visual documental, que la artista chilena (pintora y grabadista) Paca Jiliberto, nos brinda en torno a una práctica campesina, propio de la zona central rural del país, dedicada al cocimiento de adobes. Texto titulado Tierra Fuerte: El arte de fabricar un ladrillo.

También destacan las reseñas artísticas, primero, de las Colección de arte, que el Palacio Vergara de Viña del Mar, inaugurará a inicios de 2026, dedicada a la colección Barbará del artista catalán Antoni Tápies presentada por su curador y artista Roberto Acosta.

Luego, se suma, la reseña a la obra El silencio de Dios, del cineasta Ingmar Bergman, que critico de cine y escritor, Anibal Ricci Anduaga.

Con este extenso material, hacemos entrega del presente número dedicado a este siempre interesante y bullente ámbito de estudio y actividad: El Patrimonio.

Artículos

Espacio Arte Sociedad

La catedral en llamas. Notas sobre restauración.

NORBERTO FEAL
Arquitecto
Filiación institucional: Escuela de Arquitectura y Diseño, Universidad de Morón, Buenos Aires
ORCID: 0000-0002-3100-398x
Mail contacto: norbertofeal@yahoo.com.ar

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
The cathedral in flames. Notes on restoration.
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 12-22
Recepción: junio 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN

El presente artículo debate los límites impuestos por la Carta de Venecia de 1964 en los procesos de restauración de edificios históricos o de valor patrimonial a partir de considerar un caso crucial de restauración en lo que va del siglo XXI: la catedral de Notre-Dame de París. A lo largo del artículo se revisan las restauraciones realizadas en la catedral, otros casos de reconstrucción como el Campanile de la plaza San Marcos en Venecia, las teorías de Viollet-le-Duc, la concepción expresada por la Carta de Venecia y la toma de decisión final del estado francés respecto a la restauración de Notre-Dame.

Palabras clave: monumento histórico, restauración, Carta de Venecia, Notre-Dame de París.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5996

ABSTRACT

This manuscript discusses the limitations imposed by the 1964 Venice Charter on the restoration processes of historic buildings or those of heritage value, taking as a starting point a pivotal restoration case of the 21st century: Notre-Dame Cathedral in Paris. The article reviews the restorations carried out on the cathedral, other reconstruction cases such as the Campanile in St. Mark's Square in Venice, the theories of Viollet-le-Duc, the principles set forth in the Venice Charter, and the final decision made by the French state regarding the restoration of Notre-Dame.

Keywords: Historic monument, restoration, Venice Charter, Notre-Dame de Paris.

INCENDIO EN LA CATEDRAL DE NOTRE-DAME

El 15 de abril de 2019 sucedió lo inesperado: un incendio en la catedral de Notre-Dame de París. Una vez sofocado el fuego, y pasados los primeros tiempos de asombro y anonadamiento, se iniciaron las discusiones y polémicas sobre lo que habría que hacer con las célebres ruinas. Desde 1964, la Carta de Venecia había ido conformando un corpus de prácticas y reflexiones en torno a la restauración de edificios históricos o con valores patrimoniales. Sin embargo, el incendio, puso, tal vez por primera vez desde su redacción, la carta en cuestión. La Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios, conocida como Carta de Venecia, fue aprobada en el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, celebrado en Venecia en mayo de 1964. Este documento constituye uno de los textos fundacionales de la teoría contemporánea de la conservación patrimonial y ha orientado durante más de seis décadas las políticas internacionales de protección de monumentos históricos y sitios culturales. La Carta surgió como respuesta a la necesidad de actualizar los criterios establecidos en la Carta de Atenas de 1931, incorporando las nuevas reflexiones desarrolladas tras las destrucciones ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial y los avances alcanzados por la restauración científica. Su propósito fundamental consistía en establecer principios comunes que permitan preservar la autenticidad histórica y artística de los monumentos, evitando intervenciones arbitrarias o reconstrucciones que alteren su significado cultural. Desde su primer artículo, el documento amplía significativamente el concepto de monumento histórico al afirmar que: *La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada como el sitio urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico* (ICOMOS, 1964, art. 1). Esta definición representó una innovación sustancial al incorporar no solo edificios individuales, sino también conjuntos urbanos, paisajes culturales y contextos históricos como bienes patrimoniales. Uno de los principios esenciales de la Carta es la conservación permanente de los monumentos. En este sentido establece que *la conservación de monumentos exige un mantenimiento permanente* (ICOMOS, 1964, art. 4), subrayando que la preservación constituye un proceso continuo y no una intervención ocasional. Este criterio ha orientado numerosos programas internacionales de gestión preventiva del patrimonio. Respecto de la restauración, la Carta adopta una posición científica. En su artículo 9 señala que *la restauración es una operación que debe conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la sustancia antigua y a los documentos auténticos* (ICOMOS, 1964, art. 9). Esta formulación rechaza las reconstrucciones imaginarias y establece que toda intervención debe apoyarse en evidencias históricas verificables. Asimismo, el documento sostiene que las partes nuevas incorporadas durante una restauración deben ser identificables para evitar falsificaciones históricas. En consecuencia, indica que *todo trabajo complementario indispensable deberá distinguirse de la composición arquitectónica y llevará el sello de nuestro tiempo* (ICOMOS, 1964, art. 12). Este principio procura mantener la autenticidad documental del monumento sin impedir las intervenciones necesarias para garantizar su estabilidad y conservación. La influencia de la Carta de Venecia ha sido decisiva en la creación de organismos internacionales especializados, particularmente el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), fundado en 1965, así como en la elaboración de posteriores documentos doctrinales sobre autenticidad, patrimonio arqueológico, paisajes culturales y patrimonio inmaterial. Sus principios también han orientado importantes restauraciones contemporáneas. Sin embargo, en el particular caso de Notre-Dame, y su trascendencia, los debates rápidamente superaron los límites establecidos en la Carta de Venecia, particularmente aquel que tiene relación con la reconstrucción histórica.



>> Figura 1. ***La mano derecha de Dios protegiendo a los creyentes contra los demonios*****, Jean Fouquet, c. 1452, The Met Collection, NYC**



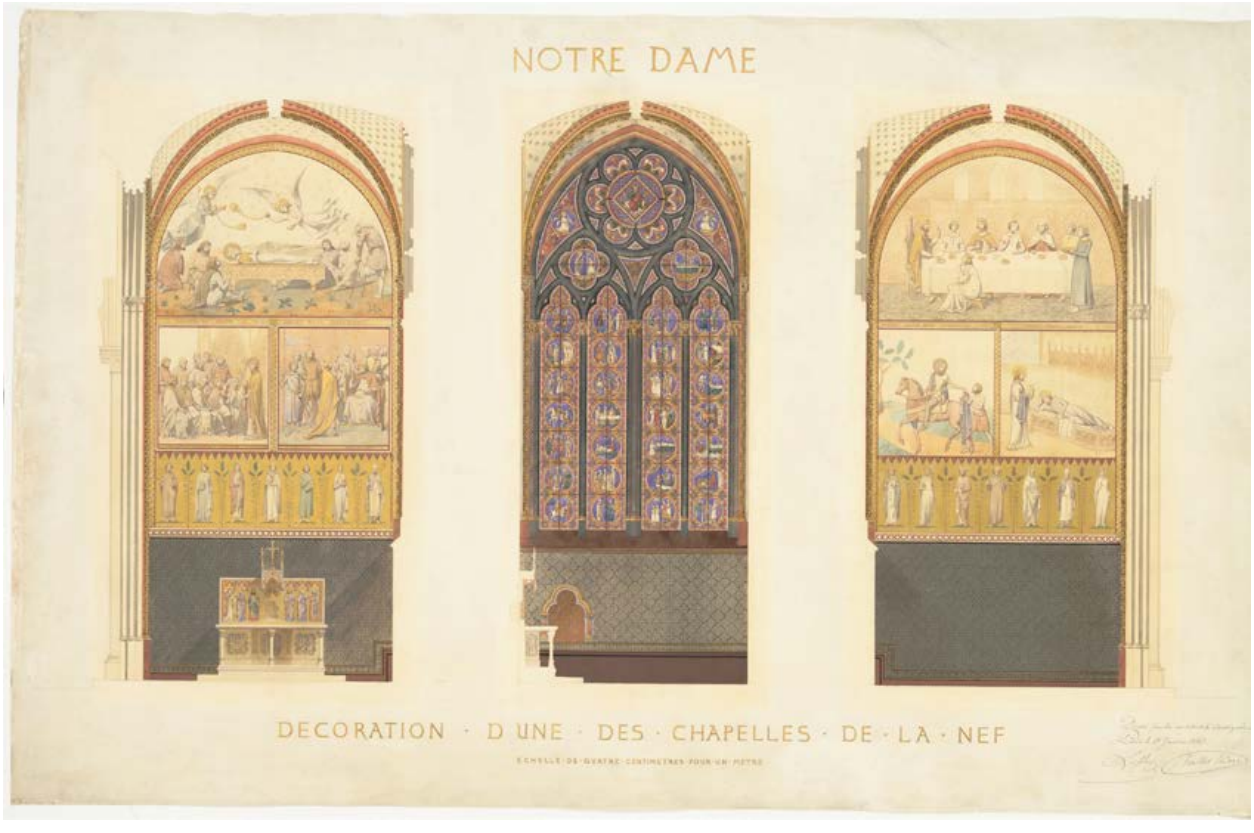
>> Figura 2. Notre-Dame de París, en *Pontifical romain* aux armes de Jean II de Mauléon, Wikipedia Commons

La catedral de Notre-Dame de París representa uno de los ejemplos más sobresalientes del desarrollo de la arquitectura gótica en Europa occidental. Su importancia excede el ámbito estrictamente religioso para convertirse en un símbolo de la historia política, cultural y artística de Francia. A lo largo de más de ocho siglos, el edificio ha sido escenario de ceremonias reales y acontecimientos revolucionarios; y asimismo fue objetos de numerosas restauraciones. Como señala Otto von Simson (1988), *la catedral gótica constituye la expresión material de una visión del universo en la que la luz simboliza la presencia divina.* Esta concepción explica la extraordinaria búsqueda de altura, luminosidad y transparencia que caracteriza a Notre-Dame. Su construcción se inició en 1163 durante el episcopado de Maurice de Sully. Según la tradición, la primera piedra habría sido colocada por el papa Alejandro III durante una visita a París. El proyecto respondía al crecimiento demográfico de París y al fortalecimiento político de la monarquía capeta. La antigua catedral de Saint-Étienne resultaba insuficiente para representar el nuevo prestigio de la capital francesa. La construcción cubrió casi dos siglos. Aproximadamente hacia 1182 estaban concluidos el coro y la girola, hacia 1200 el crucero, hacia 1250 la nave principal, y hacia 1345 la fachada occidental. Stephen Murray (1989) sostiene que *Notre-Dame constituyó un verdadero laboratorio para la arquitectura gótica temprana*, ya que incorporó innovaciones estructurales que luego se difundieron por toda Europa. La arquitectura medieval concebía la iglesia como representación simbólica de la Jerusalén Celestial descrita en el Apocalipsis. Otto von Simson afirma: *La luz no era simplemente un fenómeno físico sino la manifestación visible de la verdad divina* (1988). Esta concepción explica el protagonismo de las vidrieras. Además de su extraordinaria calidad artística, desarrollaban una función pedagógica destinada a transmitir episodios bíblicos a una población mayoritariamente analfabeta. Con el mismo fin, los escultores medievales cubrieron las portadas con cientos de figuras que representan profetas, reyes de Judá, apóstoles y escenas del Juicio Final. Como explica Georges Duby (1980): *La catedral era una enciclopedia de piedra donde el creyente aprendía la historia de la salvación.* Desde el siglo XIII la catedral se convirtió en el principal escenario religioso de la monarquía francesa.



>> Figura 3. ***Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804,*** **Jacques-Louis David, Georges Rouget, 1805-1807, Wikipedia Commons**

Con las modificaciones litúrgicas impulsadas por la Contrarreforma durante los siglos XVII y XVIII, en Notre-Dame se instalaron nuevos altares, retablos y elementos escultóricos. Asimismo, algunas esculturas medievales fueron retiradas al considerarse deterioradas. Estas transformaciones reflejan más la evolución de las prácticas religiosas que una intención de alterar el edificio. Sin embargo, al finalizar el siglo XVIII Notre-Dame presentaba un importante estado de deterioro debido a la escasa inversión en su mantenimiento. La Revolución de 1789 constituyó uno de los momentos más críticos en su historia. La política revolucionaria identificó numerosas iglesias con el Antiguo Régimen y Notre-Dame fue saqueada y utilizada como depósito. Las esculturas de la Galería de los Reyes fueron destruidas. Décadas más tarde sería Victor Hugo quien llamara la atención sobre el descuido de Notre-Dame: *El tiempo es ciego; el hombre destruye* (Hugo, 1831/2002). En esta frase resume la doble amenaza que enfrentaba la catedral, el deterioro natural y la acción humana. En 1831, Victor Hugo publicó *Notre-Dame de Paris*, novela que tuvo un enorme impacto cultural. Aunque se trata de una obra literaria, despertó un movimiento de opinión pública favorable a la conservación de la catedral. Hugo denunciaba el abandono del patrimonio medieval afirmando: *Hay dos cosas en un edificio: su uso y su belleza. Su uso pertenece al propietario; su belleza pertenece a todo el mundo* (Hugo, 1831/2002). Esta idea anticipa muchos de los actuales principios internacionales sobre patrimonio cultural, según los cuales el valor histórico de un monumento trasciende a sus propietarios o administradores. El éxito editorial de la novela impulsó al Estado francés a emprender una restauración integral del edificio, cuya ejecución sería confiada pocos años después a Eugène Viollet-le-Duc.



>> Figura 4. ***Plan para la Renovación de una Capilla en la Nave de la Catedral de Notre-Dame de París*****, Jean-Baptiste-Antoine Lassus, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1843, Wikipedia Commons**

La historia de la restauración arquitectónica no puede comprenderse sin la figura de Eugène Viollet-le-Duc. Su obra marcó un punto de inflexión entre las prácticas de reparación heredadas del Antiguo Régimen y el surgimiento de una disciplina fundamentada en el estudio histórico, el análisis estructural y la interpretación estilística de los monumentos. En una época caracterizada por el redescubrimiento del arte medieval y por la consolidación del Estado nacional francés, Viollet-le-Duc convirtió la restauración de los edificios históricos en un instrumento de conocimiento histórico y de construcción de la memoria colectiva. Sin embargo, su legado continúa generando intensos debates. Mientras que durante mucho tiempo se lo consideró el fundador de la restauración científica, actualmente se suele considerar su práctica excesivamente intervencionista alterando la autenticidad material del monumento. De cualquier modo, esta tensión explica que su obra siga ocupando un lugar central en la historiografía de la conservación. Como señala Françoise Choay (2007), *el siglo XIX inventó simultáneamente el patrimonio y la restauración moderna.* Dentro de ese proceso, Viollet-le-Duc desempeñó un papel decisivo al proporcionar un marco teórico coherente para intervenir sobre la arquitectura histórica. Viollet-le-Duc fue un intelectual que articuló historia, arqueología, ingeniería y teoría de la arquitectura. Sus escritos influyeron no solo en la conservación monumental europea, sino también en el desarrollo posterior del racionalismo estructural y de la arquitectura moderna.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nació en París el 27 de enero de 1814, en una familia estrechamente vinculada a los ambientes culturales de la capital francesa. A diferencia de muchos arquitectos de su tiempo, rechazó una formación académica tradicional en la École des Beaux-Arts, institución que consideraba excesivamente orientada hacia la copia de los modelos clásicos. Prefirió una formación basada en el estudio directo de los edificios históricos. Durante su juventud recorrió numerosas regiones de Francia e Italia, realizando dibujos, mediciones y observaciones de monumentos medievales. Estos viajes constituyeron un verdadero laboratorio intelectual, donde desarrolló un método de análisis fundamentado en la observación empírica de las estructuras constructivas. Martin Bressani (2014) sostiene que estos recorridos permitieron a Viollet-le-Duc comprender la arquitectura medieval *como un sistema racional antes que como un repertorio ornamental.* Esta interpretación sería determinante para toda su producción posterior. A diferencia de los arquitectos neoclásicos, interesados principalmente en la composición formal, Viollet-le-Duc dirigió su atención hacia el funcionamiento estructural de los edificios. Consideraba que la arquitectura debía entenderse como el resultado de la relación entre materiales, técnicas constructivas y necesidades funcionales. Este enfoque anunciaba, de algún modo, algunos principios que posteriormente serían desarrollados por los arquitectos del Movimiento Moderno. La consolidación de Viollet-le-Duc como restaurador coincidió con un profundo cambio en la valoración del patrimonio medieval francés. Durante la Revolución Francesa numerosos edificios religiosos fueron saqueados, reutilizados o demolidos. En las primeras décadas del siglo XIX surgió una reacción cultural destinada a recuperar ese patrimonio, impulsada por el Romanticismo y por el creciente interés por la Edad Media.

La publicación, en 1831, de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, desempeñó un papel fundamental en este proceso. La novela despertó una amplia sensibilidad pública hacia la arquitectura medieval y contribuyó a que el Estado francés destinara recursos para la conservación de sus monumentos históricos. En este contexto fue creada, en 1830, la Inspección General de Monumentos Históricos, dirigida por Prosper Mérimée. Su labor consistía en identificar, catalogar y promover la restauración de edificios considerados representativos de la historia nacional. Fue precisamente Mérimée quien reconoció el talento de Viollet-le-Duc y lo incorporó a los principales programas de restauración del Estado. Barry Bergdoll (1994) observa que la política patrimonial francesa del siglo XIX perseguía un doble objetivo: preservar los monumentos y consolidar una identidad nacional mediante la recuperación de su pasado medieval. En este marco, la restauración adquirió una dimensión política además de artística.

La contribución de Viollet-le-Duc no fue únicamente su práctica profesional, sino también la elaboración de una teoría sistemática de la restauración. Su definición más célebre aparece en el *Dictionnaire raisonné de l›architecture française du XIe au XVIe siècle*, donde afirma: *Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo; es restablecerlo en un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado* (Viollet-le-Duc, 1854–1868/1995). Esta afirmación se constituyó en uno de los conceptos más influyentes y debatidos de toda la teoría de la conservación patrimonial. Para Viollet-le-Duc, los edificios históricos eran organismos arquitectónicos dotados de una lógica interna. El restaurador debía comprender esa lógica para reconstruir la unidad estilística del monumento, aun cuando determinadas partes nunca hubieran llegado a ejecutarse exactamente como él las proponía. Su objetivo no era conservar todas las huellas del tiempo, sino restituir el edificio a un estado considerado coherente desde el punto de vista arquitectónico. Esta concepción respondía a una idea profundamente racionalista de la arquitectura. Viollet-le-Duc consideraba que cada elemento constructivo debía cumplir una función precisa y derivarse necesariamente de la estructura. En Entretiens sur l›architecture afirmaba: *Toda forma debe ser la consecuencia directa de la estructura y de la función* (Viollet-le-Duc, 1863–1872/1987). El estudio de la arquitectura gótica desempeñó un papel decisivo en esta formulación teórica. Viollet-le-Duc interpretó el gótico no como un estilo decorativo, sino como un sistema estructural extraordinariamente racional. Admiraba el empleo de los arbotantes, las bóvedas de crucería y los pilares compuestos porque permitían distribuir eficientemente las cargas y liberar los muros para la incorporación de amplias superficies vidriadas. En consecuencia, sus restauraciones buscaban recuperar esa racionalidad estructural, incluso cuando era necesario sustituir materiales deteriorados, completar elementos desaparecidos o reinterpretar partes insuficientemente documentadas. Esta posición explica tanto la extraordinaria influencia de su pensamiento como las críticas que recibiría posteriormente. Para los defensores de la conservación material, entre ellos John Ruskin y, más tarde, William Morris, la reconstrucción hipotética implicaba la pérdida de autenticidad del monumento. Para Viollet-le-Duc, en cambio, la fidelidad debía dirigirse ante todo a la lógica arquitectónica y al principio constructivo que había dado origen al edificio. Estas diferencias marcarían el nacimiento de dos tradiciones contrapuestas dentro de la teoría de la restauración.

La teoría de Viollet-le-Duc alcanzó su mayor desarrollo en la práctica de la restauración monumental. Sus intervenciones no fueron simples reparaciones, sino verdaderos proyectos de investigación histórica, análisis estructural y reinterpretación arquitectónica. Para él, el restaurador debía actuar simultáneamente como arqueólogo, historiador, ingeniero y arquitecto. Su primera gran intervención fue la basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, iniciada en 1840. El edificio presentaba graves problemas estructurales derivados del deterioro de las bóvedas, la deformación de los pilares y las modificaciones acumuladas desde la Edad Media. Antes de comenzar cualquier obra, Viollet-le-Duc realizó un exhaustivo estudio arqueológico que incluía levantamientos gráficos, análisis de los sistemas constructivos y comparación con otros edificios románicos franceses. Esta metodología resultó innovadora para la época. Según Jukka Jokilehto (1999), *la restauración dejó de entenderse como una actividad artesanal para convertirse en una investigación científica del edificio histórico.* En Vézelay, el arquitecto no se limitó a consolidar la estructura existente, sino que restituyó elementos desaparecidos siguiendo lo que consideraba la lógica constructiva original del edificio. Poco después fue nombrado responsable, junto con Jean-Baptiste Lassus, de la restauración de Notre-Dame de París, iniciada en 1844. La catedral había sufrido profundas alteraciones desde el siglo XVII y, especialmente, durante la Revolución Francesa. Otra de sus intervenciones más conocidas fue la restauración de la ciudad fortificada de Carcasona. El conjunto medieval presentaba un avanzado estado de deterioro cuando comenzaron las obras en 1853. Viollet-le-Duc reconstruyó murallas, torres, cubiertas y sistemas defensivos, devolviendo al recinto una apariencia de ciudad medieval completa. Sin embargo, esta restauración fue objeto de fuertes críticas. Diversos historiadores señalaron que las cubiertas cónicas de pizarra incorporadas por Viollet-le-Duc respondían a modelos del norte de Francia y no a la tradición constructiva del Languedoc, donde predominaban las cubiertas de teja. El caso de Carcasona se convirtió así en uno de los ejemplos clásicos del debate entre autenticidad histórica y unidad estilística. Finalmente, la restauración del castillo de Pierrefonds, emprendida a partir de 1857 por encargo de Napoleón III, representa, probablemente, el ejemplo más extremo de su concepción de la restauración. El edificio se encontraba parcialmente arruinado y muchas de las soluciones adoptadas fueron producto de interpretaciones personales de Viollet-le-Duc. Más que una restauración en sentido estricto, Pierrefonds constituye una reconstrucción idealizada de un castillo medieval. Estas intervenciones muestran que, para Viollet-le-Duc, restaurar implicaba completar un proceso histórico interrumpido, recuperando la coherencia arquitectónica del monumento más allá de la estricta conservación de su materia original.

La teoría de Viollet-le-Duc encontró una oposición decidida en Inglaterra, donde surgió una concepción radicalmente distinta de la conservación arquitectónica. El principal crítico fue John Ruskin, quien consideraba que toda restauración alteraba irremediablemente la autenticidad del monumento. En *The Seven Lamps of Architecture* (1849), escribió una de las frases más citadas en la historia de la conservación: *No hablemos de restauración. La restauración es una mentira desde el principio hasta el fin* (Ruskin, 1849/1989). Para Ruskin, los edificios históricos debían conservar las huellas del tiempo, ya que esas transformaciones constituían parte esencial de su significado. Sustituir materiales antiguos por otros nuevos equivalía, a su juicio, a destruir el documento histórico. William Morris desarrolló posteriormente esta posición mediante la creación, en 1877, de la *Society for the Protection of Ancient Buildings.* En su manifiesto fundacional sostenía: *Debemos proteger nuestros antiguos edificios de la restauración, que significa la destrucción más completa que puede sufrir un monumento* (Morris, 1877/1996). Mientras que Viollet-le-Duc concebía el monumento como una obra arquitectónica cuya unidad formal debía recuperarse, Ruskin y Morris lo entendían como un documento histórico cuya autenticidad residía, precisamente, en las marcas del tiempo. Como observa Cesare Brandi (1963/1988), ambas posiciones representan *los dos polos entre los que ha oscilado toda la teoría moderna de la restauración.* Aunque sus teorías y prácticas de restauración han sido objeto de controversias, la influencia de Viollet-le-Duc en el pensamiento racionalista de la arquitectura, desde fines del siglo XIX, es indiscutible. Sus estudios estructurales sostuvieron muy tempranamente que la forma arquitectónica debía derivarse de la lógica constructiva y del comportamiento de los materiales. Esta interpretación influyó profundamente en arquitectos como Antoni Gaudí, Hector Guimard, Victor Horta y, posteriormente, en los principales representantes del Movimiento Moderno. Nikolaus Pevsner (1968) afirma que Viollet-le-Duc *preparó el camino para la arquitectura del siglo XX al liberar la estructura de la dependencia de los modelos clásicos*. Su análisis del hierro, de los nuevos materiales industriales y de la racionalidad constructiva anticipó muchas de las preocupaciones que posteriormente desarrollarían arquitectos como Auguste Perret, o el propio Le Corbusier. Asimismo, sus dibujos analíticos, realizados con extraordinaria precisión técnica, transformaron la manera de estudiar la arquitectura histórica. En lugar de representar únicamente las fachadas, analizaban el comportamiento estructural de bóvedas, pilares y arbotantes, convirtiéndose en herramientas fundamentales para la técnica de representación.

Sin embargo, la valoración historiográfica de Viollet-le-Duc ha experimentado importantes transformaciones durante el último siglo. A comienzos del siglo XX predominó una visión crítica, influida por los principios de autenticidad defendidos por Ruskin y consolidada posteriormente por la Carta de Venecia (1964) que estableció que las restauraciones debían respetar las aportaciones de todas las épocas y evitar las reconstrucciones hipotéticas. Investigaciones recientes han revisado esa interpretación simplificada. Historiadores como Martin Bressani sostienen que muchas críticas derivan de una lectura descontextualizada de sus escritos, olvidando que trabajaba en una época en la que numerosos monumentos corrían serio riesgo de desaparición. Actualmente se tiende a reconocer que Viollet-le-Duc fue uno de los primeros arquitectos en fundamentar sus intervenciones mediante investigaciones arqueológicas sistemáticas, levantamientos gráficos rigurosos y análisis estructurales detallados. Como señala Françoise Choay (2007), *su verdadero legado no reside únicamente en las restauraciones realizadas, sino en haber convertido el monumento histórico en objeto de conocimiento científico.* Esta interpretación permite comprender que su importancia excede ampliamente el debate sobre la legitimidad de determinadas reconstrucciones.



>> Figura 5. ***Regarding One of the Gargoyles of Nôtre-Dame de Paris*****, Charles Meryon, 1853, Wikipedia Commons**

Como se mencionara, el creciente interés por la arquitectura medieval durante el Romanticismo condujo al gobierno francés a promover una restauración integral de Notre-Dame. En 1844 se convocó un concurso que fue ganado por Jean-Baptiste Lassus y Eugène Viollet-le-Duc. Tras la muerte de Lassus, en 1857, Viollet-le-Duc quedó al frente de las obras, que se prolongaron durante más de dos décadas y transformaron profundamente la imagen de la catedral. La intervención respondía a una concepción de la restauración distinta de la que prevalece en la actualidad. Entre las principales intervenciones realizadas cabe destacar la reconstrucción de numerosas esculturas destruidas durante la Revolución Francesa, la restauración de las portadas y galerías, la consolidación estructural de los arbotantes, la reposición de vitrales, y la incorporación de la célebre aguja, la *flèche*, concluida en 1859, y que alcanzaba aproximadamente 96 metros de altura. Aunque durante mucho tiempo se creyó que la aguja medieval había sido simplemente reproducida, en realidad el diseño de Viollet-le-Duc constituyó una reinterpretación creativa inspirada en modelos góticos franceses. Esta estructura, realizada con entramado de madera revestido en plomo, se convirtió con el tiempo en uno de los elementos más reconocibles de Notre-Dame. Alain Erlande-Brandenburg (1997) sostiene que *la restauración de Viollet-le-Duc devolvió a Notre-Dame su condición de monumento nacional y redefinió la percepción moderna del arte gótico.* En consecuencia, la intervención no solo recuperó un edificio deteriorado, sino que contribuyó decisivamente a consolidar la valoración patrimonial de la arquitectura medieval en Europa. Eso fue el siglo XIX. Por eso resultó tan natural, en 1903, reconstruir el Campanile de la Plaza de San Marcos tal cual como era antes de que se desplomara, el lunes 14 de julio de 1902 a las 9.47. Sobre fundaciones romanas, en el siglo IX se inicia la construcción del campanario separado del cuerpo de la iglesia. En 1489, un rayo destruyó el coronamiento de madera y un terremoto, en 1511, terminó de arruinarlo, por lo que se iniciaron trabajos de restauración que a lo largo de poco más de dos siglos le fueron dando el aspecto que tiene hoy. Otro rayo, el 13 de abril de 1745, le provocó una enorme grieta, que reapareció, después de sucesivas restauraciones, en julio de 1902, solo unos días antes del completo derrumbe. Como en el incendio de Notre-Dame, tampoco hubo víctimas. Y esa misma tarde, el Consejo Comunal se reunió y decidió la reconstrucción aportando 500.000 liras. Poco menos de un año más tarde, el 25 de abril de 1903, se iniciaron las obras bajo la dirección de Gaetano Moretti, quien trabajó de acuerdo a lo que se solía llamar "restauro histórico". Allí mismo, el alcalde de Venecia, Filippo Grimani lo dijo claramente: *donde era, y como era.* Claro que en la segunda década del siglo XXI la reconstrucción de Notre-Dame como era parecía inadmisible. Durante el siglo XX, Notre-Dame había dejado de ser considerada

exclusivamente un edificio religioso para convertirse en un objeto patrimonial de alcance universal: la antigua catedral y las fantásticas invenciones de Viollet-le-Duc, la aguja y las gárgolas. Esas mismas que quedaron grabadas a fuego en las transposiciones de Victor Hugo, desde Lon Chaney hasta Walt Disney: *Quasimodo alzó entonces su ojo hacia la gitana de la que veía, a lo lejos, cómo su cuerpo, colgado en la horca, se estremecía aún, bajo su vestido blanco, con los últimos estertores de la agonía; después la dirigió de nuevo hacia el cuerpo del archidiácono, aplastado al pie de la torre, y ya sin forma humana, y exclamó con un sollozo que agitó su pecho desde lo más profundo.*

-¡Oh! ¡Todo lo que he amado! (1831).

El incendio de Notre-Dame comenzó aproximadamente a las 18:20 del 15 de abril de 2019, mientras se desarrollaban trabajos de restauración en la cubierta del edificio. Las llamas se propagaron rápidamente por la antigua estructura de madera medieval conocida como la forêt, formada por centenares de vigas de roble construidas entre los siglos XII y XIII. Debido a la extraordinaria sequedad de la madera y a la complejidad estructural del entramado, el fuego adquirió rápidamente grandes dimensiones. Uno de los momentos más dramáticos ocurrió cuando colapsó la aguja de Viollet-le-Duc. Las imágenes de la caída fueron transmitidas en directo a millones de espectadores alrededor del mundo. A pesar de la magnitud del incendio, la estructura principal logró conservarse gracias al trabajo coordinado de más de cuatrocientos bomberos. Como señaló el entonces comandante de los bomberos de París, Jean-Claude Gallet: *La prioridad absoluta fue salvar las torres y evitar un colapso general del edificio.* La actuación permitió preservar las fachadas occidentales, las torres, gran parte de las bóvedas, el tesoro litúrgico y numerosas obras de arte. Las investigaciones judiciales descartaron rápidamente la hipótesis de un incendio intencional. Las conclusiones oficiales indicaron que el origen más probable fue accidental, posiblemente relacionado con el sistema eléctrico provisional utilizado durante las obras o con alguna fuente de ignición vinculada a los trabajos de restauración. Aunque nunca pudo determinarse un punto de inicio absolutamente concluyente, la fiscalía francesa indicó que no existían evidencias de acción criminal, pero el incendio puso de manifiesto la vulnerabilidad de los grandes monumentos históricos durante las intervenciones de conservación. Contrariamente a la percepción pública, la reconstrucción no comenzó inmediatamente después del incendio. Durante más de dos años, los trabajos estuvieron dedicados exclusivamente a asegurar la estabilidad estructural del edificio. Las primeras intervenciones incluyeron la protección de las bóvedas, el retiro de escombros, el desmontaje del andamiaje deformado por el calor, la consolidación de muros y arbotantes y la eliminación de contaminación por plomo. Estas tareas exigieron soluciones de ingeniería altamente especializadas debido al riesgo permanente de colapso. Según el Ministerio de Cultura francés, la estabilización era un requisito indispensable antes de iniciar cualquier reconstrucción definitiva. En septiembre de 2021 comenzaron formalmente las obras de reconstrucción.

En 1964, la Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios, la Carta de Venecia, estableció principios fundamentales para la intervención sobre bienes históricos, defendiendo el respeto por la autenticidad material, la conservación de los aportes de todas las épocas y la necesidad de fundamentar científicamente las restauraciones. Estos principios influyeron en las sucesivas campañas de conservación desarrolladas en Notre-Dame durante la segunda mitad del siglo XX. En 1991, las riberas del Sena en París, incluyendo la catedral de Notre-Dame, fueron inscritas en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. La organización destacó que este conjunto urbano constituye *un ejemplo excepcional de la evolución histórica de París y de la arquitectura monumental europea* (UNESCO, 1991). Esta declaración consolidó el reconocimiento internacional de Notre-Dame como un bien cuyo valor excede las fronteras nacionales y cuya preservación constituye una responsabilidad compartida por la comunidad internacional. La Carta de Venecia, gracias a la cual Notre-Dame y su entorno habían obtenido su estatus patrimonial y direccionado las acciones de restauración, se convirtió en el corsé de hierro que impedía la reconstrucción histórica. El problema estaba planteado.



>> Figura 6. Incendio de Notre-Dame de París, 2019, Wikipedia

El incendio generó una extraordinaria reacción internacional. Millones de personas siguieron en directo las imágenes del fuego, mientras gobiernos, instituciones y ciudadanos expresaron su voluntad de colaborar en la reconstrucción. Andrew Tallon (2014), cuyos estudios mediante escaneo láser tridimensional resultaron posteriormente fundamentales para documentar el edificio, había señalado años antes que la precisión digital permitiría registrar *con extraordinaria exactitud cada deformación y cada elemento constructivo de la catedral.* Sus relevamientos se transformaron en una herramienta esencial para las tareas de reconstrucción. Tras el incendio surgieron diversas posiciones acerca de cómo debía reconstruirse Notre-Dame. Algunos sectores propusieron incorporar elementos contemporáneos, utilizando vidrio, acero u otros materiales que reflejaran la intervención del siglo XXI. Otros defendieron la restitución fiel de la imagen histórica de la catedral. El debate reproducía una cuestión clásica de la teoría de la restauración: ¿debe una reconstrucción reflejar su tiempo o recuperar el estado previo del monumento? Ciertamente, la tradición canónica derivada de la Carta de Venecia salvó ciudades y edificios, y permitió elaborar un corpus de gran valor para la intervención sobre piezas patrimoniales. Un corpus serio y útil. Hasta que se incendió Notre-Dame y todo de pronto se vuelve materia de debate. Más allá de las pérdidas materiales, el incendio produjo un fuerte impacto simbólico. Notre-Dame representaba uno de los principales emblemas de la historia francesa. El presidente Emmanuel Macron declaró pocas horas después del incendio —como lo había hecho Filippo Grimani en Venecia en 1902— *reconstruiremos Notre-Dame porque eso es lo que esperan los franceses; porque eso es lo que merece nuestra historia*. La reconstrucción se convirtió así en un proyecto nacional de gran trascendencia política y cultural; pero al mismo tiempo reabrió uno de los debates clásicos de la teoría de la restauración. Cesare Brandi (1963/2002) sostiene que *la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica.* Desde esta perspectiva, restaurar no significa simplemente reconstruir un objeto perdido, sino reconocer, simultáneamente, su dimensión material y su significado histórico. Finalmente, el gobierno francés decidió reconstruir la catedral respetando su configuración inmediatamente anterior al incendio, incluyendo la reproducción de la aguja de Viollet-le-Duc. Esta decisión respondió tanto al valor histórico adquirido por la restauración decimonónica como al deseo de preservar la imagen con la que el edificio era reconocido históricamente. La restauración histórica de Notre-Dame, en definitiva, volvió a introducir la historia anterior a 1964, ampliando los límites de su práctica.

REFERENCIAS

Bergdoll, B. (1994). *European Architecture 1750–1890.* Oxford University Press.

Brandi, C. (1988). *Teoría de la restauración.* Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1963).

Bressani, M. (2014). *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879.* Ashgate.

Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio.* Gustavo Gili.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) (1964). *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia).* II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia.

Duby, G. (1980). *Le Temps des cathédrales: L›art et la société, 980–1420.* Gallimard.

Erlande-Brandenburg, A. (1997). *Notre-Dame de Paris.* Éditions Nathan.

Hugo, V. (2002). *Nuestra Señora de París.* Cátedra. (Obra original publicada en 1831).

Jokilehto, J. (1999). *A History of Architectural Conservation.* Butterworth-Heinemann.

Macron, E. (2019, 16 de abril). Declaración presidencial sobre el incendio de Notre-Dame.

Ministère de la Culture. (2024). *La restauration de Notre-Dame de Paris.*

Morris, W. (1996). *Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings.* SPAB. (Obra original publicada en 1877).

Murray, S. (1989). *Notre-Dame, Cathedral of Amiens: The Power of Change in Gothic.* Cambridge University Press.

Pevsner, N. (1968). *Pioneers of Modern Design.* Penguin Books.

Ruskin, J. (1989). *The Seven Lamps of Architecture. Dover Publications*. (Obra original publicada en 1849).

Tallon, A. (2014). *Mapping Gothic France.* Columbia University.

UNESCO. (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural.*

UNESCO. (1991). *Paris, Banks of the Seine. Lista del Patrimonio Mundial.*

UNESCO. (2024). *Notre-Dame de Paris: Restoration and conservation reports.*

Viollet-le-Duc, E. E. (1987). *Entretiens sur l›architecture.* Pierre Mardaga. (Obra original publicada entre 1863 y 1872).

Viollet-le-Duc, E. (1995). *Dictionnaire raisonné de l›architecture française du XIe au XVIe siècle.* Bance. (Obra original publicada entre 1854 y 1868).

Von Simson, O. (1988). *La catedral gótica: Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden.* Alianza Editorial.

Proyecto rehabilitación de la sala de conferencias del Palacio La Alhambra. Santiago. Chile

CAMILA BIDART SANTANDER
Arquitecta. Universidad de Valparaíso.
Filiación institucional: Autora y jefa de proyecto de restauración, recuperación de elementos patrimoniales y habilitación de sala de exposición en palacio la Alhambra de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile.
ORCID: 0000-0003-4266-2136
Contacto: https://www.sociedadnacionaldebellasartes.cl/

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Renovation project: Alhambra Palace conference room. Santiago. Chile
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 23-49
Recepción: junio 2025
Aceptación: julio 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5997

RESUMEN

El Palacio La Alhambra, en Santiago de Chile, construido como réplica del original en España, es hoy en día un monumento histórico construido y diseñado por Manuel Aldunate, a mediados del siglo XIX. Este edificio, monumento nacional, en la actualidad es sede de la Sociedad Nacional de Bellas Artes desde el año 1918, sociedad sin fines de lucro, cuyo objetivo es la difusión y promoción de las bellas artes, en especial las artes visuales, en la comunidad. Estos objetivos se ejecutan por medio de talleres de pintura abiertos a todos los artistas nacionales o extranjeros, que se denominan "Salones", y se ofrecen durante todo el año para el aprendizaje de las distintas técnicas pictóricas. Sin embargo, el deterioro de los Salones fue limitando no solo el trabajo que allí se realiza, sino también, a través de diversos diagnósticos, constructivos, estructurales, de patologías constructivas, fue dando cuenta de la necesidad de diversos cambios y restauraciones. Después de diversos diagnósticos, se ha ido estructurado un plan, en etapas y áreas, que, poco a poco, ha generado intervenciones progresivas para su recuperación y rehabilitación

El presente artículo se presenta como un resumen del proyecto de restauración, recuperación de elementos patrimoniales y habilitación de la sala de exposición del Palacio La Alhambra, llevado a cabo en el primer semestre de 2026, con fondo de la Presidencia de la Republica.

Palabras clave: restauración / recuperación / rehabilitación / patrimonio / Sociedad Nacional de Bellas Artes / Palacio La Alhambra / Santiago, Chile

ABSTRACT

The La Alhambra Palace in Santiago, Chile—built in the mid-19th century as a replica of the original in Spain and designed by Manuel Aldunate—is today a designated National Monument. Since 1918, the building has housed the National Society of Fine Arts, a non-profit organization dedicated to disseminating and promoting the fine arts—particularly the visual arts—within the community. The Society pursues these goals through painting workshops known as "Salons," which are open to both domestic and international artists and held year-round, as well as through various workshops teaching diverse painting techniques. However, the deterioration of the Salon spaces began to limit the work conducted there; furthermore, structural and construction-related assessments revealed the need for significant changes and restoration. Following these evaluations, a phased, area-specific plan was developed, leading to gradual interventions aimed at the building's recovery and rehabilitation.

This article summarizes the project to restore the palace, recover its heritage elements, and fit out an exhibition hall—work carried out during the first half of 2026 with funding from the Presidency of the Republic.

Keywords: restoration / recovery / rehabilitation / heritage / National Society of Fine Arts / La Alhambra Palace / Santiago, Chile

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El Palacio de La Alhambra representa hoy en día un testimonio, único en su época, del intercambio cultural y de la riqueza en nuestro país. El inmueble expresa hacia el espacio público un estilo y técnica arquitectónica islámico ibérico, como un homenaje a la obra construida en el Reino Nazarí de Granada, el año 1238, edificio que trasciende, irrumpiendo en el barrio con su fachada.

El Palacio de La Alhambra se alza en el casco histórico de Santiago y es la primera réplica que se realizó en todo el mundo y la única en América del edificio homónimo de Granada. Hoy en día es un monumento histórico que fue construido y diseñado por Manuel Aldunate, a mediados del siglo XIX, en Santiago de Chile, quien trajo planos y artesanos capaces de replicar su ornamentación en yesería.

Con la revolución de 1891, la casa de arquitectura morisca fue confiscada y se transformó en cuartel militar, ocasión en la que parte importante del mobiliario y obras de arte fueron destruidas. Más tarde, la propiedad pasó a manos de Julio Garrido Falcón, quien restauró y donó el inmueble a la Sociedad Nacional de Bellas Artes, entidad que hasta hoy funciona en el lugar (Bidart, 2024d).

Aspectos patrimoniales del inmueble

Un primer aspecto destacado es la condición de réplica respecto del original existente en Granada, España, pero con toda la carga histórica y patrimonial de su construcción en Chile, durante la época republicana de mediados del siglo XIX.

Por estas características, se busca que las intervenciones de restauración permitan no solo la mejora de las obras deterioradas y dañadas (cerchas y aleros perimetrales, sistemas de evacuación de aguas, reemplazo de piezas de madera en deterioro y pudrición). Destaca en estas actividades la restauración y reposición de la coronación decorativa de la techumbre, que suponen la restauración ornamental de los techos (especialmente los que dan al patio de leones, al centro del conjunto). Esto permitirá, como consecuencia, la rehabilitación de espacios y salones aledaños conservando la estética original y de un modo seguro, pues hoy se encuentran en desuso y con riesgo de derrumbe. Esto es importante, en el contexto de las actividades culturales, tanto de exposiciones artístico-culturales, como educativas a través de los talleres que la corporación organiza constantemente para la comunidad y para sus funcionarios y visitantes. Parte del patrimonio de pinturas, mosaicos, jarrones, esculturas y reproducciones ornamentales —que hoy se encuentran en bodegas u otras dependencias habilitadas temporalmente para tales fines— podrá disponerse para exposiciones y actividades comunitarias, en conjunto con otras instituciones ligadas a la cultura.

Las obras de la techumbre permitirán, también, continuar con las siguientes fases de restauración y mejora de otras dependencias, que se han visto deterioradas y afectadas por el tiempo, los terremotos, entre otros factores, que la corporación ha ido abordando y subsanando con los años con diversas acciones de cuidado y restauración del inmueble.

Como se ha señalado, la construcción es esencialmente una réplica del original. En lo puntual, se trata de un edificio de 1.170 metros cuadrados, donde predominan la madera y el adobe como principales materiales constructivos. En su interior existen dos patios interiores, el segundo más grande que el primero, donde se ubica, además, una réplica de la "Fuente de Los Leones", característica del palacio original de Granada y que alguna vez funcionó también como reloj. Por otro lado, los elementos estilísticos que lo caracterizan están determinados por la enorme presencia de arcos de herradura de estilo califal cordobés, los que, además, dialogan con otros arcos propios del estilo, como los mixtilíneos y los conopiales. Entre la fachada y el primer patio se encuentra un zaguán que funciona como conector de los espacios, decorado con patrones de yeso sobre hormigón. Otra característica radica en la enorme presencia de mosaicos islámicos, jarrones y ventanas ojivales, los que enfatizan el estilo morisco de la decoración. (Bidart, 2024d)

Al interior del palacio se encuentra el salón más importante, el salón principal, de grandes dimensiones y decorado, desde el suelo al techo, con mosaicos de motivos islámicos. En su centro se destaca una gran cúpula, desde cuyo centro desciende un gran candelabro que se enfrenta a columnas dobles que establecen una relación de simetría.

Usos actuales del inmueble

La Sociedad Nacional de Bellas Artes, fundada el año 1918, es una sociedad sin fines de lucro, cuyo objetivo es la difusión y promoción de las bellas artes, en especial de las artes visuales, en la comunidad por medio de talleres de pintura abiertos a todos los artistas nacionales o extranjeros, que se denominan "Salones", para el aprendizaje de las distintas técnicas pictóricas.

También participa activamente en las visitas propias de la agenda del Patrimonio (visitas guiadas los fines de semana y día internacional del Patrimonio).

El Palacio Alhambra. sede de la corporación desde el año 1940, puede ser visitado por la comunidad dos fines de semana al mes. Aproximadamente 5.700 personas lo visitan al año y, además, cuenta con 933 miembros del Grupo de Facebook Amigos y con 17.300 seguidores de Instagram.

En la última década, se han propiciado estudios y actividades de conservación; realización de obras como la primera parte de la reparación parcial de techumbre y aguas lluvias aprobada por Monumentos Nacionales (Bidart, 2024 a, b, c; 2023).

Actualmente integran su comunidad el equipo de jurados de los concursos, los artistas pintores, los profesores, los miembros del Grupo de Facebook Amigos de la SNBA, los alumnos de los cursos, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el programa Quiero Mi Barrio.

La Sociedad Nacional de Bellas Artes y otras actividades con la comunidad y colegios.

Actualmente tiene la labor de ser un apoyo a pintores y artistas emergentes que utilizan como medio los espacios de enseñanza, de artes visuales y difusión. Estas actividades se ofrecen durante todo el año, convocando presencialmente a las premiaciones y a la participación en diversos talleres para el aprendizaje de las distintas técnicas artísticas como el óleo, la acuarela, la fotografía y la danza. También colabora con actividades de investigación en el arte y el desarrollo académico para alumnos y docentes de los cursos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Francisco Ignacio Ossa Mercado y Claudio Vicuña Guerrero. Dos protagonistas en la historia del Palacio La Alhambra

a) **Francisco Ignacio Ossa Mercado: el impulsor del proyecto**

El origen del Palacio La Alhambra está estrechamente ligado a la figura de Francisco Ignacio Ossa Mercado, destacado empresario minero, cuya fortuna se vinculó a la explotación del mineral de plata de Chañarcillo, uno de los principales motores económicos de Chile durante el siglo XIX.

En 1860, encargó al arquitecto Manuel Aldunate el diseño de una residencia que reflejara el refinamiento cultural y arquitectónico alcanzado por la élite chilena de la época. Para ello financió un viaje de Aldunate a España con el propósito de estudiar directamente la Alhambra de Granada y otros ejemplos de arquitectura hispanomusulmana, incorporando sus principales características al proyecto del futuro palacio. La construcción se desarrolló, aproximadamente, entre 1860 y 1862. Ossa falleció pocos años después, sin alcanzar a disfrutar plenamente de la residencia que había concebido, dejando una de las obras más singulares de la arquitectura historicista chilena.

b) **Claudio Vicuña Guerrero: consolidación y protagonismo político**

Tras la muerte de Ossa, el palacio fue adquirido por Claudio Vicuña Guerrero, empresario, parlamentario y una de las figuras políticas más influyentes de fines del siglo XIX.

Vicuña fue ministro de Hacienda durante el gobierno de José Manuel Balmaceda y llegó a ser el candidato oficialista para sucederlo en la elección presidencial de 1891. Sin embargo, el estallido de la guerra civil de ese mismo año impidió que asumiera la presidencia.

Durante su propiedad, el palacio alcanzó su mayor esplendor como residencia aristocrática. Las fuentes históricas señalan que Vicuña completó las obras, incorporó mobiliario de inspiración oriental y transformó el inmueble en un espacio representativo para recepciones y reuniones sociales de la élite santiaguina.

La guerra civil de 1891

La estrecha relación de Claudio Vicuña con el gobierno de Balmaceda tuvo consecuencias directas para el palacio. Tras el triunfo de las fuerzas congresistas en la guerra civil de 1891, Vicuña partió al exilio y el inmueble fue confiscado por el Estado, siendo utilizado como cuartel militar. Durante ese período el edificio sufrió importantes pérdidas patrimoniales: desaparecieron muebles, obras de arte y diversos elementos decorativos, además de producirse daños en su arquitectura interior.

A comienzos del siglo XX, la propiedad fue restituida a Claudio Vicuña, quien decidió venderla debido al deterioro sufrido durante la ocupación militar.

Julio Garrido Falcón y la preservación del palacio

El nuevo propietario fue Julio Garrido Falcón, reconocido filántropo, quien emprendió labores de recuperación del inmueble y comprendió su extraordinario valor arquitectónico.

En 1940, donó el Palacio a la Sociedad Nacional de Bellas Artes, asegurando que el edificio se destinara, permanentemente, a fines culturales y artísticos. Gracias a esta decisión, el inmueble dejó de ser una residencia privada para convertirse en un centro de difusión de las artes visuales, función que mantiene hasta la actualidad (Bidart, 2024d).

Importancia histórica

La historia del Palacio La Alhambra puede entenderse a través de tres grandes protagonistas:

- Francisco Ignacio Ossa Mercado, quien imaginó y financió la construcción de una residencia excepcional inspirada en la Alhambra de Granada.
- Claudio Vicuña Guerrero, quien consolidó el edificio como residencia de la aristocracia y lo vinculó a uno de los períodos políticos más trascendentes de la historia republicana de Chile.
- Julio Garrido Falcón, cuya restauración y posterior donación permitieron preservar el inmueble y convertirlo en la sede de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

De este modo, el Palacio La Alhambra no solo constituye una obra sobresaliente de la arquitectura neoárabe chilena, sino también un escenario donde convergen la historia política, económica, cultural y artística del país.

2. IDENTIFICACIÓN DEL INMUEBLE

FICHA INMUEBLE	
Nombre del inmueble:	Palacio Alhambra Santiago
Ubicación:	Calle Compañía de Jesús, Santiago de Chile
Categoría de protección:	Inmueble declarado Monumento Histórico
Organismo competente:	Consejo de Monumentos Nacionales (CMN)
Propietario:	Sociedad Nacional de Bellas Artes
Representante legal:	Magali Sánchez Martínez
Arquitecta responsable del proyecto:	Camila Bidart Santander
Inspección Técnica de Obra (ITO):	Arquitecto Juan Pablo Solimano

3. OBJETIVO

El presente informe técnico tiene por objetivo estructurarse en tres ámbitos complementarios que permiten comprender, integralmente, el estado del inmueble y fundamentar su intervención:

a. Diagnóstico arquitectónico y constructivo

Documentar el estado inicial del inmueble denominado Palacio Alhambra mediante un análisis arquitectónico y constructivo, orientado a: a]) Identificar las patologías presentes, b) Evaluar el comportamiento de sus sistemas constructivos, y, c) Reconocer la integridad material y estructural del edificio.

b. Registrar el estado de avance de obra

Dar cuenta del proceso de intervención en curso, mediante: a) el registro del estado de avance de las obras en ejecución, b) la descripción de las intervenciones realizadas, y c) la identificación de los hallazgos patrimoniales detectados durante el proceso.

c. Definición de criterios de restauración

Establecer los criterios que orientan la intervención del inmueble, con el fin de: a) resguardar sus valores históricos, arquitectónicos y constructivos, b) promover la conservación de su materialidad original y, c) asegurar una adecuada puesta en valor del bien patrimonial.

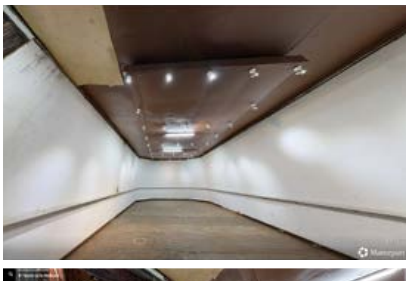
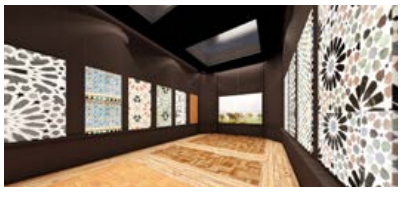
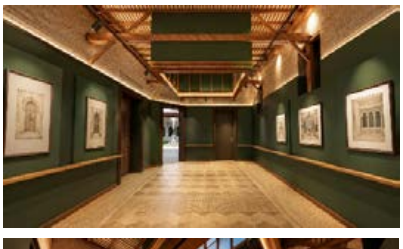
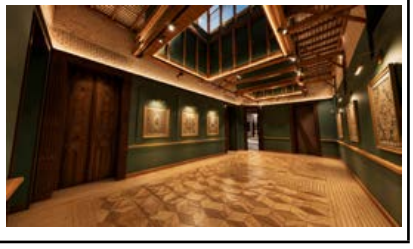
4. ANTECEDENTES GENERALES

El Palacio La Alhambra constituye un inmueble de alto valor histórico y arquitectónico dentro del contexto urbano de Santiago, representativo de las corrientes historicistas de fines del siglo XIX, con una clara influencia del lenguaje orientalista inspirado en la arquitectura nazarí.

Durante la década de 1940, el salón principal fue intervenido para su adaptación como galería de arte, incorporándose cielos falsos, tabiques interiores y el cegamiento de vanos originales. Estas intervenciones, si bien alteraron la lectura espacial del recinto, permitieron la conservación indirecta de elementos originales, los cuales permanecieron protegidos bajo dichas capas. El retiro controlado de estas intervenciones ha permitido reconocer la configuración original del espacio, lo que ha aportado evidencia material relevante para la definición de los criterios de restauración. Las transformaciones históricas identificadas —tanto las asociadas a su configuración original como aquellas derivadas de intervenciones posteriores— permiten comprender la evolución del inmueble y constituyen el fundamento técnico para la toma de decisiones proyectuales.

Cabe destacar que, en las últimas décadas, se han realizado diversos estudios de conservación, deterioro, resistencia estructural, constructivos y patología, a fin de evaluar el estado de conservación del mismo, así como sus requerimientos y necesidades (Bidart, 2023, Poffan, 2024; Bidart, 2024a, 2024b, 2024c, 2024d; 2025a, 2025b). Esto ha llevado a una política por etapas, donde se han buscado diversas fuentes y fondos de financiamiento para abordar las necesidades

En el caso del presente artículo, el estudio diagnóstico elaborado por la Sociedad Nacional de Bellas Artes (Bidart, 2024, 2023, 2025) ha permitido fundamentar y plantear un proyecto de recuperación de la espacialidad original del salón principal, mediante la eliminación controlada de elementos que fueron incorporados en su momento, la restitución de vanos en base a la evidencia material y la puesta en valor de los sistemas constructivos y elementos arquitectónicos originales, en coherencia con la planimetría del proyecto.

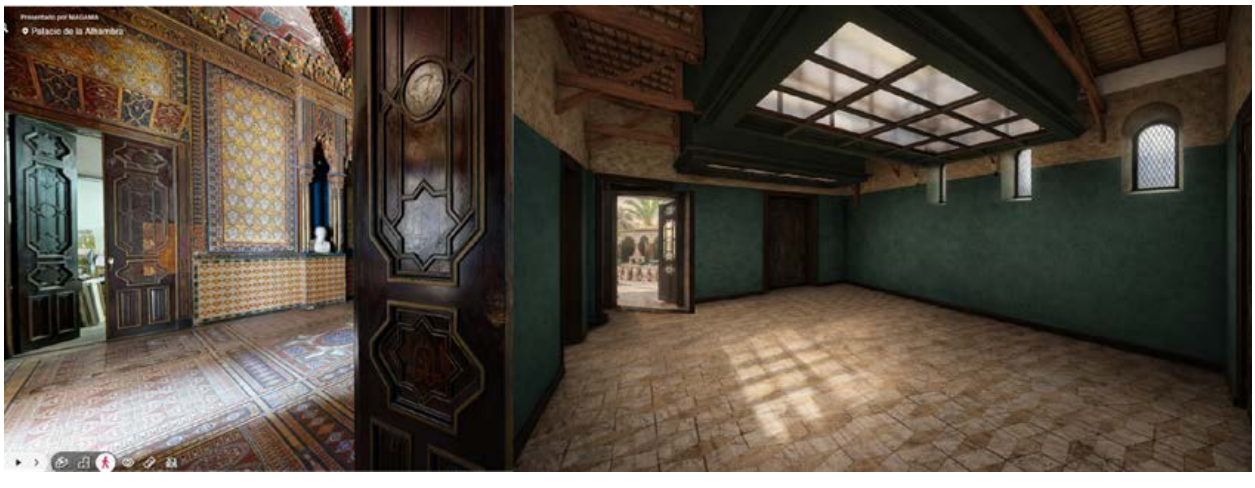
Estado inicial de salón, previo a restauración (Bidart, 2026b)	Propuesta inicial de trabajo (Bidart, 2025)	Render, intervención final (Bidart, 2026a)
 	 	 

>> Figura 1. Muestra la situación existente de la sala de conferencias, intervención hecha al salón original en el año 1941. Fuente: Elaboración propia.

Lectura arquitectónica del salón principal

El salón principal del Palacio La Alhambra constituye el espacio de mayor jerarquía arquitectónica del inmueble y el núcleo articulador de su organización interior. Su configuración responde a la tipología de grandes salones de representación, propios de la arquitectura historicista de fines del siglo XIX, concebidos como ámbitos destinados a la sociabilidad y al desarrollo de actividades culturales.

Desde el punto de vista espacial, el recinto se organiza como una nave longitudinal continua, definida por muros portantes paralelos que estructuran el espacio y soportan la techumbre, configurando un volumen de gran altura interior y marcada direccionalidad. Esta condición se encuentra en coherencia con el sistema constructivo original descrito en el punto 5 del presente informe.



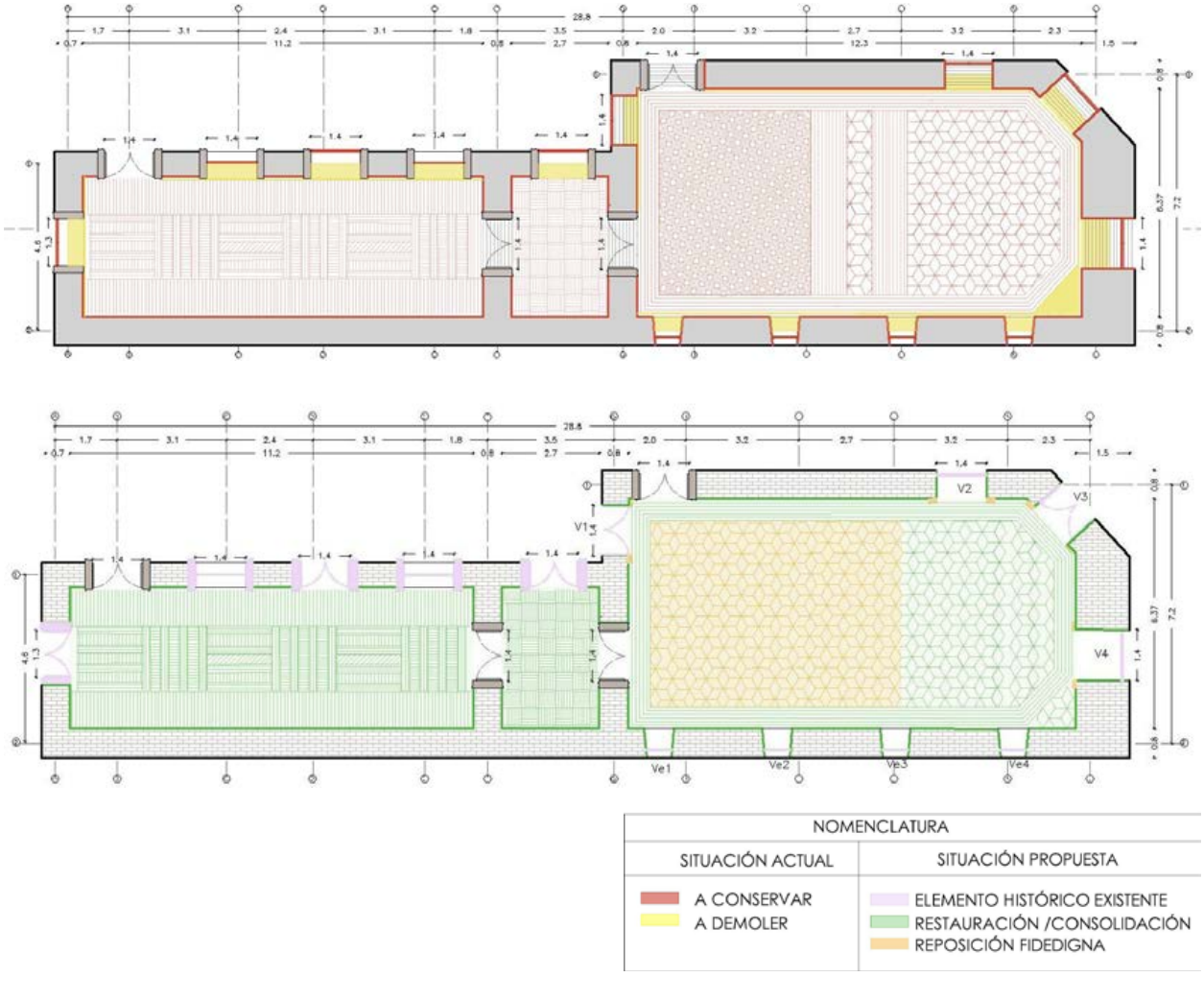
>> Figura 2. Fotomontaje fotografía digital, maqueta 3D generada por scanner laser LIDAR y modelo LUMION actual del gran Salón. Fuente: elaboración propia.

4.1 ESQUEMA ESPACIAL DEL SALÓN

La organización del espacio puede entenderse a partir de una estructura clara de ejes, modulación y relaciones proporcionales:

Ejes y organización

- **Eje longitudinal principal,** que articula la circulación y organiza la secuencia espacial del salón.
- **Ejes transversales secundarios,** definidos por la modulación de la estructura de techumbre y la disposición de vanos.
- Esta configuración permite una lectura continua y jerárquica del espacio, reforzando su carácter representativo.



>> Figura 3. Plano del salón principal del Palacio La Alhambra. Chile. Fuente: elaboración propia.

Ritmo y modulación

El salón presenta un sistema compositivo basado en la repetición regular de elementos, estableciendo una correspondencia directa entre: a) la estructura de cubierta, b) la ubicación de aperturas y c) el ritmo de los vanos en los muros laterales. Esta relación genera una organización simétrica y coherente, que permite reconocer la lógica constructiva y espacial original del recinto.

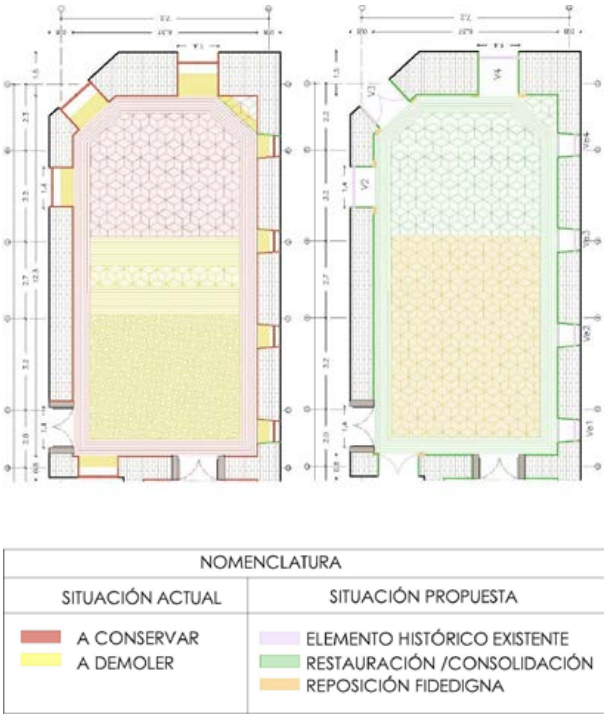
Altura y sección

La sección del espacio se caracteriza por: a) una gran altura interior, que refuerza su condición ceremonial, y una relación directa entre: altura de los muros, pendiente de la cubierta y sistema de lucarnas. Este sistema configura una espacialidad continua y unificada, en la cual la estructura y la forma arquitectónica operan de manera integrada.

Sistema de iluminación

El sistema de iluminación original se basa en la combinación de: a) iluminación cenital, a través de lucarnas e b) iluminación lateral tamizada, mediante vanos verticales.

Esta condición permitía una iluminación homogénea del recinto, reforzando la percepción unitaria del espacio y su carácter monumental.



>> Figura 4. Detalle Plano del salón principal del Palacio La Alhambra. Chile. Fuente: elaboración propia.

4.2 LENGUAJE ARQUITECTÓNICO Y VALOR PATRIMONIAL

Desde el punto de vista compositivo, el salón presenta un ritmo regular de vanos tamizados y balconadas, incorporando elementos del orientalismo decimonónico inspirados en la arquitectura nazarí. Este lenguaje se manifiesta en: a) motivos geométricos y arabescos, b) vitrales con retícula geométrica, c) ventanas abalconadas, d) carpinterías ornamentales y e) puertas de madera tallada con geometría original.

Estos elementos establecen una relación directa entre el salón y los distintos patios del palacio, reforzando su condición de espacio articulador dentro del conjunto arquitectónico.

En su conjunto, el recinto constituye un espacio de alto valor patrimonial, que conserva una parte significativa de su materialidad original y representa un testimonio relevante de las formas de sociabilidad y representación del Santiago de fines del siglo XIX.

4.3 CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

El salón principal se inscribe en el contexto de las transformaciones urbanas y culturales asociadas al proceso de modernización de Santiago durante la segunda mitad del siglo XIX, particularmente en el período iniciado bajo la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna (1872–1875).

En este marco, el edificio refleja el carácter cosmopolita de la élite santiaguina de la época, evidenciando la incorporación y reinterpretación local de repertorios arquitectónicos internacionales.

De este modo, el salón no solo posee valor arquitectónico, sino que constituye un soporte material de la memoria histórica y del patrimonio inmaterial asociado a las prácticas sociales, culturales y políticas del período.

4.4 CONFIGURACIÓN ACTUAL Y LECTURA ESTRATIGRÁFICA

La configuración actual del recinto incorpora aperturas y modificaciones correspondientes a intervenciones posteriores, principalmente asociadas a la adaptación del espacio durante el siglo XX. Estas transformaciones han sido objeto de: a) análisis estratigráfico, b) inspección directa en obra y c) contraste con planimetría de levantamiento. Esto permite identificar: a) vanos originales b) vanos cegados y c) aperturas posteriores.

En este contexto, la lectura actual del salón incorpora operaciones de: a) apertura controlada de vanos, b) la eliminación de elementos agregados, y la c) recuperación de relaciones espaciales originales. Estas acciones se desarrollan en coherencia con la planimetría del proyecto y los criterios de restauración definidos en el punto 10 del informe.



>> Figura 5–7. Muro sur sala de conferencias y estado actual de lucarnas y detalle de carpintería ornamental con deterioro superficial asociado a humedad histórica, evidenciando pérdida de terminación y acumulación de material, sin comprometer su integridad estructural. Registro enero de 2026. Fuente: elaboración propia.

4.5 SISTEMA CONSTRUCTIVO

El inmueble se resuelve mediante un sistema constructivo tradicional de fines del siglo XIX, compuesto por muros portantes de albañilería de ladrillo macizo y una estructura superior de techumbre en madera. Este sistema constituye no solo el soporte estructural del edificio, sino también parte fundamental de su valor patrimonial, al conservar materialidades, técnicas constructivas y lógicas estructurales originales.

Muros portantes de albañilería: Los muros estructurales están ejecutados en albañilería de ladrillo macizo, con un espesor aproximado de 80 cm, constituyendo el sistema resistente vertical del inmueble. Su función estructural consiste en recibir y transmitir las cargas de la techumbre y elementos asociados hacia las fundaciones, definiendo simultáneamente la organización espacial original del edificio.

Las inspecciones realizadas evidencian una buena consistencia general de las fábricas, con sectores de exposición parcial producto del retiro de revestimientos deteriorados. Se identifican morteros históricos y huellas de terminaciones originales, lo que refuerza la autenticidad material del conjunto.

Estructura de techumbre: La techumbre está conformada por un entramado estructural de madera compuesto por vigas principales de raulí de sección aproximada 2"x10", elementos secundarios y cerchas en roble pellín de 3"x6", entablado de cubierta y diagonales de arriostramiento. Este sistema configura una estructura triangulada que permite resolver las luces del recinto y otorgar estabilidad global al conjunto, trabajando de manera conjunta en la transmisión de cargas hacia los muros portantes. La presencia de uniones tradicionales y diagonales de arriostramiento evidencia un sistema concebido tanto para cargas gravitacionales como para la rigidización del plano de cubierta. Las inspecciones permiten verificar la continuidad estructural del entramado, en concordancia con lo representado en los cortes arquitectónicos del proyecto, lo que confirma la coherencia entre el modelo planimétrico y la condición construida.

Lucarnas: El sistema de lucarnas corresponde a un elemento original del inmueble, diseñado como parte del sistema de iluminación cenital del salón principal. Constructivamente, se compone de carpinterías de madera con paños vidriados, integradas al entramado estructural de la techumbre.

Su condición actual evidencia intervenciones posteriores, sin embargo, mantiene su lógica constructiva original y su rol en la configuración espacial del recinto. En consecuencia, su tratamiento se orienta a la conservación, consolidación y restauración de sus componentes, evitando su sustitución y privilegiando soluciones compatibles, reversibles y claramente diferenciables.

5. DIAGNÓSTICO DEL INMUEBLE

La inspección del entramado de cubierta permitió evidenciar el sistema estructural original y evaluar su estado de conservación mediante inspección visual directa y apertura de sectores de revisión.

El análisis realizado permite establecer que la estructura de techumbre presenta una condición de estabilidad global conservada, sin evidencias de deformaciones significativas, fallas en apoyos ni discontinuidades estructurales que comprometan su comportamiento resistente. Las vigas principales se encuentran correctamente empotradas en los muros portantes, manteniendo alineación estructural y adecuada transferencia de cargas. Asimismo, las diagonales de arriostramiento conservan su función de estabilización, evidenciando la continuidad de la lógica estructural original.

Se identifican deterioros localizados en elementos de madera, correspondientes a desgaste superficial, perforaciones asociadas a ataque histórico de xilófagos, así como acumulación de material orgánico. Estas patologías no comprometen la capacidad portante del sistema, pero justifican la implementación de tratamientos de protección, monitoreo y refuerzos puntuales. Las evidencias de humedad se asocian a infiltraciones históricas provenientes de la cubierta, principalmente en encuentros de planchas de zinc y puntos singulares. Estas condiciones fueron corregidas mediante reparación de cubierta y sellado de infiltraciones, permitiendo detener el ingreso de agua y favorecer el secado progresivo de los elementos estructurales.

En consecuencia, se concluye que la techumbre conserva su integridad estructural y su sistema constructivo original, siendo viable su preservación mediante intervenciones de consolidación puntual, protección de la madera y control de las condiciones de humedad.

La condición observada permite descartar la necesidad de sustituciones estructurales generalizadas, privilegiando la conservación del sistema existente.

Respecto a la vista general del muro sur del salón de conferencias y del sistema de lucarnas del salón principal, posterior al retiro de cielos falsos, se observa la continuidad del entramado estructural de la techumbre, con presencia de diagonales de arriostramiento y adecuada conservación de vigas principales, sin evidencias de deformaciones estructurales críticas. El sistema mantiene su lógica constructiva original, con correcto comportamiento global. A nivel de materialidad, se identifican deterioros superficiales asociados a humedad histórica, así como evidencias de ataque por organismos xilófagos en elementos de madera, sin comprometer, en esta etapa, la estabilidad estructural del conjunto.

Las imágenes muestran la situación actual de muros y cielo falso instalados posterior a la obra original, luego del retiro de los elementos se puede observar; la continuidad en las piezas principales, presencia de diagonales, conservación de las vigas maestras y ausencia de deformaciones críticas o colapsos parciales. Desde el punto de vista estructural, el sistema presenta una estabilidad global conservada, lo que permite plantear una estrategia de preservación y refuerzo puntual antes que una sustitución generalizada.

El retiro de elementos contemporáneos permitió acceder visualmente a componentes previamente ocultos, mejorando la comprensión del estado real del entramado estructural y validando la conservación del sistema original como criterio central de intervención.

A. MATRIZ DE VALOR PATRIMONIAL DE ELEMENTO – SALÓN PRINCIPAL PALACIO ALHAMBRA. Se puede resumir en la siguiente tabla

ELEMENTO	TIPO DE ELEMENTO	VALOR PATRIMONIAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN	CRITERIO DE INTERVENCIÓN
Muros portantes de albañilería	Estructural	Alto	Estables con deterioro superficial	Conservación estructural, limpieza y consolidación de material existente, manteniendo integridad del sistema
Estructura de techumbre de madera	Estructural	Alto	Estable según inspección	Conservación del sistema, consolidación puntual, tratamiento protector y monitoreo
Sistema de lucarnas	Arquitectónico / estructural	Muy alto	Estable con deterioro superficial	Restauración de carpintería, consolidación de madera y mantención del sistema original de iluminación cenital
Vanos originales existentes	Arquitectónico	Alto	Estables con intervenciones previas	Restauración mediante consolidación de bordes, recuperación de proporciones y terminaciones originales
Vanos cegados (identificados por evidencia)	Arquitectónico	Alto	Ocultos bajo intervenciones posteriores	Restitución fundada en evidencia material y lectura tipológica del conjunto, incorporando diferenciación sutil.
Arcos y molduras superiores	Arquitectónico / ornamental	Muy alto	Parcialmente perdidos u ocultos	Reintegración formal en base a huellas detectadas, utilizando material compatible y diferenciación controlada
Carpinterías ornamentales	Arquitectónico/ Ornamental	Muy alto	Desgaste Superficial	Restauración mediante limpieza, consolidación y reposición puntual de piezas compatibles
Puertas talladas originales	Ornamental	Alto	Estables	Limpieza, consolidación y conservación de terminaciones originales
Vitrales	Ornamental	Alto	Buen Estado	Limpieza especializada, reposición puntual y conservación del sistema original
Tamices y elementos arabescos	Ornamental	Muy Alto	Deterioro Parcial	Restauración y reintegración de elementos faltantes con criterio de diferenciación
Papeles murales históricos	Documental	Alto valor	Deteriorados	Registro, documentación y conservación como evidencia, sin reposición
Pavimentos de madera	Arquitectónico	Alto	Desgaste superficial	"Restauración y/o reinterpretación compatible del pavimento, en coherencia con la nueva lectura espacial del recinto".

>> Figura 8. Tabla resumen. Diagnóstico inicial del estado de conservación del proyecto. Fuente: elaboración propia.

B. PATOLOGÍAS

Humedad por infiltración

Se identificaron manchas, escurrimientos, pérdida de adherencia y deterioro de terminaciones en muros y cielos interiores, principalmente en sectores superiores. La distribución de estas marcas permite asociarlas a infiltraciones históricas provenientes de la cubierta, especialmente en encuentros entre planchas de zinc, remates y uniones con muros.

Esta patología afectó estucos, papeles murales y cielos interiores, generando procesos de degradación acumulativa más que daños estructurales severos. Su importancia radica en que explica gran parte de los deterioros visibles en revestimientos y terminaciones interiores.

Ataque de xilófagos

En diversos elementos de madera del entramado de techumbre se detectaron indicios de ataque histórico de termitas y otros xilófagos como *Reticulitermes flavipes* (termita subterránea, manifestados en perforaciones, galerías y erosión superficial de la madera.

Deterioro de revestimientos

Los estucos y otras capas de terminación presentan desprendimientos, fisuras, bolsas de aire, pulverulencia y pérdida de adherencia. Este fenómeno está directamente asociado a la humedad acumulada, a intervenciones posteriores incompatibles y al envejecimiento natural de los materiales. En términos patrimoniales, esto obliga a distinguir entre material original recuperable, material alterado por intervenciones posteriores y sectores que requieren reintegración compatible.

6. RESULTADOS: INTERVENCIONES REALIZADAS

Con el objetivo de detener los procesos activos de deterioro y avanzar hacia una etapa de restauración fundada en evidencia, se ejecutaron diversas acciones iniciales.

Tratamiento contra termitas

Se realizó una fumigación especializada en todo el palacio orientada a eliminar la actividad biológica en la estructura de madera. Esta medida tuvo carácter prioritario, dado que la permanencia de xilófagos activos compromete la conservación del material original.

El tratamiento ejecutado debe entenderse como una acción de estabilización sanitaria del inmueble, complementaria a futuras medidas de protección y monitoreo del entramado de madera.

Reparación de cubierta

Se intervinieron los puntos críticos de la cubierta mediante reparación de zinc, sellado de puntos de infiltración y revisión de encuentros entre cubierta y muros.

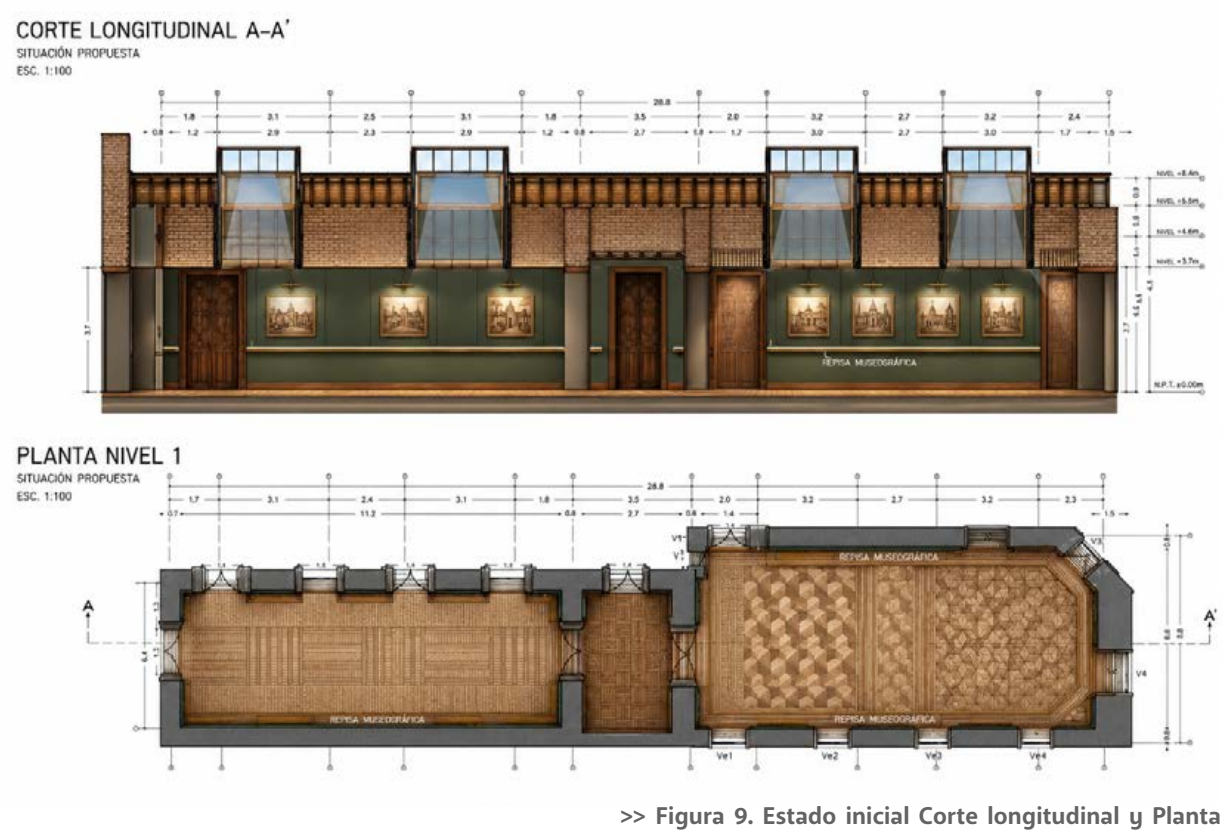
Estas acciones son particularmente relevantes, ya que la detención del ingreso de agua constituye la condición básica para cualquier proceso de restauración posterior. Sin controlar la causa de la humedad, cualquier intervención sobre estucos, carpinterías o terminaciones resultaría vulnerable a un rápido proceso de deterioro.

Inspección estructural

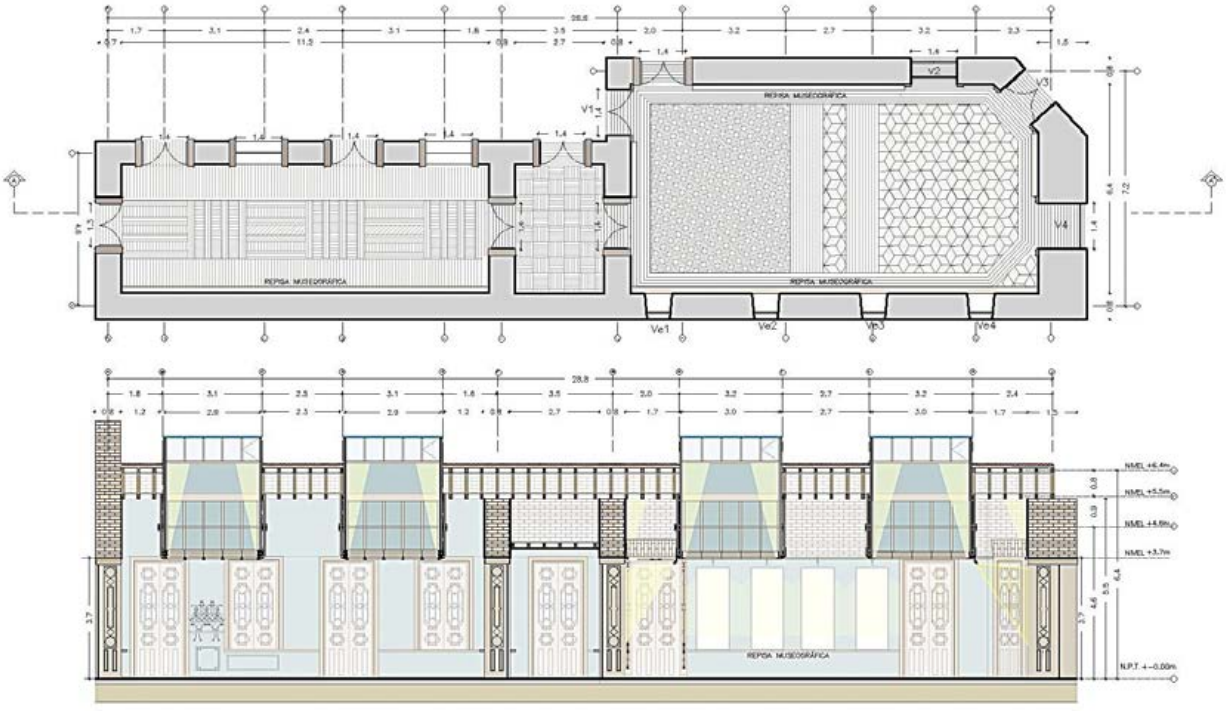
Se desmontaron parcialmente cielos falsos y revestimientos contemporáneos para acceder a la estructura original, identificar patologías ocultas y documentar el sistema constructivo. Esta operación fue clave para distinguir elementos originales de agregados posteriores y para sustentar técnicamente las decisiones del proyecto, mediante la visita y memoria de cálculo del ingeniero calculista.

Las intervenciones ejecutadas constituyen acciones de estabilización previas, indispensables para asegurar la viabilidad de la restauración posterior. La obra pasó por fase de diagnóstico, saneamiento y consolidación estructural, que permitió a) reconocer la lógica constructiva de la techumbre y muros, b) identificar las principales patologías arquitectónicas y estructurales, c) detener procesos activos de deterioro asociados a humedad y xilófagos, d) documentar hallazgos patrimoniales relevantes, y, e) preparar técnicamente el inmueble para las etapas posteriores de restauración especializada.

Esta etapa resulta coherente con una metodología patrimonial rigurosa, en la que primero se estabiliza, documenta y comprende el edificio antes de abordar reposiciones, restauraciones decorativas o reintegraciones de mayor alcance



>> Figura 9. Estado inicial Corte longitudinal y Planta nivel A-A", vista a oriente con puertas y ventanas intervenidas. Fuente: elaboración propia.



>> Figura 10. Propuesta Corte longitudinal y Planta nivel A-A", vista a oriente con puertas y ventanas intervenidas. Fuente: elaboración propia.

C. VALOR PATRIMONIAL

Las intervenciones proyectadas se fundamentan en criterios internacionalmente aceptados para la conservación del patrimonio arquitectónico y en una lectura específica de los valores del inmueble, que constan de operaciones de apertura de vanos y eliminación de elementos incorporados en intervenciones posteriores, permitiendo recuperar la relación espacial entre recintos, en concordancia con la propuesta arquitectónica.

Conservación del material original

Se prioriza la preservación de la mayor cantidad posible de material auténtico, entendiendo que la madera estructural, los muros de albañilería, carpinterías, vitrales y restos de decoración mural constituyen el soporte físico del valor patrimonial. Se abren vanos de intervenciones posteriores a la original con el fin de recuperar puertas a balconadas y ventanas que conectan el salón con diferentes sectores del palacio. En este sentido, las operaciones de apertura de vanos y retiro de elementos agregados han permitido recuperar la lectura espacial original, en concordancia con lo representado en la planimetría del proyecto.

Mínima intervención

Toda acción se limita a lo estrictamente necesario para garantizar estabilidad, conservación y legibilidad del bien, evitando reemplazos generales, reconstrucciones hipotéticas o alteraciones innecesarias de su configuración original.

Compatibilidad de materiales

Los materiales de reparación y consolidación son compatibles física, química y mecánicamente con los sistemas existentes. Esto implica privilegiar morteros adecuados para albañilería histórica, tratamientos no agresivos para madera y soluciones de restauración que no introduzcan rigideces o barreras incompatibles con el comportamiento higrotérmico original.

Reversibilidad

Las nuevas incorporaciones, refuerzos o soluciones contemporáneas son, en la medida de lo posible, reversibles o al menos distinguibles, de modo que futuras generaciones puedan reconocer, mantener o modificar las intervenciones sin pérdida de autenticidad del soporte histórico.

Legibilidad patrimonial

La restauración no debe borrar las huellas históricas del inmueble, sino que poner en valor su materialidad, su evolución y sus hallazgos. En este sentido, la documentación de papeles murales, sistemas constructivos y elementos ornamentales forma parte integral del proyecto generando espacios de testimonio vivo que dan soporte material a la historia de Chile.

D. PROPUESTA

La propuesta incorpora restituciones de vanos y elementos arquitectónicos en base a evidencia material detectada en obra, complementada con una lectura tipológica del conjunto. Los elementos nuevos se integran mediante un lenguaje sobrio, compatible y claramente distinguible. Los elementos nuevos incorporados en el proyecto, identificados en planimetría, se diseñan bajo criterios de compatibilidad material y diferenciación formal, evitando reconstrucciones miméticas y permitiendo la lectura temporal de la intervención.

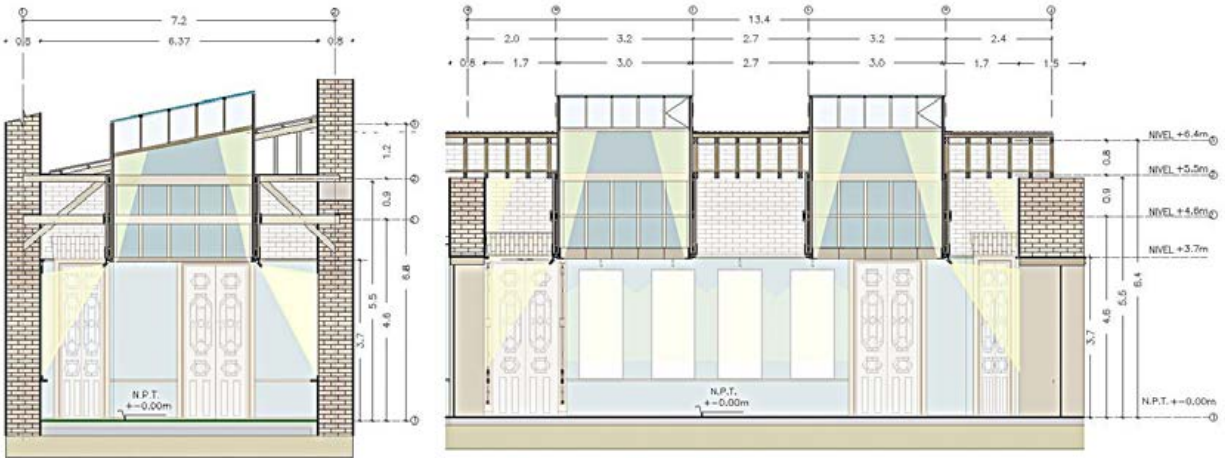
Por su parte, el aspecto cromático de la propuesta responde a una lectura estratigráfica de los paramentos y a la búsqueda de una atmósfera coherente con el carácter historicista del inmueble, evitando reconstrucciones decorativas sin respaldo material.

La propuesta de intervención se estructura sobre la base de la conservación del edificio original, el retiro de muros falsos y cielo falso, correspondientes a una intervención que evita reconstrucciones hipotéticas, limitándose exclusivamente a elementos cuya existencia puede verificarse mediante evidencia material directa, posterior, y el tratamiento específico de sus patologías.

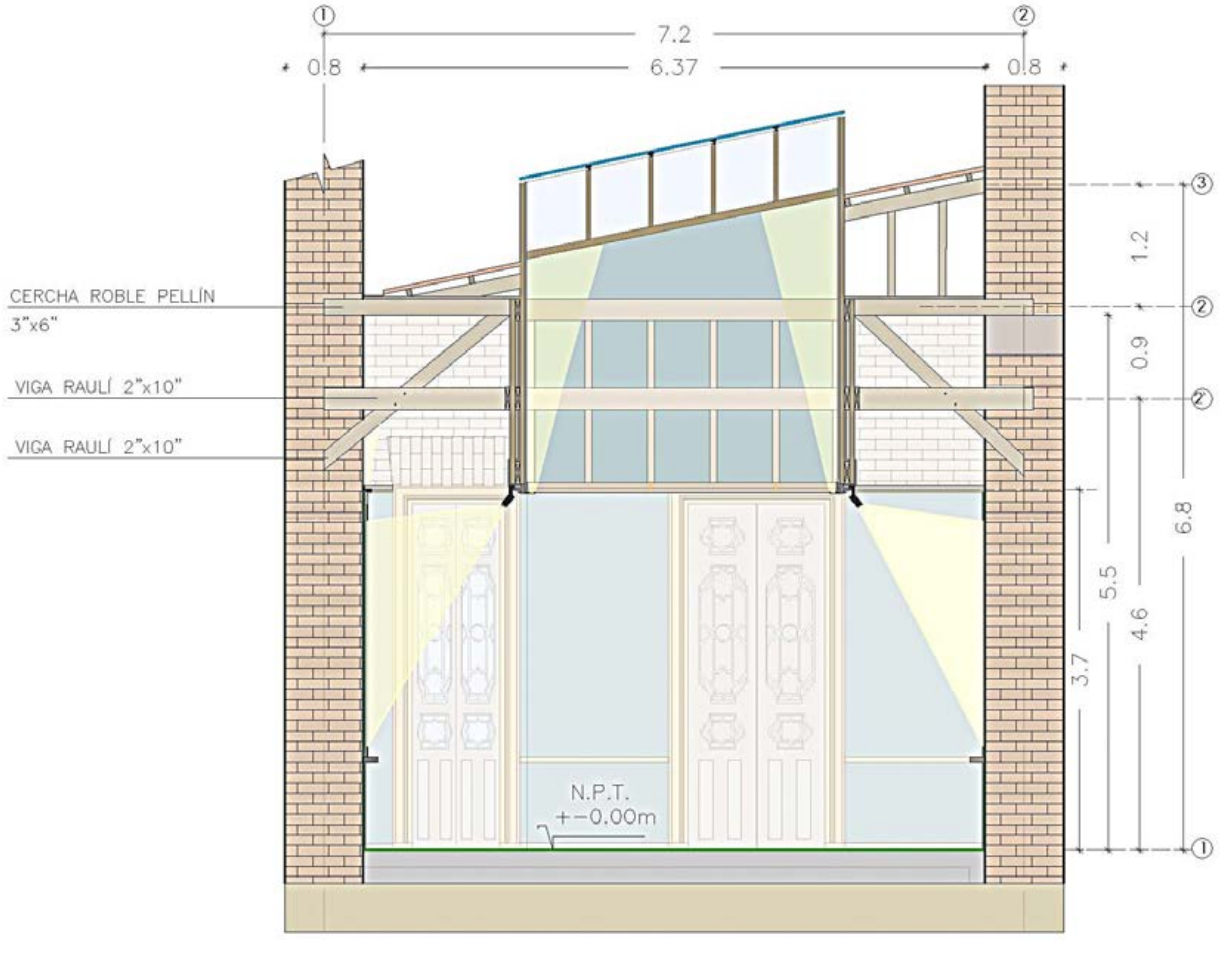
"La reposición del vano se fundamenta en la evidencia material detectada en el paramento, consistente en huellas de arco, cambios de textura y discontinuidades en el estuco, lo que permite reconstruir su geometría original con criterio de reposición fidedigna".

Consolidación de estructura de madera

Se realiza la revisión, pieza por pieza, del entramado de techumbre, con consolidación de elementos debilitados, aplicación de tratamientos protectores y refuerzos puntuales en zonas comprometidas. Solo se contemplaron sustituciones en piezas que mostraron pérdida irreversible de capacidad resistente, debiendo ejecutarse con madera de características equivalentes y criterio de mínima reposición.



>> Figura 11. Cortes de arquitectura longitudinal y transversal sala de conferencias. Situación propuesta Fuente: Elaboración propia.

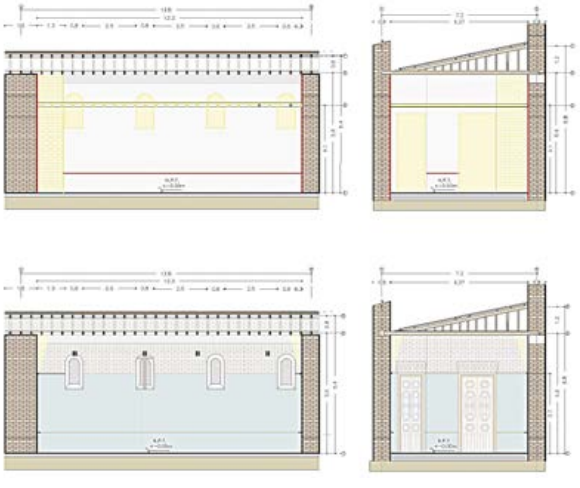


>> Figura 12. Corte transversal sistema estructural Lucarna-Sala de conferencias. Fuente: Elaboración propia.

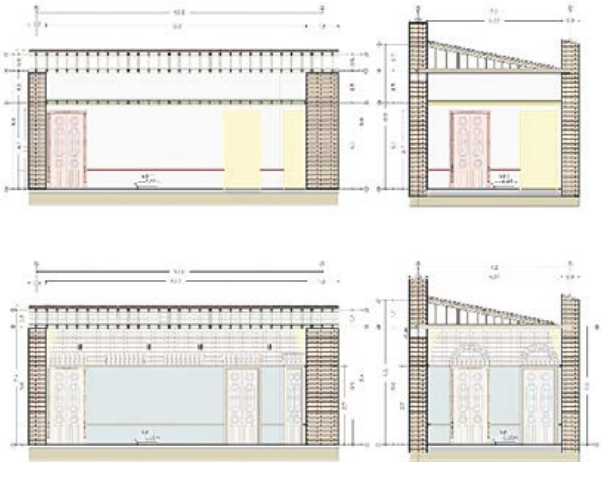
Restauración de carpinterías históricas

Los elementos nuevos incorporados en el proyecto, identificados en planimetría, se diseñan bajo criterios de compatibilidad material y diferenciación formal, evitando reconstrucciones miméticas y permitiendo la lectura temporal de la intervención."

Las puertas, marcos, vitrales y demás carpinterías deberán ser restaurados mediante limpieza, remoción de capas incompatibles, reparación de juntas, consolidación de sectores erosionados y recuperación de terminaciones protectoras. El objetivo es conservar la mayor cantidad posible de materia original.



>> Figura 13: Elevaciones poniente y sur, situación actual y propuesta. Sala de conferencias. Con vanos intervenidos en amarillo pastel. Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 14: Elevaciones norte y oriente situaciones actual y propuesta Fuente: Elaboración propia.

La inspección del entramado de cubierta permitió reconocer el sistema estructural original del edificio y evaluar su estado de conservación general mediante inspección visual directa, apertura de sectores de revisión y desmontaje parcial de cielos falsos incorporados en intervenciones posteriores.

El sistema estructural corresponde a una techumbre tradicional de madera del siglo XIX, compuesta por vigas maestras, costaneras secundarias, entablado de cubierta y diagonales de arriostramiento, configurando un entramado que transmite las cargas gravitacionales hacia los muros portantes de albañilería de ladrillo macizo.

El diagnóstico realizado permite establecer que el inmueble conserva una parte sustantiva de su estructura original, espacialidad histórica y elementos arquitectónicos patrimoniales. Las patologías identificadas corresponden mayoritariamente a deterioros acumulados por humedad histórica y a evidencias de ataque biológico ya tratadas, sin que ello implique una pérdida generalizada de la estabilidad estructural del edificio.

Las intervenciones ejecutadas hasta la fecha —especialmente fumigación, reparación de zinc y sellado de filtraciones— han permitido controlar los procesos activos de deterioro y generar condiciones favorables para una restauración técnicamente fundada.

En consecuencia, el Palacio La Alhambra presenta condiciones adecuadas para desarrollar un proyecto de restauración arquitectónica compatible con su valor patrimonial, orientado a la conservación del sistema constructivo original, la recuperación de sus elementos significativos y la protección de su autenticidad histórica.

E. LEVANTAMIENTO DE DAÑOS

El levantamiento mediante inspección directa, registro fotográfico sistemático y contraste con planimetría, liberación de capas superpuestas y registro fotográfico detallado. Esta metodología permitió identificar la localización, extensión, tipo y posible origen de los deterioros presentes. Las patologías reconocidas corresponden principalmente a procesos acumulativos asociados a infiltración de agua desde cubierta, degradación de revestimientos por humedad prolongada, desgaste natural de carpinterías y ataque biológico histórico sobre madera.

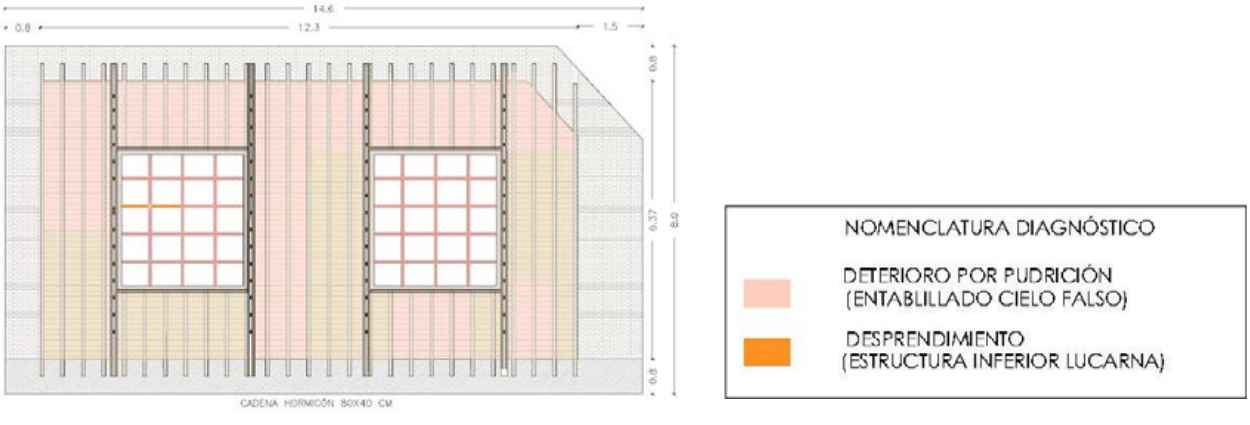
La importancia de este levantamiento radica en que no solo permite describir daños, sino también establecer relaciones causales entre patologías y componentes constructivos, condición indispensable para formular tratamientos adecuados y evitar intervenciones meramente cosméticas.

F. MAPA GENERAL DE DAÑOS DEL INMUEBLE

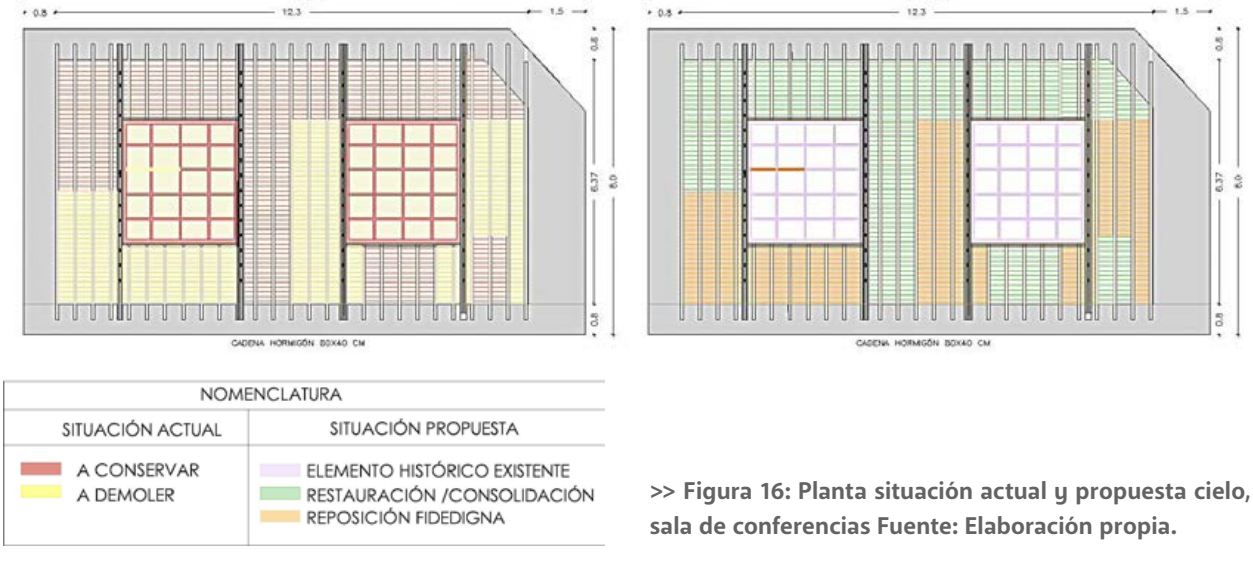
A partir de la inspección realizada es posible identificar un patrón de afectación concentrado en cuatro ámbitos principales:

Zona de cubierta

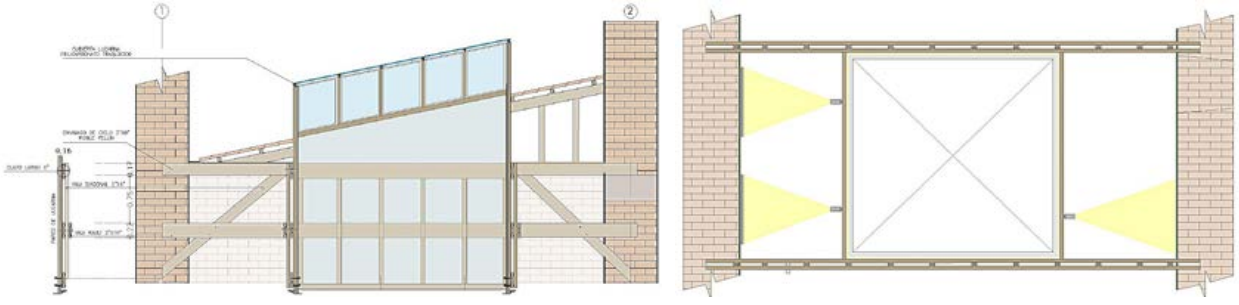
Corresponde al origen principal de las patologías de humedad, debido a fallas históricas en zinc, sellos y encuentros constructivos. Se observaron indicios de ingreso de agua, deterioro localizado del entablado y afectación indirecta sobre elementos interiores.



>> Figura 15: Planta de diagnóstico cielo, sala de conferencias. Se grafica cadena por muro oeste de la sala de 80x40 cm ancho-alto. Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 16: Planta situación actual y propuesta cielo, sala de conferencias Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 17: Detalle Corte interior / exterior lucarna, y planta lucarna sala de conferencias Fuente: Elaboración propia.





>> Figura 18-19: Imagen situación actual de entablillado de cielo con envigado 3"x6" y lucarna con enrejado metálico. Fuente: Elaboración propia.

Muros superiores

Se concentran manchas, desprendimientos de estuco, pérdida de adherencia y exposición parcial de la fábrica de ladrillo. La localización de estas alteraciones refuerza la relación con infiltraciones provenientes de la techumbre.

Revestimientos interiores

Se observa pérdida de papeles murales, deterioro de pinturas y desprendimiento de terminaciones, especialmente en sectores con antecedentes de humedad histórica. Este ámbito concentra gran parte de la pérdida de valor material visible, pero también hallazgos de alta relevancia documental. (Bidart, 2026 a; 2026b)





>> Figura 20-21: Restos de papel mural histórico descubiertos bajo capas de pintura durante el retiro de revestimientos. Fuente: Elaboración propia.

Estructura de madera

Presenta huellas de ataque histórico de xilófagos, desgaste superficial y depósitos de polvo orgánico. Aun así, mantiene continuidad estructural y capacidad de conservación mediante tratamiento y consolidación. A su vez, para las cerchas presenta madera de roble Pellín con dimensiones de 3"x6" y para vigas y arriostres se tiene Raulí con dimensiones de 2"x10"







>> Figura 22 - 24: Cielo falso y lucarna situación existente en sala de conferencias. Fuente: Elaboración propia.

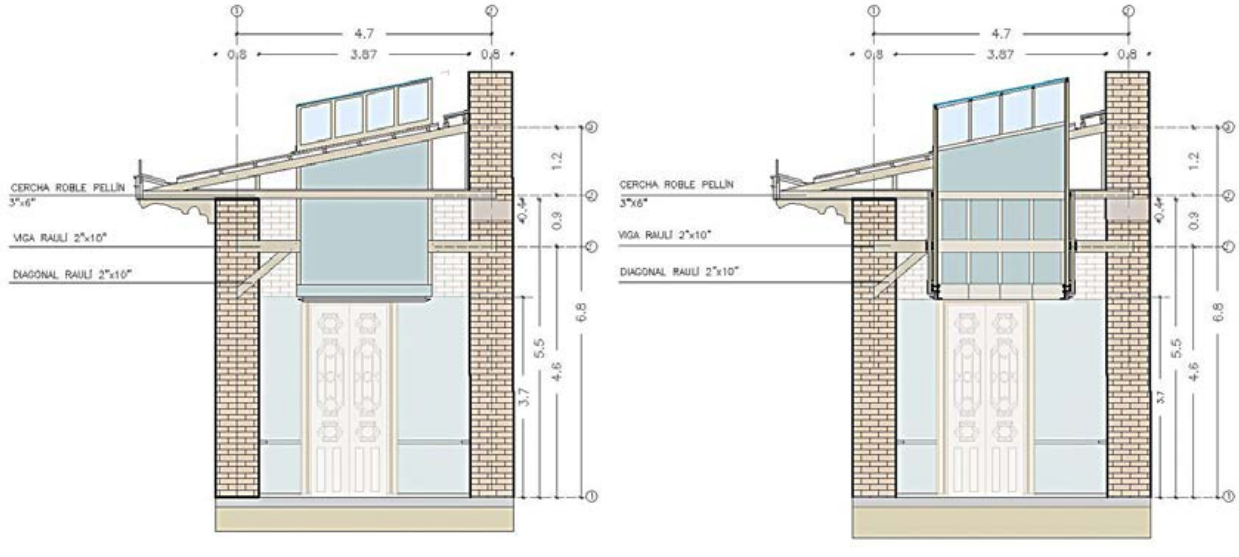
Por último, es importante considerar que este último diagnóstico, realizado en 2026 (Bidar, 2026[a], 2026b), se complementa con los hallazgos del informe estructural de techumbre de Poffan (2004), quien, si bien no detecta alteraciones estructurales, sí se refiere a estado de conservación de techumbre y soporte de acero estructural de la misma

G. CRITERIOS ESTRUCTURALES DE INTERVENCIÓN

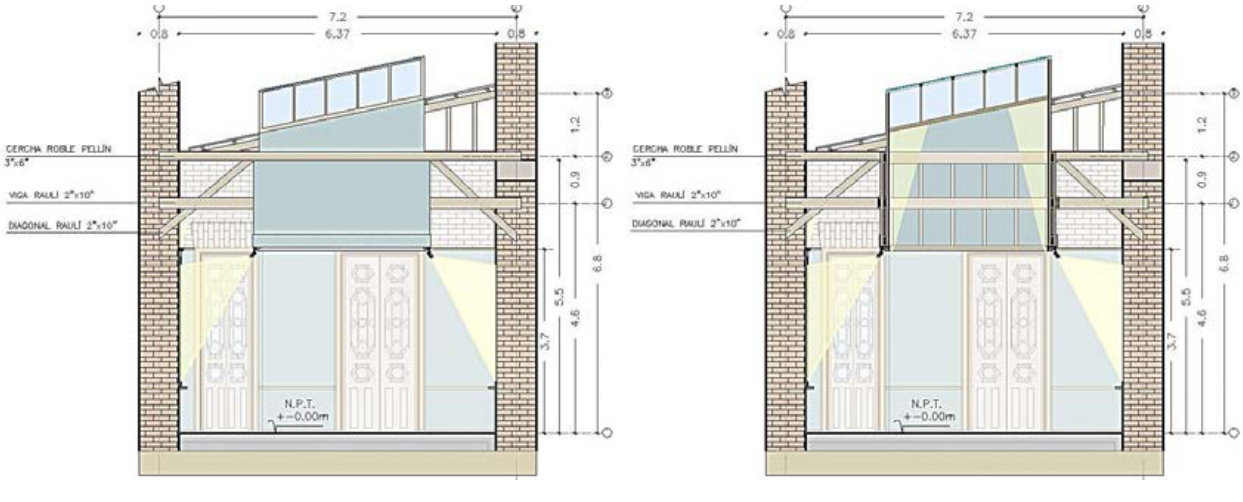
La estrategia estructural se fundamenta en la conservación del sistema existente y en la intervención selectiva, evitando reemplazos indiscriminados. Las soluciones estructurales propuestas se integran al sistema existente sin alterar su comportamiento global, incorporando refuerzos puntuales compatibles con la lógica estructural original.

Conservación del sistema estructural existente

La estructura de techumbre conserva su lógica resistente y continuidad general, por lo que el primer criterio es preservar vigas, costaneras, diagonales y apoyos originales siempre que su estado lo permita.



>> Figura 25: Corte interior y exterior lucarna sala de exposición 1. Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 26: Corte interior y exterior lucarna sala de conferencias. Fuente: Elaboración propia.

Refuerzo puntual de elementos debilitados

Cuando se detecten pérdidas localizadas de sección, daño superficial o disminución de capacidad resistente, se aplicarán refuerzos compatibles con la materialidad original y con el funcionamiento del conjunto. Estos refuerzos deberán ser discretos, técnicamente justificables y preferentemente reversibles o distinguibles.



>> Figura 27-30: Apertura de ventanas hacia fachada este, sala de conferencias. Fuente: Elaboración propia.

Sustitución selectiva de piezas irrecuperables

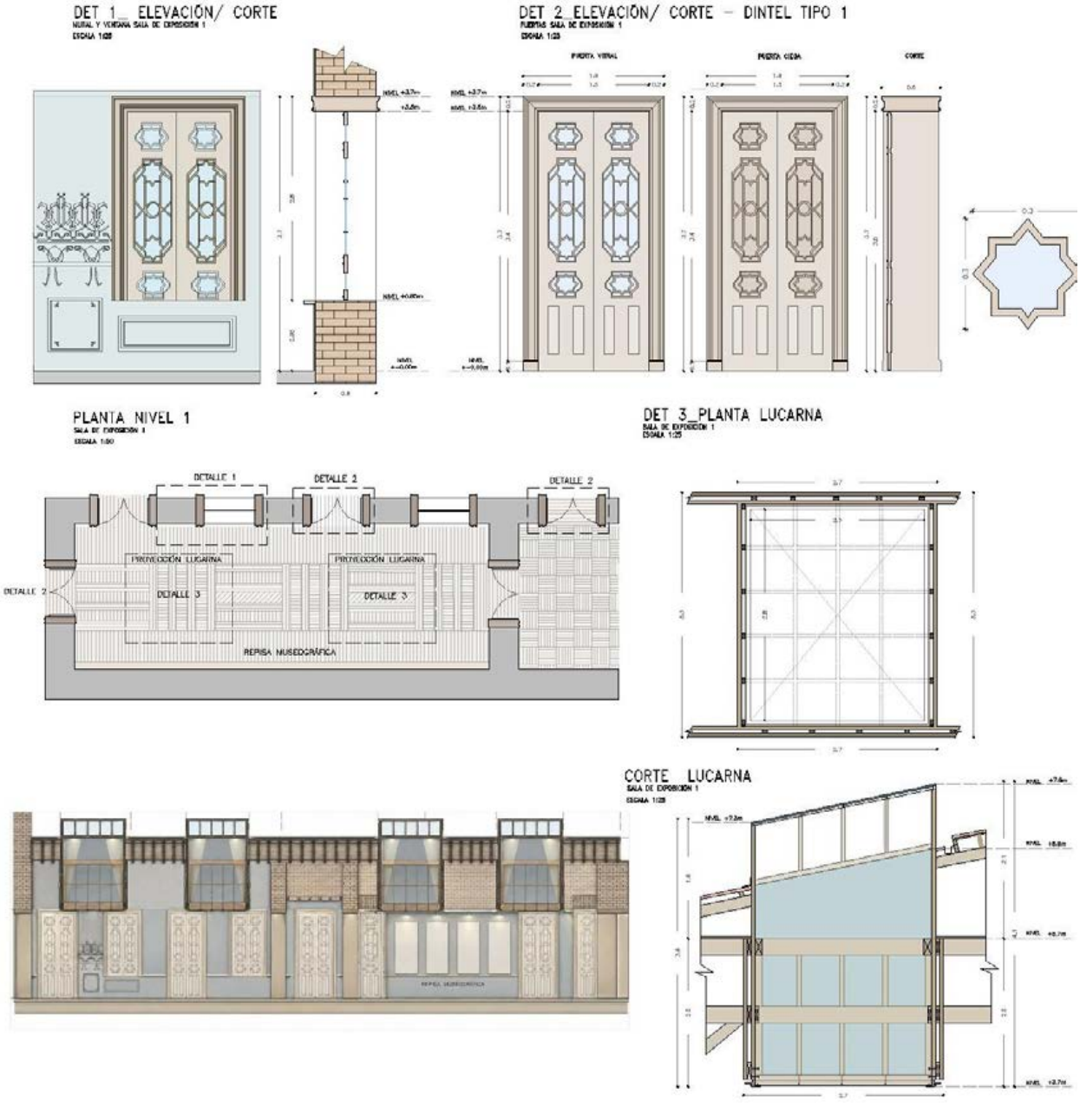
Solo en casos donde se verifique que una pieza ha perdido irremediablemente su capacidad estructural se procederá a su reemplazo. Dichas sustituciones deberán realizarse con madera de características equivalentes en especie, escuadría, comportamiento y terminación, procurando que la reposición sea mínima y rigurosamente documentada.



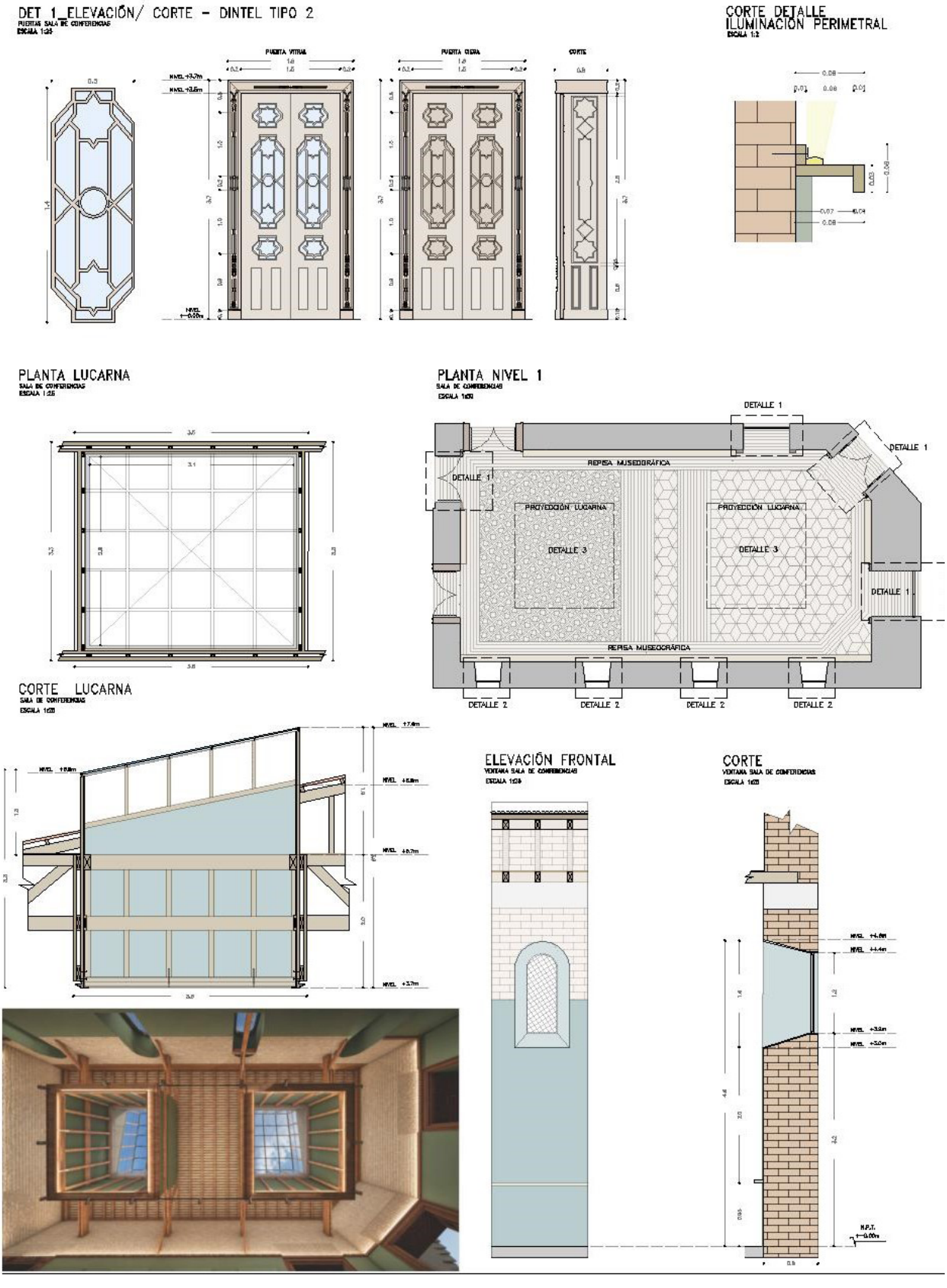
>> Figura 31-32: Proceso decapado de muros y apertura de vanos. Fuente: elaboración propia.

H. DOCUMENTACIÓN DE HALLAZGOS PATRIMONIALES

Durante el proceso de diagnóstico se reconocieron elementos de alto valor patrimonial, cuya documentación constituye parte esencial del expediente. Entre ellos destacan los papeles murales históricos, carpinterías ornamentales, vitrales geométricos, estructura original de techumbre, balcones interiores y configuración espacial del edificio (Bidart, 2026a).



>> Figura 33: Detalle de hallazgos sala de exposición 1. Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 34: Detalle de hallazgos sala de conferencias. Fuente: Elaboración propia.

La documentación de estos hallazgos no debe entenderse como una tarea secundaria, sino como una acción patrimonial en sí misma, ya que permite conservar información incluso en aquellos casos en que el estado material de un elemento no haga posible su preservación total. (Bidart, 2026a).

Se recomienda complementar el expediente con fichas de elemento, registro fotográfico sistemático, ubicación en plano y descripción de materialidad, estado de conservación y tratamiento propuesto. (Bidart, 2026a)



>> Figura 35-38: Apertura de ventanas hacia fachada este, sala de conferencias. Fuente: Elaboración propia.

I. CONSIDERACIONES PARA LA RESTAURACIÓN

El proyecto debe orientarse a la recuperación del valor arquitectónico del edificio sin alterar su autenticidad material ni su lectura histórica. Esto exige que cada decisión de obra responda a una comprensión integral del sistema constructivo y no solo a criterios de apariencia final. En términos generales, la restauración deberá avanzar desde la estabilización hacia la recuperación: primero eliminando causas de deterioro, luego consolidando soportes y, finalmente, abordando terminaciones, decoración y puesta en valor.

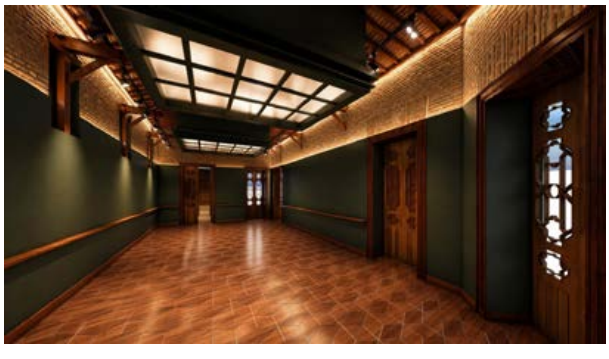
La compatibilidad entre materiales, la trazabilidad de las intervenciones, la mínima alteración del sistema original y la documentación de todo hallazgo son condiciones indispensables para asegurar que el proyecto sea patrimonialmente consistente y técnicamente defendible ante el CMN. "El proyecto evita reconstrucciones hipotéticas, limitándose a intervenciones verificables mediante evidencia material y criterios técnicos, en coherencia con los lineamientos del Consejo de Monumentos Nacionales". (Bidart, 2026a).

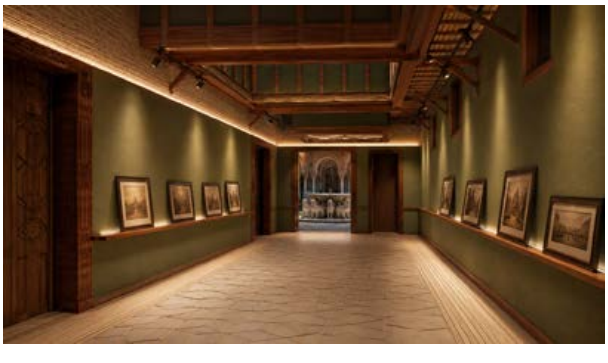
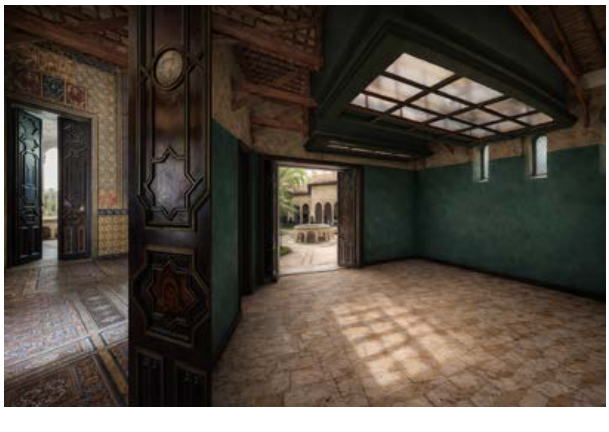
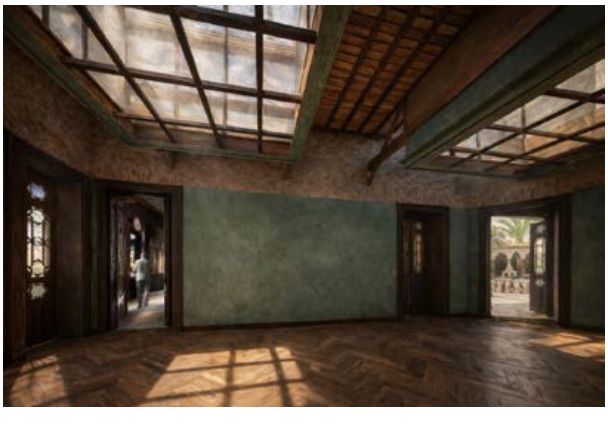
J. SÍNTESIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

El análisis conjunto de planos, inspección e imágenes permite concluir que el inmueble mantiene una estructura constructiva original reconocible y mayoritariamente conservada, con patologías que se concentran principalmente en revestimientos, elementos expuestos a humedad y sectores puntuales de madera.

Las patologías detectadas son en su mayoría reversibles o tratables, y los procesos activos más críticos ya han sido contenidos mediante reparación de cubierta y control biológico. Por tanto, el edificio presenta una base material suficientemente íntegra para sustentar un proyecto serio de restauración arquitectónica, compatible con su valor histórico, constructivo y ornamental. (Bidart, 2026b).

L. FOTOS MODELO 3D.





>> Imágenes. 39-45. Imágenes renderizadas proyecto final de restauración. Fuente: Elaboración propia.

9. BIBLIOGRAFÍA

Bidart, Camila. 2006a. Informe. Rehabilitación de galerías Palacio La Alhambra Mandante: Sociedad Nacional de Bellas Artes para Organismo Revisor: Consejo de Monumentos Nacionales Financiamiento: Fondo Presidente de la República

Bidart, Camila 2026b. Proyecto: Restauración y obras de conservación Palacio La Alhambra Mandante: Sociedad Nacional de Bellas Artes (Período 2023-2026). Organismo Revisor: Consejo de Monumentos Nacionales

Bidart, Camila. 2025. Proyecto de intervención en inmueble protegido postulado a financiamiento público. Memoria descriptiva. Proyecto de reparación y mejoramiento de infraestructura salón de exposiciones. Palacio la Alhambra, Santiago Chile. Sociedad Nacional de Bellas Artes

Bidart, Camila. 2024a Proyecto: Informe Instalación provisoria de malla anticaídas en fachada norte La Alhambra. Mandante: Sociedad Nacional de Bellas Artes Organismo Revisor: Consejo de Monumentos Nacionales Rol: Arquitecta responsable – Dirección de obra CMN:

Bidart, Camila 2024b. Proyecto: Reparación parcial de cubierta y evacuación de aguas lluvias. Mandante: Sociedad Nacional de Bellas Artes Organismo Revisor: Consejo de Monumentos Nacionales

Bidart, Camila 2024c Proyecto: Reparación de techumbre y ornamentación de cornisa. Mandante: Sociedad Nacional de Bellas Artes Organismo Revisor: Consejo de Monumentos Nacionales

Bidart, Camila 2024d. Resumen postulación Fondo Social Presidente de la República 2024 (233485). Versión digital

Bidart, Camila Proyecto 2023. Levantamiento crítico, diagnóstico estructural y propuesta de intervención de fachada (Período 2022 – 2023). Palacio La Alhambra Mandante: Sociedad Nacional de Bellas Artes Organismo Revisor: Consejo de Monumentos Nacionales Financiamiento: Postulación Fondo del Patrimonio Cultural – SNPC (Folio 67606) Rol: Arquitecta – Diagnóstico patrimonial

Poffan, Mathias Christie (2024). Informe Estructural Proyecto: Estado Estructural Techumbre Palacio La Alhambra

Cuerpos que insisten: Rito, pertenencia, permanencia y materia en la construcción y continuidad del ciclo funerario. Región de Valparaíso, Chile

JOSÉ BRAVO RIVEROS
Arquitecto. Universidad de Valparaíso.
Filiación institucional: Arquitecto de Proyectos de Desarrollo Urbano: Centro de Bienestar para las personas mayores y familias. Secretaría Comunal de Planificación Ilustre Municipalidad de Quillota. Valparaíso, V región. Chile.
ORCID: 0000-0001-7588-7222
Mail contacto: jose.bravo.arq@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Bodies that persist: ritual, belonging, permanence, and matter in the construction and continuity of the funerary cycle. Región de Valparaíso, Chile
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 50-63
Recepción: junio 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN

Este texto examina el **ciclo funerario** en la Región de Valparaíso, analizando cómo el **rito**, la **pertenencia** y la **materia** se entrelazan para dar continuidad a la memoria colectiva. El autor explora el rol del **Cementerio Municipal de Quillota** como un hito urbano y paisajístico donde la arquitectura actúa como un soporte físico para el recuerdo. A través de una revisión histórica y teórica, se describe cómo el funeral trasciende el dolor privado para convertirse en un **acto social** que otorga un lugar a la ausencia. La investigación destaca que la infraestructura fúnebre no es un espacio estático, sino un **archivo vivo** que se reactiva mediante las visitas y prácticas conmemorativas de la comunidad. Finalmente, el estudio propone que la preservación de estos recintos es fundamental para sostener la **identidad cultural** y el patrimonio histórico local.

Palabras clave: Cementerio Macaya / Quillota / Patrimonio / Visitas nocturnas / Memoria e identidad local

ABSTRACT

This manuscript examines the funerary cycle in the Valparaíso Region, analyzing how ritual, belonging, and materiality intertwine to sustain collective memory. The author explores the role of the Quillota Municipal Cemetery as an urban and landscape landmark, where architecture serves as a physical vessel for remembrance. Through a historical and theoretical review, the text describes how the funeral transcends private grief to become a social act that gives a place to absence. The research highlights that funerary infrastructure is not a static space but a living archive, reactivated by the community's visits and commemorative practices. Finally, the study proposes that preserving these sites is essential for sustaining cultural identity and local historical heritage.

Keywords: Macaya Cemetery / Quillota / Heritage / Night tours / Local memory and identity

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5998

MARCO TEÓRICO

1. GÉNESIS DEL CICLO FUNERARIO

1.1 RITO Y PERTENENCIA

La construcción compartida del duelo

El rito como mecanismo que reinscribe al individuo en la comunidad frente a la pérdida

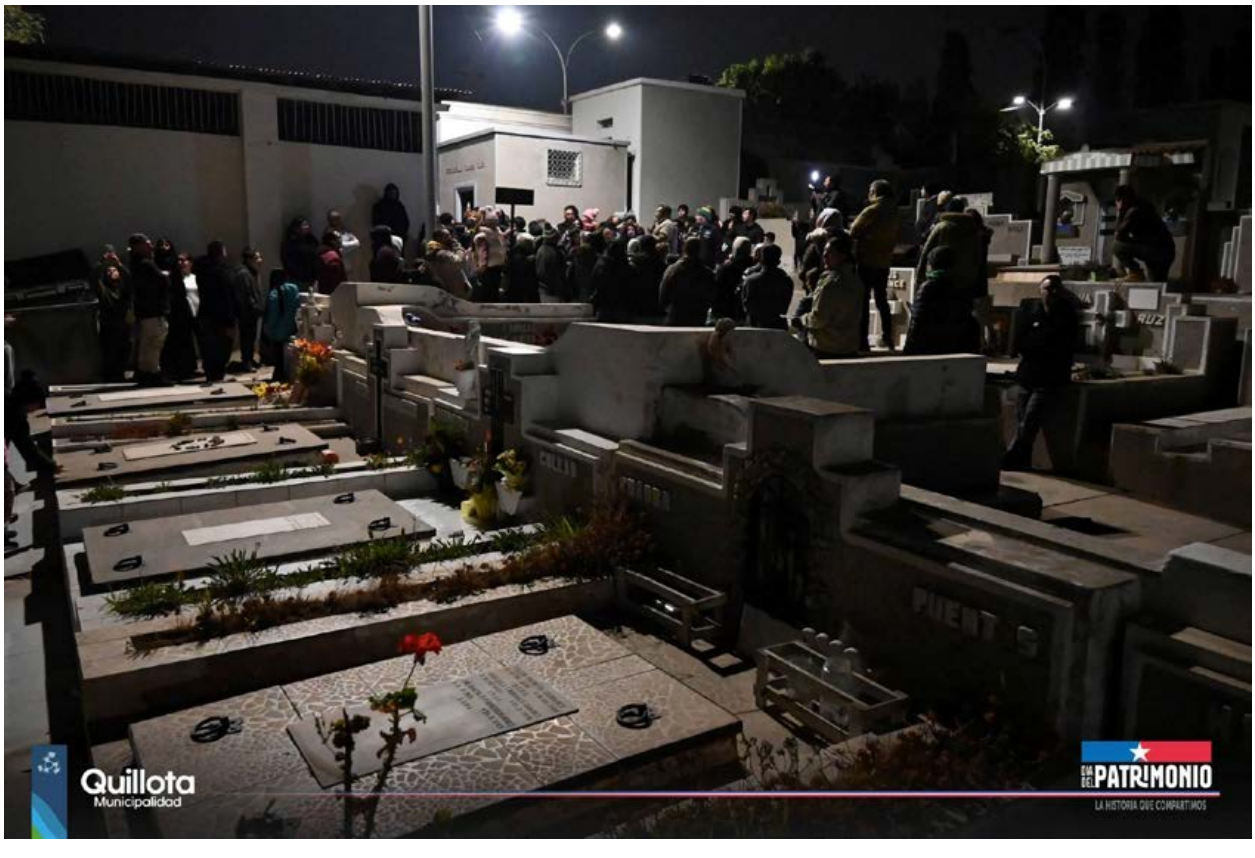
La muerte representa una ruptura que desarticula tanto la experiencia individual como la continuidad de una comunidad. Frente a este quiebre, el rito funerario constituye la primera respuesta cultural capaz de evidenciar que una pérdida privada es también un acontecimiento colectivo. A través del funeral, la ceremonia, el acompañamiento y los gestos colectivos de despedida, el duelo deja de pertenecer exclusivamente al ámbito individual para incorporarse a un proceso compartido, donde la comunidad reconoce la ausencia, acompaña a quienes permanecen y reafirma los vínculos que la constituyen. En este sentido, el rito no busca explicar la muerte, sino otorgarle un lugar dentro del orden social, permitiendo que aquello que ha cesado biológicamente continúe existiendo mediante el reconocimiento colectivo.



>> Figura 1. Fotografía cortejo fúnebre Sociedad de Socorros Mutuos, subiendo por calle Dieciocho hacia el Cementerio El Mayaca. Dimensiones original 21x15 cms. Fuente: Valenzuela, Valencia y Valdeavellano (2020). Museo Histórico Arqueológico; tomo 1; p. 118 (https://quillota.cl/municipalidad/repositorio/TOMOI-Q3.pdf)

La ritualización de la muerte constituye el primer mecanismo mediante el cual una comunidad enfrenta la pérdida. El funeral representa, por tanto, un momento fundacional donde la comunidad reconoce la ausencia, acompaña a quienes permanecen y establece el inicio de una nueva relación con quien ha partido.

Sin embargo, el rito no se agota en el momento del funeral. Este constituye su expresión fundacional, pero no su totalidad. La experiencia ritual se prolonga en el tiempo a través de prácticas de conmemoración, visitas al cementerio, fechas significativas y gestos de mantenimiento de la memoria. Estas acciones reactivan periódicamente el vínculo establecido en el momento de la pérdida, transformando el duelo en una condición persistente dentro de la vida social.



>> Figura 2. Cementerio de Quillota. Visita nocturna en el Día del Patrimonio.

Fuente: Fotografía: I. Municipalidad de Quillota

Sin embargo, el rito no debe comprenderse únicamente como el funeral en sí mismo. Este constituye su expresión más inmediata y fundacional, pero no agota la totalidad de las prácticas asociadas a la muerte. La ritualización también se expresa en actos posteriores de visita, conmemoración, oración, limpieza, cuidado, reunión familiar y actividades comunitarias que vuelven a convocar a los vivos en torno a quienes han partido. En este sentido, el rito opera como una práctica extendida: inicia en el momento de la pérdida, pero continúa manifestándose cada vez que la comunidad vuelve a encontrarse con la ausencia.

El rito no busca explicar la muerte ni resolver el dolor que produce, sino otorgarle un lugar dentro del orden social. Su función principal es reinscribir al individuo fallecido dentro de una red de reconocimiento colectivo, permitiendo que aquello que ha cesado biológicamente continúe existiendo simbólicamente mediante la memoria compartida. Así, el rito genera pertenencia, porque transforma la ausencia en vínculo y permite que la comunidad se reconozca a sí misma en el acto de acompañar, despedir y recordar en un lugar y un espacio, donde el hombre mismo:

> "(...) modifica, transforma, significa o perpetua. Llena su entorno con signos que cumplen la finalidad de comunicar sucesos, experiencias vividas, historias personales, comunitarias o públicas, que adquieren sentido más allá de un aquí y ahora, y que necesitan continuas re interpretaciones para poder explicar y dar cuenta de aquello que aconteció y sigue sucediendo". Todo espacio comunica, traduce el paso del tiempo, el progreso, las tradiciones, los cánones y las rupturas. Comunica historia, realidad y vivencia. El lugar nos marca, condiciona nuestras conductas y pensamiento, al tiempo que reflejamos en su espacio nuestras concepciones en un intercambio constante. Las personas necesitan dejar huellas del encuentro con el otro y con lo otro, y, sobre todo, de espacio en el cual desenvolverse y donde poder enraizar y realizar el asentamiento de las conductas y/o identidades individuales y colectivas. (García del Dujo; 1999).

Esta pertenencia, construida a través del rito, constituye el primer movimiento del ciclo funerario. Al reconocer colectivamente la pérdida, la comunidad no sólo despide a quien ha partido, sino que establece las condiciones para prolongar su presencia simbólica en el tiempo. De esta forma, el rito abre paso a una segunda necesidad: que el vínculo reconocido por la comunidad no desaparezca con el término de la ceremonia, sino que pueda proyectarse desde la pertenencia a la permanencia.



>> Figura 3. Álbum funerario. Fotografía A43-001.9 Fuente: Biblioteca Nacional Digital (DIBAM).

1.2 PERTENENCIA Y PERMANENCIA

La voluntad de no desaparecer

La proyección del vínculo más allá de la vida, como necesidad de continuidad simbólica

La pertenencia generada en el rito funerario no se agota en el momento de la despedida, sino que se prolonga como una condición latente dentro de la estructura social. Haber compartido el duelo no sólo reconoce la pérdida, sino que reafirma la existencia de un vínculo colectivo que trasciende al individuo fallecido. En este sentido, la pertenencia no es únicamente una respuesta emocional frente a la muerte, sino una forma de inscripción del sujeto dentro de una comunidad que continúa reconociéndolo aun en su ausencia. Sin embargo, esta pertenencia requiere ser sostenida en el tiempo para no diluirse en el olvido. Es aquí donde surge la noción de permanencia como una necesidad cultural de extender la vigencia del vínculo más allá del instante ritual. La permanencia no implica la negación de la muerte, sino la construcción de mecanismos simbólicos y espaciales que permiten mantener activa la relación entre la comunidad y quienes han partido.

Dentro del ciclo funerario, la pertenencia y la permanencia funcionan como una transición fundamental. La primera permite que la pérdida sea reconocida colectivamente; la segunda busca que ese reconocimiento no desaparezca con el paso del tiempo. Así, el vínculo generado por el rito comienza a exigir una forma de continuidad más estable, capaz de sostener la memoria más allá de la emoción inmediata del duelo.

La permanencia constituye, por tanto, la expresión de la voluntad humana de resistirse al olvido, permitiendo que la ausencia continúe formando parte de la experiencia colectiva. No se trata únicamente de conservar el recuerdo de una persona, sino de preservar la continuidad de una historia compartida que otorga sentido a la comunidad (Echevarria & López, 2021). Esta necesidad de permanecer exige, inevitablemente, encontrar una forma de materializar la memoria, dotándola de un soporte capaz de resistir el paso del tiempo.

El espacio funerario adquiere entonces un significado que excede la sepultación, convirtiéndose en un lugar donde la memoria comienza a proyectarse hacia el futuro.

Esta necesidad de permanecer anticipa la búsqueda de un soporte capaz de sostener el recuerdo más allá de la memoria individual. La comunidad no sólo requiere recordar, sino también reconocer lugares, signos y objetos donde ese vínculo pueda hacerse visible, visitable y transmisible. De este modo, la permanencia conduce naturalmente hacia la dimensión física del ciclo funerario, allí donde el vínculo simbólico encuentra una forma de anclarse en el espacio a través de la materia.



>> Figura 4. Fotografía Restauración de sepulturas centenarias. Fuente: I. Municipalidad de Quillota.

1.3 PERMANENCIA Y MATERIA

La inscripción física de la memoria

La necesidad de anclar el recuerdo en el espacio para hacerlo sostenible en el tiempo

La permanencia requiere un soporte capaz de resistir la fragilidad del recuerdo individual. Aquello que el rito instala como vínculo colectivo necesita materializarse para mantenerse activo en el tiempo, dando origen a distintas formas de infraestructura funeraria. La arquitectura funeraria, en este sentido, es, como señala Gómez (2018): *"lugar de moradas y recuerdos",* Por lo mismo, esta infraestructura no se limita al cementerio como recinto formal de sepultación, sino que comprende toda manifestación física destinada a contener, señalar o activar la memoria de quienes han partido.

Cementerios, mausoleos, columbarios, túmulos, animitas, memoriales y sitios rituales constituyen expresiones diversas de una misma necesidad: fijar la ausencia en un lugar reconocible (. Cada una de estas formas responde a condiciones culturales, religiosas, sociales y geográficas específicas. Mientras algunos dispositivos funerarios se consolidan como arquitecturas permanentes dentro de un trazado urbano, otros aparecen como marcas puntuales en el territorio, asociadas a caminos, accidentes, paisajes rurales, cerros, bordes o lugares de significación comunitaria, incluso la tipografía de las tumbas da cuenta de su historia y esos vínculos (Llanos, 2025. En todos los casos, la materia actúa como mediadora entre el cuerpo ausente, la comunidad que recuerda y el paisaje que recibe esa memoria (Domiguez, 2012; Echeverría, B. y López, J; 2021; Gómez, 2018).

Desde esta perspectiva, la infraestructura funeraria puede entenderse como una adaptación cultural al territorio. No existe una única forma de materializar la muerte, sino múltiples respuestas construidas según las condiciones del lugar, las creencias de la comunidad y las formas en que cada sociedad decide preservar sus vínculos.



>> Figura 5. Túmulos funerarios de La Noria Tamtoc, San Luis de Potosí. Fuente: Martínez Mora, Estela & Córdova Tello, Guillermo (2025)

En este sentido, cabe señalarse que, estilísticamente, el estilo del cementerio, se organiza, como una continuidad de la ciudad, al modo europeo denominado Cementerio-ciudad, y no al llamado Cementerio-Jardín. Es importante esta distinción, pues, como señala Hernández (2003):

> Urbanísticamente, los cementerios europeos obedecen fundamentalmente a dos tipologías distintas: el modelo anglosajón de cementerio-parque o cementerio jardín y el denominado cementerio-ciudad. En el primero, los panteones, túmulos y lápidas se distribuyen caprichosamente a lo largo de la alfombra vegetal, a la sombra del arbolado, mientras que, en el segundo, el cementerio ciudad, la distribución de panteones, mausoleos y nichos, se establece por manzanas, comunicadas por calles, plazas y avenidas, estableciendo un claro paralelismo con las ciudades burguesas del siglo XIX. (104)



>> Figura 6. Cementerio de Quillota. Visita nocturna Día del Patrimonio. Fuente: Fotografía: José Bravo R.

En la foto de la figura 6, se aprecia una vista nocturna en continuidad con la ciudad, lo que facilita, tal vez, una apropiación por parte de los visitantes actuales, desde la lógica de paseo urbano, donde la materia no debe entenderse como un soporte pasivo, sino como el medio que permite que la permanencia sea reconocible, visitable y transmisible. La arquitectura funeraria, los recorridos, la vegetación, los hitos, las marcas populares y las distintas formas de apropiación simbólica del espacio constituyen la base física sobre la cual la memoria puede sostenerse. En este punto del ciclo funerario, la pertenencia proyectada como permanencia encuentra finalmente un lugar donde anclarse, preparando las condiciones para que el rito pueda volver a activarse. Esto se repite en la mayoría de los cementerios de Chile, en especial, hasta antes de los 90 del siglo XX. Tal es el caso, por ejemplo, del Cementerio General de la ciudad de Santiago (Carrasco, 2004)

En el caso del Cementerio Municipal de Quillota, la infraestructura funeraria constituye también un testimonio de la evolución histórica de la ciudad. Su origen se remonta a 1832, cuando, en respuesta a las disposiciones sanitarias que prohibían las sepultaciones al interior de los templos y frente a una epidemia de escarlatina que afectaba al departamento de Quillota, se inició la construcción del primer panteón público. La falta de recursos obligó a que su materialización dependiera, en gran medida, de la iniciativa y aporte personal de las autoridades locales, evidenciando la urgencia que adquiría disponer de un espacio específico para la muerte.

Emplazado en el Cerro Mayaca, el cementerio ha permanecido como uno de los hitos históricos de la ciudad, estableciendo un vínculo continuo entre el paisaje, la memoria y la comunidad. Su organización espacial también refleja las transformaciones sociales del siglo XIX. Hacia 1871 el recinto fue dividido en distintos sectores, reservando la parte alta para mausoleos y sepulturas familiares, el sector poniente para el cementerio laico, la ladera para sepulturas temporales y la parte inferior para enfermedades contagiosas y fosa común. Esta disposición evidencia que la infraestructura funeraria no sólo responde a necesidades técnicas, sino también a formas históricas de comprender la sociedad, la religión, la salud pública y la muerte.



>> Figura 7. Cementerio de Quillota. Fotografía: Fuente: Quillota desde las Alturas.

2. REACTIVACIÓN DEL CICLO FUNERARIO

2.1 MATERIA Y RITO

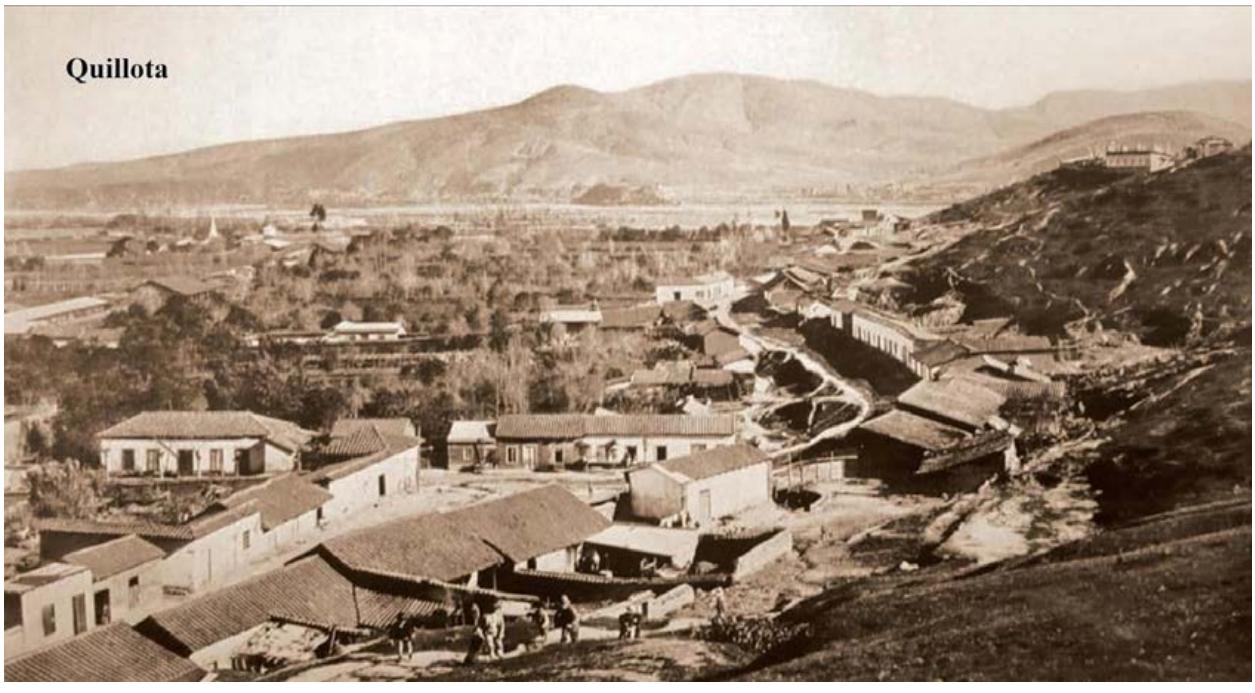
La reactivación constante del vínculo

El espacio construido como soporte que convoca y necesita del rito para mantener su sentido

La infraestructura funeraria constituye la materialización de un vínculo que busca permanecer en el tiempo. Sin embargo, su existencia no representa el término del ciclo funerario, sino la condición que hace posible su continuidad. La materia —expresada en sepulturas, nichos, mausoleos, senderos, vegetación y espacios de encuentro— conserva físicamente la memoria construida mediante el rito, permaneciendo disponible para que nuevas generaciones puedan reconocerla, recorrerla y resignificarla. Su permanencia transforma al espacio funerario en un soporte cultural capaz de sostener la relación entre la comunidad y quienes han partido.

Según Valenzuela, Valencia y Valdeavellano (2020) hacia 1833, ya hay registros del uso del cementerio, con motivo del registro de defunciones por viruela de ese año. Según estos autores, en las Actas de la Intendencia de Aconcagua, se señalaba que: *En esa circunstancia y con ocasión del balance de su administración hacia fines de 1834, el gobernador Morán, hizo presente del contagio de la viruela en 1833 y el motivo por el que tuvo que costear de su propio peculio las obras de ejecución del cementerio" (119)*. De este modo, y según consta en las Actas de la intendencia de Aconcagua de ese año 1833, y, citadas por los autores, se señala lo siguiente:

> "(...) *Considerando la necesidad de la erección de un Panteón y para cumplir con lo dispuesto por el Supremo Gobierno, traté de su construcción, sin atender a que la caja Municipal no tenía como hacer este gasto, tuve que costear la mayor parte a mi peculio, hasta que la caja tuvo que cubrirme, siendo yo mismo y el ex procurador Dn. Juan José Gac, los mayordomos de la obra hasta su conclusión*" (Intendencia de Aconcagua; Vol 12., P. 14-15; cit. en Valenzuela, Valencia y Valdeavellano, 2020; p. 119)



>> Figura 8. Panorámica de Quillota desde el Cementerio del Mayaca hacia Río Aconcagua Año 1910 Fotografía Dimensiones original 35x21 Cms Fuente: Valenzuela, Valencia y Valdeavellano (2020). Museo Histórico Arqueológico; tomo 1; p. 87 (https://quillota.cl/municipalidad/repositorio/TOMOI-Q3.pdf)

Por otro lado, también habría registros que indicarían que el cementerio en el cerro Mayaca, recogería como fuente central el decreto supremo de 1823. El cual, ordenaba formar panteón fuera de la población y, por consiguiente, obligaba a cumplir al entonces gobernador José Agustín Morán, y más aún, que hacia 1821 y 1815, habría registro de su uso funerario, según han recopilado estos autores. Por ejemplo, siguiendo una investigación histórica de Vergara (1985), se señala que el uso de los espacios funerarios de la ciudad de Quillota, tendría una existencia u origen del camposanto local es anterior al Cementerio General de Santiago, el cual dataría de 1815 y, por lo tanto, lo ubicaría como el más antiguo o el primero en el contexto republicano de Chile. Dicho argumento estaría apoyado en el libro de defunciones que muestra registros de 1815 y que daría a conocer el uso mortuorio del cerro Mayaca, para tales fines, y que incluso, desde antes, habría indicios provenientes de: *"la aplicación de la Real Cédula de Carlos IV del 15 de mayo de 1804 que mandaba a construir cementerios separados de los templos en América"* (Valenzuela, Valencia y Valdeavellano; 2020; p. 119)

Con estos antecedentes, junto al propio emplazamiento del Cementerio, sobre el Cerro Mayaca, que domina la vista de la ciudad, puede ser considerado como uno de los hitos geográficos que estructuran la ciudad fundacional, y que permitió establecer una relación permanente entre paisaje, memoria y comunidad. Con el paso del tiempo, el recinto fue adquiriendo una organización espacial que también refleja las transformaciones sociales de Quillota. Hacia 1871, el cementerio fue dividido en sectores diferenciados, destinando la parte alta a mausoleos y sepulturas familiares, el sector poniente al cementerio laico, la ladera a sepulturas temporales y la parte inferior a sepulturas para enfermedades contagiosas y fosa común. Esta organización evidencia que la infraestructura funeraria no responde únicamente a criterios funcionales, sino que materializa las formas en que una sociedad comprende la muerte, las diferencias sociales, las creencias religiosas y las condiciones sanitarias de cada época.



>> Figura 8. Línea de tiempo Cementerio Municipal Quillota Fuente: Elaboración propia.

No obstante, la permanencia de esta infraestructura no depende exclusivamente de su antigüedad o de sus cualidades materiales. El cementerio mantiene vigente su significado porque continúa siendo escenario de prácticas rituales que reactivan constantemente el vínculo entre los vivos y sus difuntos. Cada funeral, cada visita, cada flor depositada, cada limpieza de una sepultura o cada ceremonia conmemorativa incorpora una nueva capa de significado sobre un espacio construido hace casi dos siglos. La materia permanece, pero sólo adquiere sentido cuando vuelve a ser habitada por el rito.



>> Figura 9. Fotografía: Cementerio de Quillota -Panoramica Norte hacia Rio Aconcagua Fuente: José Bravo R.

En este contexto, el Cementerio de Quillota trasciende su condición de recinto de sepultación para constituirse en un paisaje funerario, donde arquitectura, territorio y prácticas sociales convergen en un mismo proceso cultural. La continuidad de este ciclo —en el que la materia convoca al rito y el rito resignifica nuevamente la materia— es la que permite comprender el recinto no sólo como un patrimonio construido, sino como un espacio donde la memoria colectiva continúa produciéndose y renovándose generación tras generación. Esto supone, por cierto, el desarrollo y adaptación del uso y horarios de visita, de una verdadera gestión de Patrimonio funerario (Valencia, 2021), como es el que se ha ido implementando en otros lugares del país, así como acciones de cuidado y rescate de sus recorridos, tumbas y santuarios (Domiguez, 2011).

2.2 MEMORIA E IDENTIDAD

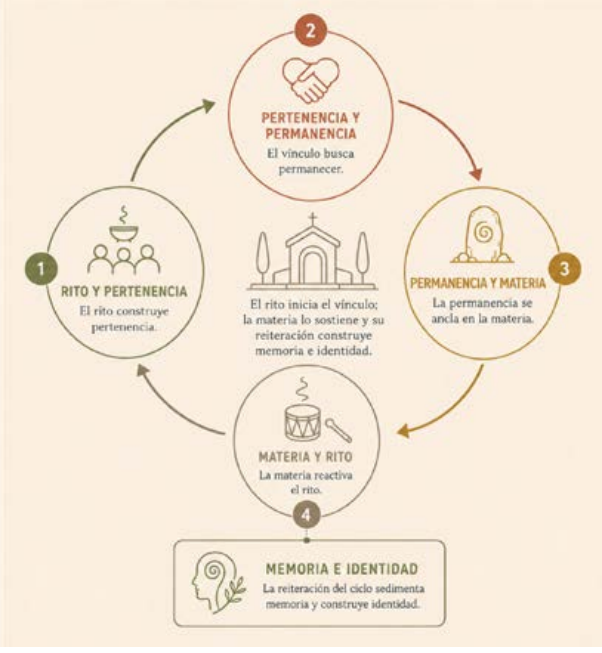
La sedimentación del ciclo funerario

La reiteración del rito transforma la materia en memoria y la memoria en identidad colectiva.

La memoria no constituye un punto de partida del ciclo funerario, sino el resultado de su reiteración a través del tiempo. Cada funeral, cada visita, cada gesto de cuidado, cada transformación del espacio y cada nueva sepultura incorporan una capa adicional de significado sobre una infraestructura que permanece disponible para ser nuevamente habitada por el rito. De este modo, el cementerio no acumula únicamente cuerpos o construcciones; acumula experiencias, vínculos y formas de comprender la muerte que terminan configurando una memoria compartida.

Esta acumulación progresiva convierte al espacio funerario en un archivo vivo de la comunidad. La arquitectura, los recorridos, la vegetación, las tipologías funerarias e incluso las huellas del tiempo dejan de ser únicamente elementos materiales para transformarse en evidencias de procesos sociales que han permanecido activos durante generaciones. La materia conserva esas huellas, pero es el rito quien continuamente las resignifica, otorgándoles una vigencia que trasciende su condición física.

En el Cementerio Municipal de Quillota, esta sedimentación resulta particularmente evidente. Desde su establecimiento en 1832 hasta la actualidad, el recinto ha incorporado sucesivas formas de ocupación, nuevas arquitecturas funerarias, modificaciones espaciales y prácticas rituales que reflejan la evolución de la ciudad y de su comunidad. Cada época ha dejado una inscripción distinta sobre un mismo paisaje, convirtiendo al cementerio en una expresión material de la historia local y de las distintas maneras en que la sociedad ha construido su relación con la muerte.



>> Figura 10 Esquema Ciclo Funerario Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 11. Fotografía Cementerio de Quillota -Visita Nocturna Dia del Patrimonio Fuente: I. Municipalidad de Quillota.

Es precisamente esta continuidad la que permite comprender que el valor patrimonial del Cementerio de Quillota no reside exclusivamente en la conservación de sus elementos arquitectónicos, sino en la permanencia del ciclo funerario que continúa otorgándoles sentido. La reiteración del rito produce memoria; la acumulación de esa memoria configura identidad; y es esa identidad compartida la que finalmente justifica la preservación del espacio funerario como parte del patrimonio cultural de la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

Carrasco Molina, Gabriela (2004). Cementerio general: un espacio de representación de la memoria de la ciudad de Santiago. Seminario para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Universidad de Chile. En: Cementerio general: un espacio de representación de la memoria de la ciudad de Santiago

Domínguez Balmaceda, Tomás (2012). Descubrimiento y rescate del Cementerio General de Santiago. Sus animitas, tumbas y santuarios en la Ruta Milagrosa de la Ciudad de los Muertos Márgenes Espacio Arte Sociedad; Vol. 9 N° 10, pp. 7-18. https://doi.org/10.22370/margenes.2012.9.10.356

Echeverría, B. y López, J. (2021) Preservar la tradición del arte fúnebre dentro de la memoria colectiva a través de una estrategia gráfica en escenarios futuros, Ignis (15), 84-94

García del Dujo, Ángel. 1999. La narratividad de los espacios. Seminario Hermenéutica, Territorio y Educación. Universidad de Salamanca.

Gómez, Héctor (2018). Arquitectura funeraria: Morada de almas y recuerdos. Revista esencia y espacio Número 6, Artículo 8; pp. 19-21

Hernández, J. A. (2003). Lágrimas de piedra: la escultura en los cementerios públicos. En: Ducay, m. C. L., & navarro, c. G. (coord..). *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*. Fernando, El Católico, Zaragoza. España

Llanos, Hernández; Francisa 2025. Entre la piedra y la memoria. Representación tipográfica de la memoria y el olvido en el cementerio general a través del enfoque de diseño. Memoria para optar al título profesional de Diseñadora Gráfica. Facultad de Arquitectura. Universidad de Chile. En: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/207029

Martínez Mora, Estela & Córdova Tello, Guillermo (2025) Aproximaciones al desarrollo del paisaje prehispánico de Tamtoc. *Arqueología, 66*, 5-23. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/arqueologia/article/view/22189

Valenzuela, Pablo Montero; Valencia Lay, Wladimir & Valdeavellano Torres, Doris (2020). Quillota. Preservando el patrimonio fotográfico de una ciudad fundacional. Tomo 1. Museo Histórico Arqueológico de Quillota, Fondo Regional. Recuperado en: https://quillota.cl/municipalidad/repositorio/TOMOI-Q3.pdf

Valencia, M. (2021). Gestión del patrimonio funerario. Factores determinantes en el caso del Cementerio General de Santiago de Chile. *Revista Sophia Austral, 27,* 13. https://doi.org/10.22352/SAUSTRAL202127013

Vergara Quiroz, Sergio. (1985). Iglesia y Estado en Chile, 1750- 1850. En: Revista Historia UC. 1985. N°20. Vol. 1. Pp.330-331.

Integración medioambiental y paisajística: Una propuesta para la ciudad de Cartagena

JAVIERA PAILAMILLA
Arquitecta.
ORCID: 0009-0001-9334-208x
Mail contacto: javiera.pailamillarq@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Environmental and landscape integration: a proposal for the city of Cartagena
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 64-87
Recepción: diciembre 2025
Aceptación: marzo 2026

RESUMEN

Se presenta la importancia de preservar y revitalizar el patrimonio arquitectónico y cultural de la ciudad vista desde un enfoque sostenible que responde a la necesidad de proteger y mejorar su entorno natural ofreciendo una visión integral de como la integración de estas consideraciones medioambientales y paisajísticas pueden enriquecer el habitar el patrimonio específicamente en áreas costeras, como Cartagena. Las recomendaciones y directrices especificas abordadas para una estrategia de reconversión sostenible que con el paso del tiempo respete y revitalice el patrimonio histórico que en paralelo promueva la resiliencia ambiental y la calidad de vida del ser, garantizando así un desarrollo y futuro más sostenible para las generaciones venideras en Cartagena, Chile.

Palabras clave: Arquitectura del Paisaje - Rehabilitación Sustentable – Patrimonio Natural – Sostenibilidad.

ABSTRACT

This paper presents the importance of preserving and revitalizing the city's architectural and cultural heritage from a sustainable perspective. This approach addresses the need to protect and enhance the natural environment, offering a comprehensive vision of how integrating environmental and landscape considerations can enrich the experience of inhabiting heritage sites, particularly in coastal areas like Cartagena. Specific recommendations and guidelines are addressed for a sustainable redevelopment strategy that, over time, respects and revitalizes the historical heritage while simultaneously promoting environmental resilience and quality of life, thus ensuring a more sustainable future for generations to come in Cartagena, Chile.

Keywords: Landscape Architecture - Sustainable Rehabilitation - Natural Heritage - Sustainability.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5999

1. INTRODUCCIÓN

La preservación del patrimonio histórico y cultural no se limita simplemente a la mera conservación a lo largo del tiempo, sino que la rehabilitación patrimonial permite restablecer un equilibrio fundamental entre la vida social y la estructura física que lo sustenta, como señala Bohigas (2004). Este equilibrio adquiere una importancia aún mayor en áreas costeras que albergan un valioso patrimonio, que incluye no solo edificios históricos, sino también tradiciones culturales arraigadas y modos de vida únicos. Las áreas costeras, dada su ubicación geográfica, se tornan especialmente susceptibles a diversas amenazas, que van desde el incremento en el nivel del mar hasta la erosión costera. Estas situaciones con frecuencia desencadenan la degradación tanto del entorno natural como del patrimonio cultural.

Por lo anterior, se hace necesario emprender acciones de revitalización que no solo se centren en la conservación del patrimonio, sino que también aborden la regeneración social de las áreas costeras. Como sugieren Rubio y Ponce (2012), la implicación activa de la comunidad es esencial para construir una ciudad que sea un reflejo auténtico de su identidad cultural y que pueda adaptarse a las cambiantes condiciones del entorno. En otras palabras, las relaciones humanas en armonía con las relaciones naturales del entorno contribuyen a la creación de una ciudad que se convierte en patrimonio cultural por derecho propio.

Este enfoque de rehabilitación patrimonial sostenible costero no solo busca preservar el pasado, sino también crear un futuro próspero para las comunidades locales y las generaciones venideras. A través de políticas y estrategias que promuevan la resiliencia y la sostenibilidad, se puede lograr un desarrollo que proteja y restaure tanto el patrimonio cultural como el entorno natural. De esta manera, se garantiza la preservación de la identidad cultural y la belleza natural de las zonas costeras, convirtiéndolas en lugares no solo memorables, sino también habitables y sostenibles para todos.

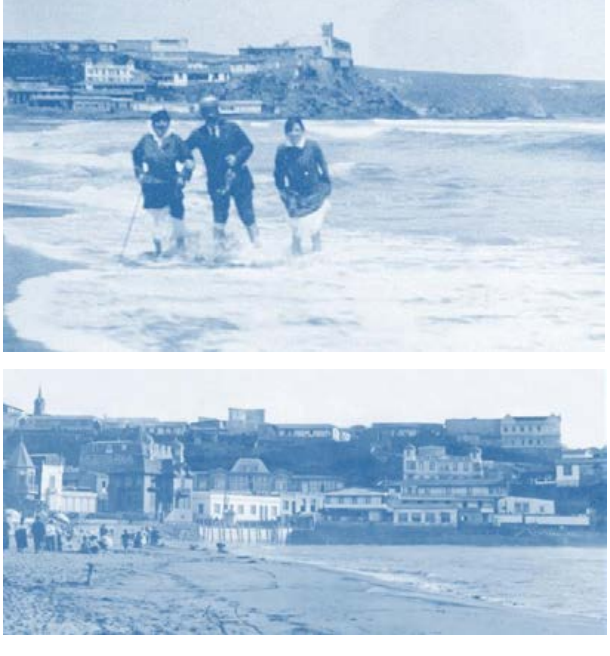
2.PRINCIPIOS DE SOSTENIBILIDAD.

2.1. REHABILITACIÓN PATRIMONIAL.

La rehabilitación patrimonial engloba todos los elementos del patrimonio urbano y, de manera inexorable, si bien el concepto de "patrimonio urbano" no se limita exclusivamente a lo físico, abarca también lo inmaterial, como las tradiciones vivas, la naturaleza y todos aquellos elementos que contribuyen a forjar una identidad significativa para la sociedad. Este enfoque revitalizador amplía la perspectiva sobre lo que se considera patrimonio, trascendiendo las fronteras físicas para abarcar aspectos territoriales y sociales. Al hacerlo, se enriquece la comprensión y aprecio del patrimonio, fomentando una apreciación más profunda y holística de su valor para las personas y las comunidades.

La importancia del patrimonio urbano en el desarrollo social sostenible indica que es necesario una mejora al acceso que se ofrece al ciudadano, oportunidades que le garanticen al ser vivir libremente, así como dice los estados Miembros de las Naciones Unidas "crear ciudades que sean inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles"(Naciones Unidas, 2015:Objetivo 11) esto le permite a la ciudadanía una amplia reducción de la huella medioambiental a crecimiento futuro que cumple con el derecho de satisfacer el habitar futuro visto desde su patrimonio, salvaguardando la cultura de la ciudad integrando lo que la conforma como su "riqueza común material e inmaterial". Según: Shaheed (2009):

> "[...] la participación de los individuos y las comunidades en temas de patrimonio cultural es crucial, respetándose completamente el carácter voluntario de esa participación, para desarrollar sus múltiples identidades, acceder a su patrimonio cultural y contribuir a la creación de cultura, lo que puede incluir una oposición a las normas y a los valores dominantes dentro de las comunidades a las que pertenecen". (193)



>> Imagen 1-2. Cartagena, 1915 Playa de Cartagena, 2013 Playa de Cartagena en 1915. https://www.enterreno.com/moments/playa-de-cartagena-en-1915, San Antonio, Cartagena y Llolleo. (2013, July 23). Fuente: https://chiledel1900.blogspot.com/2013/07/sanantonio-cartagena-y-llolleo.html

2.2 SOSTENIBILIDAD EN LA REHABILITACIÓN ARQUITECTÓNICA.

Las comunidades, a lo largo del tiempo, han mantenido una relación intrínseca con el entorno natural, una interdependencia que no solo ha condicionado su desarrollo, sino que también ha definido su permanencia. En la actualidad, esta relación se ve tensionada por fenómenos como el cambio climático, el agotamiento de recursos y la degradación ambiental, evidenciando una ruptura en el equilibrio que, como plantea Lovelock (1985), caracteriza a la Tierra como un sistema coherente.

3. ARQUITECTURA COSTERA.

El patrimonio costero constituye una manifestación compleja donde convergen historia, cultura y naturaleza. No se trata únicamente de vestigios materiales, sino de un sistema que refleja la relación continua entre las comunidades y el mar.

En el contexto chileno, si bien existen marcos normativos que resguardan el patrimonio, estos tienden a fragmentar su comprensión, separando lo cultural de lo natural. Esta condición dificulta reconocer al litoral como una unidad integrada, donde elementos tangibles e intangibles coexisten y se construyen mutuamente. Desde esta perspectiva, el paisaje litoral adquiere relevancia como categoría que articula esta complejidad, entendiendo el territorio como un espacio de interacción constante entre procesos naturales y prácticas humanas.

Conformación del concepto Paisaje

Campo	*Termino*	*País*	*Característica*	*Concepto*	*Definición*
Geográficos	Landscape	Inglaterra	Comprende elementos fácilmente perceptibles. Es lo visible del Paisaje.	Fenosistema	Conjunto de componentes perceptibles en forma de panorama, escena o paisaje, percibido en forma sensorial, intuitiva, global.
	Landschaft	Alemania			
	Landskip	Holanda			
Ecogeográficos	Ecosistema	Inglaterra	Incluye componentes de observación no inmediata, nociones abstractas.	Criptosistema	Conjunto de abstracciones logradas mediante análisis lógico cuantitativo del paisaje real. Enfoque teórico.
	Geosistema	U.R.S.S.			

>> Figura 3. Tabla resumen Concepto Paisaje Fuente: Rubilar, 2015, p.42)

4. HISTORIA Y MEMORIA

Cartagena, una ciudad cuyas raíces se entrelazan con las aguas de su balneario, se alza como un faro histórico de incontables viajeros chilenos que a lo largo de los tiempos han buscado su orilla. En el alba de 1870, comenzó su épica travesía turística, cuando los primeros veraneantes acudieron a su llamado. Fue con su llegada que el pequeño pueblo pesquero se transformó en un rincón de riqueza cultural y económica.

Ubicada en las tierras de Valparaíso, la quinta región de Chile, Cartagena encontró su nombre en Don Luis Cartagena, quien adquirió estas tierras como centro de almacenamiento bajo el nombre de "Puerto nuevo de las bodegas", así, la ciudad forjó su identidad que perdura en la historia.

Durante el siglo XIX se marcó un capítulo especial en su historia turística, en 1870, los primeros veraneantes llegaron, marcando un notable aumento en la población, estos veraneantes construyeron segundas residencias para disfrutar de las temporadas festivas y veraniegas, contribuyendo al asentamiento definitivo de Cartagena como destino turístico.

Un capítulo importante en su historia es la red ferroviaria que se estableció en 1912, ya que este ferrocarril se convirtió en el principal medio de transporte para el turismo en la década del siglo XIX. Sin embargo, con el tiempo, la aristocracia chilena empezó a visitarla con menos frecuencia, y la ciudad se convirtió más en el hogar de sus residentes. Es aquí cuando a mediados del siglo XIX, la ciudad comenzó a consolidarse, a pesar de la influencia extranjera que la invadió. En el ámbito educativo, la ciudad se transformó en una inspiración, desatando cambios sociales, culturales, artísticos e históricos, inspirando a sus habitantes a ser almas libres, lo que dio lugar a un renacimiento intelectual y artístico que floreció por sus calles. Poetas y escritores notables de la época se establecieron en la ciudad, impregnando sus calles de arte, libertad y un nuevo enfoque de la vida. Así, Cartagena se convirtió en una ciudad más elaborada y preparada para sus visitantes.

Con el tiempo, la aristocracia escapó de esta ola liberal que se reflejaba en la ciudad, y Cartagena pasó de ser un destino turístico para tomar una identidad de ciudad. Cambió su apariencia tanto para los visitantes como para sus habitantes, y se transformó en la Cartagena que conocemos hoy, una ciudad liberal, artística y expresiva por naturaleza.

5.DEFINICIÓN DE LÍMITES DE SU EMPLAZAMIENTO

5.1 CARACTERÍSTICAS DE LA CIUDAD VISTAS DESDE UN BIEN CULTURAL SOSTENIBLE.

La ciudad-balneario de Cartagena se encuentra en el litoral central de Chile, específicamente en la Provincia de San Antonio, dentro de la Región de Valparaíso. Ubicada a una distancia de 111 kilómetros al oeste de Santiago, cuenta con una población de 20,035 residentes, abarcando un territorio de 246 km2.

Este territorio se compone mayoritariamente de una extensa área rural que cubre el 94.85% del total, siendo hogar de aproximadamente el 13% de la población local, mientras que, por otro lado, cuenta con una zona urbana que abarca el 5.15% de la superficie total, siendo el lugar de residencia del 87% restante de los habitantes. (Arana M. Diciembre, 1983)

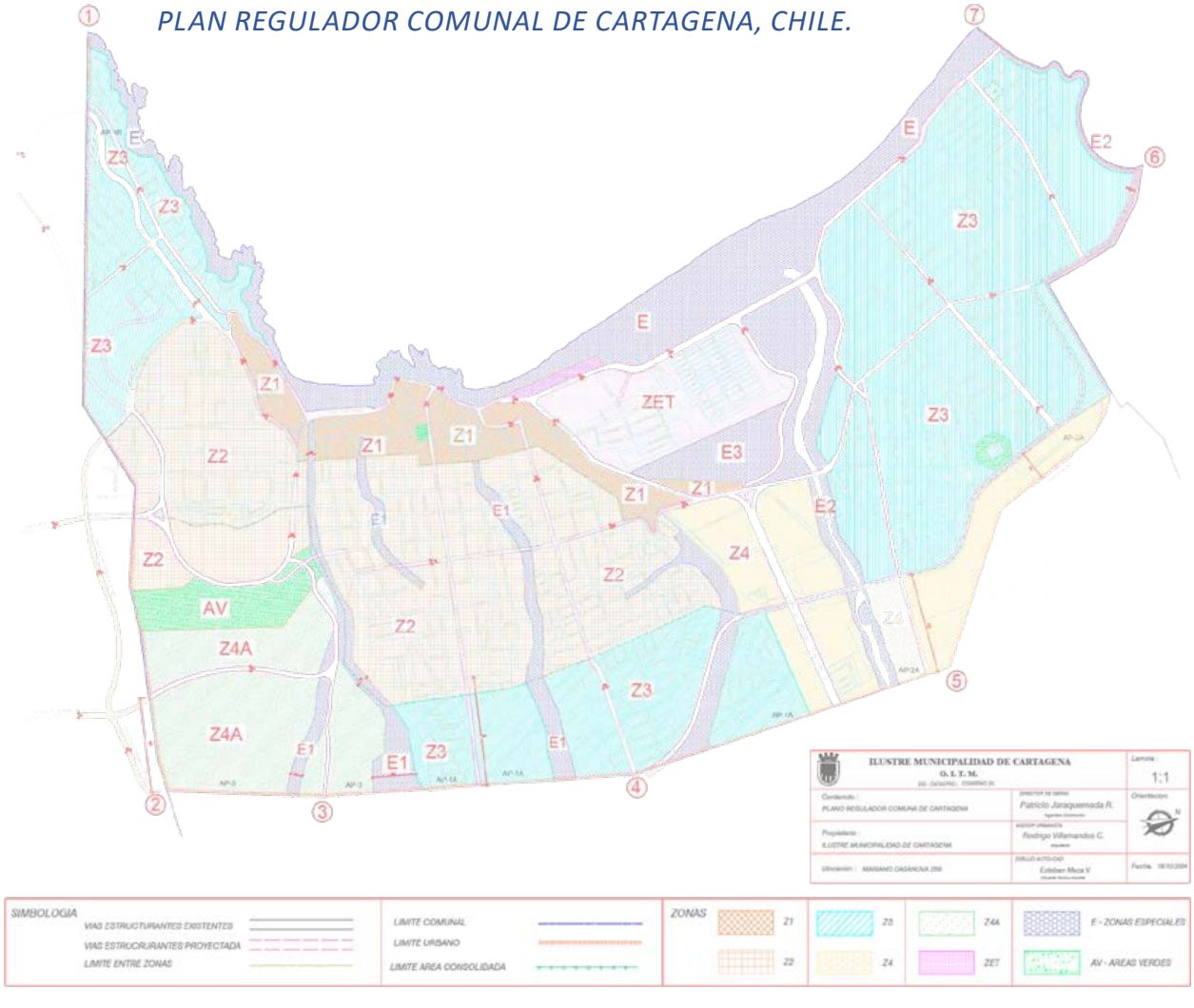
Esta se conforma de diversos ambientes que conforman Cartagena, desde amplias zonas rurales, núcleo urbano y amplio borde costero que refleja una interesante distribución demográfica y territorial proporcionando un gran atractivo que contrasta la tranquilidad rural, la vida turística y la vitalidad de una vida urbana en esta localidad. La conservación de estos diferentes ambientes puede contribuir a la sostenibilidad de la ciudadbalneario, permitiendo que tanto la vida rural como la vida urbana coexistan. La diversidad de ambientes y la distribución demográfica de Cartagena representan un valioso patrimonio cultural y natural que puede ser gestionado de manera sostenible para beneficio de las generaciones presentes y futuras.





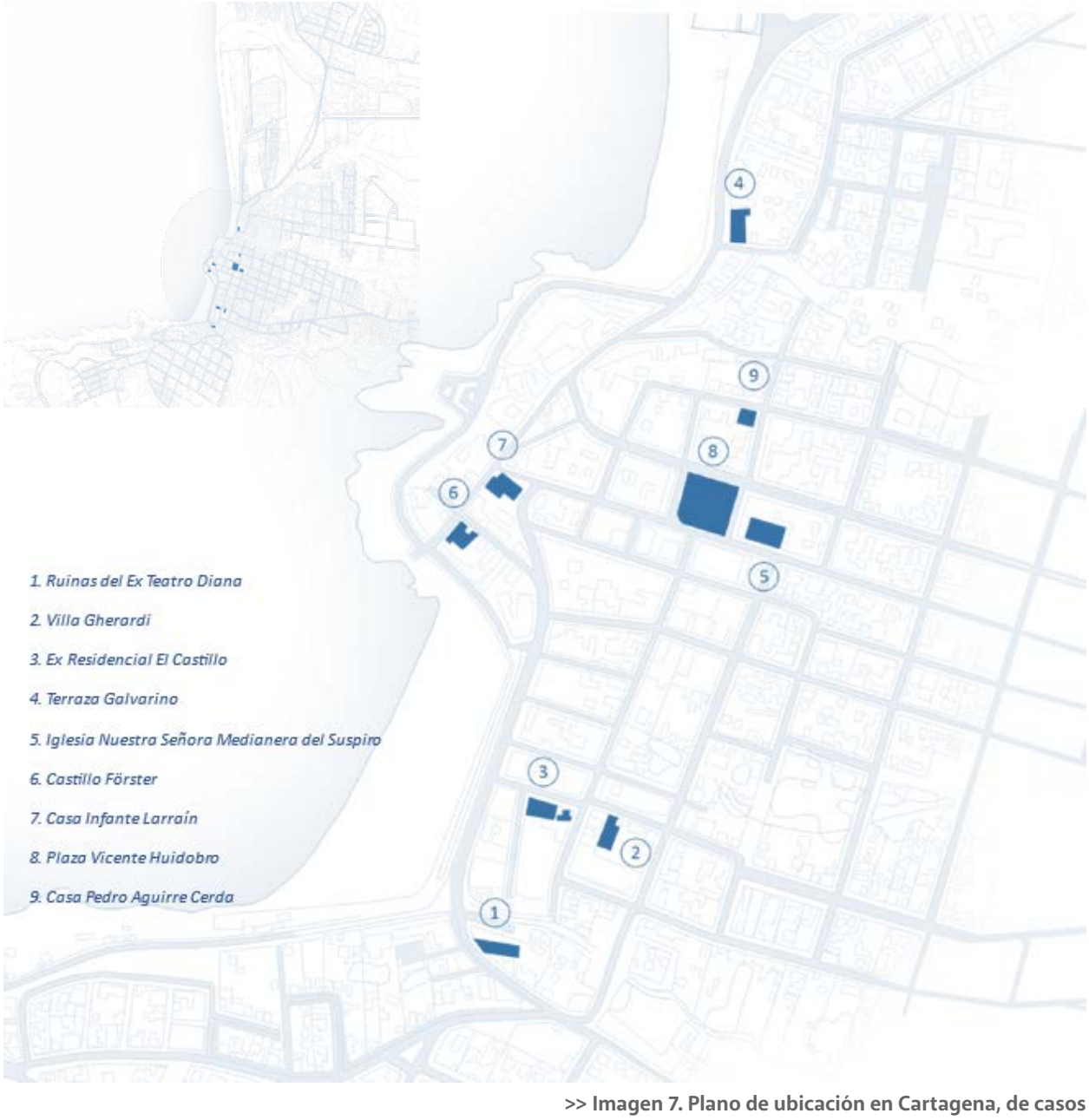
>> Imagen 4-5. Playa de Cartagena, 2013. Cartagena, 1941. San Antonio, Cartagena y Llolleo. (2013, July 23). Fuente: https://chiledel1900.blogspot.com/2013/07/san-antonio-cartagena-y-llolleo.html

Fuente: Enterreno. https://www.enterreno.com/moments/balneario-de-cartagena-en-1941



>> Imagen 6. Mapa Plan regulador comunal de Cartagena. Chile. Fuente: I. Municipalidad de Cartagena

5.2. ZONAS DE PROTECCIÓN E INTEGRACIÓN.



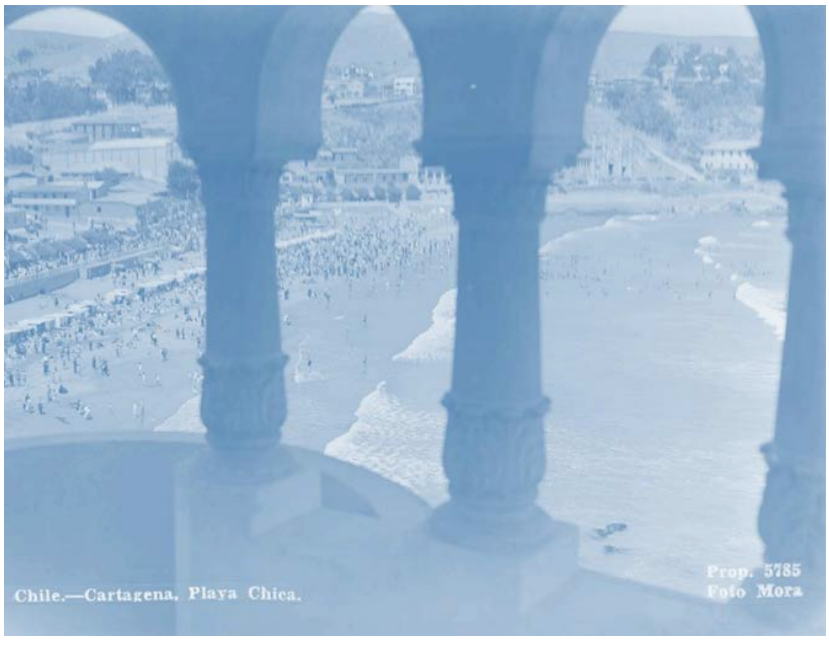
>> Imagen 7. Plano de ubicación en Cartagena, de casos de estudio. Fuente: Elaboración propia.





>> Imagenes 8-9 Rompe olas de Cartagena, 1920 [Cartagena] [fotografía]. Archivo Fotográfico. . Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-593566.html . Accedido en 9/12/2023. Borde Rocoso, 1975 Ceitelis, Jack, Fotógrafo, 1930-2020. [Balneario de Cartagena; Playa Chica] [fotografía] Jack Ceitelis. Archivo Fotográfico. . Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile Fuente: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-645849.html . Accedido en 9/12/2023.





>> Imagenes 10-22. Joven en la playa, 1920 Playa chica, 1936 [(Joven en playa chica de Cartagenan.d.). BND: Archivo Fotográfico.] [fotografía]. - BND: Archivo Fotográfico. Chile https://culturadigital.udp.cl/index.php/fotografia/chile– Cartagena, playa chica. Cultura Digital UDP - Cultura Digital Es Un Repositorio De Todo El Contenido Cultural Que Genera La Universidad Diego Portales. -cartagena-playa-chica-8/(Mora Ferraz, 1936) https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-593752.html

6. EXISTENCIA Y VALORACIÓN DE PERSPECTIVAS ESTÉTICAS CONSOLIDADAS HISTÓRICAS Y/O COLECTIVAS.

6.1 VALORACIÓN CULTURAL SOSTENIBLE EN BASE A UN PAISAJE HISTÓRICO O COLECTIVO.

Cartagena, visto como un amplio y extenso cordón natural que une las ciudades balneario de la quinta región representa un vasto espacio de intercambio sociocultural que se expresa a través de sus paisajes naturales, urbanos junto a su historia; todo esto lo constituye como un elemento de composición urbana encargado de conformar el habitar en el territorio, el cual forma parte de una memoria que es capaz de vislumbrar tanto en su patrimonio tangible como intangible. Esta composición se origina desde el mar como un elemento inscrito en el paisaje, se convierte en una narrativa significativa tanto para los residentes como para lo que vendrá, la ciudad mantiene vivo y respeta el significado social y cultural de su memoria que forma parte del vivir en Cartagena.

Valoración cultural sostenible: esta se funda en una constante apreciación consciente del paisaje histórico y colectivo que este presenta a través de su historia, no solo se busca destacar la preservación la riqueza patrimonial histórica, sino que también subraya la participación comunitaria en está, más el desarrollo de un bien sostenible.

Paisaje histórico de Cartagena: gracias a su historia, esta cuenta con estructuras arquitectónicas tradicionales, como lo son las calles empedradas y monumentos históricos, se erige como un testamento tangible de los episodios cruciales que han moldeado la ciudad a lo largo del tiempo. La apreciación de este legado no solo conlleva la preservación física de estos elementos, sino también la creación de narrativas que conecten a la comunidad con su pasado, forjando de esta manera un sentido de continuidad y permanencia

El carácter colectivo del paisaje: alude a la diversidad de experiencias, tradiciones y expresiones culturales que convergen en la configuración de la ciudad. La valoración cultural sostenible implica el reconocimiento y respeto de esta diversidad, otorgando espacio a las diferentes voces y perspectivas dentro de la comunidad, transformando este compromiso socio natural en estrategias inclusivas que involucran a la comunidad en la toma de decisiones para la mejoría de su ciudad. Al respecto, para Rubilar (2017):

> "Por cierto, no solamente las acciones humanas destruyen el patrimonio cultural y el patrimonio natural, generando el problema del deterioro y degradación de los paisajes naturales y construidos, sino también la ausencia de ellas. En efecto, privar a las riquezas monumentales y artísticas de labores restauradoras, o medidas de protección y de acciones que frenen su deterioro, como también la falta de gestiones integradas y estrategias de mayor alcance que formulen soluciones sistémicas, tienen como resultado la ruina y abandono con su consecuente desaparición." (4)

7. PUESTA EN VALOR DEL BIEN CULTURAL

7.1 FORMALES ARQUITECTÓNICOS.

Antecedentes generales y reconocimiento del casco históricos.

A medida que Cartagena fue poblándose y estructurándose, se consolido una trama urbana que mantiene el trazado de damero que es característico en su conformación urbana ya que es entre las quebradas de Llolleo, por el sur y del tranque, por el norte, se consolida una zona cívica que colinda al poniente del balneario "Playa chica" de Cartagena que contiene diversos ejes patrimoniales característicos de la ciudad, todo esto enfocada en un eje central que fue guiado por su medio natural el borde costero, siendo este el atravieso entre estructuras, un atravieso de lo que es ciudad a un medio natural, nos regala esta interacción material a la inmaterial ofrecida por el bien natural. En este ámbito el "Casco histórico" cruza de este a oeste los ejes más importantes de la ciudad generando interacción en diversos espacios y ejes viales importantes de la comunidad como lo son la calle Mariano Casanova y la Avenida Cartagena, constituyendo un vínculo directo con todo el borde costero de la quinta región.

El elemento patrimonial urbano es alabado en Cartagena como un ámbito centralizado, donde se despliega un escenario urbano que fusiona la historia aristocrática de la ciudad con el medio natural marítimo. Las serpenteantes calles y pasajes que conducen hacia la costa, revelando en este ir y venir las imponentes casonas que atestiguan el pasado de distinción, de estas destacan la calle Almirante Latorre, que emerge desde plaza de armas, desplegándose en un grato recorrido visual de empedrado que da a la antigua residencia del presidente Pedro Aguirre Cerda; y la evocadora calle Los Suspiros, donde se encuentra el Castillo Foster y la Casa Blanca, inmuebles característicos e imponentes de este habitar.

Paralelamente, en sintonía a la idiosincrasia costera, emerge una notable solución de accesibilidad tanto a las playas como a los cerros de la ciudad, dos escalinatas notables, Kennedy y los Suspiros se erigen como testigos de la simbiosis entre la naturaleza y la creatividad del ser, añadiendo una funcionalidad con la estética en una danza armoniosa entre la tierra y el mar. Otro de sus elementos más distintivos que se manifiesta en este ámbito centralizado de Cartagena es la sinuosa Terraza Galvarino Gallardo Nieto, una estructura que se despliega abriendo una vista al medio natural, conectando la vista entre la Playa Grande y la Playa Chica, sumergiéndose en el mar entre dos elementos icónicos de la ciudad, no solo de carácter natural, sino que mantiene el espíritu y las creencias de los habitantes: el rompeolas y la Virgen de los Suspiros

Por último, se encuentra la playa chica de Cartagena ubicada estratégicamente resguardada de los vientos, gracias a sus costados septentrional y meridional, ofrece a los habitantes una extensión costera abierta a una amalgama de negocios y comercio para la comunidad, esta playa con el paso de los años es considerada una de las postales más icónicas que emerge de su patrimonio subacuático, un lugar donde el murmullo del mar se mezcla con el resplandeciente eco que provenía del antiguo cine diana, un faro cultural de la época, creaban sintonías continuas que se mantienen encapsuladas tanto en la memoria como en la esencia misma de Cartagena.

7.2 INTEGRACIÓN FORMAL CON EL ENTORNO CONSTRUIDO.

Ex cine Diana: situado en la intersección de las calles Vicente Huidobro y Playa Chica, estratégicamente ubicado en un punto elevado de la línea costera, a solo dos cuadras de la costanera, este destacó por su diseño modernista construido en hormigón armado, una innovación arquitectónica de la época. El cine Diana adquiere relevancia urbana al compartir proximidad con la Villa Gherardi, una residencia construida entre 1880 y 1890. Adquirida por el poeta Manuel Magallanes Moure en el siglo XX, la Villa Gherardi se convirtió en un centro cultural que acogió a figuras como Pablo Neruda y Vicente Huidobro.

La arquitectura característica de la Villa Gherardi, con sus agujas en los techos, se entrelaza con el encanto neogótico de la Residencial El Castillo, ubicada en la misma calle. Este conjunto arquitectónico, junto al antiguo cine Diana, revela con elegancia el pasado aristocrático de Cartagena, donde torreones y estilos arquitectónicos se fusionan para contar la historia de una época.

Playa chica Cartagena: esta posee su mayor auge en temporadas estivales cuando presenta un notable aumento de veraneantes en comparación de la temporada más fría, el balneario toma vida y cada rincón de esta cobra un nuevo sentido y un vibrante matiz, ofreciendo así un espacio solidario para escapar de las altas temperaturas que azotan las diversas ciudades, especialmente la capital.

Su importancia no es algo reciente, si no que a principios del siglo XX se transformó en el escenario perfecto para erigir significativas edificaciones que actualmente lo caracteriza como este barrio costero pintoresco, uno de sus mayores exponentes arquitectónicos emplazados en esta línea continua es el Castillo Foster, acompañado por su distintivo jardín, formando juntos el paisaje que se extiende hacia el pacífico. Este enclave no solo es un lugar de esparcimiento contemporáneo, sino también un testigo histórico de la conexión duradera entre la elite aristocrática y la serena belleza de la Playa Chica.

Terraza Galvarino Gallardo:

situada en el borde y construida con arena extraída del mismo mar, desde un inicio este inmueble actúa como una división entre la playa chica y la playa grande, generando un componente geográfico distintivo en la localidad.

Su ubicación estratégica compone espacios dentro de la ciudad tras unirse en su traza urbana con diversos inmuebles emblemáticos del casco histórico como lo es el cine Diana, estos se entrelazan de manera significativa con tres hitos importantes para los ciudadanos, como la presencia de la Virgen de los Suspiros, la plaza del Teniente Coronel Ricardo Santa Cruz Vargas y el clásico Rompeolas configuran un conjunto que no solo enriquece la historia local, sino que también contribuye a definir la identidad única de la ciudad.

Calle los suspiros:

Une lo que es el fin de la escalera "Los suspiros" ubicada en una cota más alta, paralelamente a la Terraza Galvarino Nieto, comunicada también con la escalera Kennedy. Forma parte de esta trama central que se repite en cada inmueble cultural.

Castillo Foster: "Castillo Foster, imponente construcción levantada a principios de la década de 1940. Lo que más resalta de la edificación es su torreón, en el que se mezclan columnas toscanas, arcos romanos y un minarete de reminiscencias moriscas, visible desde la Playa Chica y la terraza".

Casa Blanca:

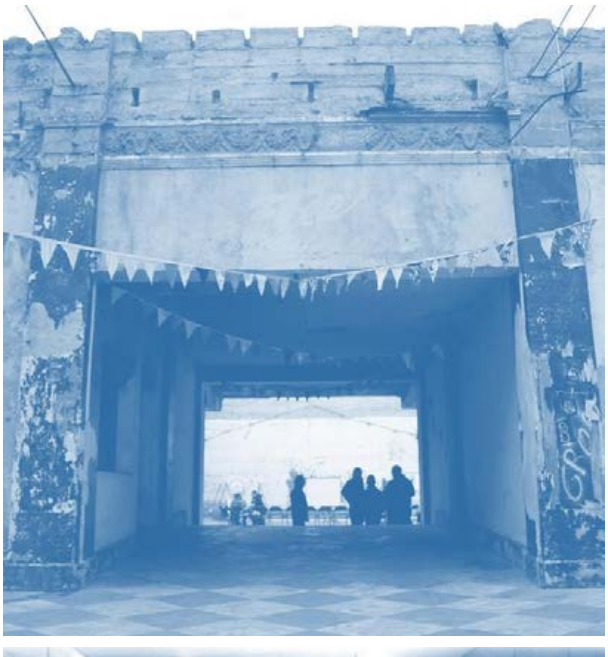
> "Ésta es tal vez la primera casa en Chile construida con la técnica de hormigón armado, cuando esta materialidad no contaba con estudios en profundidad, experiencias ni normativas. El inmueble, puesto en valor por el PRBIPE y adquirido por el municipio de Cartagena para alojar dependencias de esta repartición, sería una de las construcciones más antiguas de la ciudad, y la primera que se inscribió en el Conservador de Bienes Raíces en el año 1913". (Ministerio de bienes nacionales, 2018.)

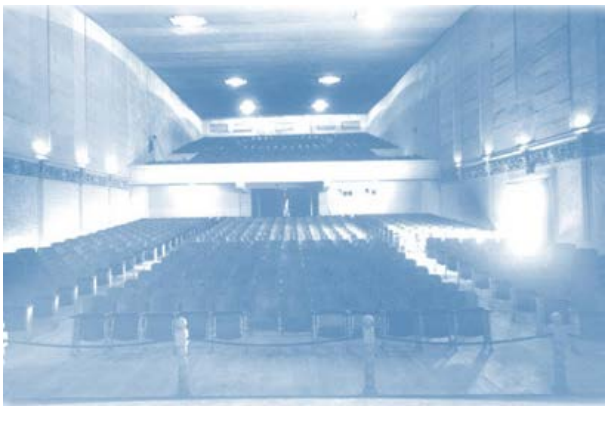
Plaza Vicente Huidobro: ex Plaza de Armas de Cartagena, se convierte en el epicentro político, administrativo y espiritual de la ciudad. Rodeada por las calles Covadonga, avenida Cartagena, Almirante Latorre y Mariano Casanova, alberga la sede municipal y la Parroquia de la Virgen Medianera ubicada en la vereda oriente de la plaza, siendo esta representante del poder terrenal y eclesial de los habitantes.

Calle Almirante Latorre: esta tradicional calle se extiende hasta la quebrada el tranque, junto a la playa grande, generando un gran mirador que da hacia el norte del balneario, además es en su transcurso que se encuentra y abre a diversos hitos tanto arquitectónicos como espaciales, uno de estos es la casa de veraneo del presidente Pedro Aguirre Cerda.

Por otro lado, contamos que Cartagena se encuentra emplazada en un sitio característico y un gran potencial para el habitar y desarrollo de su arquitectura, entre cerros y quebradas genera un espacio de comunicación vial característico: las escaleras, forman parte de los circuitos cotidianos y general esta nueva red peatonal que gracias a sus diversas alturas le permite tanto al visitante como al turista una conexión tanto visual como sensitiva con el medio natural que esta presenta.

Casa Pedro Aguirre Cerda: Al igual que muchas casas en Cartagena, esta es otra casa de veraneo más conocida por ser del exmandatario. Esta mantiene lo típico de una casa chilena solo que acondiciona una galería de madera artesonada hacia la calle.





>> Imágenes 12-13. Registro fotográfico interior ex cine diana

Ruta patrimonial Cartagena: Arquitectura, Mar y Poesía - Rutas Patrimoniales. (2023, July 6). Rutas Patrimoniales. https://rutas.bienes.cl/ruta_patrimonial/cartagena-arquitectura-mar-y-poesia/ (Ruta Patrimonial Cartagena: Arquitectura, Mar Y Poesía - Rutas Patrimoniales, 2023)

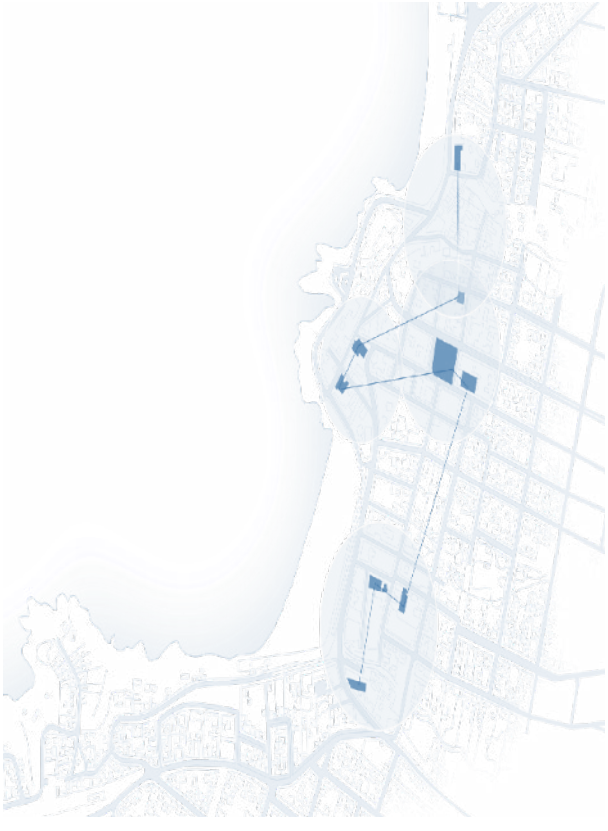
7.3 FORMALES PAISAJÍSTICOS. INTEGRACIÓN CON EL PAISAJE NATURAL CONSTRUIDO.

El análisis de los inmuebles y su relación con el paisaje representa una exploración crucial en la comprensión y preservación de la herencia cultural. Registros detallados de bienes patrimoniales, no solo ofrecen datos arquitectónicos e históricos, sino que también revelan conexiones intrínsecas entre los monumentos y el entorno que los rodea. El análisis de estos inmuebles no solo resalta la importancia individual de cada sitio, sino que también destaca su integración con el paisaje, mostrando cómo estos monumentos contribuyen y se entrelazan con la identidad visual, cultural y natural de su entorno.

En el ámbito Casco Histórico de Cartagena existen diversos inmuebles, estructuras y espacios que revelan la profunda integración que estas poseen con su entorno tanto natural como territorial, formal y medioambiental. Como es el caso de, "El antiguo Ex Cine Diana" que se erige frente al mar como un enlace tangible entre la historia de la ciudad y su entorno costero, fusionando la presencia estructural con la belleza marina, junto a este, la Villa Gherardi se convierte en un punto de encuentro donde la historia, el mar y la poesía se entrelazan, ofreciendo no solo una experiencia visual, sino una conexión rica en experiencias sensoriales y emocionales. (Anexo Imágenes 1 y 2)

Por otro lado, la "Ex Residencial El Castillo" y "La Iglesia de Los Suspiros" se integran al paisaje urbano, siendo testigos del pasado y presente de la ciudad, junto a "La terraza Galvarino", que, junto a sus manifestaciones físicas de deterioro, representa su resistencia al clima costero y su diálogo con el entorno. (Anexos Imágenes 3, 4 y 5). Por su parte, las obras "El Castillo Forster" y "La Casa Blanca", se erigen como puntos de convergencia entre el patrimonio natural junto a su patrimonio histórico, fusionando contexto y entorno natural. (Anexos Imágenes 6 y 7)

Finalmente, la "Plaza Vicente Huidobro", rodeada de vegetación, crea un oasis urbano donde la naturaleza se fusiona con el diario habitar, mientras que la "Casa Pedro Aguirre Cerda", arraiga no solo lo vegetal, sino que la brisa marina se convierte en un testimonio vivo del patrimonio material y su entorno costero, amalgamando la historia con el paisaje natural y territorial del borde de Cartagena. (Anexos Imágenes 8 y 9)



>> Imágenes 14. Plano de ubicación de circuito en torno a la Plaza Huidobro. Cartagena Fuente: Elaboración propia.

8. DESARROLLO DEL CASO DE ESTUDIO

8.1 ESTUDIO Y COMPARACIÓN DE CASOS.

LA SOSTENIBILIDAD DEL PATRIMONIO URBANO ESTUDIO DE CASO EN ALTEA Y LA VILA JOIOSA (ALICANTE, ESPAÑA)

En Alicante los conjuntos históricos, esenciales en el patrimonio urbano, representan la base fundacional de ciudades y han sido ejemplos sostenibles en la cultura mediterránea. Si bien el turismo puede impulsar la economía, existe el riesgo de explotación, incluso la pérdida de su valor como ciudad; este estudio analiza Altea y La Vila Joiosa en España, destacando su proceso actual. Se usó una metodología centrada en la sostenibilidad funcional y social, los resultados coinciden con estudios teóricos, pero revelan matices únicos en aspectos económicos, sociales y culturales.

> "Desde la década de los 80 del pasado siglo, existe una atracción poblacional europea hacia los países costeros del Mediterráneo. Pero las áreas costeras de la Europa mediterránea se consideran entre las más frágiles del planeta, sobrecargadas por la creciente presión antrópica de urbanización debida a la recepción temporalmente constante que provoca el turismo (Giussani, Luengo y Poujol, 2010). El turismo no sólo genera beneficios económicos, influye y no de un modo totalmente positivo, en otros aspectos como la transformación del territorio y la sobrecarga en los recursos existentes (M. Troitiño y L. Troitiño, 2018; Jimeno et al., 2018; Rengifo et al., 2020)". (Urbano (Concepción), 25(45), p.64-75).

Las conclusiones resaltan la importancia de la identidad urbana arraigada, la preservación del espacio público y la promoción de un turismo sostenible fomentando el uso responsable de recursos y conciencia territorial. La investigación destaca la importancia de preservar la identidad de los centros históricos, no solo como atractivos turísticos, sino como comunidades arraigadas.



>> Imagen 15. Mapa epocal. Línea de tiempo Fuente: Elaboración propia.

ACTUALIDAD DEL PATRIMONIO EN CUBA, REFLEXIONES SOBRE DESARROLLO SOSTENIBLE Y CONSERVACION PREVENTIVA

Debido a los constantes cambios que afectan la política en Cuba, no solo afecta a un nivel social, sino que a los diversos sitios patrimoniales que presenta este país, generando desafíos y oportunidades de un buen desarrollo sostenible. La problemática actual y los desafíos en la gestión patrimonial a nivel nacional se exponen y se proponen alternativas para contribuir a su desarrollo.

"Ante la problemática ambiental, la Línea de Conservación del Patrimonio Construido de la Universidad de Oriente ha potenciado los estudios tipológicos a escala arquitectónica y urbana para la caracterización y puesta en valor del patrimonio construido. Estas investigaciones conforman una base documental que se manifiesta en inventarios, catalogaciones y clasificaciones de los bienes patrimoniales y sus partes componentes; las cuales sirven como base para fundamentar acciones de intervención, inserciones de nuevas obras, y planes de gestión".

(Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 7(12), p.80-92.)

La situación actual presenta un panorama de transformaciones en la dinámica económica y social en cuba, el rápido proceso de inversión estatal genera tensión con los inmuebles y áreas patrimoniales deterioradas, requiriendo enfoques holísticos que integren inclusión social, crecimiento económico y equilibrio ambiental en las políticas culturales de desarrollo. Esta inversión estatal choca con la rehabilitación de inmuebles y el cambio poblacional con sus nuevos propietarios, estos desafíos subrayan la necesidad de abordar de manera integral el desarrollo cultural sostenible.

8.2 LA INTEGRACIÓN DE LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL A TRAVÉS DE LOS PLANES DE ORDENACIÓN COSTERA.

Los planes de ordenación Costera son los instrumentos más idóneos para generar un análisis patrimonial cultural, tanto en sus problemas como sus soluciones, visto desde una perspectiva integral.

En la Recomendación 2002/413/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 30 de mayo de 2002 sobre la aplicación de la gestión integrada de las zonas costeras en Europa, se identifica como objetivo de las estrategias de gestión integrada el desarrollo de "unas medidas de protección de las costas que sean adecuadas y ecológicamente responsables, incluida la protección de los núcleos de población costeros y su patrimonio cultural". (Amoedo Souto, 2009, p.22)

> "Esta Recomendación añade que "Los Estados miembros deberían establecer o actualizar un inventario global para determinar los principales agentes, las normas y las instituciones que influyen en la gestión de sus zonas costeras. Este inventario debería: a) tener en cuenta (sin que se trate de una lista exhaustiva) los sectores y ámbitos siguientes: pesca y acuicultura, transportes, energía, gestión de recursos, protección de especies y hábitats, patrimonio cultural, empleo, desarrollo regional tanto en zonas rurales como urbanas, turismo y esparcimiento, industria y minas, gestión de los residuos, agricultura y educación". (DOUE, 2002, p.148).

Así también, el artículo 6 del Protocolo relativo a la gestión integrada de las zonas costeras del Mediterráneo firmado en Madrid el 21 de enero de 200854 identifica como principio de esa gestión "tomar de manera integrada el conjunto de los elementos relativos a los sistemas hidrológicos, geomorfológicos, climáticos, ecológicos, socioeconómicos y culturales para no superar la capacidad de carga de la zona costera y para prevenir los efectos negativos de las catástrofes naturales y del desarrollo", añadiendo el artículo 13 la siguiente regulación relativa al patrimonio cultural:

"**1.** Las Partes adoptarán, individual o colectivamente, todas las medidas adecuadas para preservar y proteger el patrimonio cultural, en particular el patrimonio arqueológico e histórico de las zonas costeras, incluido el patrimonio cultural submarino, de conformidad con los instrumentos nacionales e internacionales pertinentes.

2. Las Partes garantizarán que la conservación in situ del patrimonio cultural de las zonas costeras sea considerada la opción prioritaria antes de proceder a ninguna intervención sobre este patrimonio.

3. Las Partes velarán en particular por que los elementos del patrimonio cultural submarino de las zonas costeras extraídos del medio marino se conserven y administren de manera que se garantice su conservación a largo plazo, y no sean objeto de operaciones de canje, venta, compra o trueque como artículos de carácter comercial". (DOUE 2009, p.34).

8.3 CATEGORÍAS LEGALES DE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL LITORAL

La definición legal del patrimonio cultural, tanto en el derecho estatal como en el derecho propio de las Comunidades Autónomas, gira en torno al reconocimiento de dos principios:

> El conjunto del patrimonio cultural existe y debe ser protegido en función de su valor e interés, con independencia de su régimen jurídico y titularidad, estando todos los poderes públicos llamados a velar por tal protección en virtud de la conexión entre el artículo 46 y el artículo 53.3 CE. (Anexo A)

Según Amoedo Souto (2009):

> Por regla general, los bienes más relevantes de ese patrimonio deben ser reconocidos y protegidos a través de alguna de las figuras o regímenes protectores típicas que la ley reconoce. Respecto de algunos tipos de bienes, el propio legislador reconoce directamente su relevancia y declara de suyo la condición de patrimonio cultural (caso de los patrimonios especiales como el arqueológico o el documental, o los castillos, recogidos en la disposición adicional segunda de la Ley 16/1985), mientras que en otros (bienes muebles o inmuebles) le remite a la administración la apreciación discrecional del valor o interés cultural a través de procedimientos singulares. (Anexo B) (22)

Tras esto, una primera consecuencia en la protección del patrimonio cultural costero, la franja litoral, dependiendo de la compleja definición que se haga de esta puede concurrirá un amplio llamado de leyes protectoras de la legislación cultural vigente con sus regímenes jurídicos, además, de las variadas perspectivas patrimoniales que pueden ocurrir en este borde costero, como el patrimonio inmaterial, el patrimonio arqueológico subacuático y sus formales paisajísticos.





>> Imágenes 16-17. Catillo Foster, 2010 y sector Latorre, 2015

Fuente: Ruta patrimonial Cartagena: Arquitectura, Mar y Poesía - Rutas Patrimoniales. (2023, July 6). Rutas Patrimoniales. https://rutas.bienes.cl/ruta_patrimonial/cartagena-arquitectura-mar-y-poesia/ (Ruta Patrimonial Cartagena: Arquitectura, Mar Y Poesía - Rutas Patrimoniales, 2023)

8.4 PERSPECTIVA ESENCIAL PARA EL DESARROLLO SOSTENIBLE

Proponer una perspectiva genuinamente innovadora y dinámica en la conservación y gestión responsable del patrimonio emerge como un elemento fundamental en cualquier estrategia de desarrollo sostenible. En este enfoque, se destaca la importancia crucial de los aspectos funcionales, ya sea el uso adecuado del patrimonio que se erige como la principal garantía para su preservación y apreciación, porque sin uso la conservación es pura quimera.

Es de vital importancia identificar de las funciones ambientales, paisajísticas, culturales y turísticas que respeten las lógicas tradicionales de uso del territorio. La revalorización cultural y simbólica de los territorios patrimoniales los ha convertido, en diversos grados, en atractivos turísticos, como es el caso de Cartagena, que desde sus inicios nació como una ciudad turística costera. Gracias al turismo, el patrimonio no solo trasciende su dimensión cultural, sino que también se convierte en un recurso productivo significativo y en un capital territorial de importancia transformadora para la ciudad.

Para revitalizar la ciudad sin afectar su funcionamiento o afectar su estructura urbana, es necesario comprender el significado y sentido del territorio, apostar por políticas donde estén bien conectados los planes, estrategias y actuaciones frente a esta pérdida de valor patrimonial.

Un método de trabajo puede ayudar a reformar el compromiso social con la conservación del patrimonio territorial, ya que sin esta no hay una sostenibilidad posible, si bien, una revitalización no debe entenderse en términos físicos estáticos, ya que el territorio y turismo, así como su valor social y su interpretación con su relación natural se encuentran en constante dinamismo y cambio. Según: Troitiño Vinuesa, M. A., & Troitiño Torralba (2018)

> "La Geografía y otras ciencias sociales vienen planteando la necesidad de la puesta en marcha de estrategias de gestión integradoras, de complementariedad entre territorio, patrimonio y turismo, porque el turismo es un reflejo de la contemporaneidad y, también, nos sirve para comprender y explicar mejor los complejos procesos de la globalización, ya que sus impactos son económicos, sociales y medioambientales. Los investigadores del turismo, más allá de rigurosos análisis críticos que evidencian, sin duda, las perversiones del sistema capitalista y sus negativos efectos medioambientales y sociales, como es el caso del incremento de las desigualdades, estamos frente al desafío de aportar conocimiento integrador y propiciar análisis y diagnósticos rigurosos, útiles para reorientar las políticas territoriales, patrimoniales y turísticas, desarrollando instrumentos de planificación y gestión eficientes, donde el patrimonio en sus múltiples dimensiones, territorial, cultural o paisajístico, y el turismo se incorporen de forma equilibrada y activa a los programas y proyectos de desarrollo a escala humana, parafraseando un libro clásico de Manfred Max Neef y Javier Elizalde". (8).

8.5 APUESTA DE ESTRATEGIAS

La estimulación de la cohesión social a través del turismo, la rehabilitación como factor clave para la competitividad de los destinos patrimoniales y los impactos del turismo en la identidad y el valor de los recursos naturales son aspectos cruciales que requieren una estrategia sostenible, este enfoque implica un diálogo abierto, participativo e interactivo entre todos los ciudadanos y visitantes, reconociendo la necesidad de una política turística que equilibre el desarrollo económico con la preservación del patrimonio y el bienestar comunitario.

Amoedo Souto propone ocho premisas que apuestan por una rehabilitación más general:

1. Promover el debate internacional con relación a los problemas de la diversidad cultural y su vinculación con el desarrollo turístico.

2. Desarrollar medios de sensibilización y de cooperación entre todos los actores concernidos, orientados a la salvaguardia y valorización de la diversidad cultural y al mejor conocimiento de patrimonio tangible e intangible.

3. Promover y facilitar el intercambio de conocimientos y buenas prácticas turísticas para fomentar el turismo responsable con la diversidad cultural.

4. Promover proyectos demostración que sirvan de referente para un desarrollo turístico sostenible y realcen la diversidad cultural de los destinos.

5. Incorporar a los programas de investigación, formación y educación especializada en turismo y diversidad cultural como recurso turístico esencial.

6. Fomentar la aplicación de nuevas tecnologías de la información y comunicación como instrumento de valorización cultural de los destinos.

7. Incorporar políticas y estrategias de preservación y valorización del patrimonio cultural y natural en el proceso de planificación turística.

8. Contribuir a la creación, desarrollo e implementación de nuevos productos y actividades turísticas que faciliten la utilización respetuosa del patrimonio.

9.6 FACTORES CRÍTICOS Y EVALUACIÓN DE ESTRATEGIAS.

Primera estrategia

En el marco de la información preliminar que aborda la rehabilitación sostenible en torno al turismo de la ciudad, se destaca la crucial necesidad de estimular el debate en torno a la diversidad cultural y su relación con el desarrollo turístico. A su vez se destaca la sensibilización del medioambiente y su papel en la rehabilitación urbana, es por esto que este enfoque se dirige a puntos estratégicos para la revitalización del Casco Histórico de Cartagena, abordando la perspectiva urbana de este sector, más allá de la singularidad de bienes inmuebles específicos.

La estrategia implica el desarrollo de campañas de sensibilización a nivel local e internacional, involucrando a residentes, visitantes y autoridades locales en la preservación y aprecio de la diversidad cultural y la riqueza ecológica del sector, con el fin de generar conciencia y promocionar una educación preliminar sobre la valoración del patrimonio local, facilitando el intercambio de conocimientos y buenas prácticas en el ámbito turístico entre diversas comunidades, con un enfoque responsable y sostenible.

Además, se propone la integración de la diversidad cultural como recurso turístico esencial en programas de investigación, formación y educación especializada en turismo, capacitando a los habitantes locales a salvaguardar no solo el patrimonio tangible, sino también el intangible. La implementación de prácticas diversas, como actividades turísticas o sociales, resalta la conexión entre el patrimonio inmueble, su entorno natural y la identidad cultural, ofreciendo opciones atractivas y respetuosas que buscan aumentar el tránsito urbano en el sector. La revitalización de la ciudad se concibe desde una perspectiva social, priorizando el respeto y la valoración del medio que caracteriza a Cartagena como una ciudad costera.

Segunda Estrategia

Aunque el turismo se destaca como una estrategia ampliamente respaldada para la preservación del patrimonio, tanto inmueble como natural, su impacto puede enriquecerse al adoptar un enfoque más social y sensible. Más allá de la rehabilitación global que el turismo puede generar en el patrimonio, es posible potenciarlo de manera individual mediante la sensibilización, la educación, la colaboración y un fuerte énfasis en la identidad cultural y el entorno ecológico. Este enfoque no solo busca aumentar la atracción turística, sino también mejorar la calidad de vida de los residentes, conservando así la historia, la herencia cultural y la ecología de manera integral.

Este puede ser un proceso continuo e integral, como al mismo tiempo individual, un claro ejemplo de esta unificación de estrategias es la generación de rutas sostenibles, naciente de residentes que guían a los turistas por sus calles, enseñando y concientizando sobre aspectos culturales y ecológicos de esta área en especifica, destacando los bienes inmuebles, su memoria y valor natural que los conforma, identifica y define como una ciudad patrimonial costera emblemática de la quinta región. Acompañado de eventos educativos que destaquen la relación entre la biodiversidad cultural, junto al medio ambiente que además de no ser invasivas y más accesibles para todos logra concientizar a la ciudadanía sobre su territorio y como protegerlo, es a partir de los habitantes que nacen estas estrategias como incentivo para la rehabilitación de su ciudad, junto a una rehabilitación ecológica de las diversas edificaciones históricas que posee el casco histórico, como a través de un enfoque turístico o educacional se pueden promover prácticas de construcción sostenibles, junto a la implementación de diversas tecnologías verdes que apoyen este renacer de la ciudad no solo en su historia sino que en todo su contexto biológico, todo con el fin de potenciar y devolverle a la ciudad el valor que poco a poco se va perdiendo, y siendo los mismos residentes los encargados de traer vida a su ciudad nuevamente desde una mirada más integra.

Una reconversión sostenible integral que no solo salvaguarde el patrimonio tangible e intangible de la ciudad, sino que también promueve practicas responsables que concientizan, fortalecen y contribuyan a un desarrollo ecológico del borde costero.



>> Imagen 16. Fotografia del borde costero de Cartagena
Fuente: Elaboración propia.

9. CONCLUSIONES

9.1 CONCLUSIONES GENERALES.

El papel del patrimonio urbano ha experimentado una transformación significativa a lo largo de la historia, evolucionando desde una perspectiva centrada en los bienes inmuebles hacia una comprensión más holística que abarca procesos sociales, culturales y económicos. Este cambio de enfoque nos introduce al concepto de "paisaje cultural", marcando un hito en la percepción del patrimonio al romper con el estigma arraigado en torno a la idea de monumentos inmóviles. En el caso particular de Cartagena, se evidencia la necesidad de una rehabilitación que trascienda la mera restauración de estructuras, buscando también la revitalización del pensamiento y la apreciación del entorno natural que configura su territorio.

Esta nueva perspectiva no solo es esencial, sino crucial, para garantizar la valorización integral del patrimonio. Va más allá de la preservación de monumentos aislados; implica la salvaguarda de vestigios y memorias que tejen un tejido cultural único en la ciudad. En este contexto, el concepto de paisaje cultural, aunque aparentemente intuitivo, requiere un cuidadoso proceso de identificación y reconocimiento, ya que su inclusión en el ámbito de la patrimonialización está ligada a su significado para una sociedad en un tiempo y territorio específicos.

La percepción del paisaje no es estática, sino que evoluciona con la vida misma, influenciada por el conocimiento y las experiencias. Este dinamismo tiene un impacto directo en la valoración que individuos o colectivos asignan a su entorno. Un ejemplo claro es la transformación de la percepción del borde costero, que puede cambiar si se promueve como un destino para el disfrute y el ocio. En este sentido, asignar un uso específico otorga un valor distintivo al entorno, alterando su percepción y relevancia dentro del paisaje cultural para aquellos que lo habitan.

Esta comprensión dinámica del paisaje cultural se revela como fundamental en la planificación de la rehabilitación patrimonial costera en Cartagena. Permite una rehabilitación integral que no solo se centra en la preservación física, sino que también integra las transformaciones sociales y culturales que influyen en la valoración y el significado atribuido a este entorno histórico. En última instancia, este enfoque garantiza no solo la conservación de estructuras, sino la preservación activa de la identidad cultural arraigada en la ciudad costera.

9.2 CONCLUSIONES ESPECÍFICAS DEL TEMA DE ESTUDIO.

Tras un análisis exhaustivo sobre la revitalización patrimonial sostenible, se han revelado deficiencias de gran impacto en su preservación y evolución. Sin embargo, en medio de este desafío evidente, se vislumbra un potencial prometedor al contemplar estrategias ambientales clave, particularmente aquellas centradas en la educación y el turismo, como elementos fundamentales para impulsar esta revitalización.

Las deficiencias identificadas, que abarcan desde la falta de inversión hasta el visible desgaste del patrimonio, subrayan de manera elocuente la necesidad de acciones coordinadas y sostenibles. En este contexto, las estrategias ambientales se manifiestan como pilares fundamentales para abordar estas problemáticas de manera efectiva. La educación, al promover la conciencia y el aprecio por la historia y el patrimonio, se revela como un catalizador esencial para inducir el cambio cultural y social necesario en la comunidad.

Por otro lado, el turismo, cuando se gestiona de manera responsable y se enfoca en la valorización y conservación del patrimonio, se erige como una oportunidad valiosa para generar recursos y fomentar el conocimiento y aprecio por el casco histórico. La implementación de políticas que fomenten un turismo sostenible y respetuoso con el entorno cultural y ambiental se posiciona como clave para la revitalización efectiva de esta ciudad.

La rehabilitación patrimonial sostenible, exige un enfoque multidimensional y concertado. La combinación estratégica de medidas ambientales, como la educación y un turismo responsable, traza un camino claro hacia la preservación, valorización y desarrollo de este patrimonio. Estas acciones deben ser implementadas de manera integral y coordinada, involucrando activamente a la comunidad, autoridades locales y actores clave, para asegurar un futuro próspero y sostenible para la ciudad.

ANEXOS

ANEXO A

Conforme al artículo 1.2 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de patrimonio histórico español, integra ese patrimonio "los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte de este el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico".

(Amoedo Souto, 2009, p.2)

ANEXO B

Que ese valor cultural es preexistente e independiente de la actividad de la Administración lo indica precisamente el propio artículo 1.3 de la Ley 16/1985, al establecer el mandato de que "los bienes más relevantes del Patrimonio Histórico Español deberán ser inventariados o declarados de interés cultural en los términos previstos en esta Ley".

(Amoedo Souto, 2009, p.2)

Imagen 1

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Ruinas del Ex Teatro Diana, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Cine	
Calle		*Número*	*Rol*
Calle Ruiz Tagle		Sin número	419-1
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno		Bueno	
Malo	X	Malo	X
Regular		Regular	
Entorno		*Cubierta*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	X
Regular	X	Regular	

Observaciones

El inmueble presenta diversas patologías visibles en su estructura, relacionadas por su emplazamiento, uno de los más notorios es su daño estructural total, como son los daños en su techumbre y grietas en sus muros. También se puede apreciar marcas de eflorescencia, grietas en la pintura, manchas de estuco, de hongo, suciedad y rayones; si bien la estructura se encuentra en un posible estado de derrumbe, aún mantiene sus características originales.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

Ubicado frente a la Playa Chica de Cartagena, este lugar ha sido durante años el centro cultural más destacado del balneario. Inaugurado el 27 de diciembre de 1937 y construido por la empresa Fantinati, Zunino y Cía. Ltda., el paso del tiempo y el abandono han provocado su deterioro gradual, llevando a la decadencia de su estructura debido a causas naturales.

"El antiguo teatro cuenta con valor histórico por su antigüedad; valor arquitectónico constructivo por su morfología adaptada a la pendiente e impronta moderna. Entre sus atributos se destacan su acceso conectado a antesala, escalinatas, zócalo, terraza y muros perimetrales. Asimismo, posee valor urbano paisajístico por sus dimensiones y emplazamiento elevado sobre el nivel de la calle, y valor social por su antiguo uso tradicional".

Integración con el Paisaje Natural construido

Establece una condición de armonía con su entorno costero, fusionando su presencia estructural con el imponente paisaje marino, ya que este se encuentra estratégicamente situado frente a la playa, convirtiéndose en un vínculo tangible entre la memoria de la ciudad junto a su entorno natural; si bien este se encuentra emplazado hacia la costa, también moldea las influencias de la costa , incorporando su esencia a través del paisaje, su vista panorámica no solo ofrece una experiencia cinematográfica, sino que se logra fusionar orgánicamente con la belleza natural circundante, la imponente presencia del mar se transforma en un telón de fondo dinámico, que logra unir la expresión artística local junto a su paisaje.

A medida que los habitantes contemplan desde la obra y disfrutan de su arte, se sumergen en una experiencia que entrelaza la historia del inmueble con la memoria cultural marítima de la ciudad, generando una simbiosis entre el patrimonio tangible e intangible.

Este antiguo cine se erige, no solo como un lugar de entretenimiento, sino como un punto de convergencia donde la historia, la arquitectura y el paisaje costero se entrelazan de manera armoniosa convirtiéndose en un testigo silencioso de la evolución de Cartagena a lo largo de los años.

(Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7, 198.)

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Villa Gherardi, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Vivienda	
Calle		*Número*	*Rol*
Calle Alcalde Cartagena		200	421-3
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno		Bueno	
Malo	X	Malo	
Regular		Regular	X
Entorno		*Cubierta*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	X
Regular	X	Regular	

Observaciones

La residencia exhibe deformaciones notables, especialmente evidentes en su torre, la cual muestra una inclinación preocupante y presenta un riesgo inminente de colapso. Este proceso de deterioro ha conllevado a la pérdida de variados elementos ornamentales, acabados y revestimientos que constituían parte integral de su diseño arquitectónico original.
Adicionalmente, las manchas de humedad que se hacen evidentes en la fachada son consecuencia directa de la exposición al ambiente costero. Estas marcas no solo afectan la estética de la estructura, sino que también indican posibles problemas subyacentes, como la permeabilidad de los materiales de construcción o posibles filtraciones.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

Esta fue construida a mediados de 1930, emplazada en un contexto de ocupación fundacional de los terrenos de la parroquia de Cartagena, siendo esta adquirida presumiblemente a través de un catálogo, cambio de manos posteriormente, siendo vendida en 1930 a Ana Gherardi, quien logra transformarla en lo que se reconoce actualmente como una residencial.

"Villa residencial de gran valor histórico por su antigüedad y valor arquitectónico por su construcción de madera en lenguaje gótico-victoriano, posiblemente traída por partes y armada en nuestro país. Posee una volumetría compleja de gran valor urbano, resaltando sus empinados hastiales decorados con madera y un esbelto torreón de tres niveles, con balcones, aleros y tejados en punta con finiales y pináculos".

Integración con el Paisaje Natural construido

El paisaje que posee Cartagena, es un elemento vital que acompaña y realza gran parte de su estructura urbana, en este contexto, la Villa Gherardi no es una excepción; más bien, se convierte en un testimonio vivo de la integración entre el entorno natural y las construcciones humanas. Esta villa, que atrae no solo a visitantes sino también a huéspedes, va más allá de ofrecer una experiencia visual. Su influencia se extiende a la atmósfera y la riqueza cultural que alberga.
Considerada una villa de poetas, fusiona toda su narrativa histórica y recuerdos en las impresionantes vistas del océano. Estas panorámicas se convierten en elementos narrativos que se entrelazan con la rica prosa poética de su historia, tejiendo un tapiz único de experiencias sensoriales y emocionales. Este es un espacio de encuentro, un punto de convergencia entre la hospitalidad contemporánea y la esencia identitaria, la Villa Gherardi se convierte en un faro cultural, iluminando la intersección entre la arquitectura, el mar y la poesía.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 186.)

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Ex residencial el Castillo / Chalet Aguilera Lazo, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Vivienda	
Calle		*Número*	*Rol*
Calle Chacabuco		No aplica	375-15
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno	X	Bueno	
Malo		Malo	
Regular		Regular	X
Entorno		*Cubierta*	
Bueno	X	Bueno	
Malo		Malo	
Regular		Regular	X

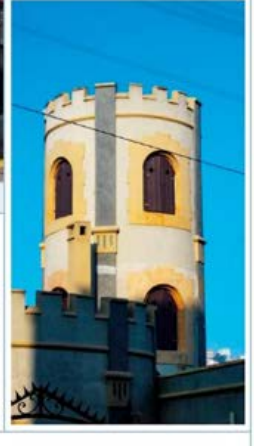
Observaciones

Una notable transformación se observa en su fachada, que luce recién pintada, aunque se pueden identificar algunas manchas en la unión entre los muros que albergan balcones y la sección almenada, a pesar de estos detalles, se ha logrado preservar en su mayoría todos los elementos ornamentales y decorativos característicos del inmueble, otorgándole un aspecto renovado sin perder su esencia histórica.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

Levantado en 1933, por el encargado Luis Alberto Aguilera Lazo, quien adquirió el terreno de la sucesión Santapau del solar en 1928. Este chalet representa una de las últimas casonas levantadas en la ciudad justo antes del inicio del declive del balneario.
Durante años, se destacó como una reconocida residencia bajo el nombre de "El Castillo". Desde el año 2017, ha sido reacondicionado para albergar oficinas municipales, conservando así su legado histórico y adaptándose a nuevas funciones en el contexto contemporáneo.

"Chalet de valor histórico por su antigüedad y valor arquitectónico por su vistoso lenguaje entre el art nouveau y el art decó con inspiraciones medievalistas, neogóticas y neorrománicas y apariencia de castillo. Posee volumetría irregular, fachadas diferenciadas, vanos enmarcados, balcones, cornisamentos con almenas, pérgolas y un llamativo torreón de planta circular y valor urbano, desde donde se divisa toda la bahía.".

Integración con el Paisaje Natural construido

La arquitectura de su época denota grandeza y el refinamiento de aquella época, tanto sus detalles ornamentales, reminiscencias históricas y la conservación de elementos decorativos reflejan la maestría original de su construcción. Este se encuentra rodeado por la belleza natural de la playa y su entorno, el chalet se convirtió en un emblema que fusiona la historia junto al paisaje, el susurro de las olas parece aun dialogar con su estructura, siendo un silencioso testigo de los cambios paisajísticos de una ciudad que fue el epicentro de la elegancia y la vida social del balneario.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 184.)

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Terraza Galvarino / Edificio Guerra, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Hotel y restaurante	
Calle		*Número*	*Rol*
Calle los Suspiros		520	383-1
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	X
Regular	X	Regular	
Entorno		*Cubierta*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	
Regular	X	Regular	X

Observaciones

El edificio exhibe diversas patologías, como fisuras, eflorescencias y manchas por humedad en sus paredes exteriores. Las pinturas muestran desconchados, los aleros presentan signos de pudrición y se percibe suciedad acumulada por depósitos y ravenes causados por acciones humanas. A pesar de estos problemas, se han añadido rejas a las ventanas, aunque se han conservado en su mayoría los atributos y las características arquitectónicas originales del inmueble.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

Originalmente fue concebido como un hotel y restaurante, representando una parte integral de los inmuebles que delinearon el perfil costero de la Playa Grande de Cartagena. Su estructura, presumiblemente erigida a finales de la década de 1920, ocupa un terreno que alguna vez estuvo en manos de la familia Soto Astudillo, siendo en 1927 cuando el político y abogado Jorge Andrés Guerra Álvarez de Toledo adquirió este sitio, dando paso a la pronta construcción del edificio.
La arquitectura de esta propiedad es un testimonio perdurable de esa era, encapsulando el encanto y la elegancia de aquel período. A lo largo de los años, ha mantenido su esencia histórica mientras se ha adaptado a nuevos usos, si bien, esta propiedad cumple la función de residencial y restaurante, logra continuar con su legado como un punto de referencia en la rica historia del litoral de Cartagena.

"El inmueble cuenta con valor histórico por su antigüedad y valor arquitectónico constructivo por su morfología e impronta modernista con elementos art decó. Entre sus atributos se destacan varios hexagonales, aleros sobre canes y zócalo. Asimismo, posee un valor urbano-paisajístico por su condición de esquina con ochavos y formar parte del frente continuo y tradicional del sector, y valor social por su uso tradicional.".

Integración con el Paisaje Natural construido

Al adentrarnos en el inmueble, se aprecia un escenario donde la arquitectura y el entorno dialogan en conjunto y es uno de los factores principales para el desarrollo de diversas patologías como lo son las fisuras, eflorescencia y manchas por humedad que narran a historia del lugar que ha resistido las afecciones del clima costero; representa la conexión con el océano cercano.
Las pinturas desconchadas, los aleros que revelan signos de pudrición, y la suciedad depositada, todo ello es parte del inmueble y su relación con el paisaje. Las huellas antrópicas, manifestadas en ravones y agregados de rejas en las ventanas, son indicios de la interacción humana con esta estructura a lo largo de los años.
La incorporación de rejas en las ventanas, a pesar de las alteraciones, no ha comprometido significativamente sus atributos arquitectónicos originales. Este inmueble no solo es un monumento, sino también un eslabón vivo en la relación entre el ser humano y el paisaje natural construido, una síntesis de pasado y presente.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 146.)

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Iglesia Nuestra Señora Medianera del Suspiro, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

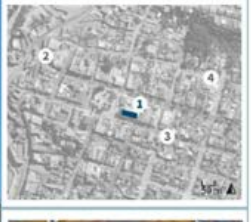
Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Religioso	
Calle		*Número*	*Rol*
Calle Almirante Latorre		No Aplica	476-1
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno	X	Bueno	X
Malo		Malo	
Regular		Regular	
Entorno		*Cubierta*	
Bueno	X	Bueno	
Malo		Malo	
Regular		Regular	X

Observaciones

"Se observan fisuras en fachada, desprendimiento y ampollas en la pintura del zócalo, suciedad y hongos en zonas cercanas a la cubierta. Por reparaciones posteriores a daños de origen sísmicos, se ha alterado su concepción estética original por medio de intervenciones en el campanario, las pilastras y partes del cornisamento y coronamiento de las fachadas".



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

La parroquia de Cartagena, construida entre 1910 y 1912,cuenta con un armazón de hierro completado en febrero de 1911, fue inaugurada el 14 de enero de 1912 por el padre Ernesto Palacios Varas. Esta construcción respondió al rápido crecimiento de la localidad, recientemente convertida en comuna y rápidamente convertida en el balneario preferido de la sociedad capitalina.

"Iglesia con valor histórico por su antigüedad, valor artístico por su interior y valor arquitectónico por su impronta neogótica con elementos neorrománicos y por su sistema estructural en acero con rellenos de albañilería de ladrillo y revestimientos de cemento. Destaca los arcos ojivales de la portada de acceso y las proporciones románicas del campanario lateral. Además, cuenta con valor urbano por sus dimensiones y condición de esquina que contribuyen con el frente característico de la plaza de Armas de la localidad".

Integración con el Paisaje Natural construido

La Iglesia de los Suspiros se convierte en una parte esencial del paisaje urbano, no solo por su presencia física, sino también por la atmósfera que crea a su alrededor generando un contraste entre su arquitectura clásica y los colores vibrantes de los edificios cercanos resalta su importancia histórica y su conexión con el habitar. Esta iglesia es también un punto de unión entre la historia religiosa y el tejido cultural de la comunidad que la alberga, ya que su presencia es un recordatorio de la importancia de la espiritualidad en la vida de la gente de la región.
Esta se alza como un faro que atrae la mirada hacia el cielo, al tiempo que se integra con el paisaje construido a su alrededor. Ya sea contemplada desde lejos o vista de cerca, esta iglesia se convierte en un elemento esencial de la identidad visual y arquitectónica de la localidad. Su presencia une de manera única el pasado, el presente y el entorno, trascendiendo así la mera existencia física para convertirse en un símbolo que perdura en la memoria colectiva.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 170.)

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Castillo Förster, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Vivienda	
Calle		*Número*	*Rol*
Calle Estado		71	274-1
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	X
Regular	X	Regular	
Entorno		*Cubierta*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	X
Regular	X	Regular	

Observaciones

En la actualidad, la estructura se halla en un estado de abandono, lo cual ha dado lugar a diversas afectaciones estructurales que suscitan preocupación entre los residentes. Aunque conserva sus atributos y características arquitectónicas originales, existe una significativa posibilidad de que desaparezca si no se aborda adecuadamente. Entre las patologías que presenta se incluyen fisuras en el revoque, eflorescencias, manchas provocadas por hongos, líquenes y moho en su cubierta.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

La casona, se destaca como un hito urbano y símbolo distintivo en la zona de playa Chica. Encargada por Guillermo Förster Gebauer, abogado y diputado, entre 1936 y 1938, se erigió en el lugar del antiguo hotel Zimmer, destruido por un incendio en 1929. A pesar de su importancia histórica, esta monumental residencia, adquirida de la Sucesión Valdés Blest, se encuentra abandonada actualmente, esperando su restauración y revitalización.

"El inmueble cuenta con valor histórico por su antigüedad y valor arquitectónico constructivo por su morfología adaptada a la pendiente, volumetría e impronta modernista con elementos historicistas y art nouveau. Entre sus atributos se destacan los vanos en arcos, columnas, balcones, balaustradas y aleros sobre canes. Asimismo, posee valor urbano-paisajístico por su emplazamiento en lo alto de la ladera frente a la costanera".

Integración con el Paisaje Natural construido

Su diseño arquitectónico data de una construcción del siglo XIX, encargada por la influyente industrial Foster, que adopta elementos que capturan la esencia del lugar, la fuerte presencia del borde se convierte en parte esencial de la atmosfera que rodea al castillo, brindando un telón de fondo dinámico que realza su estructura.
Más que ser simplemente un hito histórico en la ciudad, el Castillo Foster actúa como un punto de convergencia entre el patrimonio natural, la historia inmaterial y la rica narrativa que albergan sus muros. Su ubicación en el borde costero permite a los residentes y visitantes sumergirse en la historia del lugar junto con la fascinante historia del inmueble, fusionando de manera única el contexto histórico con el entorno natural que lo rodea.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 174.)

Ficha de Identificación preliminar de infraestructura de valor Patrimonial

Plaza Vicente Huidobro, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Infraestructura	
Zona Típica		Público	
Calle		*Número*	*Rol*
Av Cartagena esquina calle Almirante Latorre		No aplica	No aplica
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	
Regular	X	Regular	X
Entorno		*Cubierta*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	
Regular	X	Regular	X

Observaciones

La Plaza Vicente Huidobro de Cartagena es un espacio encantador que fusiona lo histórico con lo contemporáneo. Su diseño refleja una combinación entre áreas verdes, senderos y bancos, creando un entorno acogedor para residentes y visitantes por igual. Además, su ubicación céntrica la convierte en el corazón de la vida social y cultural de la ciudad.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

La ciudad de Cartagena se originó por el desarrollo de una pequeña caleta de pescadores, que dependía administrativamente de la cercana localidad de Lo Abarca. Desde la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente en las últimas décadas, comenzó a consolidarse la ciudad como balneario gracias a su cercanía con la capital del país, definiéndose así, el espacio para la implementación de la plaza y la instalación de su primitiva parroquia en el sitio donde se encuentra actualmente.

"La plaza, de planta rectangular, posee valor histórico por su antigüedad y carácter fundacional, y valor arquitectónico gracias a la diversidad de las construcciones que la rodean, siendo flanqueada entre otras por la parroquia y la municipalidad. Sus explanadas libres y arboladas, y su emplazamiento en la parte baja de la meseta de la ciudad, le otorgan presencia en el sector y valor urbano. Por su parte, cuenta con valor social por su arraigo en la memoria colectiva de la población local".

Integración con el Paisaje Natural construido

Se erige como un gran ejemplo de la integración armónica entre el paisaje natural y el entorno construido, ya que se encuentra rodeada por una vibrante vegetación que enmarca sus bordes, la plaza se convierte en un oasis urbano donde la naturaleza se funde con la arquitectura circundante. Por otro lado, los senderos van guiando a los visitantes hacia bancos estratégicamente ubicados que ofrecen un espacio de descanso en medio de la actividad urbana. Este diseño permite que la plaza respire, creando una relación simbiótica entre la infraestructura creada por el hombre y la belleza natural que la abraza.
La arquitectura que rodea la Plaza Vicente Huidobro, con sus fachadas pintorescas y la presencia de la parroquia, resalta aún más la conexión integral entre lo construido y lo natural. Los edificios circundantes actúan como testigos de la evolución de Cartagena, mientras que la vegetación aporta al paisaje urbano.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 130.)

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Casa Blanca / Casona Infante Larraín, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Vivienda	
Calle		*Número*	*Rol*
Calle los Suspiros		172	275-13
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	
Regular	X	Regular	X
Entorno		*Cubierta*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	
Regular	X	Regular	X

Observaciones

A pesar de las fisuras, eflorescencias y manchas de humedad causadas por lavados desiguales, así como los desconchados en la pintura exterior y los rayones visibles, el inmueble ha incorporado rejas en sus aberturas y ha sufrido la pérdida de algunas piezas en aleros y cubierta. Aun así, mantiene intacta una gran parte de sus elementos originales.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

La "Casa Blanca", una residencia de veraneo construida en 1913, fue encargada por Luis Infante de La Cerda y su esposa Carmela Larraín Bulnes, agricultor y alcalde de Maipú. Adquirieron el terreno en 1911 a Pedro Zelada. En la década de 1930, la vivienda pasó a manos de los herederos. Tras periodos de abandono, la casona ha sido recientemente restaurada y actualmente opera como hostal y residencial.

"El inmueble cuenta con valor histórico por su antigüedad de construcción; valor arquitectónico-constructivo por su morfología adaptada a la pendiente, volumetría e impronta neocolonial. Entre sus atributos arquitectónicos se destacan los bay windows, aleros sobre canes, cubierta en pendiente, galería y ménsulas. Asimismo, posee valor urbano-paisajístico por su condición de esquina y emplazamiento elevado, que le otorgan presencia en el sector".

Integración con el Paisaje Natural construido

Este no es simplemente una estructura arquitectónica; es una síntesis armoniosa con el paisaje natural, el borde natural costero que lo rodea. Desde su posición estratégica en un terreno en esquina hasta su conexión con la historia local, la casa se convierte en un elemento integral de su entorno.
Instalada en 1913 como una residencia de veraneo, la elección de la ubicación en esquina no solo revela una consideración estética, sino también una cuidadosa integración con la trama urbana circundante, si bien esta interacción consciente con el paisaje construido sugiere una armonía visual y funcional con la comunidad, estableciendo una relación directa con su entorno arquitectónico.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 164.)

Ficha de Identificación preliminar de inmuebles de valor Patrimonial

Casa Mönckeberg / Aguirre, *Provincia de San Antonio, comuna de Cartagena.*

Categoría		Inmueble	
Zona Típica		Vivienda	
Calle		*Número*	*Rol*
Avenida Crescente Errázuriz		264-290	427-8
Estado de Conservación		*Grado de conservación*	
Edificación		*Fachada*	
Bueno		Bueno	
Malo	X	Malo	X
Regular		Regular	
Entorno		*Cubierta*	
Bueno		Bueno	
Malo		Malo	X
Regular	X	Regular	

Observaciones

La casona muestra claros signos de fallas en su mantenimiento, por ende, se enfrenta en un posible colapso. La estructura de madera se ha deteriorado considerablemente debido a la acción de organismos xilófagos, lo que ha ocasionado la desintegración de partes fundamentales. Además, ha sufrido la pérdida significativa de elementos ornamentales, como ventanas, frontones y cornisas, especialmente en la fachada norte.



Plano de Ubicación





Antecedentes y valores patrimoniales

A finales del siglo XIX, se construyó una casa para Carlos Mönckeberg Gana, médico de Santiago, tras adquirir el terreno de la parroquia de Cartagena en 1893. Prorito, la vivienda fue vendida a María Mercedes Echeverría Valdés viuda de Valenzuela, quien la ocupó de 1895 a 1912. Posteriormente, en 1926, fue comprada por Diego Montt Vergara, esposo de Teresa Aguirre Luco y cuñado del político y futuro presidente Pedro Aguirre Cerda, quien pasó varios veranos en esta propiedad.

"Vivienda con valor histórico por su antigüedad y vínculo con la familia del ex presidente Pedro Aguirre Cerda. Posee valor arquitectónico por su impronta victoriana con elementos historicistas. Entre sus atributos destaca su elaborada fachada norte, cuya galería está decorada con frontones, ménsulas, finales y cornisamentos. Cuenta con valor urbano por su condición de esquina y emplazamiento elevado sobre un zócalo de piedra que le otorga presencia en el sector y vistas hacia el mar".

Integración con el Paisaje Natural construido

La casa, enraizada en el encanto del siglo XIX, se fusiona con el paisaje costero de Cartagena, su presencia se entrelaza con la idiosincrasia local y su entorno natural. Ubicada en un espacio que respira la brisa marina, la vivienda se convierte en un punto de conexión entre la historia arquitectónica y la belleza del litoral.
Rodeada por la serenidad del paisaje costero, la casa absorbe los aromas del mar y se erige como un testimonio vivo de la relación entre la arquitectura y su entorno natural. Las vistas al océano y la proximidad a la playa seguramente influyeron en la elección de este lugar como refugio veraniego para sus propietarios a lo largo de los años.
Además, la presencia de figuras influyentes de la época, como el político Pedro Aguirre Cerda, quien pasó temporadas en la propiedad, refuerza la relación entre la casa, su entorno social y político. La residencia se convierte así en un eslabón crucial entre la vida cotidiana y las figuras prominentes de la historia chilena, amalgamando la arquitectura con el paisaje cultural y político de Cartagena.

(*Inventario Nacional De Patrimonio Inmueble De Chile, Región De Valparaíso Tomo 7*, 158.)

BIBLIOGRAFÍA

Fontal, O. La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet. Trea, Gijón, 2003.

González Monfort, N. L'ús didàctic i el valor educatiu del patrimoni cultural. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2007

Carreton, A. (2023, July 25). Difundir para proteger el Patrimonio Cultural. Patrimonio Inteligente. https://patrimoniointeligente.com/difundir-para-proteger-el-patrimonio-cultural/

Congreso Nacional, B. (2020, February 20). Biblioteca del Congreso Nacional. www.bcn.cl/leychile; https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28892

Congreso Nacional, B. (1980, May 12). Biblioteca del Congreso Nacional. www.bcn.cl/leychile. https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=265641&idParte=0&a_int_=True

Serra, R., y Coch, H. (1995). Arquitectura y energia natural. En R. S. Florensa, y H. C. Roura, Arquitectura y energia natural (págs. 18, 79, 122, 141). Catalunya: UPC. [2] https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4725269.pdf

Cuenca, J. El papel del patrimonio en los centros educativos: hacia la socialización patrimonial. Dpto. Didactica de las Ciencias y Filosofia. Universidad de Huelva. (2013).

Baca, L. F. G. (2015). Sostenibilidad y conservación del patrimonio edificado. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/303369539_Sostenibilidad_y_conservacion_del_patrimonio_edificado

Reos-Llinares, Á., García-Doménech, S., & Alba, C. L. M. (2022). La sostenibilidad del patrimonio urbano. Estudio de caso en Altea y La Vila Joiosa (Alicante, España). Urbano, 25(45), 64–75. https://doi.org/10.22320/07183607.2022.25.45.06

UnescoPhysicalDocument. (n.d.). UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260641_spa

Bohigas, O. (2004). Contra la incontinencia urbana: reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad. Barcelona: Electa.

Borja, Jordi. (2012). Revolución urbana y derechos ciudadanos: Claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual. Barcelona:

Universidad de Barcelona.

Lovelock, J. (1985). Gaia, una nueva visión de la vida sobre la tierra, Madrid: Ediciones Orbis.

Mayor, F. (2000). Un mundo nuevo, Barcelona: unesco-Círculo de lectores

Novo, M. (2006). El desarrollo sostenible, Su dimensión ambiental y educativa, Madrid: unesco -Pearson Education.

Rodríguez, M. F. M. (2011). La integración paisajística y sus fundamentos: metodología de aplicación para construcciones dispersas en el espacio rural. Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3722477

Jackson, J. B. (1984): Discovering the vernacular landscape, London, Yale University Press.

Arana, M.(diciembre 1983). Patrimonio Urbano en Latinoamérica. Revista CA (36): p32

Del Lápiz, L. V. (2023, May 1). La balada del agua del mar. Un poema de Federico García Lorca - La voz del lápiz. La voz del lápiz. https://lavozdellapiz.com/la-balada-del-agua-del-mar-un-poema-de-federico-garcia-lorca/

Cafe de las Ciudades. (2018, October 8). Sobre el Paseo del Mar en Valparaíso - Cafe de las Ciudades. Cafe De Las Ciudades. https://cafedelasciudades.com.ar/articulos/sobre-el-paseo-del-mar-en-valparaiso/

Reos Llinares, Ángela, García Doménech, Sergio, & L. Marcos, Carlos. (2022). LA SOSTENIBILIDAD DEL PATRIMONIO URBANO ESTUDIO DE CASO EN ALTEA Y LA VILA JOIOSA (ALICANTE, ESPAÑA). Urbano (Concepción), 25(45), 64-75. https://dx.doi.org/10.22320/07183607.2022.25.45.06

Giussani, S., Luengo, M. H. y Poujol, G. (2010). Impacto del turismo sobre el metabolismo urbano y la sostenibilidad de las ciudades intermedias mediterráneas. Sustainable Building Conference. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Maria-Luengo2/publication/326829590_IMPACTO_DEL_TURISMO_SOBRE_EL_METABOLISMO_URBANO_Y_LA_SOSTENIBILIDAD_DE_LAS_CIUDADES_INTERMEDIAS_MEDITERRANEAS/links/5b65b9b4aca2724c1f22e5ef/IMPACTO-DEL-TURISMO-SOBRE-EL-METABOLISMO-URBANO-Y-LASOSTENIBILIDAD-DE-LAS-CIUDADES-INTERMEDIAS-MEDITERRANEAS.pdf

Troitiño Vinuesa, M. A. y Troitiño Torralba, L. (2018). Visión territorial del patrimonio y sostenibilidad del turismo. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, (78), 212-244. DOI: 10.21138/bage.2716

Rengifo, J. I., Campesino, A. J., Sánchez, J. M., Salcedo, J. C. y Martín, L. M. (2020). Los apartamentos turísticos de la ciudad de Cáceres: Rehabilitación y refuncionalización del centro histórico. Cuadernos Geográficos, 59(3), 238-263. DOI: 10.30827/cuadgeo.v59i3.11136

Caballero, Luis Bello, Muñoz Castillo, María, Soto Suárez, Milene, & Morcate Labrada, Flora. (2018). Actualidad del patrimonio en Cuba, reflexiones sobre desarrollo sostenible y conservación preventiva. Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 7(12), 80-92. https://doi.org/10.18537/est.v007.n012.a05

Amoedo-Souto, C. (2009). El patrimonio cultural litoral: Apuntes para la integración del patrimonio cultural en la gestión del litoral. Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3217328

Troitiño Vinuesa, M. A., & Troitiño Torralba, L. (2018). Visión territorial del patrimonio y sostenibilidad del turismo.

Tipologias del habitar liquido en Valparaíso. Esbozo para un estudio y registro documental actual

JAVIERA PIZARRO SIERRALTA
Arquitecta. Universidad de Valparaíso
Filiación institucional: Independiente
ORCID: 0009-0003-6179-1272
Mail contacto: hola@molo.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Typologies of liquid living in Valparaíso. Outline for a current documentary study and record
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 88-107
Recepción: diciembre 2025
Aceptación: marzo 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5933

RESUMEN

Este articulo aborda las transformaciones de las formas de habitar en Valparaíso a lo largo del tiempo, desde la perspectiva de la modernidad liquida propuesta por de Zygmunt Bauman. Entendiendo la ciudad como puerto como un territorio históricamente marcado por dinámicas de movilidad, itinerancia y transitoriedad. Por esto, se hace una revisión histórica de las tipologías residenciales colectivas y que son parte del patrimonio modesto de Valparaíso. Se analiza cómo las formas contemporáneas de habitar dialogan con procesos históricos propios de la identidad de la ciudad.

Sin embargo, este artículo plantea que estas transformaciones no pueden comprenderse solamente como oportunidades de revitalización urbana, sino que también se insertan en las dinámicas de turistificacion, especulación inmobiliaria y gentrificación que amenazan a la permanencia del tejido residencial y social de la vida de barrio en Valparaíso.

Ya que, pesar de la histórica liquidez de la ciudad, se observa un abandono significativo en las zonas y edificios patrimoniales, que alguna vez fueron el núcleo del desarrollo de Valparaíso.

En este contexto, este análisis propone reflexionar sobre cómo adaptar al patrimonio modesto a as nuevas formas contemporáneas de habitar, sin reducir a la ciudad y a los barrios históricos, como un espacio de consumo turístico, entendiendo el patrimonio como algo más que un objeto arquitectónico en sí, sino también como un soporte de la vida cotidiana y memoria.

A través de un análisis histórico, se identifican tipologías residenciales colectivas desde el siglo XIV hasta el actual siglo XXI, comparándolas con las tipologías residenciales colectivas actuales y analizando cuales son las nuevas necesidades del habitante.

Palabras clave: Habitar; Modernidad liquida; Patrimonio modesto; Valparaíso; Turistificación: Gentrificación.

ABSTRACT

This article addresses the transformations of ways of dwelling in Valparaíso over time, from the perspective of liquid modernity proposed by Zygmunt Bauman, understanding the port city as a territory historically shaped by dynamics of mobility, itinerancy, and transience. For this reason, the article presents a historical review of collective residential typologies that form part of Valparaíso's modest heritage. It analyzes how contemporary forms of dwelling engage with historical processes that are intrinsic to the city's identity.

However, this article argues that these transformations cannot be understood solely as opportunities for urban revitalization, but must also be situated within the dynamics of touristification, real estate speculation, and gentrification that threaten the permanence of the residential and social fabric of neighborhood life in Valparaíso.

Despite the city's historical condition of liquidity and transience, a significant abandonment can be observed in heritage areas and buildings that once constituted the core of Valparaíso's development.

In this context, the analysis proposes a reflection on how modest heritage can be adapted to new contemporary forms of dwelling without reducing the city and its historic neighborhoods to spaces of tourist consumption. Heritage is therefore understood as more than an architectural object in itself, but also as a support for everyday life and collective memory.

Through a historical analysis, the article identifies collective residential typologies from the 19th century to the present 21st century, comparing them with current collective housing typologies and examining the new needs of contemporary inhabitants.

Keywords: Living; liquid modernity; modest heritage; Touristification; Genntrification; Valparaíso.

1. INTRODUCCIÓN.

Las formas de habitar en las sociedades se han transformado según su contexto histórico y espíritu de la época, que son moldeados por los momentos en la historia donde han ocurrido los avances y cambios tecnológicos más relevantes.

A día de hoy, podemos ver cada vez más, a una sociedad liquida (Concepto desarrollado por Zygmunt Bauman). Donde en la actualidad, la vivienda, como un objeto que refleja las maneras de vivir de sus habitantes, demuestra los cambios de ritmos, tiempos, movilidad, trabajo, familia, etc. Que afectarían las formas de habitar actuales. Estos cambios se han intensificado y ramificado producto de la globalización, la tecnología y la flexibilización de la vida de las personas, a esto Bauman lo llama ''modernidad liquida'': Una sociedad marcada por la incertidumbre, la transitoriedad y el debilitamiento de las estructuras permanentes.

Bajo esta mirada, las formas contemporáneas de habitar la vivienda se caracterizan por la movilidad, la temporalidad y el desapego respecto a la vivienda tradicional entendida como un espacio permanente para toda la vida. Prolifera el arriendo sobre la compra y las estadías temporales, ya sea por estudios, trabajo o la indecisión de donde asentarse. Sin embargo, esta itinerancia no representa únicamente flexibilidad, sino también habla de la sensación de precarización e inestabilidad residencial vinculadas a un modelo económico que prioriza ofrecer servicios transitorios.

En el caso de Valparaíso, su condición histórica de ciudad puerto, universitaria y turística, ha configurado desde sus orígenes, una población marcada por la itinerancia y la movilidad. Donde han sido los marinos, comerciantes, inmigrantes, estudiantes, viajeros o trabajadores, los responsables de formar una identidad urbana del flujo de Ir y Venir. En este sentido, Valparaíso siempre se ha caracterizado por ser una ciudad liquida, más allá de la época, su configuración se forma desde la movilidad e itinerancia.

Sin embargo, Valparaíso como la ciudad patrimonial que es hoy en día, ha sufrido un gran abandono en la densificación y de cuidados en sus zonas y edificios patrimoniales, que en el pasado fueron el foco del desarrollo de la ciudad pujante que fue la ciudad, dejando lugares abandonados u ocupados informalmente. En este contexto, las dinámicas de itinerancia, ocurre en un contexto muy diferente de los siglos pasados. Durante las últimas décadas, la recuperación patrimonial de Valparaíso, ha estado vinculada de procesos de valorización turística e inmobiliaria, donde no solo han aportado a visibilizar y restaurar parte importante de la ciudad, sino también han generado tensiones asociadas a la Turistificación y gentrificación de los barrios históricos y residenciales. Afectando a la permanencia de habitantes tradicionales y transformando viviendas y sectores de consumo temporal que no dialogan con el habitante de barrio.

Bajo esta problemática, el patrimonio modesto en Valparaíso adquiere relevancia, donde los hitos monumentales no serían solamente el patrimonio valorable en la ciudad, sino el tejido residencial que se conforma en los cerros y los barrios tradicionales: viviendas colectivas, conventillos, hospedajes o pensiones. En conjunto, son los que han sostenido históricamente estas particulares formas de vida en la ciudad, con sus complejidades geográficas y socioeconómicas.

A partir de estas apreciaciones, este articulo reflexionará sobre cómo las nuevas formas contemporáneas de habitar, pueden dialogar con el patrimonio modesto de Valparaíso. Donde más que una visión nostálgica del patrimonio, se busca pensar nuevas formas de adaptación residencial capaces de responder a las necesidades actuales de movilidad e itinerancia. Sin reducir al patrimonio urbano a mercancía turística ni aportar al desplazamiento social.

Para ello, se contextualizará en el plan y pies de cerros de Valparaíso, con un análisis histórico de las tipologías residenciales colectivas presente en la ciudad entre el siglo XIX y XXI, con el objetivo de entender la habitabilidad actual relacionada al patrimonio modesto para compararla con las antiguas formas de habitar entendiendo que Valparaíso es una ciudad liquida con una alta población itinerante y lo ha sido desde sus inicios. De esta manera, llegar a una aproximación de los cambios a futuro que albergará Valparaíso en sus formas de habitar. Esto a través de un barrido desde la condición existencial del habitar por diversos autores hasta cómo Valparaíso se ha ido adaptando a los nuevos modos de habitar contemporáneos.

2. FUNDAMENTOS

2.1. MARCO TEÓRICO

a. La sociedad líquida.

La Modernidad Líquida expuesta por Zygmunt Bauman, nos habla del estado actual de una sociedad contemporánea en constantes cambios culturales y económicos que provocan la sensación colectiva de inconsistencia e incertidumbre. Vinculados directamente con el paradigma que se tiene en los ámbitos sociales como la familia o la proyección laboral. Como la incerteza afecta a estos ámbitos, también lo hace en los modos de habitar las casas, las ciudades y el mundo globalizado en general. El continuo cambio y movimiento desafía las concepciones culturales en las sociedades haciéndolas replantearse diversos temas que tienden a la levedad en las relaciones sociales y económicas. La respuesta a las inconsistencias de estas relaciones, es vivir ligero y de forma moldeable, preparados para los cambios imprevistos. Las relaciones humanas también se han visto afectadas por este cambio sociocultural global.

Las redes sociales e internet juegan su parte en esta teoría de la liquidez, siendo factor importante en la desconexión humana y con el objeto. Nos permiten trabajar a distancia, tener relaciones a distancia y a no depender de un lugar físico para todo ámbito de la vida.

El habitar se moldea también a esta modernidad liquida que está en constante amenaza a desintegrarse por su estado metafórico de liquidez. Ya no se requiere algo indestructible, todo lo contrario; es una ventaja lo transmutable y aquello de lo que te puedes prescindir con facilidad.

b. La modernidad líquida en la vivienda y el habitar

Desde la cabaña primitiva hasta la actualidad, la vivienda y su forma de habitarla ha cambiado drásticamente, coincidiendo los grandes cambios tecnológicos con los cambios más importantes en el paradigma humano. Ejemplos de este fenómeno son la revolución industrial, la aparición de la arquitectura moderna o el ascenso mundial de la conexión a internet. Estos ejemplos han transformado el pensamiento solido de lo pragmático por uno incierto de lo líquido, que según Baumann (2000) significa que la época moderna sufre continuos e irrecuperables cambios. La vivienda y el habitar se han visto forzados a adaptarse a estos cambios y se ha tratado de mantener su valor en el presente donde el ritmo de la vida cambia constantemente. Estos factores han influido en nuestra relación con la vivienda suela ser más superflua. Si bien es difícil acceder a ella en Chile, para una gran parte de la población no es prioridad adquirirla y ser dueño de una propiedad. Para quien quiere moverse y no arraigarse a un único lugar, lo mejor es arrendar y habitar por un tiempo que sabes que va a acabar, una vivienda que no coartará la libertad del movimiento. Es así como para Baumann (2000):

> ''Lo ''grande'' no solo ha dejado de ser ''mejor'', sino que ha perdido cualquier sentido racional. Lo pequeño, lo liviano, lo más portable significa ahora mejora y ''progreso''. Viajar liviano, en vez de aferrarse a cosas consideradas confiables y solidas - por su gran peso, solidez e inflexible capacidad de resistencia-, es ahora el mayor bien y símbolo de poder'' – (Baumann, 2000, |p.19)

En vez de comprar lo tangible y duradero, se prefiere comprar servicios que requieren de una menor responsabilidad y que podemos desentendernos de ellos con mayor facilidad. Si compramos una casa, no se nos hace tan fácil hacernos cargo de ella si queremos o necesitamos irnos de ese lugar y los procesos de compra y venta se nos hacen más tediosos y complicados que si arrendáramos.

El desprendimiento de las responsabilidades de un lugar fijo (o difícil de mantener) nos beneficiaria en el momento de habitar tal y como afirma Zygmunt Bauman (2002):

> "Lo pequeño, lo liviano, lo más portable significa ahora mejora y "progreso". Viajar liviano, en vez de aferrarse a cosas consideradas confiables y solidas –por su gran peso, solidez e inflexible capacidad de resistencia-, es ahora el mayor bien y símbolo de poder...Aferrarse al suelo no es tan importante si ese suelo puede ser alcanzado y abandonado a voluntad, en poco o en casi ningún tiempo'' (Baumann, 2000)

Esta forma de uso de la vivienda, se hace fundamental para la población joven, de estudiantes, turistas o cualquiera cuyo rol necesite de una movilidad fácil y constante. Valparaíso es un ejemplo de poseer en gran cantidad esta clase de población en movimiento que va y viene según sus necesidades del momento. Dicha población se le llama flotante y principalmente para esta investigación está conformada por estudiantes de educación superior y turistas. En donde los primeros, llegan de regiones a Valparaíso durante épocas de estudios y van a depender primordialmente del arriendo de pensiones o departamentos. Mientras que los turistas van a estar por periodos más cortos de tiempo, quedándose en hospederías o arriendos esporádicos de viviendas.

En Valparaíso, Chile esta forma líquida de habitar está presente y se mantiene durante todo el año. Si bien la densificación habitacional se ha estancado, esta itinerancia de estudiantes o turistas mantiene en movimiento a la ciudad con amplias oportunidades a renovarse y a no quedarse con solo el estigma de una ciudad patrimonial...

2.2. ANTECEDENTES

a. Datos en cifras sobre la población propensa al habitar líquido.

Para el año 2017 la comuna de Valparaíso albergaba a 296.655 habitantes

1.1 Población total Censo 2017 y Proyección 2021

Unidad Territorial	Censo 2017
Comuna de Valparaíso	296.655
Región de Valparaíso	1.815.902
País	17.574.004

1.3 Población por Grupos de Edad

	Población por grupo (n°)	
Grupo Edad	Censo 2017	Proyección 2021
0 a 14	52.698	53.761
15 a 29	76.183	76.220
30 a 44	57.911	65.932
45 a 64	70.240	74.394
65 o mas	39.623	47.117
Total	296.655	317.424

>> Imagen población total 2017 fuente: Censos de Población y Vivienda, Proyecciones de Población, INE.

De los gráficos anteriores se puede inferir que, de un total de 296.655 habitantes en la comuna de Valparaíso (al 2017), clasificados por grupos de edad, el grupo de 15 a 29 años precede al resto con una población de 76.183 edades que coinciden con los años de los estudiantes de educación superior.

Para entender los efectos en la comuna de la población estudiantil y de su incremento, se muestra en el siguiente grafico una comparativa de cantidad de estudiantes según instituciones de educación superior entre los años 2005, 2011 y 2017.

Si bien todas las universidades mantienen cifras cada vez más altas de matriculas anuales, ninguna especifica oficialmente la cantidad de estudiantes provenientes de otras regiones. Solo la Universidad Santa María, según su página web. https://usm.cl/admision/ constata que tiene 95% de estudiantes provenientes de otras regiones en el Campus Casa Central Valparaíso, y entre todos los campus y sedes tiene un 70%. Lo que puede server de ejemplo generalizado para las otras instituciones.

Institución	2005	2011	2017
I.P. DUOC UC	6.934	15.016	19.548
PONTIFICIA U. CATÓLICA DE VALPARAÍSO	13.862	13.387	14.716
U. DE VALPARAÍSO	12.449	13.732	13.237
I.P. AIEP	627	3.978	10.744
U. TÉCNICA FEDERICO SANTA MARÍA	7.134	9.840	10.181
U. ANDRÉS BELLO	2.895	7.748	10.043
U. DE VIÑA DEL MAR	4.788	6.805	8.757
U. DE PLAYA ANCHA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN	9.190	8.090	7.948
U. DE LAS AMÉRICAS	1.284	4.298	3.640
U. DE ACONCAGUA	1.536	2.580	3.400
C.F.T. INACAP	1.692	3.985	3.334
Otras	19.243	28.406	22.608

>> Imagen número de estudiantes por año por institución. fuente: INFORME REGIONAL INDICES TENDENCIAS REGIÓN DE VALPARAÍSO. CNED. 2017.

b. Valparaíso y su habitar liquido itinerante.

Valparaíso se reconoce como una ciudad donde se vive de forma itinerante en cuanto a la inmigración, al turismo, al trabajo o a la llegada de estudiantes, por ser ciudad universitaria, que residen por tiempos limitados. Por lo que requiere un equipamiento de llegada y de paso. Dado este flujo de habitantes, es que se da el lugar propicio para el desarrollo de viviendas colectivas que respondan a esta condición de habitar la ciudad.

En Valparaíso la liquidez en el habitar ha estado presente desde su comienzo al ser el puerto principal y la puerta al continente por mucho tiempo. La vida porteña contenía diversos personajes que enriquecían su bohemia y la idea de que en Valparaíso se vivía de forma líquida como parte de su identidad. Como podían ser marinos, estudiantes, viajeros o personas sin hogar de una ciudad desigual como lo era Valparaíso en el siglo XX. Esta movilidad histórica del puerto, siempre estuvo profundamente integrada a la vida cotidiana y productiva de la ciudad.

El habitante de Valparaíso siempre ha estado estrechamente ligado en su carácter, a la morfología y habitabilidad del puerto. Sus viviendas, sus lugares, hablan de ellos y de cómo es su desplazamiento en la ciudad, de cómo sus vidas siguen la forma líquida de habitar y ha sido así directa o indirectamente desde su origen.

El continuo ir y venir que convive en armonía con lo que está fijo, ha conformado la identidad de Valparaíso y con ella sus tipologías habitables. Desde lo habitacional o los espacios públicos de permanencia.

c. El habitar en el patrimonio modesto de Valparaíso.

El patrimonio modesto se explica por primera vez en la carta de Venecia por Paul Philippot (1964) explicando que *"La noción de monumento histórico comprende la creación arquitectónica aislada, así como el conjunto urbano o rural (...). Se refiere no solo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural".* (ICOMOS, 1964, art. 1) Ya hacia el año 1989, en Argentina la arquitecta Marina Waisman reflexionaba sobre el ''patrimonio valioso'' siendo visible en el:

> (...) tejido urbano y en los tipos arquitectónicos que expresan formas de la vida social, en los edificios que representan un hito importante en la memoria social, en ciertas imágenes urbanas en las que la composición de las fachadas desempeña un papel fundamental, y en las atmósferas creadas por un modo de ocupación de los sitios o de la utilización de la vegetación. (...) Es un patrimonio que, además de su valor propio, sirve eventualmente de apoyo a los grandes monumentos para impedir que ellos se conviertan en meros objetos de museo (p. 32).



>> Imagen. Tipos de porteños caricaturizados por LUKAS, 1972.



>> Imagen Cambio de turno en el puerto. Fotografía de Sergio Larraín 1963, Valparaíso.

En Valparaíso se aprecia este patrimonio modesto, principalmente residencial, con la significación cultural de la que habla la carta de Venecia, en el tejido del entorno de los hitos patrimoniales más característicos. Como lo son por ejemplo los barrios que se conformaron a raíz de la construcción de las iglesias o edificios gubernamentales. Estos más que valerse por sí mismos, crean, en su conjunto, un paisaje urbano destacable. Destacándose la valoración de las viviendas que forman el tejido de este paisaje, tomando en cuenta su historia entrelazando el pasado y el presente y destacando sus sistemas constructivos con técnicas y tecnologías que forman parte mayoritariamente de un pasado industrial en el puerto.

> "Los sistemas constructivos que más abundaron fueron los sistemas mixtos, tabiquerías de madera *balloon frame 1*, albañilerías con refuerzo metálico y primeros hormigones con refuerzo metálico interior. Los cuales respondían a las complejidades de la condición topográfica de la ciudad que precedían en las laderas de los cerros y las quebradas. Siendo estas condiciones dificultosas, un valor agregado e importante de cuidar para el patrimonio y la historia de Valparaíso" (Jiménez Vergara & Ferrada Aguilar, 2011).

Las condicionantes climáticas, sísmicas, morfológicas, ambientales del entorno y las tecnológicas de cada época para la arquitectura, fueron entramando un paisaje cultural en el puerto formando la identidad arquitectónica y cultural. Habla de la continuidad en sus cambios socio culturales e históricos cuando se dejan ver la diferencia de estilos y tipológicas que conviven entre sí. Siendo importantes en sus valores históricos y culturales como en sus destrezas de emplazamiento y volumetrías armónicas en el trazado de la ciudad.

En resumen, el patrimonio modesto por sus valores constructivos y arquitectónicos, como históricos y culturales, siendo generalmente edificios para comercio o residencias, se destaca entre los edificios simbólicos de la ciudad manteniendo una coherencia volumétrica dentro de las manzanas y en sus fachadas que más que por sí mismos, arman un conjunto que cuenta la historia de la ciudad.



>> Imagen patrimonio modesto alrededor de la Iglesia La Matriz, barrio puerto. Fuente: Elaboración propia 2022.

d. Valparaíso y sus cambios socio culturales que conforman las tipologías residenciales durante los siglos XIX y XX.

Las primeras viviendas se ubicaron en el sector en el que hoy es el barrio puerto, alrededor del espacio que hoy ocupa la actual iglesia de la Matriz. Era habitual que la conformación de los barrios, caseríos en sus orígenes, se asentaran alrededor de las iglesias quienes tenían un rol de núcleo social. Para el siglo XVIII, con la apertura del Cabo de hornos, el entonces pueblo presencia un apogeo económico que ya en el siglo XIX se profundizó en el llamado ''siglo de oro de Valparaíso''. Que al ser el Primer Puerto del Pacifico Sur, generó un proceso migratorio desde Europa relacionado al Puerto y las actividades portuarias. Estos migrantes serían un aporte a la arquitectura y a la consolidación de la ciudad, como también de obras cruciales de urbanización. Asimismo, se construyeron una gran cantidad de hoteles que albergaban a los comerciantes o a otros pasajeros de paso. Por ejemplo, del Hotel Colón de calle Esmeralda. Pero, así como una clase social vivía las ventajas habitacionales de grandes riquezas gracias al auge económico, existía otra clase en la extrema pobreza, que se generó por los movimientos migratorios dentro del país, en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. A este fenómeno se le denominó ''La cuestión social'' Donde una definición clara y concisa de este fenómeno en el contexto chileno la ofrece el historiador Luis S. Reyes Konings:

> "La conceptualización, problematización y búsqueda de factores explicativos a ciertos fenómenos desarrollados y vividos (o muchas veces sufridos) por las sociedades, es una de las razones por las cuales la historia como disciplina cobra sentido. La cuestión social en Chile refiere a las condiciones de vida de los sectores populares, especialmente en contextos de pobreza, marginalidad y exclusión."

Valparaíso no estaba preparada para albergar a esta población nueva y empobrecida, por lo que estas familias se asentaron en quebradas. Como respuesta a esta problemática, proliferaron los edificios de viviendas colectivas en altura y cités, como por ejemplo el desaparecido cité Cienfuegos en el cerro Cordillera.

Hasta ahora podemos entender la conformación de 5 tipologías residenciales principales en la ciudad durante el periodo industrial y de carácter obrero; siendo estas, los cité, los conventillos, las casas particulares, los asentamientos informales y los hospedajes como hoteles. Estos últimos cruciales para el movimiento relacionado con las actividades portuarias que hacían ir y venir a una cantidad importante de extranjeros, como de viajes nacionales a lo largo del país por sus conexiones a otros puertos. Se puede leer en un fragmento escrito por el abogado Carlos León Alvarado (1977) donde comenta su llegada a Valparaíso en Barco como escala a su viaje al sur en 1936.

> ''En Valparaíso vi por primera vez el mar, un mar aprisionado, domestico, industrioso, sucio, sin majestad ni grandeza. Nos alojamos en el Hotel Garden situado en la calle Serrano, atendido por unas muchachas (...) tal vez hijas de los propietarios que, al parecer, dirigían el establecimiento desde un cuarto del que no salían nunca. Nos asignaron dos cuartos: a mí y a mi hermano nos tocó uno con un ventanal que daba a la calle Cochrane y del cual se divisaba parte de una enorme estancia silenciosa y vacía, con diversos diplomas colocados en sus paredes.'' (León, 1936, p.66)

En el párrafo anterior, el abogado hace un barrido de la relación de Valparaíso con el resto del país. De cómo el puerto era una escala para los viajes en barco y las tipologías de hospedaje eran clave para este proceso de ''estar de paso''

e. La gentrificación y Turistificación.

Según plantea Morales (2020), gran parte de las políticas para la recuperación del patrimonio en Valparaíso en las ultimas décadas, se desarrollan desde la mercantilización del patrimonio, orientada a potenciar el turismo y la valorización inmobiliaria por sobre la permanencia residencial de los residentes locales. Bajo esta mirada, muchas viviendas tradicionales, se han visto afectadas en su demolición o cambio de destino, orientado al mercado turístico, sin dialogar con su entorno y barrios. Si bien, estas dinámicas de mercado permiten y han ayudado a recuperar parte del patrimonio arquitectónico y a reactivar sectores deteriorados en la ciudad, también contribuyen a los procesos de turistificacion y gentrificación que tensionan la vida social de los barrios. De este modo, la recuperación patrimonial corre el riesgo de privilegiar al consumo turístico, por sobre el patrimonio social que es formado por la vida cotidiana, la memoria barrial y la permanencia de la comunidad. Es por esto que se debe replantear las formas de resguardar y recuperar el patrimonio arquitectónico y modesto de la ciudad, de manera que no produzca desplazamiento de los residentes originales y que se pueda convivir en armonía con las nuevas modalidades y necesidades de la ciudad como de sus habitantes.

f. El habitar liquido en el patrimonio.

A partir de estas reflexiones, el articulo invita a analizar cómo las transformaciones contemporáneas del habitar liquido se manifiestan en la ciudad patrimonial y qué maneras estas pueden dialogar con las tipologías residenciales históricas presentes en el patrimonio modesto de Valparaíso. Para esto se armó un análisis comparativo preliminar de algunos casos de estudio ubicados en plan y cerro de Valparaíso, identificando formas de ocupación, formas de recuperación, reutilización o cambios y adaptaciones que han presenciado dichas tipologías. A través de esta comparación, se busca reconocer las transformaciones en las maneras de habitar en el puerto, observando potencialidades para la recuperación urbana, adaptándose a los cambios socioculturales.

3. METODOLOGÍA:

Se propone un estudio de casos, según la siguiente tipología general como propuesta de estudio

A.- RESIDENCIALES ANTIGUAS	B.- RESIDENCIALES ACTUALES
-Conjuntos habitacionales conventillos: -Conjuntos habitacionales Cités -Asentamientos informales -Hospederías	-Pensiones para universitarios. -Arriendos de departamentos. -Hospederías -Hostales

>> Imagen. Tipología general del estudio. Fuente: Elaboración propia.

En base a la cual, se identifican algunos casos existentes a lo largo de la ciudad, focalizados en zonas residenciales típicas, y zonas cercanas a lugares turísticos y universitarios.



>> Ubicación de casos escogidos en Valparaíso. Fuente: Elaboración propia.

4. RESULTADOS

Siguiendo el esquema anterior, se ordenan os siguientes casos

a. Principales Tipologías de Residenciales antiguas hasta la primera mitad del siglo XX de clase obrera.

Conjuntos habitacionales conventillos:

En el Reglamento de Conventillos de 1899, se definen como "propiedades destinadas a arrendamiento por piezas o secciones a la gente proletaria". En el censo realizado en 1885, se contabilizaron 430 conventillos en Valparaíso, promediando 5 personas por habitación, aunque había algunas que alojaban hasta a 10 personas.

Considerado el primer conjunto social en Chile, el edificio albergaba asociaciones sindicales y mutuales obreras. En 1897 el edificio es comprado por la benefactora Juana Ross, quien lo transforma en vivienda social a cargo de la Sociedad de Orden y Trabajo.



>> Imagen Conventillo Población obrera La Unión. Cerro Cordillera. Fuente: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, s.f., *Conjunto Población Obrera La Unión, C° Cordillera, Valparaíso*, Wiki EAD. Fuente: https://wiki.ead.pucv.cl/Conjunto_Poblaci%C3%B3n_Obrera_La_Union,_C%C2%B0_Cordillera,_Valparaiso

-Conjuntos habitacionales Cités

Aunque tanto los "cités" como los "conventillos" comparten ciertas similitudes como formas de vivienda colectiva, hay algunas diferencias clave que se derivan de sus orígenes históricos y su evolución en distintos contextos culturales y geográficos.

Los cité a diferencia de los conventillos solían diferenciarse en que los primeros no tenían baño ni cocina propia y estos eran comunes mediante un patio interior.

Cité Almirante Montt, Cerro Concepción.

Ejemplo de cité en la actualidad en donde se continúa utilizando como edificio residencial actualizado a las necesitades modernas de habitabilidad.





>> Imagen. Cité Cienfuegos, Cerro Cordillera. Fuente: imagen de Google maps

-Cité Cienfuegos, Cerro Cordillera.

Actualmente el edificio está en ruinas tras una demolición de un proyecto fallido que planeaba construir un nuevo edificio. Este cité es un ejemplo de la negligencia en cuanto al cuidado y planeación de los edificios antiguos y de su entorno.





>> Imagen. Cité Cienfuegos, Cerro Cordillera. Fuente: Google imágenes

-Asentamientos informales

En los siglos XIX y XX, Valparaíso experimentó la formación de asentamientos informales, particularmente en las quebradas de la ciudad y en las partes más altas de los cerros. Estos asentamientos surgieron en un contexto de rápido crecimiento urbano, migración, y una falta de planificación adecuada.

Las viviendas eran modestas y generalmente construidas con materiales económicos y disponibles localmente, como madera, láminas de zinc y cartón. Demostrando una destreza para la complicada topografía, adaptándose a las pendientes.



>> Autoconstrucciones en la quebrada Elías (1892) Fuente: Foro amigos de Valparaiso

-Hospederías

Entre el siglo XIX y XX, Valparaíso, como importante puerto y centro cultural, ofrecía una variedad de tipos de hospederías que desempeñaban un papel crucial en la vida artística y pasajera de la ciudad. Estas hospederías eran fundamentales para los artistas, viajeros y visitantes que transitaban por la ciudad portuaria. Estos lugares se convirtieron en escenarios vibrantes donde las historias culturales se entrelazaban, inspirando y dando forma al carácter cosmopolita y creativo de Valparaíso.

Además de los hoteles formales, existían pensiones y hospedajes más modestos que ofrecían alojamiento a precios más accesibles. Estas opciones eran populares entre los artistas y viajeros de presupuesto limitado.





>> Cité a mediados de los años 80 y en la condición actual. A la izquierda el Hotel Colón (1864) y a la derecha el Hotel de l'union (1866) Autor imagen izquierda: William Oliver. Fuente imagen derecha: santiagonostalgico en Flickr.com

Valparaíso universitario y sus cambios socio culturales que conforman las tipologías residenciales durante el siglo XX-XXI.

El comienzo de siglo inicia con el terremoto de 1906, destruyendo gran parte de los edificios y provocando una emigración de población más pudiente hacía Viña del mar. Sin embargo, con la estabilidad económica y las nuevas tecnologías de la industrialización, la ciudad se recupera gracias a la inversión. En palabras de Jiménez, C. (2021) se explica la visión de la época del ''siglo de oro'' de Valparaíso.

> ''El terremoto y las celebraciones de la Independencia nacional entregan un nuevo impulso a esta ciudad, construyéndose nuevamente una gran cantidad de edificios, pero esta vez en hormigón armado, con los cuales convivimos. Muchos de estos edificios mantienen las características de los edificios historicistas del siglo XIX, recreando estilos históricos románticos eclécticos como el de la Primera Zonal Naval de la Plaza Sotomayor o el edificio del Mercurio, junto a obras portuarias como el Molo de Abrigo, volviendo a ser un puerto pujante'' (Jiménez, 2021)

El declive de Valparaíso como ciudad pujante sucede finalmente, se dio por culpa de la apertura del canal de Panamá en 1914, no siendo ya un paso obligado para las rutas comerciales y junto a las equivocas políticas públicas de la gestión interna de Valparaíso es que se generó una crisis económica que detiene su crecimiento.

Mientras el plan de la ciudad estaba destruido, más población de distintas clases sociales empezó a asentarse cada vez más alto en los cerros con tipologías de viviendas unifamiliares. Los grandes inversionistas al irse dejaban sus mansiones y estas se dividían y pasaban a ser viviendas colectivas. Las tipologías de vivienda comenzaban a cambiar respondiendo al nuevo siglo ya sus cambios socioculturales nuevamente. Desde ahora Valparaíso iba avanzar bajo la sombra de la riqueza e importancia que tuvo en el siglo XIX. Sosteniendo su vocación universitaria fundando en 1911 el Curso Fiscal de Leyes en la Escuela Eduardo de la Barra, actual facultad de derecho de la Universidad de Valparaíso. Más tarde, por la necesidad de mano de obra capacitada y local para los trabajos portuarios, en 1926 se constituye la Fundación Federico Santa María, la que en 1930 abre la Escuela de Artes y Oficios y el Colegio de Ingenieros y desde 1935 se llamará Universidad Técnica Federico Santa María. Paralelamente, en 1928 se crea la Universidad Católica de Valparaíso. Conformándose así, las primeras nociones de una ciudad universitaria con sus primeras edificaciones emblemáticas construidas originalmente para fines universitarios, como la Casa central de la Pontificia universidad católica de Valparaíso en avenida Brasil o el campus de la Casa central de la Universidad técnica Federico Santa María con su

terreno de 70.000 m2, en donde por décadas se alojaba parte del cuerpo de estudiantes. Este nuevo rol educacional, mantiene a la ciudad con una oferta cultural variada y ha atraído a estudiantes provenientes de regiones del país. Así Valparaíso mantuvo su carácter itinerante a través de la oportunidad de educación superior que sostiene hasta el día de hoy.

El arriendo de la población flotante estudiantil formaría, hasta la actualidad, parte importante de cómo se vive la vivienda en el puerto. Mucha de esta población viviendo en pensiones o arrendando departamentos si son de regiones.



>> Antigua residencias para alumnos Universidad técnica Federico Santa María. Autor desconocido. Año desconocido. Universidad Técnica Federico Santa María, s.f. *Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso, Chile*. Fuente: 123RF https://es.123rf.com/photo_93930346_universidad-tecnica-federico-santa-maria-em-valpara%C3%ADso-chile.html



>> Sede escuela de Derecho, universidad de Chile, sede Valparaíso, Errazuriz. Autor desconocido. Año 1977. Fuente: Wikimedia Commons, s.f., *Derecho Valparaíso 1977*. Wikipedia. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Derecho_Valpara%C3%ADso_1977.jpg

b. Principales Tipologías residenciales actuales

-Pensiones para universitarios.

Las pensiones universitarias en Valparaíso eran a menudo casas adaptadas para albergar a estudiantes universitarios. Podían variar en tamaño y capacidad, desde pensiones más pequeñas dirigidas por familias hasta establecimientos más grandes, conviviendo juntos. Hoy por la mayor cantidad de estudiantes, ha crecido este tipo de residencia, donde muchas veces los edificios son específicamente para estudiantes, como también se han conformado desde un principio, nuevos edificios para albergar la demanda de estudiantes. Esta tipología ha generado nuevos espacios de ''co-living'' relacionados al estudio y a la sociabilización juvenil que por consiguiente han servido para fomentar las innovaciones artísticas en la ciudad.



>> Pensión de estudiantes en Cerro Concepción, cercano a Universidades. Fuente: Doomos, s.f., *Arriendo habitaciones, Cerro Concepción, Valpo*. https://www.doomos.cl/de/2755456_arriendo-habitaciones-cerro-concepcion-valpo.html.

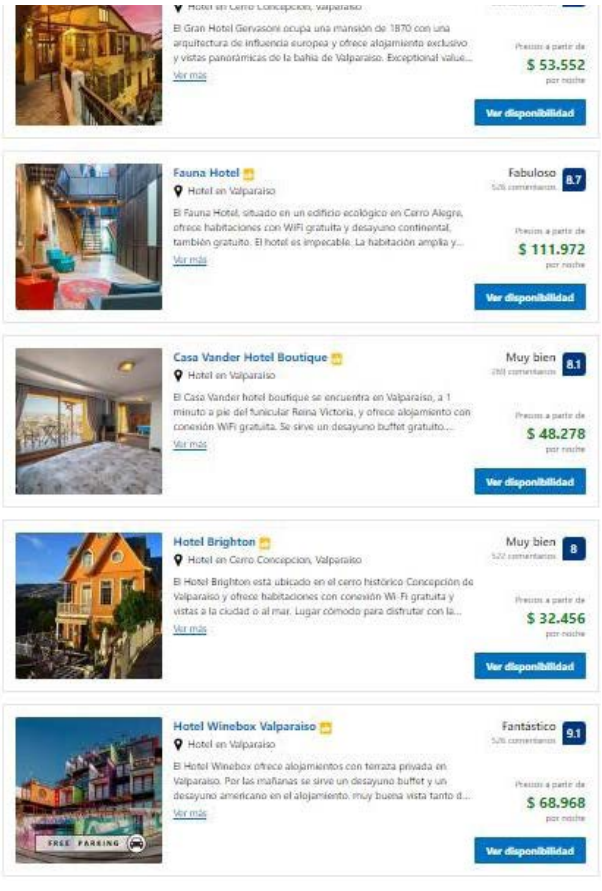
-Arriendos de departamentos.

Por las razones y contexto actual anteriormente expuestos, la elección de arrendar en el contexto de modernidad liquida y socio económico, se ha incrementado en las últimas décadas. Sobre todo, en Valparaíso al ser una ciudad turística y universitaria, la necesidad de arrendar esporádicamente o por tiempos limitados, se puede considerar como una necesidad básica para la ciudad, la de albergar a la población flotante.

Principales tipologías de vivienda colectiva en la actualidad

La inversión turística hoy en día es la que principalmente se está haciendo cargo de las tipologías que conforman el tejido urbano del patrimonio en Valparaíso. Sin la posibilidad de inversión turística, se hace difícil superar la burocracia y financiamiento de intervenir las edificaciones en el sector considerado patrimonio de la humanidad según la UNESCO. Si hacemos una comparativa con el siglo XIX y la llegada de extranjeros norteamericanos y europeos inversionistas en el ámbito portuario, hoy podemos ver a nuevos extranjeros invirtiendo en el turismo motivados por la compra de antiguas casonas para convertirlas en distintas categorías de hospederías. Reciben al turismo conformando las nuevas habitabilidades en los antiguos barrios patrimoniales.

La diversa oferta de sitios web que ofrece alojamiento, vislumbrando el nuevo uso programático de antiguas casonas, hoy renovadas y remodeladas para ofrecer servicios hospitalarios. Haciéndose cargo de la demanda de población flotante que hoy es importante para los ingresos y vitalidad de la ciudad.



>> Imagen. Oferta de hoteles por internet. Fuente: www.booking.com

-Hostales

Los hostales en Valparaíso son establecimientos diseñados para proporcionar alojamiento temporal a viajeros, turistas y visitantes. Ofrecen opciones de hospedaje más informales y accesibles en comparación con hoteles tradicionales. Muchos hostales se caracterizan por promover un ambiente social y amigable. Suelen tener áreas comunes donde los huéspedes pueden interactuar, compartir experiencias de viaje y conocer a personas de diversas partes del mundo. Dando así forma a la naturaleza líquida de Valparaíso, habilitando el co-living, y la flexibilidad en el habitar.



>> Imagen. ''Hostal del viajero'' en Carampangue reutiliza antigua tipología de vivienda unifamiliar y la convierte en comercio residencial. Fuente: registro propio 2022.

-Hoteles

Siendo los hoteles una opción de hospedería de mayor Calidad por la infraestructura y servicios ofrecidos, hace que los hoteles sea una opción principalmente del turismo y del pasajero que estará un menor tiempo en Valparaíso.

Por estas cualidades, los hoteles en estas últimas décadas se han incrementado en las zonas más turísticas de Valparaíso como por ejemplo el Cerro Alegre y Concepción, donde se invierte en casonas antiguas para convertirlas en hoteles. Bajo el contexto de modernidad líquida, se puede inferir que socio-económicamente ya no se prefiere (o no es posible) vivir en estas casonas, por lo que mutan de esta manera.



>> Imagen. Hotel Garden en calle Serrano funcionando como hotel desde 1870 a la actualidad. Fuente: registro propio, 2022.

Las posibilidades en el uso liquido actual en el patrimonio modesto

Tras lo anteriormente expuesto, se entiende que los nuevos estilos de vida en la ciudad tienen que convivir con las formas naturales y clásicas de la ciudad. Teniendo en cuenta la ascensión demográfica, en cuanto a habitantes, trabajadores, turistas, estudiantes y comunidad en general. Los antiguos y nuevos servicios como lo son el internet y la forma en que este moldea las formas de trabajar y vivir. Algunos casos se han preocupado de estas nuevas habitabilidades tomando en cuenta y respetando lo existente, que podemos llamar patrimonio modesto.

-Conjunto población unión obrera en Cerro Cordillera.

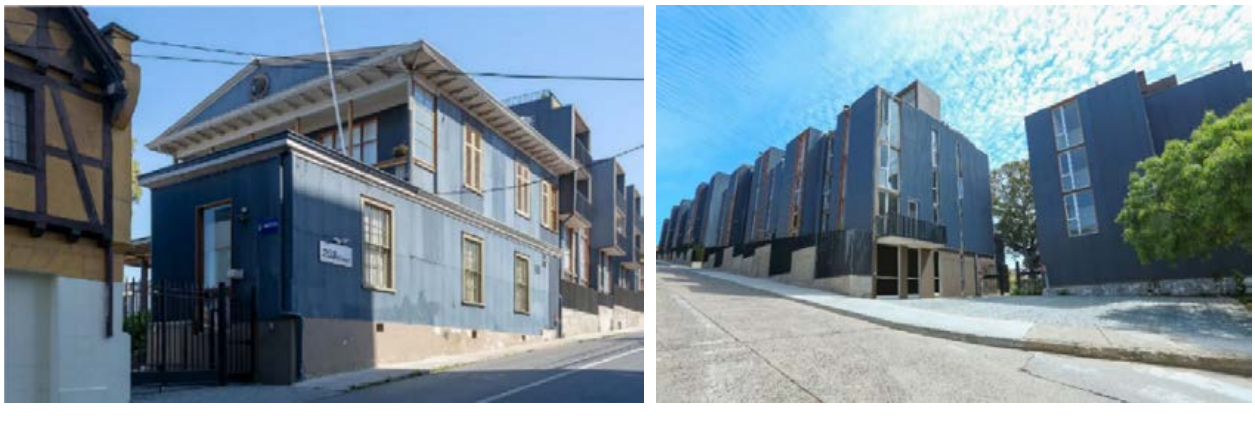
La restauración del Conjunto Población Unión Obrera en Cerro Cordillera, a cargo por la Oficina Borde Urbano, se llevó a cabo con el objetivo de preservar y revitalizar este edifico con importancia histórica y patrimonial. El proyecto incluyó intervenciones como la restauración de fachadas y la integración de tecnologías modernas, respetando la estructura original. Las gestiones no solo tuvieron un impacto estético, sino también positivo en la comunidad, mejorando la calidad de vida y generando oportunidades económicas locales.



>> Imagen: Restauración de conjunto financiada por el Estado. Fuente: Bordeurbano.cl

-Ex hospital alemán. Hoy conjunto habitacional Parque Magnolio. Joaquín Velasco.

La renovación del antiguo Hospital Alemán en el Cerro Alegre de Valparaíso, ahora convertido en un condominio residencial, se destaca por su preservación de la fachada original. Aunque la transformación a viviendas puede generar cuestionamientos sobre la pertinencia del cambio de programa y su forma, es una solución a la demanda de vivienda en el Cerro Alegre. Esta iniciativa, aunque sujeta a escrutinio por la modificación del propósito original, responde de manera práctica a la necesidad contemporánea de vivienda en la zona, respetando una altura de edificación adecuada al entorno. En resumen, la metamorfosis del ex Hospital Alemán ilustra la adaptación funcional, abordando las exigencias actuales de vivienda en el Cerro Alegre de Valparaíso.



>> Imagen: fachada original de los restos del Hospital alemán. Fuente: imagen propia, 2022.

-Edificio restaurado en calle Cochrane y Blanco.

La actualidad de este edificio corresponde con su programa original de un edificio ubicado en el plan de Valparaíso; funcionando como comercio en el primer piso y de viviendas en los pisos superiores. Sin embargo, todo el edificio se encuentra restaurado, siendo los departamentos re distribuidos para convertirse en lofts con altillos y departamentos más acotados de los originales. Respondiendo a los nuevos usos del hogar y de financiamiento en el contexto del Valparaíso actual.





>> Imagen fachada del edificio donde se encuentra el ''café Aduana''. Fuente: Registro google maps.

Si bien estos casos anteriores son buenos ejemplos de reconfiguración y adaptabilidad del patrimonio modesto, existe la otra cara de la moneda en la ciudad donde el abandono y falta de recursos en sectores como el barrio puerto, ha provocado las negligencias como incendios, derrumbes, abandono y tomas, como también falta de seguridad en cuanto a delincuencia.



>> Imagen. Deterioro de la calle clave en barrio puerto, como ejemplo del daño que el descuido del patrimonio modesto afecta a las calles y a todo el entorno. Fuente: Plan de repoblamiento en base a la reutilización del patrimonio modesto. El caso del cerro Cordillera, Valparaíso. Magister. (2020)

Caso Remodelación Casa Politzer, Cerro Bellavista.



>> Caso Remodelación Casa Politzer, Cerro Bellavista. Autor fotografía: Gabriel López.

Emplazada en el cerro Bellavista de Valparaíso, el proyecto restaura una casona en abandono y mal estado, convirtiéndola en un conjunto de 4 departamentos para arriendo permanente. Restaura la estructura original de Balloon Frame[1] y mejora sustancialmente las condiciones de habitabilidad según los requerimientos actuales para vivienda y además aporta a una densificación controlada, convirtiendo una antigua casona unifamiliar a 4 nuevas, acorde a estilos de vida actuales. El proyecto mantiene la escala del barrio, aporta a la regeneración urbana como barrial.

[1]: "El sistema balloon frame, originado en Estados Unidos en el siglo XIX, consistía en una estructura de entramado liviano en madera, compuesta por piezas delgadas estandarizadas que se ensamblaban mediante clavos, lo que permitía una construcción rápida y económica, sin necesidad de mano de obra altamente calificada." (Pizzi Kirschbaum, 2022, p. 108)

5. CONCLUSIONES

La investigación se plantea como un estudio preliminar orientado a identificar los tipos y estados de vivienda provisional existente en Valparaíso, asociados a su movilidad y condición líquida que sugiere la literatura. En este contexto, la ciudad se comprende como un territorio marcado por las formas itinerantes de habitar, donde trabajadores, comerciantes, migrantes, turistas, estudiantes y habitantes transitorios, han incidido en la configuración de las tipologías residenciales del puerto.

En este marco, atendiendo a los casos identificados, se sugiere la necesidad de abordar los desafíos actuales, como el abandono, la ocupación informal y el deterioro progresivo del patrimonio residencial, planteando preguntas sobre el futuro de Valparaíso en términos de formas del habitar contemporáneo como una ciudad patrimonial e itinerante, como su preservación del patrimonio arquitectónico.

Siguiendo lo anterior, se plantea comprender la estrecha relación que se sugiere, entre la incidencia del habitar líquido en la recuperación del patrimonio modesto es esencial para abordar los desafíos actuales y formular estrategias efectivas para el futuro de Valparaíso.

Cuando estas edificaciones están mediana o completamente destruidas, el cuidado proyectual con respecto a la manzana es igual de relevante para su recuperación y la identidad de los barrios.

Lo relevante es atraer la habitabilidad y permanencia adecuada para que los barrios no decaigan más en el abandono y respondan a las necesidades presentes y futuras de sus habitantes. La forma correcta, dado a lo estudiado con respecto al habitar líquido, debiera tener un resultado moldeable para la rapidez en la vida de los porteños y de los que vendrán.

La nueva vivienda construida debería tener la tarea de ayudar a cuidar y a recuperar los entornos abandonados bajo un programa que responda a las nuevas necesidades del habitante itinerante y el permanente. No obstante, esta adaptación del patrimonio con las nuevas dinámicas del habitar contemporáneo, también presente tensiones actuales. La recuperación de inmuebles asociada exclusivamente a mercado turístico, puede derivar en procesos descontrolados e indeseados de Turistificación o gentrificación que transformarían a los barrios históricos en espacios de consumo temporal, debilitando la vida de barrio y comunitaria tradicional. Por ello, la recuperación del patrimonio modesto no debiese orientarse solamente al mercado turístico, sino a formas de densificación y regeneración urbana compatibles con las escalas y morfologías de los sectores intervenidos. Bajo este aspecto, las nuevas formas de habitar este Valparaíso líquido, pueden constituirse como una oportunidad para reactivar sectores deteriorados de la ciudad, siempre que permitan movilidad, acceso a la vivienda y una convivencia armónica entre las distintas tipologías y habitantes de la ciudad.

6. BIBLIOGRAFIA

Anónimo. (2018). *Valparaíso se consolida como "Ciudad Universitaria".* 2021, de Diario La Quinta de Valparaíso. Recuperado en: https://diariolaquinta.cl/2018/12/06/valpa raiso-se-consolida-como-ciudaduniversitaria/

Azara, P. (2005) *Castillos en el aire: mito y arquitectura en Occidente.* España: Gustavo Gili.

Baumann, Z. (2000) *Modernidad liquida.* Argentina: Fondo de cultura económica.

Cacopardo, F. Sánchez, L. (2020) *Preservación del patrimonio modesto. Indagaciones socio materiales en la ciudad de Tandil, Argentina. Facultad de arquitectura, urbanismo y diseño.*

Heidegger, M. (1951) *Construir, habitar, pensar.*

ICOMOS. (1964). *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia).* https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

Jacobs J. (1961) *Muerte y vida de las grandes ciudades.* Capitán Swing libros S.L.

Jiménez, C. (2021) *Apuntes de clases arquitectura. Arquitectura y patrimonio.* Chile. Universidad de Valparaíso.

Jiménez Vergara, C., & Ferrada Aguilar, M. (2011). *Identidad tipológica del patrimonio arquitectónico: Área histórica UNESCO de Valparaíso.* Revista Universidad del Bío-Bío, 9(1), 45-56. https://revistas.ubiobio.cl/index.php/RU/article/view/456

León, C. *Prosas desde Valparaíso. 2015.* Chile: Editorial UV.

Morales, Daniel. (2020) Plan de repoblamiento en base a la reutilización del patrimonio modesto. El caso del cerro Cordillera, Valparaíso.

Pecchenino, Renzo. (1971) *''Apuntes porteños''* Fundación Renzo Pecchenino, Lukas.

Pérgolis, J. y Valenzuela, J. (2020). Ciudad del Futuro - Paisaje Deseado. MODULO ARQUITECTURA CUC, (25), pp. 33–66, 2020. DOI: http://doi.org/10.17981/mod.arq.cuc.25.1.2020.02

Períes, L. (2020) Estereotomía y topología en arquitectura. Córdoba: Educc.

Rifkin, J. (2000) *La era del acceso.* Editorial Paidós

Silva, V. (2004) *Monografía histórica de Valparaíso 1536-1910. Chile: Ediciones Altazor.*

Urbina C., M. X. (2002). Los conventillos de Valparaíso, 1880-1920: Percepción de barrios y viviendas marginales. *Revista De Urbanismo*, (5). https://doi.org/10.5354/ru.v0i5.12953 En: https://revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/view/12953

Reconversión de edificios patrimoniales entre medianeros, de la primera mitad del s.XX, en Valparaíso

VALERIA FREDES LÓPEZ
Arquitecta. Universidad de Valparaíso
Filiación institucional: Independiente
ORCID: 0009-0005-0237-6305
Mail contacto: valeria.fredes.lopez@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Adaptive reuse of party-wall heritage buildings from the early 20th century in Valparaíso
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 108-123
Recepción: marzo 2026
Aceptación: junio 2026

RESUMEN

Valparaíso es una ciudad cuyos procesos han moldeado la manera en que se ha ido construyendo a sí misma desde un punto de vista histórico, cultural y material, generando un habitar único que le ha valido ser nombrada Sitio del Patrimonio Mundial por la UNESCO. Sus edificaciones son contenedores históricos, materiales y culturales, cuyo uso sostenido y modos de intervenirlo son vitales para la identidad de la ciudad.

Desde el análisis de un caso notable de reconfiguración y revitalización del patrimonio construido entre medianeros en un polígono de estudio, se busca develar claves y estrategias de diseño aplicables para la valorización, reconfiguración y reconversión virtuosa de edificios con valor en el plan de la ciudad.

Palabras clave: Reconversión, reconfiguración, patrimonio, memoria, revitalización.

ABSTRACT

Valparaíso is a city whose processes have shaped the way it has constructed itself from a historical, cultural, and material perspective, generating a unique way of inhabiting that has earned it recognition as a UNESCO World Heritage Site. It's buildings are historical, material, and cultural containers, whose sustained use and modes of intervention are vital to the city's identity.

Through the analysis of a notable case of reconfiguration and revitalization of built heritage between party walls within a study polygon, the aim is to reveal design[1] principles and strategies applicable to the enhancement, reconfiguration, and virtuous reconversion of buildings of value within the city's plan.

Keywords: Adaptive reuse, reconfiguration, built heritage, collective memory, revitalization.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5876

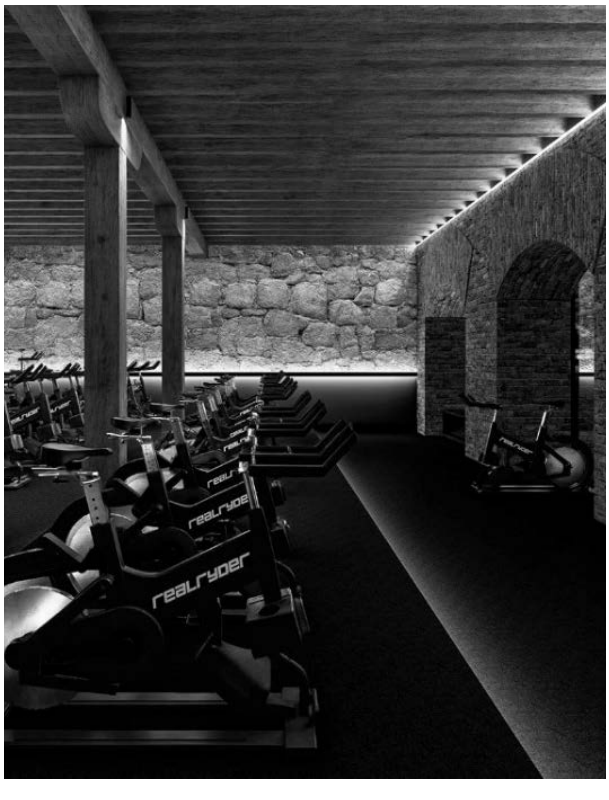
[1] Profesor Guía de Tesina de Investigación: Marco Ávila Arredondo

INTRODUCCION

En la actualidad, las ciudades atraviesan procesos de transformación constante en un contexto de crisis climática sin precedentes. La necesidad de adaptación convive con la urgencia de reducir el impacto ambiental de la construcción, lo que sitúa al patrimonio histórico en tensión entre la conservación y la transformación.

En Valparaíso, ciudad reconocida como Sitio de Patrimonio Mundial por la UNESCO, esta condición se vuelve especialmente visible. La presión por actualizar usos, densificar y reactivar sectores convive con la necesidad de resguardar una identidad construida a lo largo del tiempo. Intervenir el patrimonio, por tanto, exige una toma de posición sobre qué preservar, transformar e, incluso, perder.

Más que resolver esta tensión, este artículo propone situarla. A partir de una lectura crítica de marcos normativos tanto nacionales como internacionales, se busca abrir la discusión sobre las formas en que el patrimonio construido puede mantenerse activo y ser parte de la vida urbana sin diluir el sentido que le otorga su condición histórica.



>> Figura 1. Interior Sala de Spinning, Sportlife Valparaíso. Fuente: Sportlife.

VALORIZACIÓN E INTERVENCIÓN DEL PATRIMONIO

Más que constituir un cuerpo homogéneo, los marcos normativos internacionales instalan un campo de discusión sobre el patrimonio, generando un espacio de tensiones donde las visiones se cruzan y, en ocasiones, incluso se contraponen. Esto permite el cambio del entendimiento sobre el patrimonio desde una visión inicial restringida y objetual hacia un enfoque sistémico de variables culturales, materiales y sociales en transformación.

Así, el patrimonio no se limita a una estética o a materialidades específicas, sino que vincula también la historia y los procesos humanos que lo han producido, entendiéndolo como un producto propio de cada época. Esto le otorga un carácter testimonial, convirtiéndolo en un eje de la construcción de la identidad de las ciudades. Desde este punto de vista, la forma en que intervenimos el patrimonio tiene una influencia directa en la transformación no solo física, sino también cultural de las ciudades que habitamos. Las intervenciones que vacían los edificios ponen en cuestión qué es lo que efectivamente se está preservando y qué se está eligiendo perder en el proceso.

Nociones como autenticidad y entorno amplían el campo de acción del patrimonio, incorporando dimensiones que exceden lo estrictamente material. Esto lo configura como un fenómeno complejo, donde confluyen técnicas, memorias y prácticas cotidianas que pueden valorizarse tanto mediante criterios objetivos como a través de construcciones culturales situadas.

En paralelo, los enfoques actuales de intervención coinciden en la necesidad de mantener el patrimonio activo, adaptándolo a nuevos usos. Sin embargo, esta apertura genera conflicto al situarlo en un punto donde se pone en juego su permanencia o la pérdida de su significación cultural.

Como señalan los *Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del patrimonio arquitectónico,* "el valor del patrimonio arquitectónico no reside únicamente en su aspecto externo, sino también en la integridad de todos sus componentes como producto genuino de la tecnología constructiva propia de su época" (Consejo de Monumentos Nacionales, 2015, p. 98). Esta afirmación tensiona directamente aquellas intervenciones que vacían los edificios para conservar únicamente sus fachadas, despojándolos de su espesor material y de su coherencia constructiva.

Desde esta perspectiva, valorizar implica comprender. Comprender el contexto histórico y social en el cual una obra fue concebida, las condiciones materiales que hicieron posible su construcción y las transformaciones que ha experimentado a lo largo del tiempo. El patrimonio puede entenderse así como un producto cultural situado, cuya valoración difícilmente puede responder a criterios estéticos preconcebidos, sino más bien a su condición de testimonio (CMN, 2015).

Esta dimensión testimonial se amplía al incorporar el concepto de autenticidad desarrollado en el Documento de Nara (ICOMOS, 1994), donde se reconoce que el valor patrimonial puede evaluarse a partir de múltiples fuentes: la forma, los materiales, el uso, las técnicas constructivas, e incluso el espíritu y el sentimiento asociados al lugar. El patrimonio deja así de ser exclusivamente material para incorporar dimensiones subjetivas, ligadas a la experiencia.

En el contexto latinoamericano, esta complejidad se ve intensificada por procesos de mestizaje cultural. La Declaración de San Antonio señala que las identidades en América no son homogéneas, sino el resultado de la superposición de influencias autóctonas, coloniales y migratorias (ICOMOS, 1996). Esta condición se hace particularmente visible en ciudades como Valparaíso, donde las técnicas constructivas, los materiales y las formas arquitectónicas evidencian procesos constantes de transculturación.

A su vez, la Declaración de Xi'an introduce una dimensión clave al establecer que el entorno de un bien patrimonial forma parte constitutiva de su significado (ICOMOS, 2005). El patrimonio no puede comprenderse de manera aislada, sino en relación con las condiciones urbanas, paisajísticas y sociales que lo sostienen. Esta mirada relacional encuentra un complemento en la Declaración de Quebec, donde el "espíritu del lugar" se entiende como un proceso en permanente reconstrucción, tensionado entre continuidad y cambio (ICOMOS, 2008).

En el caso del patrimonio industrial, estas discusiones adquieren una particular intensidad. La Carta de Nizhny Tagil lo define como el conjunto de restos de la cultura industrial con valor histórico, tecnológico, social o arquitectónico (TICCIH, 2003), aunque su reconocimiento ha sido históricamente más frágil. Los Principios de Dublín advierten esta vulnerabilidad, proponiendo la extensión del ciclo de vida de las estructuras existentes como estrategia fundamental (ICOMOS-TICCIH, 2011).

En este marco, la reconversión aparece menos como una excepción que como una posibilidad inherente al patrimonio. Tal como sugiere la Declaración de París (ICOMOS, 2011), las construcciones históricas pueden operar como fuentes activas de conocimiento para la arquitectura contemporánea. Adaptarlas a nuevos usos no necesariamente implica traicionar su esencia, sino —eventualmente— permitir su continuidad en otros términos.

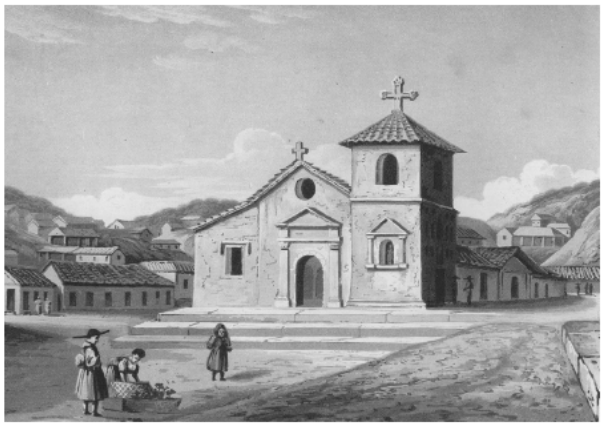
Más que ofrecer un conjunto de reglas cerradas, los marcos planteados en las cartas de la UNESCO proponen un campo de acción donde conservar, adaptar y reinterpretar forman parte de un mismo proceso. Así, la intervención del patrimonio se convierte en una postura crítica, donde cada decisión implica tomar posición sobre qué se desea preservar, potenciar y qué se está dispuesto a perder en el proceso.



>> Figura 2. Valparaíso en 1822. Fuente: Apuntes de Lukas, p.49.

Valparaíso se ha construido históricamente a partir de procesos continuos de transformación, donde lo social y lo material se entrelazan de manera inseparable. Más que responder a una evolución lineal, la ciudad se configura como una superposición de capas donde cada período deja huellas que son constantemente reinterpretadas.

Desde sus primeras ocupaciones como asentamiento funcional ligado al bodegaje, hasta su consolidación como puerto de relevancia internacional, la arquitectura ha operado como testimonio directo de estos cambios. Edificios religiosos, estructuras defensivas y posteriormente grandes obras civiles no solo dieron forma a la ciudad, sino que evidenciaron las tensiones propias de cada momento histórico.



>> Figura 3. Iglesia La Matriz, Valparaíso, 1822. Fuente: Memoria Chilena.



>> Figura 4. Fotografía de la Plaza Sotomayor, Valparaíso, 1895. Fuente: Memoria Chilena.



>> Figura 5. Calle Condell, Valparaíso, 1900. Fuente: Memoria Chilena.

En este proceso, tanto la construcción como la pérdida han sido fundamentales. La desaparición de parte importante del patrimonio construido —producto de catástrofes, incendios o transformaciones económicas— no solo implica ausencia, sino que forma parte activa de la identidad del territorio. La ruina deviene en vacío, y el vacío en oportunidad para nuevas formas de habitar, incorporando aprendizajes técnicos y materiales surgidos de la experiencia local.

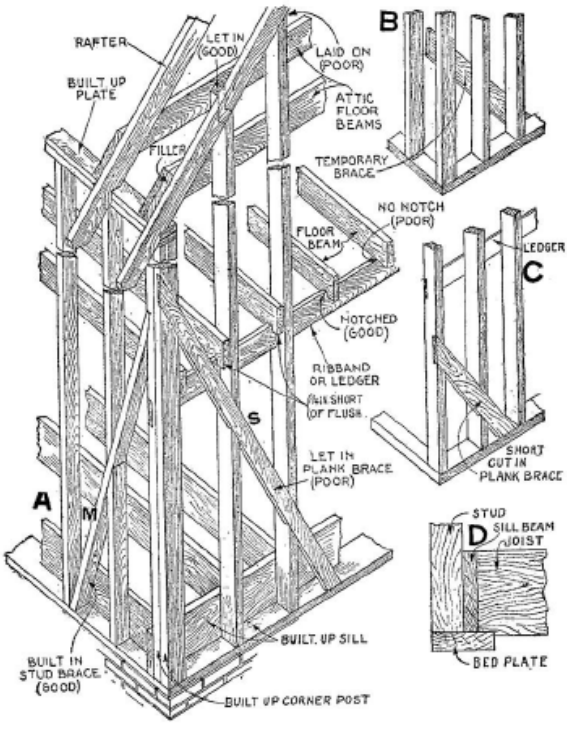
Dentro de estos procesos de transformación, los eventos sísmicos han sido determinantes en la configuración material de la ciudad. El terremoto de 1906, uno de los más destructivos en la historia de Valparaíso, provocó el colapso de gran parte de las edificaciones del plan, especialmente aquellas construidas en albañilería no reforzada. Este evento no solo significó una pérdida masiva de patrimonio construido, sino que también marcó un punto de inflexión en las técnicas constructivas empleadas en la ciudad.

La reconstrucción posterior no buscó replicar fielmente lo perdido, sino adaptarse a nuevas exigencias sísmicas, incorporando sistemas más flexibles como el *balloon frame* y combinaciones híbridas como el adobillo. De esta manera, la catástrofe no solo destruye, sino que también produce conocimiento, transformando las lógicas constructivas y dando paso a una nueva identidad material.

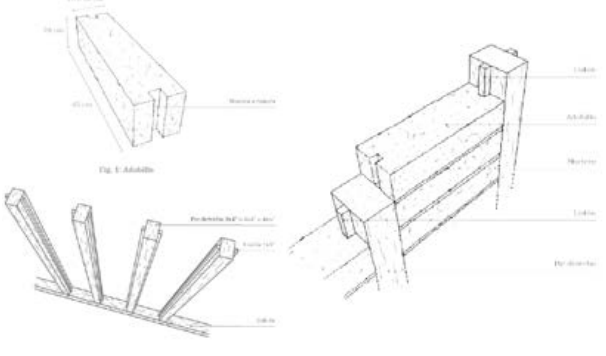
Posteriormente, el terremoto de 1960 —el de mayor magnitud registrado instrumentalmente a nivel mundial—, aunque tuvo su epicentro en el sur de Chile, también afectó a la ciudad, evidenciando nuevamente la vulnerabilidad del patrimonio construido y reforzando la necesidad de continuar ajustando las técnicas constructivas. Estos eventos consolidan una cultura sísmica donde la arquitectura no se entiende como un objeto permanente, sino como una estructura en constante adaptación.

En este sentido, las catástrofes no deben leerse únicamente como episodios de destrucción, sino como parte constitutiva del patrimonio mismo. La pérdida, la reconstrucción y la adaptación forman capas sucesivas que complejizan la lectura del tejido urbano, donde cada edificación contiene no solo su historia original, sino también las huellas de su transformación frente a eventos críticos.

Es en este contexto donde los sistemas constructivos se configuran como resultado de procesos de intercambio cultural y adaptación a condiciones sísmicas. Más que soluciones técnicas aisladas, estas prácticas evidencian una cultura constructiva que combina saberes locales con influencias externas, configurando una materialidad propia que hoy permanece, muchas veces, oculta bajo capas sucesivas de intervención.



>> Figura 6. Ejemplo de estructura Balloon Frame. Fuente: Madera y Construcción (s.f.)



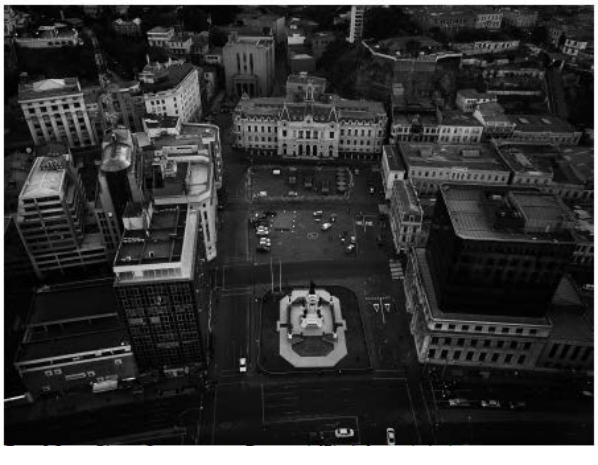
>> Figura 7 y 8. Partes del sistema constructivo del adobillo. Fuente: Dávila & Urrejola. 2020.

La expansión del plan, en gran medida ganada al mar, consolidó una forma de edificar entre medianeros que dio lugar a extensos ejes de fachadas continuas. En estos, la relación entre materialidad, espacialidad y uso permite leer las lógicas productivas y comerciales que dieron origen a estos edificios. Sin embargo, el cambio acelerado de los programas ha derivado en procesos de abandono, subutilización y deterioro, situando a estas estructuras en una condición de permanente inestabilidad. Esta condición de edificación entre medianeros no solo responde a la optimización del suelo disponible, sino que también configura una lógica urbana particular, donde la continuidad de fachada y la profundidad de los lotes generan interiores flexibles y adaptables. Sin embargo, el cambio en los sistemas productivos y comerciales ha dejado muchos de estos edificios en estado de subutilización o abandono, tensionando su permanencia en la ciudad contemporánea.

En la actualidad, Valparaíso se presenta como un territorio donde el patrimonio no es un estado fijo, sino un proceso en constante redefinición. Los edificios entre medianeros evidencian esta condición: transitando entre uso, abandono, transformación y resignificación, se convierten en el soporte material de una ciudad donde el pasado no desaparece, sino que se reconfigura continuamente en tensión con el presente.



>> Figura 9. Revestimiento de zinc y estructura de adobillo a la vista en Casa Frugone, Cerro Concepción. Fuente: elaboración propia. 2025.



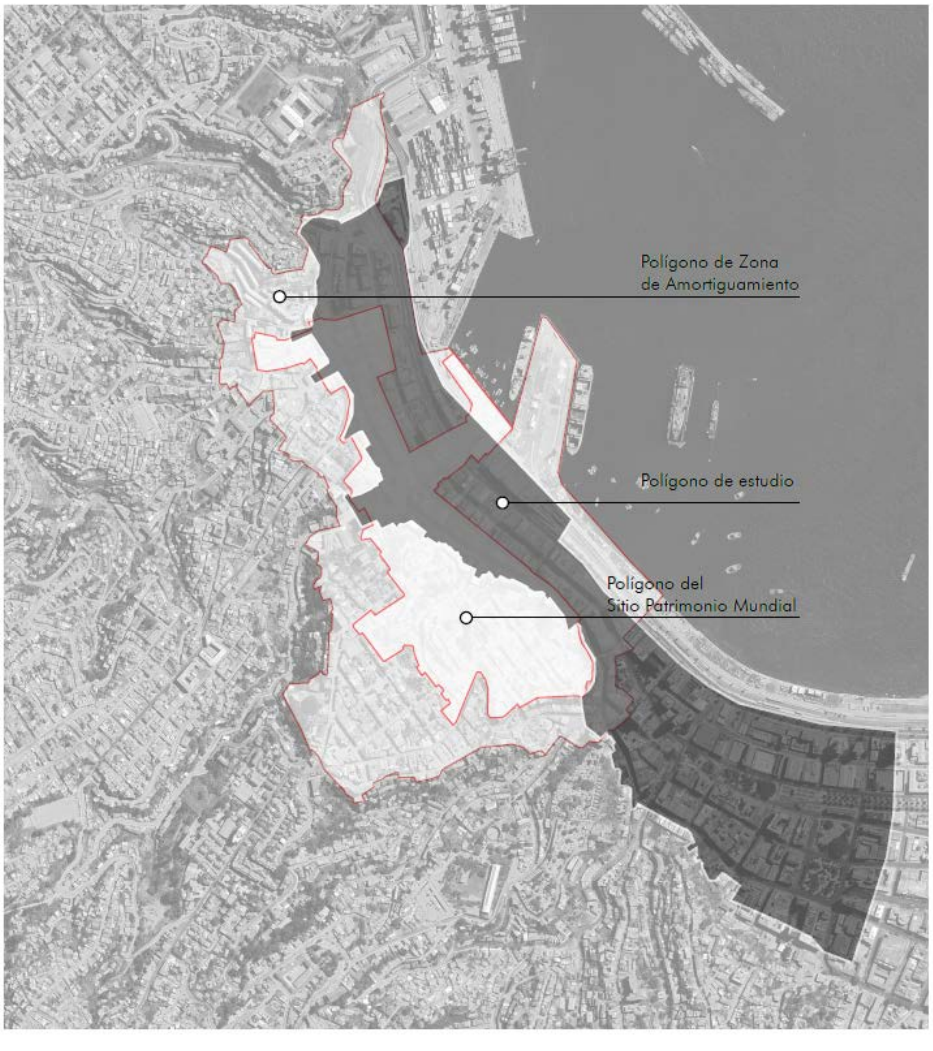
>> Figura 10. Plaza Sotomayor, Valparaíso. [Flickr] Fuente: Archdaily.

CASO DE ESTUDIO

En la actualidad existe un polígono acotado de la ciudad de Valparaíso, ubicado en el sector del Barrio Puerto, que se encuentra protegido y definido como Sitio Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Este polígono, rodeado de un área de amortiguamiento, queda rígidamente delimitado. ¿Es sólo lo que se encuentra contenido en dicho polígono el patrimonio digno de proteger? ¿O acaso existen otros casos fuera de este polígono que deberían incluirse por su valor a dicho estado de protección y puesta en valor? ¿Por qué debe ser un polígono cerrado, cuando la materialización de las vivencias y la ciudad se desarrolla de manera orgánica, cambiante, entre aparecer y desaparecer de edificaciones? ¿No sería más adecuado considerar nodos patrimoniales, con sus respectivos entornos, relacionándose entre sí?

Esta reflexión permite cuestionar la rigidez de los límites establecidos por la declaratoria patrimonial, entendiendo que los procesos urbanos no responden a delimitaciones administrativas, sino a dinámicas territoriales más amplias. En este sentido, pensar en nodos patrimoniales interconectados abre la posibilidad de una lectura más flexible e inclusiva del patrimonio, donde su valor no depende exclusivamente de su ubicación dentro de un perímetro oficial, sino de su capacidad de dar cuenta de procesos históricos relevantes.

Desde este punto de vista, el artículo propone centrar inicialmente la mirada en el polígono oficial del SPM —entendiéndolo como un área de importancia histórica y cultural— y a partir de allí, extender la mirada hacia nodos donde se desarrolló la actividad bursátil, portuaria, comercial y de progresiva ocupación del plan. Así, el polígono se transforma en una mancha que se extiende entre el borde mar y el pie de cerro, desde el sector de la Aduana y hasta la Plaza Victoria (como sector ejemplo a observar).



>> Figura 11. Plano escala ciudad del polígono. Fuente: Elaboración propia.

Dentro de este nuevo espacio y entendiendo al patrimonio arquitectónico en su concepción situada y testimonial, se catastran edificaciones asociadas a la cadena de comercialización y producción. Este patrimonio construido presenta escala, formas y materialidades que dan cuenta de sus usos originales, los cuales han sufrido diversas transformaciones con el paso del tiempo. El documento "Memoria Textil y Cueril de Valparaíso", de 1969, da una pista certera sobre cómo se habitaba la ciudad en el pasado reciente, permitiendo mapear edificios notables asociados a estas cadenas de producción de la ciudad.

El edificio de la ex Sociedad Cooperativa Porteña de Consumos y Servicios, que aparece en el listado del documento mencionado y se encuentra dentro del sector observado, atravesó diversas transformaciones y una reciente reconversión de usos. Desde este punto de vista, el patrimonio construido se convierte en un caso notable de estudio.



>> Figura 12. Mapeo de edificios asociados a huella textil en Valparaíso. Fuente: Elaboración propia en base a Guía Textil y Cueril, 1969.



>> Figura 13. Edificio de la Sociedad Cooperativa Porteña, Valparaíso, Chile. Fuente: SoyChile.



>> Figura 14. Fachada del edificio Sportlife, ex Sociedad Cooperativa Porteña. Fuente: Sportlife.

[RE]VALORIZACIÓN: EX SOCIEDAD COOPERATIVA PORTEÑA DE CONSUMOS Y SERVICIOS LTDA

Dentro de este conjunto, el edificio de la ex Sociedad Cooperativa Porteña de Consumos y Servicios aparece como un caso significativo. Su historia evidencia múltiples transformaciones: desde su origen como infraestructura asociada a importación y bodegaje, pasando por su reconversión en supermercado, hasta su estado actual como espacio destinado a prácticas deportivas. Más que una sucesión de usos, estas transformaciones dan cuenta de la capacidad del edificio de adaptarse a distintas lógicas de ocupación, manteniendo su presencia en la vida urbana.

Es en su reciente intervención donde estas tensiones se hacen más evidentes. El proceso proyectual se enfrenta a decisiones fundamentales: qué preservar, qué transformar y a qué renunciar. La noción de "redignización" aparece aquí como criterio, buscando recuperar la nobleza material del edificio mediante la eliminación de intervenciones consideradas degradantes. Sin embargo, esta operación no está exenta de riesgos, pues la búsqueda de un estado "original" puede derivar en la construcción de un falso histórico. Este concepto de redignización no implica una reconstrucción literal del estado original del edificio, sino una reinterpretación crítica de sus cualidades espaciales y materiales. En este sentido, la intervención se sitúa en una delgada línea entre la recuperación y la reinterpretación, donde el riesgo de caer en un falso histórico está siempre presente. Evitarlo implica hacer explícitas las nuevas incorporaciones, estableciendo un diálogo claro entre lo existente y lo añadido.

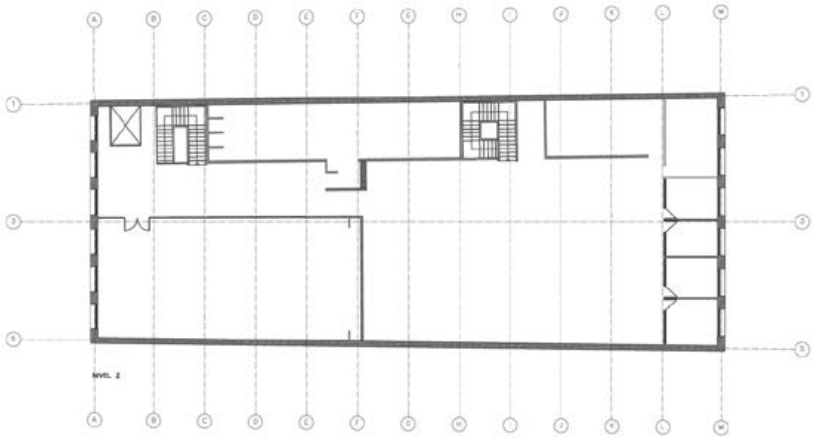
La estrategia adoptada establece un contraste explícito entre lo existente y lo nuevo: estructuras originales en piedra, albañilería y madera conviven con refuerzos en acero y redes expuestas, haciendo visible el proceso de transformación. Más que ocultar la intervención, esta se manifiesta como una capa adicional en la historia del edificio.

La incorporación de un programa deportivo intensivo introduce nuevas exigencias, tanto estructurales como espaciales, tensionando las capacidades del edificio original. En este contexto, la planta libre y la robustez de sus sistemas constructivos permiten su adaptación, evidenciando cómo ciertas arquitecturas del pasado contienen, en sí mismas, condiciones que facilitan su reconversión.

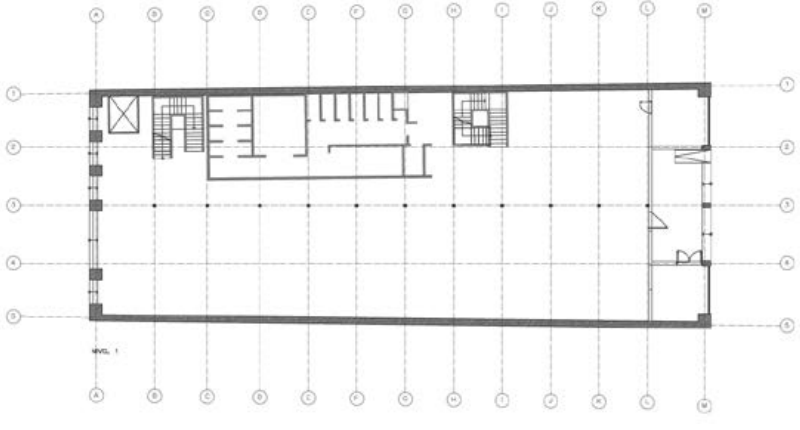
Sin embargo, más allá de su resolución técnica, el caso abre una pregunta mayor: ¿qué implica que un edificio originalmente vinculado a la producción y el abastecimiento colectivo sea hoy reconfigurado como un espacio asociado a lógicas contemporáneas de consumo y bienestar? En este desplazamiento, el patrimonio no solo cambia de uso, sino también de significado.

Así, el edificio transita desde lo productivo a lo comercial, y desde allí a lo experiencial, convirtiéndose en un contenedor donde el pasado y el presente coexisten en tensión. La intervención no fija un estado definitivo, sino que evidencia que el patrimonio, lejos de ser estático, es un proceso continuo de transformación, donde cada nueva capa redefine su sentido.

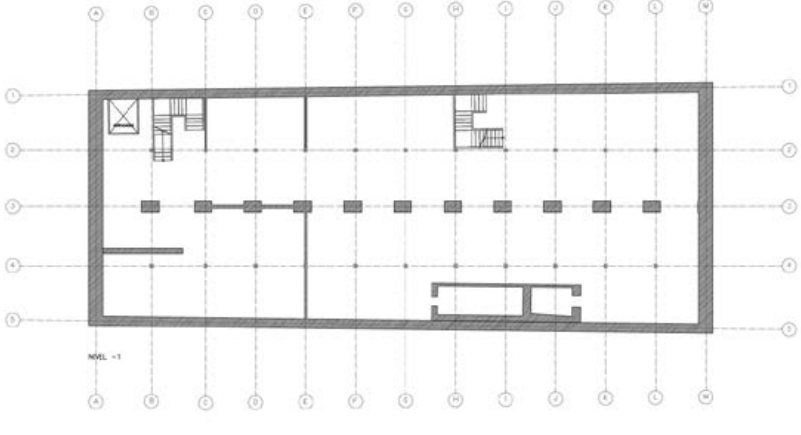
ESTRUCTURA ORIGINAL
PLANTA NV -1



ESTRUCTURA ORIGINAL
PLANTA NV 1

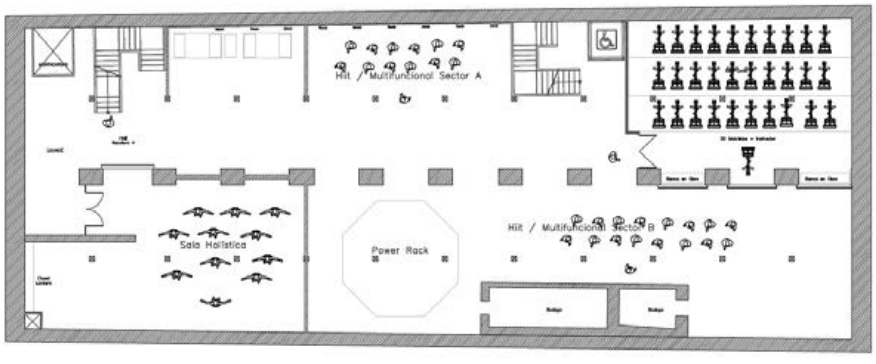


ESTRUCTURA ORIGINAL
PLANTA NV 2



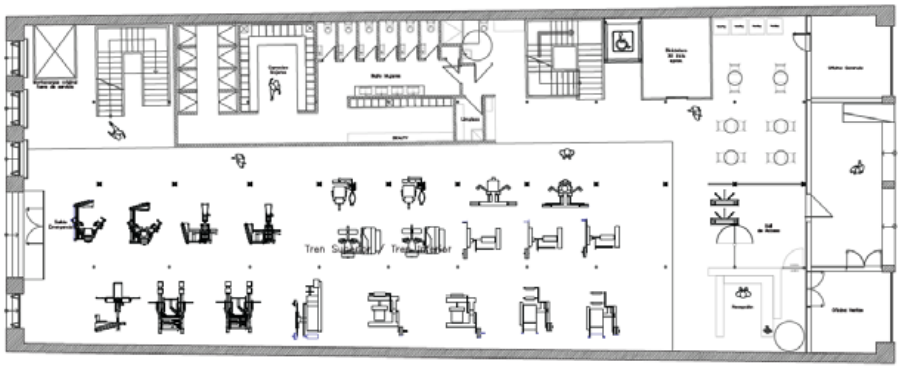
>> Figura 15, 16 y 17. Planimetría de elaboración propia en base a planos de Joaquín Velasco.

5.6 PLANIMETRÍA DE INTERVENCIÓN
PLANTA NV -1

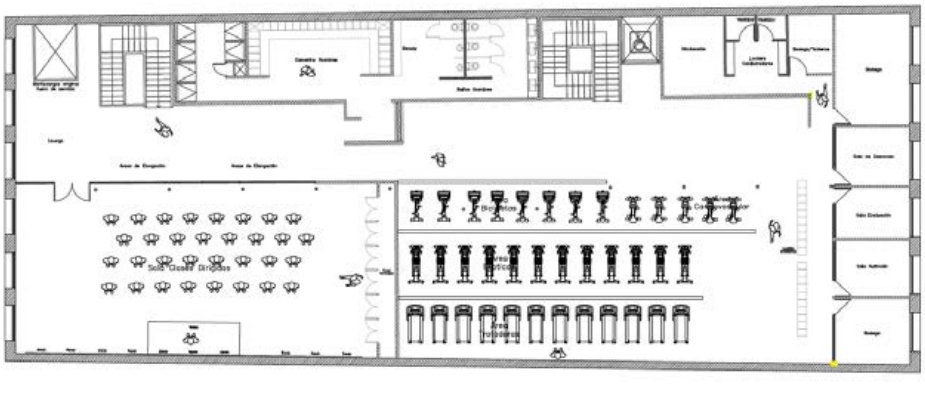


NIVEL -1

PLANTA NV 1

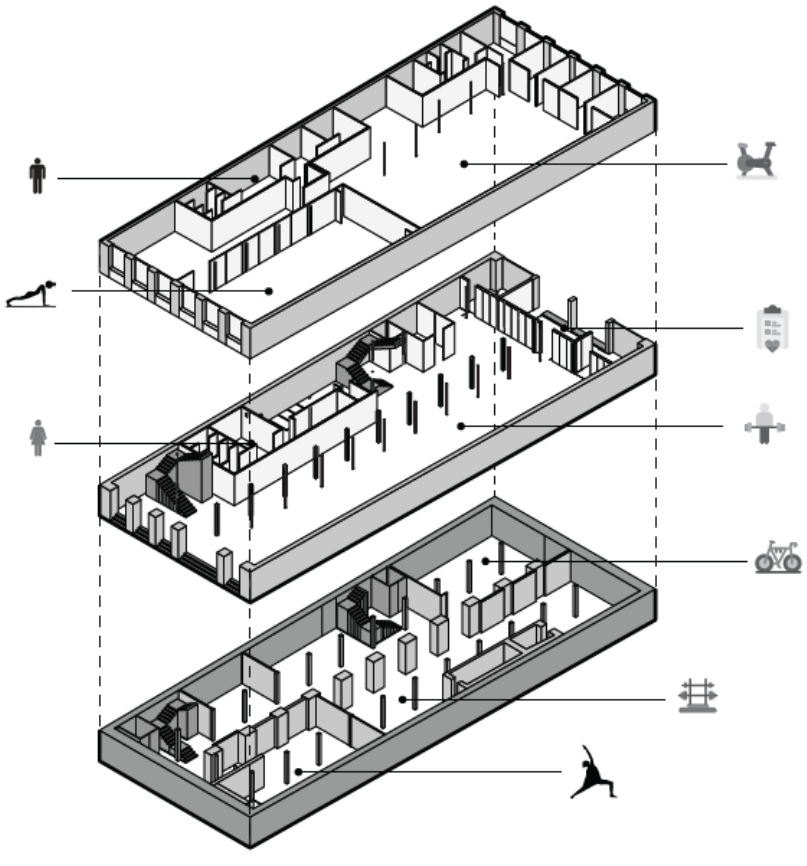


PLANTA NV 2



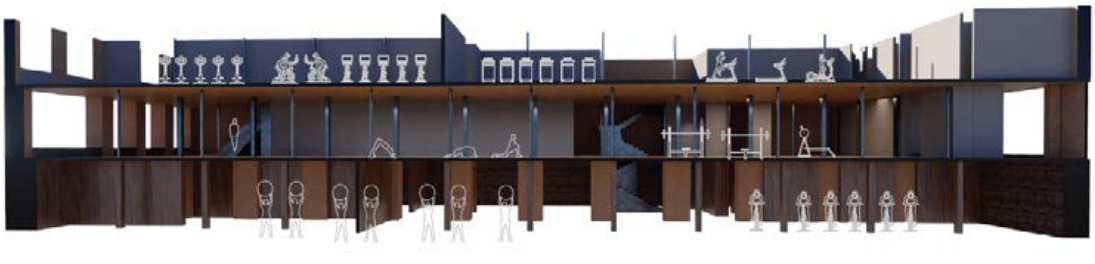
>> Figura 18, 19 y 20. Plantas de intervención. Elaboración propia en base a planos de Joaquín Velasco.

ISOMETRICA EXPLOTADA



>> Figura 21. Isométrica Explotada. Fuente: elaboración Propia.

CORTE LONGITUDINAL DEL PROYECTO



>> Figura 22. Corte longitudinal del proyecto. Fuente: Elaboración Propia.



>> Figura 23. Fotografías de la reconversión. Fuente: Edición propia en base a imágenes de Sportlife.

CONCLUSIONES

El patrimonio, en su condición de construcción cultural, se encuentra en constante transformación. Más que entenderlo como un objeto estático que debe preservarse en un estado original inmutable, resulta pertinente abordarlo como un sistema dinámico, capaz de adaptarse a las condiciones sociales, materiales y programáticas del presente.

En este sentido, la intervención sobre el patrimonio exige una lectura profunda de sus materialidades, espacialidades, historia, entorno y sistemas constructivos. Comprenderlo como una red de relaciones permite ampliar su valorización más allá de lo visible, incorporando también las prácticas, significados y memorias que contiene. Mantener el patrimonio activo no implica fijarlo, sino integrarlo críticamente a los procesos contemporáneos de transformación urbana.

Desde una perspectiva más conservadora, el patrimonio podría entenderse como una imagen detenida en el tiempo. Sin embargo, esta visión limita su capacidad de permanencia en la vida cotidiana de la ciudad. En contraposición, su adaptación a nuevos usos —cuando se realiza desde el reconocimiento y respeto de sus cualidades— permite no solo su continuidad, sino también la incorporación de nuevas capas de sentido.

En este proceso, el contraste entre lo original y lo nuevo no debe entenderse como una amenaza, sino como una oportunidad: una forma de hacer visible el paso del tiempo y de evitar la construcción de falsos históricos. Así, intervenir el patrimonio no es únicamente conservarlo, sino participar activamente en la construcción de su significado futuro.



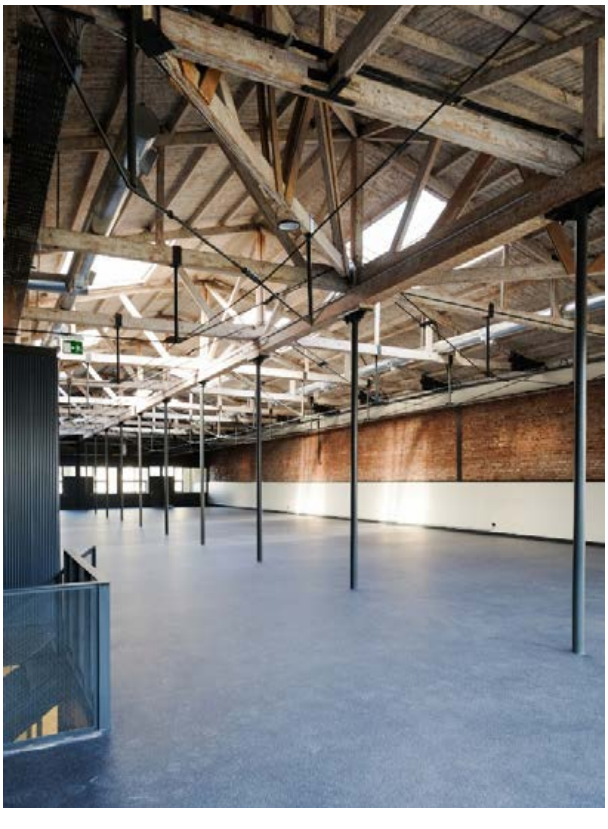
>> Figura 24. Fotografías estado original Nv 1. Fuente: Ffotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



>> Figura 25. Fotografías intervención Nv 1. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



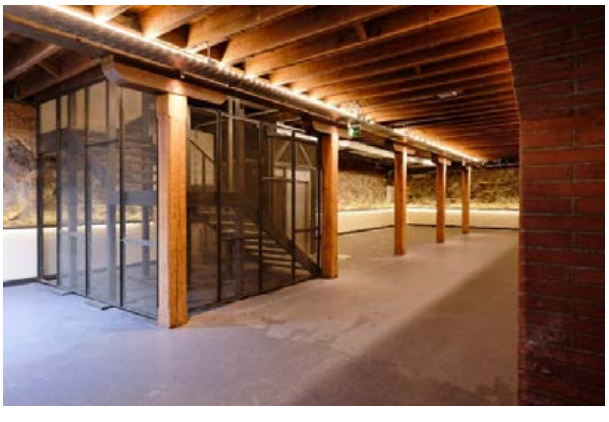
>> Figura 26. Fotografías estado original cerchas y muros Nv 2. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



>> Figura 27. Fotografías intervención Nv 2. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



>> Figura 28. Fotografías estado original Nv -1. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



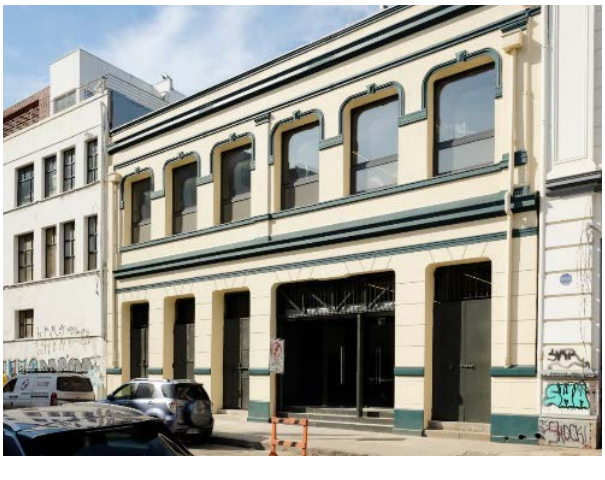
>> Figura 29. Fotografías intervención Nv -1. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



>> Figura 30. Fotografías intervención baños. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



>> Figura 31. Fotografía fachada original Av. Brasil. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.



>> Figura 32. Fotografías intervención fachada Av. Brasil. Fuente: fotografía cortesía de Joaquín Velasco e Ignacio Pérez.

BIBLIOGRAFÍA

Araya, M. (2009). Las aguas ocultas de Valparaíso. ARQ, 73, 40–45.

Dávila Urrejola, V., & Contreras Silva, J. (2020). El Adobillo: Cultura constructiva de Valparaíso. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Línea de Patrimonio Cultural, Modalidad Investigación.

Editorial Walter Lechner Ltda. (1969-1970). *Guía textil y cuéril de Chile* (Ed. 1969/70). Santiago, Chile.

ICOMOS, Ministerio de Instrucción Pública de Italia, & otros. (s. f.). Cartas de restauración: Carta de Atenas (1931), Carta de Venecia (1964), Carta del Restauro (1972)

ICOMOS. (1994). Documento de Nara sobre la autenticidad. En Documentos de ICOMOS (Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Segunda Serie N.º 111, pp. 177–184). Consejo de Monumentos Nacionales de Chile e ICOMOS Chile.

Madera y Construcción. (s. f.). Ballon Frame: el sistema que revolucionó la construcción mundial.https://maderayconstruccion.com.ar/ballon-frame-el-sistema-que-revoluciono-la-construccion-mundial/

Ministerio del Interior de Chile. (1886). Sesto censo jeneral de la población de Chile: Levantado el 26 de noviembre de 1885(Tomo 1). Imprenta Nacional. En: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82447.html

Municipalidad de Valparaíso & Consejo de Monumentos Nacionales. (2004). Postulación de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial. Memoria de postulación presentada al Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En: https://mapa.valpo.net/content/documento/postulacion-como-sitio-del-patrimonio-mundial-unesco-cmn

Pizzi Kirschbaum, M. (2022). Rol y valor patrimonial del Balloon Frame en la arquitectura industrial en Chile = Role and heritage value of Balloon frame technology in Chile's industrial architecture. Revista Historia y Patrimonio, 1(1), 1–24. https://doi.org/10.5354/2810-6245.2022.69297

Salinas Meza, R. (1971). Caracteres generales de la evolución demográfica de un centro urbano chileno: Valparaíso, 1685–1830. *Revista Historia*, (10), 177–204. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74968.html

SoyChile. (2019, julio 31). Cierran tras 92 años emblemática cooperativa en Valparaíso. https://www.soychile.cl/Valparaiso/Sociedad/2019/07/31/608455/Cierran-tras-92-anos-emblematica-cooperativa-en-Valparaiso.aspx

Torres, C. (2015). La rehabilitación arquitectónica planificada como modelo de preservación de un patrimonio diverso. ARQ (Santiago), 88, 30–35.

TICCIH. (2003). Carta de NizhnyTagilsobre el patrimonio industrial. https://ticcih.org/wp-content/uploads/2013/04/NTagilSpanish.pdf

Valenzuela Blossin, M.P., & Pizzi Kirschbaum, M. (2008). Patrimonio arquitectónico industrial: Una oportunidad para la reconversión y revitalización en la ciudad. *Revista de Arquitectura*, 14(18), 13–18. https://doi.org/10.5354/0719-5427.2008.28161

Tres capillas y un bastión para la soledad

LIAM YAÑEZ MALDONADO
Arquitecto. Universidad de Valparaíso
Filiación institucional: Independiente
ORCID: 0009-0005-2210-1560
Mail contacto: liamyanezmaldonado@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Three chapels and a bastion of solitude
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 124-146
Recepción: febrero 2026
Aceptación: junio 2026

RESUMEN

Este texto propone una reflexión en torno a la arquitectura como un umbral para la introspección, situando la soledad *"Solitude"* como una condición necesaria para el habitar consciente. En cuanto al presente marcado por la inmediatez y el flujo constante de estímulos, se plantea la detención como una forma de aproximación a una dimensión más profunda de la experiencia espacial, donde el sentir, la memoria y la imaginación se entrelazan en la percepción del paisaje.

El cuerpo es el encargado de medir el espacio y el tiempo, funciona como un instrumento sensible que, a través del recorrido, mide y revela el entorno. Es en el recorrido, el tránsito, la distancia, la espera y la contemplación donde el paisaje deja de ser un lejano y se trasforma en experiencia.

Desde esta perspectiva, se proyecta un recorrido en el borde costero de Valparaíso, donde la arquitectura se plasma en una serie de capillas de soledad y un bastión para la soledad. Estas piezas se insertan como pausas en el flujo continuo de la ciudad, proponiendo espacios donde el cuerpo puede detenerse, percibir y habitar el límite entre la experiencia de mirar y la experiencia de sentir. Más que ofrecer respuestas, la propuesta abre un lugar para la contemplación, donde la soledad se transforma en un momento de introspección en la ciudad, generando espacios públicos de contemplación, en donde se busca formar una soledad colectiva y cálida para darle un lugar en el mundo a la *Solitude.*

Palabras clave: Soledad-Arquitectura-Contemplación-Experiencia-Sentir-Cuerpo-Paisaje-Recorrido-Capilla.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5785

ABSTRACT

This text proposes a reflection on architecture as a threshold for introspection, positioning solitude as a necessary condition for conscious inhabitation. In the context of a present marked by immediacy and a constant flow of stimuli, stillness is proposed as a way of approaching a deeper dimension of spatial experience, where feeling, memory, and imagination intertwine in the perception of the landscape.

The body becomes the measure of space and time, functioning as a sensitive instrument that, through movement, reveals and interprets the environment. It is through walking, transition, distance, waiting, and contemplation that the landscape ceases to be distant and is transformed into experience.

From this perspective, a coastal route is proposed along the edge of Valparaíso, where architecture takes form in a series of chapels of solitude and a final bastion. These elements are inserted as pauses within the continuous flow of the city, creating spaces where the body can stop, perceive, and inhabit the threshold between seeing and feeling. Rather than offering definitive answers, the proposal opens a space for contemplation, where solitude becomes a moment of introspection within the city, generating public spaces for reflection and seeking to construct a collective and warm solitude—one that ultimately gives solitude a place in the world.

Keywords: Solitude-Architecture-Contemplation-Experience-Perceptión-Body-Landscape-Path-Chapel.

TRES CAPILLAS Y UN BASTÓN PARA LA SOLEDAD

Recorrido de Solitude

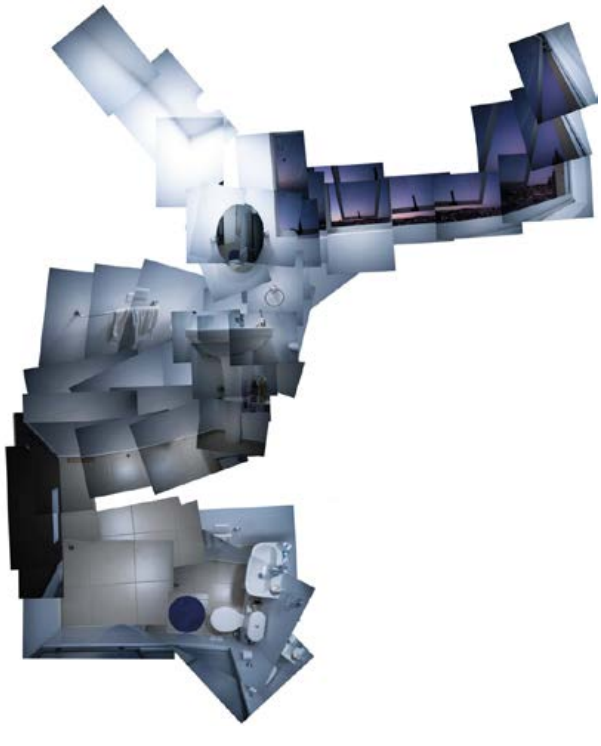
Habitar actualmente parece ser sinónimo de una actividad fluctuante; un flujo de estímulos que anula la capacidad de detención. Sin embargo, existe una dimensión espacial que solo se nos revela cuando el cuerpo se detiene y contempla, esta dimensión es el umbral de lo invisible. Este manifiesto sobre el sentir y la soledad busca explorar la arquitectura como un dispositivo de introspección, A través de la idea de la soledad.

Sobre el sentir

El acto de sentir puede ser naturalmente hermoso, sobre todo cuando se relaciona con la percepción de un paisaje. De esta forma, alcanzamos una conexión entre las emociones y el paisaje mediante la memoria. Un momento en donde nuestras experiencias, imaginación se entrelazan con la memoria propia de un paisaje para crear una nueva realidad, una nueva imagen. Es decir, habitamos un sentir consciente.

La dualidad que se presenta entre estética y sentir permite que el propio sentir se vuelva un acto estético al estar consciente de un paisaje o de un momento en particular. La estética del sentir se enmarca en sí un embellecimiento consciente del paisaje. El paisaje no solo es visual, es la unión entre los sentidos y la percepción de lo que se está viendo, el sonido del viento, el tacto de la bruma, la temperatura del momento, el horizonte, todo se mezcla en un solo instante de contemplación con los sentidos. Podemos pensar que la construcción de una experiencia ligada a la belleza es una forma estética que desarrollamos a partir del sentir, de ahí que la "estética del sentir" le dé un fundamento a la percepción del paisaje.

Una manera de entender la construcción de una experiencia es a través de la disposición de elementos naturales que, al ser cuidadosamente articulados, permiten que el placer de la imaginación comience a completar el paisaje propuesto. De igual manera, la sorpresa puede ser incorporada como un elemento de diseño, alejándose de la idea de que surge de forma aleatoria en el paisaje construido. Es decir, se construye una experiencia única a partir de la sorpresa.



>> Fig.1 ***Figuración del espacio*** **Collage apertura al espacio en soledad. Elaboración Propia.**



>> Fig.2 ***Memoria como articulación del paisaje*****. Elaboración Propia.**

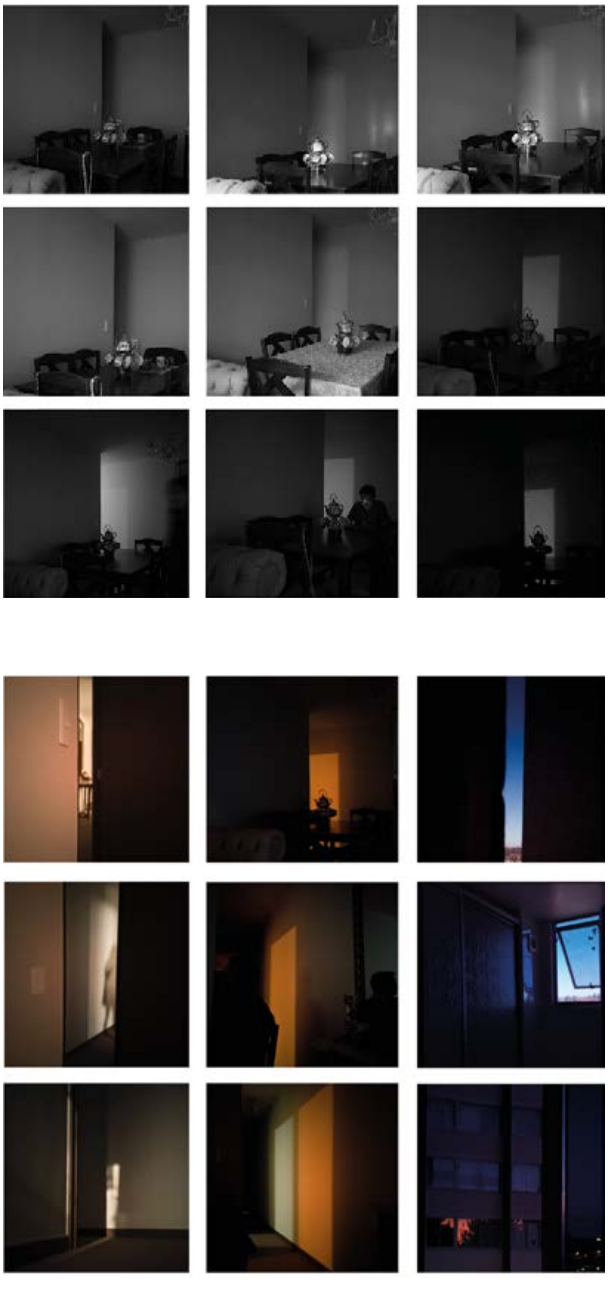
En la Fig.1, se aprecia un ejercicio de aproximación a los espacios cotidianos de contemplación, donde la fragmentación de perspectivas permite entender el baño como un refugio de introspección. La imagen registra que el paisaje se construye más allá de la vista, el color y los sentidos le dan forma al paisaje, trasformando un rincón domestico un umbral donde la cotidianidad y el horizonte se encuentra. Mientras que en la Fig. 2, se reflexiona sobre sobre la elasticidad del imaginario, donde un elemento mínimo -el barco- detona una transformación que une lo macro y lo micro. La imagen registra cómo la memoria permite habitar distintos momentos y escalas de forma simultánea, transformando el paisaje lejano en una experiencia inmediata y subjetiva a través del despliegue de la forma.

Otra forma de construir una experiencia lo da la espera. *"la espera es la postura mental de que quien esta inactivo"* (Han, 2023:23) en el acto de esperar tenemos acceso a una realidad que solo se revela a una atención contemplativa del momento. Al esperar construimos una experiencia relacionada a los sentidos. *"en la espera ella se entrega al -acontecer inconsciente. Vista desde fuera, esta inactiva. Pero esta inactividad es la condición de posibilidad de experiencia."* (Han, 2023:23).

Al observar una espera podemos construir la experiencia del lugar, ver sus transformaciones y como los elementos del paisaje afectan a esta experiencia. Si observamos la secuencia de fotografías como un mismo espacio es afectado por la espera, es en esta espera en donde se transforma el sentir en un sentir consciente (Fig.4). A su vez en la secuencia de fotografías observamos como el paisaje (en sus colores) afecta la percepción al estar inactivo, el paisaje tiñe lo cotidiano y construye una experiencia (Fig.3). "Solo en la espera sin propósito alguno, en la pausa de la espera, el ser humano advierte aquel espacio en el que se encuentra desde siempre". (Han, 2023: 48).

Secuencia fotográfica que explora la transformación de un mismo espacio a través del tiempo. La serie revela cómo la pausa inactiva permite que el sentir se vuelva consciente, capturando el momento exacto en que el paisaje -a través de sus colores y sombras- tiñe la atmósfera de lo cotidiano.

Ejercicio de observación donde la arquitectura se convierte en un receptáculo de la espera. Las variaciones cromáticas del paisaje exterior construyen una experiencia estética que solo es perceptible en la detención, permitiendo al habitante advertir el espacio que habita



>> Fig. 3 y 4 Registro de la Espera. Elaboración Propia.

Sobre el cuerpo

El cuerpo es el recipiente de la espera, se vincula al tiempo y al espacio que lo rodea, por este mismo motivo el cuerpo es la función de la actividad o de la inactividad del esperar. En la inactividad el cuerpo se delimita a sí mismo en el espacio, dándole medida del cuerpo a un lugar y a una experiencia. "La inactividad no es contraria a la actividad. La actividad se nutre, más bien, de la inactividad." (Han, 2023:29).

Es en este nutrir que el cuerpo se relaciona al espacio, creando nuevas experiencias, mezclándose entre sí para formar nuevos paisajes de este modo. Al respecto, Han (2023) indica que: *"La inactividad es, pues, el umbral de un hecho inaudito." (30).*

Por este motivo podemos pensar que el cuerpo y a su vez el sentir, son las principales herramientas en el descubrimiento de los paisajes. Careri también entiende al cuerpo como una herramienta, sumando el concepto de tiempo de un lugar. Como señala este autor: *"El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo"* (Careri, 2004:150).

Podríamos decir de esta manera que una de las formas de aproximarnos a la experiencia del paisaje es a través de la corporalidad, ya que, como nos refiere Colafrancescchi (2007): *"El paisaje necesita que el proyecto interactúe con los movimientos y actividades de las personas que están dentro de él."* (42) es por este motivo, que al entender el cuerpo como un receptor de experiencias relacionadas al sentir del paisaje hace que la percepción de este sea por medio de las experiencias. Es por esto por lo que los paisajes son descubiertos con cierta distancia, y es esta distancia la que nos permite generar un horizonte entre el paisaje y la imaginación que lo completa. Por tanto, el cuerpo es la herramienta para distanciarnos del paisaje y así poder apreciarlo, de esta forma se crea una conexión consciente entre el cuerpo y el paisaje.

En la serie de estudios -collage, dibujo y registro fotográfico- de la Fig.5, se explora la anatomía humana como el primer territorio de la experiencia. Las "Quimeras" operan como articulaciones entre el espacio y la memoria, donde el cuerpo, en sus distintos estados de tensión y reposo, se convierte en el receptor sensible que decodifica y da escala a la inmensidad del paisaje.

Byung-Chul han explica que el ikebana es el arte japonés del arreglo floral, quiere decir "vivificación de las flores". La flor se separa completamente de la raíz, es entonces que es vivificada al darle muerte. La muerte *"La eleva por sobre el lento marchitar, sobre su muerte natural. Así la aparta de la diferenciación entre vida y muerte."* (Han 2007:62), donde: *"La flor brilla en una vitalidad especial, en una floreciente in-diferenciación entre "vida" y "muerte", que surge del espíritu del vacío. No se trata de un brillo o reflejo de la eternidad, sino de un brillo de la ausencia."* (Han 2007:62).



>> Fig.5 ***El cuerpo como receptáculo y medida.*** **Elaboración Propia.**

El hecho de despojar de vida un elemento para que tenga una nueva belleza más allá de lo etéreo es algo que transforma el paisaje en un paisaje de soledad belleza, una soledad que vale la pena ser contemplada, de esta forma. Al respecto, para este autor (Han, 2007): *"También el jardín seco japonés es un jardín de ausencia y vacío. No se ven flores, ni árboles ni rastros de seres humanos. A pesar de este vacío y ausencia irradia una vitalidad intensa."* (62-63)



>> Fig. 6 Vivificación de lo efímero. Elaboración propia.

En la Fig.6 se observa una serie de acuarelas que exploran la naturaleza desde el concepto de la abstracción y el vacío. A través de la mancha y el trazo, la acuarela busca capturar una vitalidad que surge de la ausencia, donde la forma se libera de su ciclo natural para brillar en un estado de suspensión, convirtiéndose en un objeto de pura contemplación estética. Explorando así la ausencia, el vacío y como estos elementos construyen narrativa y paisaje.

Sobre la medida del cuerpo en soledad

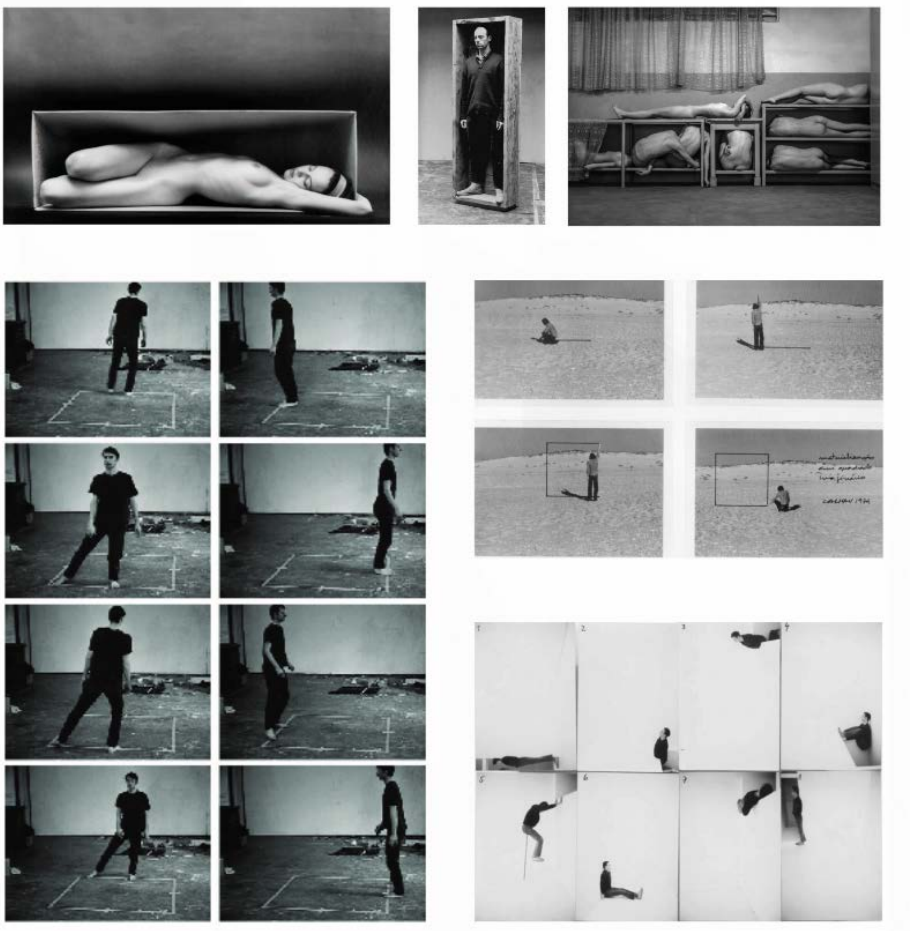
Se puede considerar la ciudad como un habitáculo de retazos olvidados de experiencias, momentos que constituyen en menor o mayor medida los silencios de la ciudad, silencios que componen la memoria de esta. Para el historiador francés Sébastien Marot la memoria de ciertos lugares tiene una importancia en la construcción de una experiencia, de la misma manera podemos extrapolar la memoria a la percepción de los paisajes, entendiendo que los paisajes cuentan con el paso del tiempo y esto hace que no sean estáticos y muestren los diferentes cambios sutiles o notorios de un paisaje. Es por este mismo motivo que los paisajes, en este caso, que creamos desde la sorpresa, cuentan con la memoria impresa de un lugar. Marot se cuestiona que:

> "¿No tenemos a veces la sensación de que ciertos lugares o barrios son amnésicos, mientras que otros, por el contrario, guardan la memoria encerrada en la imagen impregnada de un pasado que se presenta como tal? Ahora bien, si experimentamos este sentimiento, ¿no será que estamos experimentando, por lo demás, una forma de elasticidad espacio temporal, en la que nos basta con efectivamente con "cambiar la dirección de nuestra mirada o posición que ocupamos" para dejar que la memoria navegue a placer?" (Marot, 2006:59)

Podríamos entender de este modo, que la historia de un lugar o de un paisaje, es una mezcla entre la realidad y lo que creemos que fue un paisaje. Comenzamos a relacionar nuestras experiencias personales con el momento de observar o descubrir un paisaje inesperado. Y es así como el poder conectar con nuestros sentimientos para completar un paisaje mediante los recuerdos, es que se vuelve una manera estética del sentir.

La soledad es el espacio difuso entre estar y ser parte, es como la ventana que permite observar, es el descubrimiento de otros ritmos, es una calma, una pausa, una deambular en torno a la reflexión. La soledad es el umbral de lo que existe con lo que puede llegar a existir, experiencia.

¿Porque la soledad? En la inactividad se presenta la posibilidad de estar solo y es en esta soledad donde se germina el estado contemplativo del ser, hay una construcción mental para la contemplación, poder ser y poder ver mientras nos desvinculamos, pero aun somos parte del mundo.



>> Fig.7 ***El cuerpo como medida del vacío y contemplación.***

En la compilación de registros artísticos reflejados en la Fig.7 se busca entender el límite físico del cuerpo en espacios de confinamiento. Son ejercicios que exploran la «medida» humana frente al vacío: cómo el cuerpo, al verse privado de amplitud, se ve obligado a convertirse en el único instrumento de consciencia. En estas acciones de pausa y encierro, se revela que la reducción del entorno no anula la experiencia, sino que la intensifica. Es el cuerpo contenido el que decodifica la tensión del espacio y se transforma en el receptor donde el paisaje interior y exterior comienza a procesarse como un sentir consciente en soledad.

La soledad es parte de la vida y por defecto parte del habitar. Aun así, solemos pensar en la soledad como algo negativo, como una falta o perdida de momentos u conexiones relevantes, pero ¿Cómo tener momentos de soledad e individualidad positiva? A través de otra manera de vivir la soledad, Pallasma lo explica como *"Sintiendo un equilibrio entre el yo y el mundo, aunque replegándose conscientemente en uno mismo"* (Pallasma, año: 2024-62) Esta manera de estar solo Pallasma la explica con la palabra inglesa Solitude, que quiere decir, condición deseada y favorable de la soledad. *"La Solitude es el modo de estar solo sin sentirse desvinculado, extraño, distanciado o desconectado emocionalmente"* (Pallasma, año: 2024-62) En la soledad podemos conectar con la espera y la vida contemplativa generando así la posibilidad de experiencias. Aun así *"lamentablemente, las formas de vida y valores actuales, así como el deseo obsesivo por estar conectado, niegan el valor de la soledad como estado mental positivo"* (Pallasma, año: 2024-62) Por este motivo cabe preguntar ¿Cómo podemos resignificar la soledad como un elemento esencial de la condición creativa humana?

Las capillas se presentan como un espacio para la reflexión en torno a un ser superior, una arquitectura que acerca al individuo a un estado de introspección relacionada a la religión. Estas arquitecturas pueden ser entendidas más allá de su programa, son espacios que te permiten conectar con tu yo interior, teniendo momentos de calma e introspección. De esta forma, es importante entender las capillas como espacios esenciales para el habitar humano desde la comprensión de la soledad. Es así como podemos imaginar capillas de soledad, espacios para reflexión cotidiana, refugios para la soledad.

Al igual que las capillas los refugios se presentan como una tranquilidad o un oasis en medio del caos, espacios para resguardarte ya sea física o emocionalmente, se pueden entender como una capilla para el cuerpo, un espacio de conexiones espirituales con el propio ser, espacios de ocio y relajo, espacios como "premio" a un esfuerzo realizado.



>> Fig.8 ***La capilla como marco de la Introspección.***

Compilación de referentes arquitectónicos (Fig.8) que exploran la tipología de la capilla como un receptáculo de silencio y luz. En estas obras, el vacío deja de ser una ausencia para transformarse en un material constructivo que, a través de la penumbra y el encuadre del paisaje, guía el cuerpo hacia el sentir consciente. Esta selección de atmósferas demuestra cómo la arquitectura puede operar como una herramienta de despojo, donde la reducción de elementos espaciales intensifica la percepción del habitante, permitiéndole advertir su propia presencia frente a la inmensidad. Es el paso del cuerpo contenido al cuerpo liberado por la contemplación, utilizando la capilla no como un fin religioso, sino como un dispositivo estético de conexión con el entorno.

Sobre el vacío y la contemplación.

En diversas tradiciones el vacío ha sido entendido no como una carencia, sino como una condición que permitiría que la experiencia del espacio se manifieste libremente. Lejos de representar una ausencia, el vacío puede abrir un campo de percepción donde los fenómenos propios del entorno, la luz, el sonido, el viento o la distancia, adquieren una presencia más clara. Así podemos entender que, el espacio no se define únicamente por los elementos que lo ocupan, sino también por aquello que se deja libre para que la experiencia pueda desplegarse.

Esta condición puede verse reflejada en algunas expresiones de la cultura japonesa, la relación con el vacío se vuelve particularmente evidente. Los jardines secos, por ejemplo, utilizan una disposición minina de elementos para sugerir paisajes, se busca conscientemente evocar una condición que invite a la contemplación, es decir, se construye un espacio desde el vacío y la ausencia para un momento de contemplación. En estos espacios la ausencia de elementos permite que el observador se conecte con lo esencial, favoreciendo una relación más silenciosa e introspectiva con el entorno.

Según señalaba Byung-Chul Han al reflexionar sobre la estética del vacío en la tradición japonesa, la ausencia puede entenderse como una apertura donde la experiencia y la imaginación encuentran un lugar para desplegarse. Desde esta perspectiva, el vacío no limita la experiencia del espacio, sino que la amplía al permitir que el observador complete aquello que no se encuentra explícitamente representado.

Pensar la arquitectura desde esta condición implica comprender que no siempre es necesario llenar el espacio con formas o programas. En ocasiones, la arquitectura puede actuar simplemente como un marco que intensifica la relación entre el cuerpo y el entorno, permitiendo que ciertos fenómenos del paisaje se vuelvan más perceptibles. Así, el vacío deja de ser entendido como una falta y se transforma en un recurso capaz de abrir un espacio para la contemplación, donde el cuerpo puede detenerse y experimentar el lugar desde una relación más atenta y silenciosa.





>>Fig.9 *Composición Sobre el Vacío.* Elaboración propia.

>>Fig.10 *Vacío como espacio de encuentro y rito.* Elaboración propia.

La Fig.9 busca materializar la idea del vacío no como carencia, sino como el campo necesario para que la experiencia sensorial y la introspección se desplieguen libremente, estableciendo un diálogo directo entre la escala humana y el silencio del entorno.

La composición de la Fig.10 explora la transición entre el vacío individual y la experiencia colectiva. La imagen materializa la necesidad de habitar la ausencia no solo como un acto de introspección personal, sino como un escenario donde el rito y la memoria compartida otorgan un nuevo significado al paisaje. Es la síntesis de la investigación teórica: el vacío deja de ser una carencia para transformarse en el soporte vital donde el cuerpo, la comunidad y el horizonte convergen.

Sobre el Recorrido y el Borde costero como espacio de contemplación.

El borde costero de Valparaíso constituye un paisaje arraigado al horizonte, es el encuentro de dos momentos, tierra y mar, esto produce una condición espacial donde el horizonte se extiende sin un límite claro y las características del océano se hacen protagonistas, el viento, la bruma y el sonido constante del mar ya configuran de por si un paisaje desde la memoria con su atmosfera particular.

La dimensión sensorial de este paisaje invita a la pausa, a la contemplación, permitiendo que el cuerpo perciba estos sentidos más allá de su condición de productividad, para enterar a un estado contemplativo.

Sin embargo, a pesar de esta facilidad del paisaje para mostrarse ante nosotros, entrar a este estado contemplativo se ve dificultado por la condición de habitabilidad del borde costero, sus dinámicas urbanas producen que normalmente el recorrido funcione como tal, sin momentos de pausas, el borde en este caso aparece como un espacio difuso, un territorio donde la ciudad se aproxima al mar, pero donde pocas veces se detiene a contemplarlo.

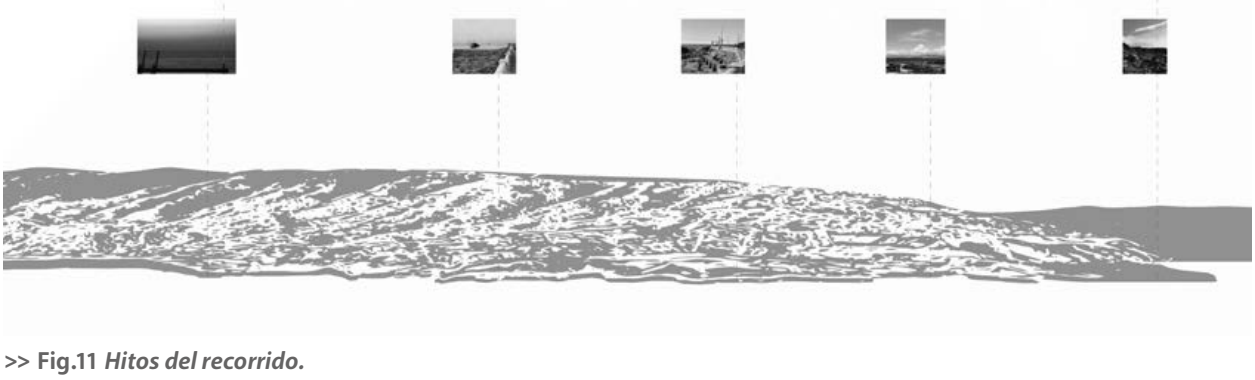
Aun así, entre las rocas, las explanadas y los fragmentos del borde, existentes momentos donde el ritmo de la ciudad de disipa y comienza una relación más silenciosa con el paisaje. La bruma se hace presente sobre el mar, el sonido del agua golpeado las rocas, la amplitud del horizonte generan condiciones favorables para detenerse a contemplar. En esos momentos, el borde deja de ser un límite y se convierte en un espacio de percepción y pausa. Es precisamente en esta condición donde surge la posibilidad de pensar el borde como un territorio para la introspección.

Ahora bien, ¿cómo hacemos que la arquitectura produzca estos momentos de contemplación en el borde costero?

Entender el recorrido es comprender que el paisaje no es un sujeto estático que solo se observa, sino que se atraviesa con el cuerpo, si aceptamos, como dice Careri, que el cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo, entonces el recorrido por el borde costero se transforma en una cartografía de sensaciones.

La distancia de un recorrido nos permite construir un horizonte propio entre lo que vemos y lo que nuestra imaginación completa. Es en el movimiento donde el sentir consciente aparece, porque el caminar nos obliga a estar presentes en cada sutil transformación de la luz, el viento y el sonido.

El recorrido propone una secuencia de momentos que no buscan la inmediatez, sino la demora. Es un deambular en torno a la reflexión, donde la medida del paso nos da la escala respecto a la inmensidad de lo natural. Tanto como necesitamos la distancia para poder apreciar, necesitamos la materia, la textura para sumergirnos del habitar consciente y conformar una verdadera introspección.



>> Fig.11 ***Hitos del recorrido.***

Diagrama de síntesis que localiza los puntos de detención y contemplación en el borde costero, definiendo las estaciones donde el cuerpo se reconoce frente al paisaje.

Preguntas reflexivas

¿Podrán ser los acantilados unos últimos bastiones de reflexión y soledad? (Fig. 12)

¿Podrán ser las capillas los nuevos espacios públicos para la soledad y reflexión? (Fig. 13)

¿Podrán ser las ruinas los refugios para la soledad en la ciudad? (Fig. 14)

¿Serán posible momentos de reflexión a través de capillas de soledad suspendida? (Fig. 15)

Nacimiento de una idea

Una luz cálida se posa sobre mí, el sol que fenestra a la sombra hace contraste de temperatura en mi piel. A lo lejos espaldas iluminadas.

Traer fenómenos y paisajes a través de una serie de pequeños refugios, de tal forma que unan a la ciudad con algún elemento natural fuera o dentro de esta. A un extremo un balcón al mar, al otro, el camino recorrido.



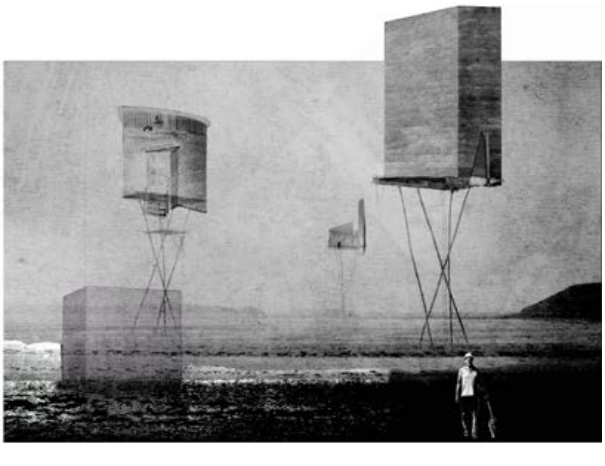
>> Fig.12 Bastión de Reflexión. Elaboración propia.



>> Fig.13 *Capillas insertas en la ciudad.* Elaboración propia.



>> Fig.14 Refugios para la soledad. Elaboración propia.



>> Fig.15. Soledad suspendida. Elaboración propia.

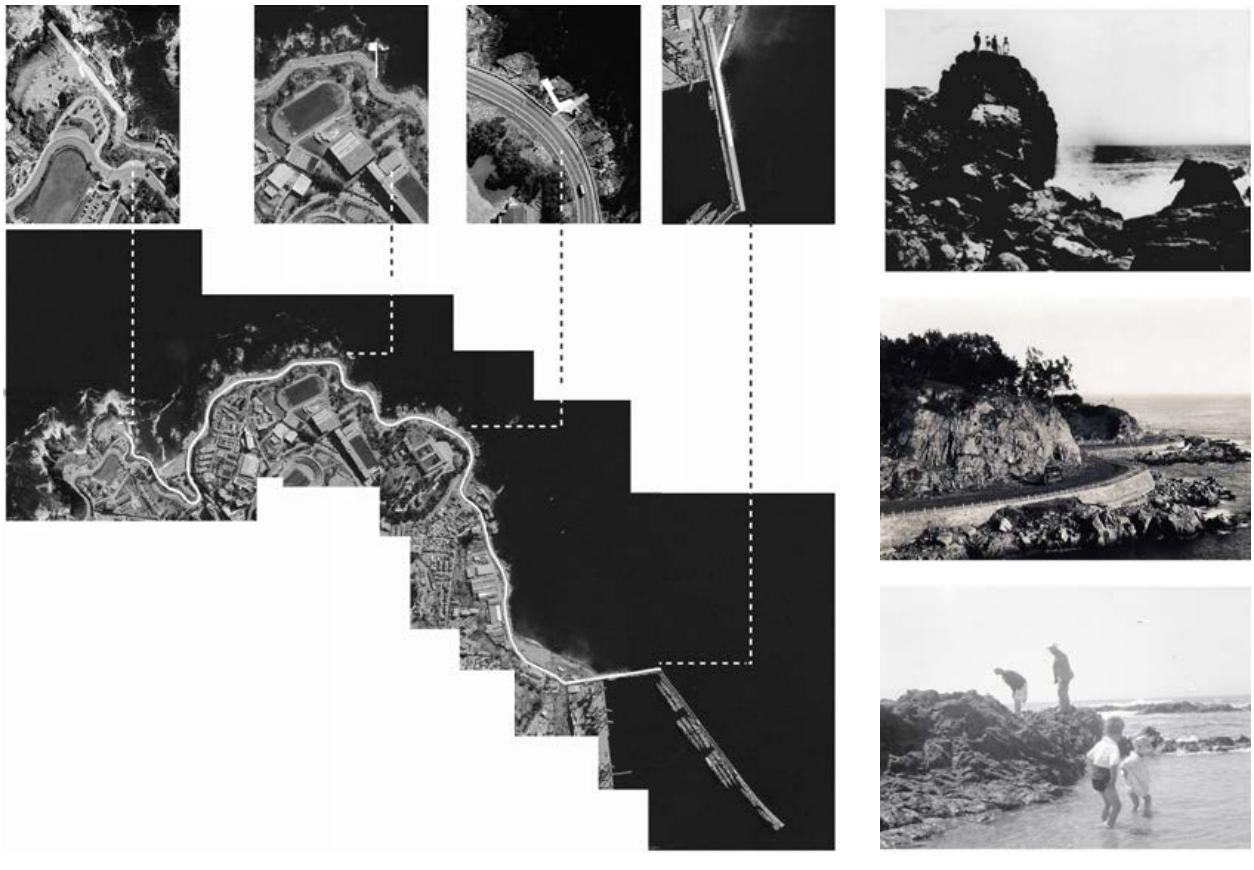
Tres capillas y un bastión para la soledad.

Borde costero de introspección.

Se plantea un recorrido contenido desde el faro punta Duprat hasta la piedra feliz, a través del borde costero de Valparaíso, los puntos en donde se instalan las capillas de soledad en el borde costero se relacionan a las preguntas sobre los espacios de la soledad en la ciudad. De esta forma las capillas de soledad te guían hasta el último bastión de soledad.

Podemos pensar que el cuerpo y a su vez el sentir, son las principales herramientas en el descubrimiento de los paisajes inesperados. Careri también entiende al cuerpo como una herramienta, sumando el concepto de tiempo de un lugar.

"El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo" (Careri, 2004:150).



>> Fig.16 ***Recorrido de Instrospección.***

Secuencia de intervenciones puntuales a lo largo de la Avenida Altamirano en Valparaíso, integrando capillas de soledad al caminar.

A-B-C Del Proyecto

Idea del Proyecto

Dotar a la ciudad de un recorrido de capillas de soledad, rematando en un bastión (refugio) para la introspección y reflexión.

Sentido del Proyecto

Reconocer la soledad como una experiencia esencial del ser humano y de su sentido de comunidad.

Operaciones Esenciales

El recorrido arquitectónico a lo largo de la costa, donde el paisaje, el tiempo y los sentidos convergen en una experiencia de contemplación e introspección. Cada intervención emerge desde la relación con el mar, el horizonte y la soledad, proponiendo espacios donde el cuerpo y el entorno dialogan a través de la luz, el sonido, la bruma y la materia.

Estas arquitecturas no buscan imponerse sobre el territorio, sino habitarlo con sutileza, integrándose en los roqueríos, el viento y la neblina a través de estructuras que se anclan con respeto al paisaje. Volúmenes de hormigón y acero flotan, se suspenden o se posan sobre las piedras, configurando umbrales donde la percepción se agudiza y el visitante se sitúa en una nueva relación con la inmensidad del océano.

Cada capilla es una pausa en el recorrido, una instancia donde el mar se experimenta de manera distinta. El sonido del agua, la luz filtrada y la suspensión en el paisaje convierten estos espacios en umbrales sensoriales, donde la arquitectura no enmarca, sino que amplifica la percepción.

La soledad es una detención en el borde que trasforma la interperie en refugio y el vacío en una experiencia tangible. Es un acto de comunión donde el territorio y el mar se habitan a tráves de una contemplación física y emocional.



>> Fig.17 ***Operaciones esenciales y emplazamiento.*** **Elaboración Propia.**

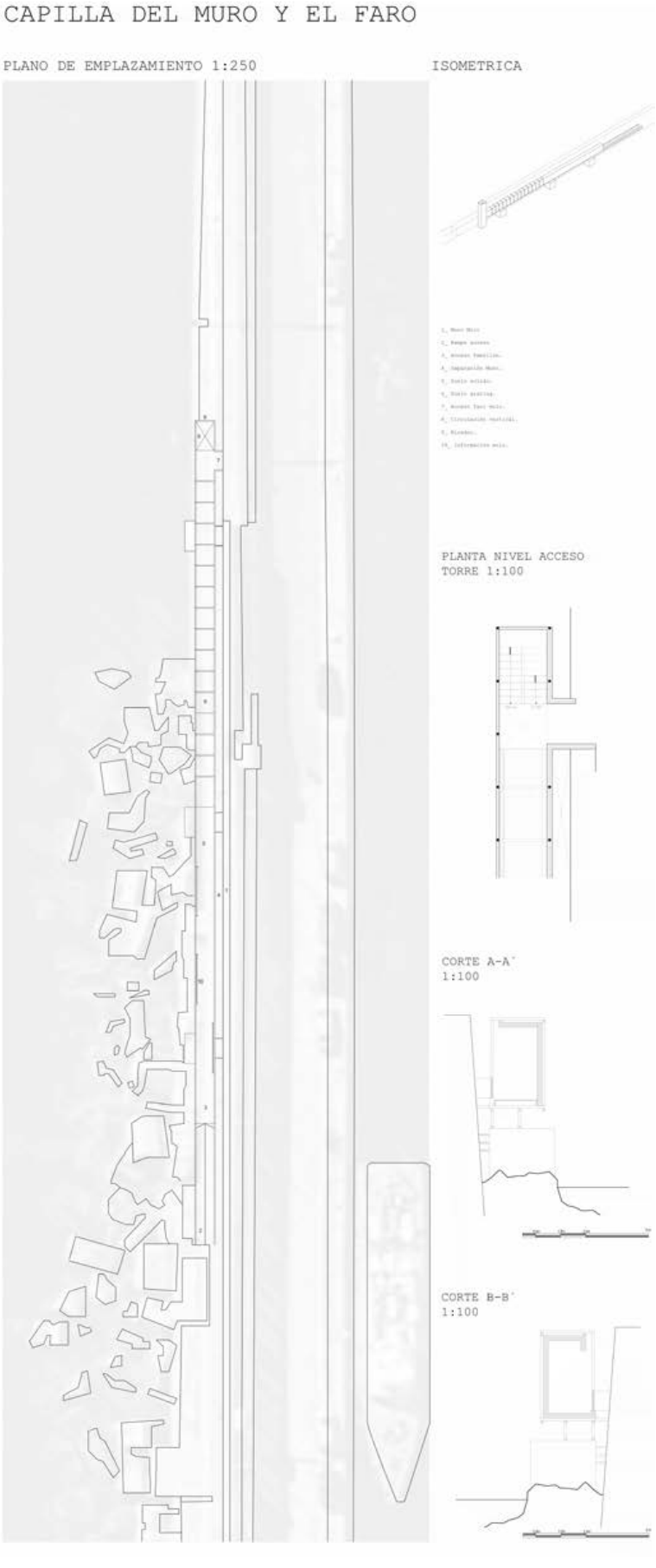
Este collage sintetiza las estrategias de anclaje y suspensión de las capillas sobre el relieve costero. La propuesta define umbrales de hormigón y que, mediante la luz y la materia, transforman la arquitectura en un amplificador de la percepción frente al océano.

Capilla del Muro y el Faro

Ubicada adosada al muro del molo de abrigo de Valparaíso, la Capilla del Muro y el Faro es un refugio de contemplación que habita la soledad y resignifica la historia del lugar. Su arquitectura emerge como un vestigio vigente, una intervención sutil que no busca imponerse, sino dialogar con la memoria del molo y con la inmensidad del océano.

La capilla se posa sobre el muro sin tocarlo directamente, anclándose a soportes de hormigón mediante un sistema estructural que la separa levemente. Este gesto genera una ranura que permite una relación visual con el faro en el extremo del molo, situando al habitante en un punto de referencia respecto a este y enfatizando su importancia a través de la distancia.

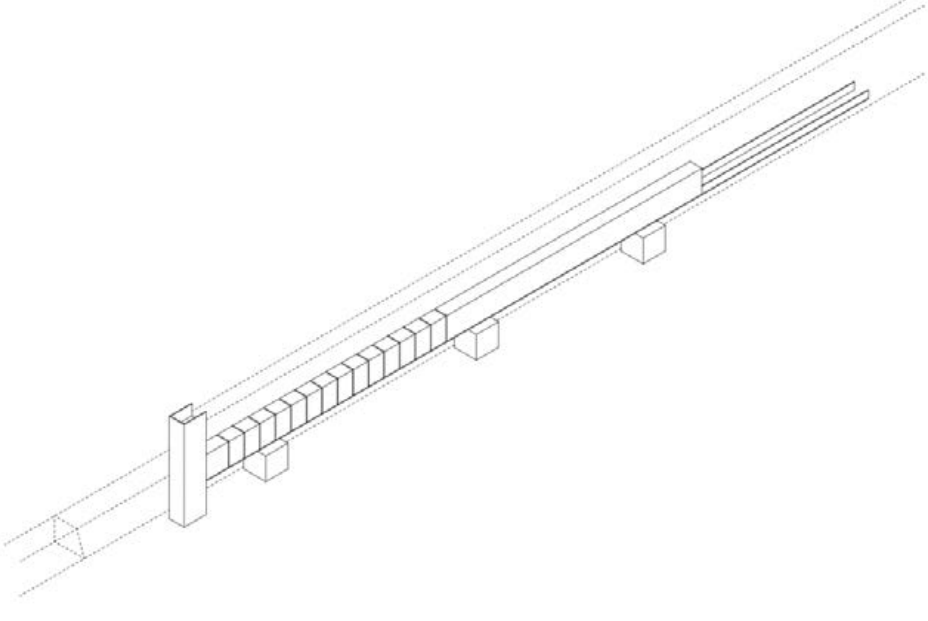
Su exterior configura una superficie caminable que se integra al paisaje portuario, mientras que su interior es un recorrido de luces que se filtran entre el espesor del acero, creando una atmósfera de penumbra y contemplación. La pasarela de acceso establece un umbral entre la ciudad y el océano, preparando al visitante para la experiencia de habitar el vacío. El suelo de malla metálica intensifica la sensación de vértigo y exposición, permitiendo que el brillo del agua se derrame sobre las piedras y que la playa se extienda visualmente hacia las formas de la capilla. Al caminar sobre esta estructura suspendida, el habitante se enfrenta a la inmensidad del mar y al peso de la historia, experimentando la fragilidad y la fuerza del lugar en un mismo instante.



>> Fig. 18 Planimetria Capilla del Muro y el Faro.



>> Fig. 19 Imágenes de la Capilla del Muro y el Faro.



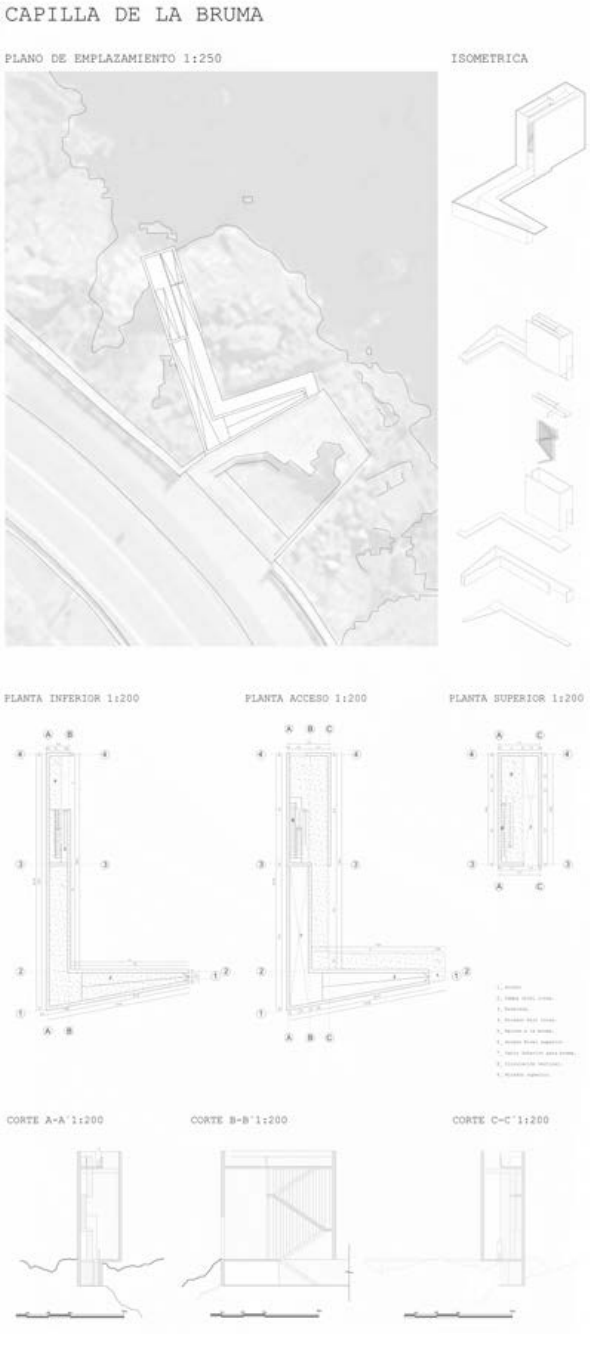
>> Fig.20 Isometrica Capilla del Muro y el Faro.

Capilla de la Bruma

Capilla de la Bruma se alza en el recorrido de «Solitude» como un umbral que replantea la relación con el horizonte. Su volumen, en apariencia una pared que bloquea la vista, en realidad revela una nueva forma de experimentarla. Anclada a las rocas, su presencia no niega el mar, sino que lo enmarca, generando una pausa donde el paisaje se redescubre a través de los sentidos.

Su interior es una caverna de vapor, un espacio donde la bruma y la espuma del mar quedan suspendidas, habitando el aire. Aquí, el cuerpo se diluye en la neblina, la luz se filtra tenue y el sonido del océano resuena en la profundidad del vacío. La arquitectura captura lo efímero y lo vuelve tangible, permitiendo una contemplación donde la detención es la experiencia central.

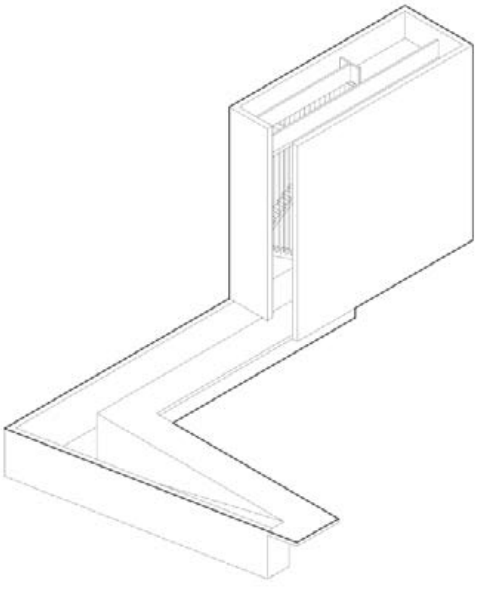
Más que un refugio, la capilla es una invitación a la pausa, un lugar donde el tiempo y el paisaje se funden en una atmósfera que envuelve, suaviza y transforma la percepción del mar.



>> Fig. 21 Planimetria Capilla de la Bruma.



>> Fig.22 Imágenes de la Capilla de la Bruma.



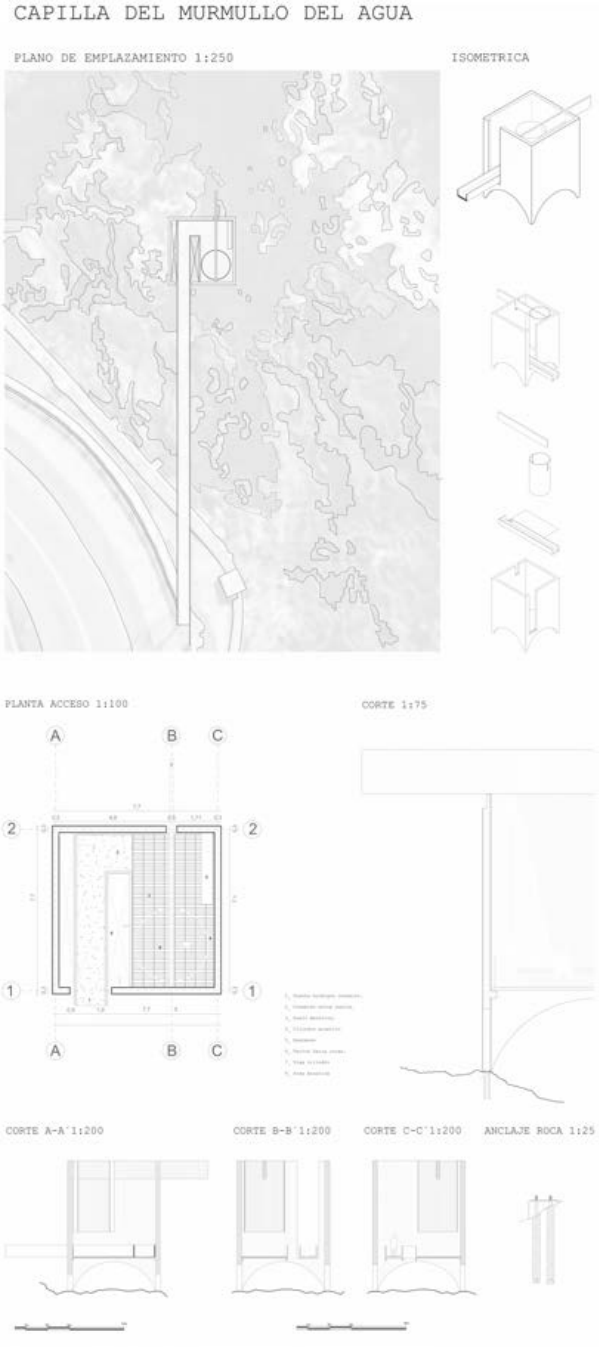
>> Fig. 23 Isometrica Capilla de la Bruma.

Capilla del Murmullo del Agua

Capilla del Murmullo del Agua se emplaza en los roqueríos del mar como un umbral donde el sonido del océano se convierte en espacio habitable. Accesible a través de un puente, su volumen cuadrado encierra la resonancia del agua y la amplifica, permitiendo que el eco del mar se divierta entre sus muros. Su interior, con un suelo traslúcido, intensifica la sensación de vértigo y fusión con el entorno, mientras un cilindro suspendido de metal profundiza la experiencia auditiva, haciendo del sonido un fenómeno tangible.

Construida en hormigón y acero, la capilla se posa sutilmente sobre el territorio mediante arcos de medio punto, reduciendo su contacto con las rocas y permitiendo que la piedra asome entre las pasarelas. Al ingresar, el murmullo de la ciudad se desvanece, dejando solo el ritmo envolvente del mar. Es un espacio de contemplación sensorial, donde el agua, el aire y la luz se entrelazan en un diálogo inmersivo.

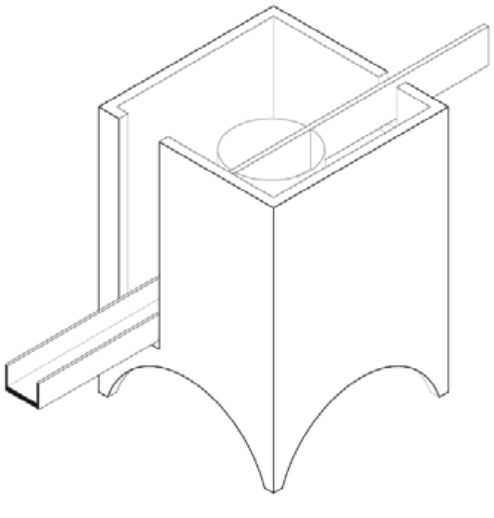
Aquí, la arquitectura no encierra, sino que revela. Se habita el sonido del océano, no como un fondo lejano, sino como una presencia viva que envuelve y transforma la percepción del espacio y del cuerpo.



>> Fig. 24 Planimetria Capilla del Murmullo del Agua.



>> Fig.25 Imágenes Capilla del Murmullo del Agua.



>> Fig.26 Isometrica Capilla del Murmullo del Agua.

Bastión Para la Soledad

Bastión para la Soledad se erige como el umbral final del recorrido de «Solitude», en lo que alguna vez fue la Piedra Feliz. Su existencia resignifica la historia trágica del lugar, transformándolo en un espacio donde la soledad se experimenta desde una nueva perspectiva. No como un vacío, sino como un refugio, una condición que invita a la introspección. Su arquitectura emerge como una ruina moderna, como si las mismas rocas de la costa se hubieran elevado para dar lugar a espacios que concilian la intemperie con el resguardo, la exposición con la contemplación.

Los volúmenes del bastión se posan sobre las rocas a través de un sistema de anclaje directo, fusionándose con la topografía del lugar sin imponerse sobre ella. Esta condición estructural refuerza la idea de una arquitectura nacida del territorio, donde la obra no es ajena al paisaje, sino que lo prolonga. Ambos volúmenes, aunque independientes en su función, se comunican mediante pasarelas suspendidas que permiten recorrer el vacío entre ellos, intensificando la relación con el entorno y la sensación de habitar el límite entre la tierra y el mar.

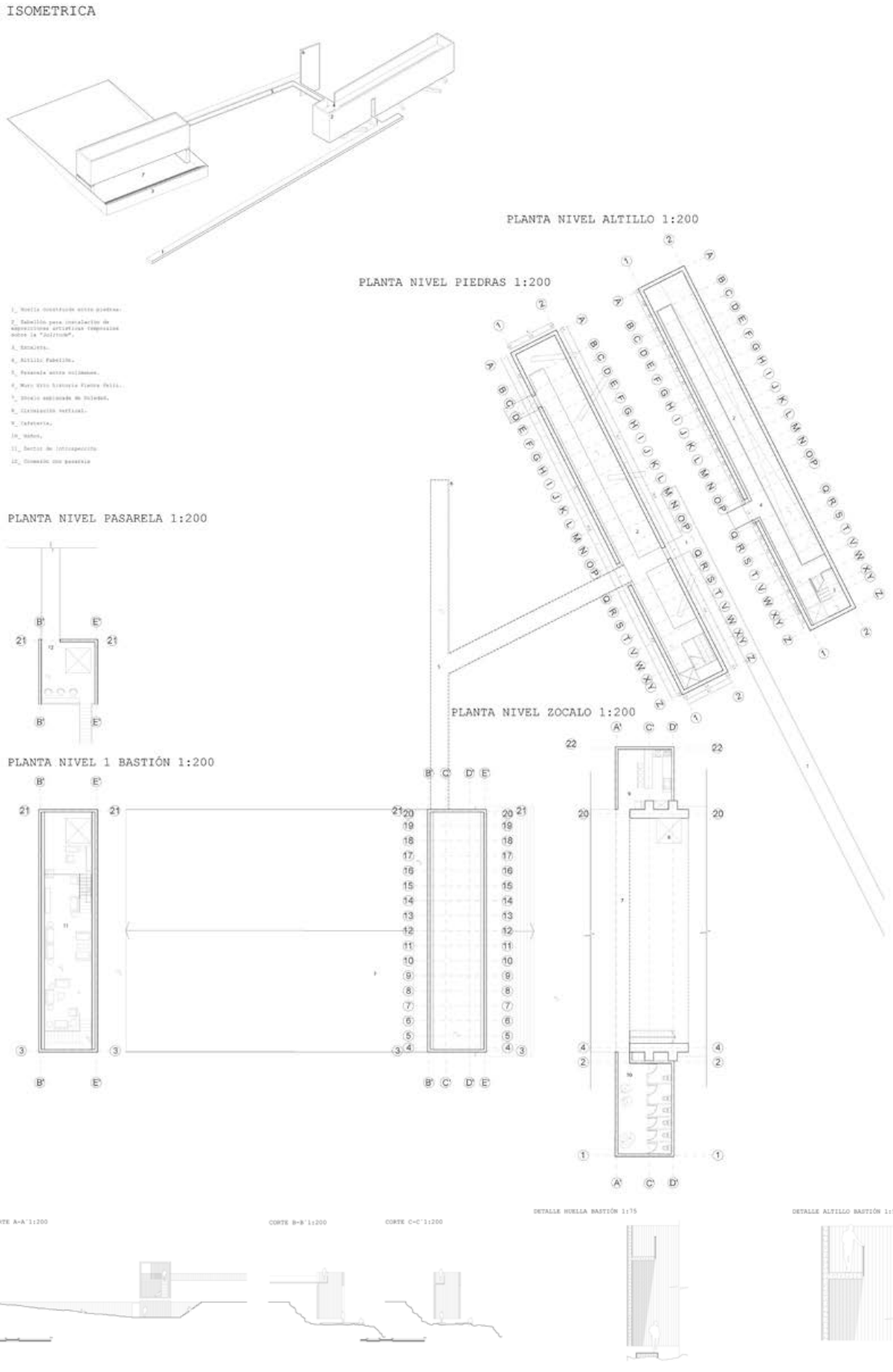
El bastión es un diálogo entre el paisaje y el habitante. Su materialidad de hormigón lo ancla con firmeza al territorio, mientras su disposición en dos volúmenes establece una relación dual con el entorno. Uno de ellos, incrustado en las rocas, alberga un sistema de exposiciones temporales en torno a la soledad, donde la «Solitude» impregna cada obra, cada recorrido, cada sombra proyectada. El otro volumen parece flotar sobre una plaza hundida, un refugio suspendido que permite al visitante encontrar en la lectura y la introspección un resguardo ante la vastedad del mar y el viento. Su base, concebida como un zócalo habitable, configura un espacio público donde una cafetería y servicios complementarios extienden la experiencia hacia la permanencia.

El bastión no solo enmarca el paisaje, sino que lo experimenta. El viento lo recorre, se cuela en sus intersticios y resuena en sus muros. Su presencia se funde con la intemperie, pero a la vez la domestica, creando un equilibrio entre el abrigo y la exposición. Aquí, el tiempo parece dilatarse, permitiendo que cualquiera que busque un encuentro consigo mismo encuentre un refugio en su arquitectura. Es un límite y una apertura, un vestigio y una posibilidad. Es la soledad hecha espacio, un lugar donde la contemplación se convierte en una forma de habitar el silencio.

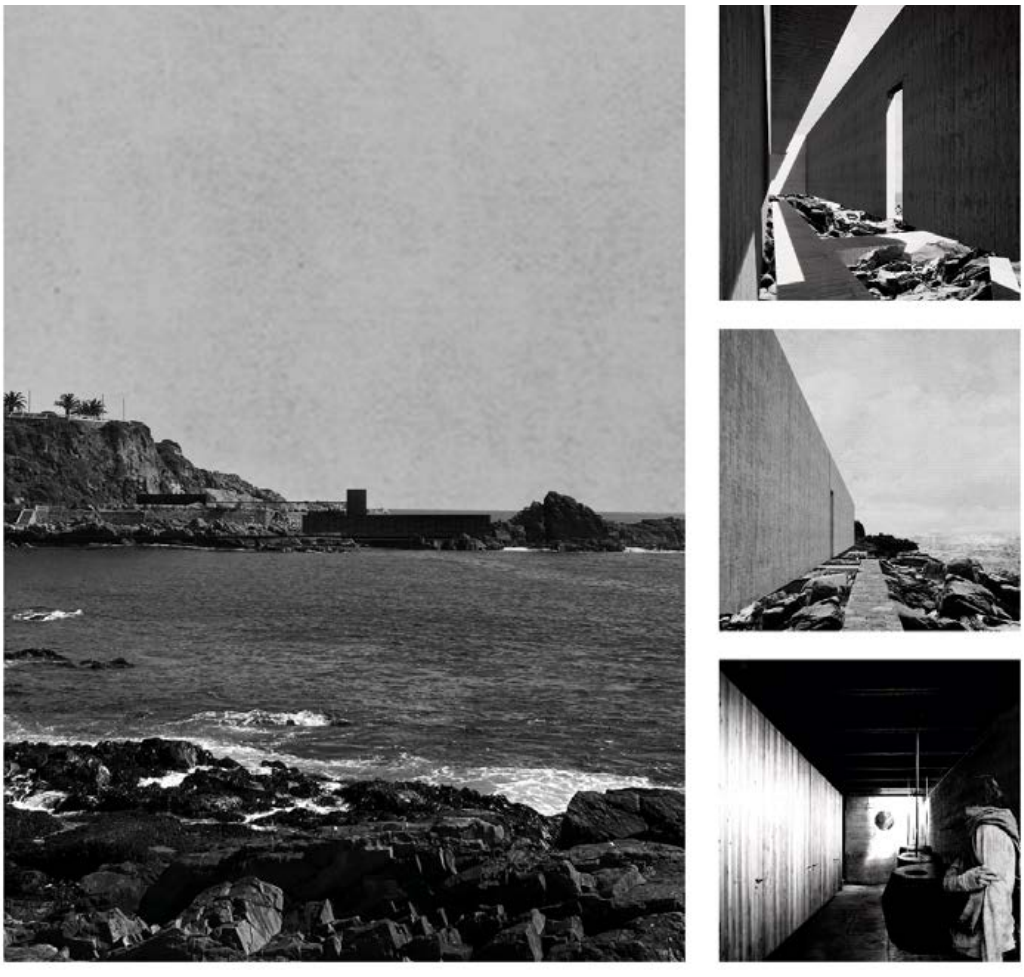
BASTIÓN PARA LA SOLEDAD

PLANO DE EMPLAZAMIENTO 1:250

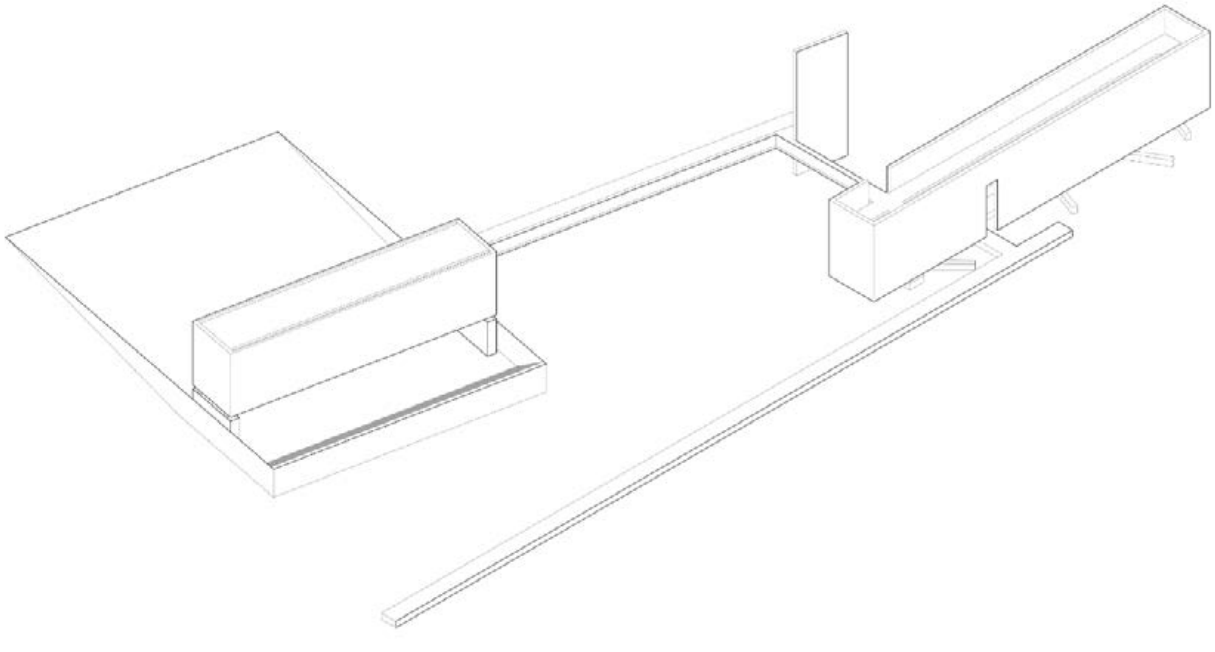




>> Fig.27. Planimetria Bastión para la soledad.



>> Fig.28 Imágenes Bastión para la Soledad.



>> Fig.29 Isometrica Bastión para la Soledad.

REFERENCIAS

Careri Francesco, Walkscapes el andar como práctica estética, Barcelona, Gustavo Gili 2004 ISBN: 84-252-1841-1

Colafranceschi Daniela, Landscape+100 palabras para habitarlo, Barcelona, Gustavo Gili 2007 ISBN: 978-84-252-2024-1

Marot Sébastien, Suburbanismo y el arte de la memoria, Barcelona. Gustavo Gili 2006 ISBN: 978-84-252-1994-8

Han Byung-Chul, Vida Contemplativa, Santiago, Penguin Random House 2023 ISBN: 978-956-9635-86-1 Han Byung-Chul, Ausencia, Buenos Aires, Caja Negra Editora 2019 ISBN: 978-987-1622-72-6

Pallasma Juhani, Soledad y solitud en arquitectura; extrañamiento y pertenencia en la experiencia existencia, En Arquitectura de la soledad, de Rubio Rosana, Nieto Fernando, Ediciones Asimétricas 2024 IBSN: 978-84,10065,09-03

Yañez, Liam. 2024. Proyecto de título: Tres Capillas y un batión de la soledad. Ruta costera de Solitude, Avenida Altamirano. Valparaíso. En: https://repositorioarquitectura.uv.cl/proyectos/2024-2/443-liam-yanez-maldonado

IMÁGENES

Fig.5:

Secuencia fotográfica | Bill Brandt | Vastérival Beach, Normandy | 1954

Fig.7:

Ecce-Homo | Evelyn Bencicova

Man in Space | Erwin Wurm | 1999

In the box-horizontal | Ruth Bernhard | 1962

Dance of Exercise | Bruce Nauman | 1967-1968

Sin Titulo #99 | Fernando Calhau. | 1974

Fig.8:

Capilla del Monasterio Benedictino | Gabriel Guarda, Martín Correa.

Capilla del Retiro | Undurraga Devés Arquitectos.

Iglesia de la Luz | Tadao Ando.

Capillas Vaticanas | Smiljan Radic.

Capilla San Beninto | Peter Zumthor.

Capilla Sann Bernardo | Nicolás Campodónico.

Capilla Abierta | Luis Barragán.

Capilla de Madera | John Pawson.

Gruta de Ester | Alarcón+Fuhrhop+Montalbettil.

Casa Politzer: La rehabilitación desde la arquitectura para sostener la permanencia y evitar el despoblamiento

DANIEL MORALES ESCUDERO
Arquitecto. Universidad de Valparaíso. Magíster en proyectos urbanos regionales. UVM.
Filiación institucional: Independiente
ORCID: 0009-0009-5188-628x
Mail contacto: hola@molo.cl

JAVIERA PIZARRO SIERRALTA
Arquitecta. Universidad de Valparaíso
Filiación institucional: Independiente
ORCID: 0009-0003-6179-1272
Mail contacto: hola@molo.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Politzer house: Architectural rehabilitation to sustain permanence and prevent depopulation
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 147-162
Recepción: junio 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN

En el presente artículo, se muestra el proceso de rehabilitación y reconstrucción de la Casa Politzer, ubicada en el cerro Bellavista, cuyo fin fue rehabilitar edificaciones en desuso, en despoblamiento y subutilizadas para la permanencia de la población existente. Para esta propuesta de rehabilitación se siguieron los criterios de puesta en valor patrimonial, rescatando ciertos principios de organización espacial propios del estilo *Balloon frame*, de la casa original, siguiendo criterios actuales de modularidad y circulación interior que se describen a continuación, junto a los resultados de esta intervención realizada en el año 2015. En este contexto, la Casa Politzer se plantea como un caso de reutilización residencial capaz de reactivar las estructuras subutilizadas, prolongando la vida útil de los inmuebles para reincorporar la habitabilidad en los barrios afectados por los procesos de abandono y degradación urbana.

Palabras clave: Rehabilitación; despoblamiento; patrimonio; permanencia; *Balloon frame.*

ABSTRACT

This article presents the rehabilitation and reconstruction process of the Politzer House, located on Bellavista Hill in Valparaíso, Chile. The project aims to rehabilitate vacant, underutilized, and depopulated buildings in order to support the permanence of the existing population. The rehabilitation proposal was developed according to heritage conservation principles, preserving key aspects of the original Balloon Frame construction system and its spatial organization. At the same time, it incorporates contemporary design criteria related to modularity and internal circulation. The intervention, completed in 2015, is described together with its main design strategies and outcomes. In this context, the Politzer House represents a case of residential adaptive reuse capable of reactivating underutilized building stock, extending the service life of historic properties, and restoring residential use in neighborhoods affected by abandonment and urban decline.

Keywords: Rehabilitation; depopulation; heritage; residential permanence; Balloon frame.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5939

INTRODUCCIÓN

En Valparaíso, gran parte del patrimonio urbano no se encuentra principalmente en edificios monumentales o en piezas arquitectónicas específicas, sino en el tejido continuo de viviendas "modestas" que construyeron la vida cotidiana de los habitantes del puerto. Pasajes estrechos, fachadas continuas, escaleras singulares o asentamientos imposibles en terrenos complejos conforman el paisaje característico de la arquitectura en Valparaíso, siendo este paisaje un elemento esencial a resguardar.

Sin embargo, por la complejidad de su conformación y mantención, este patrimonio residencial ha enfrentado durante décadas procesos de deterioro, despoblamiento y subutilización. En este escenario, la reutilización arquitectónica adquiere especial relevancia: no solo importa el edificio religioso, institucional o palaciego, sino que se pone en la palestra la importancia de reactivar las estructuras existentes para reincorporarlas al tejido urbano vivo, entregando así una versión actualizada de su valor original.

Es en este contexto de recuperación del patrimonio modesto como táctica de repoblamiento de la ciudad, donde se inserta el proyecto de rehabilitación y remodelación Casa Politzer. Ubicada en el pasaje Santa Margarita del cerro Bellavista, esta intervención rehabilita una vivienda histórica de casi cien años de antigüedad, mediante la estrategia de remodelación habitacional integral, buscando prolongar la vida útil del inmueble y de la estructura con base en entramados de madera del tipo *Balloon frame*, la cual es una estructura habitual en las obras residenciales que conforman el patrimonio de Valparaíso, y al recuperarlo se incorporan las actuales alternativas de un habitar en espacialidades contemporáneas. De esta manera, se logra dejar un registro histórico, un testigo de un sistema estructural muy apropiado para Valparaíso, el cual perdurará en el tiempo. Así, el proyecto transforma las cuatro unidades habitacionales originales, deterioradas y funcionalmente obsoletas, en cuatro nuevas unidades residenciales que acogen el habitar de hoy —diverso y flexible— a través de nuevas condiciones espaciales y ambientales capaces de responder a estas necesidades. Además, mantiene la escala volumétrica del barrio, repoblándolo de forma mesurada.

2.- FUNDAMENTOS

2.1.- MARCO CONCEPTUAL TEÓRICO

A. PATRIMONIO MODESTO Y PAISAJE CULTURAL

La noción de patrimonio modesto surge de la valoración por aquel patrimonio arquitectónico que abarca más allá de aquellos edificios monumentales o de alguna importancia histórica especifica. Marina Waisman planteó que el valor patrimonial también reside en los tejidos urbanos y en el soporte cotidiano que expresan formas de vida social o memoria colectiva. Según la autora, el patrimonio modesto corresponde a:

> (...) El tejido urbano y en los tipos arquitectónicos que expresan formas de la vida social, en los edificios que representan un hito importante en la memoria social, en ciertas imágenes urbanas en las que la composición de las fachadas desempeña un papel fundamental, y en las atmósferas creadas por un modo de ocupación de los sitios o de la utilización de la vegetación (...) Es un patrimonio que, además de su valor propio, sirve eventualmente de apoyo a los grandes monumentos para impedir que ellos se conviertan en meros objetos de museo (p. 32).

En Valparaíso, esta definición adquiere relevancia, ya que, gran parte de la identidad urbana de la ciudad no se construye únicamente desde sus edificios emblemáticos, sino desde la acumulación de componentes urbanos interrelacionados, los cuales fueron la base para el poblamiento vertical de Valparaíso: ascensores como dispositivos de transporte público vertical, asociados a una red compuesta por miradores, calles, pasajes, escaleras y viviendas que se contorsionan en una topografía intrincada, y hacen del habitar la ciudad, una experiencia de constante descubrimiento e imprevisibilidades.

Asimismo, Myriam Waisberg (2004) complementa la mirada al relacionar al patrimonio arquitectónico con la noción de paisaje cultural, entendiendo que el valor patrimonial de Valparaíso emerge desde la interacción entre arquitectura, topografía, espacio público y la vida residencial. La autora señala que el patrimonio urbano del puerto no se comprende de manera aislada, ya que su riqueza depende de las relaciones entre las construcciones, la geografía, y las prácticas sociales que se desarrollaron en ella históricamente. Desde esta perspectiva, el patrimonio modesto no corresponde únicamente a edificaciones antiguas modestas, sino a un sistema urbano que opera espontáneamente, desde el anonimato y en su uso cotidiano construye continuidad, paisaje y memoria.

La Casa Politzer se inserta dentro de esta condición de patrimonio modesto, donde la vivienda forma parte de un tejido continuo de fachadas que se adaptan a la pendiente y mantienen la escala. Se ubica precisamente en el borde

oriente del pasaje Margarita, sobre una empinada escalera de igual nombre, orientada hacia el norte y asentándose sobre la meseta como un eje conector.

En este sentido, la intervención de la casona original evita comprender a la casa como un objeto aislado, sino por el contrario, reconoce que su valor patrimonial depende también de su relación con el barrio, la pendiente, la escala, las formas originales de construcción y la forma de habitar que todavía persiste en los cerros de Valparaíso.

La rehabilitación de la Casa coincide con la noción de Paisaje Urbano Histórico propuesta por la UNESCO, la cual entiende la conservación patrimonial como un proceso dinámico de gestión del cambio y no como la preservación estática de un objeto arquitectónico. En este enfoque, el objetivo es "preservar la calidad del ambiente humano, potenciando el uso productivo y sostenible de los espacios urbanos, reconociendo su carácter dinámico y promoviendo la diversidad social y funcional" (UNESCO, 2011, párr. 10). Desde esta perspectiva, la intervención mantiene la función residencial del inmueble, incorpora nuevas condiciones de habitabilidad y fortalece la continuidad del tejido urbano que da sentido al valor patrimonial del barrio.

B. REUTILIZAR ANTES QUE DEMOLER

La vivienda original se encontró con el desgaste acumulado del paso del tiempo, sin embargo, mantenía atributos esenciales del patrimonio residencial porteño: la escala barrial, la sólida estructura tipo *Balloon frame*, alturas y espacios interiores generosos. Frente a estas condiciones, el proyecto propone trabajar desde la preexistencia.

La intervención asume las huellas del tiempo y no busca reconstruir lo pasado, sino que se entienda la restauración como una continuidad material y espacial capaz de incorporar las nuevas formas de habitar, con las operaciones correspondientes para volver a habitarla con las demandas del habitante actual, tanto en su programa como en su atmosfera.



>> Imágenes: fotografías de antes y después de la intervención en Casa Politzer. Valparaíso. Fuente: Elaboración propia.

2.2. ANTECEDENTES.

A. Descripción de la Casa Politzer

La Casa Politzer corresponde a la rehabilitación y remodelación de una casona de los años veinte, ubicada en el pasaje Santa Margarita, cerro Bellavista, a dos cuadras de la Iglesia Las Carmelitas, cuyo entorno ha sido testigo de un mejoramiento paulatino, con base en el desarrollo de proyectos tanto públicos como privados, los cuales han ido renovando espacios públicos, sistemas de transporte como fue la recuperación del ascensor Espíritu Santo, la renovación del antiguo Teatro Mauri, la restauración de un gran número de viviendas y una serie de obras nuevas que junto a los atractivos propios del barrio, como por ejemplo la Sebastiana o el museo organológico, están revitalizando esta zona de conservación histórica de la ciudad.

El proyecto del año 2015 transforma un edificio con estructura en madera y muros perimetrales rellenos de adobillo, característicos en las construcciones tipo *Balloon frame*, sistema constructivo que según el Diccionario de Arquitectura Doméstica de Steven Phillips (1992)describe como:

> (...) un sistema de entramado en que los pilares se extienden en una sola pieza desde la superficie superior del sobre cimiento hasta la viga superior; las vigas de piso se clavan a pie derechos y se amarran con tablas horizontales. (Phillips, 92)

El interior de la vivienda contaba con cuatro departamentos y se reconfigura su orden y distribución. Se reorganizan en cuatro nuevas unidades residenciales pensadas para las nuevas formas de habitar, proponiendo una estrategia de restauración que evita la demolición y reutiliza el inmueble con su volumen, escala y fachadas, para resignificar la construcción original, tomando en cuenta el su aporte urbano e histórico.

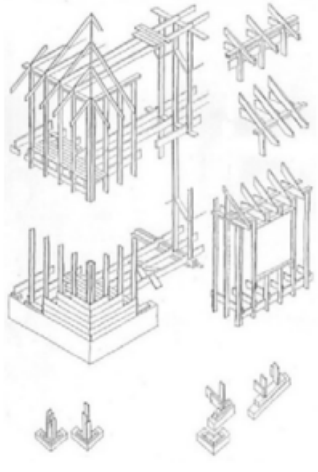
La intervención se desarrolla en el marco del problema de despoblamiento y deterioro del patrimonio histórico y urbano que sufre actualmente Valparaíso. El proyecto dialoga y es un ejemplo de solución para la problemática del desuso de la ciudad y de la desaparición del patrimonio modesto, concepto profundizado por Marina Waisman (1989.

B. TRANSFORMAR PARA REACTIVAR

A pesar de todos los atributos antes descritos, la complejidad del encargo estuvo dada por tres condiciones de difícil solución: primeramente, la construcción ocupaba la totalidad de la superficie del terreno, por lo tanto, tres de sus cuatro fachadas se ubicaban en los deslindes de la propiedad, esto dejaba solo la fachada norte orientada hacia el espacio público. Además, la forma trapezoidal del terreno, el cual se angostaba hacia su fondo, creaba una segunda complejidad: no era posible generar un vacío interior sin sacrificar una buena parte de la superficie



>> Figura 1: *Ballon frame*. Fuente: Phillips, Old house Dictorionary.



>> Figura 2: *Ballon frame*. Fuente: Phillips, Old house Dictorionary.

construible. Y finalmente, la distribución original debería ser analizada críticamente para redefinirla con unidades habitacionales actualizadas desde un modo de habitar contemporáneo —distribución, forma y tamaño de baños, cocinas y espacios habitables—, con el objetivo de que cada una de ellas tomara dimensiones funcionales, generosas, y además lograr obtener vistas hacia la ciudad, conseguir contar con luz y ventilación natural, además de una nueva espacialidad la cual se convirtiera en un atractivo estético e inmobiliario en sí mismo.

Dado este marco de complejidades condicionantes ya descritas, las operaciones arquitectónicas adoptadas fueron fundamentales para darle una nueva vida al inmueble y fueron las siguientes:

3. METODOLOGÍA

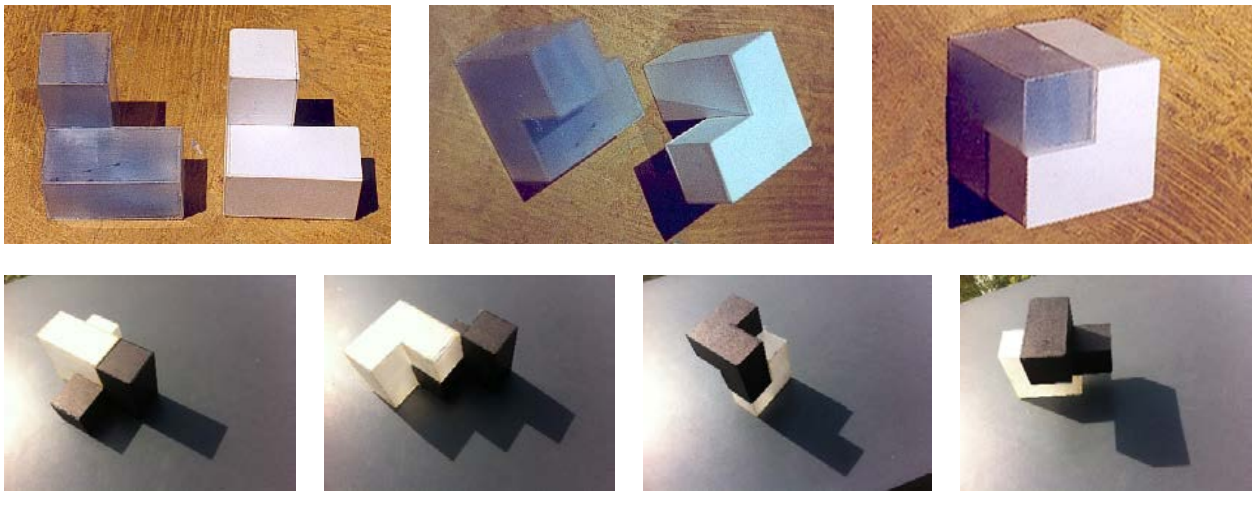
Se identifican los siguientes pasos:

1. Ensamble y acoplamiento de unidades tridimensionales

Para esto se dio continuidad a indagaciones que veníamos realizando con base en dispositivos ensamblables. Conceptualmente se pensó en una "ELE" tridimensional, la cual se iría acomodando a los requerimientos propios del volumen trapezoidal original.

a. Fotos de ELE tridimensional y variaciones posibles

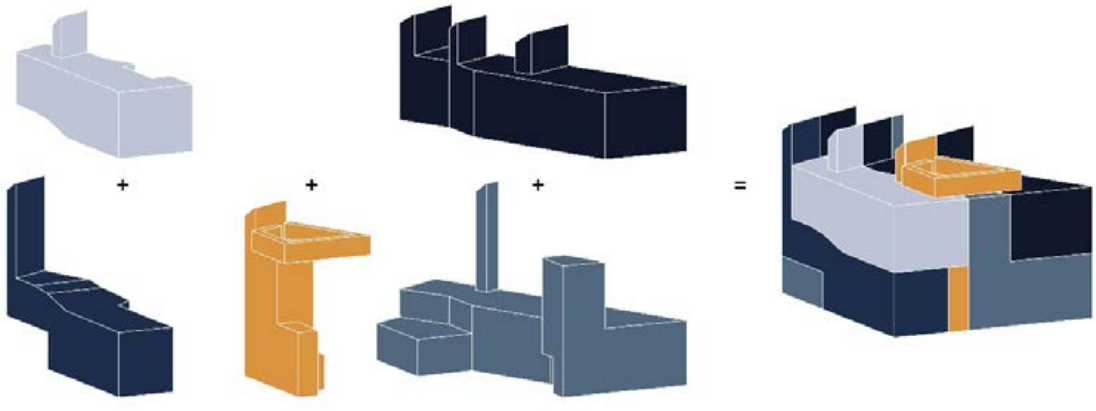
Se siguió inicialmente una modelación de ensambles de módulos como base de un desarrollo volumétrico-espacial de la intervención, como se aprecia a continuación:



>> Imagen: Esquemas volumétricos Casa Politzer. Fuente: registro por elaboración propia.

b. Esquemas de ensambles volumétricos de Casa Politzer

El esquema muestra el ajuste tridimensional de cada unidad habitacional para acomodar la distribución y dimensiones de los recintos a medidas y espacialidades actuales, más integradas, holgadas, con vistas hacia la ciudad, luz y ventilación natural.



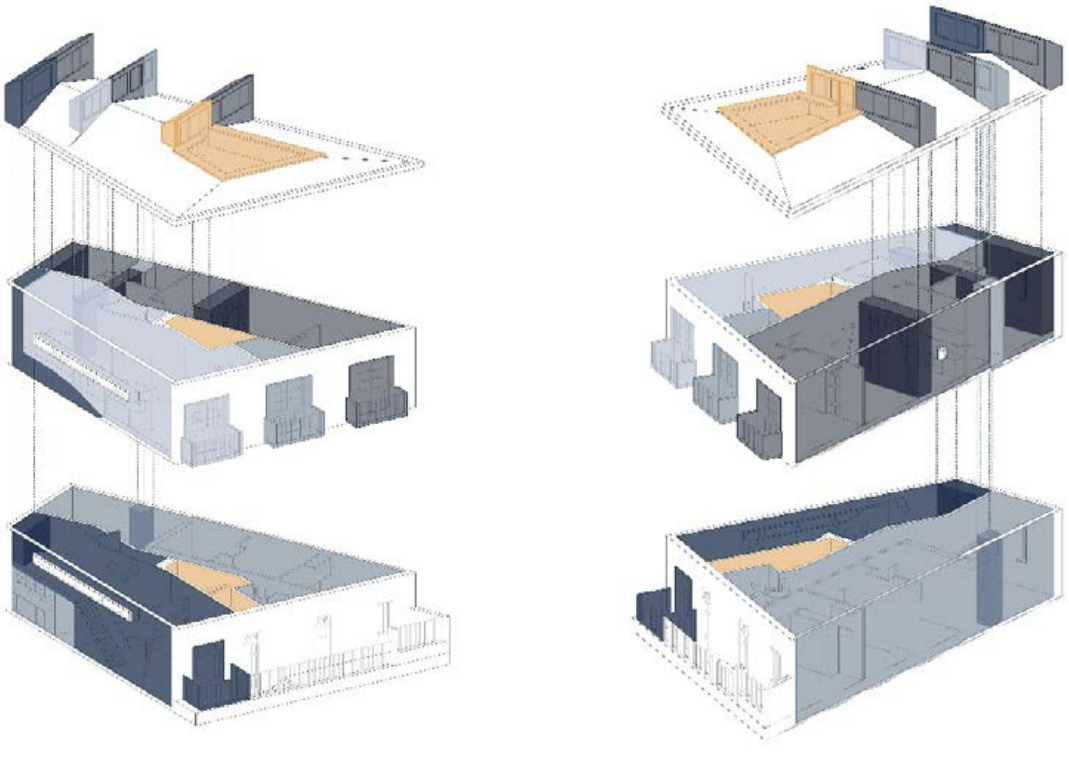
>> Imagen: Esquemas volumétricos Casa Politzer (de izquierda a derecha: depto. 1, gris; depto. 2, azul oscuro; depto. 3, azul marino. Circulación y espacio común en amarillo. Depto. 4, azul claro. Fuente: Elaboración propia (registro gentileza de Fernanda Guardia).

2. Quinta fachada activa; implementación de "Periscopios de luz" y terraza-mirador

Como se dijo anteriormente, tres de sus cuatro fachadas se ubicaban en los deslindes de la propiedad, y la estrechez en su ancho, no hacía posible dejar un vacío interior o patio de luz. Ante este complejo desafío arquitectónico, la solución fue activar la "Quinta fachada" con periscopios de luz hacia el corazón de los recintos más profundos de cada unidad habitacional. En Valparaíso, el concepto de *quinta fachada* es utilizado de forma frecuente para destacar y distinguir las cualidades tridimensionales y verticales de la ciudad; esta siempre puede ser percibida desde "arriba", donde los techos también se pueden comportar como fachada, adquiriendo un protagonismo mayor al de solo "cubrir". En su conjunto es posible reconocer la configuración de un paisaje aéreo y artificial con base en soluciones que se han vuelto habituales como una mixtura de techos, tragaluces, lucarnas, ductos, patios, vacíos y terrazas.

Los "Periscopios de luz" emergen desde lo más profundo y mediterráneo de los recintos inferiores; estos se ordenan en tres franjas diagonales, las cuales contienen dichas operaciones arquitectónicas inyectando luz natural a baños, dormitorios y cocinas de forma cenital a partir de planos diagonales en 45 grados orientados hacia el norte. Con esta solución, recintos que originalmente se vieron imposibilitados de disfrutar de estas sanas condiciones higiénicas, lograron contar con luz y ventilación natural.

La terraza Mirador es el espacio exterior de uso común de la casa y está pensada como un lugar de encuentro de los residentes de los cuatro departamentos. Consta de barandas anchas a modo de barra y un lavacopas; goza, además, de una vista panorámica, largamente asoleada y se encuentra protegida del viento sur-oriente por la primera franja de periscopios, la cual, a la vez, es su acceso en uno de sus tramos.



>> Imagen: Esquemas volumétricos Casa Politzer. Fuente: Elaboración propia (registro gentileza de Fernanda Guardia).

4. RESULTADOS

Circulación y vistas

Esta se aprecia en las siguientes imágenes, que dan cuenta del movimiento y circulación ascendente, desde el primer piso, uniéndose, a través de una escalera interior, con la azotea con vista a la bahía.







>> Imagen: Fotografías interior y azotea Casa Politzer, remodelada. Fuente: Registro fotógrafo (gentileza de Pablo Alarcón).

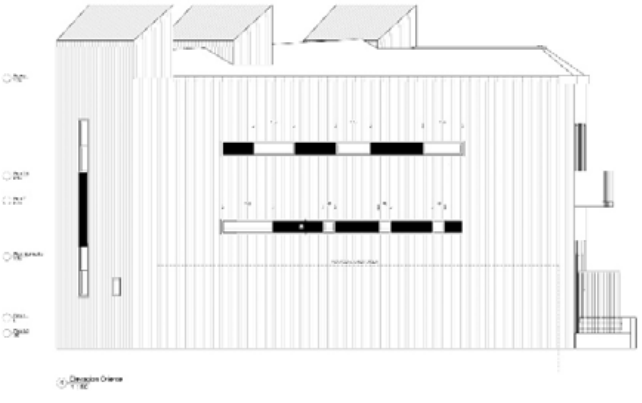
3. Recuperación y reconfiguración de ventanas preexistentes

Para lograr mantener las ventanas preexistentes en las fachadas en los muros medianeros, el inmueble tuvo que ser regularizado como una construcción anterior al año 1959. Con esto, y de acuerdo al artículo 2.6.2., referente a la autorización de vanos en muros medianeros o de adosamiento, el proyecto consideró lo siguiente:

Fachada Oriente

Los tres vanos de ventanas existentes se modificaron para ajustarlos al nuevo orden interior, generando dos franjas apaisadas donde se reubicaron las ventanas, según esquema de corte y elevación.





>> Imágenes: Fachada y elevación Casa Politzer. Fuente: Elaboración propia.

Como demuestra el corte, se tiene en consideración que el sector permite la ampliación de un piso más, por lo tanto, se toma la precaución de ubicar la altura de la ventana en relación a un supuesto nuevo nivel de la propiedad vecina, para proteger el vano reconfigurado del departamento oriente, ubicado en el primer nivel, de alguna posible ampliación vecina que pudiera tapar la vista y la luz natural adquiridas.

Fachada Sur

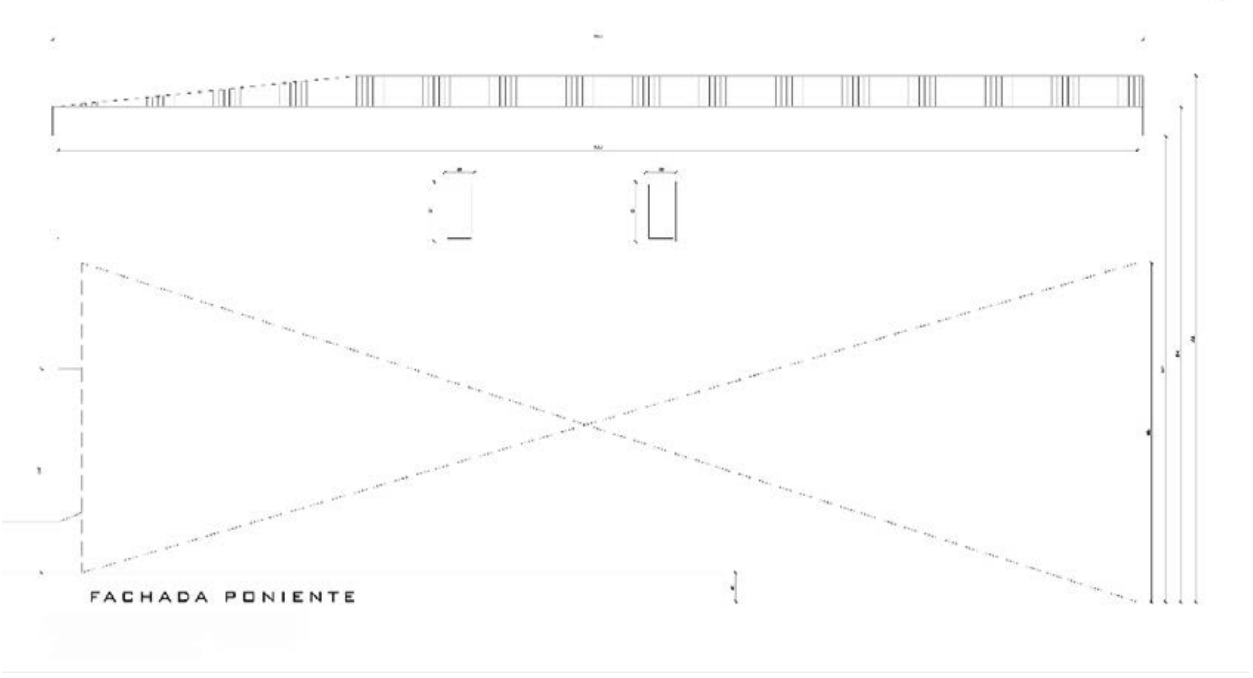
Existían cinco ventanas preexistentes en la vivienda regularizada, todas con distintas medidas y ubicadas aleatoriamente como respuesta funcional a los interiores originales. De estas se suprimieron dos, se alinearon otras dos a través de un elemento vertical unificador y se mantuvo una pequeña como vista y ventilación de la cocina del departamento inferior poniente.



>> Imagen: figura 1 elevaciones de fachada. Figura 2: Fotografía vivienda original. Figura 3: Fotografía vivienda remodelada. Autor: elaboración propia.

Fachada Poniente

Existían dos ventanas, las cuales no fueron modificadas.



>> Imágenes: Fachada poniente, vista y registro antes-después. Fuente: Elaboración propia.

Fachada Norte, materialidad y balcones

Como la mayoría de las viviendas dentro del sector, la fachada se trabajó con materiales y elementos similares al de las viviendas cercanas, a fin de generar relaciones en su continuidad, ocupando revestimiento en planchas de zincalum onduladas y marcos de madera, restaurando los existentes y cambiando los elementos dañados.

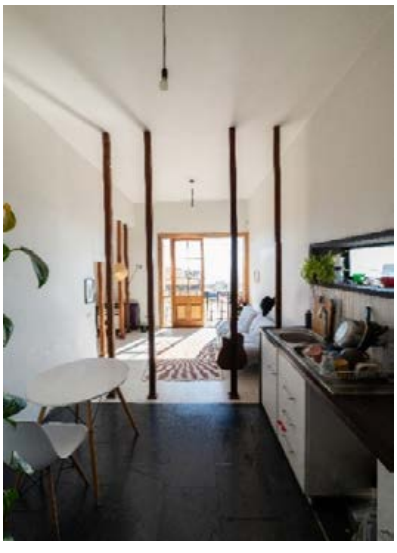
Cada vivienda cuenta con su propio balcón (el cual no se puede cerrar a modo de ampliación), a través de los cuales se logra que todos los departamentos cuenten con vista y un espacio exterior propio, que en conjunto dinamizan la fachada y le otorgan un ritmo y el color (original) de la casa.





>> Imagen: figura 1 fachada principal original. Figura 2. Fotografía vivienda remodelada. Autor: fotografías elaboración propia.











>> Imagen: Departamento 1. Figura 1: Entrada de luz por lucarna. Figura 2: Cocina y estar. Figura 4: Vista desde ventana lateral. Figura 5: Estar.







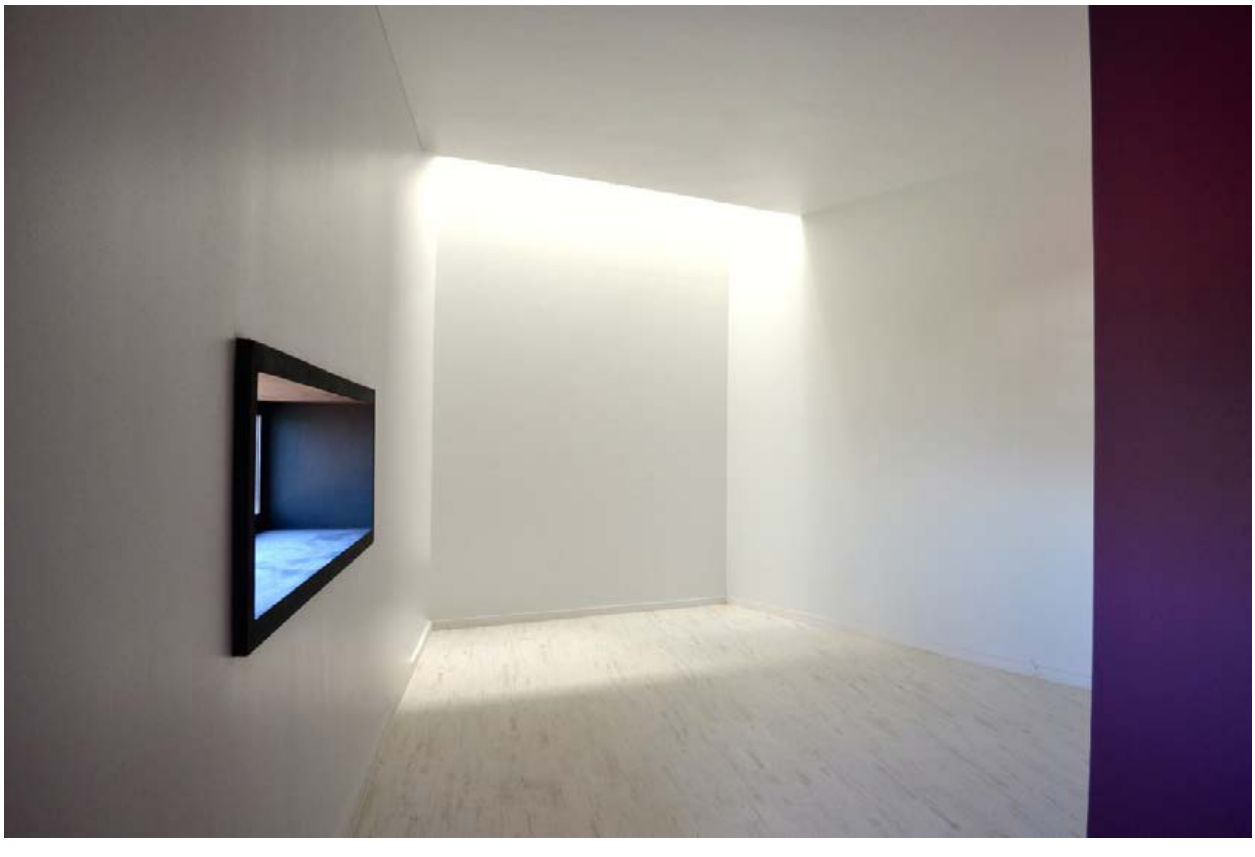


>> Imagen: Departamento 2. Figura 1: Estar. Figura 2: Entrada de luz por lucarna. Figura 3 Dormitorio 2. Figura 4: Estar y cocina.









>> Imagen: Departamento 3. Figura 1: balcón privado 2 Figura 2: Estar y cocina. Figura 3: Altillo dormitorio. Figura 4: Entrada de luz por lucarna.



>> Imagen: Departamento 4 Figura 1: Acceso. Figura 2: Dormitorio. Figura 3: Detalle escalera. Figura 4: Estar y cocina.

CONCLUSIÓN

En contextos de despoblamiento, el desafío urbano no consiste necesariamente en atraer nuevos habitantes, sino en generar las condiciones que permitan la permanencia de quienes ya habitan la ciudad. Desde esta perspectiva, la reutilización de edificios abandonados, deteriorados o subutilizados, junto con la recuperación de espacios y sitios que han perdido su función urbana, puede constituir una estrategia de permanencia habitacional y de reactivación de la ciudad existente. Se trata de recuperar viviendas y estructuras urbanas cuya obsolescencia o deterioro pueden convertirse en factores adicionales de abandono, evitando que la pérdida de habitabilidad conduzca necesariamente a la pérdida de población.

En este sentido, la arquitectura puede construir nuevas condiciones de habitabilidad a partir de lo existente. La transformación de espacios subutilizados o deteriorados permite actualizar sus condiciones espaciales, ambientales y funcionales sin recurrir necesariamente a la sustitución de las estructuras existentes ni al aumento de la densidad habitacional. De esta manera, la reutilización arquitectónica puede ofrecer mejores condiciones para el habitar contemporáneo y contribuir a que los habitantes puedan permanecer en sus barrios y en sus formas de vida, fortaleciendo la continuidad de la vida residencial existente.

La Casa Politzer se plantea como un caso de reutilización residencial capaz de reactivar una estructura subutilizada, prolongar la vida útil de un inmueble histórico y reincorporar la habitabilidad a un sector afectado por procesos de deterioro, despoblamiento y abandono. La intervención demuestra que la conservación del patrimonio residencial no depende necesariamente de mantener intactas sus condiciones originales, sino de su capacidad de adaptarse a nuevas necesidades de habitar. La actualización de sus unidades habitacionales, la incorporación de mejores condiciones de iluminación y ventilación natural, la recuperación de elementos preexistentes y la generación de nuevos espacios exteriores permiten que la vivienda continúe formando parte de la ciudad habitada.

Desde esta perspectiva, reutilizar no significa únicamente conservar un edificio, sino también recuperar las condiciones que permiten que este pueda seguir siendo habitado. En una ciudad como Valparaíso, donde gran parte del patrimonio residencial modesto ha enfrentado durante décadas procesos de deterioro, despoblamiento y subutilización, la reutilización arquitectónica adquiere especial relevancia como una estrategia capaz de actuar sobre la obsolescencia de lo existente sin desvincularlo de su contexto urbano y social.

Frente a una ciudad que pierde habitantes y edificios que pierden su uso, reutilizar puede ser una forma de permanecer. La recuperación del patrimonio residencial modesto no solo permite conservar la memoria material de la ciudad, sino también mantener abiertas las posibilidades de su continuidad como espacio habitado.

BIBLIOGRAFÍA

Griotto, F.I. (2018). *Proyecto P.A.M.A. (Patrimonio Arquitectónico Modesto Argentino)*. Diciembre 04. 2020, de Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Sitio web: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12891/7-extensin-universitaria-griotto-francisco-ignacio-unc.pdf

ICOMOS. (1999). Carta del patrimonio vernáculo construido. Diciembre 04, 2020, de Consejo de Monumentos, Chile. Sitio web: https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/articles-55372_doc_pdf.pdf

Morales, Daniel. (2020). *Plan de repoblamiento en base a la reutilización del patrimonio modesto. El caso del cerro Cordillera*, Valparaíso. Magister.

Phillips, Steven (1992). *Old house Dictionary, An Illustrated Guide to American Domestic Architecture*, 1600-1940 (Washington D.C.: The Preservation Press, National Trust for Historical Preservation, 1992). TP

UNESCO. (2011). *Recomendación sobre el paisaje urbano histórico*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf

Waisman, Marina. (1989). El patrimonio modesto y su reutilización. *Revista Summa*, N°266-267.

Waisberg, Myriam. (2004). Breves referencias al concepto de patrimonio arquitectónico en las últimas décadas. *Archivum*, Año 5, Nro. 6.

Aporte patrimonial de la Colección Eulogio Rojas Durán (ERD) en una escena local como la de Valparaíso y Viña del Mar considerando la contribución artística de Carlos Hermosilla Álvarez, Pedro Lobos Galdámez, Hans Soyka, Pablo Vidor, Ladislao Cheney, Rudolf Pintye y Lajos Jánosa

EULOGIO ROJAS DURÁN
Gestor Cultural. Magíster en Gestión Cultural. Universidad de Playa Ancha
ORCID: 0000-0001-7321-5203
Mail contacto: coleccion@erd.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
The heritage contribution of the Eulogio Rojas Durán (ERD) collection to the local art scene of Valparaíso and Viña del Mar, considering the artistic contributions of Carlos Hermosilla Álvarez, Pedro Lobos Galdámez, Hans Soyka, Pablo Vidor, Ladislao Cheney, Rudolf Pintye, and Lajos Jánosa
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 163-175
Recepción: mayo 2026
Aceptación: julio 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6000

RESUMEN

Este artículo propone una lectura de la Colección Eulogio Rojas Durán como un dispositivo de infraestructura patrimonial tanto material como inmaterial que articula obra, memoria y transmisión en la escena artística de Valparaíso y Viña del Mar a través de las trayectorias de Carlos Hermosilla Álvarez, Pedro Lobos Galdámez, Hans Soyka y los artistas húngaros Pablo Vidor, Ladislao Cheney, Rufolf Pintye y Lajos Jánosa, señalando que la colección no constituye un mero repositorio, sino un archivo activo que produce condiciones de lectura histórica, desde una perspectiva que cruza estudios de patrimonio, teoría curatorial y archivo, para argumentar que esta colección opera como una forma situada de escritura del arte chileno del siglo XX.

Palabras clave: Archivo, patrimonio, patrimonio cultural, patrimonio material, patrimonio inmaterial, memoria patrimonial, formacion artística, grabado chileno, curaduría, descentralización cultural, Viña del Mar, Valparaíso.

ABSTRACT

This manuscript proposes interpreting the Eulogio Rojas Durán Collection as a form of heritage infrastructure—encompassing both tangible and intangible elements—that interweaves artwork, memory, and transmission within the art scene of Valparaíso and Viña del Mar. By examining the trajectories of Carlos Hermosilla Álvarez, Pedro Lobos Galdámez, Hans Soyka, and the Hungarian artists Pablo Vidor, Ladislao Cheney, Rudolf Pintye, and Lajos Jánosa, the study posits that the collection is not merely a repository but an active archive that generates conditions for historical interpretation. Drawing on an interdisciplinary perspective that bridges heritage studies, curatorial theory, and archival studies, the article argues that this collection functions as a situated mode of writing the history of 20th-century Chilean art.

Keywords: Archive, heritage, cultural heritage, tangible heritage, intangible heritage, heritage memory, artistic training, Chilean printmaking, curatorship, cultural decentralization, Viña del Mar, Valparaíso.

INTRODUCCIÓN:

Pensar una colección implica, inevitablemente, pensar un sistema de relaciones. No hay colección sin selección, ni selección sin un relato curatorial. En este sentido, la Colección Eulogio Rojas Durán (ERD) no es tan solo un conjunto de obras, sino que también se presenta como una operación de escritura crítica, es decir, una forma de articular biografías, prácticas y territorios en un campo históricamente fragmentado, que ha sido estructurada como un proyecto educativo, cultural y social cuyo principal propósito es el de difundir la vida, obra y legado de los artistas cuyas obras originales forman parte del Fondo de Arte de la Colección ERD.

Desde esta perspectiva, la colección puede ser leída como una infraestructura de memoria patrimonial tanto material como inmaterial de acuerdo con la definición del Servicio Nacional del Patrimonio al señalar que: *El patrimonio cultural es un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes". (Mincap., s.f.).* Al ser vista desde el sentido propuesto por la teoría curatorial contemporánea ya no solo organiza objetos, sino que produce condiciones de visibilidad para ciertos relatos, generando proyectos curatoriales que producen infraestructura cultural tal como lo ha señalado Justo Pastor Mellado al plantear *el rol del curador como productor de infrestructura cultural.* (Mellado J. , El curador como productor de infraestructura., 2011). En el contexto nacional, marcado por discontinuidades archivísticas y centralismo institucional, este tipo de iniciativas adquiere una característica particular, en especial cuando se trata de difundir la vida, obra y legado de los artistas cuyas obras originales conforman dicha colección.

Lo que aquí se propone no es una revisión exhaustiva de la colección, sino una lectura situada que atiende a sus líneas de gestión cultural. Entre ellas, destacar una constelación de artistas cuya presencia permite articular una historia del arte chileno desde la región de Valparaíso, desplazando el eje tradicionalmente centrado en Santiago para que precisamente esta lectura pueda ocurrir desde lo patrimonial.

LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Un aspecto relevante ha sido el rol desempeñado junto a la permanencia y vigencia hasta nuestros días de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar fundada oficialmente en el año 1939 que ha pasado a constituirse como una institución formadora de artistas siendo un agente importante de nuestro patrimonio cultural regional y nacional, situación muy similar a la que se encuentra la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso, igualmente una institución que se ha consolidado como un referente de las artes visuales con un marcado enfoque social y popular que fue creada en el año 1960 impulsada por un grupo de artistas liderado por el artista húngaro Lajos Janosa, avencindado en Valparaíso habiendose constituído como su primer Director.

El patrimonio cultural ha sido tradicionalmente asociado a bienes tangibles: monumentos, obras de arte, objetos históricos. Sin embargo, desde finales del siglo XX, su definición se ha expandido para incluir dimensiones inmateriales, reconociendo la importancia de prácticas, conocimientos y expresiones vivas.

El patrimonio material comprende aquellos bienes físicos que poseen valor histórico, artístico o cultural como en este caso, con los objetos y obras que integran la colección ERD. Estas piezas no solo tienen un valor estético, sino que funcionan como soportes de memoria y documentos históricos.

Por su parte, el patrimonio inmaterial incluye prácticas, saberes, técnicas y formas de transmisión que no se materializan exclusivamente en objetos. En el campo artístico, esto se traduce en pedagogías, linajes formativos, modos de hacer y comunidades de aprendizaje. La enseñanza del grabado, la disciplina del dibujo o las metodologías de taller de dibujo, pintura y/o escultura constituyen formas de patrimonio inmaterial que se transmiten intergeneracionalmente.

Siguiendo enfoques críticos, el patrimonio puede entenderse como una práctica performativa: algo que se activa en contextos específicos y que depende de procesos de mediación, interpretación y circulación. En este sentido, toda colección es también un dispositivo curatorial que traduce, selecciona y reconfigura significados.

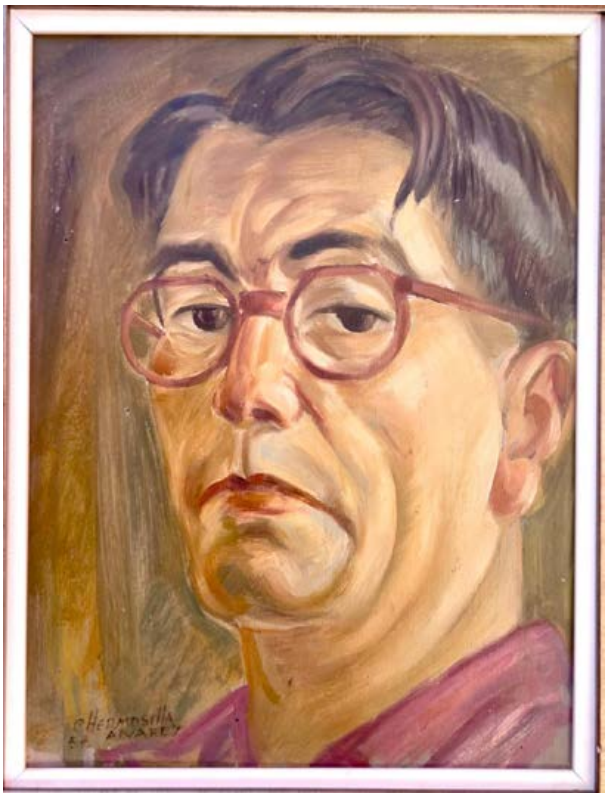
Un aspecto relevante en esta lectura es el rol de las instituciones formativas. La Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso constituyen espacios fundamentales en la configuración del patrimonio cultural regional. Ambas instituciones no solo forman artistas, sino que producen comunidad, lenguaje visual y memoria colectiva.

Estas escuelas pueden ser entendidas como patrimonio inmaterial en sí mismas, como espacios donde se transmiten saberes, técnicas y valores. Su continuidad histórica permite sostener una escena artística local que desafía el centralismo cultural y propone una lectura descentralizada del arte chileno.

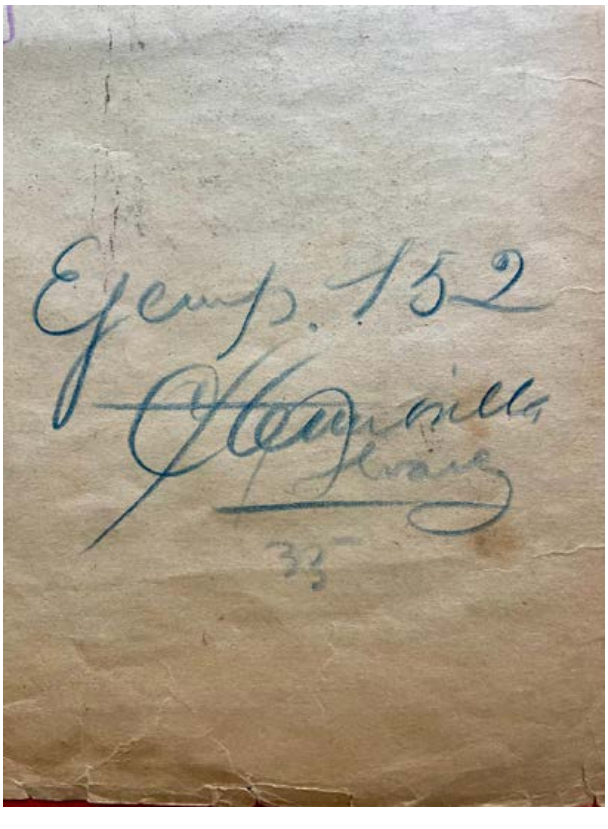
COLECCIÓN EULOGIO ROJAS DURAN (ERD)

Desde la Colección ERD, en el centro de esta construcción patrimonial propuesta se encuentra **Carlos Hermosilla Álvarez (**1905–1991), figura clave en la consolidación del grabado chileno. Formado en el contexto cultural porteño de comienzos del siglo XX, su trayectoria combina producción artística y labor pedagógica en una intensidad difícil de disociar (Rojas, 2024). La fundación del Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar en 1939 no constituye un episodio más en su biografía, sino un punto de inflexión en la historia de la gráfica en Chile que permite sostener la tesis de la permanencia del grabado a traves de los años cobrando una relevancia preponderante en la actualidad con variados centros de grabado que producen obra gráfica contemporánea

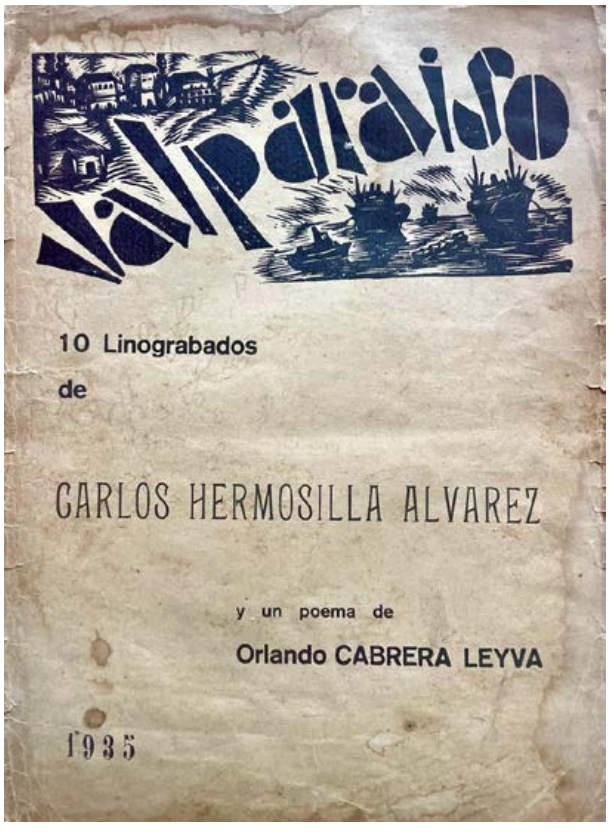
Sus carpetas *Caras de la raza y del trabajo (1934) y Valparaíso* (1935) permiten comprender el grabado no solo como técnica, sino como lenguaje de inscripción social. Como señalara Antonio Romera, su obra *"se dirige al pueblo y construye una visualidad donde el trabajador aparece no como motivo anecdótico, sino como sujeto histórico".* (Romera A. , 1959) Sin embargo, reducir su importancia a su producción material sería insuficiente: Hermosilla es, ante todo, un productor de transmisión de conocimiento, oficio y patrimonio, un agente que instala una pedagogía del grabado que se prolonga en generaciones posteriores y que están produciendo obra gráfica en la actualidad. Desde la Colección ERD se ha estado difundiendo su vida, obra y legado desde el año 2015 a la fecha, con variadas exposiciones con obras originales en centros culturales de le Región y de varias otras ciudades de nuestro país. (Rojas, 2024).



>> Figura 1. "Autorretrato", óleo sobre madera. 35x30 cm. Carlos Hermosilla Álvarez. Fuente: Elaboración propia



>> Figura 2. Firma de Carlos Hermosilla Álvarez. Fuente: Elaboración propia



>> Figura 3. Portada de 10 linograbados de Carlos Hermisilla, que acompañan poemario de Orlando Cabrera Leyva. Año, 1965, aguafuerte. 50x45 cm. Carlos Hermosilla Álvarez. Fuente: Elaboración propia



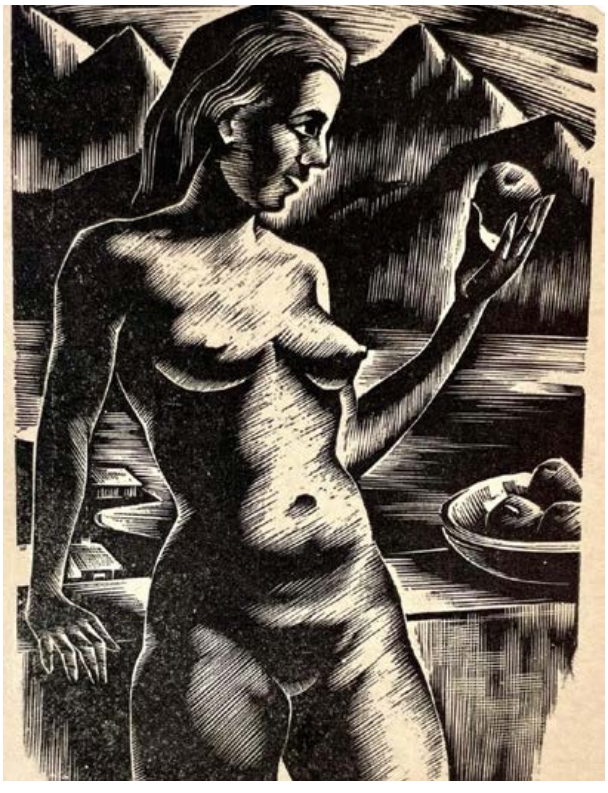
>> Figura 4. "Homenaje a Durero", aguafuerte. 50x45 cm. Carlos Hermosilla Álvarez. Fuente: Elaboración propia

Esta dimensión pedagógica encuentra un eco particular en la figura del alemán **Hans Soyka Foita** quién nació en Berlín-Charlottenburg en 1909, artista y docente estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín en donde fue alumno del grabador Hans Orlowsky y Max Haus. Llegó a Chile en el año 1939. Como profesor de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar consolidó a partir del año 1950 una práctica formativa basada en la disciplina del dibujo y la observación. La expresión "sus pollitos", con la que se designa a sus estudiantes, no es meramente anecdótica: nombra una comunidad de aprendizaje que persiste como memoria viva. En este punto, la Colección ERD no solo conserva algunas de sus obras, sino que registra una genealogía pedagógica, un modo de transmisión que forma parte del patrimonio inmaterial de la Región o como señala Justo Pastor Mellado "una escena local" que mantiene vigencia por medio de la producción artística de varios de sus discípulos. Antonio Romera escribió en La Nación, el 18 de noviembre de 1949:

> "... Hans Soyka muestra un dominio técnico admirable...", "Dentro de la sobriedad expresiva se advierte un refinado modo de modular el color y de poner este al servicio del impulso temático. Lo que más destaca es la unidad integral contenido-forma de sus telas...","El fondo de su pintura se apoya fuertemente en la búsqueda apasionaada de una nueva objetividad que la enlaza con el pasado. Enlace con la tradición, en efecto, sin desoír las voces de la sensibilidad actual". (Romera, 1949.).

Soyka solía decir: *"La pintura exige una gran concentración, y un sinfín de conocimientos que son parte de ella sin hacerla" (...) "Somos hijos y parte de la naturaleza, y de ella nos llega una fuente continua de estímulos para nuestro trabajo, por muy abstracta que sea nuestra pintura". (Catalán, 2000).*

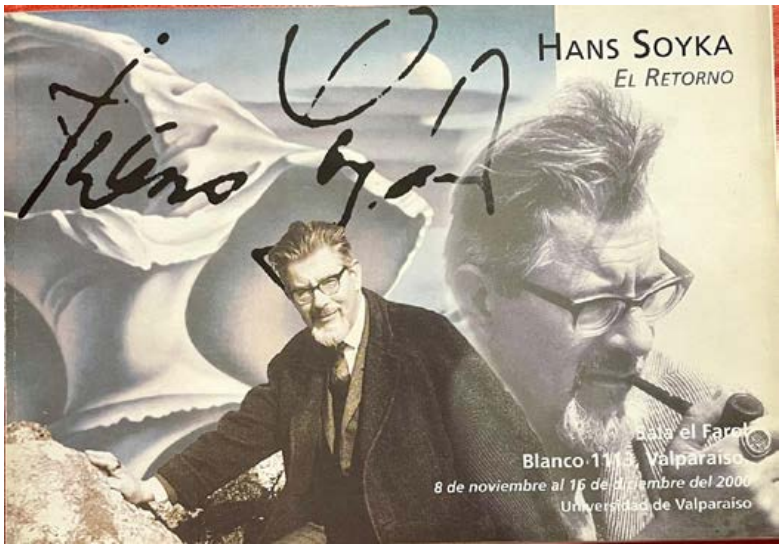
El "Gringo Soyka" como le solían llamar formó en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar a artistas que han continuado su legado aportando con su arte y contribuyendo a enriquecer el patrimonio cultural de la Región de Valparaíso, entre ellos podemos nombrar a Edgardo Catalán, Hugo Rivera Scott, Hans Scholtbach, Jorge Osorio, Marco Hughes, Carlos González Yañez, Percy Hertzer Plaza, Erna Alfaro Saá, Patricia Tejeda, Ana Luisa Urbina Pütz, Alvaro Donoso Guerrero, Sergio Rojas, Eliana Quevedo, Ulises Besoaín, Bruna Solari, Olga Dueñas, Gustavo Alvarado y Federico Assler.

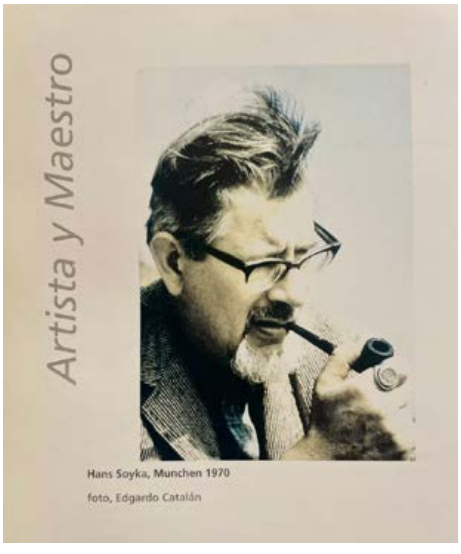


>> Figura 3. "Mujer con manzana", aguafuerte. 20x25 cm. Hans Soyka. Fuente: Elaboración propia



>> Figura 4. "La Virgen Necia", témpera al huevo en lino sobre panel. 41x62 cm. Fuente: Elaboración propia





>> Figura 5-6. Afiche exposición Sala El Farol, Universidad de Valparaíso, año 2000. Al lado, fotografía interior del catálogo de la Exposición (200) tomada por artista Edgardo Catalan, organizador. Fuente: Elaboración propia

La inclusión de **Pedro Lobos Galdámez** (1919–1968) introduce otra inflexión en esta lectura patrimonial. Su pintura, inscrita en la tradición del realismo social, desplaza el énfasis desde la técnica hacia la representación del mundo rural y popular. Sus escenas campesinas, lejos de idealizar el territorio, lo presentan como espacio de tensión y experiencia histórica. En este sentido, sus obras operan como documentos visuales, registros de una sensibilidad social que dialoga con procesos políticos más amplios. Fue un talentoso artista nacido en Putaendo en la Región de Valparaíso y formado tanto en la Escuela de Bellas Artes como en la Escuela de Artes Aplicada ambas de Santiago. En el año 1948 obtuvo la Beca del Gobierno de Brasil para perfeccionarse en la pintura mural, allí estuvo dos años bajo la tutela del maestro Cándido Portinari. Posteriormente obtuvo una beca del Gobierno de México para perfeccionarse en grabado y pintura mural trabajando en el taller del maestro Diego Rivera cuya influencia fue sin duda de gran valor en su regreso al país. En 1954 fue contratado por el Gobierno de Ecuador para crear el Taller de Grabado en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, colaboró en la creación de la Escuela de Artes Plásticas de la ciudad de Mérida en Venezuela en el año 1958 contratado por la Universidad de Los Andes.

Dibujante, grabador, ceramista, escultor y pintor, en cada obra suya late y se proyecta entrañablemente en lo popular. A raíz de su muerte prematura en julio de 1968 a la edad de 49 años, Carlos Hermosilla Álvarez se preguntaba en un escrito: *"¿Fue denuncia su arte?, ¿Fue bandera?, ¿Fue grito? ¿Fue queja? Y respondía: "No; fue puro y simplemente amor". (Hermosilla, 1968.)* Y parece ser verdad. Pese a que su vida, durante largos años y desde la misma infancia, fue dura y a veces violenta, en sus obras Pedro Lobos era amor. Amor por la gente del pueblo, por sus costumbres, por la esencia misma de la humanidad, quizás sin proponérselo retrataba lo más tierno de sí en cada uno de los personajes de su vasta producción pictórica y gráfica. Por su parte el crítico de arte Carlos Maldonado escribió en el año 1968:

> "Pedro Lobos, además incorpora al tema el objeto nacional y allí lo dignifica, lo saca de la cotidianeidad para darle la ancha dimensión del arte. Sus óleos y especialmente sus grabados nos muestran junto al niño, como un amigo más, el trompo, el volantín, el run run, el barquito y el sombrero de papel diario, el remolino diciochero. Nunca tampoco está ausente de sus obras la guitarra criolla, el bonete maulino, la faja y la mantilla, la trenza de la muchacha pueblerina y el cacho chichero". (Maldonado, 1968).

Pedro Lobos Galdámez estaba empapado y era comunicante en su entorno nativo. Sensual y sentimental a la vez, armonizaba estéticamente sus hombres, sus mujeres y los objetos nacionales como definición constante del alma chilena, que era su propia alma plena de sentido patriotico y patrimonial tanto material como inmaterial.



>> Figura 7. "Retrato de niño", óleo sobre lino. 110x78 cm. Pedro Lobos Galdámez Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 8. "Las viviendas", litografía. 30x35 cm. Pedro Lobos Galdámez. Fuente: Elaboración propia.

Si Hermosilla y Lobos permiten pensar la relación entre arte, patrimonio y sociedad, la presencia de los artistas húngaros **Pablo Vidor Doctor, Ladislao Cheney, Rudolf Pintye y Lajos Jánosa** introduce una dimensión distinta: la del desplazamiento. Llegados a Chile en el contexto de las crisis europeas de la primera mitad del siglo XX, estos artistas se insertan en la escena local no solo como productores, sino como formadores de varias generaciones de artistas locales, realizando una labor académica en las artes plásticas que se conservan y transmiten hasta nuestros días junto a una producción artística que se ha integrado al patrimonio inmaterial regional.

Pablo Vidor Doctor, nació en Budapest (Hungria) en 1892. Durante la Primera Guerra Mundial debió interrumpir sus estudios y se alistó en la Cruz Roja. Estudió pintura en Budapest, Viena y Munich. Llegó a Chile en 1924, y se nacionalizó en 1931. En ese tiempo fue contratado como profesor por la Academia de Bellas Artes y fue nombrado director del Museo de Bellas Artes en 1930 y ocupó el cargo hasta mediados de 1933. El artista también es autor de diversos libros, algunos de ellos son "Doce capítulos del génesis" (Editorial Universitaria, 1949), "El Arte Precolombino" (Noticiario mensual del Museo de Historia Natural, 1959), "Arte y Cultura de la Cuenca del Mediterráneo) y diversos artículos sobre arte. Ha expuesto en Budapest, Berlín, Nueva York, San Francisco y Toledo (Estados Unidos), y en museos y galerías a lo largo de Chile. En 1960 fue premiado por la Sociedad Nacional de Bellas Artes; por la Municipalidad de Valparaíso en 1967 y por el Salón Oficial de la misma ciudad. Vidor tuvo una productiva carrera artística en la Región al punto que decidió vivir durante gran parte de su vida en el exclusivo balneario de Zapallar.



>> Figura 9. Naturaleza muerta", óleo sobre tela, Óleo sobre tela. 60x68 cm. Autor: Pablo Vidor Fuente: Elaboración personal



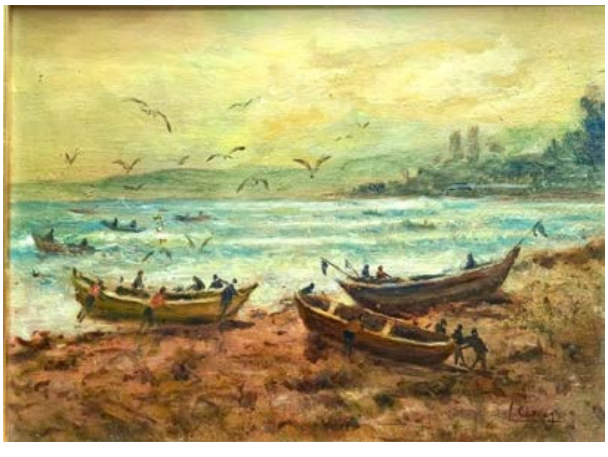
>> Figura 10-11. Dibujos S/N Dibujos. 35x25 cm. Autor: Pablo Vidor Fuente: Elaboración personal

Ladislao Cheney: Lázsló Vuchetich de Cseney Pusztay, conocido en Chile como Ladislao Cheney, nació en Salgotarjan, Hungría, el 27 de enero de 1905. Su familia era de origen croata y se formó en la colonia de artistas de Nagybánya y en la Academia de Bellas Artes de Budapest, bajo la instrucción de su maestro István Réti. La Primera Guerra Mundial y el Tratado de Versalles tuvieron un impacto en su vida personal y profesional, y en 1930 emigró a Chile con su esposa, Rózsa Médy Cseh Kontha.

Una vez en Chile, Cheney se integró a la comunidad de artistas húngaros y chilenos. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Santiago y en la Escuela de Artes Aplicadas, donde perfeccionó la técnica del grabado, junto al artista y profesor Marco Bontá. Ejerció la docencia en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, fundada en 1960 por su compatriota Lájos Janosa, desde donde contribuyeron a estructurar una metodología de enseñanza muy marcada por la formación de Lajos Janosa y que impactó positivamente en las nuevas generaciones de estudiantes de bellas artes que se formaron en dicha Escuela de Bellas Artes.



>> Figura 12. "Paisaje costero", óleo sobre tela. 35x40 cm. Autor: Ladislao Cheney. Fuente: Elaboración propia



>> Figura 13. "Caleta de pescadores", óleo sobre tela. 55x70 cm. Autor: Ladislao Cheney. Fuente: Elaboración propia

Rudolf Pintye Racz, nacido en Kolozovar, Imperio Austro-húngaro, hoy Hungría, a fines del siglo XIX. Llegó a Chile en 1931, realizó numerosas pinturas de paisajes, retratos y escenas de género, se radicó en Valparaíso, registrando en sus telas retratos, motivos marinos, rincones campestres, escenas de la vida y labores del campo, vida de los pueblos originarios y/o bellezas naturales de Chile.

Retrató a personas pertenecientes a familias adineradas de la época como Pascual Baburizza, colegas pintores como Aristodemo Lattanzi en Valparaíso a autoridades eclesiásticas como el Cardenal José María Caro, durante una estadía en Magallanes aprovechó de pintar retratos de personas de la aristocracia como la del niño Francisco Campos Braun entre otros. Se transformó por medio de su talento en la pintura en un destacado retratista que ha dejado un sin número de obras de esta naturaleza en una época en que la fotografía era incipiente y costosa.



>> Figura 14. "Carreta de bueyes", óleo sobre tela, 40x50 cm., autor: Rudolf Pintye. Fuente: Elaboración propia.

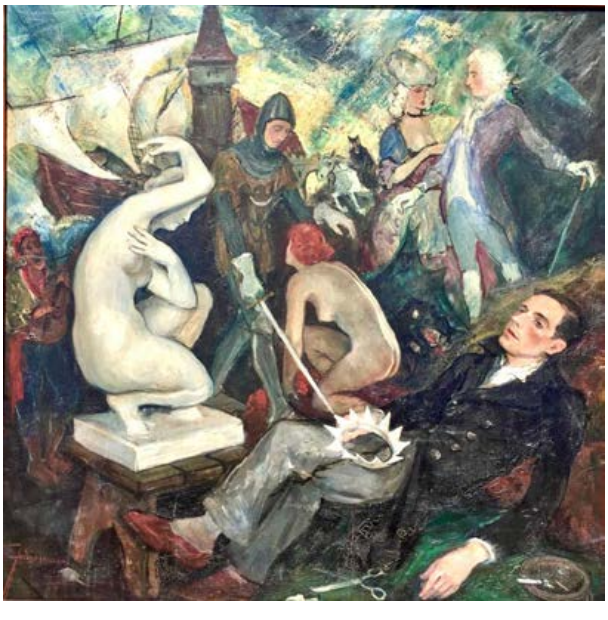


>> Figura 15. "Retrato de mujer", óleo sobre tela. 50x35 cm. Rudolf Pintye. Fuente: Elaboración propia.

Lajos Jánosa (1902–1983), fue un destacado pintor húngaro nacido en la ciudad de Köszeg cercana a la frontera con Austria y radicado en Chile desde el año 1948, reconocido fundamentalmente por ser el primer director y maestro fundamental de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Valparaíso. Fue una figura clave en la enseñanza artística porteña, influenciando a múltiples generaciones de artistas con sus conocimientos sobre pintura. Fue pieza fundamental en la formación de la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso, la cual nació al interior del Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, Palacio Baburizza por iniciativa del alcalde Guillermo Winter Elizalde, fue un maestro que cultivó la disciplina plástica y la técnica de los grandes maestros entre sus discípulos. Desarrolló su propia obra, destacando óleos y autorretratos, algunos de los cuales forman parte de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso. La galería de arte de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Valparaíso lleva su nombre en honor a su trayectoria. Su legado se mantiene vigente en la escena artística de Valparaíso, siendo recordado como un maestro influyente que conectó la tradición europea con el arte local.



>> Figura 16. "Anciano trabajando", óleo sobre tela. 25x40 cm. Lajos Jánosa: Elaboración propia.



>> Figura 17. "Anatomía de un sueño", óleo sobre tela. 100x100 cm. Autor: Lajos Jánosa. Fuente: Elaboración propia.

El impacto de estos artistas húngaros no debe medirse únicamente en términos estilísticos. Más que importar una modernidad europea, estos artistas participan en su traducción situada, adaptando lenguajes y métodos a un contexto periférico. En este proceso, la enseñanza artística se convierte en un espacio de mediación cultural, donde lo europeo y lo local no se oponen, sino que se reconfiguran mutuamente dando origen a una visión contemporánea de la pintura regional como un nuevo y atractivo aporte al patrimonio inmaterial de la Región. Sus obras se exhiben en importantes museos regionales tales como el Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, Palacio Baburizza y el Museo Municipal de Viña del Mar, Palacio Vergara, además de varias colecciones privadas de la Región y del país.

Al momento de terminar este artículo ha llegado a mis manos, el maravilloso libro "Artistas Húngaros en Chile" escrito por Carla Badani Schoneweg (1965), editado por Pedro Maino Swinburn de la Editorial Pintura Chilena 2025. (Badani, 2025.). En este libro su autora nos proporciona antecedentes desconocidos de los artistas húngaros en Chile, con una exhaustiva investigación que permite ratificar y en algunos aspectos rectificar algunos datos de los artistas pintores húngaros referidos en este artículo.

CONCLUSIÓN

Al considerar lo antes señalado, la Colección ERD puede ser entendida como un archivo de estas traducciones. Cada obra, cada trayectoria, cada relato constituye un punto de condensación donde se cruzan historia, técnica y experiencia. Tal como ha señalado Isabel Tejeda Martín, todo montaje, y por extensión toda colección, implica una operación de traducción, con sus inevitables fidelidades y desplazamientos. (Tejeda Martin, 2006.)

Esta condición se vuelve especialmente visible cuando la colección es activada en contextos curatoriales. Experiencias como la de haber contribuido con la exposición *"Grabado: Hecho en Chile"* (Mellado J. , 2021.) con obras de la Carpeta "Valparaíso" de Carlos Hermosilla Álvarez, permiten observar cómo el archivo se transforma en relato, cómo las obras son reinscritas en nuevas narrativas. En este sentido, la colección no es un conjunto cerrado, sino una plataforma de activación contínua poniendo en valor obras, historias y relatos que se integran al patrimonio material e inmaterial de ciudades como Viña del Mar y Valparaíso.

Lo que está en juego, no es solo la conservación de objetos, sino la producción de historia en una escena local y patrimonial. En un campo donde las jerarquías han privilegiado ciertos medios, particularmente la pintura, la centralidad del grabado en la colección introduce una tensión crítica. Como ha señalado el crítico de arte Justo Pastor Mellado, *el grabado no debe ser entendido como un espacio menor, sino como un lugar donde se han articulado formas radicales de crítica visual.* (Mellado J. , La Novela Chilena del Grabado., 1995.)

Esta tensión se proyecta también en el plano territorial. Al situarse en la Región de Valparaíso, la colección ERD participa de una descentralización efectiva del relato artístico chileno. No se trata simplemente de agregar nombres al canon, sino de reconfigurar sus condiciones de posibilidad en especial con las obras de Vidor, Cheney, Pintye y Janosa.

En este sentido, la colección puede ser leída como una forma de justicia cultural y patrimonial: una práctica que no solo recupera obras, sino que restituye contextos, vínculos y procesos de transmisión. Su valor no radica únicamente en lo que conserva, sino en lo que hace posible pensar, reflexionar, difundir y proyectar.

De este modo, la Colección Eulogio Rojas Durán puede comprenderse como una infraestructura patrimonial y curatorial expandida, en la que obra, biografía, territorio y pedagogía se articulan en un entramado dinámico de relaciones. Más que un archivo orientado a la conservación del pasado, constituye un dispositivo crítico de activación cultural capaz de producir nuevas lecturas sobre el arte chileno desde una perspectiva regional. En un escenario marcado por el centralismo institucional y las discontinuidades de la memoria artística, la colección demuestra que las prácticas de coleccionismo, cuando son concebidas como proyectos educativos, culturales y sociales, poseen la capacidad de restituir contextos, visibilizar genealogías y fortalecer procesos de transmisión intergeneracional. En este sentido, su aporte trasciende la preservación material de las obras para situarse en el ámbito de la producción de conocimiento, contribuyendo a la construcción de un patrimonio vivo que no solo interpela el presente de las artes visuales en Chile, sino que también abre nuevas posibilidades para pensar su futuro desde los territorios.

BIBLIOGRAFÍA

Badani, C. (2025.). *ARTISTAS HÚNGAROS EN CHILE*. Santiago.: Editorial Pintura Chilena.

Catalán, E. (2000). El Retorno. *Sala El Farol, Valparaíso.*

Mincap., S. N. (s.f.). S*ervicio Nacional del Patrimonio.* Recuperado en: https://www.patrimoniocultural.gob.cl/que-entendemos-por-patrimonio-cultural

Mellado, J. (28 de Abril de 2011). *El curador como productor de infraestructura*. Recuperado en sitio: Esfera Pública.: https://esferapublica.org/el-curador-como-productor-de-infraestructura/

Hermosilla, C. (Agosto. de 1968.). Perduración de Pedro Lobos. *La Estrella de Valparaíso.*

Maldonado, C. (31 de Julio de 1968). Pedro Lobos: de obrero a pintor del alma popular. *El Siglo*., pág. 10.

Mellado, J. (2021.). *GRABADO: HECHO EN CHILE*. Santiago.: Centro Cultural La Moneda.

Mellado, J. (1995.). *La Novela Chilena del Grabado.* Santiago.: Economías de Guerra.

Romera, A. (18 de Noviembre. de 1949.). Hans Soyka. *La Nación.*

Rojas, Eulogio. (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

Romera. A. (1959). *Carlos Hermosilla*. (Vol. COLECCION ARTISTAS CHILENOS). Ricardo Sta. Cruz 747 - Stgo: Editorial Universitaria, S. A.

Tejeda Martin, I. (2006.). *El Montaje Expositivo como Traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70.* Madrid.: Trama Editorial.

Reconversión adaptativa del patrimonio. Una estrategia de puesta en valor y desarrollo de los barrios. Tres casos del centro histórico de Santiago.

VALERIA CONSTANZA MARCHANT MORENO
Arquitecta, Universidad UNIACC. Tesista Núcleo Milenio Patrimonios, Nupats (NCS2024_014), Chile.
Magíster en Patrimonio, Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso.
ORCID: 0009-0006-2000-1280

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Adaptive reconversion of heritage. A strategy for enhancing and developing neighborhoods. Three cases from the historic center of Santiago.
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 176-195
Recepción: diciembre 2025
Aceptación: julio 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5936

RESUMEN

La reconversión adaptativa de inmuebles con valor patrimonial constituye una estrategia clave para la readaptación de edificaciones que han perdido su función original y su relación con el entorno urbano. A través del cambio de uso, estos inmuebles no solo aseguran su permanencia, sino que también contribuyen activamente a la revitalización del barrio. En este contexto, la transformación hacia destinos residenciales o mixtos adquiere especial importancia para la reactivación del centro de Santiago, en las zonas donde ocurrieron transformaciones en la configuración urbana y uso de sus edificios tras el estallido social y la pandemia.

ABSTRACT

The adaptive repurposing of heritage buildings is a key strategy for rehabilitating structures that have lost their original function and their connection to the urban environment. Through a change of use, these buildings not only ensure their preservation but also actively contribute to the revitalization of the neighborhood. In this context, conversion to residential or mixed-use developments is especially important for the reactivation of downtown Santiago, particularly in areas where changes in urban configuration and building use occurred following the social unrest and the pandemic.

INTRODUCCIÓN

Este estudio busca evidenciar que la reconversión adaptativa de inmuebles con valor patrimonial constituye una estrategia eficaz para el desarrollo y revitalización de barrios en el centro Histórico de Santiago evidenciando casos en los que es posible transformar lo existente, adecuándolo a la forma en la que hoy habitamos. Así como las personas evolucionamos y nos adaptamos, las edificaciones también pueden transformarse y contribuir a revitalizar el corazón de la ciudad de Santiago. En este contexto, adoptar el concepto de "Reconversión Adaptativa" se vuelve fundamental como estrategia de preservación y salvaguardia del patrimonio.

El presente trabajo de investigación busca abordar la recuperación de barrios emplazados en las proximidades de la denominada "Zona Cero" de Santiago, en aquellos barrios que se vieron afectados por el estallido social y la pandemia, donde —como consecuencia de estos hechos— una parte considerable de las principales cadenas comerciales, farmacéuticas, hoteles y oficinas cerraron, se trasladaron a comunas del sector oriente, sumado a que por la implementación del teletrabajo disminuyó la necesidad de ocupación de edificaciones para oficinas. Por estas razones, es importante reconocer estos hitos como movilizadores de una nueva realidad, los que, a su vez, movilizan nuevas oportunidades de recuperación de inmuebles, Esta reconversión no solo rescata el valor cultural y arquitectónico de la ciudad, sino que también fortalece el sentido de pertenencia, mejora la seguridad y promueve la convivencia social. En un contexto marcado por la escasez de suelo y la crisis habitacional, recuperar estos inmuebles representa una alternativa sostenible y necesaria para repensar el futuro.

La falta de arraigo y sentido de pertenencia hacia el centro de Santiago ha contribuido al deterioro de este espacio urbano y sus inmuebles, en parte porque ha sido utilizado, principalmente, como zona de tránsito y no como un lugar para habitar. Se plantea que, mediante la reconversión adaptativa de edificios hacia usos residenciales, es posible fomentar el cuidado, la identificación y la revitalización del centro, promoviendo una ciudad más habitable, segura y socialmente integrada, sirviendo como modelo para otras ciudades de Chile.

Con el fin de evidenciar la reconversión adaptativa como estrategia de recuperación de inmuebles, se exponen tres casos emplazados en distintos barrios del centro histórico de Santiago, dando a conocer sus principales características, en qué consisten estas transformaciones de usos y complejidades.

El estudio de casos se elaboró mediante el trabajo de campo, donde se hizo levantamiento en terreno del estado actual de los inmuebles para reconversión. Junto con ello se realizó un catastro de las edificaciones ubicadas en las cuadras más próximas a cada proyecto, se obtuvo información precisa sobre su uso y estado de ocupación, reconociendo aquellos inmuebles de valor patrimonial (Inmuebles de Conservación Histórica (ICH), Zonas de Conservación Histórica (ZCH), Monumentos Nacionales (MN) y Zonas Típicas (ZT)). Como base se consideró el plano de Zonificación Especial del Plan Regulador Comunal de Santiago. El catastro se presenta en el desarrollo de dos planos (por caso de estudio) con leyenda y simbología específica, donde uno de ellos será destinado a determinar las zonas e inmuebles patrimoniales y, el otro, a identificar el uso de suelo actual de las edificaciones, lo que servirá para establecer aquellos inmuebles con posibilidades de reconversión.

Para el objetivo específico que tiene relación con la investigación se consideraron datos narrativos mediante el desarrollo de entrevistas (autorizadas para su publicación en este artículo) con dos profesionales involucrados en el tema: Simón Duch, cofundador de Cassá Estudio, quien aportó su conocimiento con una visión desde el ámbito privado (inmobiliaria), facilitando, a su vez, el acceso a los inmuebles presentados como estudios de caso y, desde el ámbito público, Pablo Jaque Valdés, encargado Oficina Técnica Regional Metropolitana del Consejo de Monumentos Nacionales. A su vez, se entrevistó a otros profesionales vinculados al ámbito público, quienes no autorizaron la publicación de sus entrevistas, pero que sí otorgaron información valiosa para el desarrollo de este artículo. La investigación se complementa, además, con la recopilación y el análisis de documentos históricos y específicos referentes al tema, publicaciones, planimetrías, artículos, fuentes virtuales y material bibliográfico.

CONCEPTUALIZACIÓN

Para comprender la importancia de generar estrategias para resguardar el patrimonio arquitectónico, es necesario definir algunos conceptos elaborados por la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), entre otros organismos internacionales que exponen, en cartas y normas, directrices esenciales para el resguardo del patrimonio a nivel mundial. En la Carta de Venecia —carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (1964)— y la Carta de Cracovia (2000), se exponen dos conceptos claves: conservación y restauración.

Se considera que la conservación y la restauración son disciplinas vinculadas a las ciencias y a todas las técnicas que contribuyen al estudio y la salvaguarda del patrimonio, tanto en su aspecto material como el testimonio histórico e inmaterial. La conservación definida en la Carta de Cracovia como "el conjunto de actitudes de una comunidad dirigidas a hacer que el patrimonio y sus monumentos perduren".

> "La conservación de un monumento implica preservar su paisaje de entorno a una escala adecuada. Cuando el entorno tradicional subsiste, tiene que mantenerse. No se deberá permitir construcción nueva, demolición y cualquier modificación que pudiera alterar las relaciones entre los volúmenes y los colores". (ICOMOS, 1964, Artículo 6).
>
> La restauración busca "revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la esencia antigua y a los documentos auténticos". (ICOMOS, 1964, Artículo 9).

En la carta de Cracovia se expone que el patrimonio está sujeto a un proceso de evolución constante, haciendo énfasis en el rol de las comunidades a la hora de repensar el patrimonio:

> *Cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio.*

Con la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico surgen nuevas terminologías, como la reutilización, mencionada, por primera vez, en la Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial, como una forma de asegurar su conservación:

> *La adaptación armónica y la reutilización pueden ser una forma adecuada y económica de asegurar la supervivencia de los edificios industriales". "La continuidad que implica la reutilización puede proporcionar estabilidad psicológica a las comunidades que se enfrentan al repentino fin de una fuente de trabajo de muchos años.* (Carta de Nizhny Tagil, 2003, Artículo 4, III).

La reutilización hace referencia a la parte del proceso de restauración que implica volver a utilizar un edificio de manera apropiada y respetuosa después de su recuperación.

Según Diane Simard, la reutilización puede entenderse de dos maneras: una, como rehabilitación, que implica el uso continuo del espacio, y otra, como reciclaje, que consiste en reaprovechar los elementos arquitectónicos y estructurales originales de un edificio histórico para darle un nuevo propósito. El reciclaje, que se sitúa entre el abandono y la actualización, actúa como un vínculo entre el pasado y presente.

Reciclaje: es el tipo de intervención que se realiza en un edificio para adaptarlo a una nueva función. Se le identifica también con otros nombres como reconversión, reutilización, rehabilitación y otros similares. Tiene por objeto dar nuevas condiciones de habitabilidad a un edificio. Los espacios se adaptan a una nueva función, acción que permite modificaciones del original, siempre que se mantenga su espacialidad, por lo que los cambios deberán ocurrir dentro del orden de transformación que plantea el mismo original.

Todos estos conceptos se relacionan con el destino de las edificaciones. Podemos identificar que, si bien en un inicio la conservación del patrimonio arquitectónico estaba vinculado, principalmente, con la valoración material del inmueble y su memoria histórica, con el tiempo fue cobrando valor la reutilización como una nueva forma de rescate del patrimonio arquitectónico, dando importancia a las comunidades y supliendo las necesidades del presente, no solo reservándose a la memoria del pasado histórico. Esto es clave a la hora de repensar el patrimonio arquitectónico, garantizar mediante el cambio de destino su funcionalidad, transformándolo en patrimonio vivo.

Al hablar de la reconversión de una antigua construcción, hacemos referencia a la variación de este edificio y su función, considerando que ya existe una edificación que actúa como soporte, que será utilizada para un nuevo destino. Este nuevo destino podría traer resultados fructíferos y beneficiosos, tanto para la conservación patrimonial como para la comunidad, por lo que es fundamental tener en cuenta la nueva función útil, considerando, además, la evolución de usos que la sociedad requiere. La reconversión integra las necesidades del presente, resguardando las huellas del pasado y contemplándolo como patrimonio para el futuro.

Al adoptar una visión holística, donde la reconversión, además de centrarse en la unidad edificada, en su nuevo programa considera las necesidades del entorno y junto con ello discurre en el tejido urbano, hablamos de una "reconversión adaptativa". El cambio de uso y sus nuevos programas vienen a fortalecer la recuperación del barrio, permitiendo habitar barrios que ya fueron vividos, que tuvieron su propia identidad, pero que ahora, gracias a su reconversión, serán ocupados por otros habitantes que harán de este barrio su hogar, desarrollando una nueva oportunidad de construir seguridad, dominio e identidad, promoviendo el valor intangible vinculado al patrimonio material, que es el aporte a la calidad de vida, no solamente la respuesta a la necesidad de vivienda, si no que al habitar colectivo que se logra viviendo en comunidad.

La condición del concepto adaptativo hace referencia a la escala urbana del entorno construido, mientras que el concepto de reconversión alude a la escala edificada. El nuevo programa viene a suplir una necesidad actual en consonancia con su entorno inmediato.

Cuando hablamos de reconversión adaptativa, nos enfocamos en aquellas edificaciones que, con el paso del tiempo, decayeron, perdiendo su valor original y el vínculo con el entorno en el que se sitúan, y que, por lo tanto, deben ser readaptadas para salvaguardar su existencia. Pero ¿cómo reactivamos esta edificación y su relación con el barrio donde se emplaza? Lo hacemos repensando en un nuevo destino, que integre a las comunidades; es ahí cuando adquiere gran importancia la trasformación del uso a un destino mixto. Como premisa se debe considerar el uso residencial, pero a ello se deben adicionar, como mínimo, usos mixtos en su primer nivel, ya que estos permitirán activar de forma continua barrios que quedaron dormidos, para dar lugar al desarrollo de un vínculo afectivo mediante el sentido de lugar de quienes lo transitan y habitan, que solo es otorgado por la pertenencia, la identidad y la familiaridad con el espacio habitado. La comprensión de la topofilia y la importancia de las comunidades de un determinado lugar es fundamental para entender que la arquitectura debe ser pensada desarrollando espacios de permanencia funcionales, que consideren la planificación urbana y su vínculo con el espacio público.

> *En los inicios de la Psicología comunitaria, la comunidad era definida como el espacio geográfico (un barrio o zona) en el que vive un grupo de personas y en el que se comparten ciertos problemas y se desarrollan distintos tipos de relaciones (vecinos, amigos, familiares, entre otras). Esta definición se limitaba a la idea de ámbito geográfico; por esa razón, posteriormente fue importante tomar en cuenta también los factores psicosociales involucrados en estas agrupaciones humanas, subrayando los factores intersubjetivos, de memoria histórica y formas debida que caracterizaban a dichas comunidades.* (Musitu, Herrero, Cantera, & Montenegro, 2004, p. 45).

Mediante la reconversión adaptativa no solo se recupera un bien inmueble, pues al recuperar un barrio se fortalece la construcción de su identidad y, por consecuencia, mejora el bienestar de su comunidad, se fortalece la interacción social y el sentido de seguridad. Jane Jacobs ha analizado la relación entre el nivel de actividad y el grado de seguridad de una calle. Si hay mucha gente en una calle, hay también una considerable protección mutua; y si la calle está animada, muchas personas la contemplan desde las ventanas porque es significativo y entretenido estar al tanto de lo que pasa.

El arquitecto urbanista Jan Gehl critica el desarrollo habitacional centrado en el modelo neoliberal, que fomenta la creación de edificios de gran volumen, cerrados al espacio público, con mínima interacción entre sus habitantes. Con este modelo se ha perdido el sentido de comunidad y se ha aumentado la sensación de inseguridad. Gehl enfatiza que las ciudades deben ser diseñadas priorizando a las personas,

> «Primero la vida, luego los espacios, luego los edificios (al revés, nunca funciona)». Jan Gehl "Es fundamental que haya vida pública en los espacios públicos. Esto significa que personas de todos los ámbitos se encontrarán con naturalidad en las calles, plazas y parques de la ciudad. Así, podrán ver a qué sociedad pertenecen. Podrán ver a sus conciudadanos en su vida cotidiana". Jan Gehl.

Al igual que en el caso de la reutilización de un sitio industrial, la reconversión contribuye con la regeneración económica de áreas en declive, aportando al desarrollo sostenible, reduciendo la necesidad de nuevos recursos, minimizando residuos e, incluso, disminuyendo los costos que conlleva la ejecución de la obra gruesa de una nueva edificación. Pero cuando a la reconversión le sumamos el concepto de adaptativo y comprendemos su significado que refiere a la capacidad de algo para ajustarse, modificarse o encajar en distintos entornos, estas reconversiones —además de suplir una necesidad mediante el cambio de destino— empiezan a contribuir en la construcción de la calle. La calle ya no es solo el acceso a una vivienda, por donde circulan los residentes del barrio, pues el acceso y la apertura de estos edificios se debe conectar con la calle, con el espacio público, agregando una superficie que no solo es vivida por quienes habitan allí, sino por el resto de la ciudad, ya que la construcción de la calle permite la instalación de galerías, tiendas, jardines interiores u otras estrategias de integración urbana, lo que da lugar a un ritmo urbano mixto y continuo durante el día. El aporte de la construcción de esta continuidad barrial en la primera planta es reforzado en el edificio sometido a una reconversión adaptativa.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

El 18 de octubre del año 2019, es una fecha que marca un antes y un después en la forma de habitar el centro de Santiago de Chile. Ese día comenzaron las protestas y marchas masivas producto del descontento ciudadano por el alza de treinta pesos en pasaje del Metro. Las protestas, marchas y manifestaciones multitudinarias del estallido social ocurrieron, principalmente, en el centro de Santiago, en lo que la prensa denominó como "Zona Cero". El concepto "zona cero" proviene del inglés *ground zero*, utilizado para definir un punto o área donde ocurre algún daño severo o una destrucción; en español, la unión de ambas palabras significa área vacía o área de inicio. El teórico Roland Barthes señala que el lenguaje y las palabras contienen signos que permiten construir territorios e imaginarios capaces de moldear las cualidades de los espacios físicos (2011, p. 42).

> *Considerando la capacidad persuasiva del lenguaje, se infiere que, aunque la zona cero de Santiago no fue víctima de un atentado terrorista ni de un desastre nuclear, tal denominación contribuyó a crear un imaginario influenciado por la interpretación discursiva y la realidad material. Esto, a veces, exacerbaba la percepción del lugar como un espacio de guerra, desviando la atención de las razones de origen de las protestas.* (Oliva, 2024, p.151).

Concluido el estallido social, la denominada "Zona Cero" nunca volvió a recuperarse del todo. "La forma, los límites y la estética adquirida por la Plaza de la Dignidad y su entorno fueron completamente redefinidos. Así, los usuarios del espacio público, nuevos sujetos colectivos y políticos". (Lefebvre, 2014, pp. 221– 244). Si bien el Epicentro de la Zona Cero es la Plaza Baquedano —rebautizada por algunos como Plaza de la Dignidad—, sus límites son algo difusos, y se podría hacer referencia a aquellos sectores donde se generaron las principales marchas en la Avenida Alameda Bernardo O'Higgins hasta el Barrio Universitario, situado en la Estación de Metro República y sus alrededores, sectores que se vieron dañados por la violencia callejera. Es en este periodo que se vandalizaron veinte estaciones del metro de Santiago, se saquearon farmacias, supermercados y se dañó y quemó diversas edificaciones de interés patrimonial.

Los motivos que desencadenaron el estallido social en Chile y las consecuencias políticas y sociales, no son motivo de esta investigación, pero es importante mencionarlo, ya que se podría decir que es el hito que dio inicio a los cambios en la configuración y habitar del centro de Santiago. Hasta ese entonces, este sector de la capital albergaba gran cantidad de oficinas y comercio, además de ser un importante lugar de desarrollo turístico y cultural. Tras el estallido social se dañó gran parte de las edificaciones ubicadas en el eje Alameda, se vio afectado el comercio y se devaluaron los edificios habitaciones del sector.

Unos meses después del estallido social, en marzo de 2020, surgió la pandemia, acrecentando las problemáticas y el abandono del centro histórico de Santiago. El uso de varias oficinas quedó relegado a su ocupación ocasional. En muchas de ellas, los trabajadores y trabajadoras cambiaron sus labores presenciales por el teletrabajo, modelo que algunas empresas han adoptado hasta el día de hoy. Sumado a ello, algunas oficinas redujeron su tamaño o se trasladaron al sector oriente de la Región Metropolitana (Providencia, Las Condes y Vitacura), por lo que varios edificios del centro de Santiago quedaron en desuso, generando una nueva oportunidad y necesidad de ocupación de estos inmuebles.

Tras aproximadamente cinco años de los acontecimientos sucedidos, Santiago no volvió a ser la misma ciudad, importantes cadenas comerciales cerraron de forma definitiva, la sensación de inseguridad para los capitalinos aumentó y, tras el deterioro del sector, aumentó la delincuencia y el comercio ilegal.

En el presente está la creciente necesidad de volver a habitar este espacio, pero existe el temor de los grandes inversionistas inmobiliarios debido a lo ocurrido tras el estallido social, sumado a la crisis inmobiliaria actual. Existen iniciativas por parte del gobierno de Santiago, como el proyecto "Nueva Alameda", que sin duda ayudarán a mejorar el aspecto actual de la tan deteriorada Alameda

Bernardo O'Higgins, pero no garantizan que, en un futuro, no vuelva la violencia y el vandalismo. Se debe considerar que el centro de Santiago, al ser una de las zonas cívicas más antiguas de la capital, cuenta, en su mayoría, con edificios de valor patrimonial, y es por ello que, a la hora de pensar en la rehabilitación de edificios, no podemos desconocer las limitantes y restricciones que tienen los inmuebles patrimoniales.

LA RECONVERSIÓN ADAPTATIVA COMO ESTRATEGIA DE RECUPERACIÓN.

Más allá de los hechos y problemáticas planteadas, surgen pequeñas luces que permiten pensar que está zona se puede reactivar. Si bien las oficinas y grandes comercios que se emplazaron en este lugar no volverán, si se podría recuperar mediante un mayor desarrollo residencial en aquellos edificios de oficinas que quedaron vacíos (según un informe de la Empresa Colliers, se estima que existen cerca de 58.534 metros cuadrados de oficinas desocupadas en SantiagoCentro). En la actualidad existen algunas iniciativas de privados por recuperar edificios con valor patrimonial, como es el caso de la Inmobiliaria Cassá Estudio que, desde el 2020 a la fecha, ha recuperado cinco edificios de la zona, que habían sido utilizados como oficinas, transformándolos en departamentos de alquiler. A ello se suma el Edificio Victoria, ubicado en Huérfanos 801, en el cual la compañía de Seguros Bice Vida, firma ligada al grupo Matte, está trabajando en un proyecto de rehabilitación de uso mixto y el proyecto de transformación del Edificio ENEL, ubicado en Santa Rosa (incendiado durante el estallido social), en un edificio habitacional y centro comercial con mercado de comidas y oficinas orientadas a emprendedores e industria creativa.

Tras el estallido social se manifestó, de forma evidente, que los espacios urbanos pertenecen a la multitud, a quienes los transitan, a quienes los viven, a quienes estudian y trabajan allí; que el diseño de las ciudades y sus funcionalidades no radican solo en el diseño arquitectónico o urbanístico, pues el paisaje siempre se ve alterado, para bien o para mal, por sus usuarios. Planteado esto, me cuestiono

que si los espacios pertenecen a sus habitantes, entonces ¿por qué los destruimos? Más allá del descontento social de determinado momento, ¿por qué dañar esta zona? Como hipótesis personal puedo concluir que, de alguna forma, existe una carencia de arraigo e identificación con determinado lugar. Como tendencia general, los seres humanos no dañamos nuestro hogar, muy por el contrario, lo cuidamos, lo embellecemos. Creo que esta zona de Santiago se transformó, principalmente, en un espacio de circulación para los capitalinos, un lugar de paso para acceder a oficinas, casas de estudios, centros comerciales y otros. Tal vez a ello responde la falta de cuidado e identificación de los capitalinos con este espacio, pues, de hecho, muchos de los manifestantes que se congregaban en la denominada zona cero no eran residentes de la comuna de Santiago, más bien era un lugar de reunión estratégico por la proximidad de los trabajos y lugares de estudio, de fácil acceso y con un amplio espacio público para reunir a la mayor cantidad posible de personas.

Creo firmemente que la manera de poner en valor el centro de Santiago es habitándolo, mediante la transformación de edificios existentes que se encuentran en estado de abandono.

> *A partir del concepto de transformación, entendida como una operación intelectual, la arquitectura contemporánea puede recomponer sus vínculos con la tradición. Entonces, lo que se transforma ya no es un edificio, no es algo material, sino las relaciones, las reglas gramaticales que gobiernan origen una estructura.* (Martí, 2005, p.50).

Habitar los espacios y las edificaciones genera arraigo, cuidado y sentido de pertenencia a un determinado lugar, además de mejorar la sensación de seguridad al transformarse en espacio de constante circulación de habitantes. La mixtura de personas y edades incentivan el intercambio social, situaciones que no son habituales en los centros de las ciudades, donde el uso general de sus inmuebles es con fines comerciales y de oficinas.

> *La vida sensorial, afectiva, interactiva, la vida en movimiento, ofrece a los habitantes otra mirada, otra experiencia. Ya no es solo la ciudad en la que se trabaja, la ciudad en la que se duerme… Reencontrar la ciudad en la que se vive es, en definitiva, uno de los aspectos clave cuando se aspira a abordar la problemática de la comprensión urbana. Es el núcleo de la cuestión: ¿cómo construir una ciudad para todos con el amor por los lugares como divisa?* (Moreno Carlos, 2023, p.22).[1]

[1] Información extraída de Publicación de Mercados Inmobiliarios, 26 de noviembre 2024. "Mercado de Oficinas no repunta en Santiago Centro". Ver: https://mercadosinmobiliarios.cl/2024/11/26/mercado-de-oficinas-no-repunta-en-santiago-centro/

Considerando la situación actual de la "Zona Cero" de Santiago, el déficit habitacional en Chile y la crisis inmobiliaria actual, sería pertinente replantearse la transformación de esta zona, obedeciendo a los cambios naturales de la ciudad sin caer en la arquitecturización o los modelos de desarrollo urbano que han predominado hasta hoy, que piensan en el desarrollo habitacional como un valor de cambio, sometido a la ley de la oferta y la demanda. Tomar como referencia aquellos casos de éxito que hoy existen en el centro de Santiago, donde un par de edificios de oficina y hotel en desuso fueron rehabilitados y transformados en edificios habitacionales convirtiéndose en casos de éxito, pero que, hasta ahora, su uso solo se ha limitado a edificios de renta. De este modo, la reconversión adaptativa de edificios con valor patrimonial tiene una importancia fundamental para el mantenimiento de nuestro patrimonio cultural y arquitectónico. Además de preservar la memoria histórica mediante la conservación del patrimonio inmueble característico de una época y contexto histórico, contribuye a mantener viva la identidad cultural de las comunidades y a promover el desarrollo sostenible de las ciudades, en el contexto actual donde el suelo cada vez adquiere más valor y donde existe gran escasez de viviendas. Es contradictorio que casi 60.000 m² edificados se encuentren en desuso, en una de las zonas más concurridas y accesibles de la Región Metropolitana. Estas edificaciones se transforman en espacios valiosos para el desarrollo habitacional, donde se puede identificar un gran potencial para la transformación y rehabilitación de la estigmatizada zona cero.



>> Imagen: Emplazamiento de los tres estudios de caso.
Fuente: Elaboración propia.

ESTUDIO DE CASO 1: EDIFICIO PARÍS-LONDRES

Dirección:	Londres 50, Santiago
Uso:	Mixto, residencial + locales (45 departamentos + 4 locales)
Pisos:	6
Superficie construida:	3.000 m2
Último uso:	Instituto educacional – oficinas
Año de edificación:	1913-2000
Año de inicio del proyecto:	2023
Situación actual:	En proceso de recepción final, en desarrollo de trabajos de Enel.
Zona de emplazamiento:	Sector Especial, Zona Típica.

FOTOGRAFÍAS SITUACIÓN ACTUAL



>> Fotografías: Edificio París–Londres, por Pablo Blanco Barros, fotógrafo. Fuente: Página Web Cassá Estudio https://cassaestudio.cl/proyectos/paris-londres/

FOTOGRAFÍAS SITUACIÓN ANTERIOR A LA RECONVERSIÓN



>> Fotografías: Edificio París–Londres. Fuente: Página Web Alaluf https://alaluf.cl/licitacion-edificio-paris-londres/

El proyecto está emplazado en el centro del barrio París Londres, ubicado próximo a la Alameda Libertador Bernardo O'Higgins, a pocos pasos de la Iglesia de San Francisco (edificación más antigua en todo Santiago).

Esta reconversión transforma dos edificios que anteriormente fueron utilizados con fines educativos y de oficinas en un inmueble de uso mixto, donde en el primer piso se habilitarán locales comerciales junto con departamentos y los pisos superiores serán destinados solo al uso habitacional.

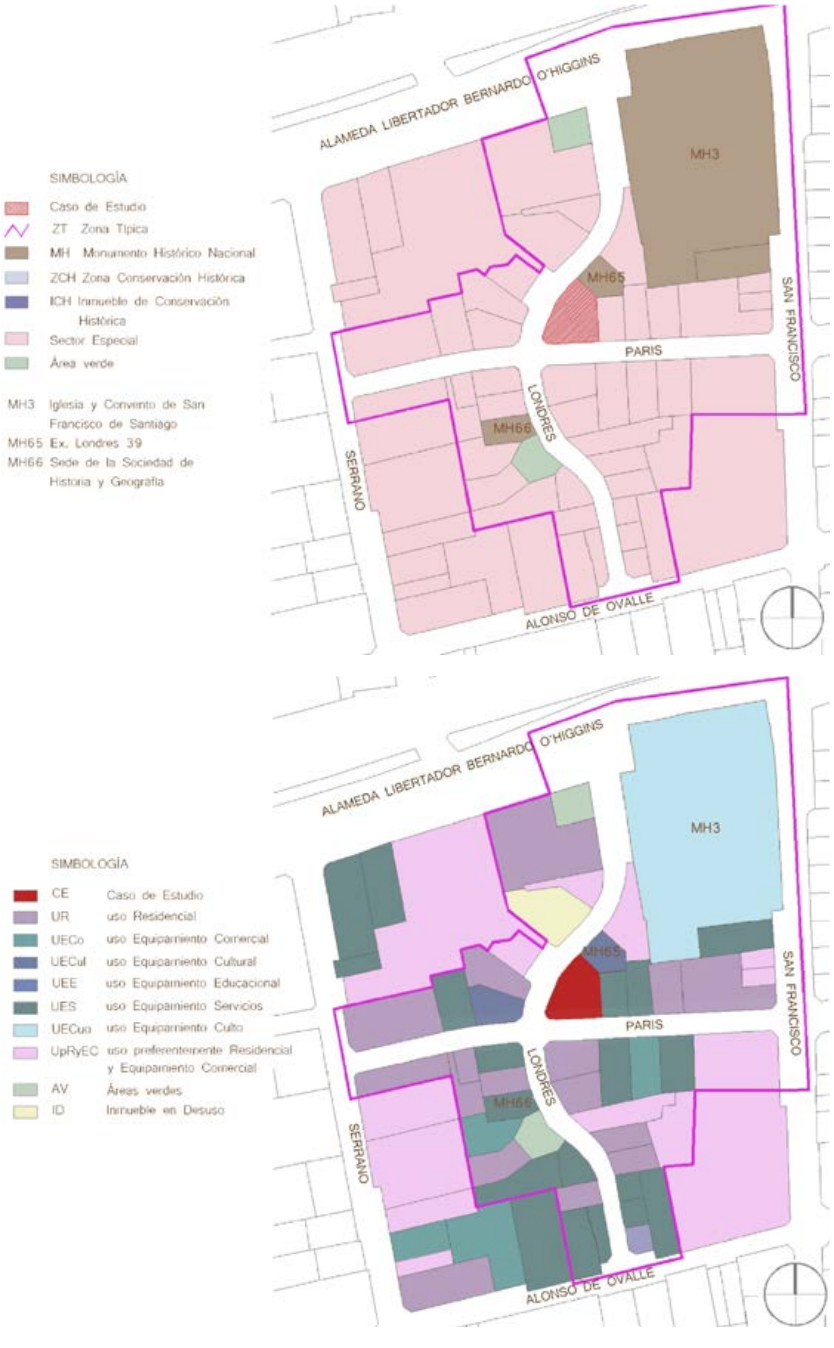
Los edificios tienen estilos muy distintos: en Londres50, construido en 1913, se busca recuperar su esplendor original y resaltar sus elementos históricos. En contraste, Londres 46, un edificio de principios de los años 2000, tendrá un diseño moderno e industrial que dialogará con la historia del barrio.

Dentro de las intervenciones realizadas al inmueble se contempla una nueva apertura en su fachada principal por calle Londres para el desarrollo de locales comerciales que potencien el turismo en el barrio, conexión de ambas edificaciones por su interior (en áreas de servicios), apertura interior para generar patio de luz y dar cabida a mayor cantidad de departamentos, habilitación de azotea como terraza panorámica, junto con todo el resto de intervenciones en el interior como ejecución de tabiques, y desarrollo de instalaciones para habilitar 45 departamentos en las dos edificaciones existentes. En su interior destaca la escalera principal, junto con la puerta de acceso al edificio y el gran vitral ubicado en el cielo del hall principal, todos originales del inmueble que fueron restaurados, al igual que otros elementos que se conservaron como cornisas, chimeneas, barandas, entre otros.

El inmueble, al estar emplazado en una Zona Típica para su ejecución, debió contar con la autorización de la Dirección de Obras de Santiago y con el pronunciamiento favorable del Consejo de Monumentos Nacionales[2].

[2] Información extraída de página Web de Cassá Estudio. Proyecto París–Londres. https://cassaestudio.cl/proyectos/paris-londres/

CATASTRO ZONAS E INMUEBLES PATRIMONIALES



>> Catastro usos de suelo existente. Fuente: elaboración propia.

El Edificio París Londres se emplaza en el eje de la Zona Típica del Barrio París Londres, barrio conformado por cuatro manzanas distribuidas en la intersección de las calles que llevan estos nombres. Dentro de la zona existen tres monumentos históricos, el barrio se caracteriza por la presencia de adoquines de época en toda su extensión y por ser uno de los conjuntos arquitectónicos que destacan en el centro de Santiago. En sus edificaciones sobresalen propuestas renacentistas, neocoloniales y neoclásicas barrocas.

Actualmente, el principal uso corresponde a equipamiento, como sede de partidos políticos, oficinas, restaurantes y cafeterías, seguido por el uso residencial en el que predominan los hoteles. Frente al Edificio París Londres se está llevando a cabo la reconversión y remodelación del nuevo Centro Cultural Espacio Londres.

En la zona solo se identificó un inmueble en desuso, el que anteriormente tuvo un destino de hotel.

ESTUDIO DE CASO 2: EDIFICIO VICTORIA

Dirección:	Huérfanos 801, Santiago
Uso:	Mixto, residencial + locales (102 departamentos)
Pisos:	6
Superficie construida:	6.000 m2
Último uso:	Oficinas
Año de edificación:	1932
Año de inicio del proyecto:	2025
Situación actual:	En ejecución, fecha estimada de término primer semestre 2027
Zona de emplazamiento:	Zona de Conservación Histórica (ZCH)

IMÁGENES OBJETIVO



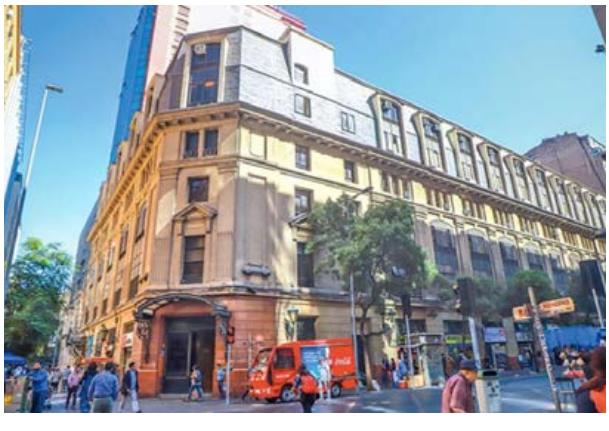
>> Imágenes: Renders Edificio Victoria. Fuente: Página Web Cassá Estudio https://cassaestudio.cl/proyectos/edificio-victoria/

FOTOGRAFÍAS SITUACIÓN ACTUAL





>> Fotografías agosto 2025. Ejecución de obra Edificio Victoria, fachada e interior del inmueble. Fotografías situación anterior a la reconversión. Fuente: Fotografías elaboración propia.



>> Fotografías agosto 2025. Ejecución de obra Edificio Victoria, fachada e interior del inmueble. Fotografías situación anterior a la reconversión. Fuente: Fotografías elaboración propia.

El proyecto está emplazado en el centro del barrio París Londres, ubicado próximo a la Alameda Libertador Bernardo O' Higgins, en las cercanías de Plaza de Armas. El Edificio Victoria, inaugurado en 1932 como hotel y posteriormente transformado en edificio de oficinas, es un ejemplo de la arquitectura neoclásica de principios del siglo XX en Santiago, y refleja el estilo y las tendencias arquitectónicas de la época[3].

Esta reconversión busca volver al uso residencial con el que fue creado este inmueble, pero esta vez como un edificio de venta de uso habitacional, donde en la primera planta se mantendrá el uso actual de locales comerciales.

El proyecto contempla volver a la fachada original, modificando muros interiores para dar cabida a 102 departamentos y mantener las escaleras de mármol. En el sector del antiguo teatro se restaurará la pintura original y se ubicarán los espacios comunes junto con un patio interior. En el primer nivel se mantendrán las placas existentes de uso comercial.

El inmueble al estar emplazado en una Zona de Conservación Histórica y no contar con ninguna otra declaratoria Patrimonial no debió contar con autorización del Consejo de Monumentos Nacionales.

[3] Información extraída de página web de Cassá Estudio, Proyecto Victoria. https://cassaestudio.cl/proyectos/edificio-victoria/



>> Catastro Zonas e Inmuebles Patrimoniales y Catastro Usos de Suelo Existente. Fuente: Elaboración propia

El Edificio Victoria está emplazado en una Zona de Conservación Histórica, muy cercano a monumentos históricos e inmuebles de conservación.

En las cuadras colindantes, los usos de suelo predominantes corresponden a equipamientos de tipo cultural, comercial y de servicios, e inmuebles de uso mixto donde en la primera planta su rol es comercial y los pisos superiores están destinados a viviendas y oficinas.

En el área catastrada se observan departamentos habitacionales desocupados; es preocupante el mal estado de conservación de la casa del presidente Manuel Montt (Monumento Histórico), parcialmente en desuso con locales interiores destinados a almacenamiento.



>> Figura. Fotografía departamentos habitacionales desocupados (fotografía vertical). Casa del presidente Manuel Montt (fotografías horizontales). Fuente: elaboración propia, agosto 2025.

ESTUDIO DE CASO 3: EDIFICIO ESTADOS UNIDOS

Dirección:	Estados Unidos 395, Santiago
Uso:	Residencial (27 departamentos)
Pisos:	5
Último uso:	Instituto educacional
Año de inicio del proyecto:	2025
Situación actual:	En proceso de construcción
Zona de emplazamiento:	Zona Típica, Zona de Conservación Histórica.

IMÁGENES OBJETIVO



>> Imágenes: Renders Edificio Estados Unidos, Oficina Luft. Fuente: Página web Luft https://www.luft-render.com/portafolio/renders-inmobiliarios-estados-unidos-395

FOTOGRAFÍAS SITUACIÓN ACTUAL



>> Fotografías: agosto 2025 vs. situación actual del proyecto. Fuente: Fotografías elaboración propia.

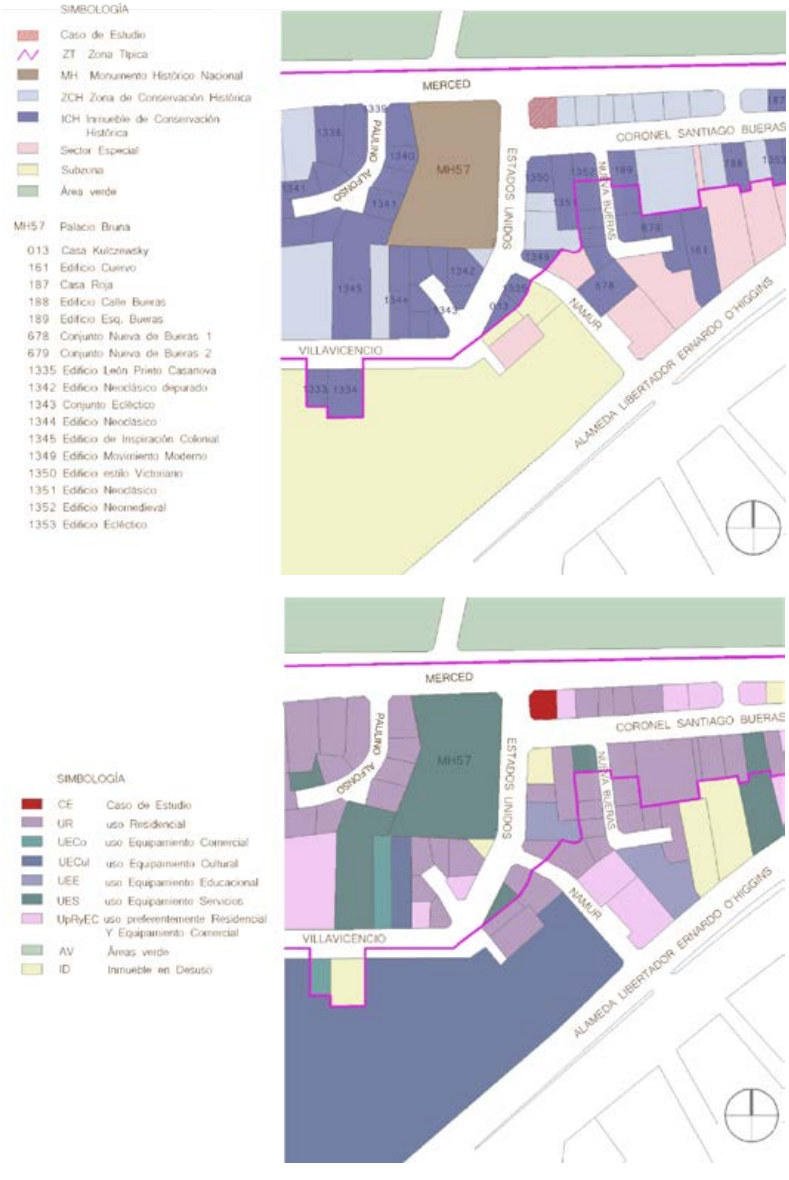
El proyecto está emplazado en el centro del barrio París Londres, frente al Parque Forestal y al Palacio Bruna, próximo a la Alameda Libertador Bernardo O'Higgins.

Esta reconversión busca recuperar el uso habitacional original del proyecto, el que anteriormente fue utilizado como sede del Instituto Manpower. El proyecto contempla mantener su fachada de estilo moderno en los cuatro pisos existentes, reconfigurando su interior para dar cabida a veintidós departamentos. Adicionalmente, se incorporarán dos niveles superiores con cinco departamentos adicionales en los pisos cinco y seis. Estas dos plantas superiores se diferenciarán del edificio existente mediante el retranqueo de su fachada y la incorporación de nuevas materialidades.

El proyecto cuenta con pronunciamiento favorable para su construcción por parte del Consejo de Monumentos Nacionales y la Dirección de Obras. Cabe destacar que la primera y la segunda propuesta presentadas al Consejo de Monumentos Nacionales para la rehabilitación y ampliación del edificio contienen observaciones que se refieren a la materialidad de los dos nuevos pisos proyectados, porque no se visualizaban como un aporte a la imagen y composición de la edificación. Por ello, se sugiere retranquear la totalidad del nuevo volumen, con el objetivo de resguardar la escala, la tipología y las jerarquías de lo existente, junto con ajustar la escala de los inmuebles colindantes y presentar una terminación exterior acorde con el aspecto y textura del resto de la fachada.



>> Imagen: Primer Ingreso – Segundo Ingreso – Tercer Ingreso a CMN Fuente: Presentación Ingreso CMN N°1496 de 05.03.2024, compartido por Consejo de Monumentos Nacionales.



>> Catastro Zonas e Inmuebles Patrimoniales y Catastro Usos de Suelo Existente. Fuente: elaboración propia.

El Edificio Estados Unidos se emplaza en una Zona de Conservación Histórica y la Zona Típica del Barrio Santa Lucía–Mulato Gil de Castro y Parque Forestal. En esta zona destacan obras propias y representativas de una época de nuestra historia urbana, con calles cortas y envolventes a la manera de un oasis urbano, además, su gran centralidad y accesibilidad constituyen un atractivo turístico. Muchos de los inmuebles fueron diseñados por arquitectos chilenos de gran trayectoria profesional (Kulzewski, Noel, Prieto Casanova y otros), los cuales emplazaron sus obras con respeto por el entorno y estilo en su diseño[4].

En esta zona destaca el Palacio Bruna como Monumento Histórico Nacional, junto a una gran cantidad de inmuebles de conservación.

Actualmente, los principales usos de los inmuebles contiguos al caso de estudio corresponden a uso residencial, particularmente conjuntos habitacionales, seguido por equipamiento, donde destaca la Embajada de Estados Unidos (Palacio Bruna), Centro Cultural GAM, locales comerciales, restaurantes y cafeterías.

En la zona se identificó seis inmuebles en desuso, cinco de ellos corresponden a inmuebles de conservación, entre los cuales se considera el ex Cine Arte Alameda y el Edificio Cuervo, ubicados en la Alameda Libertador Bernardo O´Higgins. Varios de los inmuebles de uso mixto cercanos a la Alameda cuentan con sus locales comerciales sin uso en primer piso.

[4] Información extraída de Ingreso CMN N°1496 del 05.03.2024, Rehabilitación y ampliación de Edificio en calle Estados Unidos N°395.







>> Fotografías: Fotografías superiores corresponden a edificios en desuso (inmuebles de Conservación 1350 y 161). La fotografía inferior correspondo a un local comercial en desuso (inmueble ubicado en la intersección de Namur con Alameda). Fuente: Fotografías elaboración propia, agosto 2025.

RESULTADOS Y REFLEXIONES FINALES

La reconversión adaptativa constituye una estrategia que asegura la preservación del patrimonio inmueble y la reactivación de barrios que, por diversas circunstancias, han experimentado la disminución del valor e identidad que los caracteriza. Si bien la presente investigación y los casos de estudio se sitúan en el centro de Santiago, los hallazgos evidencian que el modelo podría ser replicable en cualquier zona o ciudad.

En Chile, la reconversión mediante el cambio de uso de los inmuebles de equipamiento a residencial se ha venido explorando de manera más sistemática en la última década. No obstante, no se trata de un modelo novedoso, los profesionales entrevistados para el desarrollo de este estudio, junto con evidencia recopilada en el proceso de investigación, dan cuenta de diversos casos de éxito en países de Europa, donde las circunstancias de las ciudades, el déficit habitacional y los criterios de sostenibilidad ambiental en la construcción impulsaron los modelos de reconversión, incluso como proyectos impulsados por políticas públicas. Experiencias de este tipo han demostrado ser exitosas, impulsadas por el déficit habitacional y por la necesidad de aplicar criterios de sostenibilidad ambiental en la construcción. En muchos de esos contextos, la reconversión adaptativa contó con un respaldo activo de políticas públicas que favorecieron su ejecución. En contraste, en el caso de nuestro país, estos proyectos han sido desarrollados principalmente como oportunidad de mercado para grupos inmobiliarios, con una participación limitada de organismos públicos, restringida casi exclusivamente a los procesos de aprobación. Este escenario pone en evidencia la necesidad de replantear el rol de las instituciones estatales y de generar marcos normativos y de gestión que permitan potenciar la reconversión adaptativa no solo como negocio inmobiliario, sino como una estrategia integral de desarrollo urbano, preservación patrimonial y sostenibilidad.

Dadas las particularidades de cada inmueble y su valor patrimonial, pueden intervenir en el proceso de aprobación distintas entidades públicas como el Consejo de Monumentos Nacionales, SEREMI MINVU y las direcciones de obras municipales. Por ejemplo, si el inmueble por reconvertir es Monumento Histórico (MH) o se encuentra emplazado en una Zona Típica (ZT), el Consejo de Monumentos Nacionales debe ser el primero en otorgar el pronunciamiento favorable para su construcción, ya que estas categorías son de iniciativa nacional. En caso de que el inmueble se encuentre emplazado en Zonas de Conservación Histórica (ZCH) o corresponda a un Inmueble de Conservación Histórica (ICH), el proyecto no debe ser aprobado por el CMN, ya que estas categorizaciones corresponden a iniciativas locales declaradas en los Planes Reguladores Comunales. Estos procesos determinan que los plazos para obtener permisos y aprobaciones se prolonguen. La falta de lineamientos y criterios estandarizados para el desarrollo de cada iniciativa de reconversión, genera un alto grado de incertidumbre, lo que desincentiva al sector privado a ejecutar este tipo de proyectos. A ello se suma que no todo inmueble es susceptible a ser reconvertido a inmueble habitacional. Antes de ejecutar una intervención, los profesionales involucrados en el análisis de estos proyectos deben realizar un estudio exhaustivo de factibilidad técnica y económica, considerando aspectos como la condición estructural del inmueble, la posibilidad de adecuar las instalaciones, el análisis de cabida para nuevas unidades, la normativa vigente y, por supuesto, la rentabilidad del proyecto. En consecuencia, las barreras burocráticas, unidas a las complejidades técnicas y financieras, limitan el desarrollo de la reconversión adaptativa en Santiago. Este panorama hace necesario repensar cómo generar marcos normativos más claros y ágiles, que faciliten el desarrollo de estos proyectos.

Si bien los casos de estudio analizados, así como la mayoría de los proyectos actualmente en ejecución, corresponden a iniciativas habitacionales impulsadas por el sector privado, resulta fundamental que el Estado asuma un rol más activo en este proceso, promoviendo proyectos que no solo sean rentables para el mundo privado, sino que también contribuyan al desarrollo de ciudades más equitativas. La reconversión adaptativa en el centro histórico de Santiago no solo podría aportar significativamente a la reducción del déficit habitacional, sino que también constituye una oportunidad para garantizar viviendas de calidad, accesibles y bien localizadas, en áreas con cercanía a servicios, transporte y fuentes de empleo, disminuyendo la segregación urbana, pues existe una cantidad considerable de inmuebles en desuso o utilizados para bodegaje en zonas centrales de la capital.

La reconversión adaptativa desempeña un papel esencial en la puesta en valor del patrimonio edificado. La estrategia de transformar inmuebles mediante el cambio de uso a residencial no solo contribuye a la recuperación de los barrios, sino que también fortalece la construcción de su identidad, favorece el bienestar de la comunidad y promueve la interacción social y el sentido de seguridad. Además, la reconversión constituye un mecanismo efectivo para conservar la memoria urbana y reforzar el vínculo afectivo con la ciudad. En este sentido, surge una reflexión inevitable: ¿qué valor tendrán a futuro los barrios históricos si no preservamos sus edificaciones características? La protección y revitalización de estos inmuebles no es únicamente un ejercicio arquitectónico, sino una acción cultural y social que asegura la continuidad del legado urbano y potencia el desarrollo sostenible de la ciudad.

Considero que el desarrollo y la publicación de este artículo representa una oportunidad para transversalizar un tema de gran relevancia que se encuentra actualmente

en proceso de desarrollo en nuestro país. Si bien la investigación se centra en el análisis de inmuebles con protección patrimonial, el objetivo es destacar el valor de la reconversión adaptativa no solo como una estrategia de preservación del patrimonio edificado, sino también como un proceso de patrimonialización en sí mismo, entendido a través del cambio de uso y la resignificación de las edificaciones. En este sentido, la reconversión adaptativa podría ser considerada más allá de un modelo aplicable solo a inmuebles con protección patrimonial, constituyéndose como un modelo aplicable al desarrollo urbano en general. Este tipo de intervenciones puede generar un impacto positivo al revitalizar barrios, optimizar recursos ya construidos y ofrecer soluciones habitacionales sostenibles. De este modo, la reconversión se presenta no solo como una herramienta de conservación, sino también como una estrategia integral de planificación urbana, capaz de responder a los desafíos contemporáneos de las ciudades. Abarcar distintas miradas desde la contingencia social permite validar y repensar el desarrollo de las reconversiones adaptativas como una estrategia para la reactivación de barrios, estableciendo pautas y parámetros que orienten proyectos futuros.

El tema aquí expuesto conserva un amplio potencial de investigación y discusión. Podría seguir explorándose desde múltiples enfoques, tales como las estrategias arquitectónicas específicas de reconversión, la relación entre reconversión adaptativa y planificación urbana, o su consideración como modelo alternativo de desarrollo inmobiliario. Incluso, se podrían abordar dimensiones sociales y económicas, como su capacidad de incidir en la reducción de la segregación urbana, la revitalización del espacio público o el estudio de nuevos modos de habitar la ciudad contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Oliva, C. (2024). 154 días en la "Zona Cero" de Santiago: Aproximaciones hacia el Centro del Estallido Social de Chile

Jacobs, J., Muxí, Z., Valdivia, B. G., Delgado, M., Abad, Á., & Useros, A. (2013). Muerte y vida de las grandes ciudades.

Martí, C. (2005). *La cimbra y el arco.*

Moreno, C. (2022). La revolución de la proximidad de la "ciudad mundo" a la "ciudad de los quince minutos.

Niglio, O. (2009). La restauración en la arquitectura. Métodos y técnicas de análisis.

Coscollano, J. (2003). Restauración y rehabilitación de edificios.

Brandi, C. (2002). Teoría de la restauración.

Podcast Estación Ciudad, Perú. (2020).

Podcast Planeo, Chile. (2024).

Cutier, A. (2021). Publicación en Archdaily. La transformación de oficinas en vivienda, ¿una nueva tendencia mundial?

Casamitjana, M. (2023). Publicación en Archdaily. De oficinas a vivienda: Una reconversión en el centro de Santiago con el proyecto Rehabilitación Edificio Londres 50-46

Basaure, T. (2020). Tesis: Reutilización adaptativa: de edificios de estacionamiento a vivienda colectiva. Reconversión de futuras estructuras obsoletas, Edificio de Estacionamiento Impala.

El arte, el artista, la sociedad y el patrimonio desde la hermenéutica analógica.

JUAN GRANADOS VALDÉZ
Licenciado en Filosofía. Maestro en Arte Contemporáneo y Sociedad.
Doctor en Artes. Universidad de Guanajuato: Guanajuato, Guanajuato, MX
Filiación institucional: Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ)
ORCID: 0000-0003-4020-9055
Mail contacto: juan.granados@uaq.mx

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Art, the artist, society and heritage from the perspective of analogical hermeneutics
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 196-206
Recepción: abril 2026
Aceptación: mayo 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5737

RESUMEN

Se presenta la síntesis analógica que propone Mauricio Beuchot sobre el arte y la función social del arte y del artista. El arte se define como una actividad técnica e intelectual que busca expresar la belleza. Bajo la hermenéutica analógica, la obra de arte es un icono que representa la realidad y al ser humano. Su belleza no es solo una cualidad agradable, sino una carga simbólica que conecta la cultura con la naturaleza, reconciliando al hombre con su origen y alejándolo de la angustia. El artista no es un ente aislado; es la conciencia simbólica de un pueblo. Su labor implica una tensión entre la tradición y la innovación, la cual debe resolverse de forma analógica: respetando modelos clásicos sin caer en la copia servil. Beuchot sostiene que el arte no es moralmente neutro. El artista tiene la responsabilidad ética de educar el gusto y la sensibilidad de su público, evitar el narcisismo "onanista" para crear un arte oblativo y generoso que entregue un mensaje positivo, y actuar como un puente entre la subjetividad creativa y las necesidades de sus contemporáneos. Así pues, el artista funge como un educador social que ayuda a la perfección integral del ser humano a través del goce estético y el sentido simbólico. Esto deriva en la dimensión patrimonial del arte.

Palabras clave: hermenéutica analógica, iconicidad, responsabilidad, simbolicidad, arte oblativo, patrimonio

ABSTRACT

This paper presents Mauricio Beuchot's proposed analogical synthesis of art and the social function of art and the artist. Art is defined as a technical and intellectual activity that seeks to express beauty. Under analogical hermeneutics, the work of art is an icon that represents reality and humankind. Its beauty is not merely a pleasing quality, but a symbolic charge that connects culture with nature, reconciling humanity with its origins and distancing it from anguish. The artist is not an isolated entity; they are the symbolic conscience of people. Their work involves a tension between tradition and innovation, which must be resolved analogically: respecting classical models without falling into slavish imitation. Beuchot argues that art is not morally neutral. The artist has an ethical responsibility to educate the taste and sensitivity of their audience, avoid "onanistic" narcissism in order to create self-giving and generous art that delivers a positive message, and function as a bridge between creative subjectivity and the needs of their contemporaries. Thus, the artist acts as a social educator, contributing to the holistic development of the human being through aesthetic enjoyment and symbolic meaning. This leads to the heritage dimension of art.

Keywords: analogical hermeneutics, iconicity, responsibility, symbolism, self-giving art, heritage

INTRODUCCIÓN

La finalidad del artista, al margen de la creación de belleza, cosa aún muy discutida, pero de la que se intentará dar otra idea y su justificación, se da dentro de una sociedad, lo cual conecta, desde la estética como filosofía del arte, con la ética y la filosofía política. El artista, como productor de obras de arte, se ubica en la historia y el contexto de una sociedad, una cultura y una tradición. El artista, por ende, tiene un papel en la vida de la sociedad, en tanto que la sociedad actual condiciona su quehacer, como eso que le depara al artista por ubicarse en la actual sociedad, como la función que el artista tiene en el contexto social de su *desenvolvimiento* (Beuchot, 2012, pp. 6-7).

Para este trabajo me interesa exponer la filosofía del arte de Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) para, de ella, entresacar como consecuencia la función que el artista cumple o ha de cumplir en el contexto social en el que vive, así como alguna consideración sobre la dimensión patrimonial del arte. Así pues, en primer lugar, presentaré, en líneas generales, las bases de la filosofía del arte del fundador de la hermenéutica analógica; en segundo lugar, trataré de responder a la pregunta por la función social del artista, en su conexión con la ética y la filosofía política; y, en tercer lugar, derivaré algunas ideas sobre el patrimonio artístico con base en lo anterior.

FILOSOFÍA *GENERAL* DEL ARTE

La estética, como área de la filosofía, *estudia* la sensibilidad, la belleza y el arte. La sensibilidad, compuesta de percepción, emoción, imaginación y entendimiento, es el *órgano* con el que se capta la belleza, cosa que desde Alexander Baumgarten (2014) se puede sostener. Esta se ha dado, no única, pero sí primordialmente, en el arte. La estética es, por eso, más amplia que la filosofía del arte. Del arte interesan a la estética las condiciones de creación y recepción, esto es, el origen de la obra de arte y el gusto para apreciarlo. También incluye la cuestión aledaña de la función social del artista. A la estética como *estudio filosófico* del arte se la ha llamado filosofía del arte. En relación con la creación de la obra de arte se trata al arte como actividad, por eso que se enfoque en el resultado, la obra de arte, y el agente o efector, el artista. De la obra hay interés por saber qué la hace arte y qué relación tiene con la belleza; y del artista, además de su perfil, digamos, psicológico, se atienden las repercusiones de este y de su trabajo en la sociedad (Beuchot, 2012, p. 39). Siguiendo el esquema propuesto por Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013), como adelantaba, presentaré la filosofía del arte que el fundador de la hermenéutica analógica desprende de su estética, atendiendo el origen técnico del arte, la belleza como sentido, la imitación que nos descubre la dialéctica entre tradición e innovación y el carácter icónico de la obra de arte. Me parece que con esto quedará, al menos en su generalidad, dicha filosofía del arte que ahora nos mueve a reflexionar sobre la función social del arte.

[*Arte y técnica*] El arte, en Grecia, se decía y concebía como técnica. Abarcaba al escultor, al poeta, al zapatero y al carpintero. Técnica se entendía tanto como habilidad (destreza), saber-hacer y, en definición de Galeno, conjunto de reglas universales, adecuadas y útiles a un propósito establecido. Con influencia romana, la Edad Media distinguió, conservando el sentido de técnica, entre las artes serviles y las liberales, entre las que requerían esfuerzo físico y las que no. Será hasta el Renacimiento, en el marco de una discusión sobre qué más tienen en común cierto tipo de obras que se distinguen de las obras artesanales —por ejemplo, Miguel Ángel y Leonardo no aceptaron ser considerados *artífices* con el mismo rango que los artesanos—, que surgirán las bellas artes. Esta idea se reafirma en la época moderna y sobrevive hasta la actualidad, a pesar de que en esta se enfrenten lo bello y lo feo y se nieguen las diferencias entre lo artístico y lo artesanal. Después de recordar que las artes en Grecia se amparaban en alguna Musa, y que las artes amparadas no coincidían con las que después se añadieron, por más que los griegos las cultivaron, nuestro autor nos dice que:

> *... suelen considerarse como clasificaciones principales las siguientes: artes rítmicas, como la música y la danza; artes plásticas, como la pintura (incluido el dibujo), la escultura y la arquitectura; artes simbólicas, como la poesía y la narrativa; artes mixtas, como el teatro, el ballet, [la danza contemporánea,] la ópera y ahora el cine* (Beuchot, 2012, 140).

A esta clasificación se suman hoy experiencias artísticas y estéticas en relación con las tecnologías recientes, como las genéticas y químicas, pero especialmente las informáticas o computacionales, y que han dado lugar a obras de arte varias, como las del así llamado, en general y de manera englobante para no entrar ahora en detalles, arte cibernético, en el que se ausenta la intención o propósito, por ejemplo, y no queda como producto artístico más que una combinación aleatoria. Esto, por supuesto, ha planteado cuestiones graves a la filosofía del arte, ya que, desde siempre, la intencionalidad se ha considerado esencial al arte. A reserva de la importancia de dichas cuestiones, no me detendré en ello por ahora, sino que, más bien, avanzaré en la exposición de la filosofía del arte del filósofo mexicano, ya que, quizás, al final, nos dé alguna idea para aclarar qué pasa con estas artes.

[*Arte y belleza*] El arte tiene que ver con la belleza. Se ha cuestionado, desde hace ya un buen tiempo, que el arte use solo la belleza, pues puede haber arte que sea feo. Ya desde antiguo se hacía participar lo feo en las obras artísticas, ya que, al menos en una época en la que no se renegaba de la belleza, lo feo colaboraba con esta en el todo, pues guardaba un lugar proporcional en la totalidad de la obra en la que se integraba. Y así puede seguir siendo. Lo feo, en este sentido, puede llegar a ser parte de lo bello, pero no a constituir belleza por sí solo. Su integración es proporcional, analógica. Según Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) el arte es el medio para *realizar y expresar* lo bello. La obra de arte, como cosa *sensible*, encarna la belleza ideal. Con ella se deleitan los contempladores. Lo feo, lo grotesco, incluso lo asqueroso, puede ocupar un lugar en el arte, colaborar en el efecto, en el deleite, pero en un orden proporcional. No puede darse una obra que sea toda ella fea. Algo de bello, y otras propiedades asociadas a la belleza, como lo sublime o lo gracioso, ha de tener. Heidegger (2016), en *El origen de la obra de arte*, dice, entre otras cosas, que la obra de arte es eso, porque es, también, símbolo. La carga de simbolicidad es la que la hace ser bella, agrega el filósofo mexicano, con lo cual nos da otra idea de belleza a la moderna, que desde Kant (1992), se ha reducido a ser una cualidad agradable cuyo fin está en sí mismo. La obra de arte bella lo es, porque simboliza; hace sentido, porque es símbolo. Este es un signo especial, muy rico, que se da al entendimiento por analogía, ya que se funda en cierta semejanza, aunque no sea aparente, sino oculta. Un símbolo (o icono para Ch. S. Peirce (2011)) es un signo con un poder de representación muy rico y pleno. Se mueve entre la naturaleza y la cultura. La obra de arte es bella, porque es simbólica y lo es, porque alcanza a ser símbolo, y lo consigue, porque logra tener *analogicidad* con la realidad, porque logra ser icono de la realidad en sus dimensiones natural y cultural. Aunque una obra de arte es un *producto cultural*, como todo lo artístico y lo tecnológico o técnico, tiene el poder de reflejar o representar, no de forma simple, sino compleja, lo natural. La belleza de la obra de arte radica en su poder evocador que nos conecta con la naturaleza-realidad, que es el *origen* (la procedencia) que se busca. Nos conecta con el ser del ente. Por este nos conduce al ser de ese ente y el ente de su ser, y nos conecta con ellos en armonía, nada superficial, sino profunda, y con ella, como la que desde siempre ha atraído a la humanidad de la naturaleza. El efecto es la admiración, el entusiasmo, el regocijo, porque nos reconcilia con el *origen* perdido. El arte es arte por ser símbolo del ser, un análogo de la naturaleza. La obra de arte es como el análogo cultural de lo natural[1].

[*Arte e imitación*] En el arte se da una dialéctica entre tradición y creación, entre repetición y originalidad. En las artes, es innegable, se hacen presentes la tradición y la creatividad. Ya Aristóteles (1974) notaba que las artes imitan a la naturaleza, pero no como mera copia, de alguna manera la siguen, ya que lo contrario *pervertiría* al ser humano y a la naturaleza, esto es, la *imitación* no la entendía el estagirita como copia servil, sino como un procedimiento y como una interpretación *verosímil* de la naturaleza. El artista imita, pues, a la naturaleza, en el sentido de que la interpreta, pero también *inventa*, crea. La invención artística capta lo ideal en lo real, lo esencial en lo existencial y, además, le pone su sello como persona. Inventa y ejecuta. Esto lo hace por medio de la técnica. En el arte se encuentran intelecto y técnica. El intelecto capta la belleza, como sentido, y la técnica, a las órdenes del intelecto, permite *expresar* lo captado y lo inventado. El arte no sólo imita a la naturaleza. Imita ciertos modelos, lo clásicos, hasta su independencia, según el caso. No se entienda imitación como copia servil y ciega de paradigmas. La imitación nunca es unívoca, pues es imposible de alcanzar. Incluso las falsificaciones, por perfectas que sean, no dejan de ser falsificaciones y de contener pistas de ello. Tampoco es equívoca, ya que no sería imitación, sino capricho. La imitación es, y así hay que admitirlo, analógica, lo que quiere decir que el artista se inspira en el modelo, no servilmente, sino de manera libre, viva, dinámica y transformadora. Y esto se encuentra la innovación como invención o creación. Conservación y creación son las dos fuerzas que confluyen en el artista y su quehacer, pues el artista está inserto en una tradición artística (la de su época y entorno sociocultural), pero puede trascenderla dándole un sesgo diferente, reencauzarla. Ya Gadamer (1991), en *La actualidad de lo bello*, proponía que el arte era, justamente, juego, símbolo y fiesta, y por serlo, confluían en él tradición e innovación. Ahora bien, como la imitación es analógica, puede darse según tres posibilidades, a saber, la imitación muy apegada al modelo, la muy desapegada, al punto de ser errática, y la intermedia entre apego y distanciamiento. Los buenos artistas son los que se desarrollan en esta última, dice Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013). El modelo puede ser icónico o *idólico*. Es icono cuando da al artista disciplina y libertad suficiente para trascenderlo. Es *idólico* cuando lo esclaviza. Lo malo de que pase esto último es que esta esclavitud es resentida. Y ya nos podemos imaginar qué pasa en ese caso. El artista sí debe seguir un modelo, pero no idolatrarlo, para que sea artista, y se mantenga en equilibrio entre el seguimiento y la libertad propia.

[1] Hay quienes piensan que lo mejor sería desentenderse del tradicional término de *belleza*, porque su imposible etimología y su historia y uso estorban a la comprensión de las artes, antiguas como contemporáneas. La noción que se ha propuesto que lo remplace es la de *hermosura*. *Hermoso*, como adjetivo viene de *Fermoso* y *Fermoso* de *Formoso*. Lo Formoso es lo "lleno de forma", lo que tiene *forma*, esto es, esencia, sentido. Las artes pueden dejar de ser bellas, pero no hermosas, sentenció mi amigo y maestro José Antonio Arvizu Valencia.

[*Obra de arte*] Icono significa imagen, que, por cierta semejanza con el original, lo sustituye en ciertos casos. Es como cuando se dice que alguien está en lugar de otro, que en su representación. La obra de arte es, en este sentido, un icono del artista. El artista es ser humano. La obra de arte, entonces, es, también, icono del ser humano. De acuerdo con la antropología filosófica propugnada por Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013), el ser humano es un análogo de la naturaleza y es, por ello, icono de ella. Pero también la análoga a sí mismo. Se la apropia o se acerca a ella de modo que la humaniza. Hay *iconización*. Ya Ricoeur (2001) había notado que la obra de arte es un icono del ser humano y la capacidad de este de *iconizar* la naturaleza. Interpretar, pues, la obra de arte, icono del artista y, por ende, del ser humano, consiste en encontrar, captar y saber rastrear la iconicidad. *La iconicidad humana que tiene la naturaleza [...] se da en el encuentro entre el hombre y el mundo* (Beuchot, 2012, 144). Las cosas no son sólo bellas por sí mismas, ni tampoco por la sola intervención humana. Hay un isomorfismo entre la belleza natural y la percepción humana de belleza. Las cosas ya tienen su *forma*, que es la que el ser humano capta con esa capacidad suya que es la sensibilidad. El ser humano aporta *forma* al reconfigurar la materia formada de la naturaleza con el arte. La informa, tal vez la reforma. El artista no tiene que vérselas con una materia informe que ha de informar de manera trascendente. El artista pertenece a la naturaleza (materia y forma naturales) que transforma en obra de arte. Son análogos. El ser humano es parte del *cosmos* (como orden y belleza), tomado como un todo. El ser humano es icono de la naturaleza, del universo, del cosmos, del *macrocosmos*, es, pues, un *microcosmos*. En él se incorporan, como en todo lo natural, para poner de relieve tan solo una idea, materia y forma. La relación del ser humano con la naturaleza es de tipo metonímico, porque es una relación de la parte con el todo y viceversa. Y que así sea permite a la obra de arte alcanzar la universalidad desde su singularidad. Es como ver el cuadro completo en un fragmento. Lo que el ser humano, como artista, en el mundo, entonces, es semejante a él, y por eso lo plasma en su obra. Esta analogía entre ser humano y naturaleza mueve al filósofo mexicano a vertebrarla para orientar al artista para que establezca un equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo, con predominio de lo primero. Y es que, en la obra de arte, icono del artista, del ser humano, de su mundo y de la naturaleza, puede *mostrar*, dar cuenta o *enseñar* tanto lo familiar, lo usual y lo conocido de la realidad, como aquello con lo cual nos sentimos a gusto y confortados, como lo extraño, lo desconocido y hostil de la realidad, como aquello que nos repele. Cuando el ser humano se pone, solo, frente al mundo (o la naturaleza), como vieron los románticos, lo común es que como saldo sienta soledad, abandono, desprotección, desvalimiento y angustia. Esta angustia no sólo lo es frente a la nada, como dijera Heidegger (1993), sino igualmente frente al ente, o la naturaleza, que amenaza con devorar al ser. Ese es el riesgo que descubre el artista solo ante la realidad. Y por eso, incluso, y más aún o más allá de tan sólo *representar* lo hospitalario o lo inhóspito de la naturaleza, la obra de arte puede hacernos sentir extraño y hostil lo familiar y lo usual. Pero la obra de arte, como la poesía, por ejemplo, puede rehacer hogareño al mundo, devastando su mecanismo y cubriéndolo con un simbolismo aliciente y lleno de sentido, porque conecta con el afecto, con un lenguaje de afecto, que es lo que salva de la angustia a los seres humanos. El afecto se contiene en la simbolicidad de la obra, porque los símbolos, dice el fundador de la hermenéutica analógica, surgieron como signos de afecto. Esta simbolicidad es la belleza de la obra de arte. Esta belleza celebra el amor. La belleza y el bien mueven a la voluntad y la razón. La belleza, por expansión del afecto, quita al ser humano la angustia, que es estrechez; quita la tensión y distiende el espíritu en el gozo y la plenitud. Es cierto, agrega, que la creación artística comporte angustia, pero es una angustia por la preparación, la búsqueda de inicio, la búsqueda del impulso que desate la creación. Pero crear y gustar de la belleza aleja la angustia, vuelve al mundo uno familiar, acerca la naturaleza y la hace entrañable. *La creación artística y la apreciación artística, la producción y la contemplación, la encodificación y la decodificación de lo bello son gozosas en su culmen, en su clímax; pero tienen un proceso difícil y arduo, hasta angustioso, de preparación o iniciación* (Beuchot, 2012, 146). La creación artística sobrepuja a la angustia y reconcilia. Lo mismo sucede con el disfrute.

ARTISTA, PÚBLICO Y SOCIEDAD

Para este apartado intentaré explicar las palabras que, a modo de consigna o directriz, Mauricio Beuchot lanza sobre la función social, por no decir responsabilidad, del arte y del artista. Y esas palabras son:

> *El artista es como la conciencia simbólica de un pueblo, es como el juicio de gusto de toda una sociedad, es el que orienta la experiencia estética, aun sin proponérselo. Por eso es irresponsable y hasta culpable el no tomar en cuenta la repercusión de sus obras. Si son honestas y cuidadosas, harán un bien; si son descuidadas, productos del capricho, de la insatisfacción o del resentimiento, provocarán daño. De hecho, toda expresión que alcanza un público tiene repercusión; no es inocua o neutral. También las obras de arte, los productos artísticos, a pesar de su aparente inocuidad, tienen un efecto en la gente. Y esto puede ser en el ámbito puramente estético, por supuesto; pero también en el ámbito moral, político y hasta antropológico, o de concepción del hombre a través de la concepción de la cultura. Por eso es tan importante ser responsable en la estética, ya que ella repercute sobre todo un pueblo* (Beuchot, 2012, 152).

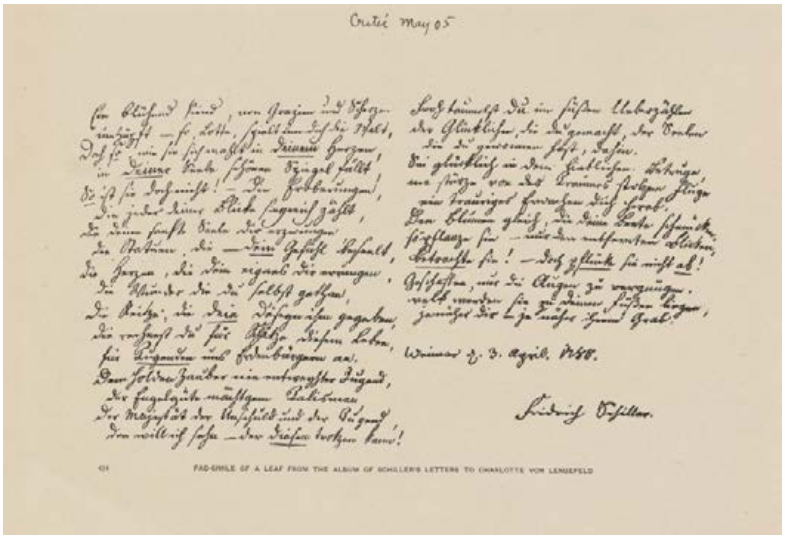
En lo que viene, para explicarme, y siguiendo también el esquema del filósofo mexicano, distinguiré entre público, pueblo y sociedad, para, me parece, mejor asentar por qué el arte y el artista tienen una responsabilidad con sus *receptores* (dados como público y sociedad), responsabilidad, cabe decir, artística, moral y política.

[*El público*] Ya se decía que en la creación artística hay una tensión entre la tradición y la innovación. La primera mueve a repetir; la segunda, a romper la continuidad. Esta ruptura no debería ser arbitraria, ya que, para *innovar*, es preciso asimilar primero la tradición, si no, se trataría de una innovación por la innovación misma, sin arraigo. Esto es, la innovación ha de tener límites. La creación artística, en consecuencia, tiene límites, impuestos por la naturaleza y la adecuación a su tiempo y sus contemporáneos. Es decir, si el arte es, más que expresión, comunicación, no puede no tomar en cuenta a sus destinatarios, en una palabra, a su público. "Tomar en cuenta" no significa que el artista y las artes pierdan su libertad creativa, sino que quiere decir adaptarse o adecuarse lo más posible a ellos, a los receptores contemporáneos. En caso de que no sea así, se corre el riesgo de una incomprensión, de la que sería, el artista, culpable. Es frecuente que el artista se queje de que no se lo comprende, que se sienta póstumo, y se duela de ello. Pero la culpa es suya, ya que no ha sabido adaptarse al público que le es contemporáneo. Pero no sólo eso. Al público, a la gente, también ha de exigírsele que se supere y salga de su deficiente o pobre gusto o formación estética. El gusto se educa, lo sabemos. Es una dinámica tensa esta de la aproximación entre el artista y el público. Más aún, como es muy probable que la gente esté más desvalida y desprovista para realizar el acercamiento, toca al artista servir más, renunciar a ser *demasiado* original para que realice, conjuntamente, una educación estética de sus contemporáneos. El artista, en el ámbito artístico, es icono de la gente, porque es, ampliamente, icono de sus coetáneos. Por ello es por lo que la tensión entre tradición e innovación, solo se resolvería analógicamente. Tratar unívocamente la tradición imposibilita la creación. Tratarla equívocamente, deja sin asideros. Hay que tratarla analógicamente, esto es, garantizando la semejanza en medio de las diferencias. Lo mismo pasa con la creatividad. No puede ser unívoca, porque rompería con todos los moldes. Tampoco puede ser equívoca, porque no se sabría cómo despegarse de los modelos. Ha de ser analógica, en parte fiel a los paradigmas, pero libre, incluso con predominio de la libertad. El artista, pues, es responsable de sí mismo, de su obra, de su tradición y de su público. A todo ello ha de responder como les *corresponde*. Está llamado, como obligación y reto, a no traicionarse, a no traicionar su arte, en la línea de la creatividad y libertad artísticas, pero tampoco a su tradición, a sus asideros y arraigo, y a sus destinatarios, a su público. Tiene, diríase, una función educativa con este. Y consigo, tiene que cumplir con la liberación de su creatividad, como culmen de su proceso artístico.

[*La moralidad del arte*] No se puede negar la presencia de la moral en el arte. El artista tiende a analizar y criticar la moral establecida y trata de exponer, con su obra, las nuevas situaciones morales de su tiempo. Por ello, se ha llegado a distinguir entre una moral institucional y una exploratoria en el arte. La primera, normalmente, impone la moralidad vigente. La segunda trata de describir nuevas experiencias en el ámbito moral. Para un artista se da más la segunda que la primera. Esta la reconocemos en el arte de propaganda, por ejemplo. Así pues, contra quienes opinan lo contrario, ni el artista ni su arte son neutros moralmente. Ahora bien, lo común es que la moral *propugnada* por el arte sea una descriptiva y no una prescriptiva, aunque *El teatro como institución moral* (1784), de Schiller, conocido por sus *Cartas para la educación estética de la humanidad* (Schiller, 2018), sea ejemplo de una moral de prescripción. La novela *Werther* (1774) de Goethe es, en contra, un ejemplo de una moral de descripción, ya que en ella *supo dibujar el ánimo desengañado y suicida de los románticos que surgían* (Beuchot, 2012, 149).



>> Imagen 1. Retrato de Friedrich Schiller, de Anton Graff, circa 1686-1791. Museo de Dresden Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:1788_Graff_Friedrich_Schiller_anagoria.JPG



>> Imagen 2. Facsímil de una hoja del álbum Cartas de Schiller a Charlotte von Lengefeld. Fuente: https://notocarporfavor.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/letters-to-charlotte-von-lengerfeld1.jpg

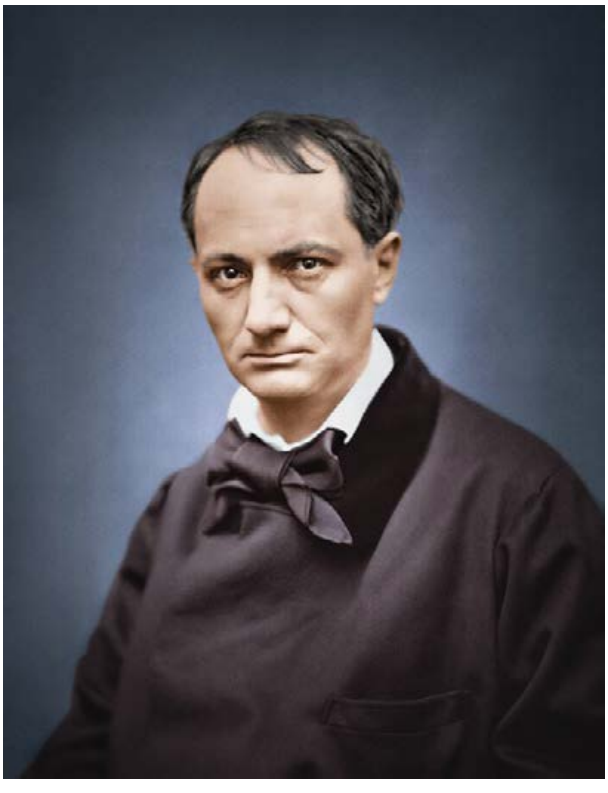


>> Imagen 3. Placa autocroma de François-Charles Baude que recrea la muerte del Werther, personaje de la obra homónima de Goethe. Roger-Viollet / Aurimages Fuente: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/werther-y-moda-suicidio-por-amor_14021



>> Imagen 4. Óleo sobre lienzo, del pintor Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, año 1787. 164cm × 206cm. Ubicado en Instituto Stadel, Fráncfort, Alemania. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Goethe_en_la_campi%C3%B1a_romana

En el arte se da, con preeminencia, una moral descriptiva, sí, pero también tiene una carga prescriptiva, o por lo menos de señalamiento, pues, como se puede constatar en la historia, el arte marca, o ha marcado, el camino a muchas personas, tal como sucedió con *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire. En esta misma línea, desde el esquema freudiano del arte o la creación artística como proyección, cabe distinguir un arte procreativo y otro onanista. Es distinto *crear* desde una u otra intención. Hay artistas que son individualistas, brillantes, innovadores, pero cuya creatividad se disuelve en un juego de disfrute de sí mismo, sin que haya intención de dar o entregar nada a los demás. Hay artistas, en cambio, que hacen de su arte un regalo, un don, una donación. No se quedan en lo arbitrario. Trascienden, sobrepujan, remontan y llegan a los demás, entregándose a los otros. Lo que sólo se juega, se desperdicia irresponsablemente. Lo oblativo, lo dado generosamente, es icono del ser en su generosidad y que se difunde en los entes y derrama *belleza* en todo. Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) dice que de lo que se trata es de hacer arte con juego y trabajo, *no como mero juego, como mero divertimiento, encerrado en uno mismo, egoísta y narciso, solipsista y —a la postre— suicida, sino arte oblativo, generoso, que piense en los demás, en dejar un mensaje positivo para los otros* (Beuchot, 2012, 150). Ya Iris Murdoch (2001), en su libro *La soberanía del bien*, argumentaba que el arte es una técnica para descubrir la realidad y que el buen arte es un ejercicio de desasimiento del *ego*, lo cual conecta con lo oblativo del arte que defiende Beuchot. El artista ha de superar el mero ser brillante del narcisista, por el ser excelente. Y de esta manera, sin ser la obra del artista un arte moralizante, tomaría en cuenta la ética y tendría contenidos éticos. Es falso, reiteramos, que el arte sea moralmente neutro, como falso es decir que la ciencia lo sea. La relación entre arte y moral es evidente. El artista tiene *responsabilidades*, compromisos; lo mueven valores. Es cierto que sucede que muchos artistas, amparados en esa idea falsa de neutralidad, hacen, sin querer, arte inmoral, lo cual, si se ve de cerca, no es menos una postura moral, incluso moralista, pero de signo transgresor.



>> Imagen 5. Charles Baudelaire photographed por Etienne Carjat c1866. Fuente: https://www.theguardian.com/books/2016/may/11/flowers-of-evil-charles-baudelaire-review-essence-genius

La perversión es inmoral, esto es, moralista, pero en sentido inverso, ya que promueve valores y comportamientos, incluso si el artista no es consciente de ello. El artista no se puede quedar en lo "interesante", ha de acceder al nivel de la ética. No se trata, dice Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013), de que se haga arte moralizante, sino de moralizar el arte, porque es *autorrefutante* pretender, afirmar y afianzarse en que el arte nada tiene que ver con la moral, pues esta máxima, que el arte no tiene que ver con la moral, es ya una actitud o una postura moral en sí misma, respecto a la moral y, por ende, el arte sí tiene que ver con la moral. Entonces, si no puede desentender el arte de la moral y al arte también atañe la moral, el arte puede inclinar a lo mejor y a lo peor moralmente. Pero como nos ha enseñado el recurso del arte como propaganda, el arte es, aunque choque la idea, más un medio que un fin. El fin es la perfección integral del ser humano. Así pues, el goce estético, derivado de la *recepción* artística, debería ayudar a conducir al ser humano a su fin o, por lo menos, no estorbarlo.

[*La sociedad*] El artista, aunque cumple un rol social, no siempre lo tiene claro. El artista una vez padece de hambre, otras, es exaltado. Platón limitó, en su *República*, su rol e, incluso, expulsó a los poetas. Los marxistas notaron cómo el capitalismo menoscabó el trabajo del artista, igual a como se lo ha relegado en las épocas cientificista y tecnocrática. Los románticos concibieron al artista como un sacerdote, un profeta y un rey, o todo junto. Se lo vio como filósofo, consejero de autoridades y rector del pueblo. También el capitalismo y la técnica afectan la función social del artista (Benjamin, 2003). Contra estos extremos Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) propone una función social del artista, más modesta que la romántica y más noble que la platónica-cientificista. El artista es, dice, parte de la conciencia de la sociedad a la que pertenece. No es un adorno inútil ni un dios, pero sí puede ser la manifestación más sutil de una cultura en un momento. En la historia se descubre que el artista ha fungido de educador. Educa artística o estéticamente y esto ya es loable, porque educa el gusto del pueblo. Pero ha hecho más que sólo eso. Ahora bien, esta educación hay que entenderla no como la entrega de contenidos representaciones, sin rumbo o actitud. El artista está más del lado del sentido que del de la referencia.

LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Desde la teoría analógica del arte de Mauricio Beuchot, basada en se hermenéutica analógica (Beuchot, 2019), se puede derivar una noción, asimismo, analógica de patrimonio, pues aplicaría, con sus diferencias, pero de manera semejante, a aquello que desde hace tiempo se llama, justamente, así, *patrimonio*. En este sentido se propone entenderlo como el conjunto de obras, prácticas y expresiones simbólicas en las que una comunidad se reconoce y por las que, ella misma, conserva, transmite e interpreta su sentido. Tres consideraciones se desprenden de esta propuesta: las artes devienen patrimonio; como con estas, la mejor comprensión de este ha de ser analógica; y, tan sólo vista su conservación, esta no sería rígida ni se lo destruiría.

[*Artes y patrimonio*] Las artes, además de su función social, llegan a constituirse en *patrimonio* de un pueblo. La obra de arte es, como se ha dicho, icono (o símbolo). Representa la realidad humana y natural. Reconcilia al ser humano con su origen. Otorga sentido a la experiencia. Comporta sentido. Lo mismo puede decirse del patrimonio, aunque en sentido más amplio. De hecho, lo que una sociedad llama patrimonio es aquello en lo que encuentra expresión de su identidad cultural. Cuando determinadas obras, prácticas o expresiones artísticas condensan la historia y los símbolos de un grupo, justamente, sucede que las artes devienen en patrimonio. De haber sido el resultado de la producción de un individuo, se convierten en memoria cultural compartida. Por esto, algunas obras de arte permanecen y se resguardan socialmente. Su conservación, porque son portadoras de sentido, no se debe, pues, a su antigüedad, su precio o su prestigio, sino a que son símbolos que interpelan aún a una comunidad.

[*Comprensión analógica del patrimonio*] El patrimonio (artístico y, por analogía, todo) implica una tensión semejante a la que se da entre tradición e innovación en el arte. Su comprensión puede decantarse, por un lado, hacia una univocista, es decir, hacia una que promueva una conservación rígida y *museificante*; hacia una que inmovilice las obras y las tradiciones; hacia una que las trate como reliquias intocables y desligadas de la vida actual. Por otro lado, puede tenderse hacia una interpretación equivocista del patrimonio, es decir, hacia una que disuelva toda continuidad histórica; hacia una que permita transformarlo arbitrariamente hasta vaciarlo de identidad. Ambos extremos son insostenibles. Hay que evitar los extremos. El patrimonio (todo y el de las artes) pide conservación, pero, también, reinterpretación; pide continuidad, pero, igualmente, actualización. Se trata de preservar el sentido, pero sin impedir el despliegue vital de los nuevos contextos históricos y culturales. Si se acepta que las artes son patrimonio, porque son memoria cultural de un pueblo, ha de admitirse que no sólo las obras arquitectónicas, pictóricas o escultóricas, funcionan

como tal. También son patrimonio las prácticas simbólicas por las que una comunidad expresa y transmite su visión del mundo, como hacen las danzas, llamadas folclóricas, y las cocinas regionales y nacionales, entre otras más. Todas las expresiones culturales participan, a su manera, de esta condición patrimonial, puesto que configuran una sensibilidad que se comparte. Analógicamente, el patrimonio no sólo consiste, pues, en objetos materiales que pueden conservarse en archivos o museos, sino también en las prácticas vivas que producen sentido y articulan la memoria de los grupos. En esto caben las prácticas artísticas, con sus saberes y sus técnicas.



>> Imagen 6. Danza del Sol, indios Shoshone en Fort Hall, 1925. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Danza_folcl%C3%B3rica#/media/Archivo:Fort_Hall_Reservation._Shoshone_Indian_Sun_Dance_-_NARA_-_298649.tif

[*Compromiso con el patrimonio*] El patrimonio, como cuestión, no puede reducirse a un problema técnico o jurídico. Implica, también, responsabilidad ética y cultural. Así como el artista tiene una responsabilidad con su público, también la sociedad, por no decir la humanidad, tiene una responsabilidad con aquello que ha de conservar, transmitir o abandonar. La destrucción, la banalización comercial o la reducción a mercancía turística del patrimonio representan una pérdida simbólica grave que debilita la capacidad de reconocerse históricamente a las comunidades. El patrimonio, desde la perspectiva analógica y artística expuesta, no debe absolutizarse ni disolverse, sino que ha de interpretarse proporcionalmente para, a la vez, conservar su identidad y mantenerse abierto a resignificaciones. Así debe ser, porque el patrimonio es la mediación y la conexión (analógicas) entre el pasado y el presente, entre la memoria y la innovación, entre la identidad y la transformación de una comunidad. Las artes como patrimonio, así como todo otro patrimonio, expresan la experiencia humana de un lugar y una época determinados, es cierto, no obstante, que también mantienen viva la posibilidad simbólica de que una comunidad siga interpretándose y reconciliándose consigo misma.

BALANCE

La estética se ocupa, pues, del arte, pero no sólo de él. Como filosofía del arte le interesan las condiciones de creación y recepción. El arte es plural, esto es, hay artes. Se distinguen de los oficios y sus productos, así como de los productos industriales. Recurren a materiales y técnicas adecuadas y útiles a sus propósitos. Se clasifican y enlistan varias artes desde hace tiempo y se han sumado otras que se sirven de las tecnologías más actuales. A pesar de que, sobre todo las artes plásticas, o más ampliamente, visuales, han cuestionado la pertinencia de depender de la belleza para ser artes, la belleza, en su sentido de sentido simbólico o forma, es ineludible para las artes en general, ya que es por ese medio que consigue interconectar las varias dimensiones de la realidad y la obra de arte. Por eso, para Mauricio Beuchot, también es rescatable la noción de imitación, pero en su significación analógica, ya que no se trata de que las artes sean copias de nada, pero tampoco caprichos personales. Incluso si lo fueran la copia no dejaría de ser cierto capricho artístico y el capricho personal no dejaría de partir de algo y de incluirlo. Así que asumiendo que las artes crean, lo hacen como *recreando*, tanto en el sentido etimológico de volver a hacer como en el sentido popular de disfrutar haciéndolo. De esta manera la obra se afianza en lo que de todos modos es, a saber, icono del artista. Y como este es humano, la obra es icono del ser humano. Y como este es icono de la naturaleza e iconiza a la naturaleza a sí mismo, la obra de arte es, también, icono de ella y del modo como el ser humano se inserta en ella. La obra de arte *simboliza*, iconiza o representa, más allá de las cuitas personales del artista, la experiencia afectiva universal humana ante el mundo, que puede oscilar entre la familiaridad y la extrañeza, entre la angustia y el amor como sentimiento de gratuidad.

El artista tiene una responsabilidad con sus receptores, con su público y la sociedad de su tiempo. Por ello, de acuerdo con Mauricio Beuchot, ha de buscar equilibrar el apego a la tradición y su creatividad, ya que ni se trata de que se traicione, esto es, traicione su libertad creativa, pero, y tampoco, que se ensimisme y escude en que no es comprendido. Ha de tender puentes para que el público, podemos decir, se eduque. Y esos puentes encuentran base en el seguimiento de la tradición, de los clásicos. Ahora bien, es falso que el arte nada tenga que ver con la moral. Esta postura es ya una postura moral. Y quienes la siguen hacen arte inmoral, o moralmente perverso, promoviendo valores y comportamientos que impiden, o estorban, que el ser humano alcance su realización. No se trata, dice Mauricio Beuchot, que el arte sea moralizante, sino que sea responsable y, para quienes sólo lo contemplamos, lo moralicemos, ya que, como medio, lleva en él la promoción, la propagación, de valores y comportamientos que, éticamente, pueden ser valorados o reprobados. El artista tiene un papel en la sociedad. No es mero adorno ni un dios sutil. Su rol consiste en ser conciencia del pueblo y, como tal, educador. Educa el gusto de la gente y, también, su *sensibilidad*, esto es, su capacidad para darse cuenta del mundo que le toca. Desde que yo era docente de la licenciatura en Artes Visuales, me parecía que los artistas nos enseñaban a ver, o nos movían a ver de nuevo, a poner atención en aquello que o no se veía o ya no se veía. Los artistas de otras áreas harán lo mismo, nos *enseñan*, esto es, nos señalan el "en" y el "hacia" dónde dirigir nuestra sensibilidad y en ello *captar* no sólo las representaciones, sino el sentido de estas.

El artista posee una responsabilidad moral y política ineludible hacia su sociedad, por lo que su obra nunca es neutral. Esto se debe a que el arte funciona como un proceso de comunicación y no solo de expresión personal. Al ser el artista la conciencia simbólica de un pueblo, sus creaciones orientan la experiencia estética y el gusto de los demás. Si el artista se encierra en un narcisismo onanista o caprichoso, falla en su deber de entrega; en cambio, si su arte es oblativo o generoso, contribuye al perfeccionamiento del ser humano. Negar la relación entre arte y moral es, en sí misma, una postura moral que a menudo deriva en un arte transgresor o perjudicial, como se vio. A partir de esta lectura analógica se invita al artista a equilibrar la innovación con la tradición para no ser culpable de la incomprensión de su público. Por ende, la función del artista trasciende, se piensa, el simple adorno estético para convertirse en un papel educador que debe buscar, de manera responsable, la reconciliación del hombre con su realidad y su cultura.

Las artes, como patrimonio vivo, educan la sensibilidad, preservan la identidad cultural y mantienen abierta la posibilidad de reconciliación del ser humano con su comunidad, su historia y su mundo. En este sentido el patrimonio, artístico o no, aunque específicamente el artístico, puede comprenderse como la conservación histórica de los símbolos por los cuales una comunidad se interpreta a sí misma. Las obras, las prácticas y las expresiones artísticas llegan a ser patrimonio no sólo por su antigüedad o valor material, sino porque continúan produciendo sentido y articulando la memoria colectiva. Hay que evitar, por ende, la conservación rígida y la reinterpretación arbitraria del patrimonio. Su conservación ha de suponer un equilibrio entre continuidad e innovación.

REFERENCIAS

Aristóteles. (1974). *Poética*. Gredos.

Baumgarten, A. G. (2014). *Estética breve*. Excursus-CIF.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.

Beuchot, M. (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Fondo de Cultura Económica.

Beuchot, M. (2011). *Manual de filosofía*. San Pablo.

Beuchot, M. (2012). *Belleza y analogía: Una introducción a la estética*. San Pablo.

Beuchot, M. (2013). *El arte y su símbolo*. Calygrama.

Beuchot, M. (2019). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM.

Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.

Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. La Oficina Ediciones.

Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores.

Murdoch, I. (2001). *La soberanía del bien*. Caparrós Editores.

Peirce, C. S. (2011). El icono, el índice y el símbolo (S. Barrena, Trad.). En *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. 2, pp. 274–308). Universidad de Navarra

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta-Cristiandad.

Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.

Patrimonio plausible. Inteligencia artificial, autenticidad y nuevas formas de mediación cultural

JUAN CARLOS GALDÁMEZ NARANJO
Abogado Universidad Católica de Valparaíso. Literatum Legum Magister (LLM), Universidad de Gales, Reino Unido. Exprofesor de Derecho Marítimo en la Facultad de Derecho y exprofesor de Logística de Distribución Física Internacional en la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Universidad de Valparaíso.
Filiación institucional: Liga Marítima. Chile (LIGAMAR)
ORCID: 0009-0006-3442-9739
Mail contacto: jcgaldamez@icloud.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Plausible heritage. Artificial intelligence, authenticity and new forms of cultural mediation
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 207-219
Recepción: mayo 2026
Aceptación: julio 2026
https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6001

RESUMEN

Este trabajo examina el impacto de la inteligencia artificial generativa sobre la cultura y el patrimonio desde una perspectiva patrimonial antes que tecnológica. Su objetivo es comprender cómo estas tecnologías modifican las condiciones mediante las cuales una comunidad reconoce, interpreta y transmite aquello que considera patrimonio. Se sostiene que la principal transformación introducida por la inteligencia artificial no radica en la producción de imágenes o contenidos, sino en su creciente participación en los procesos de representación, interpretación y atribución de valor patrimonial. A partir de una revisión de la evolución conceptual del patrimonio, del análisis de la noción de plausibilidad cultural y del caso The Next Rembrandt, se propone la categoría de patrimonio plausible para describir representaciones que alcanzan altos niveles de coherencia cultural sin compartir necesariamente la historicidad del bien que evocan. Finalmente, se examinan las implicancias de esta transformación para restauración, reconstrucción digital, acceso patrimonial y gobernanza cultural.

Palabras clave: patrimonio, inteligencia artificial, autenticidad, reconstrucción digital, cultura, patrimonio plausible.

ABSTRACT

This manuscript examines the impact of generative artificial intelligence on culture and heritage from a heritage perspective rather than a technological one. Its aim is to understand how these technologies modify the conditions under which a community recognizes, interprets, and transmits what it considers heritage. It argues that the main transformation introduced by artificial intelligence lies not in the production of images or content, but in its increasing participation in the processes of representation, interpretation, and attribution of heritage value. Based on a review of the conceptual evolution of heritage, an analysis of the notion of cultural plausibility, and the case study *The Next Rembrandt*, the category of plausible heritage is proposed to describe representations that achieve high levels of cultural coherence without necessarily sharing the historicity of the object they evoke. Finally, the implications of this transformation for restoration, digital reconstruction, heritage access, and cultural governance are examined.

Keywords: heritage, artificial intelligence, authenticity, digital reconstruction, culture, plausible heritage.

1. INTRODUCCIÓN. EL PATRIMONIO FRENTE A UNA NUEVA FORMA DE MEDIACIÓN

La discusión contemporánea sobre inteligencia artificial suele comenzar preguntándose si estas tecnologías son capaces de producir imágenes, textos, música o experiencias estéticas comparables a las creadas por seres humanos. La rapidez con que los sistemas generativos han mejorado sus resultados ha convertido esta pregunta en un tema recurrente en el debate público, académico y cultural. Sin embargo, el foco puesto exclusivamente en la capacidad productiva de estas herramientas oscurece una transformación más profunda.

La cuestión relevante no consiste únicamente en que la inteligencia artificial produzca contenidos. Su importancia radica en que introduce una nueva capa de mediación entre las personas y aquello que reconocen como culturalmente significativo. Esta mediación afecta la forma en que las obras son representadas, interpretadas, clasificadas, difundidas y comprendidas. En consecuencia, modifica también las condiciones bajo las cuales una comunidad reconoce ciertos bienes, prácticas o lugares como parte de su patrimonio.

La pregunta adquiere una relevancia especial porque cultura y patrimonio no constituyen ámbitos accesorios de la vida colectiva. Diversas investigaciones han mostrado que la participación cultural se relaciona con bienestar subjetivo, cohesión social, sentido de pertenencia, salud mental y construcción de vínculos comunitarios (Fancourt & Finn, 2019; Fancourt & Steptoe, 2019). Sin embargo, reducir el valor de la cultura a sus efectos positivos sobre el bienestar conduciría a una comprensión empobrecida del problema. El arte, el patrimonio y la memoria también cumplen funciones críticas. Interrumpen certezas, exponen conflictos, recuerdan pérdidas y obligan a confrontar dimensiones incómodas de la experiencia humana.

Precisamente por ello, el patrimonio no puede ser reducido a un conjunto de objetos heredados del pasado. Su relevancia descansa en la capacidad de conectar memoria, significado y transmisión cultural. Cualquier transformación en los mecanismos que median el acceso, interpretación y circulación de esos bienes posee implicancias que exceden ampliamente la innovación tecnológica.

Este trabajo sostiene que la inteligencia artificial generativa introduce un desplazamiento desde la producción cultural hacia la mediación cultural automatizada. Su relevancia no reside exclusivamente en la capacidad de generar contenidos, sino en su creciente participación en los procesos mediante los cuales ciertos bienes aparecen como visibles, significativos, representativos o patrimonialmente valiosos.

2. DEL OBJETO PATRIMONIAL A LA RECONFIGURACIÓN PATRIMONIAL

Durante gran parte del siglo XX, el patrimonio fue concebido, principalmente, desde la lógica del objeto. Monumentos, edificios históricos, obras de arte, conjuntos urbanos y sitios arqueológicos ocuparon el centro de las políticas de conservación y protección. La materialidad del bien constituía el fundamento principal de su valor patrimonial.

Esta comprensión no fue arbitraria. Los principales instrumentos internacionales surgidos después de la Segunda Guerra Mundial se desarrollaron en torno a la protección de bienes tangibles cuya pérdida se consideraba irreparable. La Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de UNESCO (1972) se construyó precisamente sobre esta lógica, identificando monumentos, conjuntos y sitios como expresiones de valor cultural excepcional.

Durante las últimas décadas, esta comprensión experimentó una transformación significativa. La ampliación progresiva del concepto de patrimonio incorporó prácticas culturales, conocimientos tradicionales, memorias colectivas, formas de vida y comunidades portadoras de significado. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO (2003) consolidó esta expansión conceptual al reconocer expresiones, conocimientos, técnicas y prácticas sociales como parte integrante del patrimonio cultural.

Soto Sepúlveda (2021) describe este proceso como una reconfiguración de lo patrimonial. El patrimonio deja de ser entendido exclusivamente como una colección de objetos excepcionales y pasa a comprenderse como una construcción social continuamente reinterpretada por las comunidades que le atribuyen valor.

Sin embargo, esta ampliación conceptual no eliminó la relevancia de la materialidad. La incorporación de dimensiones intangibles enriqueció el concepto de patrimonio, pero no volvió irrelevante el soporte físico. La obra original, el monumento, el sitio arqueológico o el paisaje cultural continúan concentrando formas específicas de valor asociadas a historicidad, autenticidad, trayectoria de conservación y presencia material.

El patrimonio puede concebirse como una categoría cultural de atribución de valor aplicada a bienes, prácticas, lugares o saberes que una comunidad, una institución o un marco normativo reconoce como portadores de continuidad histórica, memoria compartida y responsabilidad de transmisión. Esta idea articula tres tradiciones complementarias: la patrimonial-material, la patrimonial-inmaterial y la perspectiva social del patrimonio desarrollada por el Convenio de Faro, que entiende el patrimonio como recursos heredados que las personas identifican como expresión de valores,

conocimientos, creencias y tradiciones en evolución (UNESCO, 1972; UNESCO, 2003; Council of Europe, 2005).

Su configuración interna no depende de una cualidad única del objeto, sino de una relación evaluativa entre soporte, memoria, comunidad y futuro.

Esa relación combina al menos cinco variables.

La primera es la materialidad o soporte. Corresponde a la existencia física de una obra, sitio, edificio, paisaje, archivo u objeto que concentra huellas de tiempo, técnica, uso y conservación.

La segunda es la historicidad. Corresponde a la relación del bien con procesos, acontecimientos, trayectorias o prácticas que una comunidad considera relevantes.

La tercera es la significación colectiva. Corresponde al sentido atribuido por grupos sociales que reconocen en el bien una parte de su memoria compartida.

La cuarta es el reconocimiento institucional o normativo. Corresponde a la inscripción del bien dentro de marcos de protección, inventario, conservación o transmisión.

La quinta es la proyección intergeneracional. Corresponde a la convicción de que aquello debe conservarse, interpretarse o transmitirse porque su pérdida afectaría una continuidad cultural significativa.

En esta configuración intervienen variables subjetivas, pero no arbitrarias. Operan afectos de pertenencia, memoria familiar o comunitaria, orgullo local, dolor histórico, experiencia ritual, identificación territorial, reconocimiento estético y percepción de pérdida. Estas variables no sustituyen la materialidad ni la evidencia histórica; las activan culturalmente.

Un objeto puede ser antiguo sin adquirir densidad patrimonial. Un lugar materialmente modesto puede concentrar alto valor patrimonial si articula memoria, uso, reconocimiento comunitario y responsabilidad de transmisión.

Esta precisión resulta importante para el argumento de este trabajo. Si el patrimonio dependiera únicamente de propiedades intrínsecas de los objetos, la inteligencia artificial tendría una relevancia limitada para el campo patrimonial. Bastaría con distinguir entre bienes auténticos y representaciones derivadas.

Pero el patrimonio se configura mediante procesos de atribución de valor, reconocimiento colectivo, interpretación histórica y transmisión cultural. La inteligencia artificial comienza a intervenir precisamente sobre esos procesos. Su importancia radica en su creciente participación en los mecanismos mediante los cuales ciertos bienes aparecen como significativos, representativos o patrimonialmente valiosos.

Desde esta perspectiva, el problema se desplaza hacia las formas de mediación que conectan a las comunidades con aquello que consideran digno de conservar. Cuando las tecnologías adquieren capacidad para intervenir en los procesos de reconocimiento, representación e interpretación patrimonial, la pregunta deja de ser únicamente qué debe conservarse. Pasa a ser cómo una comunidad distingue entre patrimonio, representación del patrimonio y patrimonio plausible.

3. INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y PRODUCCIÓN DE PLAUSIBILIDAD CULTURAL

La discusión sobre inteligencia artificial suele formularse en términos de creación o reproducción. Sin embargo, ambas categorías resultan insuficientes para describir lo que efectivamente ocurre con los sistemas generativos contemporáneos.

Walter Benjamin observó tempranamente que la reproducción técnica transformaba la experiencia de la obra de arte al modificar sus condiciones de presencia, circulación y recepción (Benjamin, 1969). Su análisis sigue siendo influyente porque mostró que la tecnología no actúa únicamente sobre los objetos, sino también sobre las formas de percepción que una sociedad desarrolla respecto de ellos.

La inteligencia artificial introduce un desplazamiento adicional. Su operación principal no consiste en copiar una obra existente ni en reproducirla mecánicamente. Consiste en generar nuevas configuraciones a partir de regularidades identificadas dentro de grandes conjuntos de datos. El resultado puede ser una imagen inédita, un texto nuevo o una representación visual que nunca existió previamente.

Esta característica obliga a introducir una categoría diferente. La noción de plausibilidad cultural permite describir aquellos objetos que, sin pertenecer históricamente a una tradición determinada, resultan plenamente compatibles con ella. Son objetos que aparecen como posibles dentro de un universo cultural específico. No son originales en sentido histórico. Tampoco son copias. Su particularidad consiste en que pueden ser reconocidos como coherentes con una tradición artística, patrimonial o estética determinada.

Esta categoría adquiere relevancia porque desplaza el eje de la discusión desde la autenticidad hacia la inteligibilidad.

Durante décadas, buena parte del debate patrimonial estuvo organizado alrededor de preguntas relativamente estables. ¿Es auténtico? ¿Es original? ¿Corresponde efectivamente al período histórico que afirma representar? ¿Existe continuidad material entre el objeto observado y el acontecimiento histórico al cual se vincula?

La aparición de sistemas capaces de producir objetos culturalmente plausibles introduce una pregunta diferente.

¿Qué condiciones permiten reconocer aquello que observamos como patrimonialmente significativo?

La diferencia es sustantiva. La autenticidad remite a origen, autoría, materialidad y trayectoria histórica. La plausibilidad remite a coherencia cultural, compatibilidad estilística y reconocimiento dentro de una tradición determinada. Ambas categorías pueden coincidir. También pueden divergir.

Precisamente en ese espacio de divergencia comienza a aparecer uno de los problemas patrimoniales más relevantes asociados a la inteligencia artificial. Esta transformación puede comprenderse mejor desde la noción de "reparto de lo sensible" desarrollada por Rancière (2004). Toda comunidad organiza formas específicas de percepción que determinan qué aparece como visible, significativo o digno de atención. La inteligencia artificial comienza a intervenir sobre esas formas de organización simbólica al participar en la producción de imágenes, relatos y representaciones que circulan crecientemente dentro del espacio público.

Los estudios sobre cultura algorítmica permiten precisar aún más este punto. Striphas (2015) sostiene que los algoritmos participan activamente en procesos de clasificación y ordenamiento cultural. Gillespie (2010), por su parte, muestra que las plataformas digitales operan como infraestructuras que organizan visibilidad, circulación y reconocimiento.

La relevancia patrimonial de estos planteamientos radica en una observación sencilla. Las tecnologías no solo representan patrimonio. También participan en los mecanismos mediante los cuales ciertas representaciones llegan a ser reconocidas como patrimonio. La cuestión ya no se limita a la conservación de bienes. Se extiende hacia la producción de condiciones de reconocimiento patrimonial.

Desde esta perspectiva, la inteligencia artificial puede ser comprendida como una infraestructura de mediación patrimonial. Su influencia no deriva únicamente de la producción de imágenes o modelos digitales. Deriva de su creciente capacidad para intervenir en los procesos mediante los cuales el patrimonio es representado, interpretado y puesto en circulación.

Esta constatación conduce a una pregunta inevitable. Si la inteligencia artificial comienza a intervenir en los procesos de reconocimiento patrimonial, ¿qué aspectos concretos deben examinarse para comprender sus efectos?

Responder esta pregunta exige abandonar las categorías genéricas sobre innovación tecnológica y formular interrogantes específicamente patrimoniales.

4. CUATRO PREGUNTAS PATRIMONIALES PARA LA ERA DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

La incorporación de inteligencia artificial al campo patrimonial no puede evaluarse exclusivamente desde sus capacidades técnicas. La cuestión central consiste en comprender cómo modifica las condiciones bajo las cuales una comunidad reconoce, interpreta y transmite aquello que considera valioso.

Para ello resulta útil formular cuatro preguntas fundamentales. Estas preguntas no constituyen un modelo normativo cerrado. Funcionan como una guía para examinar los puntos donde la mediación tecnológica comienza a producir consecuencias patrimoniales relevantes.

¿Quién define el valor patrimonial?

Toda intervención patrimonial presupone una atribución de valor. La cuestión fundamental consiste en identificar quién realiza esa atribución y bajo qué criterios.

Durante gran parte del siglo XX esta función estuvo asociada, principalmente, a especialistas, instituciones patrimoniales y organismos públicos. Historiadores, arqueólogos, arquitectos, conservadores y museos actuaban como mediadores autorizados para identificar aquello que debía ser preservado y transmitido.

La evolución reciente del concepto de patrimonio amplió significativamente este escenario. Las comunidades portadoras de significado adquirieron un papel cada vez más relevante en la construcción del valor patrimonial. El patrimonio dejó de ser entendido exclusivamente como una categoría definida por expertos para transformarse también en una categoría construida socialmente.

La incorporación de inteligencia artificial introduce un nuevo elemento dentro de esta ecuación.

Los sistemas generativos no producen valor patrimonial por sí mismos, pero participan en los mecanismos mediante los cuales ciertos bienes, estilos, imágenes o relatos adquieren visibilidad y reconocimiento.

Esto obliga a examinar quién selecciona los datos, quién diseña los modelos, quién define los criterios de validación y quién decide los contextos de uso. La pregunta por la autoridad patrimonial no desaparece con la inteligencia artificial. Se vuelve más compleja.

¿Qué se vuelve visible y qué queda desplazado?

Toda representación implica selección. Ningún museo exhibe la totalidad de sus colecciones. Ningún archivo muestra todos sus documentos. Ninguna reconstrucción incorpora todas las hipótesis posibles. La visibilidad siempre supone decisiones previas. La inteligencia artificial amplifica esta condición.

Los sistemas generativos operan identificando regularidades dentro de grandes conjuntos de información. Aquello que aparece como representativo

suele corresponder a patrones suficientemente frecuentes para ser reconocidos por el modelo. Este mecanismo tiene consecuencias patrimoniales relevantes.

Los estilos dominantes, los autores ampliamente documentados, los sitios abundantemente registrados y las tradiciones con mayor disponibilidad de datos poseen mayores probabilidades de ser representados.

En cambio, expresiones minoritarias, memorias locales, patrimonios insuficientemente documentados o tradiciones escasamente registradas enfrentan mayores dificultades para aparecer dentro de estos sistemas.

La cuestión patrimonial no consiste únicamente en lo que la inteligencia artificial muestra. También involucra aquello que deja fuera. La selección algorítmica puede reforzar jerarquías preexistentes de visibilidad cultural y patrimonial si no existen mecanismos deliberados para reconocer y corregir esos sesgos.

¿Cómo sabemos qué estamos viendo?

La confianza patrimonial depende de la inteligibilidad. Quien visita un museo, consulta un archivo o recorre un sitio patrimonial necesita comprender el estatuto de aquello que observa. La experiencia patrimonial descansa en la posibilidad de distinguir entre evidencia, interpretación, restauración, reconstrucción e hipótesis. La inteligencia artificial aumenta la relevancia de esta exigencia.

Una imagen generada puede parecer documental sin serlo. Una reconstrucción puede aparecer como representación exacta cuando incorpora márgenes significativos de interpretación. Un modelo digital puede ser percibido como equivalente al bien original pese a responder a objetivos completamente distintos.

Por esta razón, la cuestión patrimonial ya no consiste únicamente en producir representaciones de calidad. Consiste también en asegurar que el público comprenda la naturaleza de esas representaciones.

La inteligibilidad se transforma así en una condición de confianza pública. Allí donde desaparece la capacidad de distinguir entre evidencia, interpretación y simulación, el patrimonio pierde parte de su capacidad para funcionar como referencia compartida.

¿Quién responde por la intervención?

Toda intervención patrimonial supone responsabilidad. Esta exigencia se mantiene cuando la intervención es realizada mediante tecnologías avanzadas. La utilización de inteligencia artificial no elimina la necesidad de identificar responsables. Por el contrario, la vuelve más importante.

La responsabilidad incluye múltiples dimensiones: responsabilidad sobre los datos utilizados; responsabilidad sobre los criterios de selección; responsabilidad sobre las decisiones curatoriales; responsabilidad sobre la forma en que los resultados son comunicados al público; responsabilidad sobre los efectos culturales y patrimoniales de la intervención.

La transparencia exigida por marcos regulatorios recientes, incluido el Reglamento de Inteligencia Artificial de la Unión Europea, refleja precisamente esta preocupación (European Union, 2024).

Las tecnologías complejas requieren mecanismos equivalentes de trazabilidad y rendición de cuentas.

Estas cuatro preguntas desplazan el análisis desde la fascinación tecnológica hacia la comprensión patrimonial.

El problema central deja de ser qué puede hacer la inteligencia artificial y pasa a ser bajo qué condiciones su intervención fortalece o debilita la capacidad colectiva para reconocer, interpretar y transmitir patrimonio.

Estas preguntas preparan el terreno para examinar un caso particularmente revelador. Un caso que muestra con claridad cómo la inteligencia artificial puede producir objetos culturalmente convincentes sin compartir la historicidad de aquello que evocan.

Ese caso es The Next Rembrandt. Allí aparece, de forma especialmente nítida, la diferencia entre patrimonio y patrimonio plausible.

5. THE NEXT REMBRANDT Y LA PRODUCCIÓN DE PATRIMONIO PLAUSIBLE

Pocas experiencias ilustran mejor los desafíos patrimoniales asociados a la inteligencia artificial que el proyecto The Next Rembrandt.

Presentado en 2016 por un equipo integrado por ING, Microsoft, la Universidad Técnica de Delft y otros colaboradores, el proyecto buscó generar una nueva pintura en estilo Rembrandt mediante análisis computacional de la obra del artista. Para ello se utilizaron técnicas de aprendizaje automático, análisis de imágenes y modelación tridimensional que permitieron identificar regularidades compositivas, rasgos faciales, iluminación, distribución espacial y textura pictórica presentes en el corpus estudiado (Microsoft, 2016; VML, 2016).



>> Imagen autorretrato original del autor, óleo sobre tela, 84,5 cm; ancho: 66 cm, año 1659. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Rembrandt#/media/Archivo:Rembrandt_van_Rijn_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg



>> Figura 2. Autorretrato original de Rembrandt van Rijn, c. 1642–43, óleo sobre tela, 72 × 54.8 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. (331 / 1976.90). Photo © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid Fuente: https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/rembrandt-in-amsterdam-creativity-and-competition



>> Figura 3. *Retrato original de Nicolaes Ruts*, cuadro pintado por Rembrandt en el año 1631. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Rembrandt_van_Rijn,_Nicolaes_Ruts,_1631.jpg



>> Figura 4. Óleo sobre tela. 232 cm; ancho: 547 cm Retrato original de Bartholomeus van der Helst en un Banquete de la Guardia Cívica de Ámsterdam en celebración de la paz de Münster. Pintura de 1648. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bartholomeus_van_der_Helst,_Banquet_of_the_Amsterdam_Civic_Guard_in_Celebration_of_the_Peace_of_M%C3%BCnster.jpg

El resultado fue una obra inédita. No correspondía a una pintura histórica. No reproducía una obra existente. No pretendía falsificar una pieza original. Su singularidad residía en otra dimensión. La imagen producida aparecía como plenamente compatible con el universo estilístico de Rembrandt.

Este punto resulta decisivo para el argumento de este trabajo. La relevancia del proyecto no consiste en demostrar que una máquina puede pintar. La historia del arte contiene numerosos ejemplos de innovaciones técnicas capaces de alterar procesos creativos. Su importancia patrimonial radica en que muestra la capacidad de los sistemas contemporáneos para producir objetos patrimonialmente plausibles.

La obra generada ocupa una posición distinta de la copia y distinta de la obra original. Su interés analítico surge porque obliga a reconsiderar la relación entre autenticidad y plausibilidad. La autenticidad remite a origen, autoría, materialidad y trayectoria histórica. La plausibilidad remite a coherencia cultural, compatibilidad estilística y reconocimiento dentro de una tradición determinada. Ambas dimensiones pueden coexistir. También pueden separarse.

The Next Rembrandt constituye precisamente un caso donde ambas dimensiones divergen. La imagen producida resulta culturalmente plausible sin ser históricamente auténtica. Esta distinción permite comprender por qué la inteligencia artificial plantea desafíos específicamente patrimoniales.

Durante décadas, buena parte de la teoría patrimonial estuvo organizada alrededor de la conservación de objetos auténticos. La aparición de sistemas capaces de generar objetos plausibles desplaza parcialmente el eje de la discusión.

La pregunta ya no consiste únicamente en determinar si una obra es auténtica, sino cómo una comunidad distingue entre autenticidad, interpretación y plausibilidad. Esta transformación afecta directamente el modo en que comprendemos originalidad, reconstrucción, representación y memoria.

La importancia de The Next Rembrandt no radica en haber producido una falsificación convincente. Radica en haber evidenciado que la plausibilidad cultural puede ser producida mediante procesos automatizados. Y cuando la plausibilidad puede ser producida, la inteligibilidad patrimonial adquiere una importancia decisiva.

La cuestión se vuelve aún más compleja cuando esta capacidad abandona el campo estrictamente artístico y se desplaza hacia patrimonio construido, sitios arqueológicos, monumentos históricos o paisajes culturales.

En esos ámbitos, las representaciones generadas pueden comenzar a influir no solo sobre la percepción de una obra, sino sobre la comprensión social del pasado mismo.



>> Figura 5. *The next Rembrandt*. Pintura realizada por IA, en base a algoritmos y análisis de datos. Fuente: https://proyectoidis.org/the-next-rembrandt/



>> Figura 5. *The next Rembrandt.* Pintura realizada por IA, en base a algoritmos y análisis de datos (detalle). Fuente: https://proyectoidis.org/the-next-rembrandt/

Precisamente allí aparece el siguiente problema.

La producción de patrimonio plausible no ocurre únicamente mediante imágenes generadas. También emerge en procesos de restauración, reconstrucción y modelación digital.

6. RESTAURACIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y MODELOS DIGITALES

Las aplicaciones tecnológicas al patrimonio poseen estatutos distintos. Sin embargo, en el debate público suelen aparecer agrupadas bajo una misma narrativa de innovación. Esta simplificación dificulta comprender las implicancias patrimoniales reales de cada intervención. La inteligencia artificial y las tecnologías digitales pueden intervenir, al menos, en tres ámbitos diferentes: restauración; reconstrucción; modelación digital.

Cada uno responde a objetivos distintos y plantea preguntas patrimoniales diferentes.

Restauración.

La restauración actúa sobre un bien existente. Su propósito consiste en conservar, estabilizar o recuperar determinadas características materiales bajo criterios explícitos de intervención.

La tradición patrimonial moderna desarrolló principios relativamente sólidos para abordar este tipo de situaciones. La Carta de Venecia de 1964 continúa siendo una referencia fundamental porque enfatiza la necesidad de respetar autenticidad histórica, integridad material y legibilidad de las intervenciones (ICOMOS, 1964).

La incorporación de herramientas digitales y sistemas de inteligencia artificial puede mejorar procesos diagnósticos, análisis de deterioro, documentación y apoyo a decisiones técnicas.

Sin embargo, estas capacidades no modifican el principio patrimonial central. La restauración continúa orientándose hacia un bien existente cuya materialidad conserva continuidad histórica con el pasado. La inteligencia artificial puede asistir la intervención. No reemplaza el fundamento patrimonial de la intervención.

Reconstrucción.

La reconstrucción ocupa una posición diferente. Se desarrolla cuando un bien ha sufrido pérdidas parciales o destrucciones significativas. Su objetivo consiste en representar, completar o recuperar aspectos desaparecidos del objeto o sitio patrimonial. Aquí las tecnologías digitales han adquirido una importancia creciente. La fotogrametría, los escáneres tridimensionales y los modelos digitales permiten generar representaciones de alta precisión que facilitan investigación, documentación y visualización de bienes dañados. La reconstrucción introduce una tensión patrimonial particularmente relevante. Mientras la restauración trabaja sobre una continuidad material existente, la reconstrucción opera sobre ausencias. Por ello depende inevitablemente de hipótesis, inferencias e interpretaciones. La cuestión crítica no consiste en evitar esta condición. Consiste en hacerla visible.

Una reconstrucción patrimonial rigurosa no oculta incertidumbres. Las documenta. No presenta hipótesis como certezas. Las diferencias. La inteligibilidad vuelve a aparecer como requisito central.

Modelos digitales

Un tercer ámbito corresponde a modelos digitales utilizados con fines científicos, educativos o de acceso remoto.

Este tipo de herramientas ha adquirido relevancia particular en situaciones donde el patrimonio resulta inaccesible por distancia, deterioro, conflicto armado o riesgos ambientales.

Los casos desarrollados en Siria e Irak ilustran claramente esta posibilidad. La destrucción de sitios arqueológicos y colecciones patrimoniales generó iniciativas internacionales orientadas a preservar registros digitales mediante fotogrametría, escaneo tridimensional y reconstrucción virtual.

Proyectos como Rekrei o Open Heritage muestran que estas tecnologías permiten conservar información valiosa incluso cuando el bien material ha sido parcial o totalmente destruido (Wired, 2018; Wired, 2019). Su importancia patrimonial no deriva de sustituir el bien perdido. Deriva de conservar conocimiento sobre él.

Este punto exige una precisión conceptual importante. Si una comunidad conserva un modelo tridimensional extremadamente preciso de un monumento destruido, conserva información relevante sobre ese monumento. No conserva el monumento mismo. La diferencia puede parecer evidente. Sin embargo, constituye precisamente una de las tensiones patrimoniales centrales de la era digital.

La expansión de herramientas digitales permite formular una pregunta que habría resultado difícil de plantear hace algunas décadas: ¿Cuánta materialidad necesita el patrimonio?

La pregunta parece simple. No lo es. Porque obliga a reconsiderar una tensión que atraviesa silenciosamente toda la discusión contemporánea. Si una comunidad conserva toda la información disponible sobre una obra, ¿ha conservado la obra?

Si dispone de un modelo tridimensional perfecto de un sitio destruido, ¿ha conservado el sitio?

Si puede recorrer virtualmente un monumento desaparecido, ¿ha conservado el monumento?

Si puede generar nuevas obras compatibles con una tradición artística determinada, ¿ha conservado esa tradición?

Estas preguntas no admiten respuestas binarias. Precisamente por eso poseen relevancia patrimonial.

La respuesta probablemente no se encuentra ni en una defensa absoluta de la materialidad ni en una celebración acrítica de la digitalización. Se encuentra en la relación entre ambas dimensiones.

El patrimonio conserva valor porque articula materia, memoria, interpretación y comunidad. Cuando una de esas dimensiones desaparece, las restantes pueden continuar existiendo. Pero ya no existe exactamente el mismo patrimonio.

La representación patrimonial y el patrimonio cumplen funciones diferentes. La representación permite acceder. El patrimonio permite vincularse con una continuidad material específica. La expansión de tecnologías digitales no elimina esta diferencia. La vuelve más visible.

La inteligencia artificial puede ampliar extraordinariamente las capacidades de representación disponibles para investigación, educación y difusión cultural. Sin embargo, incluso la representación más sofisticada continúa siendo una mediación. Su valor depende precisamente de reconocer aquello que preserva y aquello que inevitablemente pierde.

Esta constatación permite comprender por qué la discusión sobre inteligencia artificial no puede reducirse a una cuestión técnica. Lo que está en juego no es únicamente la calidad de las representaciones. Lo que está en juego son las condiciones mediante las cuales una comunidad establece relaciones significativas con su pasado.

7. PATRIMONIO, ACCESO Y EXPERIENCIA

La discusión sobre inteligencia artificial y patrimonio suele concentrarse en autenticidad, conservación o reconstrucción. Sin embargo, estas dimensiones adquieren su verdadero sentido cuando se relacionan con la experiencia de quienes interactúan con el patrimonio.

El patrimonio no existe únicamente como conjunto de bienes protegidos. Existe también como experiencia social. Una obra, un edificio, un sitio arqueológico o un paisaje cultural adquieren relevancia porque permiten establecer vínculos entre memoria, identidad, conocimiento y pertenencia. En consecuencia, las formas mediante las cuales una comunidad accede a esos bienes afectan directamente la experiencia patrimonial.

La expansión de tecnologías digitales ha modificado profundamente estas condiciones de acceso.

Museos virtuales, recorridos inmersivos, reconstrucciones tridimensionales, plataformas educativas y modelos interactivos han ampliado significativamente las posibilidades de aproximación al patrimonio. Personas que nunca podrían visitar determinados sitios arqueológicos, monumentos o colecciones ahora pueden conocerlos mediante herramientas digitales de alta calidad.

Este fenómeno posee un valor indiscutible. La democratización del acceso constituye uno de los aportes más importantes de las tecnologías digitales aplicadas al patrimonio. La posibilidad de ampliar públicos, reducir barreras geográficas y facilitar procesos educativos representa una contribución significativa a la difusión cultural. Sin embargo, acceso y experiencia patrimonial no son conceptos equivalentes.

El acceso responde a la pregunta sobre quién puede aproximarse a un bien. La experiencia patrimonial responde a la pregunta sobre cómo se produce esa aproximación y qué tipo de relación se establece con aquello que se observa.

Esta diferencia resulta especialmente relevante en un contexto donde las representaciones digitales alcanzan niveles crecientes de sofisticación. Una reconstrucción tridimensional puede facilitar acceso a un sitio destruido. Un modelo inmersivo puede permitir recorrer espacios inaccesibles. Una simulación puede ayudar a comprender procesos históricos complejos. Cada una de estas herramientas amplía capacidades de aprendizaje y difusión. Al mismo tiempo, ninguna elimina la diferencia entre representación y presencia.

La experiencia patrimonial incorpora dimensiones que exceden la información visual. Escala, textura, contexto espacial, trayectoria histórica, deterioro, materialidad y emplazamiento forman parte de aquello que una comunidad reconoce como significativo. Por esta razón, el desafío contemporáneo no consiste en elegir entre patrimonio material y patrimonio digital.

La cuestión consiste en comprender cómo ambos pueden complementarse sin que uno absorba completamente al otro. La inteligencia artificial amplía extraordinariamente las posibilidades de acceso. Esa expansión constituye una oportunidad patrimonial relevante. Al mismo tiempo, incrementa la necesidad de preservar las condiciones que permiten comprender la diferencia entre el bien patrimonial y sus múltiples formas de representación. Desde esta perspectiva, el problema central no es tecnológico. Es interpretativo.

La calidad de la experiencia patrimonial dependerá cada vez más de la capacidad de las instituciones para explicar qué se observa, cómo fue construido, qué información contiene y cuáles son sus límites como representación.

La experiencia patrimonial requiere acceso. También requiere comprensión.

La importancia de este punto se vuelve más evidente cuando se recuerda que el patrimonio no se conserva para los objetos, sino para las comunidades. La conservación patrimonial carecería de sentido si no contribuyera a sostener formas de continuidad cultural, memoria compartida y orientación colectiva. Precisamente por ello, la discusión sobre acceso conduce inevitablemente hacia una pregunta de gobernanza: ¿cómo deben administrarse estas nuevas formas de mediación para que amplíen comprensión sin erosionar inteligibilidad?

8. GOBERNAR LA MEDIACIÓN PATRIMONIAL

La expansión de herramientas basadas en inteligencia artificial está desplazando progresivamente la discusión patrimonial desde la conservación de objetos hacia la gobernanza de mediaciones.

Durante buena parte del siglo XX, la principal preocupación consistió en proteger bienes materiales frente a deterioro, destrucción o transformación. Esa preocupación sigue siendo plenamente válida. Sin embargo, las tecnologías contemporáneas introducen una dimensión adicional.

Las comunidades ya no interactúan únicamente con bienes patrimoniales. Interactúan cada vez más con representaciones de esos bienes. Modelos digitales. Reconstrucciones virtuales. Experiencias inmersivas. Visualizaciones generadas algorítmicamente. Interpretaciones asistidas por inteligencia artificial.

La cuestión patrimonial incorpora entonces un nuevo desafío: gobernar responsablemente las mediaciones que conectan a las comunidades con aquello que reconocen como patrimonio.

Desde esta perspectiva, una gobernanza patrimonial adecuada requiere al menos cinco condiciones.

La primera es la trazabilidad.

Toda intervención digital significativa debe permitir identificar fuentes, datos utilizados, criterios de selección y procedimientos relevantes. La trazabilidad no garantiza por sí sola la calidad patrimonial de una intervención, pero constituye una condición básica para su evaluación.

La segunda es la diferenciación de estatutos.

Las instituciones deben distinguir claramente entre objeto original, documentación, restauración, reconstrucción, interpretación, simulación y generación algorítmica. Cada una de estas categorías responde a finalidades distintas y posee niveles diferentes de certidumbre.

La tercera es la explicitación de hipótesis.

Muchas reconstrucciones patrimoniales incorporan interpretaciones fundadas, lagunas de información y decisiones metodológicas. Estas dimensiones deben ser visibles para el público. La incertidumbre forma parte legítima del conocimiento patrimonial. Ocultarla suele producir más problemas que reconocerla.

La cuarta es la responsabilidad institucional.

Toda intervención patrimonial requiere identificar quién responde por las decisiones adoptadas. La complejidad tecnológica no elimina esta exigencia. Por el contrario, la vuelve más importante.

La quinta es la transparencia comunicacional.

Las instituciones patrimoniales enfrentan el desafío de explicar tecnologías cada vez más complejas a públicos cada vez más amplios. La transparencia constituye una condición para sostener confianza pública en contextos de creciente sofisticación tecnológica.

Estas exigencias no buscan limitar la innovación. Su función consiste en preservar inteligibilidad. La historia del patrimonio muestra que las comunidades pueden convivir con múltiples formas de interpretación, reconstrucción y representación. Lo que resulta más difícil es convivir con representaciones cuyo estatuto permanece indeterminado.

Por ello, la gobernanza patrimonial de la inteligencia artificial debe orientarse menos a controlar tecnologías específicas y más a asegurar condiciones de comprensión pública. La cuestión decisiva no es cuánto puede hacer la inteligencia artificial. Lo decisivo es bajo qué condiciones una comunidad puede comprender aquello que la inteligencia artificial está haciendo.

9. PATRIMONIO, PÉRDIDA Y SUSTITUCIÓN

La cuestión patrimonial nunca ha consistido únicamente en conservar información. Si así fuera, una fotografía de alta resolución podría sustituir una pintura, un escaneo tridimensional podría sustituir un monumento y una reconstrucción digital podría sustituir un sitio arqueológico destruido.

La experiencia histórica muestra algo distinto. Las comunidades atribuyen valor patrimonial a ciertos bienes porque reconocen en ellos una continuidad material con acontecimientos, prácticas, memorias y trayectorias específicas.

La importancia patrimonial de una obra no deriva únicamente de lo que representa, sino también de aquello que ha atravesado. Una pintura conserva marcas de ejecución, envejecimiento, conservación y circulación. Un edificio conserva transformaciones acumuladas durante décadas o siglos.

Un sitio arqueológico conserva huellas materiales que ninguna reconstrucción puede reproducir plenamente. Por esta razón, la representación patrimonial y el patrimonio cumplen funciones diferentes.

La representación permite acceder. El patrimonio permite vincularse con una continuidad material específica. La expansión de tecnologías digitales no elimina esta diferencia. La vuelve más visible.

La inteligencia artificial puede ampliar extraordinariamente las capacidades de representación disponibles para investigación, educación y difusión cultural. Sin embargo, la representación más sofisticada continúa siendo una mediación. Su valor depende precisamente de reconocer aquello que preserva y aquello que inevitablemente pierde.

La cuestión patrimonial decisiva no consiste en evitar estas pérdidas. Toda mediación implica pérdidas y ganancias. La cuestión consiste en hacerlas visibles para que puedan ser comprendidas, discutidas y gestionadas públicamente.

Esta observación permite identificar con mayor precisión el problema central del trabajo. El desafío contemporáneo no consiste en preservar objetos aislados ni en maximizar

capacidades de representación. Consiste en administrar responsablemente la distancia que inevitablemente existe entre el patrimonio y sus representaciones.

Es precisamente en ese espacio donde emerge la categoría de patrimonio plausible.

10. CONCLUSIÓN. LA DIFERENCIA ENTRE PATRIMONIO Y PATRIMONIO PLAUSIBLE

La inteligencia artificial ha ampliado de manera extraordinaria las capacidades de representación disponibles para la cultura y el patrimonio. Permite documentar con precisión creciente, reconstruir bienes dañados, generar modelos digitales complejos, facilitar investigación, ampliar acceso y crear nuevas formas de mediación educativa.

Estas capacidades constituyen una oportunidad patrimonial significativa. Sin embargo, la relevancia histórica de esta transformación no radica únicamente en la aparición de nuevas herramientas. Su importancia descansa en una pregunta más profunda. Durante siglos, patrimonio, materialidad y memoria permanecieron estrechamente vinculados. Las tecnologías digitales permiten hoy conservar, reproducir y transmitir dimensiones cada vez más amplias del valor cultural sin depender necesariamente de la presencia física del bien original. Esta posibilidad modifica las condiciones bajo las cuales las comunidades se relacionan con su pasado.

La cuestión patrimonial emergente ya no puede formularse exclusivamente en términos de originalidad, copia o autenticidad. Estas categorías continúan siendo fundamentales, pero deben dialogar ahora con una realidad nueva, cual es la aparición de representaciones patrimonialmente plausibles capaces de alcanzar altos niveles de coherencia cultural sin compartir la historicidad, la trayectoria material o la singularidad del bien que evocan. Por esta razón, el desafío contemporáneo no consiste en elegir entre patrimonio material y patrimonio digital. Tampoco consiste en oponer inteligencia artificial y conservación patrimonial.

La tarea consiste en comprender y gobernar las relaciones entre distintas formas de presencia patrimonial: presencia material, documental, interpretativa, digital y algorítmica.

Las comunidades pueden convivir con reconstrucciones, modelos digitales, representaciones inmersivas e imágenes generadas mediante inteligencia artificial. Pueden incluso incorporarlas productivamente a sus estrategias de conservación, investigación y difusión cultural.

Lo decisivo es preservar la capacidad de distinguir aquello que se conserva de aquello que se representa; aquello que se documenta de aquello que se interpreta; aquello que se reconstruye de aquello que se imagina.

El patrimonio nunca ha consistido únicamente en conservar información. Consiste en mantener inteligible una relación entre memoria, materialidad, significado y comunidad. La inteligencia artificial amplía nuestras capacidades para representar esa relación. La responsabilidad patrimonial de nuestro tiempo consiste en evitar que la representación termine sustituyendo aquello que pretende hacer visible.

En última instancia, la pregunta relevante ya no es qué puede hacer la inteligencia artificial con el patrimonio, sino qué tipo de vínculo con el pasado deseamos preservar cuando las tecnologías permiten representarlo con una fidelidad antes impensable.

Allí se encuentra el verdadero punto de encuentro entre patrimonio e inteligencia artificial. Y allí se jugará una parte importante de la forma en que las generaciones futuras comprenderán la memoria, la autenticidad y el valor de aquello que decidan heredar.

REFERENCIAS

Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. En H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trad., pp. 217-251). Schocken Books. Recuperado en: https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf

Council of Europe. (2005). Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention). Recuperado en: https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention

European Union. (2024). Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 laying down harmonised rules on artificial intelligence (Artificial Intelligence Act). Official Journal of the European Union. Recuperado en: https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2024/1689/oj/eng

Fancourt, D., & Finn, S. (2019). What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review. World Health Organization Regional Office for Europe. Recuperado en: https://www.who.int/publications/i/item/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review

Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019). The art of life and death: 14 year follow-up analyses of associations between arts engagement and mortality in the English Longitudinal Study of Ageing. BMJ, 367, l6377. https://www.bmj.com/content/367/bmj.l6377

Gillespie, T. (2010). The politics of platforms. New Media & Society, 12(3), 347-364. https://doi.org/10.1177/1461444809342738

ICOMOS. (1964). International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964). Recuperado en: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf

Microsoft. (2016). The Next Rembrandt: Recreating the work of a master with AI. Recuperado en: https://news.microsoft.com/europe/features/next-rembrandt/

Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (G. Rockhill, Trad.). Continuum. Recuperado en: https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2012/10/rancic3a8re-jacques-politics-aesthetics-distribution-sensible-new-scan.pdf

Skublewska-Paszkowska, M., Miłosz, M., Powroźnik, P., & Łukasik, E. (2022). 3D technologies for cultural heritage preservation: A review of applications and challenges. Heritage Science, 10, 3. Recuperado en: https://doi.org/10.1186/s40494-021-00633-x

Soto Sepúlveda, M. (2021). Nociones de patrimonio: debates y reconfiguraciones de un discurso estructurante. *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 14(21), 31-42. En: https://revistas.uv.cl/index.php/margenes/article/view/3103

Striphas, T. (2015). Algorithmic culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4-5), 395-412. En: https://doi.org/10.1177/1367549415577392

UNESCO. (1972). Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. https://whc.unesco.org/en/conventiontext/

UNESCO. (2003). Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Recuperado en:https://ich.unesco.org/en/convention

UNESCO. (2025). Artificial Intelligence and Culture: Report of the Independent Expert Group. UNESCO. Recuperado en: https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2025/09/CULTAI_Report%20of%20the%20Independent%20Expert%20Group%20on%20Artificial%20Intelligence%20and%20Culture%20%28final%20online%20version%29%201.pdf

VML. (2016). The Next Rembrandt. Recuperado en:https://www.vml.com/work/next-rembrandt

Wired. (2018, April 16). Google's 3D models are saving the world's most at-risk heritage sites. Wired. Recuperado en: https://www.wired.com/story/google-arts-culture-cyark-open-heritage-chichen-itza-bagan

Wired. (2019, May 7). Mosul Museum, wrecked by ISIS, is brought back to life with 3D tech. Wired. Recuperado en: https://www.wired.com/s

The navy sociology: organization. heritage, history and future.

MILAN MARINOVIC PINO
MASTER OF ARTS. Department of Sociology. UNIVERSITY OF MARYLAND U.S.A.
ORCID: 0000-0002-2275-0027
Mail contacto: milan.marinovic@uv.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
La sociología naval: organización, patrimonio, y historia y futuro
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 220-241
Recepción: marzo 2026
Aceptación: mayo 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6002

ABSTRACT

Military sociology is predominantly the sociology of armies. Although much of the behavioral science research on military groups has included navy research subjects and naval support (e.g., Bachman & Blair, 1975; Bachman, Blair & Segal, 1977; Forbes, 1976), the literature has not recognized the stuctural characteristics that distinguish navies from other branches of the armed forces, nor the consequences of these distinguishing characteristics for the role that navies play in the Military system. As an exploratory study of the military system, this research will analyze army- navy differences and clarify the sociological conceptualization of navies and their relation to war.

The manuscript of this research is that armies and navies are organizationally different, and that theories in military sociology rooted in studies of armies are insufficient for understanding naval organizations. This is not to argue that no overlap exists between army and navy organization, but rather that there are differences in modal types of organizations.

The hypothesis of my thesis concening Army and Navy organizations and their relation to war is that land warfare as a type of war is different from naval war. Accordingly, the nature of war will affect the organizations in a differentiated manner. Differences in the nature of war, whether of conventional or unconventional characteristic depending on the type of war will elicit from each organization (Navy or Army) different organizational responses.

RESUMEN

La sociología militar se centra principalmente en la sociología de los ejércitos. Si bien gran parte de la investigación en ciencias del comportamiento sobre grupos militares ha incluido sujetos de estudio de la marina y el apoyo naval (p. ej., Bachman y Blair, 1975; Bachman, Blair y Segal, 1977; Forbes, 1976), la literatura no ha reconocido las características estructurales que distinguen a las marinas de otras ramas de las fuerzas armadas, ni las consecuencias de estas características distintivas para el papel que desempeñan las marinas en el sistema militar. Como estudio exploratorio del sistema militar, esta investigación analizará las diferencias entre el ejército y la marina y clarificará la conceptualización sociológica de las marinas y su relación con la guerra.

El objetivo de esta investigación es demostrar que los ejércitos y las marinas son organizativamente diferentes, y que las teorías de la sociología militar basadas en estudios de ejércitos son insuficientes para comprender las organizaciones navales. Esto no implica negar la existencia de superposición entre la organización del ejército y la marina, sino más bien señalar que existen diferencias en los tipos modales de organización.

INTRODUCTION

As an insider to the military system, Air Force Colonel Franklin Margiotta, in his summary of the papers published in his book The Changing World of the American Military, made explicit some avenues for future research. Among these, he posed one concerning structural differences among the branches of the armed forces. Moreover, when suggesting this research, he stated that "scholars have continually fallen into the trap of studying the U.S. Army and generalizing about the U.S. military as a whole" (Margiotta, 1978:442).

Naval sociology is different from army sociology because of structural and funcional difference between these organizations. Differences between armies and navies can be found in their a) military setting, b) relation to war, and c) in the socio- psychological role of military interaction. These organizational differences, in turn, affect how rigidly or adaptively army and navy organizations respond to conflict situacions.

In this context, the hypothesis of works is concening Army and Navy organizations and their relation to war is that land warfare as a type of war is different from naval war. Accordingly, the nature of war will affect the organizations in a differentiated manner. Differences in the nature of war, whether of conventional or unconventional characteristic depending on the type of war will elicit from each organization (Navy or Army) different organizational responses, as part of the heritage and history.

DIFFERENCES IN THEIR MILITARY SETTING: The military setting of an organization implies two related structural considerations. First, it amplies structural characteristics of the basic military unit upon which the organization relies to perform its mission. Second, it involves the environmental charasteristics within which the organization operates. Whereas the former is defined by operational conditions, human or phisical, which constrain the military unit, the latter is determined by three contingency factors present in the environmet: stability, complexity, and hospility. Differences in the military setting of armies and navies then, can be found in the structural nature of their basic military units, and in their organizational environments.

Basic Military Unit: The rapidity of action in war has elicited from army and navy organizations different kinds of responses. Through military history, human factors have prevailed in ground combat situations. In land warfare, the individual soldier is regarded as the real basis of the engagement. Although in land warfare maneuver units are regarded as the basic of war, any military unit present on the battlefield is still subjeted to the threat posed by an individual soldier's weapon. Moreover, in critical situations, responses based upon individual initiative and decentralized command are the only means an army has to successfully perform its mission. It is perhaps no accident that the major sociological study of American military organization in World War II was entitled The American Soldier rather than The American Army.

Navy organizations, on the other hand, with the exception of units anchored in port, are not endangered by individual fighting, and hence the ship, rather than the individual is considered to be the real basis of the naval engagement. External physical factors constrain the individual sailor in geographical areas and physical spaces, and demand mechanistic responses characterized by a highly centralized command structure and formalized behavior.

Military Environment: Contingency factors present in the environment, distinctive to each organization, play a role in differentially structuring armies and navies. Through environmental variation in stability, complexity and hostility, navies and armies have evolved in different manners with respect to therir form of combat operation and their approach to war. In fact, changes in army ground combat doctrine due to changes in teachology, have affected the form of combat operation, whose military actions have evolved from mechanistic to organic responses. This evolution in armies has affected not only their approach to war, but also their military function.

Changes in technology in naval war, on the other hand, have reinforced the traditional nature of navies, whose military function has remained unaltered. For a navy, seeking command of the sea by means of offensive actions is a demand of the indivisible nature of the sea as a common environment of war, and it is a function of self defense and individual survival as well.

Differences in organizational relation to war

Differences between army and navy organizations related to the nature of war, can be found in their dissimilar approaches concerning strategic and tactical considerations. These considerations are dependent on a) the nature of war (conventional or unconventional), b) the type of war (land warfare or naval warfare), and c) the structural nature of the basic unit upon which the organization relies to perform its military mission (human or physical factors).

Difference in the nature of military interaction. Differences between army and navy organizations can be also be found in the nature of their military interaction. Unlike army organizations, whose military interaction has historically been linked to war, in navy organizations military interactions have developed from a broader social role linked to the economic and social development of civilian societies.

Maritime interaction among those sociaties who used navigable waters as means of communication and transportation has produced a common body of symbols and shared understanding. These naval symbols include a universal nautical jargon, naval customs and traditions, and imply shared value orientations which further differentiate navies from armies and other military organization.



>> Sketche from James Abbot McNeill, circa 1900 Font:https://www.invaluable.com/artist/whistler-james-abbott-mcneill-s0zfkvt3bc/sold-at-auction-prices/?srsltid=AfmBOoq8H_OdrLgoGPihsAi-U2skmct97g9B48TS7uTdg8p-5YSzaDzl



>> JAMES ABBOT MCNEILL WHISTLER, (NY/UK/FR, 1834–1903); "Soup a Trois Sous", circa 1859 etching, signed in plate, a self-portrait in Paris Font: https://live.thomastonauction.com/auction-lot/james-abbot-mcneill-whistler-ny-uk-fr-1834-190_ff0f60cab6

HYPOTHESES

Hypothesizing army- navy differences I will rely on three structural variables:

a) the nature of their military setting,

b) their relation to war,

c) the nature of their military interaction.

Within each of these variables I will first, hypothesize structural and funcional differences between both organizations and second, I will relate each of these variables to the type of response, whether mechanistic or organic, that they elicit in army and navy organizations.

Finally, by means of the above hypothesis concening organizational differences and their corresponding linkages to the types of organizational response being elicited in army and navy organizations I will derive a general proposition concerning army and navy differences.

METHODOLOGY

Seltiz, Jahoda, Deutsch and cook (1966:52), when writing about research purpuse and research design, made explicit the distinction between "exploratory" and "descriptive" study. Stressing the importance of the former they wrote: "if experimental work is to have either theoretical or social value, it must be relevant to broader issues than those posed in the experiment. Such relevance can result only from adequate exploration of the dimension of the problem with which the researcher is attempting to deal". As an insider of the military organization, I will focus my research on an exploratory study of the military system.

As an exploratory study of the military system, through this research I expect to clarify concepts and provide insights regarding the scope of the area upon which the military functions, the major social variables which are most likeky to affect its social structure and functions and of the setting of the basic military unit in which these variables occur.

1. Focussing my analysis on those underlying factors of the military social structure already defined by Mintzberg (1978) as: "contingency factors" which are associated with each particular environmet, I will analyze those factors affeting the structure of naval organizations that make them different at the meso and micro levels from those found in Army organizations. Among these contingency factors affecting the military system I will focus my attention on the variables-stability, complexity, and hostility.
2. Stressing the sociological nature of war, I will analyze structural responses of both services constrained first, by a relatively predictable environment exemplified by instances of conventional war, and second, constrained by a dynamic and unpredictable environment exemplified by instances of unconventional war.
3. I will focus my analysis on the naval functions of maritime interaction and on the organizational meaning that navies ascribe to military action. By means of a sociology of human groups I will provide access to subjective aspects of naval action and to the realm of navy meaning and motivation.

In order to provide socio- psychological insight into the military system and navy organization I will focus my attention in those structural responses that have grown up out of social interaction. Through maritime activities these responses have had a broad affect in structuring navies.

These commonalities of naval symbols, providing shared understanding in naval activities, have traditionally played a socio-psychological role in structuring the naval organization, its military discipline and its institucional cohesiveness. Moreover, these sharing values underly and define institutional behavior and naval policies.

The military setting. If we are to compare army and navy organizations in their military setting we have to center our analysis on: a) their military mission; b) the basic military unit upon which each organization relies to perform its mission; and c) the environmental characteristics within which the organization operates.

Organizational Mission of Armies and Navies. The organizational mission of an army is to defeat enemy land forces, and to seize, occupy and defend land areas. The organizational mission of a navy is to seek out and destroy naval enemy forces, to suppress enemy sea command and to gain and maintain general sea supremacy (COPE, 1955). Thues, in fulfilling the function of imposing one's will over an opponet, the two organizations are oriented to seek superiority over the enemy. In doing so, both the army and the navy base their actions on the same implicit assumptions, which is the principle of preserving one's self and destroying the enemy.

Structural characteristics of armies and Navies in their Units. Armies are functionally organized into combat and support units. In performing their mission there is a hierarchy from corps through divisions, brigades, regiments, batallions, and companies down to the individual soldier. Whatever form the basic unit takes, although it may ultimately lose its social structure, it will not lose its mission. The individual soldier fighting the enemy still performs the army mission on his own.

Fighting a war on land still involves the classic view of armies which rely on soldiers to carry out their mission. Although armored warfare has meant the introduction of armored mobile platforms and weapons to defeat them, the individual soldiers has maintained his military role. Fighting a tank in land warfare by means of anti-tank weapons (gun, rockets, etc.) the soldier is still able to perform the army mission. Armies are basically dependet on soldiers.

Military strategists as well as historians and military sociologists have stressed the predominant role of the individual soldier in land warfare. The view of the individual soldier as the basis of the engagement war confirmed by the eminent military strategist Karl won Clausewitz (1953), who, in his famous and remarkable book on war, makes a comparative analysis of the relative importance of the three principal arms which characterized an army of his time. He analyzed and compared the relative importance of infantry, cavalry an artillery. If we substitute armored force and tanks for a cavalry adn horses we can realize that his conclusion is also true for modern times.

In the war of present time firearms are by far the most effective means. Nevertheless, the personal combat, man-to-man, is just as clearly to be regarded as the real basis of the engagement. For that reason an army of artillery alone would be an absurdity in war. An army of nothing but carlry (thank) is conceivable, only it would possess very slight intensive strength. An army of infrantry alone is not only conceivable but also much stronger. (Clausewitz, 1953:237 translated by Jolles).

John Keegan (1977), in analyzing the role of infantrymen in modern wars, pointed out that although it is true that great battes of the second world war in France and the desert were characterized by the employment of tanks and aircraft, most of the fighting between armored division was in practice not between tanks and tanks but between infantry and infantry and between infantry and tanks.

Navies, by contrast, are functionally organized into task forces, groups and units. Whatever form the basic unit takes, it will hierarchically be differentiated by physical size and technological characteristics. Ranking from battleship through cruisers, destroyers down to patrol vessels, in the performance of their mission, the naval basic unit will always keep its social structure. Naval operations are not reducible to the individual sailor.





>> Sketches from William Walcot Font: https://www.invaluable.com/artist/walcot-william-t75mndo6rl/sold-at-auction-prices/?srsltid=AfmBOooHuLDLZECSrIlnoHh_9NjVqARpitlfepGKtVWiwEtSxGrSwChi

Navies, in the performance for their mission at the individual level, unlike armies, are still dependent on the functional interdependencies of their crews. Because of the fact that naval units operate within are relatively predictable environment where hostility factors can be predetermined, navy organizations, as a function of goal performance and as the only way of ensuring individual survival, must rely on a mechanistic form of organization. Thus, naval organizations are framed in team, oriented activities. Syncronization of behavior manifested by centralized command is the key note of their basic units.

Military Environment. One of the main features of the military organization is that professional soldiers operate within a bureaucratic framework with heavy emphasis on action planning, formal drills, ritualism and discipline. At the micro-level, however, each particular organization stresses distinctive contingency factors which are peculiar to the natural context upon which the militay functions.

If the military organization is to work effectively, it must assume a formulation-implementation dichotomy. whereas the formulation phase concerned with the general direction of the war is covered under the military notion of strategy, the implementation phase which entails deployment of the basic military units of a particular military organization is covered under the notion of tactics.

Both functions, strategic and tactical, presuppose two fundamental conditions; previous information and a relatively stable environment (Braybroode adn linblom,1963). As Mintzberg pointed out, "The absence of either condition should lead to a collapse of the dichotomy,

to proceeding eith formulation adn implementation in an adaptive rather than a planning mode" (Mintzberg,1979:345).

Among the contingency factors which characterize naval organizations, the sea, as a natural environment affect the structure through variables of stabilit, complexity, (diversity) and hostility. Each of them elicits organizational responses and molds the structure accordingly.

Stability. An organizational environment can range from stable to dynamic. A variety of factors can make an environment dynamic incluiding unpredictable tactical situations, as in the case of guerrilla warfare, where running and hiding are defensive means for aggressive ends. Hawever, as Mintzberg pointed out when referring to such factors, it must be noticed that the notion of dynamic is not defined as synonymous with the notion of variable.

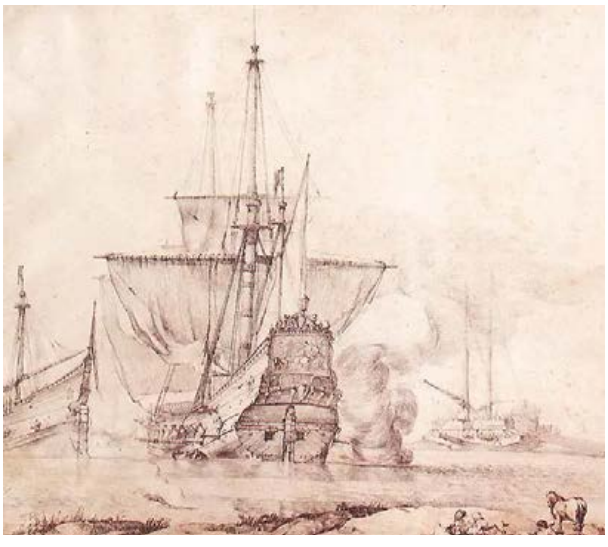
Burns and stalker (1966), in their book The Management of Innovation, found that for a given structure, parameters concerning formalization of behavior varied according to the factor of predictability of the environment. Some social organizations were better able to handle their dynamic environment with an organic structure, while functioning more effectively in their stable environment with a bureaucratic structure.

The structural assumtion that "the more dynamic the environment, the more organic the structure," is a functional response of a given organization to cope with uncertainty. Geneal S.L.A. Marshall, considered by scholars as a leading historian of the European Theatre, in his book Men Against Fire, wrote when referring to changes in the battlefield, "the quality of the initiative in the individual has become the most praised of military virtues" (Marshall, 1947:22).

The above assumption concerning iniatiative in combat situations has lead scholars to believe that this charasteristic is sine qua non for military organizations. Likewise, Morris Janowitz, in his book Military Conflict, when referring to changes in military authority wrote, "for combat the maintenence of initiative has become a crucial requirement of greater importances than the enforcement of discipline" (Janowitz,1975:226).

As John Keegan pointed out in his book, The Face of the Battle, battle for the ordinary soldier is a very small-scale situation which will throw up its own leaders and will be fought by its own rules" (Keegan,1974:48). Thus, individual initiative in ground combat situations is a reflection of the need for flexibility while performing the organizational function. Moreover, it is required for individual survival.

In naval warfare, on the other hand, external physical factors which affect the basic units constrain individual behavior. As we saw before, navies are not structurally allowed to adopt organic responses. Furthermore, under cincumstances of extreme danger, the need for a centralized command is reinforced within a bureaucratic structure. If a naval unit is to survive, the Skipper's orders as well as those formal procedures learned in formal drills cannot rest on the individual will. Hence, it can be stated that in any Navy, as a function of individual survival and goal performance, a given order and formal procedures must be carried out to the letter.





>> Image. A Frigate at Sea. Pierre Puget French. 17th century Font: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339658

Evolution in Army Approach to War. The affect of new technology in army organizations has been to draw their soldiers into wider areas. Changes in army organization have resulted in compound forms of combat operation which call the organization for decentralized functions framed in organic forms of response.

Wars in the past were limited in scope and mobility, in large part because the means available for fighting them were defecient and ineffective. l Accordingly armies in the past adopted their approaches to the rudimentary instrument of firepower available to them. Technical deficiencies then, forced army organizations to mass in tight formation, maneuver into position and then, fire a volley in unison in order to maximize the affect of firepower (Osgood, 1975:65). Thus, as a function of goal performance as well of individual survival, trainging and tactics in the past were tailored by armies oriented to face hostility with mechanistic responses imposed by required maneuvers and positions.

Deitchman (1979), in his analysis of the affect that new technology has had on the scope of operating areas, pointed out that it has changed from roughly the size of a small town to the size of an entire country and much more. He compares the essential maneuvers made by Napoleon, Wellington, and Blucher with armies of 70,000 men in waterloo (1815) in which they covered distances of a dozen mile, with Patton's army in WWII who with an army of nearly 200.000 men covered 350 miles in six weeks. Although the action of battle in land warfare has remained constant

(Keegan, 1976), as the number and means available due to new technology grew, new strategic and tactical considerations came to challenge the military in its approach to war. In fact, since the second half of the nineteenth century, significant advances in technology such as the breech loading rifle, percussion cartridge, machine guns, etc. affected the rate of fire and mobility of armies which in turn affected military approaches.

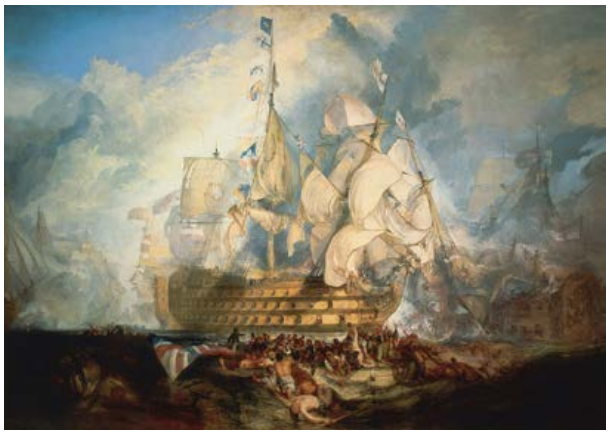
General Von Moltke, the Field Army Chief of Staff of the Prussian Army, who successfully planned and commanded the army through three consecutive wars (against Denmark, 1864; Austria, 1866 and France 1870-71), recongnized that a true revolution was taking place in weapon affects which deserved new considerations and conceptions in military approaches.

Evolution in Navy Approach to war. The affect of a changing technology in navy organizations has reinforced the nature of navies, which are oriented to face hostility by means of mechanistic responses. Evolution in form of combat operation then, can be seen as functional responses to technological changes and as a reflection of the structural nature of navies.

Sir Julian Corbett, the eminent naval historial, classified the evolution of ships in terms of their historical importance and stated that this division was not artificial but natural. There was a period of oars, and a period of sails, and a period of steam (Corbett, 1899). Russian admiral Gorshkow (1979), commader in chief of the Soviet navy and the creator of contemporary Soviet sea power, in his book The Sea Power the State, links the above taxonomy to the evolution of naval combat operations. Furthermore, the russian admiral desmonstrates how these changes have defined the tendency of naval organizations to rely on functional interdependencies framed on mechanistic responses characterized by a highly centralized command and formalized behavior.

Admiral Gorshkow sees "engagements", "battles," and "operations" as an outcome of technological affects in navy organization within a particular "natural" epoch. Th fleet of antiquity, using oars as motive power, had great maneuverability bu little sea endurance. Therefore, accomplishment of the naval function relied on "clash of vessels" and its naval manifestation was the "sea engagenment, "although human factor prevailed in this form of combat operation, which led to some degree of organic response, coordinated actions fradme in formalized behavior were required.

The sailing ship had almost unlimited sea endurance but due to its dependency on the wind, its tactical movement was resrtricted. To gain advantageous positions in the better use of his own weapon, the "maneuver "was introduced in naval war as a structural requirement of changing technology which tightened even more naval actions in machinistic responses. The above aspect persisted until th initial stange of the steam ship, which not only resotred tactical mobility but also reinforced reliance on mechanistic responses in achieving the highest concentration of strike power. Thus, the "battle" was its consequence.



>> Batalla de Trafalgar. Óleo sobre tela, W. Turner, año 1822; 261.5 cm × 368.5 cm. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Trafalgar_(Turner)#/media/File:Turner,_The_Battle_of_Trafalgar_(1822).jpg



>> Philip James de Loutherbourg, Lord Howe's Action, or the Glorious First of June, oil on canvas (1795), 266.5 x 373.5 cm Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Trafalgar_(Turner)#/media/File:Loutherbourg-La_Victoire_de_Lord_Howe.jpg

As fleets developed with formation of diverse forces (submarine, aircraft) and widened the nature of their weapons, naval war has implied higher syncronized actions and centralized command. As Gorshkow (1979) pointed out, the gun duels of different ships were augmented by attack of light, rapid, non-armoured torpedo forces, submarines, and aircraft, which meant a sea tactic of diverse forces with higher interaction adn precise coordination. The ppearance of rocker weapons has accentuated this tendency (Gorshkow,1979:215).

Hostility. Hostility is another contingency factor present in the military environment. Which plays an active role instructuring military organizations. Military threats, as well as those factors affecting military operations, must be constrained by the diversity of danger to which a military organization is exposed adn hence must be ready to cope with.

Hostility factors affect the structure through their effect on predictability of work (Mintzberg,1979). Each military entity will solve structure. Hostility factors present in the environment such as those found in combat situations or in adverse climatic or geographical conditions can be overcome through either active or passive methods. They can be faced or avoided respectively and both approaches imply distinctive organizational assumptions. Whereas facing hostility is linked to a planned mode which presupposes a relatively predictable environment (i.e., conventional war) avoiding hostility is linked to an adaptive mode of action which presupposes a highly unpredictable environment (i.e., unconventional war). The former leads the organization to the adoption of mechanistic responses. The latter drivers the organization to adopt subtle organic responses.

Although hostility factors can be overcome through active or passive methods, the very fact of adopting a particular response, either mechanistic or organic, is linked to environmental conditions and to whether the organization stresses human or external physical factors. Failing to apply the correct model to a given situation might lead to dysfunctional responses.

The Case of Army. The above assumption concerning the nature of response can be demonstrated by the American experience of the Vietnam war. Wayne Eisenhart, in his Analysis of Modern Combat Training (1975), come to the conclusion that American soldiers bent upon killing a dehumnized enemy become disoriented by a war for which they were ill-prepared and which led them, as dysfunctional responses, to intense emotional conflicts. These conflicts were exacerbated by the frustrating nature of the Vietnam war. The Vietnam war had no territorial objectives and the enemy there used passive methods for aggressive ends. American soldiers soon learned that aggresive behavior in the style of classic warfare would not isure victory or even therir own survival. Hostility factors present in the battlefield demanded an organic response.

This assumption of dysfunctional response by Eisenhart also appears in the analysis by Horowitz and Solomon in their paper "A Prediction of Delayed stress Response Syndromes in Vietnam Veterans." They state that "the vietnam situation led to the kinds of events that predispose participants to a denial-numbing type of stress responses while in military services. Unresolved stress will lead to intrusive-repetitive type responses even months or years after situational exits" (Horowitz and Salomon, 1975:79).

The Case of Navy. John Keegan, when referring to naval history in his comments about the dificiencies of Military History, stated that *"naval warfare is very nearly pure warefare, a war without civilians and in which the common sailor cannot, as the common soldiers can, by running away or sitting tight, easily confound his commander´s wishes"* (Keegan, 1974:28).

Although individual initiative manifested through professional technical advice is highly appreciated in the navy, and can change he skipper´s decision, it must be geared to team-oriented work. However, in the last instance, the prevailing decision will be the captain´s as basic units, until beaten, move as their captain's order. The function of those basic units which stress external physical factors in their military structure are well synthesized in the Naval Officer´s Manual of the U.S. Navy, written by Rear Admiral Harley Cope. Under the title "The battle is the pay off," the naval states,

> "in the final analysis the objective of training day in and day out is readiness for battle. Every effort in training should be a step toward battle readiness. A ship not fully ready for a battle may never have a second chance.
>
> ... Be thorougly conversant with emergency and operational drills. Don´t guess the answer; be sure. A wrong guess may not permit another guess... Understand what damage control is applicable to your section of the ship, and insure that your men are well indoctrined in what they should do. Confusion and ignorance of what has to be done have proved costly many times" (Cope, 1955:214).

Because of the fact patterns of behavior established through long periods of training are difficult to change in the face of critical situations, navies rely on formal procedures and operational drills to perform their organizational function. Working as a "contingency bureaucracy," navies depend on technical devices and formal drills to overome uncertainties and make possible the formulation-implimentation dichotomy. Hence communication, fire control, and early warning systems such as radar on sonar, as well as formal frocedures such as operational and emergency drills, are all devices and means available to ship to prevent and face hostility.





>> Sketches of Arthur Briscoe, circa 1920 Fuente: https://www.nga.gov/artists/2404-arthur-briscoe/artworks?page=1

A. ORGANIZTIONAL RELATION TO WAR

The Nature of war. Tactical considerations in military approaches to war are responses to factors of environment and to the implicit assumptions made on the nature of war, whether of conventional or unconventional charascteristics. The nature of war, regardless o the type of war (land or naval war) implies dissimilar assumptions. Conventional war implies a relatively predictable environment. It is fought within conventional rules which imply that opponent forces will face each other by means of aggressive behavior. Conventional wars are exemplified in military history by instances of regular wars which have clear cut military events given bu phases, compaigns and sequential battles.

Unconventional war, on the other hand, is based on concealment and unpredictable actions, is more psychological in nature, and implies a highly dynamic environment. Military actions in unconventional war are based upon the implicate assumption that war is an organic whole in which every individual activity flows into the whole (Clausewitz, trans, by Jolles, 1953). Unconventional war relies on passive means for aggressive ends, and it is exemplified in military history by guerrilla wars.

Hypothesis: Conventional war on land demand from Army organizations either mechanistic or organic responses, Unconventional war on land, as a function of individual survival, will always demand an organic form of organizations. Naval war, on the other hand, whether conventional or unconventional, will always demand mechanistic forms of reponses from navy organiztions.

Types of war and the Nature of war. Land warfare and Naval war are related in different manners to th nature of war. Geographical factors present in each particular environment and linked to the nature of war (conventional or unconventional) play a differentiated role in structuring military organizations and their approaches to war

Conventional war. Natural features of the sea are different from those found on the ground and so Army and Navy organizations differ in their strategic and tactical approaches to war. Land warfare, unlike naval war, features geographical accidents which can be used in defense: mountains, rivers, forest, and swamps are distinctive features of the environment which call for strategic and tactical considertation in military operations. These considerations, in conjuctions with the fact that armies holding their positions are not forced to overthrow their enemies, play a psychological role in that the weaker party will tend to favor the defense over the attack. These considerations further imply for any organizations the adoption of mechanistic and organic form of command. War at sea, on the other hand, implies no distinction between what is needed for defense and what for attack (Rosinky). At sea, there are no geographical accidents which can be used in defense.

At sea, unlike land warfare where the terrain gives defensive positioms and allows deploymen in advance of the varius weapons to be employed, its immensity demands high mobility framed in uncertainty as to the position of the adversary. The above characteristics of naval war not only complicate tactical deployment of naval units, but also entail psychological pressures on naval commanders in their need to overthrow their opponents as the only means of ensuring their own safety. At sea, the strength of the weaker navy lies in its capacity to concentrate its own forces against a fraction of its opponent. Therefore, in war at sea, unlike land warfare, military actions will be oriented to favor the attack over the defense, which is linked to mechanistic forms of command.

Unconventional War. Unconventional war has its roots in conceament and unpredictable actions. Accordingly, military actions will be oriented not only by tactical consideration of geographical factors, but also by the structural nature of military units upon which the organization relies to carry out its missions. Differences in characteristics of the environment, as well as in th nature of those military units in charge of their missions, imply differentiation in their military function.

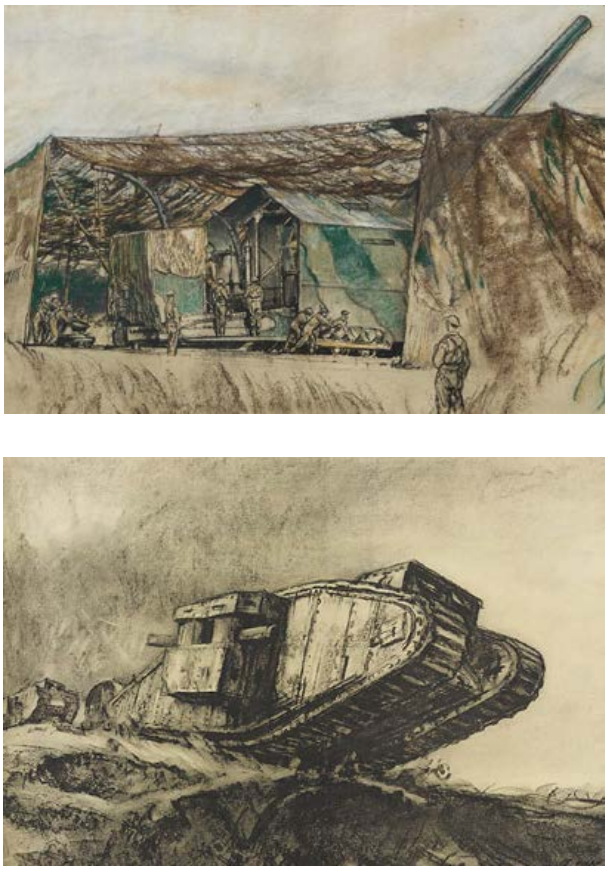
Guerrilla war implies a highly dynamic, almost unpredictable environment, which demands from army of organizatio. These military actions, characterized by a decentralized command, are geared to overcome hostility factors posed by the guerrilla threat. Because of the fact that submarine warfare is based on concealment and unpredictable actions it can be seen as the naval form of unconventional war. However, due to structural characteristics of its naval units, submarine war, like regular naval war, constrains individual actions in a determined manner. To overcome the submarine threat, navy organizations rely on escorted convoys and on anti-submarine hunter killer groups. Both responses not only reinforce the bureaucratic nature of navies but also sociolagically define teh structural nature of navies oriented to overcome hostility with mechanistic forms of organization.

Land Warfare. Ground combat forces, more dependent upon human factors than naval forces in their military basic units, are structurally allowed to adopt organic form of response.

Regular Conventional War. Traditionally, regular wars have been described as having clear territorial objectives, presenting defined military campaings and featuring decisive battles. Military actions in conventional war entail aggresive bahavior in close combat situations within a relatively predictable environment. In fighting a war on conventional terms, the fact of seeking dominance over the opponet through raw aggression is a functional response not only of goal perfomance but also a means of insuring individual survival.

Conventional wars are fought in a planning rather than an adaptive mode. They imply a clearly dichotomized function oriented by strategic fomulation and implemented by tactical deployment of military forces. Military actions in classic regular war presuppose a relatively stable environment, because as Feld pointed out in his analysis of militay organizations, military operations are painstakingly planned and then carried out with unquestioning resolution (Fleld, 1959).

Stressing the morphologic nature of conventional war, military history, is framed in the notion of battles. Battles are directed toward securing military decisions. No matter where the raw material to study reglar war is culled in military history, whether from the Campaingn of Napoleon, the Prussian wars, or from the modern world wars, morphologic differences among them are in a sense unimportant. They will always be framed in military campaigns adn will follow the same patterns of interaction oriented to bring the enemy into battle under their own advantagous terms.



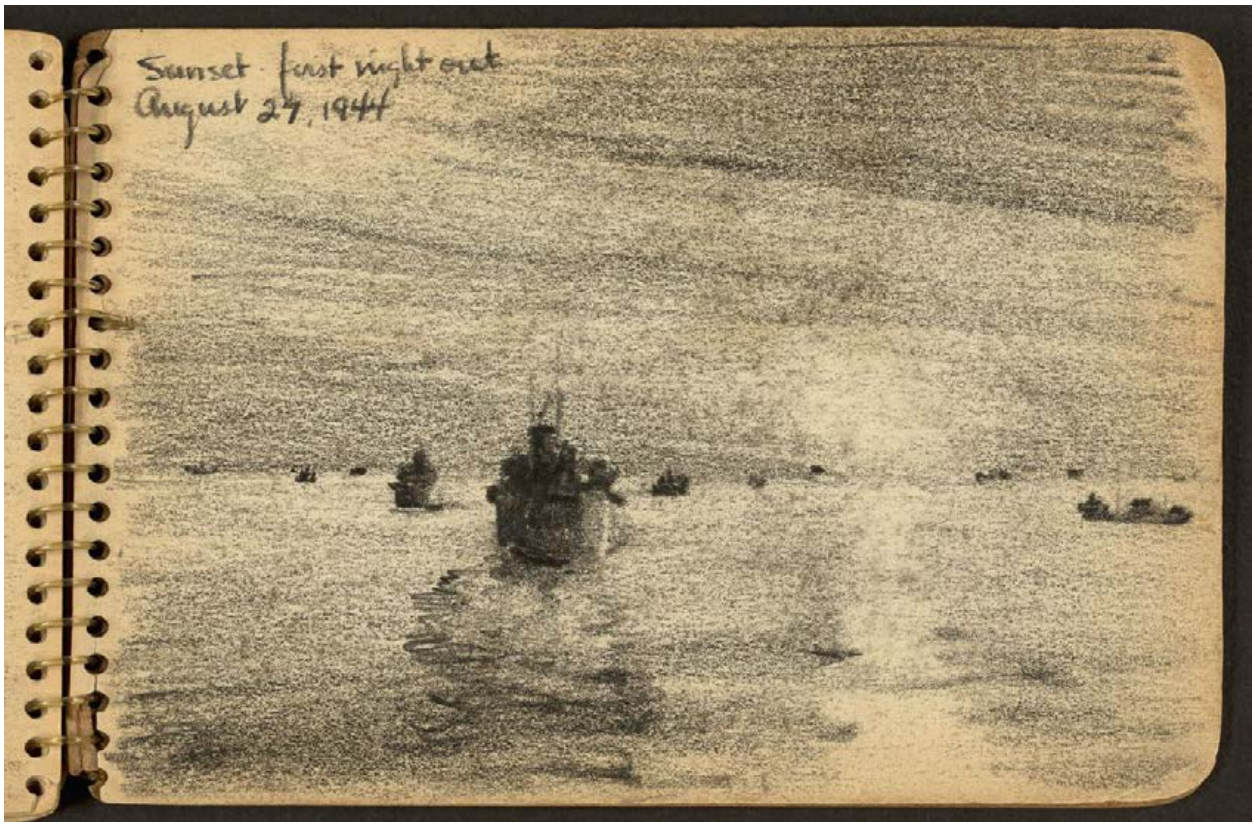
>> Sketches of David Muirhead Bone;

a) Lot 139: *Sir Muirhead Bone, Camouflaged Big Gun Emplacement* Font: https://www.invaluable.com/auction-lot/sir-muirhead-bone-camouflaged-big-gun-emplacement-139-c-7324071bb2

b) Lithographic print of original charcoal drawing, 'Tanks', by artist Sir David Muirhead Bone. Published in a series in 1917, it was originally executed in 1916. The First World Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tanks_-_Sir_Muirhead_Bone_-_50_1918_1_7.jpg







>> Figures. Sketches from Victor Lundy, Second War Font: https://flashbak.com/victor-a-lundys-world-war-2-sketchbook-369679/

Karl von Clausewitz in his remarkable book on War, when referring to military example of war wrote: *"Example from history make everything clear, and in addition they afford the most convincing kind of proof in the empirical field of knowledge. This applies more to the art of war than to anything else"* (Clausewitz,1953:110, translated by Jolles).

The Alma Battle in the Crimean War (1854). This battle was chosen as an example of conventional because it is a landmark in military history between two different approaches to land warfare. At the Alma battle military force of the Russian army, characterized by mechanistic forms of organization, were confronted by the French and British armies, whose military approaches, more organic in nature, were influenced by a new technology.

The field training of the Russian army was framed in mechanistic responses because of its reliance of highly centralized command manifested in rigid maneuvers adn drill formations. Within the Russian approach to war, deviations from planned actions were not permitted, and military actions were to meet operational conditions imposed by tactical consideration of positions and tight formations. The Russians had persisted in their reliance on columns rather than on lines with open order fighting partly because of their unfamiliarity with the capabilities of modern rifled weapons. Moreover, the Russians had been in opposition to the introduction of breech-loading waepons because it would encourage the infantryman to shoot his ammunition adn make him desinclined to close with the enemy (Seaton, 1977).

The British and French armies, on the other hand, were familiar with th capabilities of modern rifled weapons. Accordingly, they adopted tactical changes in their military approaches which conversely to mechanistic assumptions were oriented to organic responses. Whereas the former prone to sacrifice speed of movement of good order and regular formation, the latter were oriented to open order fighting and line disponsitions enforced by decentralized command.

In the Alma Battle, Russian officers first met an enemy who fought in line dispositions. The need for changes away from mechanistic responses become dramatically evident in this battle.





>> Charge of the Lancers, painting of Umberto Boccioni, 1916 Font: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umberto_Boccioni_-_Charge_of_the_Lancers.jpg

>> Besides Painting of Ludwig Meidner APOKALYPTISCHE LANDSCHAFT, 1913. Ooil on canvas (67.3 by 80cm.)

Albert Seaton in his book The Crimean war makes explicit the need for change and adaptation when he quotes the experiences of a Russian officer survivor of the Alma Battle, "About midday English rifle bullets with their characteristic 'ping' began to fly overhead, a sound not heard before by our troops who had never been under fire and knew little of rifles... the men could not understand how they were shot down bya distant enemy whom they could not even see. The english rifle and artillery grew in intensity so that our commander Gorev began to move the battalion from place to place to escape it" (Seaton, 1977:82).

Because of the outmoded military training given to the Russian army it's commander in chief, General Menshikov was unwilling to decentralized. Because of a lack of coordinated control, the alma Battle deteriorated into a number of lacalized bloody actions. Indeed, at the Alma Battle, few general officers became involved in the handling of the situation, while the greater part of the Russian formation stood withoud orders, idle in reserve.

In the Alma Battle, the Russian casualties were 5.209 men whereas the French losses were put at 1.351 and those of the British at 2.002 (Seaton,1972)

Unconventional Land Warfare. Guerrilla warfare, as unconventional war, is an organic means of fulfilling the military function of imposing one's will over an opponent. It is based on the implicit assumption which has historically underlain war: the principle of preserving ones-self and destroying the enemy.

Unconventional war on land implies a highly unpredictable environment which calls for organic responses. The fact that geographical factors can be use in defense deserves tactical consideration in army organizations for the weaker party, whose military approach aimed at the conquest of the enemy emphasize attacking the mind of the opponent firts, and the armies next (Singh and Mei, part 3 1971).

Within a new synthesis of warfare, unconventional war blends vilent action like guerrilla attacks, civil insurrections, sobotage, and terrorism with non-violet techniques such as propaganda infiltration, strikes, boycott and espionage (Bjelajac,1960:440).

The dynamic nature of guerrilla warfare can be understood through the writing of Chinese comunist leader Mao Tse-Tung, regarded as the authoritative guerrilla strategist of our time. When developing the tactical principles of operation of Chinese guerrilla, warfare, Mao wrote his famous four slogans:

> Enemy advances, we retreat.
>
> Enemy entrenched, we harass.
>
> Enemy exhausted, we attack.
>
> Enemy retreating, we pursue.
>
> (Mao Tse-Tung,1941:51).

Passive means for aggressive ends in the underlying assumption adopted in unconventional warfare. Based on the above assumption, Mao developed his guerrilla tactics. And so the Vietminh´s manual on partisan warfare and Guevara´s writing on guerrilla warfare, are seen as a reflection of Mao´s thinking (Singh and Ko-Wang Mei, 1973:53).

Although Mao´s principles reflect the communist ability to coin a slogan expressed in such a way that it can be understood and applied by the lowest echelons of guerrilla leadership, as Klonis poited out "these four principles of unconventional war do not constitute any new principles 'discovered´ by Mao (Klonis 1972:63). The above principles of guerrilla war have been applied for centuries.

The Franco-Spanish war (1808-1841), where the "guerrilla" word got its name, is seen as a landmark in guerrilla history because of its new features of universal uprising and higly organized guerrilla forces (Singh and Mei,1971). The Spanish resistance against Napoleon provided the basis to approach the war through unconventional methods.

Karl Marx and Frederic Engels (1845), when they wrote Revolutionary Spain, made explicit their understanding of the future role that guerrilla warfare would play in their communist ideology. "The Franco Spanish war is exceptionally enlightening. Armies which for their time were of considerable size (they totaled, 670.000 men and 520 guns) crossed the pyrenees between 1807 and 1813 to conquer Spain. Only 250.000 men and 250 guns returned to France. The Spaniards appeared suddenly where they were least expected, disapeared in entirely dfferent places. Obviously, this kind of fighting could not lead to any decision, but the Spanish managed to keep the French constanly on the move and so brought obout a fatal dispersal of their forces" (Marx and Engel, 1854).

Dynamic Nature of Unconventional War. Whatever school of thought is attributed to the nature of unconventional warfare it will always emphasize ideological indoctrination, manipulation of crowds, psychological warfare and paramilitary action.

Since guerrilla warfare is characterized by dispersed operation, the methods of command do not allow as high a degree of centralization as in regular warfare. Mao, when referring to the relation of command, pointed out, "if any attempt is made to apply the methods of command in regular warfare to guerrilla warfare, its great flexibility will inevitably be restricted adn its vitality sapped" (Mao Tse-Tung, 1966; edited by Central commitee of Communist party of China). Unconventional war implies a broader conception of war as much as the military operations themselves traditionally regarded as its main component by the conventional approach.

Robert Osgood, in his analysis of the communist approach to war, states that it has been characterized by the use of

psychological instuments of power which are regarged as integral parts of a single struggle that takes its forms from the nature of the total human environment (Osgood, 1957:55). Osgood links the communist´s view with the conception of war given by revolutionary warfare. As communist leaders point out, war is regarded as an organic whole in which every inidividual activity flows into the whole.

Stressing the dynamic nature of unconventional war, it is also named irregular war, revolutionary war, or guerrilla war, for it implies irregular operations which are not bounded by any conventional principle and it is aimed to undermine the enemy forces by means of physical as well as of psychological stress. Unconventional war demands organic response to perform the military function, which must retain full freedom to act. As Singh pointed out when referring to the dynamic nature of guerrilla warfare, *"the only regularity of guerrilla operations, it must be said, is their irregularity"* (Singh and Mei, 1971:88).

Physical Stress: Geographical factors of the environment play a crucial role in providing unstable conditions to the stronger party. In an unconventional war the weaker party is oriented in his tactical considerations by psychological factors aimed to the creation of utmost chaos and confusion oriented to trap the enemy in his own day-to-day survival. Accordingly, stressing its organic nature, unconventional war will always be oriented to operating areas surrounded by hostility factors. Russian guerrillas during W.W.II operated from huge forest and swamps. Lawrence of Arabia operated from vast empty deserts. Mao, Tito, and Castro established their bases in remote mounstains.

The Russo-Finnish war (1939-1940) is an example in military history of how geographical factors were used in an unconventional war which demanded organic respones. When the Soviet Union decided on the invasion of Finland, the small Finnish army resisted he invader by unconventional methods. They took advantage of those factors which were in the finns favor: terrain, climate and personnel proficiencies (Ionis, 1972). Although guerrilla warfare did not enable the Finnish nation to preserve its territorial integrity, it did manage through organic responses to defeat the Russian intention and to retain its national existences outside the Soviet orbit.

The long-range penetration groups in burma established by the American high command during the guerrilla war in the Philipines in the fall of 1943 also shows evidences of the dynamic nature of guerrilla warfare and makes explicit the active role that geographical factors play in demanding organic responses to cope with.

Psychological Stress: The organic nature of guerrilla warfare is also manifested in the psychological use of tactical situations, where running and hiding are passive means for aggressive ends. Unconventional war has no territorial objetives. Instead it aims to affect the enemy´s mind.

The "Minuet Tactic" as described in Guevara ´s writing is an example of the above psichological approach. the "Minuet Tactic," means "the guerrillas surrounded the enemy on all four sides. The dance begins as one side fires on the enemy, who naturalli moves yoward the side. The guerrillas on that side move back without breaking visual contact and suceed in drawing the enemy out. Then another guerrilla side begins firing and draws out the enemy to a different side. Thus as the parties on all side participate in the dance the enemy column is rendered immobile, expends vast quantities of ammunition and loses morale, while the guerrillas remain unharmed" (Guevara, translated by Mayor Peterson, 1961). The American war in Vietnam can also be seen framed into organic responses to fulfill the military fuction. This war was limited, too place within fairly specific hostile area, and was fought by unconventional methods which were psychological in nature. In the Vietnam war the enemy used psychological passive methods of guerrilla warfare for aggressive, ends and forced passivity on the American army which affected not only the nature of war, but also its military fuction.

In commenting on the dynamic nature of the nature the Vietnam war, Lieutenant General Hoag Van Tai, deputy head of the general staff of the Vietnam People's Army wrote: *"In the Vietnam War the Vietnamese people hve created extremely subtle forms of struggle: sabotage, scorched land policy.non-cooperation with the enemy, spike traps, lines ambushes, raids against the enemy post network, airfields, dumps, C.P.s, gun-nests"* (Mallin, 1970:249). The above statement not only stressed the dynamic and psychological nature of the Vietnam War but also makes it report as a modern example of guerrilla war.

Naval Warfare:

> "At sea there is no halfway house between victory and defeat because there is no difference between what is needed for defense and what for attack. In naval warfare one side only can gain security at the cost of the other or neither" (Rosinsky).

Conventional Naval warfare. Naval warfare in contrast to land warfare, which permits the establishment of direct contact with the enemy from the first moment of the wa, features the broad commonality of the sea. As compared with the distance of detection and reach of a fleet, the sea as its natural environment is immense. The immensity of the sea becomes the first characteristic of any naval operation; uncertainty as to the position of the adversary.

In land warfare, the terrain gives defensive strategic-tactical situations and allows advance deployment of the varius weapons to be employed. At sea, the mobility of naval units dominates the action, which places priority on coordinate efforts and unity of action which further complicate tactical deployment. Italian Admiral Fiorev, when analyzing tactical approaches in his book Naval Tactical Thought, wrote:

> "It is a matter of placing each group in the most favorable situation for battling the enemmain body taking into consideration one's mobility, offensive power, weapon characteristics and capacity for mobility, offensive power, weapon characteristics and capacity for withstanding attacks. The tactical problem must therefore, find its solution in time and space of the varius actions that each group of units is capable of carrying out" (Fiorev nzo, tranlated by A. Holst, 1979:182).

Unlike modern grund warfare, where the superioity of defense over the attack has been imply demonstrated through military history (e.g., the heroic defense of the Finns facing the soviet invasion of their territory (Klonis,1972), the latter stage of the Second world War (Osgood, 1975), and the Korean favor the offensive due to the fact that its strength lies in its capacity to concentrate his own forces against a faction of his opponents'. Stressing the fundamental differences between war at sea and war on land, Rosinsky wrote:

> "Because the 'sea is all one', because no part of it can be fenced off and defended by itself, effective protection canonly be assured by driving the opponent out from the whole ofit. Thus, whereas on land we need not necessarity overthrow our opponent to hod our own at sea we are forced to do so merely for the sake of assuring out own safety" (Rosinsky, reproduced by Simpson III,1979, Chap.11).

Commnd of the Sea. Julian Corbett, the eminent British historian, in analyzing the methods of disputing command of the sea, introduced the concept of "fleet in being," fighting in active defense, which presents a potential threat and may prevent a larger force from obtaining command of the sea. Corbett also in his book, Some Principles of Maritime Strategy, when referring to the object of naval warfare, stated that it must always be directed either to secure command of the sea or to prevent the enemy from securing it (Corbett, 1972).





>> Sketches of David Muirhead Bone;

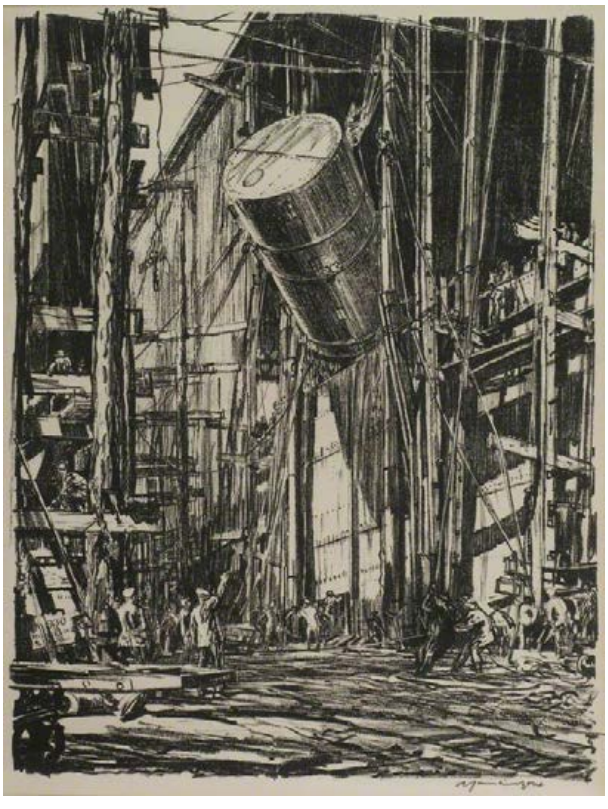
a) Title: On a Battle-cruiser, illustration from The Western Front Font: https://www.reprodart.com/a/david_muirhead_bone.html;

b) Title: 'With the Grand Fleet', Lithograph, Signed in pencil lower right, 37cm x 60cm Font: https://www.davidlay.co.uk/auction/lot/lot-99---david-muirhead-bone-1876-1953/?lot=158174&so=0&st=&sto=0&au=383&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=48&pn=3&g=1

At sea there are no mountains, rivers or other geographical accidents which a navy could use to fight a defensive battle. Fighting on the sea it is impossible to take advantage of terain, although as Mahan pointed out, the sea is not without advantageous positions to hold. "Above the land and peculiar to ti in naval wargare the organized force is the determining feature. The fleet, it may be said is tiself the position (Mahan, 1911:176).

Mahan emphasized the concept of establishing control for an affect, hence the need of having a strong navy to gain control through the establishment of "command of the sea". Mahan's whole conception of naval strategy is based on the above approach which reinforces the structural nature of a Navy oriented to overcome hostility factors by facing them. Moreover, in his book Nava Strategy, when referring to technological changes introduced into the navy, he states that these changes are external to the subject of naval strategy in itself which, correctly formulated upon fundamental truth, are called "principles "and are themselves unchangeable. "New technology will not change the principles of strategy but they will affect the application of it" (Mahan, 1911: Chap.1).

Systems of commerce protection based not primarily upon the notion of "Command of the sea", but upon direct protection by escort only is an example of the validity analyzes the validity of naval principles in modern naval warfare. He exemplified their unchngeable nature throagh the danger to which the naval function was esposed without having the "command of the sea."





>> Sketches fron Sir David Muirhead Bone,

a) Lifting an Oil Tank into a Train Ferry 1917–1918; from Muirhead Bone (1876–1953) Lithograph on paper Sice: 46 x 36 cm, Scottish Maritime Museum: Font: https://artuk.org/discover/curations/artists-and-wartime-places-on-the-clyde-by-muirhead-bone/slide-page/7

b) Lithograph on paper, sice: 36 x 46 cm. In Scottish Maritime Museum; Title: Building a Cross Channel Ferry Muirhead Bone (1876–1953) Font: https://artuk.org/discover/curations/artists-and-wartime-places-on-the-clyde-by-muirhead-bone/slide-page/12

The attacking and sinking to th last ship of the "Bergen Convoy", including two destroyers of the escort by two German cruisers and their posterior evasion from the grand fleet over a course of 500 miles to their bases during the First World is a testimony, as we said before, of the indivisible nature of the sea and of the validity of naval principles. Strengthening convoy escort without having command of the sea, as Rosinsky pointed out, far from removing a danger, merely tends to increase it by offering to the opponent in addition a chance of cutting up the main forces in detail as well (Rosinsky 1977:14). Tahan, when referring to changing tacting in naval warfare, wrote:

> "A seaman who carefully studies the causes of success or failure will not only detect and gradually assimilate the naval principles but will also acquire increased aptitude in applying teem to the tactical use of the ships and weapons of his own day. He will also observe that changes of tactics have not only taken place after changes in weapor but the interval between such changes has been unduly long. This doubtless arises from ghe fact that an improvement of wearpors is due to the energy of one or two me while changes in tactics have to overcome the inertia of a conservative class" (Mahan, 1898:8).

The introduction of naval air tactics into naval warfare made their debut on the battlefield of the Pacific Ocean. The battle of Coral Sea, which marked the beginning of the American offensive against Japanese expansion in the Pacific, and which prevented them from landing at Port Moresby, meant for the first time in naval history that the ships mainly involved in naval fighting were aircraft carriers. Moreover, for the first time in naval warfare, the opposing ship never saw each other. The battle of Coral Sea (7-8 May 1942) and also the battle of Midway (4 June 1942) and the battle of Leyte (23-25 October 1944) made explicit the fuctional need of unifiel action between naval air and surface forces. As admiral Fiorevenzo pointed out, *"unity of action requires the continous centarn presence of aircraft onthe battefied and not just their participations which is dependent on chance and rarely timely"* (Fiorevenzo, translate by Holst, 1979:205).

Naval logistics provide additional evidence of the centralized nature of navies oriented to mechanistic responses. U.S. Navy Vice Admiral George Dyer, in his book Naval Logistics, wrote:" As long as men of war have gone to sea and to battle the combat ships have been kept to their battle tasks longer by supporting store ships" (Dyer, 1962:128).

Unlike armies, whose logistic support can be obtained from occupied area, navies at sea preclude occupation and their logistic support demands much greater coordinated cation geared to meet operational conditions of their units. This characteristic of navies, reinforced by the variable "complexity "which calls for mechanistic responses, can be demonstrated in naval history through the "underway replenishment system" which itself is a functional response to demanding sea endurance and mobility imposed by modern technology of war. This system was introduced as a part of the mobile logistic support of a navy which includedc transfer at sea procedures.

Fueling at sea underway was introduced by the U.S. Navy in 1924 and fully adopted by all navies during the Seond World war (Dyer, 1962, Chap.2). Besides the fact that this new revolutionary system of mobile supply bases meant higher readiness with novel forms of superior sea power, it implies the reliance on navla maneuvers of close formation with great demand on operational drills centralized command.



>> Title: "Departure of the first Chilean naval fleeton"; cavas, 122x 168 cm. Privet collection From: Thomas Somerscale. Chile

B. MILITARY INTERACTION

The nature of military interaction found in navy organizations differs from that of armies in their relationships and linkages to civilian societies. Whereas army interaction is linked to civilian society through war activities which entail pervasive spread of cultural values to the extent of occupied areas, navy activities through maritime interaction imply a broader social role linked to economic and social development of those societes who used navigable water as a means for their energy sources.

Military interaction then, implies different sources of social relation, which are distinctive to armies and navies. Accordingly, differences between both organizations can be found first, in the role they have historically played in the fulfillment of societal needs concerning economic and social development; second, within the corresponding organizational likelihood of developing mutual understanding manifested by means of a commonality of symbols and by a universal language, and third, in the socio-psychological role that the organization ascribes to its military and organizational symbols

Historical Role. Unlike armies, navies have grown out of maritime interaction, which implies a broader role of social interaction. Naval organization entail a common body of symbols and shared understanding manifested through a universal lenguage adn ritualistic codes.

Maritime interaction through the introduction of the sailing ship brought drastic changes in human culture. Increased exchanges of goods took place inthe commercial societies which grew up around the use of navigable waters. The sailing ship not only allowed a more extensive field of social interaction at lowr cost, but it also made possible the use force over large areas much more effective than before. Fred Cottrell, in his book Energy and Society, when referring to the role of the ship in the development of trade and mercantilism wrote:

> "It was the ship, that made important adn brought about approval for, the widespread use of money and of exchange based on price and the taking of interest. It was with the sailing ship that a few small nations of western Europe developed control over the trade of the world and gained such power as to subordinate others to the political and economic ends they sought" (Cottrell, 1955:77).

Structural Responses of Maritime Interaction. The above conditions of British superiority in the sea, plus the later use of steam as an adjunct of sail, allowed the rise of England as a trading nation with her pervasive spread of international codes, naval ethics and reitualistic procedures, which underly most contemporary naval activities. Naval traditions and naval customs then, framed in maritime interaction and manifested by a common body of shared symbols, reflect functional respones not only to the naval mission, but also to social and trading relations. Sharing symbols within a common environment allowed social interaction whenever navies comunicated with each other and were affected by recurrent aspects of the naval social context.

Socio-Psychological Role of Naval Symbols. Naval symbols are derived from the human nature of man to respond creatively to their nautical environment through interpretive processes produced through mutual interaction

> "Peoples assingn meaning to their situations and respond in term of those meaning (Blumer, 1969:60). This tendency to repond in term of meaning is expressed in overt behavior and entails the means by which individuals coordinate their actions with those of others as they attemp to achieve their individual and collegcive goals. Lower and Handel, when referring to the interaction process, pointed out: "we cannot engage in social life generally unless we have shared understanding". (Lower and Handel, 1977:97).

Since language gives human life its distictive nature, naval communication plays a vital role in structuring naval organizations. Anselm Strauss has particulary emphasized two broad functions of language. It provides a cohesive factor to the human group and provides the means of organizing individual cognition and behavior (Strauss, 1953:110). Language entails a cohesive factor because it is pecularіar to the group and it provides the means of organizing. Through shared symbols people can communicate with each other for either instrumental or ritualistic ends.

CONCLUSIONS: The naval function, through interaction, has developed a common body of symbols and shared understanding which is manifested in naval organizations by a universal language and ritualistic codes.

a. Naval tradictions and naval customs are responses not only to the naval function but also to social and trading relations linked to the social development of those societies who used navigable waters as a means of transportation and communication.

b. Universal means of communication and reinforce the bureaucratic nature of a navy in its everyday actions, play a socio- psychological role in the maintenance of discipline and cohesion of the naval organization.

c. Shared value orientations, reflected in a system of roles and pattern of interactions, define the organizational behavior of a navy in a conservative way. Hence, those shared values sociologically explain institutional policies and attitudes of a navy which may differ from institutional policies adopted by other organizations of the military system.

I – MILITARY SETTING	
Basic Military unit emphasize human factor.	Emphasizes external physical factors.
Individual soldier is considered as the basis of the engament.	Ships are considered to be the basis of naval engagement.
At the individual level the army unti may lose its social structure.	Navy units must always keep their social structure.
Army unit is endangered by the individual fighter.	Navy unit are not endangered by the individual fighter.
Individual fighting may perform the army mission.	Individual fighting does not perform the navy mission.
Army units may disregard functional interdependencies and rely on individual actions characterized by individual initiative and decentralized behavior.	Navy units must always rely on functional interdependencies characterized by formalized behavior and centralized command.
Structural nature of basic military unit allows the organization to afford organic responses.	Structural nature of basic naval unit does not allow the organization to afford organic responses.
Military environment in land warfare within a particular theater of war may be highly unpredictable and dynamic.	Naval war bears the notion of a common environment where most of its contingencies are of regular character. Hence, they can by overcome by drill procedures.
Military approaches to war, due to changes in technology, have evolved in army organizations from mechanistic or response.	Changes in technology have reinforced the nature of navies in their orientation to face hostility by means of mechanistic response

LAND WARFARE	NAVAL WAR
Land warfare features geographical accidents which can be used in defense.	Naval war implies a common environment with almost no geographical accident to be used in defense.
Land warfare implies a distinction between what is needed for attack and what for defense.	Naval war implies no distinction between attack and defense.
Land warfare implies territorial positions and occupied areas	Naval war is devoid of occupation and territorial over the defense.
In land warfare the weaker party will favor the defense over the attack.	In naval war both opponents will favor the attack over the defense.
In holding a position armies are not forced to overthrow the enemy to protect themselves.	In naval war navies to protect themselves are forced to overthrow the enemy.
Land warfare may allow the deployment in advance to the various weapons to be employed.	Naval warfare will always imply uncertainty as to the position of the adversary.
Fighting an unconventional war in land warfare implies a highly dynamic environment which requires army organizations to rely on organic responses.	Unconventional naval war despite the dynamic environment reinforces the propensity of navies to face hostility with mechanistic responses.
To overcome the guerrilla threat in an unconventional war armies, rely on commando type of organizations characterized by improvised behavior and decentralized command.	To overcome the submarine threat in naval war, navies rely on antisubmarine hunter-killer group and escorted convoys characterized by a highly centralized command and formalized behavior.

LAND WARFARE	NAVAL WAR
Land warfare may involve civilian participation and allows the possibility of desertion.	Naval war is nearly pure warfare without civilian participation in which individual sailor finds himself constrained to act in a determined manner.
Land warfare implies environmental and socio-psychological determinants which lead army organizations and their military actions to display organic responses within which individual initiative is a functional demand of unpredictable actions found in the battlefield.	Naval war implies environmental and socio-psychological determinants which lead navy organizations and their military actions to team-oriented activities where collective behavior and unity of actions are functional demands of the rapidity of actions needed in naval war and of operational conditions posed by their basic naval units.

NAVY ORGANIZATIONS	ARMY ORGANIZATIONS
Pervasive spread of cultural values through maritime interaction implies a broader role of social interaction.	Pervasive spread of cultural values through army interaction is linked to civilian society to the extent of occupied areas.
Maritime interaction implies a common body of universal symbols which arose in the process of economic and social development.	Army symbols and traditions are a function of military history linked to violent action which does not necessarily imply sociological demand for the need of communication by means of shared understanding, across nations.
Navy organizations share a universal language given by a nautical jargon.	Army organizations do not share a universal language to the extent navies do.
Navies identify themselves by almost identical uniforms whose expressive symbols are framed in naval traditions.	Army organizations do not share similar uniforms, but are differentiated in their style, color and traditions, on a national basis.
Navy organizations shared a universal naval etiquette based on establish codes and international regulation.	Army organization in their military interaction are not regulated by international codes to the same extent as navies.
Naval customs and traditions imply shared value orientations in naval behavior which play a socio-psychological role in structuring navies and an effect on the discipline and cohesion of the organization.	Army customs and traditions do not necessarily imply shared values orientations, which leaves more latitudes of changes without disrupting organizational discipline and cohesion.

>> TABLE 1-3. STRUCTURAL AND FUNCTIONAL DIFFERENCE BETWEEN ARMIES AND NAVIES Fuente: Elaboración propia

BIBLIOGRAFÍA

Batchelor, Linda (2024, 7 mayo). En: Skinner, L. *Charles Pears – Artist and Sailor with Ties to Cornwall | NMMC*. NMMC. https://nmmc.co.uk/2024/05/charles-pears-artist-and-sailor-with-ties-to-cornwall/

Blair, Clay, Silent Victory, Lippincot Company, New York, 1975.

8owling, Ronald, A Return to Military Smartness and Discipline, Proceeding June 1981.

Blumer, Herbert, The Methodologica/ Position of Symbo/ ic lnteractionism, Prentice Hall, Eng/ewood Cliffs. New Jersey, 1969.

Burns, T. and Stalker, The Managementof /nnovation, Tavistock, 1966. Citado por Mintzberg, 1979. Han/ey, Cope, The Naval Officer's Manual, The Military Service Publishing Company, Harrisburg, Pennsylvania, 1955.

Corbett, Ju/ian, Sorne Principies of Maritime Strategy, Naval lnstitute Press, Annapolis, Maryland, 1972. Id., Drake and the Tudor Navy, Longmans, 1899, Vol. 1.

Cottrell. Fred. Energy and Society. McGraw-Hill Book Company. New York. 1955.

E1senhart. Wayne. Analysis of Modern Comba! Trammg. Journal of Soc1al lssues. 1975, Vol. 31 :4.

Feld, M. D., lnformation and Authonty: The Structure of Military Orgamzation, American Sociological Review. 1959. C1tada por Mmtzberg, 1979.

Fioravanzo. G1useppe. Naval Tact1cal Thought. traducidO por Arthur Holst. Naval lnstitute Press. Annapol1s. Maryland. 1979

Horow1tz and Solomon. A Pred1ction of Delayed Stress Response Syndrome. Journal of Soc1al lssues. 1975. Vol. 31:4.

Janow1tz. Moms. The Protess1onal Sold1er, Tne Free Press of Glencoe. New York. 1960 Id .. Military Conflict, Sage Publ1cat1ons. Beverly Hills, California, 1975.

Keegan. John. The Fa ce of the Battle, Vintage Books. New York. 1977.

Klon1s. N. l., Guem/fa Warfare: Analys1s and Pro¡ect1ons. Speller and Sons Publishers. New York, 1972

L1ndsey. George. Tactical Antisubmarine Warfare. en Power at Sea. publicac1on de lnternat1onal lnst1tute for Strateg1c Studies. 1976. Vol. 1.

Lower and Handel. The Theory and Apl1cation of Symbolic lnteracvomsm. Houghton-Mifflin Company. 1977.

Mao Tse-tung. 1937. Basic tactics. En: Selected works. Recuperado en: En: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-6/mswv6_28.htm

Mahan. Alfred T. The lnfluence of Sea Power Upon H1story 1660-1783, Sagamore Press lnc . New York, 1977. Id . Naval Strategy. The Un1vers1ty Press. 1911 .

Marshall. S L. A . Men Agamst F1re, Williarn Morrow and Company. New York. 1947.

Marx and Engels. (1854). Revolutionary Spain. In: Articles by Karl Marx in the *New-York Herald Tribune. Recuperado en*: https://www.marxists.org/archive/marx/works/1854/revolutionary-spain/index.htm

Mintzberg. Henry, The Structunng of Orgamzatlons. Prent1ce Halllnc .. Englewood Cliffs. New Jersey. 1979.

Rosmsky. Herbert. The Oevelopment of Naval Thought. ed1tado por Simpson 111. Naval War College Press. New Port Rhode lsland. 1977.

Russel W1lson. Watc!J Officers Guide, Un1ted States Navallnst1tute. Annapolis, Maryland. 1941.

Strauss. Anselm. Concepts, CommumcatiOn and Groups. Ed. Muzafer Shenf and M. O. Wilson. Harper. New York. 1953.

Van Doorn. Jacques. The Sold1er and Social Change, Sage Publications, Beverly Hills. California. 1975.

Emergencias del campo literario y su incidencia en la práctica antológica en Valparaíso en cuanto rescate patrimonial[1]

CARLOS HENRICKSON VILLARROEL
Escritor y traductor chileno, talleres de narrativa y escritura poética
Filiación institucional: Director y fundador de Ediciones Grand Trou.
ORCID: 0009-0009-6550-1360
Contacto: https://www.instagram.com/henrickson1974/

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Emergencies in the literary field and their impact on anthological practice in Valparaíso as a form of heritage rescue
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 242-255
Recepción: mayo 2026
Aceptación: julio 2026

RESUMEN

En este trabajo se plantea, a partir de las nociones desarrolladas por Pierre Bourdieu en *Les règles de l'art*, la determinación que ejercen las condiciones generales de desarrollo del campo literario sobre la práctica antológica. Se concentra la investigación en el caso de Valparaíso, considerando que la primera antología en sentido restrictivo se publica en 1968, una fecha relativamente tardía considerando la larga trayectoria literaria de la ciudad desde el siglo XIX. Para ello se propone la noción de una tensión complementaria a la del campo cultural con respecto al campo del poder: la tensión entre campo cultural local y campo cultural metropolitano. A través de un recorrido histórico se presentan tres ciclos de emergencia de campo literario, subrayando con esto la determinación de factores sociales y económicos sobre la creación, la práctica editorial, la asociatividad y, por último, la práctica antológica. Este último aspecto llama a la urgencia de relevar su carácter de patrimonio inmaterial de la ciudad.

Palabras clave: campo literario, antología, emergencia, Valparaíso, patrimonio inmaterial.

ABSTRACT

This work proposes, on the basis of the notions developed by Pierre Bourdieu in his book *Les règles de l'art*, the way in which general conditions of development of the literary field determine anthological practice. The research concentrates on the case of Valparaíso, Chile, considering the extensive literary history of the city from the nineteenth century. To achieve this, it is proposed the notion of a tension that is complementary to the one occurring between the cultural field and the field of power: the tension among a local cultural field and a metropolitan cultural field. A historical revision will show three cycles of emergence of a cultural field, underlining the determination of social and economic factors on creation, editorial practices, associativity and, at last, anthological practice. This last factor must be considered as an important local element of intangible cultural heritage.

Keywords: literary field, anthology, emergency, Valparaíso, intangible heritage.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5807

[1] Este trabajo ha sido realizado como parte del proyecto "Estudio de las Antologías de poesía de Valparaíso (1968-2018)", con folio N° 625202, del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, del responsable señor Alejandro Xavier Banda Pérez, doctor en Literatura Hispanoamericana Contemporánea.

INTRODUCCIÓN

Al querer construir una historia efectivamente orgánica de las antologías de Valparaíso, es inevitable percibir dos fenómenos que no resultan sencillos de comprender. En primer lugar, que la primera antología como tal de la provincia de Valparaíso (entendiendo la palabra antología en el sentido más restrictivo, como una selección sobre el conjunto de autores de un territorio específico), *Poetas porteños*, de Luis Fuentealba Lagos, aparece en 1968, una fecha relativamente tardía en una ciudad cuyos registros de vida literaria se remontan a los inicios de la república y en que abundaban las imprentas ya antes del siglo XX. En segundo lugar, la extrema escasez de datos fiables a la hora de buscar información, en una notoria "amnesia" que hace proliferar equívocos con respecto a autores y publicaciones relativamente cercanas en el tiempo: esto es, una falencia estructural a la hora de cimentar una visión integral del patrimonio cultural intangible de la ciudad.

Se podría plantear una serie de hipótesis simplistas con respecto a estas dos cuestiones, pero antes de hablar de una desidia interesada o no, correspondería pensar seriamente en aplicar la teoría del "campo cultural", de Pierre Bourdieu, a la historia literaria de Valparaíso. Esto posibilitaría explicar, mediante índices específicos (actividad asociativa, actividad editorial, densidad crítica, autonomía de la práctica poética con respecto a otras prácticas artísticas, especialización profesional de los autores, presencia de confrontaciones entre diversos actores culturales, disputas de capital simbólico) fenómenos que revelan una complejidad que solo puede ser comprendida desde su contexto histórico-social, y de ningún modo como abstracciones o producto del mero azar. Es decir, no basta afirmar sencillamente una "mala memoria" abstracta, una vasta conspiración de silencio en torno al fenómeno literario, o el carácter excepcionalmente genial de la generación de 1960, con lo que se afirmaría —de una manera intencionadamente idealista— la imposibilidad de leer las prácticas artísticas como prácticas sociales fundadas en hechos que las trascienden a ellas y a los individuos que las practican. Afirmar la posibilidad de lectura de una historia literaria local como un complejo de fenómenos orgánicamente constituidos —que enmarcan, sin duda, acontecimientos particulares, pero que solo se pueden dar según una ley de necesidad y determinación de carácter material—, significa comprender a las prácticas artísticas como hechos sociales y como expresiones importantes de tomas de conciencia y posición con respecto al propio contexto por parte de los agentes involucrados; quienes, en el entretejido de su accionar y su valoración, conforman lo que se constituye como patrimonio cultural.

Con respecto a las colecciones de textos, resultará vital recordar que estas pueden ser un indicador importante para comprender una historia literaria. Como hace notar Alfonso Reyes:

> *Y como toda historia literaria presupone una antología inminente, de aquí se cae automáticamente en las colecciones de textos. Además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria; de suerte que antologías y manuales se enlazan por relaciones de mutua causación, se ajustan y machihembran como el cóncavo y el convexo, como el molde hueco y la medalla en relieve. Al punto que, a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparecen como su consecuencia.* (Reyes, 1997, pp. 136-137)

Así, en el marco de la investigación mayor en que este trabajo se enmarca, corresponde asumir la práctica antológica ya no como una actividad gratuita, sino como práctica interesada, determinada y determinante sobre el campo literario en que se inscribe. Saber leer la historia literaria como un complejo orgánico, pasa por considerar en la antología la muestra significativa de un momento histórico preciso, y con ello una noción más precisa e integral del patrimonio intangible.

MARCO TEÓRICO

Pensar las publicaciones de poesía que incluyen autores diversos no parece en principio ser tan difícil, ya que parece que el objeto está claro desde su misma descripción.

No obstante, todo toma dificultad al referirnos al concepto *antología* como posible definición de las publicaciones que mencionamos. El término antiguo (que significa ramillete de flores, de donde viene el sinónimo ya arcaico *florilegio*) proviene de la selección de poemas, especialmente epigramas, publicado en su primera versión alrededor del año 1000 y compilada colectivamente, denominada *Antología Palatina*. Su fin no estaba tanto en el hecho de conservar textos de importancia para la posteridad (como, digamos, las colecciones de tragedias clásicas), sino en el de hacer disponibles textos de menor relevancia y extensión para ser usados en contextos diversos, como escritos funerarios, cartas, etc.

Bajo este ejemplo y otros las colecciones de poesía tenderán fundamentalmente a presentar textos "ejemplares" de los diversos géneros y estilos, con los que se pudiera alentar y conducir tanto a lectores como a autores que se iniciaban en la escritura. En estos contextos no existiría una voluntad de marcar un dominio específico dentro de un campo, ya que se entendía a la escritura poética como un ejercicio con reglas propias, estables y sin disputas aparentes.

La antología toma su rol moderno (al que consideraremos como *su concepto más restrictivo*) tan solo en el trance en que se desarrolla un campo literario en cuanto tal, que empieza a desarrollar una autonomía con respecto a un campo dominante, el campo del poder. Desde este punto de vista, y considerando que son las mismas reglas las que se ponen en juego de manera cada vez más profunda y amplia, a través de las tomas de posiciones de los diversos agentes en juego, podemos suponer que esta transformación conceptual también toca al rol de las colecciones de poesía, vale decir, la misma definición tiende a diversas derivas. Así, sugerimos en este trabajo una "escala" a este respecto:

a. **Selecciones vinculadas a eventos específicos** (concursos, encuentros). Estas no requieren un campo en pleno desarrollo para producirse, ni una institucionalidad que se afirme al interior de un campo autónomo (ya que bien puede ser una institucionalidad externa a tal campo, o una iniciativa particular).
b. **Selecciones que surgen desde una institución específica,** conformada al interior de un campo autónomo o en trance de autonomía. Estas sí requieren el obvio desarrollo de cierto grado de intercambio de capital simbólico, proporcionado naturalmente por las definiciones y programas de la institución que produce la selección: un capital simbólico ya puesto antes en juego que garantizaría la relativa validación de tal institución.
c. **Antologías, en su sentido más restrictivo.** Estas requieren un alto desarrollo del campo literario autónomo, ya que afirman su validez a través de la presentación de diversas posiciones / puestas en juego; su productor, por otro lado, asume un carácter mucho más libre como *gatekeeper*, facilitador tanto de la entrada de nuevos actores al campo, como garante de la vigencia de los que ya existen dentro. Los objetos de selección, por otro lado, se trasladan desde el plano de textos de una mayor "calidad" (o dicho de otro modo, con mayor grado de desarrollo en su especialización, expresada esta en un género, un estilo, un tema, etc.) hacia el plano de autores cuya obra resulta validada de acuerdo a las reglas de juego vigentes en el campo literario autónomo (que supone la disputa de tomas de posición, dado el hecho mismo de la selección).

El proceso del que esta escala sería representativa, solo puede darse al momento en que el número y especialización de los canales de distribución (editoriales, librerías, etc.), de los receptores y del reflejo crítico, alcancen una cierta masa crítica que permita un circuito interno que pueda sostenerse de manera progresivamente autónoma con respecto al poder político y económico (una *circulación* eficiente de capital simbólico). Este circuito, por otro lado, tendrá sus propias tensiones internas, precisamente marcadas por la apuesta sobre las reglas de la escritura puestas en juego: tensiones que inevitablemente reflejarán el desarrollo de fenómenos sociales, económicos y políticos externos al campo literario, mas no de manera directa, sino bajo la dinámica del eco de estos fenómenos en las fuerzas internas de este (cfr. Bourdieu, 2015).

Así, las selecciones de poesía funcionarían como dispositivos de validación de ciertas reglas del juego y de los portadores de estas reglas, que estarían marcando posición dentro del juego de fuerzas del campo literario. Mientras seguirían queriendo constituir, de algún modo, los textos "ejemplares" para el contexto determinado en que aparecen, su función tomaría una extensión, en el sentido de definirse "al frente" de otros, de mostrar el lugar, las "coordenadas" por así decirlo, en donde se les puede reconocer. Con ello, se deja ver su posición ante el campo en que aparecen —conservadora, desafiante, revolucionaria, etc.—, una posición que modifica de inmediato, al tiempo de ser tomada, la dinámica interior del campo mismo, dándonos, además, señas de la clase social a la que sus actores se adscriben, a través de mostrar los valores detentadas por esta.

La extensa investigación sobre el fenómeno del campo literario, muestra aún varios puntos a desarrollar. Uno de ellos es cómo comprender la dinámica de campos subalternos, regionales, con respecto a un campo que asume de manera primaria una extensión nacional. Decir esto último implica precisamente considerar la perspectiva desde la cual parte Bourdieu: una cultura francesa que se despliega y se deja leer desde la metrópoli, París, durante un proceso de génesis y despliegue de un campo cultural autónomo. Es indudable que la estructura fuertemente centralizada de las instituciones culturales de la Francia del siglo XIX no es una condición predominante de manera universal en su época (territorios como Alemania o Italia aún no asumen una cohesión nacional, y las dinámicas de Estados Unidos o Rusia tienen complejidades propias, al menos en lo que se refiere a la formación y desarrollo de sus instituciones educacionales y culturales), no obstante, esta centralización es un fenómeno que se comparte entonces prácticamente por la casi totalidad de los países de la América Hispana. De hecho, muchos de los presupuestos, afirmaciones y conclusiones metodológicas de Bourdieu, tienen una validez particular en nuestro subcontinente, heredero de las dinámicas de la cultura francesa en lo que

respecta a las prácticas sociales y hábitos relacionados con la poesía, así como de la manera de disponerse de manera centrípeta los lugares de mayor especialización y, por ende, de validación.

No obstante, el vacío teórico con respecto a poder leer la emergencia y posible desarrollo de un campo literario regional, que aspire a una relación de autonomía con respecto a un campo literario "central" que se definiría en relación a un centro administrativo y de poder claramente establecido, obliga a arriesgarse a plantear por analogía una metodología propia. Esto no es esencialmente difícil, pero fuerza a añadir complejidad a los "planos" planteados por Bourdieu; por ejemplo, un campo literario "metropolitano" estaría cayendo *en perspectiva* dentro de las posiciones incluidas dentro del "campo del poder", lo que movilizaría una reacción y toma de posición que intentaría reforzar un campo literario "regional" que administre su propio capital simbólico desde un territorio identificable desde su diferencia[2]. La hipótesis presente es que esta autonomía relativa dependería de ciertas condiciones materiales, sociales y económicas que aseguren la mantención de dicho campo territorial: una tendencia a la asociatividad que desborde el hecho de una iniciativa particular, una industria editorial con un mínimo de capacidad de publicación y distribución, y la existencia de plataformas que reflejen los textos publicados (columnas de crítica en diarios y periódicos, antologías). Esto aseguraría el capital simbólico específico que poseería la poesía producida y puesta en distribución desde una región, en contraste con un capital simbólico que, *en perspectiva* (*desde esta* región) se confundiría a la distancia con el capital real que lo metropolitano "desterritorializado" ostentaría, dada su mayor capacidad de producción y distribución cultural, así como la alimentación permanente por parte de nuevos agentes venidos desde regiones.

El presente trabajo sostiene que se ha mantenido en una permanente "emergencia" algo que podemos definir como un campo literario-poético de Valparaíso. Esta emergencia se ha dado en ciclos interrumpidos, que muestran la relativa debilidad de recursos con que este "campo territorial" se ha tenido que enfrentar. Los ciclos pueden hacerse visibles a través de varios aspectos —asociatividad en instituciones, industria editorial, reflejo crítico—; no obstante, en este caso las selecciones de poesía podrán ser leídas como hitos importantes que responderían a nuestro modelo de "escala" antes propuesto. La metáfora de "olas" será sumamente útil para figurar estos desarrollos, los que sufren interrupciones que afectan gravemente la posibilidad de visualización de un carácter patrimonial.

Un ciclo importante se cerraría con *Poetas porteños* de Luis Fuentealba Lagos, de 1968, al constituir la primera **antología en su sentido más restrictivo** (*c*) y producida desde la misma región. Por esta posición relevante, la antología mencionada otorgaría el modelo para las antologías posteriores, y esta posición relevante solo se puede comprender al pensar el inicio de varios ciclos (que se podría pensar como un solo gran ciclo) de emergencia de un campo literario regional con pretensiones de autonomía, que podemos datar desde finales del siglo XIX, y un final de ciclo marcado por el golpe militar de 1973, que fragiliza las posibilidades de real autonomía en su momento, al tiempo que abriría el espacio para (un) nuevo(s) ciclo(s).

En la presente investigación se consideran, hipotéticamente, tres "olas" de emergencia:

1. Los primeros intentos de organización, a través de las instancias iniciales de implementación de una institucionalidad vinculada a la difusión de la poesía local. Esta etapa cubre desde los primeros intentos de construcción de un Ateneo de Valparaíso (1900) hasta la formación del Ateneo de 1920. Se caracteriza por la subsunción de la actividad literario-artística en general bajo el capital real de la provincia de Valparaíso, sus instituciones estatales y sus medios de prensa oficiales, con el predominio de los valores propios de la alta burguesía, junto con la emergencia de plataformas de publicación adscritas a otras clases, que no logran una permanencia en el tiempo. Se da la realización de los primeros certámenes literarios públicos. En esta etapa, destaca la figura de Víctor Domingo Silva como agente importante de movilización, en el desplazamiento hacia una posible institucionalidad autónoma por parte de los escritores con respecto al campo del poder local. Se presentan preponderantemente compilaciones del tipo a, resultado de certámenes.
2. La formación de la primera agrupación permanente que representa a los autores locales. Esta etapa cubre desde la formación del Ateneo de 1920 hasta la creación de la Sociedad de Escritores de Valparaíso en 1954. Se caracteriza por la manifestación de un campo cultural en progreso, con los primeros casos de disputa de capital simbólico entre varios agentes literarios, y la emergencia de una intelectualidad de clase media capaz de plantearse la autonomía de su actividad con respecto a la institucionalidad política y el campo del poder a nivel local, afirmando sus propios valores hasta hacerlos predominar. Asimismo, las disciplinas artísticas específicas se especializan y autonomizan.

[2] Naturalmente, esta visión "desterritorializaría" el campo literario "metropolitano", si es que se le mira desde un campo regional emergente.

Es el momento en que una vanguardia artística, imbricada con una actividad internacional, llega a tener una presencia pública y visible, incluso en los medios de prensa oficial. En esta etapa, destacan las figuras de Luis Hurtado López y Julio Walton como agentes importantes de movilización, en el desplazamiento hacia una posible institucionalidad autónoma y territorial por parte de los escritores con respecto tanto al campo del poder local como al campo cultural metropolitano, en un proceso simultáneo. Se presentan compilaciones del tipo a, y se planifica la realización frustrada de al menos una antología de tipo c.

3. La instalación de un campo cultural que permite la instalación de una agrupación permanente de escritores, con creciente participación de otros agentes en pugna por el capital simbólico. Esta etapa cubre, para nosotros, desde la creación de la Sociedad de Escritores de Valparaíso en 1954, hasta la publicación de la antología *Poetas Porteños*, de Luis Fuentealba Lagos en 1968 (esto en el sentido estricto de nuestra investigación, ya que es posible plantear que esta etapa cierra en 1973). Se caracteriza por un campo cultural ya instalado, la autonomía relativa de una clase media con sus valores como los definitivamente predominantes en este, y un decidido vuelco hacia la afirmación del poder simbólico a nivel local y con respecto a la capital. En esta etapa, las figuras destacables se multiplican (Claudio Solar e Inés Ceballos en el plano organizativo, Modesto Parera en el plano editorial, etc.), y toma un papel mucho más importante una actividad organizativa en que resulta difícil encontrar liderazgos específicos. El movimiento editorial se fortalece localmente, y se presenta ya una compilación de tipo b (por parte de la Sociedad de Escritores de Valparaíso) y una de tipo c, la ya mencionada, realizada por Luis Fuentealba Lagos, que afirma el entorno simbólico porteño de manera decidida.



Rosa Náutica. *Antena*.
Hoja vanguardista n.° 1
con el grabado en madera de Sándor Bortnyik.

Manifiesto *Rosa Naútica. Antena* 1. Imagen reproducida en *El lamparero alucinado. Obras en español de Zsigmond Remenyik*. 20.

>> Imagen 1. Manifiesto Rosa Náutica. Revista *Ateneo*. Incluye grabado de Zsigmond Remenyik. Fuente: Urzúa (2020).

PRIMERA OLA

La producción literario-poética en el plano nacional no logra plantearse como campo efectivamente autónomo hasta el siglo XX. Ejemplificar esto no resulta difícil ante la vista de las publicaciones pioneras del periodismo cultural nacional: la producción poética se presenta inserta en revistas junto con la prosa, el ensayo y el artículo periodístico.

En el plano local, cabe señalar como hitos a este respecto la *Revista de Valparaíso* en su segunda época[3] (1873-1874), dirigida por Rosario Orrego de Uribe, en que notoriamente el lugar preponderante es para el ensayo histórico y moral, los artículos de costumbres y la narrativa; y en su tercera época (1898-1899), administrada por Alberto Edwards, en que se agrega a las preocupaciones de la época anterior la temática social y política, de tendencia liberal. Cabe señalar que, especialmente en esta última etapa, ya empiezan a hacerse presentes nombres importantes en lo que será el desarrollo posterior del campo literario-poético en Valparaíso (notoriamente Luis A. Hurtado).

Por otro lado, en el umbral del siglo XX, Valparaíso será el asiento de una multitud de publicaciones efímeras vinculadas a la reivindicación social desde el liberalismo radical, el partido demócrata y el movimiento anarquista. Estas publicaciones tienen una activa presencia de producción poética, y corresponde señalar que es bajo el alero de una de estas (*La Antorcha*, en su segunda época, enero de 1900, dirigida por Francisco Garfias Merino y Carlos Garrido Merino) que apreciamos el primer intento de organización de una asociación de autores en Valparaíso: el Ateneo de la Juventud, en que participan Alejandro Escobar y Carvallo, Alberto Mauret Caamaño, Víctor Domingo Silva y Jorge Gustavo Silva (registrándose hipotéticamente alguna participación efímera de Carlos Pezoa Véliz). Este germen asociativo no parece haber durado más allá del año de la breve existencia de esta etapa de la revista, y parece haber tenido un carácter altamente informal[4].

Cabe señalar, para lo sucesivo, que el movimiento "ateneísta" ya se había iniciado en Santiago en 1888, asentándose en 1899 después de verse interrumpido por la Revolución de 1891. Un Ateneo suponía una agrupación que reunía a artistas e intelectuales, con el fin de difundir las artes, la cultura y las ciencias a través de eventos públicos como conferencias y recitales. No obstante, más allá de ser reconocida como "corporación literaria", hay que subrayar que no era exclusiva para creadores literarios. Según hace constar Fidel Araneda Bravo, de todos los miembros del directorio en su fundación solo había dos poetas[5], y en su época final, hacia 1920, de sus 80 miembros solo 20 de ellos eran poetas.



>> Imagen 2. Palacio Lyon, primer lugar de funcionamiento del Ateneo de 1908. Calle Condell, Valparaíso (actual Museo de Historia Natural). Año VII, número 327. 10 de diciembre de 1908. Fuente: *Sucesos* (1908, p. 739 del pdf).

[3] La primera época (1842) no incluye obras poéticas.

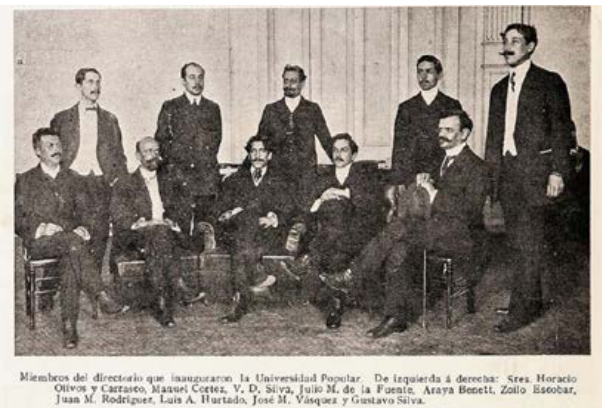
[4] cfr. Grez Toso, 2007, p. 54. En el mismo libro, se señala el "reflujo" y la caída de la actividad ácrata entre 1905 y 1907 en los centros urbanos centrales, lo que motiva la migración de estos autores hacia adscripciones "más oficiales" como el Partido Radical en el caso de la mayoría de estos autores.

[5] Cfr. Araneda, 1962. Se hace evidente esto en el discurso del director de turno en su Fundación: "Las Artes y las Letras tendrían también un lugar preferente, pero no se las tomaría como fin, sino como un medio de acción huyendo siempre del fetichismo de la forma y de la palabra" (p. 148). Según Araneda, El Ateneo fue usado en sus inicios de manera predominante como una plataforma de propaganda radical.

Esto nos hace ver una característica particular a tener en cuenta: la especialización, o profesionalización, de los autores, toma un rol secundario con respecto a la difusión. Con respecto a la difusión, por otro lado, es central comprender la importancia que se le da al público receptor. Mientras para los grupos vinculados a la reivindicación social, esto tiene un aspecto obvio (como corresponde a su función de propaganda en relación a la clase trabajadora que está recién empezando a plantearse como sujeto político), por otro lado, el movimiento ateneísta, tal como las diversas instancias "oficiales", insisten en poner en un importante plano en su registro periodístico a la calidad de los asistentes; así no solo en el registro gráfico, sino incluso en la mención de las "familias notables" asistentes a sus actividades, se insiste en señalar la convocatoria a un nivel preponderante. Así, de algún modo, la "legitimidad" de la actividad se ve confirmada por el aprecio que le da su audiencia, y el valor propio de los agentes culturales parece basar en esto buena parte de su valor efectivo dentro del campo cultural.

Las características antedichas se aprecian en la primera versión local de un Ateneo, fundada en 1908. Su presidente fue Luis Uribe Orrego, hijo de Rosario Orrego, historiador naval cuyo único aporte en relación a la literatura artística es su labor de mantención del legado de su madre, y en su velada inaugural la única expresión propiamente literaria es una declamación de Víctor Domingo Silva[6].

Al instante de la celebración de los Juegos Florales de Valparaíso en 1910, primer certamen literario celebrado en la ciudad, el Ateneo de 1908 ya no existe. Víctor Domingo Silva será nombrado "mantenedor" (encargado general de los Juegos) a cargo de la Comisión de las Fiestas del Centenario, y a esta edición se le sumarán dos más, en 1911 y 1914, patrocinados por los diarios *El Mercurio*, *La Unión* y *El Día*, y la revista *Sucesos*[7]. Estos Juegos publicarán las primeras colecciones que pudiéramos considerar dedicadas exclusivamente a la creación poética, incluyendo prólogos e informes del jurado en que se dan ya indicaciones importantes tendientes a una especialización de los autores, con críticas con frecuencia ácidas hacia el amateurismo del entorno poético nacional.



Miembros del directorio que inauguraron la Universidad Popular. De izquierda á derecha: Sres. Horacio Olivos y Carrasco, Manuel Cortez, V. D. Silva, Julio M. de la Fuente, Araya Benett, Zoilo Escobar, Juan M. Rodriguez, Luis A. Hurtado, José M. Vásquez y Gustavo Silva.

>> Imagen 3. Miembros del directorio de la Universidad Popular de Valparaíso. Revista *Sucesos*. Año VII, número 327. 10 de diciembre de 1908. Fuente: *Sucesos* (1908, p. 720 del pdf).

[6] Hay que hacer constar que la figura pública de este ya está lejos de poder considerarse como subversiva; es un autor de enorme éxito en dramaturgia, un poeta de prestigio, y miembro del Partido Radical, a quien se le encargará en el Centenario la redacción de una Memoria Histórica de Valparaíso por parte de la comisión oficial. En esta Memoria no hay mención alguna de la vida intelectual de la ciudad. Se debe agregar que buena parte de los participantes del Ateneo de la Juventud ya nombrado, participan en la formación de la Universidad Popular de Valparaíso, fundamentalmente dedicada a la realización de conferencias en el Palacio Lyon bajo el alero del Ateneo de 1908, iniciativa que cesará en menos de dos años junto con el Ateneo mismo.

[7] Corresponde señalar el papel relevante de Gustavo Silva, quien será redactor y director de la revista *Sucesos* en la organización de estos certámenes. Se trata del hermano de Víctor Domingo Silva y participante activo de la literatura durante toda la primera mitad del siglo.

Corresponde, además, señalar en este período la presencia preponderante de poesía en la extensa Sección Literaria de la *Recopilación Histórica de Valparaíso 1536-1910*, de Juan D. de Ugarte Yávar.

La tendencia a una agudeza mayor de la crítica y la consistente demanda de mayor especialización se dan de manera intensa durante esta década. Así, ya en el informe del jurado de los Juegos Florales de 1913, este —conformado por G. Pérez de Arce, Egidio Poblete y Darío Risopatrón (los tres pertenecientes a diversas redacciones periodísticas, intelectuales no dedicados un cien por ciento a labores de crítica o literatura creativa)— expresan:

> *(...) desgraciadamente, al mismo tiempo debemos hacer constar que la generalidad de las poesías es mediocre; pocas hay que se destaquen del conjunto, y aún esas adolecen de no pocos defectos de fondo y de forma, de tal modo que no se puede señalar entre los ochenta y cinco concurrentes uno solo al cual se pueda dar con estricta justicia el título de poeta. Después de eliminar las tres poesías acreedoras a recompensa y otras trece de algún mérito, forman el resto muchos trabajos en que, si hay un asunto verdaderamente poético, está expresado en forma defectuosa, o en que, cuando la forma es buena y elegante, encierra asuntos triviales, más palabras que ideas y mucho de falso o artificial en los sentimientos.* (VV.AA., 1913, p. 5)

Resulta interesante notar la insistencia, más allá de esta cita, en una tendencia de esa época hacia la "autenticidad" creativa y el apartarse de la forma por la forma. Conviene recordar que en estas épocas no existía la institución de talleres literarios, y la figura tradicional del poeta era la de un creador solitario que debía encontrar por sí mismo su propia expresión, en las últimas manifestaciones hegemónicas de un posromanticismo anterior a la conciencia vanguardista.

Uno de los puntos cruciales será la publicación, en 1916, en Santiago, de *Selva Lírica*, una de las primeras selecciones que se plantean como omniabarcantes de la producción poética nacional. La representación de Valparaíso en esta antología es bastante escasa:

De los precursores y representantes de las tendencias modernistas: 6 de 29.

De poetas que les siguen en mérito: 4 de 25.

De nacionalistas y criollistas: ninguno de 8.

De poetas clásicos, románticos e indefinibles: 2 de 31.

El relativo "atraso" en la vida cultural de Valparaíso con respecto a Santiago es un tema durante esta década, remarcando el carácter "comercial" de la ciudad como un permanente responsable de esta falta de relevancia de la ciudad en el ámbito nacional. Con respecto a la dependencia del campo literario porteño emergente con respecto al metropolitano, cabe poner como ejemplo la reseña sobre Carlos Barella, escrita por Julio Molina Núñez en *Selva Lírica*:

> *Nada más sugestivo y regocijante, dentro de nuestro limitado ambiente artístico, que ver a esos muchachos que de cuando en cuando suelen venir a la Metrópoli desde provincia y especialmente desde Valparaíso con el objeto de leer un cuento o un poema en el Ateneo. Vienen dos, cuatro, seis. El día lo ocupan en visitar a los amigos, otros bohemios como ellos, o en recorrer las librerías para adueñarse de las últimas novedades modernistas. Por la noche la bulliciosa comparsa de donceles melenudos se dirige a la sala del Ateneo; cada uno a su turno sube al paraninfo, al lanzadero de reputaciones literarias. Leen, declaman; se hacen aplaudir; y a la salida son rodeados por amigos y admiradores. Después regresan triunfantes a su terruño, con la cabeza plena de nuevos ideales y la imaginación caldeada por el aplauso estimulador. Así han venido entre otros Carlos Pezoa Véliz, Víctor Domingo Silva, Ernesto Montenegro, Ignacio Verdugo. Así también, Carlos Barella: leyó un poemín, se le aplaudió, y satisfecho del éxito, regresó "al puerto". Eso es todo. Estos trovadores no ambulan de pueblo en pueblo como los antiguos juglares y rapsodas. Tienen residencia fija y llegan acá, en viaje rápido, sólo a hacer una diligencia, una diligencia literaria.* (Molina y Araya, 1918, p. 186; de los mencionados, tan solo Ignacio Verdugo no había sido habitante de Valparaíso).

Un aspecto que no se debe olvidar es el rol relevante de Valparaíso como puerta de entrada y salida desde y hacia Europa: en esta década ya se presenta un ir y venir de varios intelectuales que, incluso, tendrán participación más o menos activa en los primeros movimientos de vanguardia europeos (Francisco Contreras, Vicente Huidobro y el porteño Joaquín Edwards Bello). Esto será determinante para la nueva etapa en el desarrollo, al proporcionar al puerto de entrada la exclusividad de la *novedad*, un valor que se irá haciendo cada vez más fundamental en la nueva disposición del campo literario nacional.

SEGUNDA OLA

Elegir el año 1920 refiere a varios hitos de asociatividad, con instituciones que lograrán mantenerse en el tiempo con un importante grado de autonomía. Esta tendencia se va presentando en la década anterior en la creación de Academias Literarias en los principales establecimientos educativos de Valparaíso y Viña del Mar, la creación de la Federación de Estudiantes de Valparaíso e instituciones de breve vida como el Círculo de Bellas Artes de Valparaíso.

Es en 1920, en mayo, que se fundan dos Ateneos: el Ateneo Manuel J. Ortiz, que agrupaba exclusivamente a profesores primarios, y el Ateneo de Valparaíso propiamente tal[8]. El objeto de este, de acuerdo a los estatutos es:

> *(...) el cultivo y la vulgarización de las artes, las letras y las ciencias; la reunión de escritores, poetas, artistas y hombres de estudio, para la defensa y la propagación de la cultura en general; la representación de la intelectualidad porteña; y propender, principalmente, al acercamiento intelectual hispanoamericano, por medio de relaciones con los centros culturales de España y América.* ("Ateneo de Valparaíso. La primera reunión". La Unión, 28 de mayo de 1920).

Como se ve, esta institución no solo no es exclusivamente literaria, sino que tampoco es exclusivamente artística. Lo que llama la atención, sin embargo, es que, a la hora de hacer la sesión fundacional, el 26 de mayo, en la Sociedad de Empleados Barros Arana, aquellos que son especialmente convocados a través de la prensa son 37 poetas, de muy diversas edades, estilos y posiciones ideológicas (desde el veterano periodista católico Egidio Poblete hasta el joven vanguardista Neftalí Agrella). Su secretario perpetuo, siguiendo el modelo del Ateneo de Santiago, será Luis A. Hurtado, presentando una junta de directores que irán rotando el cargo de presidente. En el primer directorio figuran en esta junta al menos dos personas sin un trabajo literario artístico conocido: el doctor Benjamín Manterola y Ruperto Banderas Le Brun, director del Liceo de Valparaíso. Además, cabe mencionar que muy pocos entre los escritores de Valparaíso han publicado libros individuales; lo que explica la presencia de autores extremadamente jóvenes e inéditos, incluso en posiciones tan preponderantes como el de director, que es el caso de Alfredo Guillermo Bravo, de veinte años, que ya había ostentado durante poco tiempo el cargo de presidente de la Federación de Estudiantes de Valparaíso.

Este Ateneo se hará cargo, en lo sucesivo, de la organización de los Juegos Florales de Valparaíso, de "tées literarios" y otras actividades, como eventos de beneficencia.

Para enmarcar los desafíos de una institución de este tipo, corresponde señalar el carácter apenas emergente del campo literario en general. La nota que recopila la actividad literaria del año 1920, publicada el primer día del año siguiente en el periódico La Unión, es elocuente a este respecto:

> *¿Ha realizado Valparaíso durante el año que termina labor literaria? Si tuviéramos que referirnos por exclusivo al libro que ve la luz pública, no titubearíamos en asegurar que es pobreza editorial absoluta la que nos caracteriza, porque fuera de las ediciones de la revista "Siembra", del libro de poemas en prosa "La eterna inquietud" original del Sr. Peralta, de los volúmenes "El Exilio", novelas breves del escritor Luis Roberto Boza, "La quietud del farellón" versos del poeta Pascual Brandi Vera y del folleto "Descubrimiento del Estrecho" del señor Peláez y Tapia, no contamos con otras publicaciones. Mas, a fin de hacer una reseña exacta del trabajo literario es preciso señalar las actividades que, ya en público ya privadamente, han perseguido los que laboran por necesidad del espíritu, difundiendo el cultivo de las bellas letras, de las ciencias y las artes o empeñándose en ensanchar sus propios horizontes, sin parar mientes en la carencia del dinero que no les permite publicar.*
>
> *(...)*
>
> *También merecen especial mención por el trabajo que realizaron el Ateneo Manuel J. Ortiz, formado por maestros de la instrucción primaria, las Extensiones Universitarias del Liceo de Valparaíso, del Instituto Comercial, de la Sociedad Médica, de los colegios particulares, etc., que con sus veladas públicas han despertado interés, educando el gusto y aficionando por la difusión de las ciencias y las artes.* ("El año literario y cultural". *La Unión*, 1 de enero de 1921)

[8] Es interesante que no exista en las informaciones sobre este, absolutamente ninguna referencia al Ateneo de 1908, lo que permite comprender que consideraban este evento como una suerte de intento abortado.

Parece evidente en esta nota el carácter "emergente" del campo literario en Valparaíso, en que la difusión literaria de manera no impresa ejerce un plan central. Vale decir, el desarrollo de un público interesado resulta central en este momento, desplazando otros aspectos.

Es fundamental aquí referirse a la emergencia de una *vanguardia*, en el sentido moderno del término, vale decir: una colectividad que establece un sentido de "movimiento" que toma conscientemente el enfrentamiento contra los hábitos integrados en el campo, a través de modificar las reglas de manera explícitamente radical. Es interesante que, en este plano, sea precisamente Valparaíso el que asume un rol preponderante con respecto al medio capitalino, utilizando incluso simbólicamente su carácter de umbral marítimo (nos referimos en este caso a la *Rosa Náutica* con que se titula el manifiesto vanguardista con intención inaugural, a principios de 1922) y que, desde los autores porteños (Neftalí Agrella y Julio Walton como referentes centrales), se abre ya no solo a la influencia, sino a un sentido de acción conjunta con autores nacionales y extranjeros, residentes o no en la ciudad (cabe destacar de manera notoria a los avecindados en el puerto Zsigmond Remenyik y Marko Smirnoff, húngaro y ruso respectivamente; a los nacionales Vicente Huidobro y Alberto Rojas Giménez, y a una red de intelectuales y artistas de la vanguardia latinoamericana con los que hay correspondencia frecuente que llega hasta el intercambio de colaboraciones en revistas, con José Carlos Mariátegui, Jorge Luis Borges, Manuel Maples Arce, etc.)[9].

Es a partir de posiciones asociadas a este grupo, caracterizado además por su posición política de izquierda internacionalista, que vemos plantearse un plan editorial verdaderamente ambicioso. Así, vemos en *La Unión* del miércoles 12 de octubre de 1920:

> *EDICIONES SELECTAS "ATENEO".- Ya hemos anunciado a los lectores que los señores Julio Walton y Gregorio Guerra, han fundado en Santiago una editorial destinada a publicar libros selectos.*
>
> *Ahora se nos comunica la próxima aparición del primer libro de esta biblioteca que se intitulará "Páginas de León Reilly" y que es original de Gustavo Duval, pseudónimo del señor Guerra.*
>
> *A esta primera publicación seguirán los siguientes volúmenes alternados entre verso, prosa, sociología, crítica, memorias, traducciones, etc.*
>
> *Recodo azul, versos de María Antonieta; Un gran amor que pasa, versos de Pedro Sienna; Antología "Ultra", versos de novísimos poetas; Pequeñas Ánforas, versos de Agrella de la Fuente; Huellas de contemplación, versos de Julio Walton; De las zonas vírgenes, versos de Alberto Moreno, el gran poeta muerto; La Caverna de los murciélagos, prosa, de Pedro Sienna; Desde las Barricadas, de Gustavo Duval; Los que no van a la fiesta, prosa, de Juan Guzmán Cruchaga; Historias de mujeres, de Julio Carlos; El tinglado de la farsa, sociología, de Juan Egaña; Los precursores del movimiento literario, crítica, de Evaristo Molina; del Dolor de la metrópoli, de Gustavo Diderot; El umbral dorado, traducciones de Joyarini Naidu, por Agrella de la Fuente; Los Subayatas, traducciones de Omar Khayyan, por Enrique Ponce, etc.*
>
> *Estas ediciones serán presentadas al estilo de la biblioteca "América" que con éxito se publica en Buenos Aires. Su precio será de $ 1.00.* ("Ediciones selectas "Ateneo". *La Unión*, 12 de octubre de 1920).

[9] Cabe señalar, en este sentido, que en una carta polémica del 4 de junio de 1922, en que Neftalí Agrella defiende sus posiciones vanguardistas contra Pascual Brandi Vera (parte del directorio del Ateneo), destaca "la voz de aliento y la comprensión valiosísima de Jorge Luis Borges, jefe espiritual de la joven vanguardia ultraísta de Buenos Aires" ("Sobre el espíritu nuevo y las actuales teorizaciones estéticas. Carta abierta al señor P. Brandi Vera", *La Unión*).

Es interesante notar, en esta cita, el grado de especialización literaria que se propone esta editorial, que incluiría, además de poesía, crítica y traducciones; pero más notorio aún es la publicación prometida de "Ultra". Asimismo, si bien la editorial está situada en Santiago, la proporción significativa de autores de Valparaíso es un índice importante. El desarrollo de esta vanguardia continuará hasta la década de 1930 con diversas revistas más o menos efímeras.

Esta época ve, además, la primera aparición de tensiones polémicas públicas en medios de prensa entre agentes de la literatura en Valparaíso. Es muy notoria la discusión sobre la validación de la vanguardia literaria propuesta por Agrella y su grupo (que abarca varias disciplinas artísticas, como la música, la plástica y la gráfica), pero corresponde también otras menores que son sumamente decidoras, como la supresión de la galería en los Juegos Florales realizados por el Ateneo (lo que impacta en el precio de las entradas)[10], o el debate sobre la valoración que daría Gabriela Mistral sobre los Ateneos ante una supuesta "comisión" encargada por el presidente de turno a la escritora con motivo de su primer viaje a México[11]. El tono ácido de estas polémicas ya va demostrando la existencia de disputas específicas sobre un capital simbólico que se centran en el Ateneo, dadas las pretensiones de este.

Considerando el alto nivel de asociatividad en todos los estratos sociales y culturales, la formación de universidades populares y ateneos "independientes" (de obreros, uno "de la Juventud" que corresponde a la refundación de la Academia Literaria del Liceo de Hombres, etc.) y el intenso movimiento sindical, resulta significativo que todo este movimiento cultural haya terminado quedando como arqueología para el momento presente, dada la extrema inestabilidad política que se va acentuando cada vez más al paso de la década de 1920. En correspondencia a la frustración de las capas medias por el fracaso de la consulta constitucional de 1925 y el carácter cada vez más inestable de las administraciones (que aumenta su carácter autoritario), se puede plantear esta como una ola que no llega a plantear un movimiento permanente, la emergencia frustrada de un campo literario-poético autónomo de Valparaíso.

TERCERA OLA

Por más que el Ateneo de Valparaíso se mantenga, el camino hacia lo que será la primera organización propiamente tal de creadores literarios de carácter artístico, en 1954, estará marcado por la relevancia de diversas instituciones como el Centro Español de Valparaíso (cuyo Departamento de Cultura se llamaba el Ateneo Cervantes), que será poderosamente reforzado por la migración española republicana[12].

Por parte de las publicaciones, el movimiento editorial empieza a crecer paulatinamente, en la medida que se van creando las condiciones para cierto mercado de publicaciones más fluido —la puesta en marcha de la educación pública obligatoria, la ampliación de la pequeña burguesía ilustrada y el predominio gradual de las ideas detentadas por este grupo social, la emigración de buena parte de la alta burguesía hacia otros lugares de la región y el país, el abaratamiento de los medios editoriales, el establecimiento de nuevas instituciones de educación superior, etc.—. Crece, así, la cantidad de autores publicados con libro, y la cantidad de revistas literarias más o menos efímeras, entre las que cabe destacar *Gong*, que mantendrá las ideas de la vanguardia artística entre 1929 y 1931.

Es en 1954 cuando el Ateneo deja de existir, al momento de la muerte de su secretario perpetuo, Luis A. Hurtado. Varios de los miembros del Ateneo, notoriamente la profesora Iris Ceballos, deciden crear una institución con un carácter más profesional, la Sociedad de Escritores de Valparaíso. Esta institución decide, desde su misma acta fundacional, contar con una editorial que tuviera la exclusividad de sus publicaciones oficiales, la Editorial Océano. Las primeras entre estas fueron *Veinte poetas de Valparaíso*, de 1955, y *20 cuentistas de Valparaíso*, de 1957. Estas selecciones son propiamente del tipo b antes mencionado, ya que representan la obra de los miembros de la institución, en sentido exclusivo (cfr. Flores, 1971).

Esta institución será la encargada de una etapa particular en el registro simbólico de Valparaíso, que irá acentuando su valor como espacio poético, marcado ya no por su carácter moderno o comercial, sino por su carácter de

[10] Cfr. "Los ateneístas porteños no aceptan galería". *La Unión*, 19 de enero de 1922. Cabe señalar que la explicación para la decisión de vender solo platea es, de acuerdo al secretario del Ateneo, un supuesto escándalo que sería promovido por un "individuo" que formaba "parte de un grupo literario" cuya existencia el Ateneo pone en duda. Si es que se trata del grupo de vanguardia agrupado en torno a Neftalí Agrella o de alguna campaña desde otro colectivo que no ha dejado trazas, se hace imposible de definir, por lo que no corresponde especular, y tan solo establecer obvias relaciones hostiles dentro del campo literario.

[11] Cfr. "Gabriela Mistral y el Ateneo". *La Unión*, 25 de junio de 1922.

[12] Dado el carácter predominantemente conservador de las tendencias hispanistas a principios de siglo, cabe suponer escenarios fuertes de disputa en el seno de esta instancia, y alguna noticia se ha tenido de ello; pero ante la falta de datos fehacientes, solo se plantea por ahora de manera hipotética. Esto sería importante, ya que subrayaría la tendencia al predominio de los valores de la clase media dentro del campo literario, lo que implica una autonomía mayor con respecto al campo del poder.

belleza estética "pura" —esto es, no comprometida por la majestuosidad o grandeza externa propia del campo del poder, sino por una cualidad "íntima", que implica, por ejemplo, el desorden y el delirio valorizado por sobre el orden y la fortuna— y por una melancolía, una mirada marcadamente dirigida tanto hacia afuera —el mundo lejano— y hacia atrás —un pasado de gloria que ya no existe. Esta impresión subjetiva, naturalmente, resalta la visión de la infraestructura tangible como "ruina" (parte de un complejo estético que remarca su inutilidad como producción material), y con ello la puesta en valor de la literatura, y el arte en general, como un registro estético de vuelo propio, que puede generar una forma específica de patrimonio intangible.

Es interesante señalar que Alfonso Larrahona Kasten, presidente de la SEV, en su libro *Valparaíso en la poesía*, de 1973, destaca: "Consultando libros, revistas y diarios, hemos concluido que es durante la última década cuando Valparaíso ha recibido el mayor número de homenajes de parte de la Poesía" (Larrahona Kasten, 1973, p. 5.), pasando después a citar una cantidad importante de selecciones de poesía aparecidas en publicaciones independientes o en revistas. Es aquí que aparece citado el Cuadernillo nº 43 de las Ediciones "Hacia", de Andrés Sabella, dedicado a Valparaíso, que selecciona en 1962 a 11 escritores nacionales y 3 extranjeros, lo que entrega un importante índice sobre la relevancia contemporánea de Valparaíso como ciudad signada por un carácter de "belleza".

El prólogo de Larrahona sigue detallando una serie larga e importante de publicaciones que tienen, ahora, a la ciudad como icono simbólico, durante la década de los 1960.

Este es el marco en que aparece la primera antología como tal en su sentido más restrictivo: *Poetas porteños*. En contraste con la selección de 1954 —con la que comparte 10 nombres—, esta tiene una portada de Camilo Mori que refiere a una iconografía "propia" de la ciudad —un ascensor, un barco, la luna sobre la bahía—, y entre las temáticas de sus autores la ciudad y sus características icónicas está presente de manera casi obsesiva. Cabe destacar, además, que Fuentealba Lagos selecciona autores cuya vida y trabajo está ligado a la ciudad de Valparaíso, asumiendo a Viña del Mar como "parte" de la ciudad, y ya no ampliándose más allá de la provincia —la selección de 1954 había incluido a tres poetas de Limache. Esto acentúa absolutamente una "toma de poder" simbólica con respecto al campo metropolitano, presentando una carga simbólica que este ya no puede disputar[13].



>> Imagen 4. Portada libro *Poetas porteños*. Antología de Fuentealba, año 1968. Ediciones Océano Fuente: https://antologias.cl/ficha-poetas-portenos/.

Por otro lado, cabe destacar la preponderancia de los valores de la clase media emergente sobre el campo cultural a escala nacional. Ya en la década de los 50, resulta extremadamente extraño ver manifestaciones culturales que representen los valores de la alta burguesía, lo que muestra no solo la existencia de un proceso permanente de lucha ideológica en el seno de los grupos intelectuales desde inicios de siglo —no necesariamente consciente todo el tiempo, pero que en momentos específicos de crisis se hace visible—, sino que este proceso llega a decantar en la formación de un campo cultural activo y en forma, con decidido carácter autónomo en la década de los 60.

[13] No está de más destacar que, en 1965, Pablo Neruda, en el punto más alto de su consagración a nivel nacional se traslada a vivir buena parte del año a Valparaíso, sumando el valor simbólico "poético" de la ciudad a su propia imagen. Se populariza, además, el poema que dedica a la ciudad, que resalta las ideas de embriaguez, delirio, etc., por sobre cualquier concepto de desarrollo material. Sin ser un hecho tan influyente o conocido, corresponde nombrar el paso de Pablo de Rokha por la ciudad, pocos años antes, quien produjo textos que van en la misma dirección del homenaje nerudiano.

RESUMEN DE ÍNDICES:

	Asociatividad	Industria editorial	Especialización	Autonomía de la práctica	Capital simbólico de la ciudad	Conflictividad entre grupos
Primera ola	Inicios, intentos de construcción de Ateneos	Desarrollo apenas emergente	Apenas emergente; surgimiento de la demanda por la profesionalización	La poesía es incluida entre otros géneros literarios en revistas y selecciones	La ciudad avanzada y comercial; no se asocia con la belleza natural, sino con su ostentación económica. El patrimonio no se tematiza.	Mínima; fluidez entre grupos ácratas, populares y el escenario emergente de poetas consagrados
Segunda ola	Estabilización del movimiento ateneísta; nacimiento de grupos de vanguardia	Crecimiento gradual y sostenido; aspiración a editoriales dedicadas íntegramente al trabajo literario	Crecimiento gradual y sostenido; apuestas decididas a una consistencia crítica y actividades como la traducción	Evidente alza del peso simbólico de la poesía; proyecto abortado de selección de poesía "ultraísta"	Inicio de una visibilidad de la pauperización de la ciudad, impacto de múltiples crisis; surgimiento de una crítica a la modernidad por parte de grupos vanguardistas y de diversos orígenes sociales. Surgimiento de la estética de la "ruina": primera etapa de formalización de un patrimonio intangible	Establecimiento del Ateneo como núcleo de disputas, dada la voluntad de agrupar a la "totalidad" de los autores; surgimiento de un grupo de vanguardia artística y experimental
Tercera ola	Formación de una Sociedad de Escritores con autores profesionales	Desarrollo estable y múltiple; existencia de circuitos de crítica y lectores; existencia de una editorial "oficial" del gremio.	Conformación gremial, aparición de las selecciones literarias con conciencia decididamente profesional	Múltiples selecciones de poesía en prensa y revistas; selecciones específicas de poesía: una de tipo b (institucional), y *Poetas porteños* de 1968	Valparaíso se asienta como puerto "estético"; su capital simbólico como puerto se asienta no solo a escala local, sino que nacional. Se hace obvia una relativa preponderancia de su valor patrimonial por sobre otros valores prácticos	Fusión de diversas corrientes en una Sociedad de Escritores formal; surgimiento de nuevos agentes de vanguardia, a partir de los mundos popular y universitario

>> Tabla 1. Resumen histórico de olas de campos literarios Fuente: elaboración personal.

CONCLUSIÓN

Según hemos visto, la perspectiva teórica que hemos aplicado nos entrega una manera coherente de interpretar hechos literarios dentro de contextos y desarrollos sociales y económicos, superando la visión abstracta o la idea de una historia literaria como una sucesión de "genios" o como una actividad colaborativa que no depende de conflictos. Asimismo, es capaz de comprender la correlación entre el cambio del imaginario simbólico de un espacio determinado a través del tiempo como un proceso que depende estrechamente de su historia social y su relación con las metrópolis.

En el caso de Valparaíso, la emergencia insistente de un campo cultural ayuda a pensar de una forma mucho más justificada lo que denominábamos como "amnesia" en la Introducción: la inorganicidad del ámbito literario ocasiona de manera inexorable interrupciones que parecen inexplicables si es que no se piensa una relación intrínseca y profunda entre las manifestaciones propiamente "artísticas" con el contexto social. Asimismo, la emergencia insistente demuestra que los intentos individuales de agentes, por más activos e influyentes que sean, no pueden sobreponerse a ciertas exigencias que el ámbito material y social les impone. Una perspectiva teórica como esta nos ayuda a afirmar de manera consistente que el carácter orgánico de un campo específico —en este caso cultural— dentro del contexto más general de un territorio determinado, resulta el dato primordial para comprender la historia de este campo, y ya no el estudio sobre personalidades u obras particulares.

En nuestro caso, el recorrido histórico que hemos hecho resulta absolutamente atingente para el estudio de las antologías entre 1968 y nuestros días. El concepto de emergencias de campo cultural ayudaría a saber leer de mejor manera el transcurso que se inicia en 1973 sin entenderlo automáticamente como un continuo que llega hasta hoy, sino como un proceso de "olas" que buscan una estructuración relativamente estable de un campo literario. Así, procesos más recientes —como la abundante migración de nuevos agentes a la provincia de Valparaíso, la eventual "metropolización" del complejo Valparaíso-Viña, el desvanecimiento del imaginario simbólico de nuestras ciudades previo a 1973 o el creciente rol de las universidades e instancias paraeducativas en la formación de nuevos agentes— podrían ser interpretados a cabalidad, como instancias necesarias que trascienden a proyectos individuales y se engarzan con la historia social y política de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

Araneda, F. Don Samuel A. Lillo y el Ateneo de Santiago. *Atenea*, año XXXV, nº 397, julio-septiembre de 1962.

Bourdieu, P. (2015). *Les règles de l'art*. Points, Paris.

Flores, J. (1971). "Ediciones "Océano", orgullo de escritores porteños". En La Nación, Santiago, 21 de noviembre de 1971.

Fuentealba Lagos, A (1968). *Poetas porteños*. Ediciones Océano, Valparaíso.

Grez Toso, S. (2007). *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de la idea en Chile (1893-1915)*. Lom, Santiago.

Larrahona Kasten, A (1973). *Valparaíso en la poesía.* Ediciones Océano, Valparaíso.

Molina, J. y Araya, J. (1917). *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos.* Soc. Imp. y Lit. Universo, Santiago.

Reyes, A. (1997). Teoría de la Antología. En *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XIV. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Sucesos, revista (1908). Año VII, nº 327, 10 de diciembre, archivo MC0063708.pdf. Consultada el 4 de junio de 2026 en https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100809.html#documentos.

Ugarte Yávar, J. (1910). *Valparaíso: 1536-1910: recopilación histórica, comercial y social*. Imprenta Minerva, Valparaíso.

Urzúa, M. (2020). "Dislocaciones de la vanguardia latinoamericana: Antofagasta, Valparaíso, Nueva York y Budapest. El caso de Neftalí Agrella y su amigo Zsigmond Remenyik", en revista *Universum*. Vol. 35, nº 2, diciembre del 2020. Consultado el 4 de junio de 2026 en https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762020000200230.

VV.AA. (1913). *Juegos Florales de Valparaíso*. Litografía e Imprenta Moderna. Valparaíso.

VV.AA. (1954). *Veinte poetas de Valparaíso*. Ediciones Océano, Valparaíso.

https://antologias.cl/ficha-poetas-portenos/, consultada el 4 de junio de 2026.

La novela de Stefan Zweig *Carta de una desconocida* (1922) en etapas contemporáneas francófona, italófona e hispanófona.

HÉLOÏSE ELISABETH MARIE-VINCENT GHISLAINE DUCATTEAU
Phd. Doctrice en civilisations catalanes, germaniques et balkaniques. Lectrice d'allemand à l'Université de Haute-Alsace
Filiación institucional: Universités Gustave Eiffel, Paris-Cité et de Haute-Alsace
ORCID: 0000-0002-0129-9679
Mail contacto: heloise.ducatteau@uni.gustave.eiffel.fr

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Stefan Zweig's Novel Letter from an Unknown Woman (1922) on francophone, italophone and hispanophone contemporary stages.
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas: 256-268
Recepción: diciembre 2025
Aceptación: marzo 2026

RESUMEN
La novela de Stefan Zweig *Carta de una desconocida* se representó no solo en los países de habla alemana, sino también en numerosos países romances. Las tres actuaciones consideradas provienen de Italia (Pia di Bitonto), España-Uruguay (Fernando Gilmet Dermit) y Francia (Sandrine Saffré). La primera y la tercera han prescindido del encuadre narrativo y todas están puestas en escena con una sola actriz: el foco está en la feminidad y la soledad. Mientras que Fernando Gilmet Dermit ha optado por contextualizar la obra en el último período de la vida del escritor utilizando la samba y el trasfondo histórico, las otras dos producciones han añadido música romántica para mostrar el sufrimiento del duelo.

Palabras clave: carta, teatro, Rumania, novela, trágico

ABSTRACT
Stefan Zweig's novel *Letter from an Unknown Woman* has been theatralized not only in the Germanophone countries but also in Romanophone countries. The three considered come from Italy (Pia di Bitonto), Spain-Uruguay (Fernando Gilmet Dermit) and France (Sandrine Saffré). The first one and the last one renounce the framework story. and all of them are played with only one actress: the accent is set on femininity and solitude. Whereas Fernando Gilmet Dermit decided to contextualize the piece in the last time of the writer with samba and historical background, the two others privileged Romantic music to show the mourning's dolor.

Keywords: letter, theater, Romania, short story, tragic.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5275

1. INTRODUCCIÓN

El hecho de que Stefan Zweig fue un autor europeo es casi indiscutible. Ya durante su vida, Romain Rolland lo describió así: *grand écrivain autrichien, qui représente, dans les lettres allemandes, avec le plus d›éclat et une fidélité constante, l›esprit européen* (Rolland 1926 según Hausser, 1991, p. 10); Anne-Elise Delatte (2006, pp. 7, 26, 40) como *«lance[ur] de ponts»*, *«intermédiaire»*, *«passeur»*; Ariane Charton (2012, p. 54) como *«penseur de l›Europa»* que formó través de sus manuscritos recopilados una *«Europe du texte»*; Aliocha Wald Lasowski (2013, p. 48) lo define como *«embajador de las letras europeas»*. Stefan Zweig, incluso, había redactado el proyecto de una *Bibliotheca Mundi* que contendría obras maestras de todo el mundo (Kerschbaumer, 2005, p. 121). Dado que en el 2013 se cumplió el setenta aniversario de su muerte y debido a la expiración de los derechos de autor, pudieron aparecer nuevas traducciones, como la traducción de Jean-Pierre Lefebvre de la Pléiade. Varias adaptaciones cinematográficas de *Carta de una desconocida* han demostrado el poder y el alcance de este trabajo fuera de Austria. La más conocida procede de Estados Unidos, que se trata de la adaptación cinematográfica de Max Ophüls, de 1948, basada en la idea de Williams Dozier (Mac Cabe, 2011, p. 81). Esta se analizó y se comparó con una adaptación cinematográfica china de hace 56 años de Xu Jinglei realizada sobre la base de la traducción de Han Taocheng (cf. entre otros Darbellay, 2013, pp. 645-653). A principios del siglo XXI, Jacques Deray también realizó una adaptación cinematográfica francesa. En 1980 se publicó el cuento albanés *Neta* del autor Sterjo Spasse, fuertemente inspirado en la novela (Mrasori, 2019, pp. 76-83).

Desde hace varios años, los directores, particularmente en Francia y Alemania, se han interesado por esta narrativa epistolar. Este trabajo trata de encontrar la riqueza de interpretaciones posibles a partir del análisis transcultural de tres producciones. En el contexto de esta comparación, es interesante ver si se trata de *«indigenización»*, es decir, de *«acomodación intercultural»*, ya que las diferencias culturales a menudo resultan en problemas de comprensión y adaptación del texto fuera de su país de origen (Hutcheon, 2006, p. 149).

Primero, se analiza la obra pura desde una perspectiva teatral para justificar la relevancia de una producción para esta novela. La investigación nombrará, primero, la traducción de cada grabación, luego, la edición del texto, seguido de la actuación de la actriz bajo la lupa usando escenarios y grabaciones. Algunas capturas de pantalla de las grabaciones permiten que la escenografía, el vestuario y el peinado se vean como personajes en curso (Kotte, 2010, pp. 126-127). En todas las producciones seleccionadas hay una sola actriz que expresa su estado emocional pasado y presente. Por eso, la voz fue considerada desde varios aspectos: las condiciones fisiológicas, el timbre, la entonación, el volumen, el estilo del habla, la velocidad del habla y la (in)claridad de la articulación. También se analizan otros elementos de la semiótica teatral: signos transitorios como proxémicos, mímicos y gestuales, así como también los sonidos y la música (Kotte, 2010, pp. 126-127). La puesta en escena también se hace más comprensible por las declaraciones de los directores. La puesta en escena puede verse como un hiperónimo del resultado (es decir, la representación), del ensayo, del diseño, etc. (Wilpert, 2001, p. 53).

2. EL ASPECTO TEATRAL DE LA OBRA

Desde la época romántica, las obras literarias se han clasificado en tres géneros principales: narración (o épica o novela), teatro y poesía. Sin embargo, las fronteras son permeables, ya que muchas obras corresponden a varios géneros. En consecuencia, *Carta de una desconocida* podría clasificarse en varios géneros y denominarse texto transgenérico. Dado que la mezcla de géneros es diferente para cada obra, se podría decir que cada obra crea su propio género. La obra no se presenta como una obra de teatro. Stefan Zweig utiliza el término *Novelle*, que proviene de novella= ‹suplemento de una ley›, cuando menciona *Carta de una desconocida* en su epitexto privado[1] (Genette, 1987, p. 374) (cf. Carta a Joseph Roth: 1929, capítulo 14 de *El mundo de ayer*). *Carta de una desconocida* también es referida así por Romain Rolland en el peritexto del editor (Genette, 1987, p. 21), más precisamente en su prólogo. La novela se llamó por primera vez *La carta de una desconocida* cuando apareció en la *Neue Freie Presse*. Romain Rolland también

[1] El epitexto es una rama del peritexto, que es un término genérico para paratexto y epitexto. El epitexto trata del texto, pero a diferencia del paratexto no está espacialmente muy cerca del texto.

informa a los lectores franceses que este texto forma parte de un ciclo de cuentos publicado en 1922, cuyo nombre es *Amok. Submundo de pasiones o Amok. Novela de una pasión.* Este ciclo contiene la novela corta *Amok*, pero también *La mujer y el paisaje, Noche fantástica, La calle del claro de luna* y *Carta de una desconocida*. Este ciclo es el segundo volumen de *Las Cadenas. Un círculo de novelas* que contiene también dos otros ciclos de novelas cortas: Primera Vivencia. Cuatro historias del país de la infancia (impresas en 1911, dedicadas a Ellen Key) y Confusión de sentimientos. Tres novelas (que se publicaron en 1927). El segundo volumen es el origen del éxito de Zweig (Hausser, 1991, p. 208). En el campo narrativo, a veces se utiliza el término genérico *narrativo*, que aparece en la falsa carátula bajo el título (p. 7). De vez en cuando, la forma plural *narrativas* se sugiere como título para varias de las obras de Zweig que se han publicado juntas (Genette, 1987, p. 64). La novela corta está más cerca del teatro que de la novela (Wilpert, 2001, pp. 566-567). Es la «hermana del drama» (Storm). La estrecha relación entre la novela y el drama ha sido destacada por muchos pensadores (cf. las *Conferencias sobre bella literatura y arte* de Spielhagen y Schlegel de los años 1803/1804, citadas de Rath 2008, p. 15). El interés de Zweig por el teatro es documentado por estudios (Apfelthaler, 2004, pp. 193-202), aunque Zweig es más conocido por sus cuentos. De hecho, escribió varias obras de teatro como *Jeremías* y *Volpone*. Desafortunadamente, casi todas sus obras están acompañadas de accidentes: el actor Matkowsky murió poco antes del estreno de *Thersite*, que fue escrita en 1908 como la primera obra de Stefan Zweig. Joseph Kainz murió tres años después, por *El comediante transformado.* Alfred Burger, director del Burgtheater, donde se estrenó *La casa al bordo del mar*, murió ese mismo año. *El cordero del pobre* corrió la misma suerte porque murió el actor Moïssi. Otro signo de la francofilia teatral de Zweig: quería poner en escena *El pán*, de Henri Léon Vangeon Ghéon (1973, pp. 252-263).

2.1. LO TRÁGICO

Para ser más precisos, la novela se ocupa de una categoría del teatro: la tragedia. Está anunciado en el mismo libro: ¿Pero por qué contar todo esto, este furor, este enfado consigo mismo, este fanatismo trágico y desesperanzado de un niño abandonado, por qué decírselo a alguien que nunca lo sospechó, que nunca lo supo? (p. 42, en cursiva por mí) Algun@s investigador@s también han caracterizado la novela como trágica: (Sellier, 1992, p. 514; El-bah, 1999, p. 161; Hoefle, 2014, p. 119). La gravedad del tema entronca con la tragedia. Cabe destacar que los apóstrofes «(mi) amado» (pp. 24, 40, 59, 73, 89, etc.) son característicos del patetismo inherente a la tragedia. La unidad de lugar, acción y tiempo es quizás desdibujada en el marco narrativo, ya que el escritor maneja desde el aeropuerto hasta su casa, no se especifica su tiempo de lectura y no se prueban sus posibles actividades paralelas. Estos tres elementos (lugar, trama, tiempo) son, sin embargo, cuidadosamente observados en la narración interior, en la que la narradora permanece escribiendo durante unas horas de la noche sobre un escritorio junto a la cama de su hijo. El número tres es un número clave que aparece a lo largo de la novela. La epistolaria pasó *tres* noches al lado de su hijo; tenía *trece* años cuando conoció al escritor al *tercer* día de su entrada en el edificio; la joven recuerda *trece* años antes (p. 41); *tres* años tuvo la oportunidad de ser su vecina; *tres* noches pasan el escritor y la joven junt@s; *tres* o cuatro veces un conde le ha propuesto casarla; después de su última noche juntos hace un año, R. anunció que se iría al norte de África durante dos o *tres* meses. Además, los cinco actos, una de las características principales de la tragedia, son reconocibles dentro de la historia interior. Cinco partes se pueden distinguir por una línea en blanco cada una. Comienzan con la frase «Mi hijo murió ayer» (pp. 10, 39, 59, 67, 88), que suena como una letanía. Al comienzo del tercer acto, la paternidad se revela con «-era tu hijo también». Un acto después, el pronombre posesivo cambia al plural: «Nuestro hijo murió ayer». En última instancia, los dos pronombres se combinan por un hipérbaton, la corrección del protagonista: «Mi hijo murió ayer, nuestro hijo». El trágico desarrollo con su forma piramidal y cerrada se puede mostrar con más detalle por medio de un resumen (Freytag, 1983).

2.2. RESUMEN DE LA OBRA

La historia comienza *in medias res*. En contraste con las largas novelas de Balzac del ciclo llamado *La comedia humana*, que comienzan con información muy detallada sobre los personajes, el lugar y la época, inmediatamente y directamente te encuentras en la historia. Un novelista, indicado solo por la primera letra *R*, recibe un sobre de cumpleaños sin dirección de remitente ni firma. Es el marco narrativo, el *«récit-cadre»*, que puede funcionar como prólogo. La carta, descrita como la narrativa interna, *«récit encadré», «nouvelle enchâssée», «lettre quinaire, pas nue, [mais] enveloppée»* (Verstraten, 1993, pp. 33-60), *«narrativa interna»* (Turner, 1981, p. 117) comienza con la expresión de desesperación de una mujer. Ella lamenta la muerte de su hijo que murió de gripe a pesar de intentar salvarlo. El escritor de la carta también se dirige al lector, enfatizando su importancia. Según ella, él es incluso la quintaesencia de su vida. Anuncia programáticamente el contenido de la carta: contará toda su vida. Ella es una exvecina de él. La mudanza de R. contrastaba con la de los últimos vecinos toscos, pues este escritor tenía un criado cortés, pero también poseía obras de arte, libros, etc. Es por eso que se trata del momento emocionante después de la exposición. El primer encuentro ocurre cuando la niña medio huérfana le abre la puerta. Luego ella lo vigila y hace todo lo posible por reconciliarse con él. Un traslado a Innsbruck,

forzado por el matrimonio entre la madre adolescente y un comerciante relacionado de Innsbruck, no disminuye su atracción por él. Así que la protagonista decidió volver a Viena con el pretexto de que quería independizarse y empezó a trabajar para un familiar como dependienta en una tienda de ropa. La trama llega a un punto crítico cuando la joven y el hombre mayor se reencuentran en la calle frente a la casa del escritor. Pasan tres noches juntos. El tercer acto marca un punto de inflexión ya que el escritor es informado de su paternidad. De esta manera, la posición de partida se conecta con la analepsis. La crisis culmina con el parto en la clínica de maternidad. Esto parece un descenso a los infiernos, ya que la narradora sólo se encuentra allí con prostitutas y médicos codiciosos.

Después de este clímax, la narradora explica por qué le oculta este nacimiento, incluso toda la existencia de este hijo: para no escuchar un rechazo, para que no la ayude por piedad y para no dañar la ligereza de este amante. Ella comparte el único medio que tenía para criar a su hijo: la prostitución de lujo[2]. Ha entrado en la «esfera tabú de lo libidinal» (Strelka, 1982: 141). Con su belleza, logró recibir dos veces propuestas de matrimonio de un conde tirolés y un industrial de Brno. Por amor eterno a la escritora, los rechazó a ambos. El momento de retraso es cuando ella lo nota en la ópera sin que él la vea. La narradora es tan propensa a tocar su mano que, temerosa de hacerlo, abandona la ópera antes del final del evento. Un segundo momento retardador aparece más tarde con motivo del cumpleaños del escritor, que ella celebra todos los años en secreto enviándole rosas blancas, y acude a la repostería *Dehmel*. Después de cenar con amigos en un restaurante, sugiere ir al salón de baile *Der Tabarin*. Allí conoce al escritor, que no la reconoce. Él piensa que ella es una puta, así que le paga después de pasar la noche juntos. Sólo la ha reconocido Johannes, el criado que está al servicio de la escritora desde que era una niña y a quien ella le devuelve el dinero. La catástrofe es el resultado de esta tensión final: el narrador ya no tiene ninguna razón para vivir y le pide a R. que le compre rosas blancas para su cumpleaños todos los años. Después de leer la carta en su totalidad, el lector intenta recordar a esta mujer que ahora se ha convertido en una niña. Pero la imagen de esta mujer está borrosa. Por lo tanto, el concepto de epifanía no es muy apropiado. Esto originalmente denotaba la aparición de una deidad, luego el término se aplicó a la aparición de la memoria que desafía la lógica y la racionalidad (Zainer, 1995, pp. 15, 62, 24, 12, 338). El término ‹anagnórisis›, que tradicionalmente describe la escena del reconocimiento, tampoco puede aplicarse plenamente aquí (Wilpert, 2001, pp. 566-567). Al final de la novela, el destacado autor está bastante enojado.



>> Figura 1. Retrato de Stefan Zweig, 1927. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Stefan_Zweig#/media/Archivo:Zweig_Setzer_1927.jpg (commons Wrigth)

[2] El término se usaba poco en la época de Stefan Zweig. Era preferida, por ejemplo, la denominación *La Dama de las Camelias* (El-bah, 1999, p. 102).

2.3. UNA TRAGEDIA PSÍQUICA

Más específicamente, esta novela se puede caracterizar como una novela psicológica o una tragedia psíquica. La novela no enumera una secuencia de eventos. La apariencia de los personajes se describe muy escasamente: en cuanto a la protagonista principal, todo lo que se sabe es que es «hermosa» (Łatciak, 2002, pp. 496-503). Se sumerge en la psique de la narradora, que no pertenece a ningún tipo preestablecido, pero tiene una fuerte individualidad. Se trata de «la lucha interior del hombre hasta el punto de la acción» (Rath, 2008, p. 18). Por cierto, el texto puede verse como una *«monodie épistolaire»* (Sellier, 1992. p. 514), *«tragédie à une seule voix pour une seule spectatrice»*. Hay una dimensión religiosa en el texto que puede no ser evidente a primera vista. Antes de que el novelista se mudara, había gente «vergonzosa» viviendo en la casa. Por lo tanto, el nuevo inquilino contrasta esto al ser descrito como un ‹Mesías›. Lleva un «nimbus» (p. 18) como si ya estuviera en el cielo como un ángel. «Llevabas un [...] vestido deportivo precioso», «que *joven*, que *bonito*, que *vivaracho-delgado* y *elegante eras*» (p. 21) «un *joven, elegante*» (p. 22). La *desconocida* no se presenta como una mujer emancipada, pues reitera varias veces su amor eterno y acrisolado por el *novelista*. A menudo usa la preterición, también llamada paralipsis: ella «no lo acusa» (pp. 56, 58, 61, 66, 89), pero de hecho acusa: «Hacía mucho que estabas atrás, lo vi Tus ventanas iluminadas, y no me escribiste» (p. 56), «Me tomaste por una de estas mujeres, por la venal una tarde» (p. 79). Se puede hacer un contraste en el metalenguaje, que se anuncia neutral, en relación con la palabra realizada, que tiene un tono mordaz. Estas alegaciones pueden verse como declaraciones, pero el contexto y sus repeticiones muestran que se trata de una culpa. A lo largo del texto enfatiza su dicotomía: está extremadamente concentrado en sus libros, pero le falta la seriedad para la vida cotidiana: «un *chico tranquilo* completamente entregado al juego y la aventura, y al mismo tiempo en tu arte un implacablemente serio, *obediente*, infinitamente bien leído y educado» (p. 21, en cursiva por mí).

Se puede detectar un ligero celo en el momento en que la autora de la carta percibe que está con otra mujer. La narradora se esfuerza por estar a solas con él. Mantiene la misma actitud con varias mujeres, como lo acentúa el pronombre indefinido: «Le das esa mirada integral (...) *toda* mujer, (...) *a toda* criada *toda* criada (...)» (pp. 24-25). Es indiferente a las personalidades de las mujeres, «emocionalmente frío» (El-bah, 2000, p. 142). Se comporta como un «Don Juan», un *«mujeriego»* (MacCabe, 2011, p. 82), un *«libertino»* (MacCabe, 2011, p. 76), un *«homme fatal»* (Spörk, 2008, p. 143), un «espíritu masculino egocéntrico y vanidoso» (Schmidt, 1998, p. 209), un *«médiocre, un jouisseur superficial»* (Sellier, 1992, p. 514). Según la narradora, debe cruzar este puente entre su vida laboral precisa y su vida frívola. La palabra campo de la infancia con «pueril» (pp. 21, 22) tiene una connotación negativa en el contexto. El mujeriego no cumple con sus deberes. La escritora de la epístola no solo expresa sus pesares; ella insta a sus antiguos vecinos a ser conscientes de esto. Tiene el deber de revisar su vida al menos una vez y simpatizar con su sufrimiento. Esta epístola tiene como objetivo no solo informar sobre un amor desesperado sino ayudarlo a conocerse a sí mismo ya que sus dos vidas están entrelazadas. La fórmula del Templo del Oráculo en Delfos podría encajar aquí *«Gnōthi seautón»*. Los verbos modales y el imperativo indican: «Toda mi vida *debes* saber que siempre que sido tuyo y que nunca supiste. Pero *debes* saber mi secreto [...].» (p. 13) «No *tengas miedo* de mis palabras» (p. 13) La conjunción final también lo indica: «Te diré todo esto (...) *para que* entiendan (...)» (p. 18, en cursiva por mi).

2.4. ¿UNA VERDADERA TRAGEDIA?

Otros aspectos de la novela dificultan discernir la tragedia en la obra. Al principio el lenguaje no es particularmente sofisticado; algunas palabras coloquiales se pueden encontrar «rugido» (p. 16), «muecas» (p. 17), «limpio» (p. 28). Por su parte, la heroína no es una heroína noble, sino una antiheroína que proviene de la pequeña burguesía. Por eso, se tiende a presenciar un ascenso social, aunque la protagonista no puede ser realmente descrita como una advenediza o una trepadora, ya que sólo traiciona su medio de origen en favor de su hijo. El punto álgido de la caída, que suele afectar a los nobles, aquí es físico, ya que ella es víctima de la gripe. Cabe entonces preguntarse si se pretende una *catarsis*, una purificación de los afectos, es decir, si el relato tiene una función moral. ¿Advertiría ella de los peligros del amor y provocaría «lloriqueos y estremecimientos»? En este caso, el texto pretendía enfatizar los pecados para que la audiencia no los repitiera. Pero la narración fue escrita en la época freudiana, en la que la acción humana se entiende en términos de la dualidad de lo consciente e inconsciente. Por eso el hombre pierde responsabilidad porque su comportamiento está en el campo de tensión entre las instancias del ello, etc.

2.5. EL PROBLEMA DEL PASO DE LA NOVELA CORTA A LA OBRA DE TEATRO

La novela corta tiene la ventaja de tener pocos personajes esenciales. Sin embargo, el director mismo debe elaborar una lista de personas. Depende de los personajes que interprete. Algunos personajes como los vecinos, el compañero de la escuela, el suegro, los médicos, la enfermera y las parteras de la maternidad son sólo mencionados brevemente. Los extras actúan casi exclusivamente como telón de fondo y sustituyen su mención verbal. Otros protagonistas como la madre de la narradora, Johann y el hijo de la narradora son más significativos: mientras la madre, que se ha mudado a Innsbruck, aleja al escritor de la epístola de su amor, Johann y el niño conectan a la joven con su amante. Sin embargo,

aparte del anuncio de la mudanza «No, nos mudamos a Innsbruck, Ferdinand tiene una hermosa villa allí» (p. 34), sus intenciones solo se expresan indirectamente. Se pueden hacer algunas preguntas escénicas: ¿Cómo pueden actuar los actores? ¿Es la acción en el teatro una «expresión de movimiento emocional» (Rath, 2008, p. 18)? El director está obligado a convertir el texto original en didascalias y monólogos/diálogos. De modo que la siguiente pregunta de Darbellay (2013, p. 646) también se puede aplicar al teatro: *«Que filmer - le content, la rédaction ou la reader de la lettre?»* La cuestión es tanto más complicada cuanto que la historia tiene tres niveles temporales: primero, R., que lee la carta, segundo, la epístola, que escribe su carta, y tercero, el contenido de la carta.

Una primera posibilidad es considerar la narración encuadre como didascalia, ya que se trata de un *«encuadre en tercera persona»* cuyo *«narrador primario»* es un narrador extra heterodiegético (Turner, 1981, pp. 117-118). Así, la narración que enmarca sería el subtexto y la epístola sería el texto principal. El escritor sería el primer actor en el escenario. Entonces, el conductor del coche de alquiler y el sirviente Johann pueden actuar como personajes secundarios. El escritor usaría así la *«voz post-mortem»* (Jukić, 2009, p. 205), la *«voix épistolaire d›outre-tombe»* (Darbellay, 2013, p. 648) de lo desconocido. Por supuesto, de vez en cuando una actriz podría representar a la mujer ya fallecida al escribir. Las dos voces podrían incluso superponerse aquí y allá para que las dos relaciones con la letra, es decir, la escritura y la lectura, se perciban simultáneamente. «À l›épistolaire monodique *de Zweig répond[rait] un épistolaire polyphonique*». Se podría añadir una tercera voz correspondiente al tercer nivel. Sin embargo, la didascalia al principio y al final de la historia también podría verse reforzada por una *voz en off*. El escenario sería el apartamento del escritor.

Una segunda opción sería no fijarse en el marco narrativo para centrarse en el personaje más esencial. Se podría omitir el hecho de que es una carta: «en la que os escribo» (p. 12), «si debo seguir viviendo, romperé esta carta y seguiré callando, como he hecho. siempre ha estado en silencio.» (p. 13), *«donde tienes esta carta, mi último aliento de vida, en tus manos»* (p. 14), *«incluso ahora mi mano tiembla cuando pienso en ello»* (p. 34), «Perdóname si alguna vez se me cae una gota en la pluma, perdóname» (p. 61). Por lo tanto, el personaje principal podría representarse escribiendo o actuando. En el primer caso se trataría de *diégesis* y un *teatro di narrazione*; en el segundo caso con *mimesis*. La época dentro de la novela no se indica exactamente. Después de todo, debido a la gripe y al *Tabarin*, inaugurado en 1894, se puede situarla en los años veinte. Se deben considerar algunas limitaciones del análisis, ya que se basa en video. Se pierde la cuestión de ver y oír los rostros de l@s espectador@s, sus gestos, sus susurros. La perspectiva 3D también se elimina. Uno de los cinco sentidos: No se puede oler el perfume de los actores. El teatro en sí también tiene un olor que se suma a la atmósfera. Los fondos también pueden tener un olor del que se prescinde. Además, las puestas en escena se han realizado varias veces, por lo que se trata más de «re-escenificación[es], re-cita[s]», cada una de las cuales es única (Kolesch, 2001, p. 261). Por estas razones uno puede atreverse a decir que una grabación de una actuación es una actuación dañada. Generalmente se recomienda una grabación de video si se ha visto la producción varias veces. Ya no se trata de representaciones teatrales, es decir, de un hipermedio con multimedialidad, la «yuxtaposición de varios medios en un mismo objeto», sino de una actuación (Kattenbelt, 2008, pp. 125-132).

3. LA PUESTA EN ESCENA FRANCESA DE SANDRINE SAFFRÉ

Francia es aparentemente el país donde más se representa la novela corta. La razón de esto es probablemente que este país era el *«pays de prédilection»* de Stefan Zweig (Delatte, 2006, pp. 27, 51). Ya ha demostrado su francofilia, que probablemente fue introducida por su padre, entusiasta de Francia (Hausser, 1991, p. 197), al obtener su doctorado en 1904 con una disertación sobre la filosofía de Hippolyte Taine (Brancy, 2014, p. 11). En el mismo año se mudó a París por 7 meses y regresó a menudo a partir de entonces. En una carta fechada el 27 de octubre de 1941, escribe a su primera esposa: «Todo mi pensamiento y observación está ligado a una mentalidad europea, incluso latina». Esta sentencia fue producida por *«Une mentalité latine acquise principalement au contact de la France et de ses écrivains»* (Dumont, 1967, p. 381). También quería traducir una traducción de *Jean-Christophe* de Romain Rolland. La mayoría de las cartas intercambiadas entre Zweig y Rolland están en francés (Brancy, 2014, pp. 13-24). Stefan Zweig también ha participado en varias entrevistas en el lenguaje de Molière: *«La véritable littérature ne sera jamais asservie à la politique»* el 12 de diciembre de 1933 con Henri Philippon para *L›Intransigeant* in Paris y *«L›histoire pour comprendre le présent»* el 4 de enero de 1934 con André Rousseaux para *Candide* en París (Zweig, 2011, pp. 451, 156 y 159). La lista es larga: Philippe Honoré, Jacques Weber, Denis Lefrançois, Christophe Lidon, Véronique Boutonnet de la *Compagnie Les âmes libres*, William Malatrat, Yann Bonny, Paul Barge, Danielle Latroy-Fuster, Anne-Laure Pommier e Isabelle Ramade de la Compagnie Fées et Gestes, Jean-Paul Bazziconi. Desafortunadamente, no hay grabaciones disponibles y la única puesta en escena disponible, que se estrenó en 2016, proviene de la Compagnie Théa con Sandrine Saffré como directora y Angélina Diaz como actriz. El 6 de junio de 2016 tuvo lugar el estreno en Le Havre en L›Atrium. Desde entonces, la producción también se ha exhibido en la Maison de l›étudiant en la sala Raymond Queneau y en el Théâtre des Bains Douches. La traducción que se ha elegido es la más antigua. Stefan Zweig nombró traductores a Alzir Hella, cuyos nombres de nacimiento eran Alzire Léonce Guillaume Hella, y Olivier

Bournac, originalmente Louis, Marie, Jean-Baptiste Angé y más tarde también Comfort (Sigot, 2001). Alzir Hella no sólo desempeñó este papel, sino que también fue casi un agente literario, amigo y un *«stakhanoviste»* de la traducción (Delatte, 2006, p. 82). Por lo tanto, se puede suponer que sus traducciones corresponden a los deseos de Zweig, que Zweig las leyó de nuevo y las debatió con Hella y Bournac. Zweig ha escrito el prefacio de las ediciones traducidas de *princesa Brambilla* (Alzir Hella y Olivier Bournac) y *La silla eléctrica* de Schalom Asch (Alzir Hella e Isa Altkaufer). Según Jean-Pierre Lefebvre (Wald Lasowski, 2013, p. 60) y Anne-Elise Delatte (2006, p. 575), Alzir Hella se distanció del texto original para priorizar la preservación del sentido sobre la traducción literal.

3.1. REVISIÓN DEL TEXTO

Tras la traducción de Alzir Hella y Olivier Bournac, el texto apareció en tres versiones realizadas por Sandrine Saffré con la colaboración de Angélina Diaz. Muy rara vez cambian el texto original, sino que lo acortan. La primera versión se acorta en 106 secciones en comparación con el texto original. Los tres cortes más grandes se refieren a la descripción de los vecinos (pp. 110-111), la de los invitados (p . 115) y la del hijo (p. 145). La plantilla de texto también se destaca por la duración de dieciocho escenas. Cada uno contiene un título recapitulativo para que puedan ser asimilados como intertítulos (Genette, 1987, p. 297). La puntuación también se afrancesó, a veces reemplazando el guion con un punto y coma. Se pueden encontrar 31 cambios léxicos que no modifican el significado: *«reslendissants»* en lugar de *«très colorés», «pris posesion de l›appartement»* en lugar de *«vins t›installer», «ce ne fut que cela»* en lugar de *«ce fut tout», «je n›eus aucun soupçon»* en lugar de *«je n›avais pas idée»*, etc. Cabe destacar dos cambios: *«Jean»* en lugar de «Johann» y *«modificas de fond en comble»* en lugar de *«métamorphosas»*. La primera es contraria a la tendencia habitual de mantener los nombres propios: de esta manera la historia se adapta al destinatario. La segunda es metafórica: parece como si la narradora fuera una casa. Por eso también se señala en el discurso la importancia del espacio. La segunda versión proporciona dieciséis breves omisiones como *«demanda mon amie. Je ne pus pas lui répondre tout de suite.»* o *«C›était ma destinée dans la vie; qu›il en soit de même dans la mort».* A partir de la tercera versión desaparece el marco narrativo. También se eliminó una escena completa. Se trata de la escena 13 en la clínica de maternidad. Un total de catorce omisiones son notables. El texto hablado se libera del escrito. Estas diferencias son principalmente sintácticas: las palabras se intercambian varias veces: *«tendre»* y *«petite», «je passai»* y *«de nouveau», «que tu me repousserais»* y *«tu me dédaignerais»* , etc. Algunas se reemplazan: *«là»* en lugar de *«ici», «aujourd›hui»* en lugar de *«encore», «enfin»* en lugar de *«puis», «instants»* en lugar de *«quelques secondes»*, etc. Otras palabras desaparecen: «à cette heure effroyable», *«inconsciente», «exactitud», «et pour toujours»* etc.

3.2. JUEGO DE LA ACTRIZ

La actuación comienza con música al piano. Este instrumento pronto estará acompañado por una canción cantada por un cantante de ópera. Al principio, la actriz parece resignada. No expresa ira ni gritos. Ella yace completamente arrugada, como un caracol en el suelo. Entonces ella se sienta. Ella habla con calma. Se levanta cuando dice *«J›ai pris le cinquième cierge».* Ella parece aceptar su destino, que está sellado. *Alea jacta est.* Según ella, una rebelión sería inútil. La actriz lleva un vestido largo, claro, de color caqui-beige, probablemente de lino. Por eso no parece una *femme fatale*, sino una mujer vulnerable/humilde. Sus gestos paralingüísticos ilustran sus palabras al final de la segunda sección *«Et qui à pourais-je m›adresser, sinon à toi, toi qui a été tout pour moi et qui l›es encore?»* y el comienzo de la tercera sección *«Je ne sais si je m›exprime assez clairement».* De hecho, lo escribe en un papel, que luego fija en un marco. La luz proyectada sobre el papel transparente permite que su sombra se expanda. Por un lado, se concreta la esencia de su intención: la tinta negra que se acumula es como su sombra: es real. Por otro lado, la sombra simboliza el título: si bien permite reconocer a una persona cuyos únicos contornos son visibles, en realidad se trata de una persona desconocida. Cuando dice *«N›aie pas peur de mes paroles»* en otro papel *amor* y lo arregla también. A partir de la segunda escena la luz se hace más intensa y por tanto contrasta con la primera escena. Su voz se suaviza, incluso casi alegremente. Se pueden distinguir los cuatro marcos. Luego tira de uno hacia adelante para separar las habitaciones. Ella interpreta el papel de los artesanos que amueblaban el apartamento del escritor en ese momento, y también el papel de Johann. Otro marco también se empuja hacia adelante para crear otro espacio a la izquierda. Entonces, los apartamentos de la niña y el escritor están separados por el pasillo. Ella también interpreta el papel de la niña que era en ese entonces. Para la tercera escena, los fotogramas se vuelven a dibujar uno al lado del otro. Solo se antepone un marco para simbolizar la puerta exterior de la casa. Empuja la puerta para recordar la pasada emoción de ver al escritor por primera vez. También imita la voz burlona de su amiga. En la cuarta escena, se acerca al marco de otra y se desliza hacia el estrecho espacio. Se gira para reflejar el encantamiento como si alguien le hubiera caído encima. Este cuadro se adelanta en la quinta escena, como en la segunda escena, de modo que se vuelve a formar el apartamento del narrador. Un solista toca el violín acompañado de una orquesta. Todos los marcos se configuran al mismo tiempo como fichas de dominó. En la sexta aparición, la actriz se desliza de un espacio a otro para reflexionar sobre la conversación con la madre. Al rotar estos marcos de manera desordenada, la repentina confusión del joven amante se desarrolla. Los cantos corales, sustituidos paulatinamente por un piano y luego por instrumentos de percusión, acompañan el rediseño de un nuevo espacio. En la séptima escena, ella

está en el centro de la nueva habitación, donde los marcos ahora forman un cuadrado. La puesta en escena juega con la sinestesia, en la que el oír se convierte en ver. Esta transición se muestra en el sonido de un tono, que continúa con el parpadeo de una luz (TC: 00:19:50). Las canciones acompañan nuevamente un cambio de habitación: los marcos se colocan uno al lado del otro. La octava escena presenta algo nuevo: la actriz ya no es visible; está a la derecha del escenario. En cambio, las sombras parecen representar a la mujer de dieciséis a dieciocho años y sus admiradores (TC: 00:25:37). Estas sombras se petrifican y la actriz emerge del reverso del papel. Entonces el escenario se oscurece y las sombras desaparecen.

Para el noveno acto, la actriz utiliza dos cuadros a modo de tranvía. Luego, también se aproximan otros dos marcos más a la derecha. Debido a la orientación de la luz, los seis marcos se ven muy diferentes (TC: 00:29:10). Pueden representar las fachadas de comercios y la casa del escritor ya que es la observación. En la décima escena, la voz de la mujer se eleva, enfatizando su lamento. La actriz se arrodilla en la undécima escena como recordatorio de la cena. Piano y travesuras acompañan un escenario negro mientras los marcos aún se mueven. La actriz grita, transmitiendo la profundidad de sus sentimientos cuando entra al departamento del escritor. Este nuevo espacio, a modo de plaza, consta de cuatro marcos. Cada marco tiene una función: uno para la puerta, otro para la escalera, otro para la mirilla. La utilería aparece por la mañana: flores y papeles. Al mismo tiempo, el escenario se vuelve más brillante para reflejar el crepúsculo. La actriz sigue hablando a pesar de traspasar los límites del espacio. Por lo tanto, este espacio puede considerarse más como un espacio virtual, simbolizando la intimidad entre los dos personajes. La duodécima aparición no muestra mucha diferencia con la última. La decimotercera aparición la introducen los instrumentos de percusión. Una vez más el escenario está negro incluso cuando la actriz está hablando. Algunas notas de piano son audibles al mismo tiempo. Un tamborileo concluye este tercer acto. La escenografía de la decimocuarta escena es similar a la de la octava. Se alegra y levanta un brazo al pronunciar *tabarin*. Baila girando al son de la música del violín (TC: 00:48:32). La voz fuerte y la música se intensifican, haciendo que el ruido y la emoción sean reales. Al mismo tiempo, reorganiza los marcos para crear un salón de baile. El marco de la derecha simboliza la mesa del escritor R... y sus amigos. Detrás está el vestíbulo en el que se deslizan la joven y su mantra. Esto hace que a la audiencia le gusten las personas en un tabarin, ya que la escena en el vestíbulo está parcialmente oculta. En la decimosexta escena el escenario es muy oscuro: lógicamente se representa la noche, pero también representa la oscuridad de su mente, que refleja la profundidad de la decepción. La música electrónica sirve como transición del Acto IV al Acto V. Expresa la alienación, la pérdida de pistas. La escisión con su presencia se concreta con el rasgado del papel. Por última vez, el amor sólo puede ser leído por la mujer. El público solo ve *rleil.* Esta acción destructiva se extiende por todo el escenario cuando la mujer tritura no solo este papel crepé, sino todo el papel crepé del escenario. Así se produce su masoquismo, que ya ha sido interpretado por Mirjam Schmidt (1998, pp. 209-210), Glynis Kinnan (2003, p. 58) e Ingrid Spörk (2007, p. 185). Esta patología mezcla reacciones antitéticas como el amor y la repulsión, lo sagrado y lo profano. Proviene de una falta de reconocimiento e identificación por parte de R... Cuando destruye su amor, también se destruye a sí misma al mismo tiempo, ya que sólo existe a través de este amor. Esta puesta en escena interpreta el final de lo desconocido como suicidio (Tunner, 2011, pp. 67-74; Heyer, 2007, pp. 437-456) porque lo provoca activamente como sujeto. La hipótesis es matizada por Mohammed El-bah (1999, p. 109): quizás la mujer muere simplemente porque estaba infectada. Más precisamente, quizás el cortador representa el cuchillo con el que se corta.

4. PUESTA EN ESCENA ITALIANA DE PIA DI BITONTO

Aunque las relaciones entre Zweig y el mundo italiano rara vez se destacan, Stefan Zweig dominaba el italiano, que había aprendido de su madre judía nacida en Ancona, Ida Brettauer (Hausser, 1991, p. 197). Aplicó este conocimiento a la traducción de Jacopo da Lentino, que se llamaba Giacomo da Lentini, ya Pirandello (Delatte, 2006, p. 40). La puesta en escena de Pia di Bitonto es casi la única puesta en escena italófona de la novela. También hay otra de Marco Maltauro. El presente espectáculo se presentó los días 20 y 21 de febrero de 2015 en la Galleria degli Stucchi del Palazzo Pianetti en Jesi (región de las Marcas). Este lugar fue particularmente adecuado ya que es el único lugar en Italia con un estilo rococó y una influencia centroeuropea. Los cincuenta actores permitidos siguieron a la actriz a cada habitación. El 14 de marzo, la producción también se implementó con cambios en el Teatro Paolo Ferrari Marcello. Ambos lugares pertenecen a la Fondazione Pergolesi. El director trabajó con la última traducción al italiano de la novela. Es la traducción de Ada Vigliani, germanista italiana.

4.1. REVISIÓN DEL TEXTO

La traducción no solo fue realizada por la directora Pia di Bitonto, sino también por Annabella Cerliani, como explica Pia di Bitonto en un correo electrónico del 16 de mayo de 2017. El texto se ha dividido en seis partes llamadas *stanze.* Sólo las tres últimas, *Il bambino, In società* e *Il mio bambino*, corresponden exactamente a los cinco actos. Después de la *stanza L›Infanzia, la seconda stanza Innsbruck* conserva el final del Acto 1 y el comienzo del Acto 2, que se prolonga hasta la tercera *stanza Viena*. La revisión del texto se caracteriza particularmente por el uso de tiempos especiales, a saber, el *passato remoto* è sustituido por el

passato composto: «ho trovato» en lugar de *«trovai», «Ho visto»* en lugar de *«Percepii»*, etc. A veces se usa el *presente storico* en lugar del *passato remoto*: *«mi avvicino»* en lugar de *«mi avvicinai», «gli offro il mio aiuto»* en lugar de *«mi offrii di aiutarlo», «si addormenta»* en lugar de *«prese sonno», «spengono»*, etc. Así es como el pasado del presente cercano. El autor de la carta no siente que el sufrimiento haya sido hace mucho tiempo. Se pueden notar algunos cambios léxicos: *«vergogna»* en lugar de *«imbarazzo», «impegno»* en lugar de *«perseveranza», «speciale»* en lugar de *«mistica», «buttando»* en lugar de *«spezzando», «incontrata»* en lugar de *«raccattata»*, etc. Desde una perspectiva narratológica, falta el marco narrativo, el punto de partida al principio (comienza *in medias res* con *«Avevo tredici anni quando sei entrato nella mia vita»*), la mudanza de los vecinos, la reacción de la amiga, la descripción de su atracción en su juventud, la comida en el restaurante solo se menciona de pasada, la anécdota del mendigo, el regalo de rosas cada año y la descripción del niño.

4.2. JUEGO DE LA ACTRIZ

Desafortunadamente, no se puso a disposición ninguna grabación. Por lo tanto, el análisis se basa esencialmente en el testimonio de la directora. Al comienzo de cada *stanza* hay indicaciones escénicas sobre los sentimientos que deben expresarse a su vez. Para la primera tiene *«goffagine, timidezza, stupore, innamoramento infantile, entusiasmo preadolescenziale»*; para la segunda: *«Caparbietà, irritazione, nervosismo, ostinazione, negazione, attesa, sospensione del tempo, nebbia, emia»*; para la tercera: *«rabbia contro se stessa, dolore trattenuto, si giudica, si accusa di stoltezza»*; para la cuarta: *«felicità per la maternità, condivisione della gioia, bonarietà, tristezza»*; para la quinta: *«Consapevole della propria femminilità, determinata, orgogliosa, donna del gran mondo»*; para la sexta: *«dolor sordo, rassegnato»*. Por cierto, la actriz se cambia de ropa en todas las escenas: al principio lleva *«un grembiule grigio da scolare»*, luego otro pero *«da ragazza»*, luego un *«abito anni 20, bianco»*, luego *«una camicia da notte di lino grezzo»* (ver fotos), en el quinto un *«sottoveste grigia e stola rossa»*. Ella se quita esta bufanda en la última escena. Así es como el público percibe el desarrollo físico y económico de la mujer. Las piezas musicales utilizadas son *Noche Transfigurada* de Gustav Mahler *Sinfonías* y también una música creada para el evento por Stefano De Meo. La música dodecafónica muestra la pérdida de puntos clave. Se proyectaron imágenes del artista Rorschach, considerado como un artista degenerado por los nazis, y también de la época de Zweig. Así describe Stefan Zweig su huida.

5. PRODUCCIÓN HISPANO-URUGUAYA DE FERNANDO GILMET

La relación de Zweig con el mundo hispanohablante es menos conocida que su relación con la francofonía. Después de todo, dio conferencias en español en Argentina (Hausser, 1991, p. 219). También pensó en un título en español para sus memorias, a saber, *Vida de un europeo* (Niemitz, 2013, p. 72). Pocos directores hispanohablantes tuvieron la idea de poner en escena *Carta de una desconocida*. Además de Fernando Gilmet Dermit, sólo FJ Martín García en 1995, Ricardo Romanos seis años después, el español Francisco Ortega, el colombiano Manuel Orjuela en 2005 y JL Pérez Martín dirigieron la novela (Serrano Bertos, 2013, pp. 200-202). Un caso especial es el de José Sanchis Sinisterra, que se basó en la película de Max Ophüls para escribir su propia obra *La raya del pelo de William Holden* y para montarla en 2001. Este préstamo metafílmico fue analizado por Marie-Élisa Franceschini-Toussaint (2012, pp. 99-119). Ortega incluso sugirió mostrar la producción en casa. Esta producción ha sido catalogada como hispano-uruguaya porque el director y la actriz Soledad Gilmet, su hija, son de nacionalidad uruguaya. Sin embargo, llevan mucho tiempo viviendo en España y el estreno se realizó en junio de 2014 en Madrid en la Casa del Lector del Matadero. La producción también se presentó en Montevideo, la capital de Uruguay, en el Teatro La Gringa, el Teatro Solís (Sala Zavala Muniz), el Centro Cultural Florencio Sánchez y el Teatro El Galpón. El texto fue traducido por Berta Conill. El hecho de que la traducción ya haya aparecido en su decimoctava edición demuestra su calidad.

5.1. REVISIÓN DEL TEXTO

Se notan cortes entre la traducción de Berta Conill y el texto de la representación. La mayoría son menores: dentro de la oración o dentro de un párrafo. Algunas son más grandes: la descripción de los vecinos, la vigilancia por la mirilla, la maternidad, su encuentro en la ópera. También se pueden encontrar algunos añadidos: *«Todos llegaron a casa», «haciendo algún recado», «seguramente», «más de mujer»*. Aparecen modificaciones léxicas: *«su frente»* (Berta Connill) vs. *«su hirviente sien», «carpinteros»* vs. *«tapiceros», «benévolo»* vs. *«bondadoso», «cortés»* vs. *«amable», «una garza»* vs. *«un nativo», «afable»* vs. *«varonil», «juego»* vs. *«diversión», «cogida»* vs. *«agarrada», «manguito»* vs. *«bolso»*, etc. Además de la compresión del texto se observa frases que se intercambiaron: *«Estuve esperando toda la noche»* es posterior a *«No me abrigaba ninguna manta [...] a dormirme y no oír tus pasos.», «Era mi destino en la vida; que lo sea también en la muerte, pues»* es después de *«me voy sin que conozcas mi nombre ni mi cara»* etc. Al original se le agregaron explicaciones biográficas, pasajes de varios libros de Zweig y de la declaración al final de su vida. La distinción entre el texto original y los suplementos se puede notar mediante encabezados en negrita y

mayúscula (ACTRIZ: vs. LA DESCONOCIDA:). Para que la audiencia, que no tiene copia del texto, también entienda esta diferenciación, en las partes de la ACTRIZ, el autor real está siempre mencionado: *«Stefan Zweig [...] -dice en su autobiografía-», «confiesa Zweig», «Según Zweig», «-escribe Stefan Zweig al final de sus memorias-».* Entonces Soledad habla de *«desdoblamientos».*

En la producción examinada se sugiere fuertemente el suicidio, aunque también otra posibilidad: *«aunque algunas fuentes apuntaban a que pudo tratarse de un asesinato ordenado o cometido por la Gestapo».* Su suicidio fue una sorpresa porque, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, como Ernst Weiss, no sufrió ninguna dificultad financiera o religiosa (Frischer, 2011, p. 12). Era a saber *«né avec une cuiller d›argent dans la bouche»* (Hausser, 1991, p. 194). Se sugieren varias causas: la pérdida de la ciudadanía austriaca en cuanto a Lotte, que fue sustituida por la británica un año después, las dudas sobre su talento, el libro quemado el 10 de mayo de 1933, en Berlín, por los nazis (Hausser, 1991, pp. 213-223) y provocada por la prohibición de sus libros en 1940 (dicho en esta producción), su impotencia sexual, que resulta ser un signo de vejez, impulsando su creciente dificultad para conquistar mujeres (Frischer, 1991, p. 333), la fascinación por el doble suicidio de Heinrich von Kleist y su esposa Henriette Vogel (Frischer, 1991, pp. 181-184). La pérdida de su doctorado (Delatte, 2006, p. 29) y el horror de la guerra también fueron detonantes. Después de su muerte, informada por el amigo de Zweig, Ernst Feder (Zohn, 1981, pp. 139-140), se organizaron varios eventos, a saber, un funeral de Estado y un servicio conmemorativo. El Dr. Altmann, el hermano de Lotte, se convirtió en heredero universal. Esta muerte parece haberse convertido en un mito, ya que recientemente apareció, incluso, un cómic sobre ella. Se trata de *Les derniers jours de Stefan Zweig.* La historia comienza con su salida de Nueva York en septiembre de 1941 y termina con su suicidio. Fue diseñado por Laurent Seksik y Guillaume Sorel (Peillon, 2013, pp. 82-83). Laurent Seksik también escribió una novela con el mismo título y posteriormente una adaptación teatral. Una película, un *biopic*, recorre su vida entre 1936 y su suicidio: *Vor der Morgenröte* (Schrader, 2016). Un complemento metaliterario —quizás podamos usar el término *metanovélico* en este punto— fue inserido en el centro de la narración-cuadro: *«Echó un vistazo a los titulares y se marchó a su casa en un coche de alquiler. Así comienza «Carta de una desconocida», un relato corto escrito por Stefan Zweig y publicado con gran éxito allá por 1918».*

Otro añadido que menciona la tumba de Tolstoi se encuentra entre los Actos I y II: *«Ninguna cruz, ninguna lápida, ningún epitafio. El viento sopla como palabra de dios sobre la tumba del hombre anónimo; se podría pasar por delante de ella sin saber otra cosa sino que allí yace alguien, un ruso enterrado en tierra rusa».* Probablemente este texto provenga de *Tres poetas en sus vidas*, que fue en el mismo año de su viaje a la URSS, es decir, en 1928. Stefan Zweig había pedido la tumba de Tolstói en Yásnaia Poliana (Hausser, 1991, p. 212). En el tercer acto se da información cultural-antropológica o socio-histórica: *«Según Zweig, en su juventud, se pensó lícito que un hombre sintiera impulsos sexuales; pero, al mismo tiempo, se había impuesto como un axioma que una mujer no podía tener ninguna clase de deseo físico».* La reacción de la mujer cuando aceptó con entusiasmo la invitación del hombre admirado es natural hoy en día. Sin embargo, como explica la narradora, tal respuesta se limitó a las prostitutas. Mohammed El-bah (1999, pp. 7, 102-104) confirma esta opinión al hablar de un «doble rasero en la educación de ambos sexos»: los niños eran más libres sexualmente que las niñas, vivían una «vida libre de conflictos». Zweig, por otro lado, fue vanguardista porque «abogó por la igualdad de género» (El-bah, 1999, pp. 7, 102-104). El último añadido procede de *El mundo de ayer: «Pero toda sombra es, al fin y al cabo, hija de la luz y sólo quien ha conocido la claridad y las tinieblas, la guerra y la paz, el ascenso y la caída, sólo éste ha vivido de verdad».* La sombra cristaliza la decadencia del escritor, así como la muerte de la mujer fallecida. Estos oxímoron representan la tragedia y el conflicto de la mujer que ha experimentado el lujo con los hombres y también la pobreza en la maternidad.

5.2. EL JUEGO DE LA ACTRIZ

Al principio, solo se perciben pequeñas luces en el escenario oscuro. Luego se ve un espejo, una mesa, una silla en la que está sentada una mujer joven maquillándose y un perchero. La mujer lleva un vestido largo de noche negro con un cinturón blanco. Como cortesana, irá a menudo a la ópera o al teatro y dedicará tiempo a cuidar su apariencia. La samba brasileña con instrumentos de percusión, voz y flauta recuerdan los últimos años de Stefan Zweig en este país y *«el reciente carnaval que, un año más, había invadido la capital con desenfrenada alegría».* Se pone de pie y se acerca al borde del escenario y declara el final de vida de Zweig. Luego se sienta, pero siempre mira en dirección al público. Por lo tanto, tiene una función didáctica. Habla claramente, en voz alta y bastante neutral como una maestra. Para adentrarse en la historia interior, la actriz se pone un pañuelo: así oculta su elegancia y se convierte en una mujer desconocida. Al mismo tiempo, se puede suponer que tiene frío porque le ha pillado la gripe. Cuando empieza a hablar de su infancia, se quita la bufanda y se pone un cuello blanco. Ella levanta su vestido un poco al nivel de sus caderas. Se pone las manos en los muslos: la hace parecer más infantil y ansiosa. Ella habla de una manera más alegre que antes. Hay un toque de comedia cuando dice *«Muchas gracias, señorita»* con una voz grave de hombre y luego levanta los ojos y deja la boca abierta por unos segundos. Se pueden escuchar risas de la audiencia.

La silla también le sirve de silla escolar cuando menciona el *«colegio»* y levanta la mano para ilustrar sus palabras (ha llegado la primera de la clase). También ilustra su preocupación por su ropa, sus besos en el pomo de la puerta, sus miradas desde la calle a las ventanas, el mayordomo que traía las maletas al departamento. Cuando se supone que debe hablar con su madre, ella se acerca a la silla con la cabeza gacha y las manos atadas (TC: 00:20:48). Esto muestra la aversión de la narradora por su madre. Después de escuchar la noticia de la mudanza a Innsbruck, parece estar paralizada y tiene dificultad para levantarse debido a los calambres en las manos. Al mismo tiempo, se escucha un sonido que imita la lluvia (como sugiere la didascalia *«Sonido tormenta, lluvia.»*), pero también imita al tren. Por eso se puede sentir un tono romántico, porque en esta corriente el clima reflejaba los movimientos interiores. Ella les da la espalda al público cuando menciona que el apartamento fue vaciado en su ausencia cuando estaba en la escuela secundaria. El escenario se oscurece cuando habla de la última tarde en Viena.

Cuando, por una segunda vez, ella hace el papel de la ACTRIZ, el escenario se vuelve a oscurecer. Se tira del vestido para alargarlo y se quita el puño. Su voz vuelve a ser alegre. Al final de este *intermedio*, el sonido de las campanas enlaza con la muerte de Tolstoi y la muerte de su hijo. Para el regreso de la fórmula ritualizada *«Mi hijo murió ayer»*, vuelve a vestir su mantón (TC: 00:28:17). Después de decir *«allí estabas tú, allí estaba mi mundo»*, suspira. De esta manera, el público puede sentir los latidos acelerados de su corazón. La desaceleración en el punto *«La noche se me hizo interminable»* enlaza con los años de expectativa de la mujer y contrasta con la velocidad del pasaje anterior. Se vuelve a escuchar la risa cuando dice *«-Me encantaría-dije con toda naturalidad»*, ya que la frase acompañada de una sonrisa parece una broma o una afirmación ingenua. La misma reacción de la audiencia ocurre cuando la ACTRIZ cuenta la historia de una esposa recién acuñada. Cuando se torna en la DESCONOCIDA, el pequeño espejo adquiere una función antes poco utilizada: refleja los movimientos de la actriz que redescubre el apartamento del escritor. La silla sirve entonces como una cama en la que ella se acuesta y se acaricia. Al comienzo del tercer acto, el viento sopla. Se muestran nuevamente los sufrimientos de la mujer. Su rostro también expresa el sufrimiento físico del parto. La palabra *«gritar»* se vuelve performativa a través de la puesta en escena. Al final del acto, tose y llora con la cabeza gacha. El cuarto acto también es muy oscuro. Su gripe se puede reconocer cuando se pone la bufanda en el cuerpo como si tuviera frío. Luego pone su bufanda en el perchero. Se calza tacones al mencionar su encuentro en la ópera (TC: 00:54:15). Se quita el cinturón y se pone otro pañuelo en los brazos. El Tabarin es introducido por música de cabaret y luces rojas (TC: 00:56:15). Soledad está bailando y luego el espejo desaparece (TC: 00:59:10) cuando llega al apartamento del escritor. Al comienzo del quinto acto, que se acompaña de música con caballos, la luz vuelve a atenuarse y Soledad vuelve a ponerse el mantón. El círculo de luz al que se acerca simboliza las velas que rodean el lecho del hijo difunto, pero también el remanente de vida que está a punto de desaparecer. Un violín toca al final, sacando a relucir el lado romántico de la historia.

6. RESUMEN

Este análisis confirma que la novela es muy adecuada para el teatro porque se centra en la trama y mantiene pocos personajes centrales. Además, el propio Stefan Zweig tenía interés en este género. Por eso, en las producciones, que duran todas alrededor de una hora, se han eliminado pocos hechos esenciales de la historia. De las tres producciones analizadas, el marco narrativo se omite en dos casos. La presencia de una sola actriz sobre los escenarios refuerza el aspecto de soledad de la protagonista, que no ha podido comunicarse con su único amante a lo largo de su vida. Fernando Gilmet Dermit añade un aspecto didáctico a sus actuaciones al embellecerlas con indicaciones contextuales literarias. Estas indicaciones no se dan verbalmente sino visualmente gracias a proyecciones en la performance de Pia di Bitonto. La música utilizada separa las escenas, que no siempre coinciden con los cinco actos reconocibles de la novela. La mayoría de las producciones tuvieron lugar en los teatros. Una excepción es la de Pia di Bitonto, representada frente al Teatro Marcello en la Galleria degli Stucchi.

BIBLIOGRAFÍA

Apfelthaler, V. (2007). Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital bei Stefan Zweig. En Gelber, M. H. (Ed.), *New perspectives on Stefan Zweig's Literary & Biographical Writings* (pp. 193-202). Berlin: Niemeyer. Recuperado de https://doi.org/10.1515/9783110931402.193

Brancy, J. Y. (2014). Introduction. *R. Rolland, S. Zweig. Correspondance 1910-1919.* Paris: Albin Michel.

Cap, B. (1973). Stefan Zweig as Agent of Exchange between French and German Literature. *Comparative Literature Studies*, 10-1, pp. 252-262. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/40468009

Charton, A. (2012). Stefan Zweig ou "l'esprit de l'Europe". *Villa Europa*, 3, pp. 47-54.

Darbellay, L. (2013). *Lettre d'une inconnue*: la puissance de l'épistolaire. CRITIQUE. *Revue générale des publications françaises et étrangères, 795/796*, pp. 645-653. Recuperado de https://doi.org/10.3917/criti.795.0645

Delatte, A.-E. (2006). *Übersetzer der Geschichte, Übersetzungsgeschichten: drei biographische Schriften Stefan Zweigs übertragen von Alzir Hella (Fouché, Marie-Antoinette, Maria Stuart)*. Universidades Nantes/Düsseldorf (Tesis doctoral). Recuperado de https://www.theses.fr/2006NANT3009

Dumont, R. (1967). *Stefan Zweig et la France.* Paris: Didier.

El-bah, M. (1999). *Frauen- und Männerbilder in den Novellen Stefan Zweigs.* Freiburg i. Br.: Hochschulsammlung Philosophie/Literaturwissenschaft (Tesis doctoral).

Franceschini-Toussaint, M.-É. (2012). La mise en abyme chez José Sanchis Sinisterra. *reCHERches*, 9, pp. 99-119. Recuperado de https://doi.org/10.4000/cher.11504

Freytag, G. (1983). *Die Technik des Dramas.* Stuttgart: Klaus Jeziorkowski.

Frischer, D. (2011). *Stefan Zweig: autopsie d'un suicide.* Paris: Écriture.

Genette, G. (1987). *Seuils.* Paris: Éditions du Seuil.

Hausser, I. (Ed.) (1991). Stefan Zweig et le monde d'hier. En id., Zweig, S., *Amok suivi de Lettre d'une inconnue*. Paris: Librairie Générale Française-Le livre de poche.

Heyer, A. (2007). Suicide in the Fiction of Georges Bernanos and Stefan Zweig: The Death of Two Female Adolescents. *Christianity and Literature,* 56-3, pp. 437-456. Recuperado de https://doi.org/10.1177/014833310705600304

Hoefle, A. J. (2014). Habsburg Nostalgia and the Occidental Other: Chinese Perspectives on Stefan Zweig's Novellas. *Journal of Austrian Studies*, 47-2, pp. 105-130. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/43947312

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge/Taylor & Francis. Recuperado de https://doi.org/10.4324/9780203095010

Jukić, T. (2009). Letter from an Unknown Woman and the Melancholia of Philosophy: Cavell, Austin, Derrida. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 54, pp. 203-219. Recuperado de https://hrcak.srce.hr/file/92250

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* (pp. 125-132). Bielefeld: transcript. Recuperado de https://doi.org/10.25969/mediarep/12539

Kerschbaumer, G. (2005). *Stefan Zweig, der fliegende Salzburger.* Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.

Kinnan, G. (2001). His Story Next to Hers: Masochism and (Inter)Subjectivity in *Letter from an Unknown Woman*. *Style/Themes & Means*, 35-2, pp. 258-269. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.2.258

Kolesch, D. (2011). Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen. En Früchtl, J. & Zimmermann, J. (Ed.), *Ästhetik der Inszenierungen* (pp. 260-276). Frankfurt: Suhrkamp.

Kotte, A. (2010). *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Köln: Böhlau.

Łatciak, M. (2002). Die Charakteristik der Gestalten in den Novellen Stefan Zweigs: Der Amokläufer, *Der Brief einer Unbekannten und Die Schachnovelle* unter der Berücksichtigung der Bauform dieser Werke. *Studien zur Deutschkunde*, 24, pp. 491-505.

MacCabe, C. (2011). *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity.* Oxford University Press.

Mrasori, N. (2019). Das Echo der Übersetzung von Stefan Zweigs literarischem Werk ins Albanische (1939–2004). En Philipp, H., Weber, B. & Wellner, J. (Ed.), *Kosovarisch-rumänische Begegnung. Beiträge zur deutschen Sprache in und aus Südosteuropa* (pp. 74-83). Universität Regensburg. Recuperado de https://doi.org/10.5283/epub.41108

Niemitz, S. (2013). Mémoires d'un spectre. *Le Magazine littéraire*, 531, pp. 72-73.

Peillon, P.-É. (2013). Les cases entre la vie et l'œuvre-. *Le Magazine littéraire*, 531, pp. 82-83.

Rath, W. (2008). *Die Novelle: Konzept und Geschichte.* Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht/UTB.

Schmidt, M. (1998). *Frauengestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig.* Bern: Lang.

Sellier, P. (1992). Sur le tragique épistolaire. en Leiner. En Leiner, W. & Ronzeaud, P. (Ed.), *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne* (pp. 513-519). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Serrano Bertos, E. (2013). Un déficit documental en la historiografía de la traducción en España: consideraciones acerca del teatro (austriaco) representado y no editado. *MonTI (Monografías de traducción e interpretación)*, 5, pp. 193-211. Recuperado de https://doi.org/10.6035/MonTI.2013.5.7

Sigot, J. (2001). *Traduction de Brief einer Unbekannten de Stefan Zweig: La poésie retrouvée: étude de la traduction d›Alzir Hella et d›Olivier Bournac (1927) reprise dans les éditions successives*. [trabajo de fin de grado, Universidad de Genève].

Sorel, G., Seksik, L. (2012). *Les derniers jours de Stefan Zweig*. Bruxelles: Casterman.

Spörk, I. (2012). »Mit einer finsteren, einer schwarzen Liebe« Zu Liebesdiskursen in Stefan Zweigs erzählerischem Werk. En Gelber, M. H. (Ed.), *Stefan Zweig Reconsidered New Perspectives on his Literary & Biographical Writings* (pp. 175-192). Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Recuperado de https://doi.org/10.1515/9783110931402.175

Spörk, I. (2008). Ich spürte, wie das Dämonische ihres Willens in mich eindrang". Fatale Liebesbeziehungen bei Stefan Zweig. En Matjaž, B., Fischer, T. et al. (Ed.), *Stefan Zweig und das Dämonische* (pp. 143-156). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Strelka, J. (1982). Psychoanalytische Ideen in Stefan Zweigs Novellen. *Literatur und Kritik*, *169/170*.

Turner, D. (1981). The Function Of The Narrative Frame In The ‹Novellen› Of Stefan Zweig", *Modern Language Review*, 76-1, pp. 116-128. Recuperado de https://doi.org/10.2307/3727015

Tunner, E. (2011). Der Freitod im Erzählwerk Stefan Zweigs. En Battiston, R., Renolder, K. (Ed.), *„Ich liebte Frankreich wie eine zweite Heimat." Neue Studien zu Stefan Zweig* (pp. 67-74). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Verstraten, P. (1993). Tragique de sexes, tragique de textes: l'esthétique spéculaire chez Stephan [!] Zweig et Max Ophüls. *Littérature et cinéma/La licorne,* 26, pp. 33-60.

Wald Lasowski, A. (2013). Un cœur désormais parfaitement universel: Stefan Zweig. *Le Magazine littéraire*, 531, p. 48.

Wald Lasowski, A. & Lefebvre, J.-P. (2013). Un siècle après Goethe, Zweig réinvente la nouvelle. *Le Magazine littéraire*, 531, p. 60.

Wilpert, G. (2001). *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Zohn, H. (1981). Aus unbekannten Briefen von und über Stefan Zweig. *Modern Austrian Literature*, 14-3/4, pp. 136-145. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/24647098

Zweig, S., (1991). *Amok suivi de Lettre d'une inconnue* [Traducido por A. Hella, O. Bournac]. Paris: Librairie Générale Française-Le livre de poche.

Zweig, S. (2009). *Lettera di una sconosciuta* [Traducido por A. Vigliani]. Milano: Piccola Biblioteca Adelphi.

Zweig, S., Roth, J. (2011). *Jede Freundschaft mit mir ist verderblich: Briefwechsel 1927-1938*. Ed. de M. Rietra & R. J. Siegel, Göttingen: Wallstein.

Zweig, S. (2014). *Brief einer Unbekannten*. Frankfurt: Fischer.

Zweig, S. (2017). *Carta de una desconocida* [Traducido por B. Conill]. Barcelona: Acantilado.

Zweig, S. (1942). *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm: Bermann-Fischer. Recuperado de http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/14

Dossier

70° Aniversario Escuela de Arquitectura. Saludo a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, nuestra escuela

ALEJANDRO WITT ROJAS
Decano Facultad de Arquitectura UV
ORCID: 0009-0008-7444-951x

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
70° Aniversario Escuela de Arquitectura. Saludo a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, nuestra escuela
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 270-271

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6003

Mi querida Escuela, por sus 70 años de prolífica existencia como continuadora de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Arte y Tecnología de la Universidad de Chile-Sede Valparaíso, y cuyos auténticos orígenes se remontan al año 1957 con la creación del Curso de Arquitectura promovido por el entonces Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile profesor arquitecto Héctor Mardones Restat (Premio Nacional de Arquitectura 1973) y cuyo primer director fuera el profesor, arquitecto don Euclides Guzmán Álvarez, y cuya primera cohorte, como se dice hoy día, estuvo compuesta por las/os 28 pioneras/os, a quienes en reconocimiento a su arrojo me permitiré mencionar: Sergio Anwandter Böttecher; Misael Astudillo Arancibia (con quien estamos planeando algunas actividades vinculadas a su desarrollo profesional); Víctor Bacilacos Rojas; Juan Bernal Ponce; Jorge Bize Blumenberg; Lorenzo Brugnoli Bailoni (que estuvo vinculado a la docencia en la escuela); Armando Céspedes Ollino; Giulietta Fadda Cori (primera mujer titulada, destacada académica reconocida con el grado honorífico de Profesora distinguida de Facultad en 2023, a los 66 años EAUV); Mauricio Foncea Navarro; Hernán Fernández Guzmán; Walter Hidalgo Callejas; Rogelio Imable Durán; Rebeca Jorquera Ahumada; Irmgard Kaiser Winkler; Roland Kelpen Kock; Fermín Marticorena Carvacho; Alejandro Moukarzel López; Juan Orellana Peralta; Diego Ortiz de Zárate Azócar; Roberto Pardo Ramírez; Raúl Pardo Sáez; Eduardo Pérez Tobar; Gabriel Pumarino Carte; Omar Quintanilla Haffmann; Rafael Rodríguez Ojeda; Eduardo Sanhueza Soffia; Gonzalo Sierralta García y Aquiles Velásquez Verdugo (quien también fue docente en la Escuela). Ellas y ellos apostaron por una alternativa a la escasa oferta existente entonces, con una sola otra alternativa en Valparaíso, y fueron el testimonio de que la propuesta era posible, la que está próxima a sus setenta años de existencia. Y la lista es, por supuesto, más larga totalizando alrededor de 2.130 titulados (240 U. Chile y 1.889 UV) entre unos 6.700 ingresados (1.200 U. Chile y 5.500 UV). Saludo también a las autoridades de la Escuela en la persona de su directora, profesora Carola Molina Oyarzún, así como a su equipo de encargadas y encargados de su conducción; saludo también al cuerpo académico y a las y los estudiantes presentes, felicitando, por supuesto, también al equipo que ha llevado adelante el trabajo de desarrollo de esta magnífica muestra, desde su ideación hasta el montaje con esta extraordinaria selección de trabajos que representa la evolución de la escuela. Saludo, asimismo, con enorme agradecimiento al director ejecutivo del Parque Cultural de Valparaíso y anfitrión, señor Andrés Soffia Vega,

quien generosamente ha puesto a disposición este magnífico espacio que otorga gran relevancia a la muestra. Sobre las vicisitudes y tribulaciones que afectaron a la escuela desde ese entonces hasta la actualidad, como EAUV, hay en esta sala colegas y académicas/os mucho más enterados que yo a ese respecto. Sin embargo, y por último, no quiero dejar de reconocer a algunas/os académicas/os que formaron parte del equipo de esa primera versión del Curso de Arquitectura de Valparaíso, además de los ya mencionados Héctor Mardones y Euclides Guzmán. Entre ellos destaco a Juan Araya Villarroel y Flavio Gutiérrez Albornoz, de quienes tuve el privilegio de ser discípulo, y a quienes se sumaron luego los nombres de Guillermo Ulriksen Becker, Carlos Martínez Corbella, Octavio Pérez López, Myriam Waisberg Isacson, Pablo Mondragón García de las Bayonas, Ángela Schweitzer Lopetegui y Miguel Lawner Steiman, entre otros. Para terminar, es indispensable señalar que la creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile en Valparaíso, hoy Universidad de Valparaíso, ha representado un gran aporte para la región, en particular para los postulantes a arquitectos de la zona, por ser una opción alternativa y con distinto enfoque auténtico con un sello propio que ha logrado ser distinguida como una muy buena opción en el contexto regional. El valioso Plan de Estudios de esta Escuela, hoy innovado y en permanente revisión, ha proporcionado a sus alumnos una base sólida para un idóneo desempeño profesional y de investigación en las distintas escalas: la del arquitecto, la del urbanista y la del planificador. Además, las diversas experiencias en el territorio han añadido a lo anterior la aprehensión de los problemas sociales, ambientales, políticos, académico-administrativos y otros, no directamente relacionados con el quehacer profesional, cuyo resultado es un arquitecto de gran idoneidad, con una visión incluyente y totalizadora, que ha superado los cánones clásicos de la profesión. Este es un resultado propio de la formación académica que entrega la capacidad de superar adversidades, potenciando y facilitando el acceso a la oferta de oportunidades con un sello singular de los egresados de esta escuela. Es esa formación la que cultiva la resiliencia o adaptación positiva necesaria para enfrentar las adversidades u obstáculos en nuestro propio camino y en el desempeño profesional. Gracias, y gracias a la escuela.

Cenotafio: Memoria, Agua y Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso

JUAN LUIS MORAGA LACOSTE
Arquitecto. Docente titular Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso.
Ms. Filosofía, Universidad de Valparaíso. DHP. en Arquitectura. Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0002-5226-7773

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Cenotafio: Memoria, Agua y Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 272-276

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6019

ORÍGENES DEL MEMORIAL

El memorial dedicado a los detenidos desaparecidos de la Facultad de Arquitectura —en su momento sede de la Universidad de Chile y hoy de la Universidad de Valparaíso— nació de una iniciativa de la agrupación de exalumnos de la Escuela de Arquitectura. Su propósito inicial era instalar una placa conmemorativa con los nombres de tres miembros de la comunidad que sufrieron desaparición forzada durante la dictadura militar: **Francisco Aedo, Carlos Gajardo y Yactong Juantok.**

De acuerdo con el Primer Catastro Participativo de Memoria de los Derechos Humanos de la Ilustre Municipalidad de Valparaíso (a través de SECPLA), que identifica 17 sitios de homenaje en la comuna y el contexto de cada uno de ellos se describe de la siguiente manera:

> *"Memorial de los profesores de la Facultad de Arquitectura Francisco Aedo, Carlos Gajardo y Yactong Juantok, detenidos desaparecidos durante la dictadura militar.* ***Francisco Aedo*** *era académico de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile sede Valparaíso. Fue detenido y trasladado al Campo de Prisioneros Chacabuco. Luego de ser liberado, es detenido el 7 de septiembre de 1974 por agentes de la DINA, que lo secuestraron desde su casa.* ***Carlos Gajardo*** *egresó de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile sede Valparaíso, era profesor auxiliar y secretario de la Facultad de Arte y Tecnología. Fue detenido el 20 de septiembre de 1974 por efectivos de la Academia de Guerra de la Fuerza Aérea y entregado a la DINA.* ***Yactong Juantok*** *era presidente del Centro de Estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile sede Valparaíso. Fue detenido el 12 de septiembre de 1973 en el Club Deportivo del cerro La Cruz y se le vio por última vez en el buque Lebu de la Armada. Hasta el día de hoy, los tres siguen desaparecidos."*

LA DIMENSIÓN HUMANA Y LA GESTACIÓN DE LA OBRA

La solicitud de instalar la placa en los recintos de la facultad, recibida en calidad de decano, resonó de manera profunda. Existían vínculos directos: había sido alumno de Carlos Gajardo y compartido con Yactong Juantok —a quien recordaba especialmente en un paseo al cerro ***La Campana*** junto a profesores y estudiantes de primer año—. Aunque no conocí personalmente a Francisco Aedo, su figura era valorada profundamente a través de los relatos de colegas profesores que convivieron con él y de los testimonios sobre su valentía y dignidad durante el cautiverio.

Ante esto, surgió la convicción de que una simple placa era insuficiente; era necesario construir un **verdadero memorial** que ofreciera a las nuevas generaciones un espacio de contemplación y memoria frente a la ausencia.

REFERENTES ESTÉTICOS Y CONCEPTUALES

Como referente formal se recurrió a la sobriedad y la contundencia de la escultura diseñada por **Nikolái Suetin** para marcar el sitio de sepultura de **Kazimir Malévich**: un cubo puro que incorporaba en bajorrelieve un cuadrado negro. Irónicamente, la tumba original de Malévich se perdió durante la Segunda Guerra Mundial, y los intentos posteriores de los artistas por conmemorar el sitio exacto no han podido ubicarlo con certeza. Esta dolorosa coincidencia histórica dotó al referente de una profunda carga simbólica para guiar el diseño del memorial.

A partir de esta inspiración, el concepto original evolucionó:

- El cuadrado negro en bajorrelieve de la tumba de Malévich se reinterpretó mediante un **círculo inscrito en un cuadrado.**
- Se incorporó el **agua** como representación de la vida y el fluir constante.

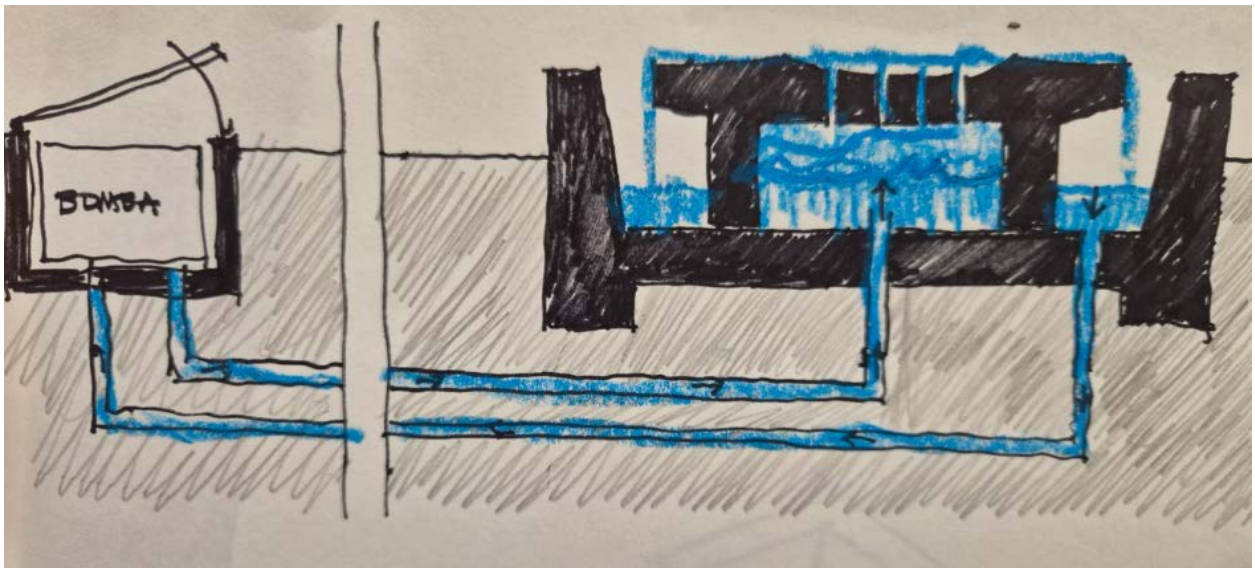
El diseño preliminar contemplaba un volumen cúbico de veinticinco centímetros de altura, inserto en un receptáculo también cuadrado, dotado de un bajorrelieve circular por el cual el agua afloraría para verterse en el contenedor inferior.

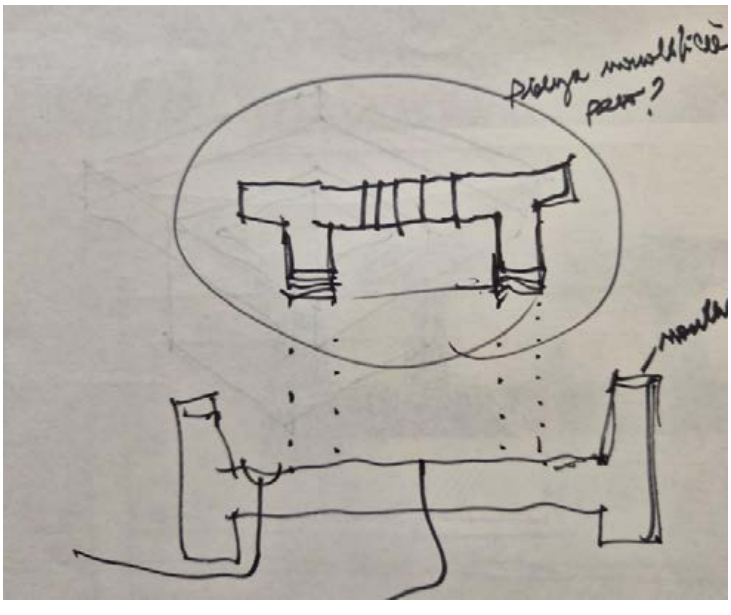
DESARROLLO TÉCNICO Y COLABORACIÓN COLECTIVA

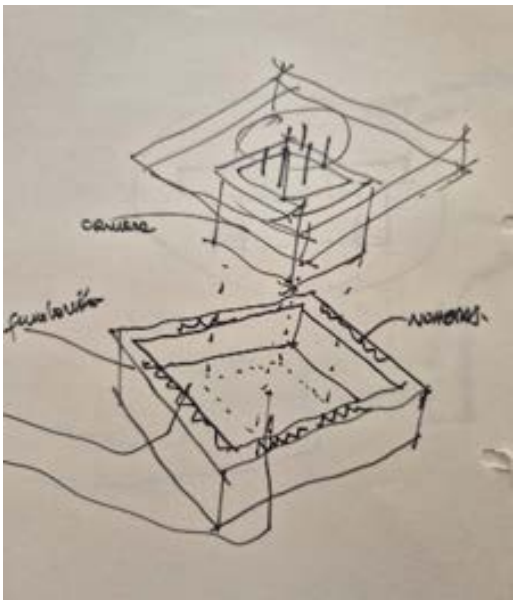
El proyecto arquitectónico cobró forma definitiva gracias a la participación del arquitecto y profesor de la escuela **Osvaldo Bizama**, quien elaboró un modelo a escala y perfeccionó los planos técnicos. Resolvió también un complejo desafío hidráulico mediante una **cámara previa de llenado**, evitando que el agua saliera a presión por los orificios y logrando que, en su lugar, se deslizara suavemente por el volumen para caer en cascada perimetral hacia el receptáculo.

En la materialización de la obra confluyó el esfuerzo transversal de la comunidad académica:

- El profesor **Gastón Soto** (Q.E.P.D.), de la Escuela de Ingeniería en Construcción, asumió la fabricación del volumen central en el taller de hormigones a su cargo. Desarrolló una fórmula de **hormigón liviano** que facilitó su manipulación y colocación en el receptáculo.
- Como un aporte simbólico trascendental, el profesor Soto determinó que las perforaciones circulares por donde brota el agua reprodujeran la **constelación de la Cruz del Sur**, presente en el escudo de la Universidad de Valparaíso.
- Se sumaron también el profesor **Lorenzo Ponce** (Q.E.P.D.), de la Escuela de Diseño, y el técnico **Víctor Flores**, cuya labor conjunta hizo posible la concreción física del espacio conmemorativo.







>> Figuras 1-3, Croquis explicativos de la materialidad de la obra arquitecto Osvaldo Bizama. Fuente: Elaboración propia

El Cenotafio y su historia me ha llevado a describirlo de la siguiente manera:

CENOTAFIO/
Imagen y fundamento
Para el recuerdo de:
YACTONG JUANTOK,
FRANCISCO AEDO,
CARLOS GAJARDO
Profesores de La Facultad de Arquitectura Universidad de Valparaíso, detenidos desaparecidos



>> Figura 4-7. Fotografía del cenotafio Fuente: Elaboración propia

Puesto a pensar un objeto que representara dicho encargo,
Con modestia y dignidad
Y ante la perplejidad y el horror que provoca la desaparición,
El cenotafio recoge /
En la metáfora del cuadrado/
Una superficie límite entre dentro y fuera. Lo de fuera/
Nosotros, la realidad /
Lo de dentro/
La existencia redonda de los que no están y el agua,
Que refleja el cielo.
Quien
Ensimismado/
Observe este objeto/
Puede deducir,
Citando a <Juan Luis Martínez>
"Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera,
dicha superficie es dolorosa en ambos lados"[1].

Juan Luis Moraga Lacoste. Agosto de 2026

[1] Martínez Juan Luis, Ediciones Archivo 1985, "Adolf Hitler y la Metáfora del Cuadrado2, p. 113

In Memoriam. Miriam Waisberg

HUMBERTO GODOY BRAUER
ORCID: 0009-0002-5592-1272

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
In Memoriam.
Miriam Waisberg
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 277-281

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6004

Una vez que se recorre Playa Ancha y alrededores, es imposible no enamorarse de sus casonas victorianas, sus líneas arquitectónicas, sus fachadas. Nos remite a calles de una ciudad europea o de San Francisco, expuestas al viento en invierno y verano, pero también acariciadas por el generoso sol del verano; sus colores, formas, ventanales y vida de barrio, nos transportan a épocas más tranquilas, con los consabidos emporios, plazas y encuentros de los vecinos.

Myriam Waisberg, connotada académica que llegó a nuestro país de niña desde Argentina, seguramente también fue seducida por ese lenguaje del barrio, sus casas elegantes, sus cielos, sus comunidades, el aroma de las glicinas y de las buganvilias.

Según describe el portal de patrimonio de la universidad en el repositorio dedicado a su obra, Myriam Waisberg Izacson (1919-2004), fue una destacada arquitecta e investigadora chilena. Se especializó en la historia de la arquitectura y dedicó su carrera a la investigación del patrimonio arquitectónico de Valparaíso. Dicho trabajo canalizó e impulsó la propuesta de Valparaíso como Sitio Patrimonio de la Humanidad ante la UNESCO. Waisberg fue una pionera en la investigación patrimonial en Chile. Sus estudios contribuyeron a la comprensión de la historia de la arquitectura de Valparaíso, y ayudaron a preservar su patrimonio cultural.

La arquitecta fue miembro de importantes instituciones patrimoniales, como el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), la Sociedad Chilena de Historia y Geografía y el Colegio de Arquitectos de Chile. En 1989 recibió el Premio del III Concurso Iberoamericano Instituto Eduardo Torroja, por su trabajo en la restauración de la Iglesia La Matriz de Valparaíso.



>> Imagen. Fotografía de Myriam Waisberg. Fuente: Fondo Patrimonial UV.



>> Imagen. Fotografía del autor, Humberto Godoy. Fuente: elaboración propia

UNA MUJER EXCEPCIONAL

Humberto Godoy Brauer fue bibliotecólogo durante 46 años en la Facultad de Arquitectura de la UV y nos cuenta sobre su trayectoria: "fue una arquitecta destacada en el ámbito de la investigación sobre Valparaíso Patrimonial. Su principal obra fue el legado tangible a las futuras generaciones, respecto a la nominación de la Ciudad de Valparaíso como Sitio Patrimonio de la Humanidad, ya que fue la primera profesional que ahondó en investigación hacia ese objetivo."

Humberto Godoy cada vez que tiene oportunidad, reivindica el legado de Myriam Waisberg, como una forma de generar nuevas lecturas de su trabajo y, por ende, nuevas ideas, que permitan reflotar esta ciudad que decae cada día; por ello, reitera su entusiasmo, para que se difunda su memoria y trabajo: "Creo que el legado de Myrian Waisberg hay que divulgarlo un poco más, ella era una persona apasionada, trabajó un tiempo en la Universidad de Chile y, posteriormente, se vino a trabajar jornada completa a la Universidad de Chile, Sede Valparaíso. En los trabajos de seminarios, quisiera que la reconocieran y la valoraran, pues hizo un tremendo aporte a esta ciudad, a la universidad, a Chile y a la humanidad".

"Trabajó con alumnos de seminario, un trabajo de gran exigencia académica y se terminaba con un título, y el tesoro más grande que quedaba para la universidad era el seminario. En dicho seminario trabajó con alumnos seminaristas, se estudiaron edificios relevantes de Valparaíso, plantas y elevaciones, también su historia, se estudiaron las iglesias de Valparaíso, realmente un gran trabajo. Creo que ahí hay que hincar el diente para que este material sea un aporte y hoy poder levantar a nuestro puerto querido. En estos tiempos que nos ha correspondido vivir, los arquitectos, en general, requieren consultar y, a su vez, la Escuela de Arquitectura debiera facilitar dicho material inédito (principalmente seminarios) que se encuentran en el archivo de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura. Ahora, con el nuevo software (repositorio) que adquirió la Universidad de Valparaíso se están digitalizando todos los antecedentes mencionados anteriormente, existe un mejor acceso", señala Humberto Godoy (2004).

MUCHA FORTALEZA INTERNA

"En el ámbito de las características personales de la maestra Myriam, difieren entre sus aspectos físicos y su característica personal. Era, aparentemente, muy frágil, muy delicada, muy sensible, una gringuita, medio tímida, pero tenía una personalidad muy fuerte; no daba nunca su brazo a torcer, era segura de lo que ella hacía con mucha fortaleza interna. Organizó toda su vida en función de objetivos concretos y lo logró, hizo su gran obra y murió al año siguiente (2004).

Ella fue una académica, que se enfocó a hacer un aporte a Valparaíso gracias a su figura. Nuestra singular ciudad portuaria del Pacífico Sur, se postuló y hoy se suma a la lista de bienes que forman parte del Sitio Patrimonio de la Humanidad, lo cual nos indica que, en el proyecto elevado al categórico concepto de humanidad, todos pueden reconocer a Valparaíso y estudiarlo, una ciudad con historia, visitada, cantada, pintada, filmada y narrada".

ARCHIVO PATRIMONIAL

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. 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 por Cecilia Jiménez, quien fue asistente de Waisberg durante muchos años, hasta el año 2023.

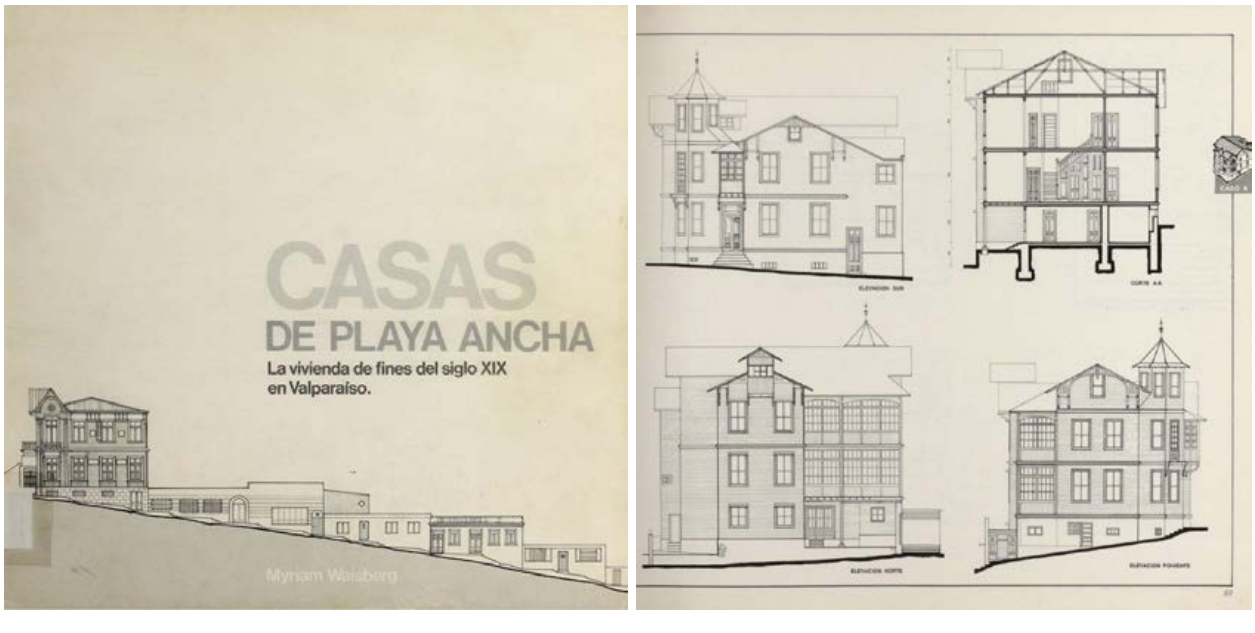
El Archivo de Historia de la Arquitectura de Valparaíso, Fondo Myriam Waisberg, es una valiosa colección de material documental sobre el patrimonio arquitectónico de la ciudad. Se compone de estudios monográficos, colecciones planimétricas y fotográficas, investigaciones, conferencias,

Visitar el sitio: Arquitectura religiosa. Disponible en:

https://patrimonio.uv.cl/front/communities/245f252e-5798-4a2a-a108-3a71d8a4dc8e



>> Imagen. Casona de Playa Ancha, previo al incendio de 2023, donde se destruye su torre. Fuente: elaboración propia.



>> Imagen. Portada e imagen del libro *Casas de Playa Ancha*, de Myriam Waisberg. Fuente: elaboración propia.



>> Imagen. Casona de Playa Ancha, fotografía reciente. Fuente: elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

Godoy, Humberto. 2024. Blog: https://horadeltevalpo.wordpress.com/2025/05/30/humberto-godoy-brauerquisiera-que-reconozcan-y-valoren-a-myriam-waisberg-por-su-un-tremendo-aporte-a-valparaiso-a-la-universidad-a-chile-y-a-la-humanidad/

Universidad de Valparaíso. Facultad de Arquitectura. Repositorio institucional Biblioteca de Arquitectura: En:

https://patrimonio.uv.cl/front/collections/019e5ae2-df05-4758-bbca-5f53a27fa0a0

Waisberg, Myriam. 199. Casas de Playa Ancha. Ed. UV

Arquitectura religiosa. Fondo Myriam Waisberg. Disponible en:

https://patrimonio.uv.cl/front/communities/245f252e-5798-4a2a-a108-3a71d8a4dc8e

Tierra Fuerte: el arte de fabricar un ladrillo[1]

PACA JILIBERTO
Pintora
ORCID: 0000-0002-7172-0115

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Tierra Fuerte: el arte de fabricar un ladrillo
2026. Vol 19. N° 30
Páginas 282-285

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6005

Hace más de cien años, don Enrique Zapata llegó desde México buscando nuevos horizontes.

Se instaló en Puente Perales, en la región del Bío-bío. Allí se enamoró de una chilena y con ella hicieron familia.

Como modo de sustento, retomó su oficio de ladrillero e iniciaron una fábrica familiar de ladrillos que les permitía subsistir.

Han pasado ya dos generaciones hasta llegar a su nieto, don Luis Eduardo Zapata, que heredó el oficio de su padre manteniendo la producción de ladrillos junto a su esposa, doña Gabriela Gutiérrez.

Con ella se trasladaron muy cerca de Yumbel para continuar con la misma actividad en un mejor lugar donde abundaba la arcilla.

Doña Gabriela nos cuenta que ya son varias las generaciones de ladrilleros en su familia, el tatarabuelo, el abuelo, su marido y ahora su hija también ayuda en la faena. Con sus propias palabras dice: "Desde que conocí a mi marido me encantó esta actividad. Me gusta el aire libre, la gente con la que trabajo, criar a mis hijos alrededor del barro. Ahora mi nieta hace ladrillo.

La trilla es una parte fundamental del proceso de producción de ladrillos. Allí los caballos, con su imponente fuerza, trabajan junto a los hombres haciéndonos sentir que no somos solo una cadena, sino mucho más que eso.

Vida que circula sin detenerse. Caballos y hombres dan vueltas y vueltas para mezclar tierra fuerte, arena, viruta y agua hasta transformarla en un nuevo elemento: el barro.

[1] El presente texto es la transcripción del relato del pequeño documental que la autora realiza en Yumbel, región del Biobío, donde se conserva aún la tradición de construcción de ladrillos de barro. Este documental puede verse completo en el canal de YOUTUBE: https://www.youtube.com/watch?v=NZS70GDPtp0;














>> Figuras. Imágenes del documental *Tierra Fuerte: el arte de fabricar un ladrillo*. Fuente: elaboración propia

Todo ocurre sin pausa, sin descanso se deposita el material en la piscina, capa tras capa, mientras al mismo tiempo los caballos van mezclando todo. Carretillas, palas, arena, agua, nada se detiene. Los tiempos en este lugar son infinitos, pero tienen la precisión y la maestría de lo natural.

Todo debe suceder a su propio ritmo.

La mezcla preparada se traslada en carretilla. Con un molde de madera se va cubriendo el suelo con ritmo y dedicación hasta llegar de dos mil a cuatro mil ladrillos al día.

La impresión que tenemos al verlos formando hileras onduladas en el suelo nos lleva a otros tiempos, tiempos antiguos, donde las formas tenían contacto con la naturaleza.

Como nos enseñó doña Gabriela, cortar los ladrillos es limpiarlos. Con un cuchillo que ellos mismos fabrican van quitando los sobrantes de cada lado con paciencia de artesano para lograr su forma más perfecta.

Contemplar este proceso lleno de humanidad, paciencia y destreza nos va mostrando que es posible dar un paso tras otro paso.

Para que se seque más rápido el aire, los castillos se construyen para apurar el secado.

Todos juntos nos recuerdan construcciones incaicas y, en otros momentos, son verdaderos racismos de esculturas que se alargan hacia lo alto mostrándonos su cuerpo.

Llevar la carretilla es lo que requiere de más esfuerzo. La cargan con una técnica muy depurada.

Una vez lista, la conducen al horno que se está construyendo en forma de pirámide compacta.

Los ladrillos se entrecruzan formando un tejido que deja los espacios justos para el paso de la llama durante la quema.

Una vez listo el horno, se cubre de barro para que el fuego se mantenga adentro y quede cocido hasta el último ladrillo.

Doña Gabriela nos dice que la quema es el momento más esperado. Cada semana se organiza una quema que puede durar, como mínimo, veintidós horas. Comienza temprano por la mañana y termina al otro día de madrugada dependiendo del tipo de leña que se utilice para quemar.

Al principio el humo es blanco porque el agua se evapora. Luego se torna gris cuando va cogiendo la temperatura hasta ponerse negro cuando desaparece lo orgánico.

El tamaño del horno depende de la cantidad de ladrillos que se hayan secado al sol. Las cámaras también dependen de su tamaño. Los hornos grandes pueden llegar a tener siete cámaras para alimentarlos.

El combustible de la quema lo componen palos en bruto y listones que permiten mantener una cocción lenta y prolongada. El quemador usa su conocimiento intuitivo para llevarla a cabo.

Por la mañana aparece el matrimonio para ayudar a terminar la quema.

Cuando la llama pasa a través de los ladrillos, el horno ha alcanzado los mil grados y todos los ladrillos se tornan rojos.

Esta familia sueña con tener un termómetro para medir la temperatura porque, como ella dice, todo lo hacemos al ojo. Al ojo miramos el humo, miramos la llama, solo usamos nuestra experiencia.

Estas actividades que hoy sorprenden y dan sentido a nuestra vida están a punto de desaparecer. Por este motivo, el salto al arte es un salto de salvación, un aporte cultural a esta civilización que apuró el tiempo hasta convertir las agujas del reloj en puntitos superpuestos.





>> Figuras. Imágenes del documental *Tierra Fuerte: el arte de fabricar un ladrillo*. Fuente: elaboración propia

Poner en valor lo simple: rehabilitación arquitectónica de Casa Galos en Cerro Alegre, Valparaíso, con fines turísticos (hotel y *lofts*)

VICENTE JUSTINIANO STEWART
ORCID: 0009-0006-7900-3184
Contacto: contacto@casagalos.cl ; vicente@vjustiniano.cl; www.casagalos.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Poner en valor lo simple: rehabilitación arquitectónica de Casa Galos en Cerro Alegre, Valparaíso, con fines turísticos (hotel y *lofts*)
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 286-294

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6006

PONER EN VALOR LO SIMPLE.

La experiencia de poder intervenir viviendas en el área de protección del área patrimonial de Valparaíso es un desafío en múltiples dimensiones —cultural, patrimonial, normativa, tecnológica, así como en una sucesión de escalas—, todos ámbitos que deben ser abordados con un adecuado y criterioso equilibrio.

Como arquitectos hemos tenido el privilegio de intervenir tres viviendas.

Una primera en Montealegre 515, esquina Galos, el año 2005, construcción habitacional de dos pisos, con una vivienda por nivel, que se encontraba con un alto grado de deterioro, con estructura perimetral de albañilería en el primer piso y paramentos verticales y horizontales en base a estructuras de madera, con sectores donde la estructura se encontraba descuadrada y desnivelada. El proyecto de remodelación y ampliación generó siete *lofts*, con una superficie aproximada de 500m².

Esta primera experiencia fue desarrollada para un tercero.

A principios del año 2011, buscaba una oportunidad para desarrollar un pequeño proyecto inmobiliario para nuestra oficina.

Siempre me ha cautivado Valparaíso, tanto su historia como su arquitectura. Encontramos una gran oportunidad recuperando una casona antigua en Valparaíso para transformarla en *lofts*, para la venta.

La historia de estas viviendas es la siguiente, según lo que hemos logrado conocer.

El 3 de febrero de 1885, la sucesión de don Antonio Domingo Borde, vende un paño de terreno en Cerro Alegre a don David Bearel.

El 12 de febrero de 1885, don David Bearel, lotea en varios terrenos el paño de Cerro Alegre y vende uno de los lotes a don Juan Alejandro Mac Donald.

El 5 de mayo de 1885, la Intendencia de Valparaíso le concede permiso para edificar a don Juan Mac Donald.

EL 6 de septiembre de 1904, la propiedad es heredada por doña Nicolasa Aravena, viuda de Mac Donald.

En marzo de 1930, heredan sus hijos: Santiago Jorge, Leily Amelia, Enrique, Inés Gracie y Mary Elsie, quienes traspasan el total de la propiedad a doña Leily Amelia Mac Donald Aravena de Halley Harris, esposa de John P. Halley Harris.

EL 31 de octubre de 2007, Patricia Ivonne y Rodrigo Ximeno De Arteacabeitia Halley Harris, heredan la propiedad de su madre doña Alice Florencia Lillian Halley Harris Mac Donald, quien la había heredado el 31 de mayo de 1990 de su madre, doña Leily Amelia Mac Donald.

EL 21 de octubre del año 2010, Patricia Ivonne y Rodrigo Ximeno De Arteagabeitía Halley-Harris, venden a Vicente Justiniano Arquitectos Ltda.

El 8 de julio de 2011, la dirección de obras de la I. M. de Valparaíso, otorga permiso de obra para remodelar los 254 m² existentes y ampliar un total de 240 m² nuevos.

En junio del 2012, con la primera casa remodelada, recibimos a los primeros pasajeros.

El 13 de agosto del año 2014, dado el éxito de Casa Galos, compramos la segunda casa, desarrollando un proyecto que, unido a la primera casa, conforma un hotel de quince habitaciones con sus áreas comunes.

Es así como, en noviembre del año 2015, inauguramos esta segunda etapa

Hoy Casa Galos Hotel & Lofts

La casona, ubicada en Galos 595, esquina Almirante Montt, Cerro Alegre, la encontramos en similares condiciones a la primera y el proyecto de remodelación y ampliación generó cuatro *lofts*, dos departamentos y un local comercial, todo con una superficie aproximada de 500m².

Durante el proceso de construcción me fui enamorando del ritmo de los adoquines del cerro, del barrio, de sus vecinos y, por sobre todo, de la casona, llegando al punto de decidir no vender y mutar el proyecto a un apartahotel. En ese momento se incorpora mi hermano Pablo Justiniano S. como socio inversionista. Fue así como, a mediados del 2012, sin tener idea de la industria del turismo, nació Casa Galos apartahotel.



>> Detalle recepción Hotel Galos, Valparaíso. Fuente: elaboración propia



>> Figuras. Vistas recepción e interior, Hotel Galos. Valparaíso. Fuente: elaboración propia.

Esta mutación nos obligó a desarrollar un proyecto mucho más complejo, con un producto que invitara a vivir una experiencia de valor al visitar Valparaíso, y que el apartahotel fuera su casa fuera de casa para el visitante. Este concepto se materializó en una ambientación y decoración con énfasis en el tratamiento de las maderas, incorporando lanas y artesanía nacional, para generar una atmósfera hogareña, cálida y sencilla.

En julio del 2012, iniciamos la operación de Casa Galos Apart Hotel, operación que muy pronto tuvo una muy buena acogida, lo que el año 2014 nos motivó a crecer, esta vez con conocimiento de la demanda y las necesidades de los pasajeros. Así, nos planteamos el desafío de hacer un hotel, comprando la vivienda adyacente, ubicada en Templeman 893, esquina Galos,

Ahora debíamos poner en valor la restauración, el carácter patrimonial e incorporar todos los requerimientos de un hotel contemporáneo. Incorporamos programas que no teníamos. Un área de recepción, un área de desayuno con su respectiva cocina, servicios para el personal, áreas de estar y una magnífica terraza en la cubierta, con una de las mejores vistas en 360° al anfiteatro de la ciudad y a la bahía de Valparaíso.

Así, sin ninguna experiencia en el rubro hotelero, nos planteamos ser la mejor alternativa para vivir una experiencia en Valparaíso, desde tu casa fuera de casa, en un ambiente de calidad y buen servicio.

Detrás de esto, hay un trabajo no menor.







>> Figuras. Vistas desde el interior, Hotel Galos. Valparaíso. Fuente: elaboración propia.

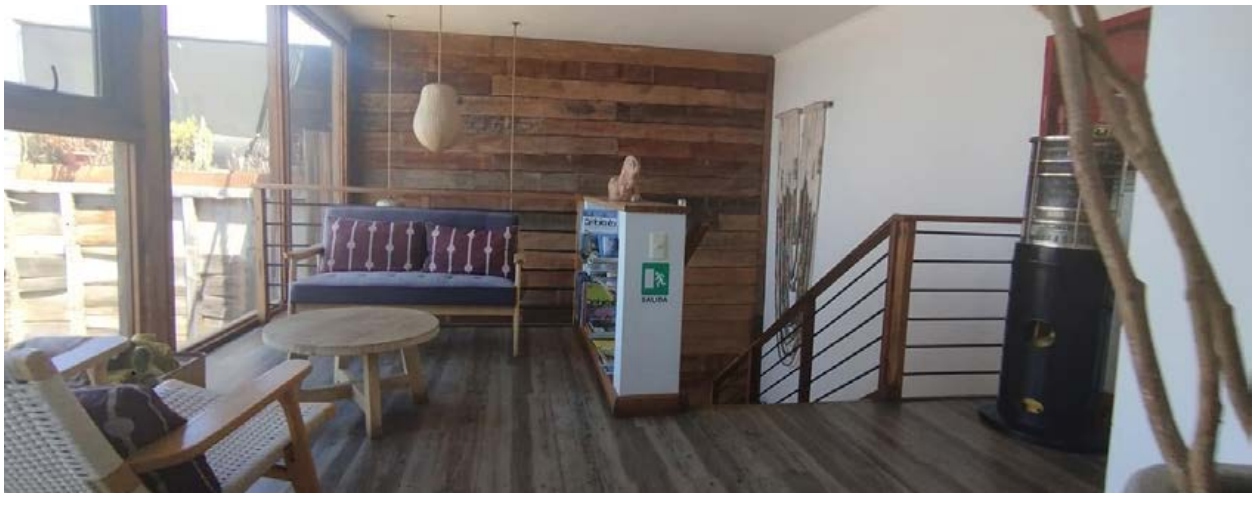
PATRIMONIAL

No fue fácil la aprobación de los proyectos por parte del Consejo de Monumentos Nacionales; de hecho, el proyecto de la tercera vivienda fue rechazado en dos oportunidades, básicamente por desconocimiento y prejuicios, lo que, afortunadamente, fue resuelto con una visita de los consejeros a Valparaíso, donde en terreno pudieron visualizar la real escala y el aporte del proyecto al área de amortiguación patrimonial, sin afectar las características y valores de dicha área.

La incorporación de nuevos usos —en este caso turísticos a una escala menor— convive en armonía con la escala del barrio, aportando al desarrollo de la economía local.

El cuidado con el tratamiento, materialidad y ritmo de las fachadas permite una perfecta integración al barrio.





>> Figuras. Vistas desde el interior, Hotel Galos. Valparaíso. Fuente: elaboración propia.

MATERIALIDAD

El respeto y conservación de las fachadas es una condición básica del área de protección, condición cuidamos en cada intervención. En el interior existe mayor libertad, lo que permite reforzar y reestructurar las construcciones, de manera de cumplir con las normativas vigentes y garantizar la seguridad.

Se reforzaron paramentos de los primeros pisos con elementos de hormigón armado, se nivelaron y remplazaron todas las estructuras de madera dañadas y se reforzaron dichas estructuras de manera de dar cabida a nuevas áreas.

En la ambientación del hotel se aprecian reiterados guiños a Pablo Neruda, desde versos escritos en las murallas, hasta los mascarones de proa, que marcan una gran presencia en el hotel, y son el logo de casa Galos. Así fue como durante el desarrollo de este proyecto, se dice que, gracias a don Pablo, nos encontramos con la "sospechosa dormida", que es nuestra protectora e imagen de Casa Galos y que hoy preside nuestro hall central.







>> Figuras. Vistas desde el interior, Hotel Galos. Valparaíso. Fuente: elaboración propia.

ESPACIALIDAD

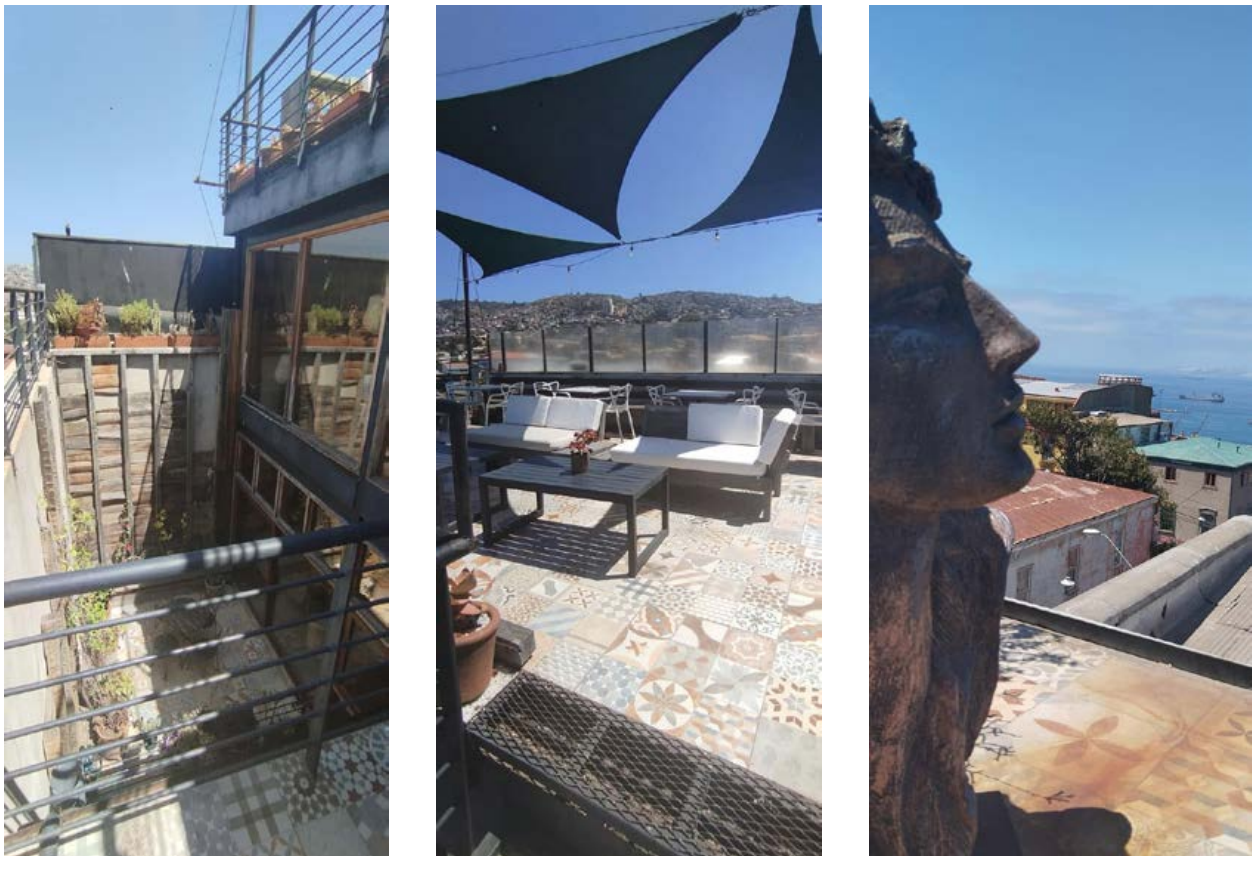
Al intervenir la última vivienda y plantearnos el programa de un hotel, descubrimos que las viviendas tenían niveles de piso muy distintos entre ellas, lo que hacía difícil la integración. Decidimos construir una nueva área vertical en la zona del patio de la casa, demoliendo el volumen adosado al norte, de manera de dejar un patio al norte, que baña de luz y vistas a la bahía las áreas de estar y circulación del hotel, generando la unión de las casas en los descansos de esta nueva escalera.

La experiencia de subir por esta escalera, que nace del centro del hotel y se va iluminando y abriendo al paisaje, hasta llegar a la terraza superior, es llevar al interior del proyecto los recorridos por los cerros de Valparaíso.

COMPROMISO CON LA COMUNIDAD

Queremos que nuestros huéspedes se sientan acogidos en un ambiente sustentable, con el menor impacto frente al territorio y la comunidad, siendo el respeto por el medio ambiente una preocupación constante.

Valoramos y rescatamos el trabajo colaborativo, tanto con nuestro equipo, como con nuestros vecinos, adquiriendo insumos locales y estableciendo redes de apoyo con pymes del barrio.



>> Figuras. Vistas desde la terraza del Hotel Galos. Valparaíso. Fuente: elaboración propia

SUSTENTABILIDAD

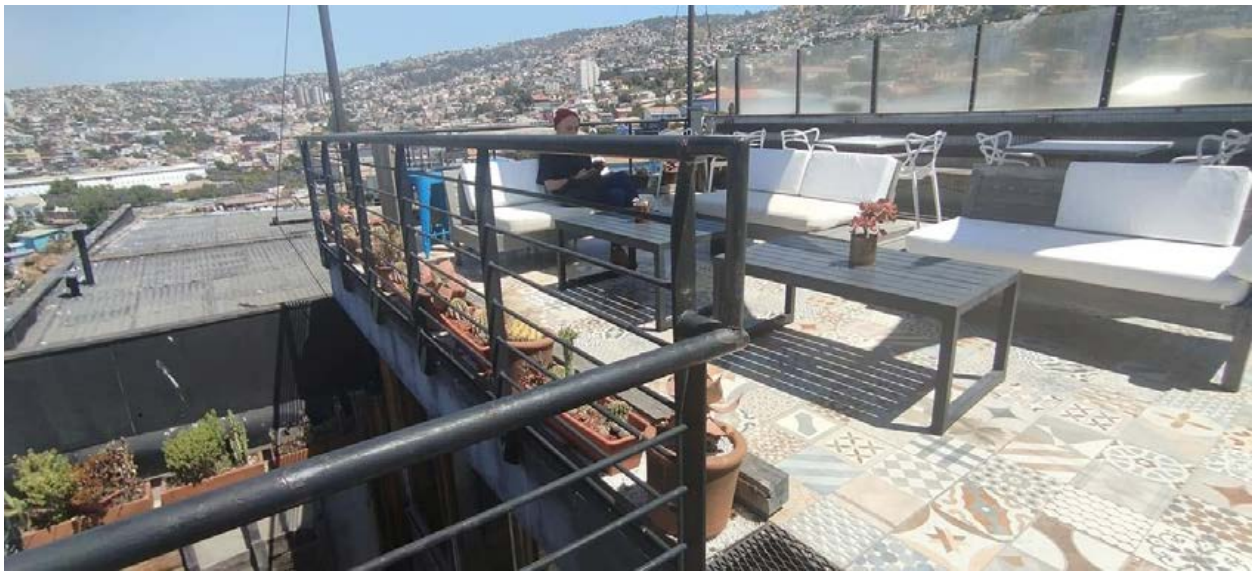
La materialidad de las viviendas permitía una buena eficiencia energética, estructuras de madera en quincha rellenas con adobe, sin duda son muy buenas para el clima de la costa central, creemos que todo proyecto debe tener un compromiso y preocupación en la eficiencia energética. Es por eso que asumimos la intervención de ambas casonas con un compromiso de sustentabilidad, reciclando el máximo elementos como maderas, revestimientos, pisos y puertas. En la intervención procuramos implementar elementos que garantizaran un máximo confort con muy bajos consumos de energía. Es así como se aislaron todos los paramentos verticales y horizontales, con celulosa proyectada, material que, junto con tener un buen comportamiento térmico, aporta muy buena absorción acústica. También incorporamos ventanas con termopaneles.

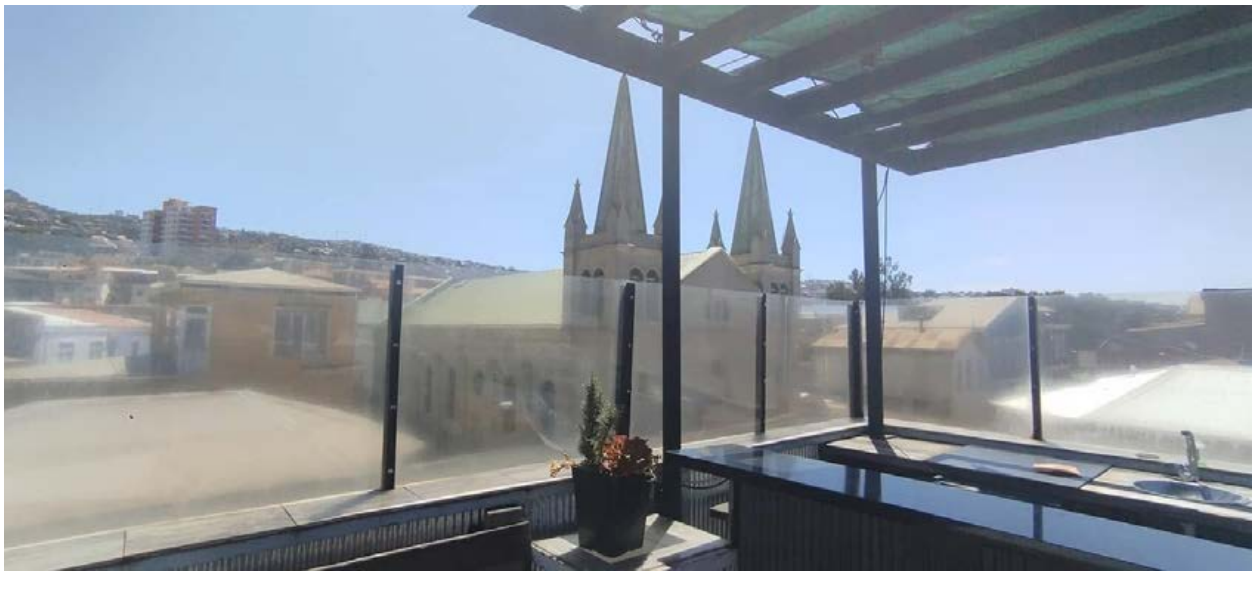
Las instalaciones sanitarias, eléctricas y de climatización se modernizaron, de manera de satisfacer los requerimientos de un hotel contemporáneo y de las normativas correspondientes, incorporando artefactos sanitarios y de iluminación de bajo consumo, como una serie de protocolos que nos han permitido certificarnos con sello "S", de sustentabilidad turística

Por último, incorporamos un ascensor para brindar accesibilidad universal al máximo de áreas del hotel.









>> Figuras. Vistas desde la terraza del Hotel Galos. Valparaíso. Fuente: elaboración propia

Cuatro voces para un museo. Entrevistas con el gestor, vecinos, artistas y curador del Museo a Cielo Abierto en San Miguel, Santiago, Chile

CAMILO UNDURRAGA PINTO
Director de Polímata. Doctorando en Artes Integradas.
Filiación institucional: Universidad de Playa Ancha
ORCID: 0009-0007-8817-6690
Mail contacto: camilo.undurraga@alumnos.upla.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Four Voices for a Museum. Interviews with the manager, neighbors, artists, and curator of the Open-Air Museum in San Miguel, Santiago, Chile
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 295-303

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5841

I. ANTESALA

Hay una serie de temas fundamentales para despejar a la hora de presentar en un documento cuatro entrevistas para un proyecto situado. Por lo pronto, resulta necesario hacerlo, a la vez que introducir a los entrevistados. El "Museo a Cielo Abierto en San Miguel" es un proyecto que se gestó e implementó en la "Villa San Miguel" (1960), villa obrera de trabajadores de distintas industrias nacionales presentes en la periferia de la ciudad de Santiago. La villa incluye 41 blocks residenciales de cuatro pisos con un muro ciego de 85 metros cuadrados en un costado.

En 2010, coincidiendo con las celebraciones del bicentenario de Chile (1810-2010) y tras un diagnóstico que incluía el abandono de la villa, el impacto de la dictadura (1973-1990), el consumo y venta de drogas, los microbasurales y una amenaza inmobiliaria latente, una familia residente constituyó el Centro Cultural Mixart y se adjudicaron un Fondart[1] para pintar diez murales en los blocks de la población.

En sus más de quince años de existencia, el museo ha sumado más de 65 murales, sobre 7 mil metros cuadrados pintados, y un proceso de activación urbana con una inversión pública por sobre los cuatro mil millones de pesos chilenos.

[1] Acrónimo para Fondos de Artes concursables públicos que se postulan en Chile.

De los aciertos, tensiones y desarrollo de este hito del arte callejero en Chile, con una sobrevivencia y relevancia que reta la permanencia de un arte mayoritariamente efímero, es que nos entrevistamos con cuatro voces involucradas: uno de sus gestores, vecinos, artistas y a quien ocupó el rol de curador en sus inicios. Los cuatro representan voces, orígenes y experiencias distintas. Estas cuatro fuerzas han estado, desde sus proyecciones, esfuerzos y repertorios, constituyendo, renovando y liderando el desarrollo del Museo a Cielo Abierto en San Miguel. Los entrevistados fueron:

- **Roberto Hernández (RH):** Junto con David Villarroel constituyeron el espacio de creación y gestión del museo: el Centro Cultural Mixart. Hijo de fundadores de la villa, ha vivido toda su vida ahí; sus hijos crecieron en ese lugar y representa la voz de la organización del Museo.
- **Patricio Albornoz, Ecos (PA):** Docente, diseñador gráfico, artista y muralista. Ha estado vinculado desde los inicios del museo. En la actualidad sigue participando del proyecto, desde los talleres, la activación y el diálogo vecinal.
- **Jaime Roa (JR):** Vecino de hace cuatro décadas de la villa, testigo de las modificaciones de los últimos quince años. Tiene su ferretería en la villa, desde donde ha visto los cambios. Crió a sus tres hijos en el lugar, los que también son residentes hoy.
- **Alejandro "Mono" González (MG):** Grabador, escenógrafo y muralista. Con más de cinco décadas dedicado al arte callejero, fue cofundador de la Brigada Ramona Parra (BRP), es premio Nacional de Artes Plásticas 2025 y, en los inicios, fue director artístico del Museo a Cielo Abierto en San Miguel.



>> Figura 1. Mural 00, ubicado en plaza La Unión Autores: Brigada Ramona Parra (BRP) año 2017[2] Fuente: MURALES – MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL

[2] La figura 1, el mural de la BRP, fue restaurado en 2017, pero es originalmente de 1970.

Las entrevistas se realizaron de forma presencial durante abril de 2026. Se profundizó en temas de origen, identidad, gentrificación y proyección. Las visiones representan las coincidencias y tensiones de un proyecto que ha necesitado de distintos tipos de *genios*: comunitarios, vecinales, espaciales y artísticos, a través de una confluencia de esfuerzos que representan, hoy, un espacio ineludible para el arte callejero en Chile.

1. En 1971, la Brigada Ramona Parra (BRP) pintó un mural en la villa. Y si bien sobrevivió a la dictadura, prácticamente había desaparecido hasta su restauración en 2017. ¿Su presencia significó un repertorio a la hora de pensar en el museo?

RH - Cuando vino el golpe, las instrucciones era que los murales de la BRP fueran borrados. Me contaron que en la comisaría uno de los carabineros era hijo de un vecino. Él pasó el dato que si tenía el tag de la BRP, tenía que ser eliminado. ¿Qué hicieron los vecinos? Le borraron el tag. Así permaneció y fue desapareciendo con los años. El primer piso fue *vandalizado* y se fue absorbiendo, quedando la sombra del original. Gracias a eso, cuando estábamos en el mural cincuenta, se dio la coyuntura de que la brigada Chacón[3] se ofreciera para restaurarlo. El maestro Mono González también aceptó incorporarse, porque había sido parte de ese mural en los setenta, que era una fotografía de la plaza en aquel entonces. Solo cuando uno conoce esa información puede apreciar los elementos de la plaza: personas, árboles y una micro que se ganaba al frente de esa plaza, que era la única que nos llevaba al centro. En esa época aquí no había comercio.

MG – En el setenta y uno o setenta y dos lo pintamos. Llegué a pintar ahí porque el presidente de la Junta de Vecinos era el papá de un compañero de la Jota[4] y de la BRP. Lo hicimos en un día, no tuvimos tiempo y pintamos desde dos metros para arriba, incluso la firma la coloqué arriba del cuarto piso, que es el muro que daba al dormitorio de este compañero.

Hasta ahí llegaba la micro que venía de Santiago. Era la parte donde la gente se bajaba y caminaba para todas las poblaciones alrededor. En esa plaza había movimiento de gente, por eso pintamos ahí y por eso pusimos la micro. Lo más interesante cuando llegamos fue que el vecino y la junta nos hicieron un almuerzo, entonces, íbamos por turno, conversando, bajando del andamio y subiendo al cuarto piso. Muchos años después me contactó David Ríos, que trabaja en arte urbano, con la idea de hacer un museo ahí.

PA - Cuando llegamos a pintar lo vimos, pero no fue tan importante y el resto como que no lo había visto. Lo que sí existía era un respeto muy grande por las brigadas y por la BRP. Yo venía de ahí, todos de alguna manera habíamos colaborado con ellos, pero en los distintos puntos en que vivíamos en Santiago no era raro ver un mural de la BRP, entonces, no fue como ir a prenderle velas. Nosotros queríamos puro pintar. O sea, ¡que te pasaran un block! Lo típico eran murallas, los murales eran de un piso o dos, cuatro pisos era una locura. Por eso, en términos de construcción histórica, es súper importante, porque estábamos transitando, cambiando técnicamente. Pintar un block era genial, pero había que enfrentar ese espacio, *¿cachai?*, muchos de los chicos que estaban ahí venían del *grafiti* pero empezaron a transitar a otros temas. Todos encontraron otras variantes, no solo tu *tag* gigante. Algunos se pusieron ambientalistas, otros más políticos, otros más populares, *¿cachai?* Por ejemplo, el mural de la feria[5] del Salazar[6]. El Salazar, un loco que siempre pintaba realista, pero nunca había hecho una feria de barrio. Ese mural para mí es bacán, porque técnicamente es un salto, de un momento a otro estaba haciendo peras de un cajón. Ese salto temáticamente fue una escuela. Algo se inauguró ahí. Una especie de metodología.

[3] Brigada Chacón, brigada muralista-propagandística cercana al Partido Comunista de Chile.

[4] Acrónimo de "Juventudes Comunistas de Chile".

[5] "Las ferias" en Chile son mercados populares de frutas y verduras que se instalan en distintas comunas. En el caso del mural, se puede consultar en el siguiente enlace: https://goo.su/H48Ex

[6] De nombre artístico Salazart. Pintor y muralista realista, autor principal del mural "Nuestra Feria".

2. ¿Había un diagnóstico? Existían múltiples problemas, pero, por alguna razón, decidieron que la mejor estrategia era pintar. ¿Por qué resuelven que el arte callejero era la respuesta o una vía de solución?

JR – Había una situación. Era una población muy descuidada y con mucha suciedad. Pasabas por Departamental y era la publicidad de todos los recitales; venía Raphael[7] y seis edificios llenos de todas esas cuestiones. Después Luis Miguel[8] y lo mismo. Había basura, desorden y cansancio, nadie pescaba mucho. Pero el cambio de esta comunidad, en el sentido de la creatividad, de mejorar, fue muy bueno. Empezó con el mural de Los Prisioneros[9], uno fue compañero de colegio de mi señora. Imagínate, Claudio Narea[10] fue su compañero. Cuando empezó este proceso notamos que nadie tomaba en cuenta la población, pero al ver un mural, decían esto es de nosotros, cuidémoslo, que no lo vayan a rayar. Eso me llamó mucho la atención. La gente le tomó el peso a lo que teníamos, se veía más *ordenadito*, la creatividad de pintar, de tener murales, y ver gente cuidando lo que es de uno, porque yo lo considero mío, es mi barrio, yo vivo aquí.

PA - En las primeras reuniones había un vecino que decía: "oye, me encanta la idea, lindo los murales, pero mi problema es que las cañerías son antiguas". No lo alcanzaba a ver, pero finalmente el arte sirvió para eso, no había que partir por las cañerías, sino que el arte lo generó y eso también habla de una metodología. Por eso a veces los programas de gobierno fracasan, porque parten por la necesidad inmediata, lo solucionas porque tiene que esta la cañería, pero el mural no necesariamente tiene que estar, pero generaste comunidad, confianza, respeto. Cuando tú acortas esa distancia, se hace distinta la convivencia con el arte, le da al vecino un apego, pues es su barrio. Y luego las cosas toman vida propia. Como mi mural: fue hace doce años y en gran parte los vecinos eran adultos mayores. Cuando se les preguntó si querían renovar o restaurar, no hubo respuesta porque muchos habían fallecido. Fueron sus hijos y nietos los que se acordaron de que el mural cambió el lugar y decidieron, en conmemoración a sus muertos, renovarlo. Tomó un valor nuevo porque tenía que ver con la historia de esas familias, ahora conecta desde la emocionalidad de los que se fueron.





>> Figura 2. Mural *La Feria*, autor: SALAZAR, n° 10, año 2011. Fuente: SANTIAGO – MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL

>> Figura 3. Mural *Los Prisioneros*_N1, fecha de elaboración: año 2010. Fuente: SANTIAGO – MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL

[7] Rafael Sánchez, conocido como Raphael. Cantante español muy arraigado en la cultura popular chilena.

[8] Luis Miguel, cantante mexicano muy arraigado en la cultura popular chilena.

[9] Banda referencial en Chile y buena parte de Latinoamérica. Vecinos originales del sector, una suerte de héroes locales. Su mural inauguró el museo. Más información en https://goo.su/j4VTNb

[10] Claudio Narea, guitarrista del grupo Los Prisioneros, exvecino de la Villa San Miguel.

RH - Nunca tuvimos un diagnóstico, fue una reacción a la frustración, llevábamos años rumiando sobre el estado de nuestra comunidad: La falta de aseo, los rayados, los afiches, la falta de áreas verdes, la iluminación pobre. Cuando aparece la palabra mural fue más bien una reacción a un grafiti que nos llamó la atención; muy colorido, muy llamativo. Sí teníamos una evaluación del estado de abandono en que estaba la villa. Nadie hacía nada, no había esperanza, sentían que todo estaba perdido, que era mucho lo que había que hacer, y a quién le iba a interesar salvar una población vieja cuando se estaban construyendo torres de edificios y renovándose San Miguel, con gente con otro nivel económico. Fue un gesto de rechazo de parte nuestra con David, cuando vimos ese grafiti que dijimos sería *encachado* hacer un mural, y empezamos a pensar cómo hacerlo, validar permisos con vecinos, la materialidad, y estábamos en eso cuando dijimos, *¿Y por qué no de cuatro pisos?* No fue que pensáramos en hacer un museo a cielo abierto, se nos ocurrió hacer un mural para tener algo bonito en un edificio.

MG - Yo siempre he pasado por ahí. Tenía que ir para allá, para las ferias, La Victoria[11], y siempre pasaba por Departamental. Ahí habíamos hecho ese mural en el setenta. Pasaron muchos años y un día me empezó a buscar David Ríos con la intención de dar forma a un Museo a Cielo Abierto. Uno de sus elementos positivos es que logró sustentarse en un núcleo familiar y vecinal, porque en otras partes estos museos los gestionan fundaciones o municipios.

Una de las cosas que tratamos de hacer fue dejar a los artistas pintar. Uno de los dirigentes quería que fueran cosas muy decorativas, muy bonitas, pero faltaba sustancia. Estéticamente no soy partidario de que las cosas sean muy literales. Quería que a través del museo la gente se pudiera educar, viera más allá. Ahí surgió algo muy interesante, que tiene que ver con lo que es el mural en el territorio y en la calle, y la exigencia de la calidad. Entonces fue un espacio para un lienzo abierto para los muchachos, una demostración de que se podía pintar en grande, se podía armar un discurso y se podían hacer grandes propuestas con fundamentación.

3. En su opinión, ¿se ha ido generando una suerte de identidad entre los artistas, los vecinos y la comunidad en general?

JA - Por supuesto. Yo me hice esta polera con los murales y le puse la publicidad de mi ferretería. Entonces, ¿en qué sentido uno lo ve como identidad? En que valoras que hoy está ordenado. Ando con esta polera, voy donde mis proveedores y me dicen, oye, qué linda tu polera, y yo digo, busquen en internet el Museo Abierto en San Miguel, ahí es donde yo vivo. Entonces tú con eso te impones y entregas información, para que la gente se vaya enterando de lo que tenemos.

El mural donde tengo mi departamento es de un artista mexicano, yo le pregunté qué lo traía por aquí y me dijo aquí me han considerado. Y llegó por sus propios medios, se costeó todo y aquí solo le entregamos materiales. Él vino desde México a hacer la pintura. Ahí yo digo que tenemos un tesoro aquí, un tesoro gratis que nos identifica.

PA – Lo que cambió es la percepción cotidiana con el arte. En un museo tienes que pagar una entrada, aquí caminas por tu barrio y miras estilos, formas y mensajes. Lo que ocurre es que, generalmente, en los barrios más pobres el arte está separado, pero cuando acortas esa distancia generas que las personas se vinculen con él. Para mí esa convivencia le demostró al vecino que fue el arte lo que movilizó a las instituciones; no le vinieron a arreglar la vereda o el pasto y le pintaron el mural: le pintaron un mural, convivió con él y después le arreglaron la vereda y le pusieron pasto. El arte movilizó a las instituciones. Me pasó igual con el primer mural que pinté, cuando decían "nos juntamos en de la ballena", ese fue mi premio; el mural de la ballena es un lugar, está en el diálogo cotidiano, se insertó en el lenguaje de las personas, en su día a día. Hermoso.

[11] La Población La Victoria es un emblemático sector fundado el 30 de octubre de 1957 en la comuna de Pedro Aguirre Cerda. Es reconocida como una de las primeras tomas de terreno en Latinoamérica.





>> Figura 4. Mural titulado: *Señales de vida* N° 17, año 2011.[12] Fuente: SANTIAGO – MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL

>> Figura 5. Mural *Horse*. ROA, 2011. Fuente: SANTIAGO – MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL

RH - No fue evidente, fue a lo largo de los años. Se comenzó a hacer evidente en las conversaciones, nos decían: ¿Por qué empezaron en Departamental? ¿Por qué no en mi edificio? Todos querían un mural. Decían, los van a rayar, van a pegar afiches, no hay cómo resguardarlos. Y de repente, miren, inmunidad artística; sin rejas, cámaras o letreros de advertencia. Los vecinos comenzaron a ver el beneficio, el mural los iba a inmunizar contra el grafiti y los afiches que corroían todo. Entonces, entre lo práctico, el beneficio y el costo cero, los vecinos conectaron, no necesariamente por el arte, pero sí empezaron a comentar "está bueno este mural, sí, *encachado*, pero el que hicimos en nuestro edificio está más lindo que este". Notamos que los vecinos empezaron a sentir pertenencia con su muro, lo comparaban con otros y cambiaron ciertos códigos. En la villa tenemos pasajes de la A hasta la K y del 1 hasta el 6: números y letras. Entonces los murales pasaron a ser puntos de referencia de las calles: Yo vivo en este mural, mi pasaje es el de la ballena, así. El museo no solo apareció, fue el proceso de permiso, de respeto, no cobrar, de decir que tenían derecho a no estar de acuerdo con la propuesta. Fue un vínculo entre artistas y vecinos.

MG – Una de las cosas que tratamos de hacer fue dejar a los artistas pintar, como pasó con Roa[13] o conmigo. Pero hubo algunos problemas ahí, especialmente políticos, en el sentido de que uno de los dirigentes quería que fueran cosas muy amorfas, muy decorativas, pero faltaba sustancia. Incluso invitamos a la cátedra de muralismo de la Universidad de la Plata y pintaron un mural, pero un mural no es solo pintar un mural, es una justificación para que ellos conversaran y aprendieran de la población. Y pasó que se empezó a irradiar la idea de museo, pero la idea de la curaduría era que cada artista desarrollara su temática; ambientalista, feminista, pero uno de los problemas fue que se cuidaba mucho que no se fuera a meter en algo muy político. Y ese es el problema, no ser político, sino que las florcitas, las cosas bonitas, cansan a la gente. El discurso de Inti, por ejemplo, maravilloso; la noche, el día, la guerra y la paz, o el Ian Pierce[14], que pone la muerte y las manos abiertas. Ahí hubo cosas muy interesantes, que tienen que ver con lo que es el mural en el territorio. Son obras potentes, piezas de libros. Pero si tú pintas un tigre, yo no voy a mostrar eso, porque lo veo en otras partes del mundo donde tiene todo el sentido, pero acá tiene que ver con colonización cultural.

[12] Se le suele llamar mural "La Ballena", el autor, Patricio Albornoz (ECOS), así la llama

[13] ROA, Muralista de Gante, Bélgica. Véase: https://www.streetartbio.com/artists/roa/

[14] Ian Pierce, Ekeko: Destacado pintor y muralista chileno, con amplia experiencia realizando trabajos en grandes formatos en el espacio público. Más información en www.artesekeko.cl

4. Uno de los factores que se analizan en el arte callejero es la gentrificación, ese proceso de incremento del valor de la propiedad que obliga al recambio vecinal. ¿Qué factores crees que provocó la instalación y consolidación del museo?

JA – Los murales fueron los muros que nosotros colocamos. Porque esto no es como los murales de los narcos, es algo que uno lo toma como de uno, así que lo cuida. Los murales fueron un escudo de protección de esta comunidad. Yo sabía que esto se quería vender para edificios. Cuando vi el tema pensé esta cuestión viene con todo. El entorno de la comunidad y de los murales marcó una diferencia. Nos autoprotegimos con esto.

PA - Fue el factor de los vecinos. Porque una cosa es lo que se ve, el block, pero el vecino va a la municipalidad, conversa, ahí también se genera un campo de protección; tienes lo estético, los murales, el espacio público que se arregla, incluso más allá de si una obra te gusta o no, está y la cuidan los vecinos. Y cuando se respeta lo que hiciste, sin afiches ni grafitis, ahí está el valor de los pintores, porque nosotros veníamos de lo popular, nos conocían, entonces se genera un campo de fuerza desde los ejecutores. Ahí mismo parte la cultura, no es solo el mural, es la cercanía la que logra protección.

MG – Para la villa en general, lo que pasó es que quedó aislada dentro de los edificios. Le generó más valor, encareció la propiedad, pero también generó un manto protector. Cuando partimos, los departamentos valían doce millones, hoy es como cinco veces más, por el museo y la ubicación. Pero también hay otras cosas, estaba el Mixart[15], pero también la Junta de Vecinos, que era más de izquierda y yo tenía una relación con ellos; hay una célula ahí y yo a veces la atendía en la clandestinidad, entonces había condiciones para hacer un museo. Y la curadoría iba en esa misma línea, no era fácil, porque tiene que ver con seleccionar, pero el museo no solo tenía que ponerse a nivel del territorio, sino a nivel mundial.

5. Otra de las características del arte callejero es su esencia colectiva, lo que convive con cierta tensión con la idea del genio único. ¿Cómo ha sido la experiencia de cocreación en cuanto vecinos, artistas, curador y gestor del museo?

RH - Si fuera vecino de la villa de al lado diría hagamos lo mismo. Porque empiezas a ver cómo se hacen todas las conexiones entre vecinos, porque no es llegar y pintar y decir esto es arte. Fue una conjunción de todo. Cuando nos decían al comienzo, pucha, linda la idea de hacer murales, pero el mensaje era "qué tontera esto de haber pedido fondos para hacer murales". Y cuando les decíamos que el proceso participativo era el camino para despertar el sentido de pertenencia e ir propiciando un ambiente para salir del hoyo en que estábamos, mucho no pegábamos. Creo que la estabilidad de este santuario, me gusta esa palabra, este santuario que se formó acá, fue producto de una conjunción de estrellas que permitió ser un referente para artistas e instituciones. Hoy creo que ha sido un elemento relevante en la historia del muralismo chileno.

PA - Son muchas influencias. Una cosa que hace mucho sentido político son los talleres. Para mí es un acto político, porque la educación en el taller tiene ese sentido; colectiva, comunitaria, de transformar una sede en sala de clase y generar una instancia que pregunte ¿qué les dirían a los vecinos en esta pared? Eso es *heavy*, porque es qué les dirían a las personas de su lugar, y para mí eso es un acto súper social, político, comunitario y colectivo, porque pone a todos en un plano artístico. Es clave que la propuesta de arte público contemple que estás trabajando con la comunidad, y que eso es un acto político, social y artístico, que se nutre a partir de toda esta cadena, y que si la desligamos, se transforma en decoración.

MG - Creo que no es fácil, nunca es fácil, es un proceso y tiene tensiones. Un día tuve que decirlo: mira, yo no estoy dispuesto a estar pintando arbolitos, casitas y pajaritos porque es lo que quiere la vecina, sino que quiero que la vecina venga; no la televisión, no la estética de la televisión, sino que aportemos una estética, la hagamos crecer, o sea, aportar, recibir y dar, es relacional y por eso es muy distinto.

También se producen problemas en cómo haces los discursos, que es lo que hizo el INTI[16], que llega a tener un peso, que hace su discurso y lo coloca ahí. Esa es una de las cosas que me dijeron allá, que llegué y pinté lo que quería porque me conocen, porque tienes un respaldo. Pero todos estos cabros que empezaron a pintar tenían que abrirse espacio, por lo tanto, escuchaban y hacían lo que les pedían.

[15] Centro cultural creado en la villa para efectos de la postulación de fondos que darían origen al museo.

[16] Inti Castro, conocido como "INTI", es uno de los muralistas y artistas urbanos más reconocidos a nivel internacional. Nacido en Valparaíso (1982), se destaca por un imaginario andino y espiritual. Más información en https://www.streetartbio.com/artists/about-inti-biography/



>> Mural Nº 31. Título: *Resignación*, fecha de elaboración: 2013 País: Chile Artista: Inti. Ubicación: Tristán Matta c/ Pasaje 4 Fuente: Resignación – MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL



>> Figura 7. Mural Nº 38, Título: *Ofrenda*, fecha de elaboración: 2018. País: Chile. Artista: Ian Pierce «Ekeko». Ubicación: calle Tristán Matta c/ Teodoro Schmidt Fuente: Ofrenda – MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL

El museo, mirado desde las tensiones artísticas, quizás lo mejor es que sea bonito y que tenga colores, pero también es parte de un proceso mayor, hay una experiencia que se acumula a partir del él, es decir, si yo hoy día tuviera que hacer una curaduría elegiría algunos hasta que no me gustan, pero que tienen oficio, calidad, un discurso e identidad. Es muy importante esa base y eso era uno de los desafíos con estos muchachos que estaban por primera vez, decirles mira, aquí está la posibilidad de ir más allá. Miles de metros cuadrados pintados no son gratis, genera tensiones, pero ahí sí se logró un nuevo conocimiento, una reflexión de arte urbano, porque nosotros siempre pintamos en horizontal y ahí empezamos a pintar en forma vertical.

JR - Es la comunidad la que lo hace y eso me lleva a enamorarme de este entorno. Porque si yo lo cierro a una condición política, sería solo para bien de algunos. No todos pensamos igual, no todos razonamos igual y no todos actuamos igual. Por eso estos muros te identifican, porque identifican a todos de diferentes maneras. Cuando llegué acá, hace cuarenta años, estos lugares estaban botados, no tenían ni un brillo. Y hoy se los pelean. Eso empezó a cambiar con los murales. Entonces, es divertido preguntárselo, porque pareciera que el arte no sirve para nada. El arte sirve cuando va enfocado en una ideología que nos involucra a todos, no solamente a algunos.

6. Otra de las tensiones del arte callejero es su permanencia. ¿Cómo observas el futuro del Museo a Cielo Abierto en San Miguel?

JR - Han pasado sesenta y tantos murales, quedan pocos muros. Pero también pasa que el museo se deteriora y que sus animadores envejecen. Yo conocí a Roberto hace años, entonces: ¿Qué necesitaría el museo? Saber quién va a tomar la batuta después de Roberto. No tengo conocimiento de más gente que haya estado tan involucrada como él. También va a ser importante que nos renovemos, que se renueven los murales y los financiamientos, que siempre van a ser necesarios. Es una parte clave, porque si no hay financiamiento, nosotros no vamos a poder tener esta bendición que tenemos.

PA - El tema del futuro es el problema de que pase de museo a mausoleo. Cómo proyectar un arte que es de vida corta; ¿tiene que morir naturalmente? ¿Cómo se sigue construyendo? Una amenaza es que todo esté concentrado en una persona. El museo debería transformarse en una plataforma, para que no ocurra lo del mausoleo. Debería tener una escuela, un taller, una especie de circo del mundo. Para que el museo se mantenga activo, debería generar una plataforma educativa, ¿cachai?, estar haciendo actividades formativas respecto al arte público. Debería ser parte de un plan anual, como que los vecinos terminaran pintando sus propios bloques, pero también que aprendieran a hacer serigrafía, un poco de teoría y que se generaran distintas instancias.

MG - Creo que, de alguna manera, en el museo caímos en la aspiración de cubrirlo todo y mantenerlo ahora es lo más difícil. Hay algunos que a lo mejor no los van a poder restaurar, los van a tener que borrar y tendrá que venir otro pintor, pero ojalá ese pintor que venga sea de un gran nivel, para que podamos retomarlo en términos históricos amplios. Siempre va a estar el diagnóstico de que la vida estaba muy abandonada y que el museo la revitalizó, quizás ahora lo mantengamos y quizás el museo en un minuto muera y tenga que venir un nuevo ciclo para renovarlo. Si finalmente el museo fue una excusa para renovar la villa y defenderla con los edificios que tenía.

RH – Hablando de cómo se mete el Estado, hay una frustración. Porque siguen siendo espectadores, se acercan cuando quieren algo; días del Patrimonio, visitas guiadas. Pero la institucionalidad no ha tenido la disposición, más allá del discurso, de darle valor a este proceso. Es frustrante ver que algo tan hermoso y beneficioso, reconocido más allá de nuestras fronteras, que dicen que es un unicornio en términos de impacto cultural a través del arte público, no l vean como una inversión que genera prestigio, patrimonio y vinculación de las personas con su comunidad. Tiene tantos beneficios y la institucionalidad aún lo mira solo desde el punto de vista funcional.

Antoni Tàpies: Colección del grabador Barbará / Museo Palacio Vergara. junio - agosto – 2026

ROBERTO ACOSTA OYARZO
Artista visual grabador. Docente PUCV y Bellas Artes de Viña del Mar y presidente de Valparaíso Arte Contemporáneo (V.A.C.).
Curador de la Muestra
ORCID: 0009-0001-4219-8719
Contacto: https://robertoacostaoyarzo.com/

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
Antoni Tàpies: Colección del grabador Barbará / Museo Palacio Vergara. junio - agosto – 2026
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 304-308

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6007

La exposición, bajo el título: "Tàpies (colección del grabador Barbarà)", está formada por 29 obras, en su mayoría grabados Bon à Tirer del pintor catalán Antoni Tàpies pertenecientes a la colección del grabador Joan Barbarà (Barcelona, 1927-2013), quien trabajó con Tàpies y también fue el grabador de Miró y Picasso, entre otros nombres destacados. Los Bon à Tirer son las piezas que el artista considera perfectas y se usan como modelo para las tiradas de grabados, que deben acercarse al máximo a su calidad. Son el número 0, que con frecuencia se queda el grabador y tienen anotaciones a lápiz del propio artista. Las obras que componen la exposición abarcan un amplio repertorio estilístico del autor, pudiéndose apreciar las diversas fases creativas de Antoni Tàpies, aunque predominan obras de la década de los años 80, en la que Tàpies recibió homenajes como el Premio de la Fundación Wolf de las Artes (1981), o la Medalla de Oro de la Generalitat de Catalunya (1983). Se incluye en la muestra un grabado original del propio grabador (Toro goyesco), ya que la muestra constituye también un homenaje a tan destacado grabador. La exposición "Tàpies (colección del grabador Barbarà)" ha sido adquirida en su totalidad a los herederos del grabador Joán Barbará y constituye un homenaje y un reconocimiento a la figura de este destacado grabador, quien afirmaba disfrutar con la colaboración con Tápies por su enorme exigencia y su espíritu de vanguardia.

Federico Fernández. Director cultural de FUNIBER[1].

[1] FUNIBER: Facultad de Artes Liberales - Programas Chile - Diplomado UAI

PERSPECTIVA CURATORIAL.

La obra de Antoni Tápies que se exhibirá por primera vez en Viña del Mar en el Museo Palacio Vergara, tiene un especial simbolismo dado el cruce estético que se presenta con la obra gráfica del grabador Carlos Hermosilla cuyo emblemático taller ha funcionado por casi 80 años en este palacio.

La obra de Antoni Tàpies debe comprenderse dentro del contexto de la Europa de posguerra. La devastación de la Segunda Guerra Mundial y las heridas aún abiertas de la Guerra Civil Española produjeron una crisis profunda en el campo de las imágenes. Frente a ello, el informalismo español compuesto por artistas como Rafael Canogar, Antonio Saura, Manuel Miralles y el mismo Tàpies, entre otros, van a responder desde la abstracción, la materia y el trazo gestual al desastre provocado por las guerras. Esta nueva subjetividad es lo que también se va a observar en la nueva escuela de París o lo que veremos en el expresionismo abstracto estadounidense.

Hay un escenario propicio para la mancha y su lenguaje informal, matérico, subjetivo donde el ejercicio de la mímesis y lo representacional da paso al gesto, la huella, la textura como vehículo discursivo, una nueva forma de posición política y sobre todo filosófica frente al mundo.

Son años de renovación visual, de validación conceptual, la libertad creativa es el lema programático de este nuevo orden mundial. El Jazz, la música experimental, la abstracción son el encuadre normativo para esta nueva vanguardia. Esto sin duda demanda una renovación a los intereses narrativos de cualquier artista afiliado al partido comunista cuyos márgenes discursivos se construyen de elementos "reales", o tratando de ser más precisos, proveniente del reino de la mímesis. También es cierto que numerosos artistas abstractos fueron militantes de izquierda o comunistas, y no entendían la abstracción como una renuncia al compromiso político.

Para artistas como Tàpies, la materia, el gesto y el signo constituyeron una alternativa a los lenguajes figurativos vinculados a proyectos ideológicos cerrados. Sin embargo, en la escena artística dominante vinculada al partido y en un afán por homologar la experiencia visual, la figuración es útil para tributar en las consignas, es universal, popular, de masas. La abstracción es todo lo contrario, es subjetiva, personal y compleja.





>> Figura 1. Afiche Exposición en Viña del Mar, de Exposición de la obra de Tapies, de la Colección Barbará Fuente: https://www.instagram.com/p/DaItMG1EQne/?img_index=1

>> Figura 2. Asistentes a la inauguración. De izquierda a derecha: Roberto Acosta, curador de la muestra, Al centro: Directiva CEPA del Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibañez, con su directora: Macarena Roca. A la derecha: Eulogio Rojas, coleccionista, dueño de la colección Barbará.





>> Figuras 3-4. Muestra exposición de grabados de la Colección Barbará. Palacio Vergara, Viña del Mar Chile Fuente: Elaboración propia

Adonde queremos llegar con esto: en términos de filiaciones estéticas podemos decir entonces que el informalismo español dialoga con las experiencias de la nueva escuela de París y del Expresionismo Abstracto estadounidense, estableciendo un sistema simbólico en oposición al bloque soviético. Aun cuando, el realismo social no fue únicamente un instrumento propagandístico ya que, para muchos artistas latinoamericanos, constituyó una herramienta de denuncia social y transformación cultural. Sin embargo, esta variable se entendía como una ampliación de los márgenes de la propaganda cuya finalidad seguía siendo el mensaje colectivo de masas.

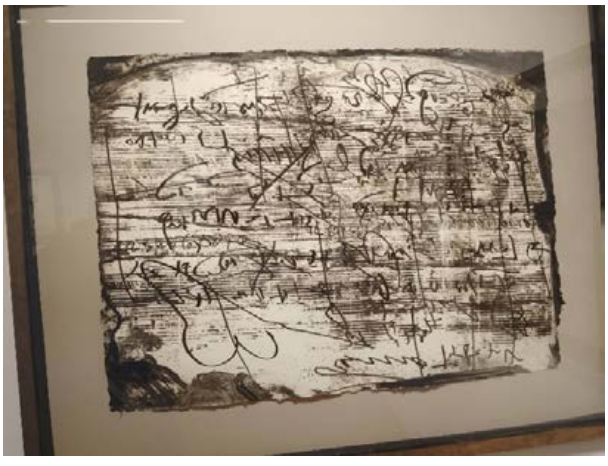
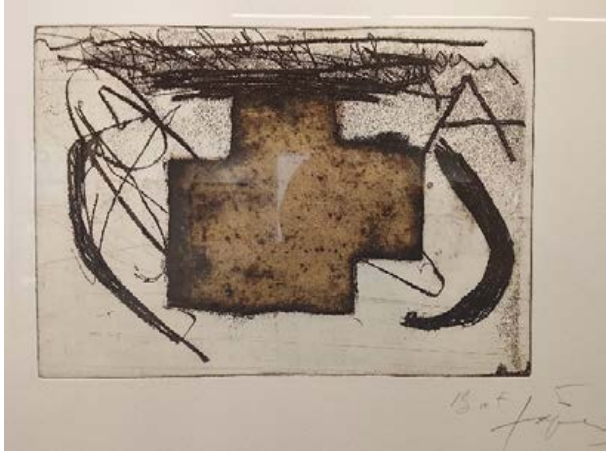
En el contexto de la guerra fría, y desde una posición distinta, la abstracción fue leída por la crítica como una suerte de emancipación de la mirada aferrada a la realidad representacional dominante.

Desde esa perspectiva, resulta interesante observar cómo estos debates llegan también a Chile a través del grupo Signo; Balmes, Barrios, Martinez Bonati, entre otros, cercanos a los informalistas españoles, asumen dichas estrategias, la mancha, la materia y el signo como insumos para la creación. Siendo artistas militantes, perseguidos y exiliados, su búsqueda aspiraba a una comprensión del ser, era una dimensión ontológica que renovaba la escena chilena de manera radical.

En paralelo Antúnez, funda el Taller 99 en Santiago bajo los lineamientos estéticos de Hayter quien ya había sido iluminado por los principios de autonomía del Arte, los cuales llevará al ámbito del grabado como eje central de su práctica.

Carlos Hermosilla, décadas atrás, ya había instalado la enseñanza del grabado en Viña del Mar bajo los lineamientos estéticos adquiridos por Bontá en la escuela de Artes Aplicadas. El mismo Bontá señala que la enseñanza en dicha institución deber ser "de corte nacional y socialista". Esto articula, por décadas los márgenes que Hermosilla graba en la escena del grabado viñamarino y porteño. Para Hermosilla, el grabado tiene una función social, un rol educativo de masas ajustado a las exigencia programáticas del partido comunista soviético. A partir de esta reflexión es que uno podría entender porqué Hermosilla no trabajó la abstracción, cuyos primeros indicios comienzan a aparecer recién en la década de los sesenta abordando desde el cubismo y no desde la mancha.

Hoy en día en una Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar cercana a cumplir 90 años la presencia de Tápies en el Museo permite interrogar, desde una perspectiva crítica, modelos de enseñanza, las experiencias artísticas programáticas y sus consecuencias, contrastar procesos creativos objetivos y medios discursivos.


>> Figuras 5-8. Imágenes muestra exposición de grabados de la Colección Barbará. Palacio Vergara, Viña del Mar, Chile Fuente: Elaboración propia

A partir de esta exposición es posible preguntarse ¿de qué manera los marcos estéticos programáticos condicionan o amplían las posibilidades de desarrollo de un lenguaje artístico en el devenir visual gráfico de una región?, ¿Cómo influyen estos márgenes políticos en la velocidad con que una escena artística incorpora nuevas formas visuales escena del grabado regional?, ¿Hasta qué punto la adhesión a un programa estético e ideológico condicionó el desarrollo del grabado en Viña del Mar durante el siglo XX?







>> Figuras 9-11. Imágenes muestra exposición de grabados de la Colección Barbará. Palacio Vergara, Viña del Mar, Chile Fuente: Elaboración propia

El silencio de Dios, de Ingmar Bergman (1963). Crítica de Cine

ANÍBAL RICCI ANDUAGA
ORCID: 0009-0000-1384-8279

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
***El silencio de Dios*, de Ingmar Bergman (1963). Crítica de Cine**
2026. Vol 19. Nº 30
Páginas 309-313

Un niño que observa con ojos extraños: Ingmar Bergman filmó tres películas que conforman la trilogía *El silencio de Dios*. La primera, *Como en un espejo* (1961), una joven que acaba de salir de una institución psiquiátrica; la segunda, *Luz de invierno* (1963), sobre un sacerdote que ha perdido la fe; y la tercera, *El silencio* (1963), acerca de la inocencia de la infancia. Estas tres cintas no comulgan entre ellas, salvo en la temática relativa a la presencia–ausencia de Dios.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.6008



>> Figura: Fotografía del film *El silencio de Dios*. Fuente: The Silence (1963) El Silencio - Ingmar Bergman - Sub English Sub Spanish

Ingmar Bergman, en *El silencio*, postula a un Dios que no juzga, un niño que observa los extraños juegos de los adultos.

El silencio cierra esta trilogía y es la más esquiva a la hora de encontrarle un significado o una interpretación como en los otros dos filmes. El guion es más confuso, aunque las imágenes son hipnóticas.





>> Figura: Fotografía del film *El silencio de Dios*. Fuente: The Silence (1963) El Silencio - Ingmar Bergman - Sub English Sub Spanish

Escenario apocalíptico: Esther y Anna son dos hermanas que viajan a bordo de un tren junto a Johan, el hijo de Anna. Al comienzo hay una sucesión de primeros planos del niño que observa por la ventana el mundo exterior, una representación de la guerra imperante, cuyos tanques parecen irreales y que Johan los percibe en cámara lenta.





>> Figura: Fotografía del film *El silencio de Dios*. Fuente: The Silence (1963) El Silencio - Ingmar Bergman - Sub English Sub Spanish

El tren pareciera no moverse, todo se ha detenido en un sinsentido sombrío y carente de vitalidad. Para Johan, los tanques son juguetes parecidos a su pistola de mentira.

El mundo está en crisis y vemos a Esther enfermar. Más allá de la dolencia física, se trata de una crisis existencial. Viajaban de vuelta a casa, pero debido al *impasse* de Esther, deben detenerse en una localidad ficticia y hospedarse en un hotel que parece suspendido en el tiempo.

La mirada de un niño: El silencio que propone Bergman es la mirada del niño que interpreta al mundo sin maldad, la guerra es un juego, los *affaires* de su madre otro juego, su madre duerme desnuda junto a él luego de enjuagarla en la bañera. Hay una fuerte carga sexual, Anna no se comporta como una madre y a la primera oportunidad saldrá a tener sexo con un hombre que conoció en un bar.

No queda del todo clara la relación entre hermanas, tan distintas; una se va de copas y tiene sexo, mientras Esther se masturba pensando en Anna y, a pesar de estar enferma, se embriaga en su habitación.

Esther es traductora, una intelectual, en cambio, Anna es más mundana. Esther no quiere demostrar lo que siente ni perder el control, ha llegado a una encrucijada vital.

El mayordomo del hotel habla en otro idioma, las hermanas se han detenido en un pueblo que les es ajeno. En las calles hay tanques, otras veces gente pobre, pero en ese hotel la intimidad se respira ajena al entorno.

Este mayordomo representa a la muerte, la que provee de botellas de licor a Esther; está atento de su cuidado, pero quizás por razones egoístas, la acompaña esperando su partida.

Johan es testigo de cómo Esther se relaciona con su madre. No entiende ese deseo, ni tampoco los celos de su tía, tampoco el odio de Anna.



>> Figura: Fotografía del film *El silencio de Dios*. Fuente: The Silence (1963) El Silencio - Ingmar Bergman - Sub English Sub Spanish









La indiferencia de Dios: El silencio de Dios es esa mirada diáfana, sin dobleces. El mundo se está cayendo a pedazos y Dios no interviene; es como un niño que observa los extraños juegos de los adultos.

La incomunicación es total. Anna tiene sexo con su amante, lo hace delante de Esther, para causarle el máximo daño.

Ingmar Bergman quiso mostrarnos el odio hacia el otro, la guerra como última expresión. La muerte se llevará a Esther, mientras Anna y Johan abordan otro tren que los llevará a destino.

Este tren avanza rápido y afuera arrecia la tormenta. El lugar perdido quedó atrás, Anna se ha librado de su hermana, de sus reproches, del control que ejercía sobre ella.

Esther probablemente sentía amor, pero era tal la incomprensión que Anna siempre pensó que la odiaba. Antes de morir, le tradujo a Johan las palabras de ese extraño idioma, su forma de demostrar afecto por el hijo de su amor no correspondido, pero ella no entenderá esa manera de ver el mundo a través de las palabras.

No valora ese último gesto de amor.



>> Figura: Fotografía del film *El silencio de Dios*. Fuente: The Silence (1963) El Silencio - Ingmar Bergman - Sub English Sub Spanish

> 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