Volumen 19 Márgenes 31

Espacio Arte Sociedad >Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Territorio - Paisaje]

Universidad de Valparaíso
CHILE

Márgenes 31
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 31

Espacio Arte Sociedad >Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Territorio - Paisaje]

Márgenes 31
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 31 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

11> Paisaje urbano: espacio público, territorio y adaptabilidad en la proyección contemporánea de Valparaíso. Taller integrado de ciudad — Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso
Luis Álvarez Aranguiz | Mabel Pasilli Santibañez Gangas | Marcela Canales Oliva | Alejandro Witt Rojas

27> Estrategias de emplazamiento en entornos naturales.
La arquitectura del paisaje medioambiental
Mariana Burgos Carbonell

43> Cementerios chilotes. Revalorización de espacio mortuorios.
Novelia de Jesús Ferrada Zepeda

56> San Antonio. Ciudad en tres tiempos
Gustavo Ávila González

64> Del paisaje a la vivencia oceánica: experiencia, pertenencia y capacidad de acción en la relación de Chile con el mar.
Juan Carlos Galdámez Naranjo

80> El paisaje como pre-espacio antrópico: el agua como modeladora del territorio urbano de Valparaíso
Marcelo Araya Aravena | Luis Álvarez Aránguiz

96> Memoria y paisaje. historias de balleneros y naufragios en Valparaíso.
El caso del navío Vesterlide.
Daniel Malfanti Bravo

114> Antes del paisaje: infraestructura y paisaje deliberativo en *Chicharras* (Luna Marán, 2024)
Mario Antonio Barro Hernández

128> Ida al campo: Transposición espacial, cuerpo y recorrido audiovisual en la Ciudad Abierta de Amereida
Rodrigo Cepeda Ortiz

142> Edgardo Catalán Jiménez, una trayectoria entre Valparaíso, California, Estados Unidos, Europa, la pintura, la gráfica, la gestión cultural y la memoria.
Eulogio Rojas Duran

157> El lar marcado por la intertextualidad religiosa. Una (posible) lectura a los *Poemas del país de Nunca Jamás* De Jorge Teillier
Juan Pablo Espinosa Arce

165> Cuando todo está al revés: gestos de desterritorialización en Diógenes de Sínope
Patricio Ismael Jeria Soto

173> Del milagro en arquitectura: el restaurante chino en el Chile dictatorial
Zeto Bórquez

189> Concepción onto-oikos-geneidos-nomoslógica del paisaje
Juan de Dios Beltrán Mancilla

DOSSIER

202> MUJER/PAISAJE ATÁVICO - Volver la mirada. La obra de Ivonne Picó
Roberto Acosta Oyarzo

208> RESEÑA FILM: DRIVE MY CAR (2021). Dirigida por Ryûsuke Hamaguchi. Basada en el relato homónimo de Haruki Murakami, de 2014
Anibal 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 31
Páginas 7-9

Los conceptos de Paisaje y territorio, son desde hace décadas, nociones que se han ido compleljizando en cuanto a la gama de significados, temas, campos de abstracción, uso, aplicabilidad y vinculaciones o conexiones de estudio y reflexión, pero que no dependen de una sola teoría, autor o campo disciplinar. Desde las nociones de paisaje naturalista, impresionista o romántico de los siglos XVIII al XX, a las concepciones sobre formas sistémicas o diagramáticas y en red, se han recurrido a ellas, desde diversos enfoques, introduciendo una gama siempre interesante, de posibilidades de aplicación.

Coordenadas comprensivas, como las nociones de Patrimonio, historia, cultura, arte, humanidades, o rasgos de lugares específicos, en su vinculación, amplían incluso, nuestro acercamiento a estos conceptos.

En este sentido, tanto Territorio como Paisaje, se nos muestran como un campo no solo interdisciplinario, sino también como planos fértiles de producción.

En el presente número se ha optado por estos conceptos, a fin de hacer confluir justamente, diversos campos en torno al arte, la cultura y sus vínculos con la sociedad y la propia comprensión del entorno geográfico natural y sus imaginarios y proyectos que allí se desarrollan.

De esta convocatoria, entonces, destacan, por un lado, los trabajos vinculados a la arquitectura, su docencia y la confluencia con la geografía, en los artículos de Luis Ávarez, Mabel Passili, Marcela Canales, sobre la comprensión de esta vinculación como condición constante de posibilidad creativa en el diseño proyectual de alumnos de la Escuela de Arquitectura UV, en el contexto del Taller de ciudad, como marco de comprensión de la propia ciudad de Valparaiso. Trabajo que se ha ido vinculando desde hace casi una década, en el taller de arquitectura, que juntos llevan a cabo. La comprensión del territorio en el desarrollo vernáculo de las tramas urbanas, como condiciones desde las cuales emerge un proyecto, es parte de la sensibilidad formativa que se busca desarrollar.

En esta línea, el trabajo de Araya y Álvarez, nos dan cuenta, desde la geografía y los rasgos hídricos que en ella tienen lugar, una verdadera gramática pre-proyectual, del territorio, a través del conocimiento y descripción mayor de los diversos tipos de causes, valles, cerros, cuencas, recorridos regionales, que le dan vida y forma.

Similar derrotero argumental, nos presenta el arquitecto, docente e investigador, Gustavo Ávila, quién ahonda en la vinculación entre territorio y proyecto urbano arquitectónico, a través de planes reguladores y otras herramientas de planificación, en tres momentos históricos de la constitución del puerto de San Antonio, en la región.

Esta confluencia, de territorio, paisaje, rasgos culturales e históricos, se presentan como contexto para poner en valor, preservar y revitalizar el patrimonio arquitectónico y cultural de la ciudad de Cartagena, en la región de Valparaíso, es la que nos ofrece la arquitecta, Javiera Pailamilla, desde un enfoque sostenible que responde a la necesidad de proteger y mejorar su entorno natural ofreciendo una visión integral de estas consideraciones medioambientales, paisajísticas y de valor Patrimonial, aplicadas al habitar áreas costeras, particulares como la ciudad de Cartagena.

En el caso de la arquitecto Mariana Burgos, su trabajo nos acerca a una comprensión del territorio y el lugar, donde la arquitectura se vuelve un instrumento del desarrollo sostenible, que reconoce y resguarda los entornos naturales de obra construida, identificándose como parte del paisaje, a fin de poner en valor el entorno natural respecto al paisaje ambiental y reconocimiento de estrategias proyectuales para su resguardo, especialmente, en el caso del estudio de formas ancestrales de habitar, como el particular caso de los pueblos *kawésqar*, de la zona austral de Chile.

Por su parte, en el caso de la arquitecta, Novelia Ferrada, su comprensión del paisaje indaga desde los imaginarios y conformación de lugar propia de los cementerios, en tanto lugares, donde la experiencia cultural de muerte y despedida, memoria y al recuerdo, dan identidad cultural en el caso de la isla de Chiloé, al sur de Chile, donde la muerte ligada al rito religioso católico tiene una particular cosmovisión propia del sincretismo cultural entre la cultura mapuche-huilliche y la expedición realizada por los jesuitas, durante siglos.

En el caso del artículo de Daniel Malfanti, el autor nos vincula esta noción de territorio marítimo, con ciertas coordenadas historias, que en el caso de Valparaiso, han influido en la geografía humana, al considerar actividades económicas como la pesca y la caza de ballenas, durante los siglos XVIII y XIX, principalmente. En este caso, a través del estudio y valoración patrimonial del hundimiento de barcos balleneros, encontrados en la bahía, como es el caso del navío noruego Vastarlide, encontrado hace algunos años, por el autor, en sus inmersiones subacuáticas, en la bahía.

A su vez, el texto del jurista, Juan Carlos Galdames, nos acera a un análisis del llamado Programa Oceánico Nacional que busca integrar un saber desde las condiciones culturales, jurídicas e institucionales que permiten comprender, decidir y actuar sobre procesos y relaciones vinculados al océano, plasmadas en políticas nacionales comunes.

Además de los artículos antes descritos, también se incluyen manuscritos donde la noción de paisaje surge vinculada más bien a la práctica del arte. Es el caso de los artículos de Eulogio Rojas, quien ahonda en la destacada trayectoria artística del pintor Edgardo Catalán Jiménez, consultando diversas y diferentes fuentes institucionales, archivos de museos, catálogos, prensa y testimonios, además de entretenidas tertulias de conversación con él mismo, en las que me ha compartido registros de prensa y aspectos más **íntimos** de su peregrinaje o de su propio "Ítaca y más allá". También aparecen la intertextualidad teológica como coordenada de análisis que JUAN PABLO ESPINOSA realiza sobre el paisaje poético en la obra de Jorge Teillier, o, en el caso de Juan Beltran, filósofo, que nos aproxima a una comprensión ontogeneidológica del arte orientada a una gobernanza de la Politeia (en palabras del autor) a través de la noción de atmosferas, planteados por Peter Zumthor, aplicados a la obra del artista chileno Juan Downey.

Desde el cine, aparecen dos destacados trabajos, en torno a las nociones de PAISAJE Y TERRITORIO. Por un lado, el caso del investigador mexicano, Mario Barro, quién examina el film *Chicharras* (2024) de Luna Marán, donde destaca la relación entre paisaje, infraestructura y decisión comunitaria en el cine oaxaqueño, apelando a las nociones y coordenadas semiológicas que aparecen, como una genealogía selectiva, recurrente del cine mexicano, y rastreable desde la obra "Sandunga" filmado por Eisenstein, hasta nuestros días.

Junto a este estudio, se presenta también, un film realizado por Rodrigo Cepeda, que, con su obra Ida al Campo, nos muestra una poética visual, contextualizada en la Escuela Amereida, de la PUCV y su reconocida e influyente actividad a nivel nacional e internacional. En su escrito, se analiza el video-poema realizado, realizado en el territorio de la Ciudad

Abierta y presentado en el marco de la Bienal de Arquitectura de Venecia, el año 2025. La obra se concibe como una producción interdisciplinar que articula cine, danza, poesía y arquitectura mediante una experiencia fílmica, situada en el paisaje dunar de Amereida. En el film, se da lectura al poema Ida al Campo de Holderlin, traducido por el destacado poeta y docente, Godofrdo Iommi, quienes, a fines de los años 70, la traducen y publican.

Finalmente, se publican, dos artículos que confluyen en las nociones de TERRITORIO Y PAISAJE, desde la filosofía, análisis cultural y humanidades.

Es el caso del trabajo de Zeto Borquez, quien nos presenta un estudio de cómo se integran y asimilan al paisaje cultural y urbano, los conocidos restaurantes chinos, desde la década de los años 80 en Chile, específicamente, desde su intensificación durante la dictadura y gobierno miliar, a través de rasgos como la exotización y lujo ornamental de su arquitectura, que desde una imagen tradicional e imperial ubica al restaurante chino como un espacio "utópico" e "insular", de fuerte impacto social.

Asimismo, el filósofo, Patricio Jeria, nos muestra una lectura histórico-cultural de la importancia del paisaje y contexto cultural, al analizar la obra del pensador griego Diogenes de Sínope, las que, vistas en su conjunto, ilustran las desviaciones y reconfiguraciones del imaginario clásico cívico-político de la polis griega, acercándonos, en la lectura del autor, a lo que hoy en día se entiende, como acciones de desmantelamiento y desterritorialización del pensar filosófico.

Por último, completan la presente entrega, las reseñas del artista y curador, Roberto Acosta, sobre la exposición regional de la artista-grabadora IVONNE PICÓ, realizada en CASAPLAN, Valparaíso, en julio de este año, inspirada en tres mitos ancestrales nacionales, como son: AÑAÑUCA, CALAFATE Y LICARAYÉN.

También se publica la reseña del film Drive my car (2021), dirigida por el artista japones, Ryûsuke Hamaguchi, basada en el relato homónimo del escritor Haruki Murakami, de 2014, que nos ha enviado, el escritor y crítico de la Sociedad de Escritores de Chile, recientemente fallecido, Anibal Ricci, a cuya memoria, dedicamos este número.

Artículos

Espacio Arte Sociedad

Paisaje urbano: espacio público, territorio y adaptabilidad en la proyección contemporánea de Valparaíso. Taller integrado de ciudad — Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso

LUIS ÁLVAREZ ARANGUIZ
Profesor de Historia, Geografía y Ciencias Sociales y Licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Magíster en Urbanismo, Universidad de Chile. Doctor Honoris Causa por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso[1]
Filiación institucional: Académico del Instituto de Geografía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso.
ORCID: 0000-0001-6383-1790
Mail contacto: luis.alvarez@uv.cl

MABEL PASILLI SANTIBAÑEZ GANGAS
Arquitecta, Magíster en Desarrollo Regional y Medioambiente por la Universidad de Valparaíso, Chile. Doctoranda en la Escuela Internacional de doctorado de la Universidad de Sevilla. Profesora Titular Escuela de Arquitectura Universidad de Valparaíso
Filiación institucional: Coordinadora Taller Integrado Ciudad Ciclo Formativo EAUV. Profesora Guía Proyectos de Titulación Ciclo Profesional EAUV. Profesora Guía Tesinas Ciclo Profundización EAUV.
Ex Directora (2021-2023) y Secretaria Académica de la EAUV (2016-2020)
ORCID: 0009-0008-3788-4192
Mail contacto: Mabel.santibañez@uv.cl

MARCELA CANALES OLIVA
Arquitecta y Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Valparaíso, Chile[2].
Filiación institucional: Profesora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Profesora del Taller Integrado de Ciudad, Ciclo Formativo EAUV. Secretaria de Planificación de la EAUV (2018-2023). Desarrollo de proyectos de Arquitectura y Construcción oficina Olfos-Canales desde 2010.
ORCID: 0009-0001-2437-589X
Mail contacto: marcela.canales@uv.cl

ALEJANDRO WITT ROJAS[3]
Arquitecto. Arquitecto y Licenciado en Arquitectura por la Universidad de Valparaíso, Chile. Diplomado en Docencia Universitaria.
Filiación institucional: Docente Escuela de Arquitectura. Universidad de Valparaíso. Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso desde 2023. Profesor del Taller Integrado de Ciudad, Ciclo Formativo EAUV. Profesor Titular de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso.
ORCID: 0009-0008-7444-951X
Mail contacto: alejandro.witt@uv.cl

[1]: Su trayectoria académica se ha centrado en la geografía urbana y metropolitana, el territorio y las transformaciones socioespaciales de Valparaíso y su área metropolitana.

[2]: Su actividad académica se vincula a la enseñanza del proyecto arquitectónico, los procesos materiales y constructivos y la puesta en valor de saberes y oficios asociados al patrimonio de Valparaíso mediante su registro, preservación y transmisión a través del Taller de Carpintería en Madera de Elías Canales.

[3]: Académico vinculado a la enseñanza de los procesos constructivos, redes e instalaciones y al desarrollo integrado del proyecto arquitectónico.

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Urban landscape: public space, territory, and adaptability in the contemporary planning of Valparaíso. integrated city studio, school of architecture, University of Valparaíso
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 11-26
Recepción: junio 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN

Desde el año 2012, el Taller Integrado de Ciudad de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso ha consolidado una experiencia académica interdisciplinaria orientada a interrogar la ciudad contemporánea desde la articulación entre arquitectura, geografía y paisaje. El ejercicio docente y proyectual se ha concentrado de manera sostenida en Valparaíso, ciudad-puerto y su proyección hacia su área metropolitana, comprendida como un territorio de alta complejidad geográfica, ambiental y cultural, donde el espacio público adquiere un rol estructurante en la vida urbana y en la construcción de ciudadanía. El presente artículo expone los fundamentos conceptuales, metodológicos y críticos que han orientado dicha experiencia, articulando cuatro ejes interdependientes: la lectura del territorio como sistema dinámico, la centralidad del espacio público como soporte cívico y ecológico, la operatividad proyectual del paisaje en la línea propuesta por Enric Miralles, y la incorporación de criterios de adaptabilidad climática como condición ineludible del proyecto urbano contemporáneo. Se sostiene que pensar Valparaíso hoy supone abandonar las lógicas del objeto autónomo y reconocer la ciudad como una construcción territorial en permanente reescritura, donde memoria, geografía y futuro deben dialogar de manera explícita.

Palabras clave: espacio público; territorio; paisaje; Valparaíso; adaptabilidad climática; patrimonio urbano; proyección contemporánea; interdisciplinariedad.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6059

ABSTRACT

Since 2012, the Integrated City Studio at the University of Valparaíso's School of Architecture has consolidated an interdisciplinary academic experience aimed at examining the contemporary city through the interplay of architecture, geography, and landscape. Teaching and design activities have consistently focused on Valparaíso—a port city—and its extension into the metropolitan area, a territory characterized by great geographical, environmental, and cultural complexity, where public space plays a structuring role in urban life and the construction of citizenship. This article outlines the conceptual, methodological, and critical foundations guiding this experience, articulating four interdependent axes: reading the territory as a dynamic system; the centrality of public space as a civic and ecological framework; the operational use of landscape in design, following the approach of Enric Miralles; and the incorporation of climate adaptability criteria as an essential condition for contemporary urban projects. It argues that conceptualizing Valparaíso today requires moving beyond the logic of the autonomous object and recognizing the city as a territorial construct in a state of constant rewriting, where memory, geography, and the future must engage in explicit dialogue.

Keywords: public space; territory; landscape; Valparaíso; climate adaptability; urban heritage; contemporary projection; interdisciplinarity.

1. INTRODUCCIÓN

Las ciudades contemporáneas enfrentan tensiones crecientes derivadas de la expansión descontrolada, la fragmentación territorial, la vulnerabilidad ambiental y la aceleración de los procesos asociados al cambio climático. Estos fenómenos, lejos de constituir variables aisladas, configuran un escenario sistémico donde las herramientas tradicionales de la planificación urbana —el plan regulador, el zoning, la ordenanza— resultan insuficientes para responder a la complejidad del territorio. Frente a este horizonte, el espacio público reaparece como uno de los principales articuladores de la vida urbana, no sólo en su dimensión funcional o estética, sino también como soporte de cohesión social, identidad territorial y construcción democrática (Gehl, 2010; De Solà-Morales, 2008).

La estrecha relación con Valparaíso forma parte de la impronta de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso desde sus orígenes, hace más de setenta años, y encuentra continuidad en la experiencia académica desarrollada durante los últimos catorce años por el Taller Integrado de Ciudad[4]. Centrado en la reflexión proyectual sobre la ciudad, el Taller reconoce en ella un laboratorio territorial excepcional debido a la complejidad de su geografía, sus sistemas de cerros y quebradas, su condición portuaria estructural y la histórica imbricación entre infraestructura, asentamientos humanos y paisaje.

Valparaíso ofrece, en una superficie acotada, un repertorio extraordinariamente denso de desafíos y oportunidades: trama anfiteátrica, riesgos ambientales, patrimonio en disputa, segregación socioespacial, gentrifación, despoblamiento, deterioro infraestructural y, simultáneamente, una vitalidad cívica que reclama el espacio público como su escenario natural. Estas condiciones se inscriben, además, en un proceso metropolitano marcado por la ampliación de las movilidades cotidianas y la creciente diferenciación social del espacio residencial del Gran Valparaíso (Soto Caro & Álvarez Aránguiz, 2012; Valdebenito Valdebenito et al., 2020).

En este marco, el Taller Integrado de Ciudad se inscribe en el modelo de Taller Integrado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, unidad básica del plan de estudios en la que los módulos de Forma, Localización, Hacer y Proyecto trabajan de manera interrelacionada. Los tres primeros aportan conocimientos disciplinares específicos, mientras el módulo de Proyecto permite integrarlos en situaciones concretas. El taller se entiende así como un espacio articulador de saberes técnicos, sociales, culturales y proyectuales, donde el estudiantado aprende a reconocer y utilizar los conocimientos pertinentes para cada problema de ciudad (Urrejola Dittborn, 2020).

La hipótesis principal del taller sostiene que la proyección contemporánea de la ciudad debe comprenderse desde una lectura territorial integrada, en la que arquitectura, geografía y paisaje dialoguen de manera permanente. De esta manera, el proyecto urbano deja de concebirse como un objeto aislado para transformarse en una estrategia territorial capaz de activar relaciones sociales, ecológicas y espaciales. El presente artículo organiza esta indagación en seis ejes: primero, una reflexión sobre el espacio público como articulador urbano; segundo, la incorporación de los aportes conceptuales de Enric Miralles sobre paisaje y emplazamiento; tercero, el reconocimiento de las preexistencias urbanas siguiendo la tradición instalada por Myriam Waisberg; cuarto, las analogías o casos referentes; quinto, la dimensión geográfica específica de Valparaíso; y sexto, la adaptabilidad territorial frente al cambio climático. El recorrido culmina en una reflexión sobre la pedagogía interdisciplinaria del proyecto urbano.

[4]: A lo largo de estos catorce años, el equipo docente que ha llevado adelante el Taller Integrado de Ciudad de la EAUV, en sus distintas etapas, ha estado conformado por las y los arquitectos académicos Andrés Oyarzún Machiavello, Luis Varas Arriaza, Juan Luis Moraga Lacoste, Osvaldo Bizama Calzia, Matías Antezana Saavedra, José Agustín Vásquez, Alejandro Witt Rojas, Marcela Canales Oliva y Mabel Santibáñez Gangas, junto con la guía fundamental del geógrafo Luis Álvarez Aránguiz, cuya participación ha otorgado al taller una perspectiva interdisciplinaria esencial para comprender la ciudad, el territorio y el paisaje.

2. MARCO CONCEPTUAL

Del proyecto-objeto al proyecto-territorio

La transición desde una arquitectura entendida como producción de objetos hacia una arquitectura concebida como operación territorial constituye uno de los desplazamientos más relevantes del pensamiento proyectual de las últimas décadas. Stan Allen (1999) propone la noción de proyecto como "campo" —field condition— para describir aquellas operaciones que organizan relaciones, flujos y continuidades en lugar de fijar formas autónomas. James Corner (1999), por su parte, sitúa el paisaje como medio operativo del urbanismo contemporáneo, capaz de mediar entre la escala territorial y la experiencia cotidiana. Estos planteamientos, junto a la propuesta del urbanismo ecológico desarrollada por Mostafavi y Doherty (2010), permiten redefinir el rol del arquitecto: ya no autor de objetos terminados, sino articulador de procesos.

Desde otra latitud, Milton Santos (1996) entrega un marco igualmente fértil al describir el espacio como una totalidad indivisible compuesta por sistemas de objetos y sistemas de acciones. Esta lectura, profundamente útil para una geografía latinoamericana, ofrece al taller un horizonte epistemológico que permite pensar Valparaíso no como suma de edificios sino como un texto territorial donde se sedimentan historias, técnicas, conflictos y memorias. La ciudad, en consecuencia, se aborda como un palimpsesto: un soporte donde cada intervención dialoga con capas previas y proyecta condiciones futuras.

A este marco se suma la noción de espacio infraestructural propuesta por Keller Easterling (2014), que reconoce la capacidad política de las infraestructuras para organizar lo urbano más allá de la arquitectura formal, así como la lectura tectónica de Kenneth Frampton (1995), que insiste en la materialidad como instancia ética del proyecto. La articulación de estas referencias permite al taller construir un repertorio crítico capaz de sostener una mirada simultáneamente histórica, ecológica y operativa sobre la ciudad.

La experiencia del Taller de Ciudad: aproximación metodológica

El Taller Integrado de Ciudad opera como un dispositivo pedagógico interdisciplinario que combina trabajo de campo, observación dirigida, cartografía crítica y proyecto. Su metodología se articula en cinco fases sucesivas, aunque recursivas, que permiten volver sobre las observaciones y decisiones adoptadas a medida que avanza el proceso proyectual.

La primera fase consiste en el reconocimiento territorial mediante caminatas extensas por cerros, quebradas y el plan de la ciudad. Las observaciones se registran a través de dibujos y croquis, levantamientos de recorridos peatonales y la identificación de bordes, umbrales y discontinuidades.

La segunda fase corresponde a la elaboración de cartografías interpretativas. En ellas, los estudiantes cruzan información topográfica, ambiental, social y patrimonial, evitando comprender la representación como un registro neutro y asumiendo la cartografía como un acto de selección, interpretación y construcción de una mirada sobre el territorio.

La tercera fase aborda la formulación de temáticas proyectuales. A partir de la lectura territorial, se identifican vacíos, conflictos y oportunidades capaces de orientar y organizar una intervención arquitectónica.

La cuarta fase está dedicada al estudio de casos referentes. En esta etapa, el cuerpo docente selecciona autores y obras de arquitectura significativas para el quehacer del taller, abordando tanto sus antecedentes como las formas en que dichas obras se insertan y operan en el territorio. A través de estos levantamientos, los estudiantes incorporan referencias relativas a tamaños, escalas, envergaduras, aproximaciones proyectuales, programas y usos, así como a las relaciones ambientales y espaciales presentes en cada caso. Esta revisión permite construir un repertorio crítico capaz de orientar y enriquecer el desarrollo posterior de las propuestas. El referente no se comprende, por tanto, como un modelo formal que deba reproducirse, sino como una fuente de preguntas, relaciones y decisiones situadas.

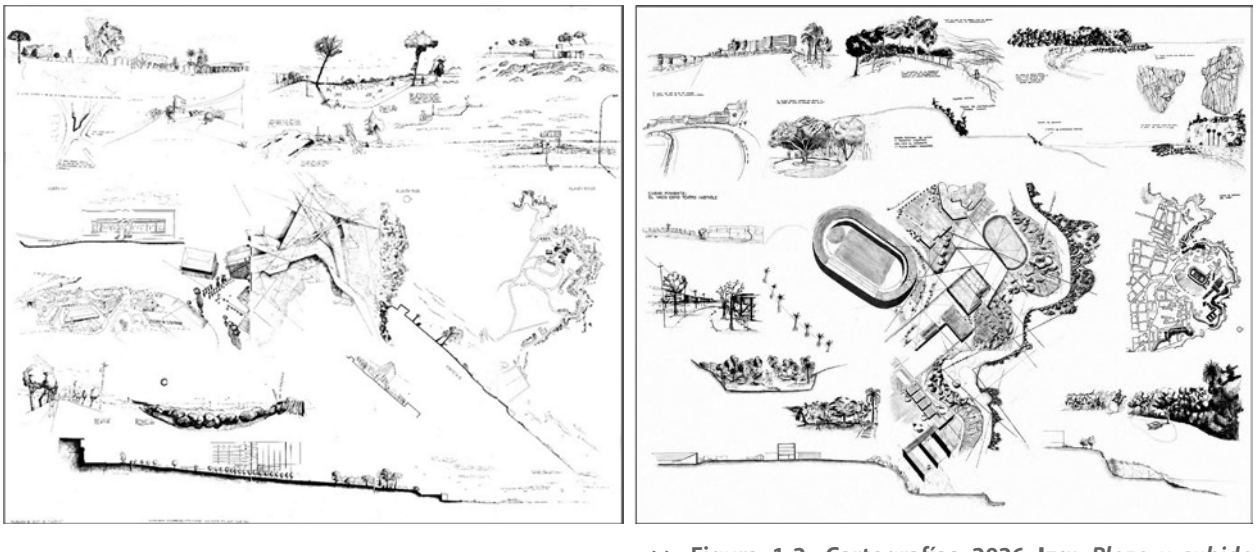
Finalmente, la quinta fase corresponde al desarrollo del proyecto territorial propiamente tal. La propuesta se trabaja en múltiples escalas —desde la estrategia urbana, las estructuras elementales de ciudad hasta el Edificio de Ciudad—, manteniendo una coherencia argumental con la lectura territorial previamente construida.

Este recorrido busca formar una sensibilidad proyectual capaz de relacionar observación, análisis y propuesta, evitando tanto el diagnóstico desvinculado del proyecto como la intervención desligada de las condiciones del territorio. En correspondencia con el programa del Taller Integrado de Ciudad, la metodología se orienta a configurar y cuidar el espacio común mediante

la observación, la concepción y la propuesta de intervenciones arquitectónicas denominadas edificios de Ciudad denominadas edificios de ciudad, capaces de articular y consolidar estructuras elementales de la ciudad. Desde una aproximación amplia y abierta, se desarrollan ejercicios proyectuales de carácter acupuntural, capaces de reconocer y activar nuevos potenciales en sus contextos.

La construcción del paisaje para el acontecimiento público se aborda mediante preguntas abiertas sobre la naturaleza y las cualidades de los lugares, prestando especial atención a la relación de interdependencia entre ciudad y territorio. Comprender la ciudad como soporte y expresión del territorio implica, además, hacerse cargo de sus condiciones naturales, geográficas y ambientales, incorporándolas como materias activas del proyecto y no solamente como antecedentes del análisis.

En este proceso, el trabajo de campo, los dibujos analógicos, las maquetas de papel, las cartografías interpretativas, las visitas a obras y las presentaciones desarrolladas por el propio estudiantado no constituyen recursos accesorios, sino medios fundamentales para vincular observación, análisis, construcción y proyecto. Estas prácticas promueven un aprendizaje activo, colaborativo y reflexivo, desplazando la atención desde el resultado terminado hacia los procesos de mirar, interpretar, hacer y proyectar mediante los cuales se construye el conocimiento arquitectónico.



>> Figura 1-2. Cartografías 2026 Izq: ***Plaza y subida Leopoldo Carvallo*****. elaborada por el equipo de estudiantes integrado por Renata Araya Díaz, Lucas González Roa, Natalia Hurtado Rojas, Jazmín Olivos Farías, Sofía Tejeda Niño. Der:** ***Plaza Ruben Darío*****. elaborada por el equipo de estudiantes integrado por Danae Cortés Escalante, Javier Doering Carcey, Amelí González Revuelta, Catalina Hernández Machuca, Agustina Silva Ibáñez. Fuente: Fotografía: Archivo del Taller Integrado de Ciudad, EAUV.**

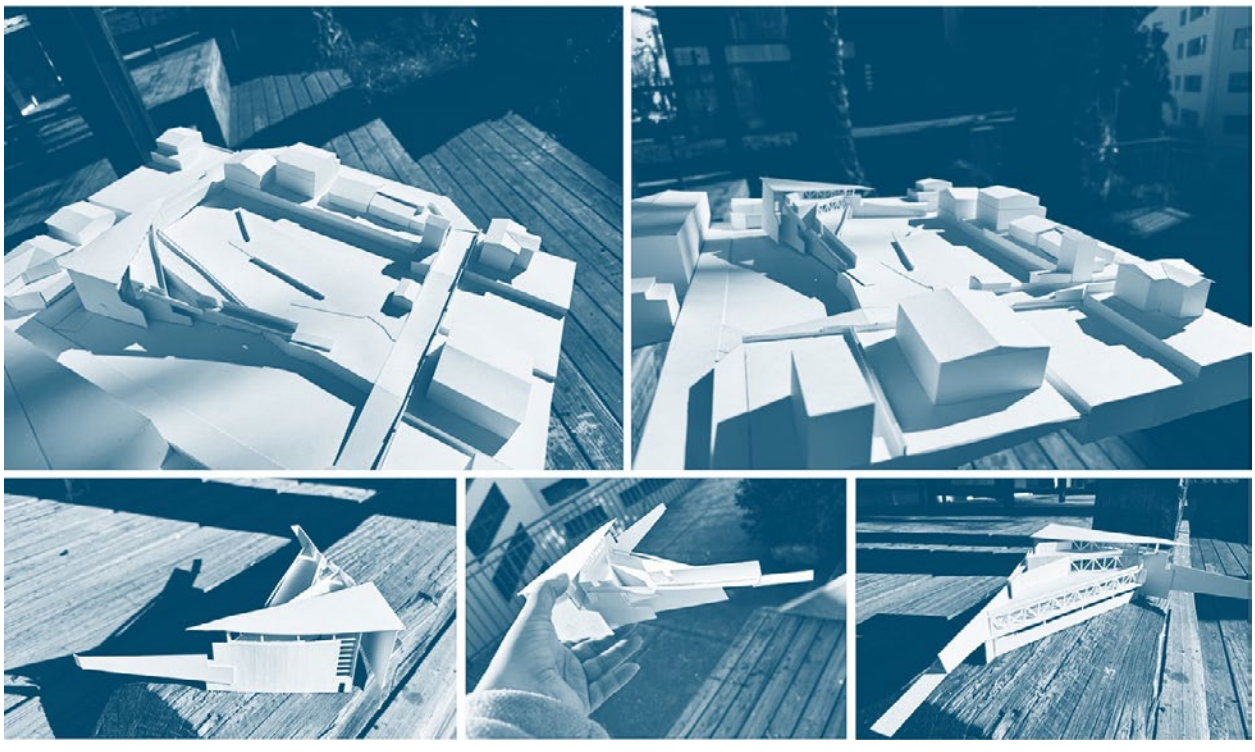
Espacio público y articulación urbana

En continuidad con la lectura histórica de Álvarez Aránguiz (2001), el taller ha comprendido el espacio público como una estructura fundamental de articulación urbana. Más allá de plazas, calles o parques específicos, se concibe como el soporte físico y simbólico donde se desarrolla la experiencia colectiva de la ciudad. En la línea propuesta por Solà-Morales (2008), lo público no se reduce a su titularidad jurídica ni a su geometría, sino que constituye una cualidad relacional construida mediante la apropiación cotidiana. Recogiendo una noción ampliamente asociada al pensamiento de Richard Sennett, la ciudad puede comprenderse como el lugar común de quienes no tienen nada en común, una condición que convierte al espacio público en el ámbito privilegiado para el encuentro, la negociación y el reconocimiento mutuo.

En Valparaíso, esta condición adquiere particular relevancia debido a la complejidad de sus desplazamientos, a las discontinuidades topográficas y a la fragmentación heredada de los procesos históricos de urbanización. Las escaleras, los ascensores, los miradores, las quebradas y los recorridos peatonales conforman una red territorial que organiza la experiencia urbana mucho más allá de la lógica convencional del plano horizontal. Esta experiencia puede comprenderse desde la convergencia entre la traza urbana, entendida como persistencia material y cultural del territorio, y la intimidad, como dimensión vivida del habitar. Desde esta perspectiva, la ciudad se configura como una morada ampliada en la que memoria, cuerpo y territorio se entrelazan y construyen una poética urbana situada (Pasilli Santibañez Gangas & Molina Oyarzún, 2026). Caminar Valparaíso es leer un palimpsesto: el cuerpo se ajusta a una geometría que mezcla pendiente, vacío y vista, y donde el espacio público se desliza por intersticios que la planificación formal a menudo no registra.



>> Figura 3. ***Modelo de estudio de espacio público del Museo Sacro de Adeje, obra de Fernando Menis.*** **Escala 1:200. Año 2024. Nota. Modelo elaborado por el equipo de estudiantes integrado por Natalia Cancino Jaque, Natacha Ordenes Mora, Marylen Sánchez Vidal. Fuente: Fotografía Archivo del Taller Integrado de Ciudad, EAUV.**



En consecuencia, las propuestas desarrolladas en el taller han buscado fortalecer sistemas de conectividad territorial capaces de vincular áreas deterioradas, activar nuevas centralidades barriales y promover formas contemporáneas de vida urbana. La recuperación de espacios intersticiales, bordes degradados, vacíos urbanos y edificios obsolescentes, ha sido abordada como una oportunidad para reconstruir relaciones comunitarias y ambientales. En este sentido, el espacio público deja de ser entendido como residuo urbano —remanente de operaciones mayores— para convertirse en infraestructura social y ecológica, capaz de soportar simultáneamente encuentro ciudadano, biodiversidad y regulación climática.

Conviene insistir en que esta concepción ampliada del espacio público no es metafórica: implica decisiones proyectuales concretas en materia de pavimentos permeables, arbolado urbano, mobiliario adaptable, accesibilidad universal y articulación con el transporte público. La calidad democrática del espacio se mide en la capacidad efectiva de ser usado por la diversidad de cuerpos, edades y trayectorias que constituyen la ciudad.

>> Figura 4. ***Modelo de estudio de espacio público del Centro Cívico de Hostalets de Balenyà, obra de Enric Miralles y Carme Pinós.*** **Escala 1:200. Año 2024. Nota. Modelo elaborado por el equipo de estudiantes integrado por Tomás Moreno Vargas, Martín Pacheco Guerra, Elian Rebolledo Saavedra. Fuente: Fotografía: Archivo del Taller Integrado de Ciudad, EAUV.**

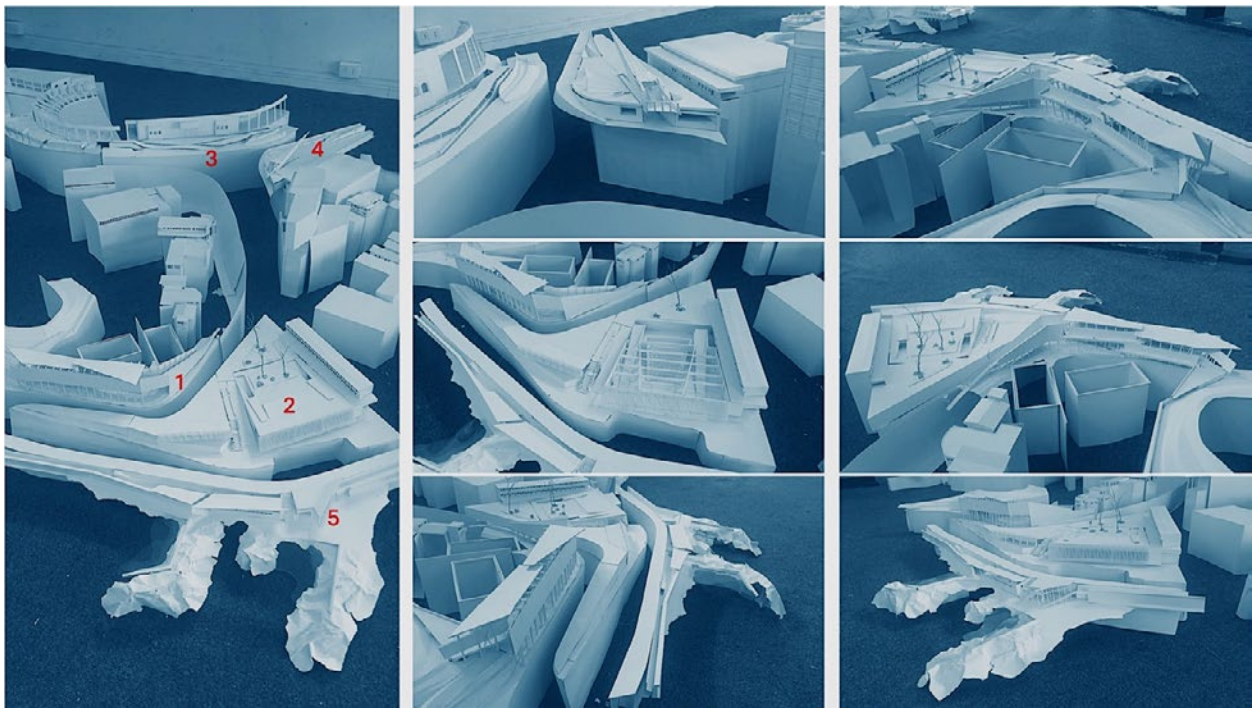
3. ANTECEDENTES

Paisaje y contexto: aportes de Enric Miralles

Uno de los principales referentes conceptuales del taller ha sido el pensamiento proyectual de Enric Miralles (1955-2000), particularmente sus reflexiones sobre paisaje, preexistencia y contexto urbano (Miralles & Pinós, 1991; Muro, 2016)Su obra propone comprender el proyecto arquitectónico como una continuidad del territorio, no como una imposición autónoma sobre éste. Los planos de Miralles —dibujos densos, fragmentarios, casi geológicos— son ya en sí mismos una declaración: el proyecto se origina en la observación atenta de las huellas, los recorridos, las memorias y las dinámicas ambientales del lugar.

Esta lectura se profundiza al considerar el papel que Miralles atribuía al plano de emplazamiento. Lejos de entenderlo como un documento administrativo destinado únicamente a localizar un edificio, lo concebía como un registro del pensamiento arquitectónico que se dibuja y redibuja a lo largo de todo el proceso. Dibujar un lugar supone comprenderlo y, al mismo tiempo, transformarlo: el plano revela tanto la manera en que el lugar informa al proyecto como aquella en que el proyecto modifica el lugar (Muro, 2016). Por ello, no reproduce indiscriminadamente toda la realidad disponible, sino que selecciona las huellas, edificios, curvas de nivel, árboles, pavimentos y recorridos que participan en la conversación entre proyecto y territorio. Cada plano construye así sus propios límites y materializa un acuerdo específico con el lugar.

Esta concepción se traslada al trabajo con planos y modelos, mediante los cuales se construye lo que Miralles llamaba el «terreno de juego»: un campo de relaciones en el que determinados elementos del territorio entran en conversación y comienzan a configurar el espacio del proyecto. Como se observa en la figura 4, la continuidad producida por los pliegues del papel permite hacer visible un ámbito de intervención, no como una delimitación previa, sino como una condición que emerge del propio proceso de representación.



>> Figura 5. ***Modelos de Emplazamiento y Proyectos Plaza y Subida Carvallo, Escala 1:200.*** **Nota. 1.-Centro de deporte, movilidad y memoria costera [Renata Araya Díaz], 2.-Zócalo Plaza Carvallo [Lucas González Roa], 3.-Antesala del Deporte Estadio Elías Figueroa [Natalia Hurtado Rojas], 4.-Gnomón Urbano [Jazmín Olivos Farías], 5.-Parque Costero para viento y mar [Sofía Tejeda Niño]. Fuente: Fotografía Archivo del Taller Integrado de Ciudad, EAUV.**

En esta perspectiva el paisaje no constituye un fondo escénico sino una condición activa del proyecto. La arquitectura aparece entonces como una mediación entre territorio, experiencia humana y temporalidad. Esta lectura resulta especialmente fértil en Valparaíso, donde la topografía, las visuales, los recorridos y la condición anfiteátrica determinan profundamente la estructura urbana. La ciudad no puede comprenderse únicamente desde categorías funcionales o normativas; requiere una lectura sensible de sus formas de ocupación, de sus vacíos y de las relaciones entre cerros, plan y borde costero.

El taller ha incorporado estos principios mediante ejercicios de observación territorial, análisis de recorridos, estudios de paisaje y exploraciones proyectuales que buscan construir continuidad entre intervención arquitectónica y soporte geográfico.

El gesto miralliano enseña que proyectar es también recordar: cada propuesta es una decantación de capas previas que el dibujo hace visibles. En Valparaíso, esta operación adquiere un sentido particular, porque la ciudad ha sido históricamente escrita por la geografía: las escaleras siguen quebradas, los pasajes responden a curvas de nivel, las casas se adaptan a pendientes imposibles. Reconocer esa escritura previa es la condición primera de toda intervención responsable.

Preexistencias y patrimonio territorial: la lectura de Myriam Waisberg

Otro eje fundamental ha sido el reconocimiento de las preexistencias urbanas y territoriales como soporte del proyecto contemporáneo. En este ámbito adquieren especial relevancia los estudios desarrollados por Myriam Waisberg (1992, 1994), arquitecta e investigadora cuya obra ha marcado de manera decisiva la comprensión patrimonial de Valparaíso. Waisberg identificó tempranamente que el patrimonio urbanístico de la ciudad no reside únicamente en edificios singulares y aislados, sino en la continuidad de sus relaciones espaciales: la trama de pasajes, escaleras, recorridos, perspectivas y formas de ocupación adaptadas a la topografía. Su lectura propone una comprensión relacional del patrimonio, en la que el conjunto y la persistencia de la traza adquieren mayor relevancia que la pieza arquitectónica individual.

Desde esta perspectiva, las intervenciones urbanas deben evitar la negación de las estructuras territoriales históricas y trabajar, en cambio, a partir de ellas como soporte de nuevas programáticas urbanas. El reconocimiento de la condición anfiteátrica de Valparaíso —tantas veces evocada como su rasgo distintivo— no puede reducirse a una celebración paisajística, sino que debe traducirse en estrategias proyectuales precisas: resguardar las relaciones visuales, mantener la continuidad de los recorridos públicos, reconocer los pasajes históricos como bienes colectivos y preservar el carácter multiescalar de la ocupación.

Esta lectura de la traza fue activada pedagógicamente mediante el ejercicio *Impresiones A Valparaíso* (Taller Integrado de Ciudad 1-A, 2024), desarrollado a partir del documental *A Valparaíso*, realizado por Joris Ivens en 1962. El estudiantado volvió a las localizaciones registradas en la película para observarlas y representarlas desde su condición contemporánea, confrontando los fotogramas históricos con las actuales formas de habitar la ciudad. Más que reproducir las imágenes originales, el ejercicio permitió reconocer continuidades, transformaciones, pérdidas y desplazamientos, comprendiendo el patrimonio no como una herencia estática, sino como un campo vivo de relaciones materiales, sociales y simbólicas. Esta experiencia reforzó el valor del archivo audiovisual como instrumento de lectura territorial y como detonante de una pedagogía situada (Pasilli Santibañez Gangas et al., 2025).



>> Figura 6. ***1.-Fotograma film "A Valparaíso" de Joris Ivens (1962); 2.-Fotograma ejercicio académico "Impresiones A VALPARAÍSO 2024".*** **Fuente: 1.- Película documental "A Valparaíso" (Ivens, 1962). 2.-Trabajo académico "Impresiones A VALPARAÍSO 2024" (Taller Integrado Ciudad 1-A 1s 2024) Vimeo. https://vimeo.com/1093732440**

Sobre esta base, y a lo largo de distintas etapas del Taller Integrado de Ciudad, los ejercicios y propuestas han recibido denominaciones que condensan las condiciones territoriales desde las cuales se inicia cada indagación: *Ciudad Quebrada, Ciudad del Estero, Ciudad de las Dunas, Ciudad Pendiente, Remansos de Ciudad, Ciudad Resonante, Ciudad del Valley Ciudad Poniente.* Estos nombres operan como enunciados proyectuales: reconocen una condición particular del territorio —la quebrada, el curso de agua, la duna, la pendiente, el valle, el borde o determinados espacios de pausa y resonancia urbana— y la convierten en materia de observación, interpretación y proyecto. Más que delimitar temas cerrados, expresan distintas maneras de interrogar la ciudad y de hacer visibles relaciones territoriales capaces de orientar nuevas formas de intervención. Nombrar cada experiencia constituye, en este sentido, una primera operación de proyecto: permite reconocer qué condición del territorio entra en juego y desde dónde comienza a construirse una mirada sobre la ciudad.

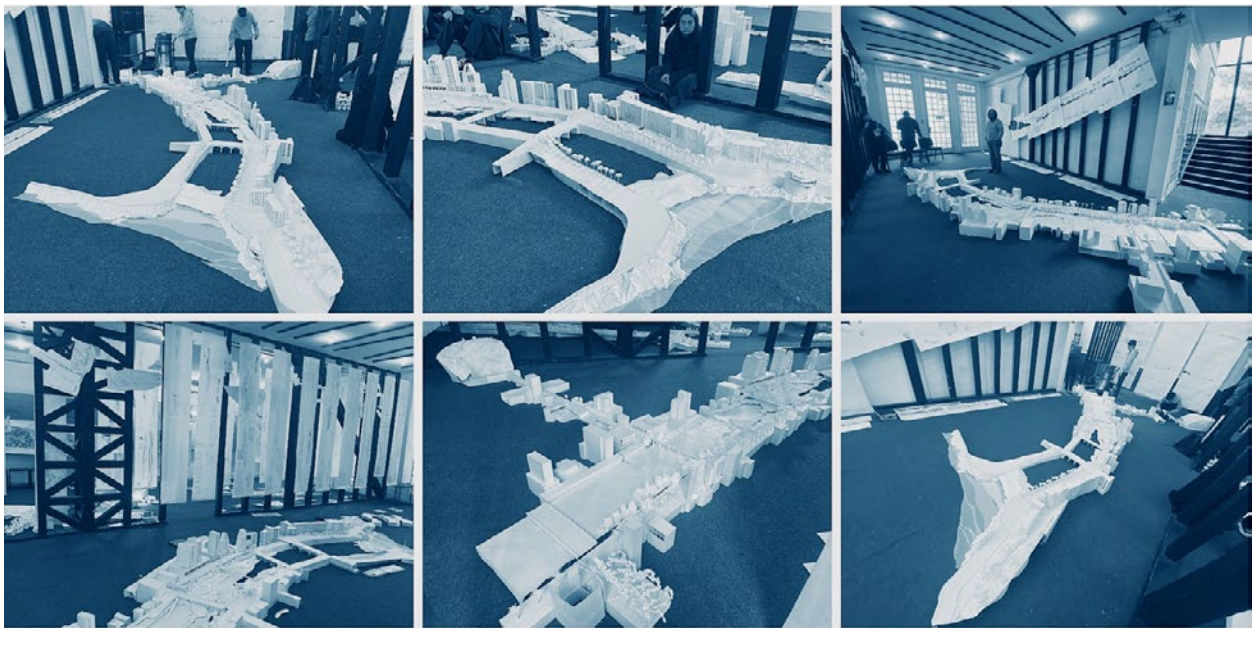
4. METODOLOGÍA GENERAL DE TRABAJO

Desde estas distintas aproximaciones, el taller ha desarrollado propuestas orientadas a:

- Recuperar los sistemas históricos de movilidad peatonal, especialmente escaleras, pasajes, senderos y conexiones transversales deterioradas, entendidos como infraestructura cívica fundamental de los cerros.
- Reactivar las quebradas urbanas como ejes ambientales, espaciales y comunitarios, revirtiendo su histórica condición de vertedero, espacio residual o barrera entre sectores de la ciudad.
- Reconocer y fortalecer corredores ambientales y sistemas hidrográficos, abordando las cuencas y subcuencas del estero Marga Marga en Viña del Mar, las dunas de Concón y el estero de Limache como estructuras territoriales capaces de articular continuidad ecológica, espacio público y nuevas formas de ocupación urbana.
- Articular redes de infraestructura y equipamiento público, vinculando sistemas de ascensores, recorridos peatonales, baños públicos, espacios de descanso y programas complementarios. Estas propuestas buscan superar la intervención aislada y construir sistemas urbanos dotados de una mezcla equilibrada de usos, capaces de sostener la vida cotidiana y promover una ocupación continua y diversa del espacio público.
- Reactivar iglesias y edificios en proceso de obsolescencia como núcleos de revitalización urbana. A partir del estudio de La arquitectura religiosa de Valparaíso. Siglos XVI–XIX de Waisberg y de la documentación conservada en el Archivo de Historia de la Arquitectura de Valparaíso, el taller trabajó con doce iglesias y sus entornos. Los edificios fueron comprendidos no solo como objetos patrimoniales, sino como estructuras capaces de prolongarse hacia la ciudad mediante pasajes, plazas, recorridos y nuevos equipamientos. Las propuestas exploraron la actualización de sus usos y la incorporación de programas comunitarios, culturales, educativos y sociales capaces de devolver centralidad a sectores hoy marginados o deteriorados.
- Generar espacios comunitarios de proximidad capaces de acoger prácticas culturales, deportivas, educativas y productivas de pequeña escala, fortaleciendo las redes sociales existentes.
- Promover programas mixtos y complementarios capaces de revitalizar sectores degradados sin desencadenar procesos de expulsión vecinal, preservando la vida barrial y las formas locales de apropiación del espacio.

- Releer la relación entre Playa Ancha y su borde costero, reconociendo la singularidad de un territorio cuya ocupación se produjo predominantemente desde la cima hacia la ladera, dejando muchas quebradas y conexiones con el mar en condiciones de abandono o marginalidad. Frente a esta discontinuidad, el taller entiende el borde no solamente como límite geográfico, sino como infraestructura territorial, patrimonio natural y espacio de oportunidad urbana. Las propuestas incorporan actividades deportivas marinas, equipamientos para la investigación del medio litoral y programas terapéuticos vinculados al mar, articulando conservación, uso público y nuevas formas de ocupación.

Estas estrategias entienden el patrimonio no como congelamiento formal, sino como capacidad de adaptación, continuidad y transformación territorial. La ciudad histórica se convierte así en un repertorio operativo que enseña cómo habitar la pendiente, cómo relacionar vacío y construcción, cómo aprovechar las condiciones ambientales y cómo producir comunidad desde la calle, el pasaje, la quebrada, el edificio preexistente o el borde costero. Conservar Valparaíso no significa detener su transformación, sino sostener y actualizar las relaciones territoriales, sociales y culturales que lo han hecho singular.



>> Figura *7. Modelo de Ciudad Escala 1:200, Ciudad del Estero*, Primer semestre año 2023. Fuente: Fotografía Archivo del Taller Integrado de Ciudad, EAUV

5. RESULTADOS

Geografía, cerros y quebradas: el palimpsesto territorial de Valparaíso

Comprender Valparaíso exige una lectura específica de su soporte geográfico. La ciudad se organiza en torno a una bahía abierta hacia el norte y a una sucesión de cerros separados por quebradas que descienden bruscamente hacia el plan. Esta configuración anfiteátrica no es decorativa: condiciona la totalidad de los procesos urbanos, desde la accesibilidad y la exposición solar hasta el escurrimiento hídrico y la propagación de incendios. La densidad del relieve obliga a pensar la ciudad simultáneamente en planta y en sección, y revela la insuficiencia de una planificación basada exclusivamente en la representación horizontal.

Las quebradas, en particular, constituyen un sistema territorial estratégico cuya función ha sido históricamente subvalorada. Espacios percibidos como residuos, han sido sometidos a ocupación informal, rellenos, vertederos clandestinos y deforestación. Sin embargo, leídas en clave contemporánea, las quebradas operan como corredores ecológicos, sistemas de drenaje natural, reguladores térmicos y reservorios de biodiversidad urbana. Su recuperación no es un gesto paisajístico sino una decisión infraestructural de primer orden, especialmente en un contexto de creciente vulnerabilidad climática.

La trama urbana del plan, por su parte, conserva la huella de los procesos portuarios y comerciales del siglo XIX. Sus calles estrechas, sus manzanas irregulares y su tejido denso entregan un soporte de gran calidad cívica que la planificación moderna no siempre ha sabido cuidar. La articulación entre plan y cerros —mediante ascensores, escaleras, calles en pendiente y plazas-mirador— constituye un sistema único que merece ser comprendido como infraestructura cultural antes que como problema de movilidad.



>> Figura 8. ***Modelos de Ciudad Escala 1:200, Ciudad Poniente*****. Presentación Plaza del Inmigrante, Valparaíso. Primer semestre año 2026. Fuente: Fotografía Archivo del Taller Integrado de Ciudad, EAUV**

Cambio climático y adaptabilidad territorial

Uno de los principales desafíos contemporáneos para Valparaíso corresponde a la creciente vulnerabilidad ambiental derivada del cambio climático. Los incendios urbanos y periurbanos —cuya magnitud ha aumentado de manera dramática en la última década—, la escasez hídrica progresiva, la degradación de quebradas y la exposición de asentamientos humanos a riesgos naturales obligan a repensar profundamente las formas de ocupación territorial. La ciudad ya no puede ser proyectada bajo el supuesto de un clima estable: la incertidumbre se ha vuelto una variable estructural del diseño. (Intergovernmental Panel on Climate Change [IPCC], 2022; Ministerio del Medio Ambiente, 2025).

En este escenario el taller ha incorporado progresivamente criterios de adaptabilidad territorial y resiliencia urbana, entendiendo que las futuras intervenciones deberán responder simultáneamente a exigencias ambientales, necesidades sociales, continuidad ecológica y condiciones de seguridad territorial. La adaptabilidad no se concibe como un atributo añadido al proyecto, sino como una lógica que atraviesa la totalidad de las decisiones, desde la elección de materiales hasta la definición de tipologías edificatorias y la organización de la trama urbana.

Las quebradas, históricamente comprendidas como vacíos residuales, son reinterpretadas como infraestructuras ambientales estratégicas capaces de contribuir a:

- Infiltración hídrica y recarga de napas, en un contexto regional de creciente sequía estructural.
- Conectividad ecológica entre la matriz natural periurbana y los espacios verdes interiores de la ciudad.
- Mitigación térmica mediante sombra, evapotranspiración y enfriamiento por vegetación.
- Prevención de riesgos asociados a aluviones, incendios de interfaz y movimientos de ladera.

Asimismo, el espacio público adquiere una dimensión climática fundamental, transformándose en soporte de biodiversidad urbana, ventilación natural y regulación ambiental. La sombra, el agua, el suelo permeable y la vegetación nativa no son ornamentos sino dispositivos de habitabilidad en un clima en transformación. La ciudad contemporánea requiere abandonar modelos rígidos de planificación y avanzar hacia estrategias territoriales adaptativas capaces de integrar incertidumbre, complejidad y transformación permanente (Mostafavi & Doherty, 2010).



>> Figura 9. ***Modelos de Ciudad Escala 1:200, Ciudad de las Dunas*****. Presentación Paseo Atkinson, Valparaíso. Segundo semestre año 2023. Fuente Fotografía: Archivo del Taller Integrado de Ciudad, EAUV**

Estrategias proyectuales: del proyecto-objeto al proyecto territorial

Los ejercicios desarrollados en el Taller de Ciudad han permitido decantar un conjunto de estrategias proyectuales que articulan los marcos conceptuales antes descritos con la realidad operativa del proyecto. Estas estrategias no constituyen una receta sino un repertorio: maneras de aproximarse al territorio que han demostrado ser productivas frente a la complejidad del caso porteño.

Una primera estrategia consiste en operar por sistemas y no por piezas: las propuestas se conciben como redes —de espacios públicos, de equipamientos, de itinerarios— antes que como objetos singulares. Una segunda estrategia es la del proyecto mínimo: intervenciones acotadas de alto impacto, capaces de detonar transformaciones mayores con economía de medios. Una tercera estrategia trabaja desde lo existente, reconociendo en las preexistencias urbanas un capital proyectual: rehabilitar antes que reemplazar, completar antes que sustituir.

Una cuarta estrategia incorpora la dimensión temporal del proyecto, asumiendo que las intervenciones urbanas no se completan en un acto único sino que se despliegan en el tiempo. Esto implica diseñar tanto la forma final como el proceso de implementación, contemplando fases, reversibilidades y posibilidades de ajuste.

Finalmente, una quinta estrategia trabaja la cuestión de la cogestión: el espacio público se proyecta junto con sus comunidades de uso, y no para ellas, asumiendo que la sostenibilidad social de la intervención depende del grado de apropiación efectiva que logre.

6. CONCLUSIONES

La experiencia del Taller de Ciudad ha permitido consolidar una aproximación interdisciplinaria al proyecto urbano que articula arquitectura, geografía, paisaje y territorio. En Valparaíso, esta perspectiva resulta particularmente significativa debido a la complejidad de una ciudad en la que geografía y urbanización conforman una unidad inseparable. La ciudad-puerto constituye un territorio donde las dimensiones patrimoniales, ambientales y sociales se encuentran profundamente entrelazadas, por lo que toda intervención exige reconocer previamente las capas históricas, espaciales y naturales que la sostienen.

El espacio público aparece, en este contexto, como una estructura esencial para la reconstrucción de vínculos urbanos, sociales y ecológicos. Más que un componente accesorio de la ciudad, constituye el soporte de la experiencia colectiva y de su futura capacidad de adaptación. Las intervenciones desarrolladas en el taller buscan construir nuevas relaciones entre paisaje, memoria urbana y transformación contemporánea, entendiendo que el proyecto debe interpretar las condiciones históricas y ambientales del territorio sin renunciar a su capacidad de activar nuevos usos, recuperar continuidades y fortalecer la vida común.

La experiencia confirma, asimismo, la necesidad de avanzar hacia formas de pensamiento interdisciplinario y transdisciplinario capaces de enfrentar la creciente complejidad de las ciudades contemporáneas. La arquitectura, la geografía y el urbanismo no pueden operar de manera aislada ante desafíos como el cambio climático, la fragmentación urbana, la obsolescencia de las infraestructuras, la pérdida patrimonial y la vulnerabilidad territorial. Frente a estas condiciones, el arquitecto se reconoce como un articulador de saberes, actores, escalas y territorios, capaz de integrar distintas miradas en la construcción del espacio común.

Pensar la ciudad hoy supone comprender el territorio como una construcción dinámica, ecológica y profundamente humana, pero también como un archivo vivo, un interlocutor y un agente pedagógico. Valparaíso, con su geografía exigente y su memoria densa, ofrece un campo privilegiado para este aprendizaje: las quebradas, los cerros, los pasajes, los ascensores, el plan y el borde costero no son solamente objetos de estudio, sino estructuras que enseñan a leer la ciudad y a proyectar desde una escucha atenta del lugar. La experiencia del Taller Integrado muestra que la articulación entre teoría, práctica, memoria, representación analógica, trabajo colectivo y experiencia directa del territorio profundiza y contribuye a formar actitudes proyectuales críticas, sensibles y situadas, capaces de comprender el patrimonio como continuidad activa y el proyecto como una forma responsable de transformación.

7. DISCUSIÓN:

Hacia una pedagogía interdisciplinaria del proyecto urbano

La experiencia acumulada permite formular algunas reflexiones sobre la enseñanza del proyecto urbano. La interdisciplinariedad, frecuentemente invocada como principio pedagógico, solo adquiere sentido cuando se traduce en formas concretas de trabajo. En el Taller Integrado, esta condición asume una estructura curricular y pedagógica precisa: Forma, Localización, Hacer y Proyecto actúan como miradas complementarias y no como compartimentos separados. La espacialidad, la construcción material, el contexto territorial y la lógica proyectual se abordan simultáneamente mediante equipos mixtos, cartografías compartidas, vocabularios cruzados, representaciones analógicas, modelos, trabajo en terreno y evaluaciones plurales. De este modo, la formación de un arquitecto capaz de operar en la ciudad contemporánea no resulta de la simple yuxtaposición de disciplinas, sino de su articulación en torno a problemas y procesos proyectuales comunes.

Una segunda reflexión se refiere a la relación entre observación y proyecto. La separación tradicional —primero la lectura del territorio y después la propuesta— ha mostrado sus límites: una lectura sin horizonte proyectual puede volverse meramente descriptiva, mientras que un proyecto desvinculado de ella corre el riesgo de resultar arbitrario. El taller propone, en cambio, una relación recursiva: el proyecto surge de la observación, pero también la reformula, abre nuevas preguntas y obliga a volver sobre el territorio. El trabajo colectivo y las presentaciones organizadas como clases a cargo del estudiantado refuerzan este proceso al favorecer una circulación más horizontal de los saberes. Al explicar obras, emplazamientos y hallazgos, las y los estudiantes asumen un papel activo en la construcción del aprendizaje, desarrollan la escucha y la argumentación, y fortalecen su capacidad para relacionar contexto, memoria y propuesta arquitectónica. La lectura del territorio deja así de ser una etapa cerrada y se convierte en una práctica que se transforma a medida que avanza el proyecto.

Una tercera reflexión apunta a la dimensión política del proyecto urbano. Pensar la ciudad implica tomar posición respecto de los conflictos que la atraviesan: la desigualdad espacial, la concentración del suelo, los procesos de gentrificación y la disputa por el patrimonio fenómenos que se manifiestan en la diferenciación social y residencial del área metropolitana (Valdebenito Valdebenito et al., 2020). El Taller Integrado de Ciudad asume esta dimensión sin pretender resolverla exclusivamente desde la arquitectura, pero negándose a ignorarla. La formación proyectual contemporánea exige una sensibilidad ciudadana que reconozca al arquitecto como articulador de saberes, actores, escalas y territorios en la construcción del espacio común.

8. BIBLIOGRAFÍA

Allen, S. (1999). *Points + lines: Diagrams and projects for the city*. Princeton Architectural Press.

Álvarez Aránguiz, L. (2001). Origen de los espacios públicos en Valparaíso: El discurso higienista y las condiciones ambientales en el siglo XIX. *Revista de Urbanismo*, (4). https://doi.org/10.5354/0717-5051.2001.11804

Corner, J. (Ed.). (1999). *Recovering landscape: Essays in contemporary landscape architecture*. Princeton Architectural Press.

Easterling, K. (2014). *Extrastatecraft: The power of infrastructure space*. Verso.

Frampton, K. (1995). *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. MIT Press.

Gehl, J. (2010). *Cities for people*. Island Press.

Intergovernmental Panel on Climate Change. (2022). Climate change 2022: Impacts, adaptation and vulnerability (H.-O. Pörtner et al., Eds.). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781009325844

Ivens, J. (Director). (1963). *À Valparaíso* [Película documental]. Argos Films; Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Ministerio del Medio Ambiente. (2025). *Plan Nacional de Adaptación al Cambio Climático 2025–2028*. Gobierno de Chile. https://mma.gob.cl/cambio-climatico/plan-nacional-de-adaptacion-al-cambio-climatico-y-planes-sectoriales/

Miralles, E., & Pinós, C. (1991). *Enric Miralles/Carme Pinós 1988–1991: En construcción. El Croquis*, (49–50).

Mostafavi, M., & Doherty, G. (Eds.). (2010). *Ecological urbanism*. Harvard University Graduate School of Design.

Muro, C. (Ed.). (2016). *Conversaciones con Enric Miralles*. Editorial Gustavo Gili.

Pasilli Santibañez Gangas, M., Luque García, E., & Fernández de Valderrama y Aparicio, L. (2025). Legado creativo femenino y pedagogías situadas: Experiencia de integración en el Taller de Arquitectura de Valparaíso, Chile. En N. Arriola Echaniz, R. Cabal Tejada, & L. Luceño Casals (Coords.), *Experiencias que enseñan: Saberes aplicados sobre proyectos, normas y memorias* (pp. 761–783). Dykinson.

Pasilli Santibañez Gangas, M., & Molina Oyarzún, C. A. (2026). Intimidad y traza en Valparaíso: Arquitectas docentes y poética urbana situada. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (328), 223–238.

Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo, razón y emoción*. Ariel.

Sennett, R. (2018). *Building and dwelling: Ethics for the city*. Farrar, Straus and Giroux.

Solà-Morales, M. de. (2008). *De cosas urbanas*. Editorial Gustavo Gili.

Soto Caro, M., & Álvarez Aránguiz, L. A. (2012). Análisis de tendencias en movilidad en el Gran Valparaíso: El caso de la movilidad laboral. *Revista de Geografía Norte Grande*, (52), 19–36. https://doi.org/10.4067/S0718-34022012000200002

Taller Integrado de Ciudad 1-A, Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso. (2024). *Impresiones A Valparaíso* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/1093732440

Urrejola Dittborn, P. (2020). *La enseñanza del taller en las escuelas de arquitectura en Chile a la luz de los cambios surgidos por la incorporación de las tecnologías de información y comunicación* [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Repositorio UC. https://doi.org/10.7764/tesisUC/ARQ/62898

Valdebenito Valdebenito, C., Álvarez Aránguiz, L., Hidalgo Dattwyler, R., & Vergara Constela, C. (2020). Transformaciones sociodemográficas y diferenciación social del espacio residencial en el área metropolitana de Valparaíso, Chile (1992–2017). *Investigaciones Geográficas*, (74), 271–290. https://doi.org/10.14198/INGEO2020.VVAAHDVC

Waisberg, M. (1992). *La arquitectura religiosa de Valparaíso: Siglos XVI–XIX*. Proyecto FONDECYT.

Waisberg, M. (1994). *La traza urbana: Patrimonio consolidado de Valparaíso*. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio.

Estrategias de emplazamiento en entornos naturales. La arquitectura del paisaje medioambiental

MARIANA BURGOS CARBONELL
Arquitecta, Universidad de Valparaíso.
Filiación institucional: Profesional independiente
ORCID: 0009-0000-7366-0278
Mail contacto: mariana.burgos.car@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Siting strategies in natural environments. Environmental landscape architecture
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 27-42
Recepción: diciembre 2025
Aceptación: marzo 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6060

RESUMEN

Este manuscrito plantea la necesidad de reconocer el territorio y su paisaje previo a emplazarnos en él, para así aprender como arquitectos a dimensionar la relación obra construida-paisaje, a merced del disfrute del habitante, quien tiene el deber de cuidar la identidad del lugar mediante prácticas sostenibles. La arquitectura del paisaje en búsqueda de fusionarse en un solo ecosistema que nace de él, construye relaciones con su entorno, valorizándolo, potenciando y complementándolo.

La arquitectura se vuelve un instrumento del desarrollo sostenible, que reconoce y resguarda los entornos naturales de obra construida, identificándose como parte del paisaje, a fin de poner en valor el entorno natural respecto al paisaje ambiental y reconocimiento de estrategias proyectuales para su resguardo.

Este marco nos sirve para iniciar un estudio sobre los modos de habitar ancestrales, en particular de los pueblos *kawésqar*, de la zona austral de Chile, en torno al concepto de *At*, y la cosmovisión e identidad que se vincula a ella, sobre la cual se organiza el presente estudio.

Palabras clave: arquitectura, sostenibilidad, paisaje, identidad, emplazamiento, At, pueblos/zona austral/Chile.

ABSTRACT

This manuscript addresses the need to understand the territory and its landscape before situating a project within it. In doing so, architects can learn to calibrate the relationship between the built structure and the landscape for the benefit of the inhabitant, who bears the responsibility of preserving the place›s identity through sustainable practices. Landscape architecture—seeking to merge into a single ecosystem born from the site itself—builds relationships with its surroundings, thereby enhancing, empowering, and complementing them.

Architecture becomes an instrument of sustainable development that recognizes and safeguards natural environments from built interventions, identifying itself as part of the landscape. This approach highlights the value of the natural setting within the broader environmental landscape and acknowledges design strategies for its preservation.

This framework serves as the starting point for a study on ancestral ways of dwelling—specifically those of the Kawésqar people in southern Chile—centered on the concept of *At* and the associated worldview and identity that structure this study.

Keywords: architecture, sustainability, landscape, identity, site, *At*, peoples/southern zone, Chile.

1. APROXIMACIONES AL PAISAJE MEDIOAMBIENTAL

LA IDEA DE PAISAJE

A propósito de la "idea de paisaje", es necesario comenzar por entenderla como un fenómeno poliédrico, no obstante conciliadora de cada faceta o definición que le ha sido atribuida. Por ello, el presente texto conlleva miradas multidisciplinarias, a modo de comparación, con el fin de aproximarnos a su comprensión universal. Según Ingold (1993): *El paisaje es un todo, no existen vacíos en él que deban ser llenados, de modo que cada relleno es en realidad una reelaboración.* (p. 3)

Desde esta perspectiva, el primer concepto que hace referencia a una parte del territorio es el término adoptado por dos raíces lingüísticas, la germánica *Landschaft* (land "tierra" y *schaffen* "moldeado", "el moldeado del territorio") que refiere al proceso de formación o transformación constante; en el mundo anglosajón *Landscape* (*land* "tierra" y *scapjan*, raíz germánica que significa "crear o trabajar") denota una extensión representada, que hace referencia a la configuración de una parte del territorio desde un punto de vista. Paisaje, en español, utiliza el sufijo *pays* como alusión a un conjunto que se ve de una sola vez y el vocablo latino *pagus*, aldea o cantón, y su consecuente *paganus*, "*aldeano o paisano*" (Urquijo & Barrera, 2009).

Su origen y definición carecen de linealidad debido a la deformación que puede sufrir bajo distintos puntos de vista disciplinarios. Geógrafos como Denis Cosgrove (1988) señalan que el significado *Landscape* proviene del término de origen holandés *Landschap* referido a una vista pintada de un entorno rural. Esta alienación del hombre y su medio resulta problemática pues "La idea del paisaje", como escribe Meinig, *va en contra del reconocimiento de cualquier simple relación binaria entre hombre y naturaleza* (Meinig, 1979).

Es en los siglos XV y XVI que el concepto de "paisaje" —según Galit Navarro Bello (2003)— comienza a desarrollarse, paralelamente a la valorización de la Naturaleza, con piezas naturales definidas por la autora como "claves paisajísticas" en la ciudad. Este enfoque ornamental del medio difiere de todo sistema ecosistémico en el que se emplaza; por ello, se puede argumentar que, en un paisaje, cada componente abarca dentro de su esencia la totalidad de sus relaciones. En pocas palabras, *mientras que el orden de la naturaleza es explicado, el orden del paisaje es implicado* (Bohm, 1980).

La otredad del paisaje ocurre con la representación del medio como un universo cuantificable, tridimensional, apropiado y/o intervenido por el universo humano con el fin de ver a través el lugar del humano, en la naturaleza y la historia, en el arte renacentista en los siglos XIV y XV (Urquijo & Barrera, 2009). La representación artística del paisaje resulta una alternativa desfavorable, si es que el autor desea valorizar un paisaje íntegro para otro individuo externo a él. Pues el paisaje no se mide, se siente, y por ello no se puede separar al observador de lo observado en vista que son todos aspectos inseparables del mismo proceso de acción (Ingold, 1993). En relación con esto, Ingold (1993) afirma que: *el paisaje toma sus formas a través del proceso de incorporación, no de inscripción.* (Ingold, 1993). El gran representante de esta tendencia en el ámbito de la teoría del paisaje ha sido Alain Roger; la hipótesis fundamental del filósofo es que el paisaje es un invento de algunos artistas, y que sin ellos no hay paisaje, ni de *visu*, ni *in situ* (López Silvestre, 2011).

La idea de paisaje debe ser pensada como un ser vivo que integra toda complejidad y relación que lo rodea, teniendo en cuenta que se construye desde un sistema de relaciones dinámicas en constante transformación. Tim se refiere a él como *un proceso vivo; hace a los hombres, está hecho por ellos* (Ingold, 1993). De manera similar, se interpreta que el paisaje moldea al hombre, como el hombre al paisaje. Esta relación de influencia mutua entre el medio y el sujeto nos permite afirmar que los organismos incorporan los procesos de ciclos de vida que les dieron origen, no solo en la forma que adopten —siendo la forma la que presenta mayor visibilidad ante la mayoría de las disciplinas—, sino también en su comportamiento. Por la misma razón, se entiende al medio ambiente como *la naturaleza organizada por un organismo* (Ingold, 1993). Concordantemente, para Sterla (2017):

> *El paisaje es el producto de la interacción de las acciones humanas y el medio a través del tiempo, y se define en sucesivas transformaciones. Cada transformación devela la existencia de elementos del paisaje anterior, así como el presente es el resultado de las continuas "rugosidades". Asimismo, la realidad actual integrará el conjunto de reconfiguraciones espacio-temporales de la realidad futura.* (p.7)

El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera, *un tangible geográfico y su interpretación intangible* (Luna & Valdeverde, 2011).

APROXIMACIÓN A LA COMPOSICIÓN DEL PAISAJE MEDIOAMBIENTAL

Es primordial comprender la estructura del paisaje medioambiental —interpretado como el medio moldeado por la relación indisoluble con el sujeto—, para lograr posicionarnos como una relación beneficiosa por la influencia que ejerce y en virtud de su resguardo. En consecuencia: *El carácter del paisaje se refiere a un patrón de elementos y atributos distinguible, reconocible y consistente en el paisaje* (Moreno, 2011; p. 46), ya sea *natural y/o cultural, que hacen un paisaje diferente y singular respecto de otro* (*Arquitectura y paisaje: geografías de proximidad*. En L., Luna, T., & Valverde, I. Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Sánchez Tirado, 2017; p. 46).

Para la arquitecta Colafranceschi (2011). *El paisaje demuestra tener cada vez más su especificidad en el hecho de estar entre, de funcionar como una interfaz, condición que nos permite descubrir en él un fenómeno nuevo, sacarlo a la luz; en otras palabras, analizarlo. (p. 57))*

El paisaje no es cuantificable porque eso significaría expropiarlo de todo carácter cualitativo que conforma su identidad; en él yacen múltiples atributos que lo distinguen, infiriendo una identidad que cada uno posee, fundamentando la responsabilidad de transformarnos en protectores de ella. La arquitecta —autora del libro *Arquitectura y paisaje; geografías de proximidad*— habla del paisaje:

> *No como una franja gris entre una blanca y otra negra, sino más bien como una amplitud dotada de identidad propia, como un espacio que es la suma y superposición de muchos grises por los que transitan nuevos y distintos significados. No hay, ya, un límite preestablecido, sino un borde inestable, indefinido, que genera, da existencia a otro territorio, a otro ámbito, un tercer ámbito entre los otros dos, capaz de incluir, englobar, amplificar —dentro de las superposiciones e hibridaciones— aquellos conflictos y darles un sentido, un significado, un imaginario.* (Colafranceschi, 2011; p. 65).

El concepto de borde o límite es definido como una zona de transición entre hábitats que, si bien son diferentes entre ellos, mantienen altos grados de homogeneidad unos con otros (López Barrera, 2004). En el ecosistema, los bordes presentan la mayor biodiversidad y población de especies que cualquier otra comunidad biológica que lo rodea (Morláns, 2005); esto en el ámbito científico es justificado por el efecto de nicho ecológico que representa el borde entre las comunidades próximas. Por estas razones, el borde marca la zona de mayor interacción y tensión entre los ecosistemas vecinos, transformando esta área como la poseedora de mayor riqueza biológica y de mayor reciprocidad energética entre sistemas adyacentes (Sánchez Tirado, 2017). De este modo, la cualidad exponencial que presenta el borde dependerá del efecto que presente en el territorio. Existen dos tipos generales de efectos que se diferencian según su comportamiento.

Cómo señala Sánchez Tirado (2017): *El efecto de matriz se refiere a un cambio abrupto de la distribución de una variable que ocurre en la zona borde. Este tipo de cambio se debe únicamente a que los hábitats adyacentes son diferentes y no genera ningún efecto de borde.* (pp. 51). Esto significaría que no existe la presencia de adaptación o interacción, concluyendo en que no se visibiliza al borde como un área de transición. Siguiendo a este autor: *El efecto de ecotono comprende toda la variedad de respuestas que potencialmente el borde puede presentar, lo que genera que el borde pueda definirse como un hábitat diferente.* (pp. 45). Al ser entendido como un ecotono, el borde se transforma en un ecosistema de transición, el cual favorece en impedir la fragmentación. De este modo:

> *Cuanto menor es el contraste entre los hábitats adyacentes mayor es el flujo de organismos, y menor el flujo de variables físicas, se entiende que la estructura del borde regula la medida en la que se incrementa o disminuye los flujos entre parches* (López-Barrera, 2004). *A esta particularidad se le denomina permeabilidad* (en: Sánchez Tirado, 2017, pp. 51).

En concordancia con lo anterior, la permeabilidad entre hábitats resulta conveniente para la supervivencia de especies y se encontrará presente como membranas en aquellos bordes suaves, al contrario de los "bordes abruptos", que no presentan la posibilidad de adaptación para los organismos. Esta necesidad de transición en el ecosistema, la presentamos todos nosotros como organismos vivos; la adaptación se estima un concepto clave en un paisaje multisensorial y multiescalar que presenta límites difusos, que nos permiten un propio adecuamiento en él, con posibilidades de interconectarnos y potenciarnos.

LA IDENTIDAD TERRITORIAL Y EL ROL DEL PAISAJE

Joan Nogué expresa su idea de paisaje multisensorial y afirma que nunca como ahora se había hablado tanto de paisaje. Hay varias razones que explican este fenómeno: la progresiva concienciación ambiental de los últimos veinte años, que ha beneficiado indirectamente al paisaje; *la extensión galopante de la ciudad dispersa que, por primera vez en la historia, ha sido capaz de transformar la fisonomía de muchos territorios en un cortísimo espacio de tiempo* (Luna & Valverde, 2011). De la misma forma, la arquitecta Daniela Colafranceschi (2011) yuxtapone el prestigio actual del paisaje debido a la mayor comprensión de sus valores, cualidades y fragilidad, como desencadenador de la percepción de condición crítica y precaria que presenta:

> *Quizá porque es más tangible, porque se trata de un ámbito de actuación cuya dinámica evolutiva percibimos, quizá porque es —en definitiva— la tarjeta de visita de una condición cultural, política, social que es la nuestra. Es expresión —de eso no hay duda— de una geografía concreta, de una condición humana en la que coexisten naturaleza, ciudad, arquitectura, espacio público..., lugares e identidades pertenecientes a esta gran mezcla en la que nosotros ejercemos un protagonismo activo.* (p. 65).

No cabe duda, ante esto, que el paisaje cumple un papel fundamental en el proceso de creación de identidades territoriales; por ello, Colafranceschi expresa que:

> *al hablar de paisaje estamos hablando de una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno. El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias.* (cit. en: Luna & Valverde, 2011, pp.142).

En atención a lo citado, el paisaje no solo nos presenta el medio que lo ancla, sino que también representa la forma y configuración de nuestra relación con él; la construcción social y cultural sostenida por un medio físico es definida por Joan Nogué como paisaje (Luna & Valverde, 2011). Frente a esto, ¿es cualquier territorio, o porción de él, paisaje?

Para tratar la temática, se vuelve imperioso definir qué es el territorio o medio como se ha referido anteriormente. El arquitecto Osvaldo Moreno define, en su ponencia "Paisajes en emergencia: transformación, adaptación, resiliencia" *al territorio como un sistema dinámico, bajo constantes eventos de perturbación, recuperación y cambio, que tras determinados eventos críticos puede ser alterado irreversiblemente, dando paso a nuevos sistemas ambientales y socio-culturales.* (Moreno, O. 2015, pp.20).

La noción de territorio como un sistema biofísico, conformado por elementos geográficos moldeados simultáneamente por interrelaciones dinámicas que organismos vivos otorgan, identificando la temporalidad como ingrediente fundamental en la conformación de paisaje.

Por consiguiente, el paisaje es la organización espacial de la superficie terrestre manifestada por la interacción entre matrices que componen el territorio y sus procesos ecológicos, los que son, al mismo tiempo, *la expresión estética y funcional que la forma de vida de la sociedad adopta como huella en el espacio físico que habita* (Sánchez Tirado, 2017).

En tal sentido, el concepto de paisaje dispone el canal comunicativo en su esencia propia, puesto que este no se concibe sin un observador, ya sea individual o colectivo, que, con su mirada, dota de identidad a un territorio determinado (Luna & Valverde, 2011).

Yi-Fu Tuan (1976) concibió a la Geografía Humanística como una perspectiva que se centra en el estudio de la complejidad y ambigüedad de relaciones entre las personas y los lugares, relaciones que habían sido desdeñadas por el enfoque neopositivista, dado que el cuantitativismo tenía un carácter dogmático y dictatorial, entregando una visión muy restrictiva del ser humano (Sterla, 2017).

Este nuevo enfoque, resalta al sujeto como centro de la construcción geográfica, más allá de la percepción; *entramos de lleno en una geografía del mundo vivido centrada en los valores y en el concepto de lugar como centro de significado, de identificación personal y foco de vinculación emocional. Se evoca un paisaje que ya no es solo visual, sino también sonoro, táctil, olfativo, e incluso gustativo. Se persigue un conocimiento holístico, vivido, empático del espacio a través de una inmersión en el mismo, en general siguiendo los supuestos de la fenomenología* (Buttimer, Seamon, 1980; Relph, 1976; Tuan, 1977 y 2007; entre muchos otros) (Luna & Valverde, 2011).

En consecuencia, este medio como *espacio vivido* (Sterla, 2017), debe proporcionar al hombre algo más que un hábitat; consiste en la recuperación de la experiencia personal multisensorial del paisaje, ligado al vínculo que conforme el sujeto al medio mediante elementos tangibles como esenciales; un sentido de arraigo, lugar e identidad.

Para la profesora Noel Sterla (2017): *El paisaje es un lugar que no tiene escala, por ejemplo, casa, plaza, el pueblo o una región pueden ser lugares, pueden convertirse en símbolos, emociones, donde se plasman las experiencias pasadas y presentes. (p. 6)).* En representación de la multiplicidad de vínculos que un medio puede ejercer en el sujeto, Tuan expresa cuatro conceptos claves de relación con el lugar ("topo"): "Topo-filia", como una expresión del amor en la forma; Topo-fobia el rechazo o miedo hacia un determinado lugar o forma; "Topo-latría", como asombro o sentimientos míticos ante ciertos lugares o formas y "Topo-negligencia" es una pérdida total y abandono por el sentido del lugar.

Este enfoque comprende al estudio de la corporalidad humana, ligada a la expresión de emociones y cómo reacciona ante lugares; es la presencia o no de la geo-piedad; presente en ciudades que mantienen un elemento del paisaje intocable, permitiendo una conexión profunda del hombre con su lugar; es el cuidado de la identidad para la permanencia.

Esta identidad se ve gatillada desde la comprensión de aspectos precognitivos en la conciencia del habitante, y solo de esta manera la topo-filia logrará transformar el espacio en algo significativo.

En su libro *Espacio y lugar: la perspectiva de la experiencia* Yi-Fu Tuan, especifica al lugar como: *una clase especial de objeto cargado de significados, que existe en diferentes escalas; un rincón, la casa, una esquina, el barrio, la región, el país o el planeta, son lugares en donde se materializa el acto de vivir en el mundo* (Tuan, 1977). El lugar como centro de significación individual y foco de vinculación emocional para el hombre y el paisaje, con características afectivas y emocionales precisas (Delgado Mahecha, 2003).

Teniendo en cuenta lo anterior, espacio y lugar son dos conceptos, interdependientes del otro, articulados en la geografía humanística, mientras que la subjetividad de la experiencia es primordial en cada individuo, al ser él quien vive su propio espacio y se asocia a lugares. El cuerpo humano, entonces, se vuelve el referente y la medida del espacio, construido mediante sus relaciones sociales analizadas bajo la mirada humanística en la geografía, de manera multiescalar que abarca desde las experiencias íntimas de las personas hasta relaciones ecosistémicas territoriales siendo que *lo local y lo global no son realidades distintas, sino los polos constitutivos de una totalidad integrados dialécticamente* (Delgado Mahecha, 2003; p. 121).

Por su parte, el geógrafo Denis Cosgrove (1948-2008) consideraba un error de la geografía humana entender el paisaje como términos estrictamente utilitarios y funcionales, como una expresión impersonales de las fuerzas demográficas y económicas, negando las múltiples capas de significado simbólico o representación cultural que se depositan sobre este (Ingold, 1993); la tarea de decodificar los "significados múltiples de los paisajes simbólicos, sostiene Cosgrove, requerirá de *una geografía que no sea solamente humana sino propiamente humanística* (Cosgrove, 1989).

En síntesis, el principal objetivo de la geografía humanística es la *integración de la ciencia social con el hombre, lo objetivo con lo subjetivo y el materialismo con el idealismo* (Ley y Samuels, 1978); con el propósito de trasladar el espacio al lugar, siendo este donde se desarrolla la experiencia real vivida (Sterla, 2017).

2. LA PERCEPCIÓN HUMANA EN EL PAISAJE: "EL CUERPO QUE PERCIBE"

Considerando lo anterior, si el paisaje no es simplemente aquello que vemos, ¿desde dónde y cómo lo experimentamos?

En la actualidad, el ocular centrismo presente en nuestra cultura ha privado al sujeto de imaginación, restringiéndolo de relaciones e interpretaciones que pudiese percibir; esta situación limita su posibilidad de encontrar un sentido.

Maurice Merleau-Ponty instruye el concepto expresión primordial, cómo el cuerpo percibe al mundo por su propia expresión y conforma una prolongación de su ser; *expone un cuerpo vidente y visible. El que mira todas las cosas, también se puede mirar y reconocer más allá de su potencia vidente (Merleau-Ponty, 1964; p. 16).* Esto significaría que el cuerpo aporta a la comprensión de su existencia. Como Juhani ejemplifica: *el eco es la conexión más fuerte con el entorno físico. Un ejemplo sería cuando entramos a una catedral y caminamos dentro de ella, gracias al eco es que podemos percibirnos físicamente en el espacio y hacernos parte de ella.* (Pallasmaa, 2016).

El autor, desde su obra *Los ojos de la piel* (2006), infiere que la aproximación al hecho se encuentra inmersa en un contexto, no obstante, la contemporaneidad actual de la obra arquitectónica se desorienta al no lograr dar respuestas, ni generar reflexiones al existencialismo del ser humano.

En el marco de una arquitectura estética, centrada en el mono sentido de la visión, la temporalidad avanza a un segundo plano, casi inexistente; la idea de perfección atemporal ha generado una vulnerabilidad en las construcciones, así pues, el medio en el que se emplazan presenta un dinamismo como eje ordenador de cada relación. Para este autor (Pallasmaa, 2018):

> *La arquitectura visual de la forma pura trata de detener el tiempo, la arquitectura multisensorial y táctil de la materia hace que la experiencia del tiempo sea reconfortante, curativa y placentera. Una arquitectura auténticamente material no lucha contra el tiempo, sino que concreta de hecho el curso del tiempo y hace que las trazas y las marcas del tiempo sean agradables y aceptables. Se trata de una arquitectura que trata de incorporar más que de impresionar, de evocar las íntimas sensaciones de domesticidad y comodidad en lugar de la admiración y el asombro externos.* (pp.55)

En el marco de una arquitectura multisensorial son nuestros sentidos captadores de información que posteriormente será interpretación de nuestra memoria corporal y emocional; asimismo, selectiva, pues toda relación de información es una correlación entre dos propiedades, no así, toda correlación de propiedades es informativa. Esto debido a que, en la percepción, la detección de una significa la presencia de la otra para un posible observador.

En lo que respecta a la creación de un recuerdo, es necesaria la vinculación emocional para su construcción; impresión infundida por un sentido. Es el vínculo que un lugar puede ejercer a través de los sentidos en el habitante, obrero de identidades. En otro texto, este autor (*percepciones sensoriales*, 2018) señala que: *Las percepciones sensoriales interactúan con la memoria y la imaginación para conformar una experiencia completa e integrada con distintas conexiones y significados. (p.115)*

De la cita, se entiende al ocular centrismo como una problemática que distancia al hábitat del habitante, la vista suele ser la más olvidadiza y tramposa de todos los sentidos. Francisco Varela, pionero de la ciencia cognitiva, llegó a afirmar que la percepción ordinaria es una forma de imaginación que se ve limitada por lo que nos brindan los sentidos; esto ha sido consecuencia del avance tecnológico y cultural, impactando en el ritmo de la vida, pues antes de la época moderna, no existía una separación rígida entre la verdad literal y la realidad de la fantasía. Hoy en día vivimos saturados de datos y sedientos de imaginación.

Ante esta realidad, la relación sujeto-arquitectura se ha visto directamente afectada, pues al no ser entendida como una integración el sistema perece, obligándonos a vivir en un mundo superficial y de ojo idealizado que solo nos permitirá experimentar, desde una mirada alienada, nuestro entorno, ya que este es el reflejo de quien lo habita, y quien lo habita es, de la misma forma, conformado por el espacio.

Merleau-Ponty conceptualiza la existencia humana en términos de cuerpo-vivido. Para él, estudiar la conciencia se iniciaba desde la percepción individual de la realidad, afirmando que toda conciencia es conciencia perceptiva. (Merleau-Ponty, 2005).

Esta mutualidad entre un organismo y su entorno la expone también el psicólogo James J. Gibson (1904-1979), quien desarrolla una de las teorías de la percepción. Existen dos: la indirecta, que propone que la manera que un organismo obtiene la información de su entorno es mediada por inferencias, conocimiento o mecanismos de procesar la información; mientras que la percepción directa explica que no hay mediación entre el estímulo y la respuesta. Gibson defiende esta última, pero desde un enfoque ecológico, asegura que *un organismo y su entorno conforman el sistema al que se debe hacer referencia en la explicación, y no son simplemente dos elementos heterogéneos que interactúan.* (Contreras Kallens, 2012, pp.21).

Bajo esta perspectiva, los estímulos deben de priorizarse al ser influyentes para la trascendencia de los sentidos y generar espacios "vividos" que integren el cuerpo-memoria-arquitectura como un solo ecosistema, en la cual sea visible una temporalidad que exprese el mismo uso de ella, desde un trato háptico y experimental, que vincule al cuerpo espiritual, y no solo como una entidad física con su ambiente, como Gibson se refería en la relación animal-ambiente.

EL HABITANTE EN EL PAISAJE

> *El cuerpo no es solo el lugar de la memoria, sino también el emplazamiento y el medio de todo trabajo artístico, incluyendo el del arquitecto. (Pallasmaa, 2018)*

En la actualidad, recorremos lugares mediante imágenes, similar al turista que, ante su asombro y fugaz momento multisensorial, intenta plasmar en su cámara la situación, disminuyendo un medio ambiente a solo una vista; es lo que mostramos en carteles y redes sociales. El ocular centrismo del paisaje, es decir, la simplificación del medio ambiente a la imagen, extrayendo solo una sección de él en un borde predimensionado, desligado de cualquier otra emoción y sentido que en él se exprese. Esta fragmentación crea una brecha entre el sujeto y el lugar, obstaculizando su vínculo.

El geógrafo Nogué define al *branding* como la gestión de geografías simbólicas para provocar un fenómeno notorio en algunas ciudades, la gestión de los territorios y su ordenamiento para generar imágenes de marca territorial. Es la planificación de una ciudad o territorio influenciada por la construcción de una deseada imagen; es la imagen priorizada por sobre el habitar.

Por otra parte, como ha sido expuesto con anterioridad, no es posible desvincularnos del paisaje, somos parte de él. Así lo reconoce Juhani al exponer que: *estamos en continuo intercambio con nuestro entorno; lo interiorizamos y, simultáneamente, proyectamos nuestros cuerpos, o aspectos de nuestros esquemas corpóreos, hacia él.* (*Pallasmaa*, 2018; pp. 25). Por esta razón, reconocernos en un entorno adquiere relevancia para su cuidado y preservación. La esencia en su identidad fácilmente se puede ver inestabilizada al sucumbir alguna de las relaciones que la configuran.

El efecto de identidad con un lugar solo puede ser cometido por un vínculo significativo del sujeto y su medio; esta experiencia imaginativa e intuitiva requiere también de la capacidad de empatía que pueda presentarse. Asimismo, *para el habitante resulta cada vez más evidente que se enfrenta al entorno, como también a la arquitectura, a través de su sentido más sintético, el sentido de ser y de uno mismo. (Pallasmaa, 2018; p. 23).*

3. LA PRÁCTICA MULTIDIMENSIONAL DEL PAISAJE EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO–DEL CUERPO AL HABITAR

Si percibimos el mundo desde el cuerpo, ¿qué significa, entonces, habitar ese mundo? Para Colafranceschi (2011): *Cuando hablamos de arquitectura y paisaje, debemos tener presente que el papel de la naturaleza ya no es, desde luego, el de servir de telón de fondo, de escenario estático, de sujeto pasivo, sino que también ella es objeto de proyecto, elemento integrante. (p. 58)*

El paisaje oculta un mensaje y es nuestro deber como arquitectos —quienes proyectamos en el medio, transformando realidades percibidas no solo desde la palabra, sino también desde la forma— descubrirlo y descifrarlo para la obra construida.

La arquitectura desarrollada desde el medio puede construir una frontera común entre elementos de diferente composición en un paisaje, otorgando la transición mediante el borde constituido; de esta manera, los márgenes quedan indefinidos, ante la evidente voluntad de anularlos y fundir ambos conceptos por medio de la orientación o jerarquización de relaciones en una obra multidisciplinar. Según Colafranceschi (2011): *El proyecto del paisaje es, pues, en este sentido, el proyecto de la arquitectura y de la naturaleza al mismo tiempo*. (p. 58).

Por consiguiente, el paisaje en la arquitectura guarda la esencia de la obra, expresada durante la evolución de un lenguaje compositivo arquitectónico, que destaca una transversalidad y pluridisciplinariedad, disolviendo los límites físicos y conceptuales en la construcción del espacio.

La arquitectura, según Juhani Pallasmaa, es una forma artística de reconciliación y mediación, que nos sitúa en un espacio y lugar. Son los paisajes y obras los que articulan nuestras experiencias de duración y tiempo entre la polarización del pasado y el futuro (Pallasmaa, 2018).

Max Picard, filósofo del silencio, se lamenta al declarar que nada ha cambiado tanto la naturaleza humana como la pérdida del silencio; la fragmentación del silencio, del cual se desprende la tarea que la arquitectura tiene de preservar la memoria del mundo silencioso, refugiando los fragmentos existentes de este estado ontológico fundamental. (Pallasmaa, 2018). El fenómeno del silencio del que habla el filósofo, corresponde a una interioridad y conciencia propia intrínseca en cada persona; un habitar lleno de riqueza que va más allá de las limitaciones del lenguaje.

Se percibe al silencio como el espacio donde el conocimiento puede emerger, y a la arquitectura como instrumento guía de este conocimiento; por esta razón, *las construcciones humanas tienen también el deber de preservar el pasado y permitirnos así experimentar y comprender la continuidad de la cultura y la tradición. No solo existimos en una realidad espacial y material, sino que habitamos también realidades culturales, mentales y temporales.* (Pallasmaa, 2018: p. 13).

Martin Heidegger manifiesta que estas construcciones albergan al hombre, determinadas a partir del habitar, *en la medida en que sirvan para el acto de habitar en los hombres.* Por ello es que afirma que: *al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Este, el construir, tiene a aquel, el habitar, como meta. (Heidegger, 2015; p. 11).*

A diferencia del filósofo anterior, se puede argumentar que el construir, pensado como un acto tangible, no es imperiosamente habitar. Mientras que él realiza la distinción entre un puente y el edificio de un aeropuerto; un estadio y una central energética; una estación y una autopista; el muro de contención de una presa y la nave de un mercado "son construcciones, pero no viviendas" (Heidegger, 1951). Se infiere de las comparaciones que, para él, el acto de construir va ligado a una intervención en el medio en función del uso humano, construyendo así el paisaje existencialista del hombre por sobre el medio.

El paisaje existencialista en la arquitectura de Heidegger significaría que: *no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que, por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar* (Heidegger, 2015); debido a que, como se explicó anteriormente, son lugares en donde se materializa el acto de vivir en el mundo y son centro de significación como vínculo emocional para el hombre y el paisaje.

La consecuencia de esta visión toma efecto en la superficialidad que el concepto "construir" puede infligir en el medio, extrayéndole de todo valor ecosistémico e influyente en cada relación. La comprensión del paisaje corresponde a la valorización del medio como el espacio que otorga un lugar, por lo que, bajo esta perspectiva, el filósofo explica que, el construir, debe siempre estar ligado a la esencia del habitar, ya que el construir no configura nunca espacios, solo se acerca más a la esencia de ellos.

Concordantemente, las experiencias arquitectónicas no priorizan una construcción estética, sino que ella surge desde una base existencial esencial, la cual desprende una belleza desde el vínculo que logre forjar con el sujeto, considerando que: *El arte bello es siempre el producto en la experiencia, de una interacción de seres humanos con su ambiente.* (Pallasmaa, 2018; p. 23)

De lo visto anteriormente, comprendemos que elementos intrínsecos en la vinculación del ser humano con su medio son el agua, el aire, la tierra y el fuego; así es como sugieren los escritos de Bachelard con los que la arquitectura desea estar en conversación (Pallasmaa, 2018). De este modo, para este autor: *La arquitectura no trata solo de la disciplina de la arquitectura, pues esta está enraizada en nuestras experiencias de estar en el mundo. (Pallasmaa, 2018; p. 123).*

Estas experiencias, según la geografía humanística, devienen del paisaje, de la relación hombre-medio y, protegerlas, no consiste únicamente en no hacerle nada a lo cuidado (Heidegger, 2015). Involucra un acto positivo, que actúa como una resignificación de su esencia.

La tarea de la arquitectura, entonces, es "hacer visible cómo nos toca el mundo" desde la comprensión de la experiencia humana y el acto mismo de vivir (Pallasmaa, 2018) fundado en una base empática.

De este modo, la percepción holística del ser humano con su medio se integra en la arquitectura, teniendo en cuenta que: *El papel de la arquitectura no es crear unas figuras o sentimientos de fuerte protagonismo, sino establecer marcos para la percepción y horizontes para la comprensión. La tarea de la arquitectura no es hacernos llorar o reír, sino sensibilizarnos para poder entrar en todos los estados emocionales. (Pallasmaa, 2018, pp.23)*

El paisaje como una piel sensible, capaz de absorber el bagaje ideológico del que se impregna a lo largo del tiempo, capaz de registrar condiciones culturales, sociales, históricas, realidades urbanas, rurales y agrícolas en la geografía de la existencia. Es el parámetro de medición del estado de salud de nuestras realidades y es quien carga con las consecuencias antrópicas (Colafranceschi, 2011), siendo estas las obreras de toda amenaza e inestabilidad en el territorio.

Las ciudades son el resultado de múltiples superposiciones de trazados, procesos sociales, culturales y ordenamientos territoriales, incorporados de manera cronológica, simultáneamente, sobre un mismo territorio que actúa como reflejo consecuencial de cada decisión; ambas categorías poseen múltiples facetas que configuran un solo paisaje.

4. EMPLAZAMIENTO NÓMADA KAWÉSQAR

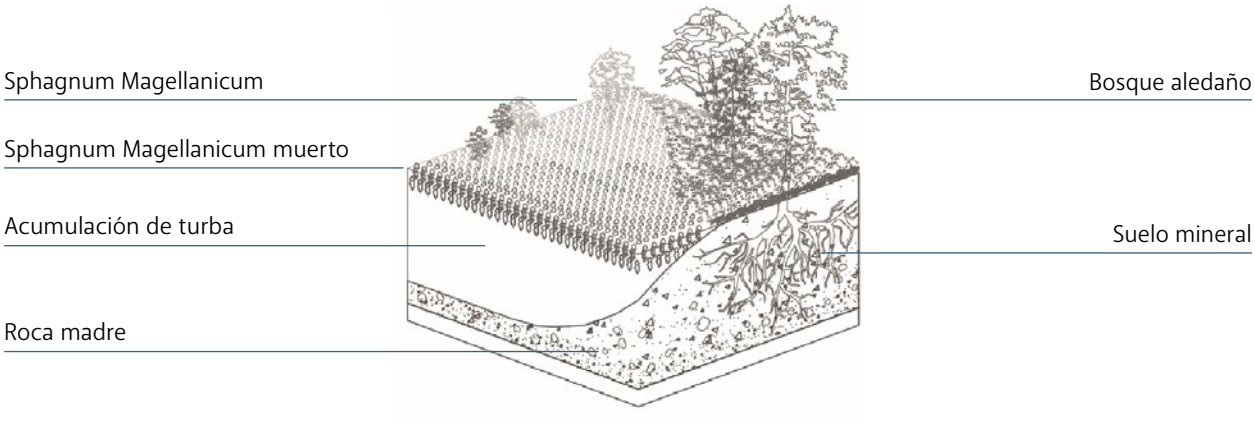
Si la experiencia del paisaje depende del cuerpo y del habitar, entonces esa experiencia no puede ser necesariamente universal. ¿cómo se manifiesta una percepción particular desde una relación de emplazamiento y uso sostenible del territorio?

Los kawésqar son una comunidad nómada. Canoera, que recorrió desde el Gofo de Penas hasta ambos márgenes del Estrecho de Magallanes hace más de seis mil años. Geográficamente, se encuentra constituida por flora magallánica distribuida en los fiordos de la costa occidental, en un interior montuoso e irregular, con lagunas, pantanos, torrentes y riachuelos, de suelo rocoso cubierto por una capa de musgo, líquenes y tierra vegetal sobre la cual los bosques y matorrales se asientan. Mientras que su costa sudoccidental está formada por una sucesión de islas de gran extensión trazadas por los canales de la Patagonia occidental.

Los *kawésqar* comprendían el territorio en dos grandes sectores divididos longitudinalmente de este a oeste: *jáutok* y *málte*, que eran ocupados según la caza estacional. El primero es el área de los canales interiores, donde el mar es más calmo y existen islas repletas de bosques impenetrables de coigües, robles, canelos, grandes helechos y musgos entre los grandes acantilados y playas pedregosas de corta extensión. A su vez, el segundo, *málte*, representaba la costa exterior que da al océano Pacífico, con la presencia creciente de cochayuyo como indicador del ingreso a la zona, caracterizada por una gran cantidad de islotes con extensas playas y olas que revientan en sus orillas. Al adentrarse en el territorio, la presencia de turberas en las grandes llanuras era refugio de una gran variedad de aves y fauna. Los kawésqar iban a estos sectores de estepa fría y pastos duros para recolectar huevos y cazar aves, nutrias y coipos.



>> Figura 5. Choza kawésqar y canales australes. Fotografía Roberto Gerstmann. S/F. *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo.* Margarita Alvarado, Carolina Odone, Pedro Mege. Editorial Pehuén. S/F.



>> Figura 6. Esquema tubera, estudio del tipo de suelo en el que se asentaban los kawésqar. Fuente: elaboración propia, 2025.

La comunidad se emplaza como intermediarios en el ecotono que es el bordemar, de manera transversal entre el mar y el cerro, en contra del barlovento, protegido por la vegetación de las turberas, suelo de alto valor actual dada su capacidad de absorber —cinco veces más que todos los bosques de Chile— el dióxido de carbono presente en la atmósfera y actuar como filtro natural del agua. Estas cubren solo el 3% de la superficie en Chile y a pesar de que aún no se han realizado mayores esfuerzos para ubicarlas, sí se puede afirmar que de las turberas esfagnosas se sitúan en su mayoría en la región de Magallanes, Antártica chilena, Aysén y General Carlos Ibáñez del Campo.

Este tipo de suelo también actúa y se reconoce, internacionalmente, como archivos paleo ambientales y climáticos debido a su capacidad para preservar materia orgánica y restos arqueológicos, entregan información milenaria de cambios en el paisaje y han actuado como semilleros de especies nativas como el ciprés de las Guaitecas en incendios, ayudando a la reforestación.

La comunidad nómada tiene una mayor comprensión de los procesos frágiles del ecosistema, especialmente en suelos como en el que se asentaban; por ello, su proceso de construcción de asentamientos temporales lograba identificarse como una relación más en el ecosistema, pues comprendían el sistema de relaciones temporales preexistentes.

EL *AT*

Los kawésqar tienen como centro de emplazamiento la vivienda temporal llamada "*at*", que se sitúa sobre la playa, una zona considerada tabú por no permitir la realización de fuegos y ser inundada constantemente por la marea.

"Cada una de las secciones del perímetro del *at* tiene sus denominaciones de acuerdo con el parámetro general de "arriba" *(árka)* y "abajo" *(hóut)*. Si el punto de referencia o centro deíctico es la vivienda, el terreno inmediatamente hacia abajo se denomina *hóut*-pe y se extiende hasta el sector donde comienza la playa y termina la vegetación. Este sector también se denomina *atólok*-pe. Si dentro de esta sección hay un pequeño montículo, este recibe el nombre de *hóutt'æs*, altura o promontorio hacia abajo.

La playa se denomina *k'oláf*, o bien, *hóut-k'oláf*, y si se trata de una playa de arena, *k'epčéks- k'oláf*, de piedras, *k'iesáu-k'oláf*, o de guijarros, *márkset-k'oláf*. La franja desde la orilla del mar hasta unos diez metros de la costa se denomina *hóutqal*; más allá, al medio del canal, es *hóut-kstai*. Tomando como centro deíctico el *at*, hacia arriba se encuentra *arkápe* el monte; si el terreno hacia arriba es "pampa", es decir, un terreno sin arbustos, con vegetación rala, más bien compuesto de Oreobulus o líquenes, se denomina *árka qálaks*.

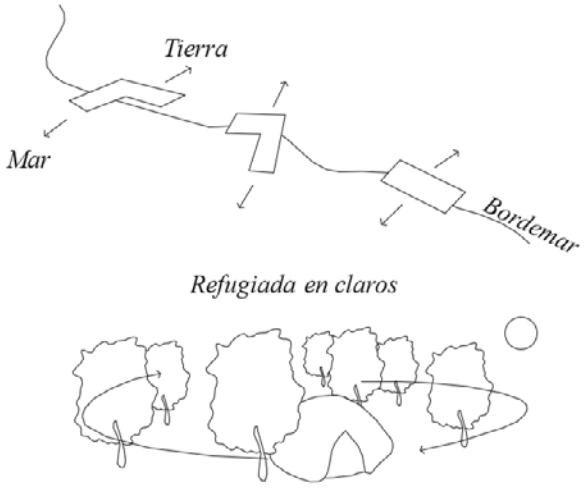
El monte comprende toda la parte con vegetación y es en esta porción de terreno donde se construía el *at*, así quedaba resguardado del viento. El término *arkápe* es genérico y designa tanto a matorrales, arbustos y cualquier porción de terreno llena de vegetación. El término para "bosque" propiamente tal es *k'ies*. La vegetación más tupida se encuentra en los canales interiores, o sea, en *jáutok*, en tanto que, hacia el exterior, en *málte*, el terreno se denomina *tapkeráu*, donde no hay una vegetación tan frondosa. Todo lo que está frente al at se denomina *atólok*.

El terreno en torno al *at* se denomina *kæs*, la misma denominación que recibe un paso o canalito que se distingue porque siempre va precedido de *at* más el adverbio *páu* que significa afuera. Es decir, *at-páu-kæs*.

En una perspectiva horizontal hacia abajo y el horizonte, todo lo que se extiende debajo de la entrada del *at* se denomina *hóut* y el horizonte *hóutk'a álowe*. La superficie del mar se llama *čams-kte* y su cuenca es *čams-tqal*.

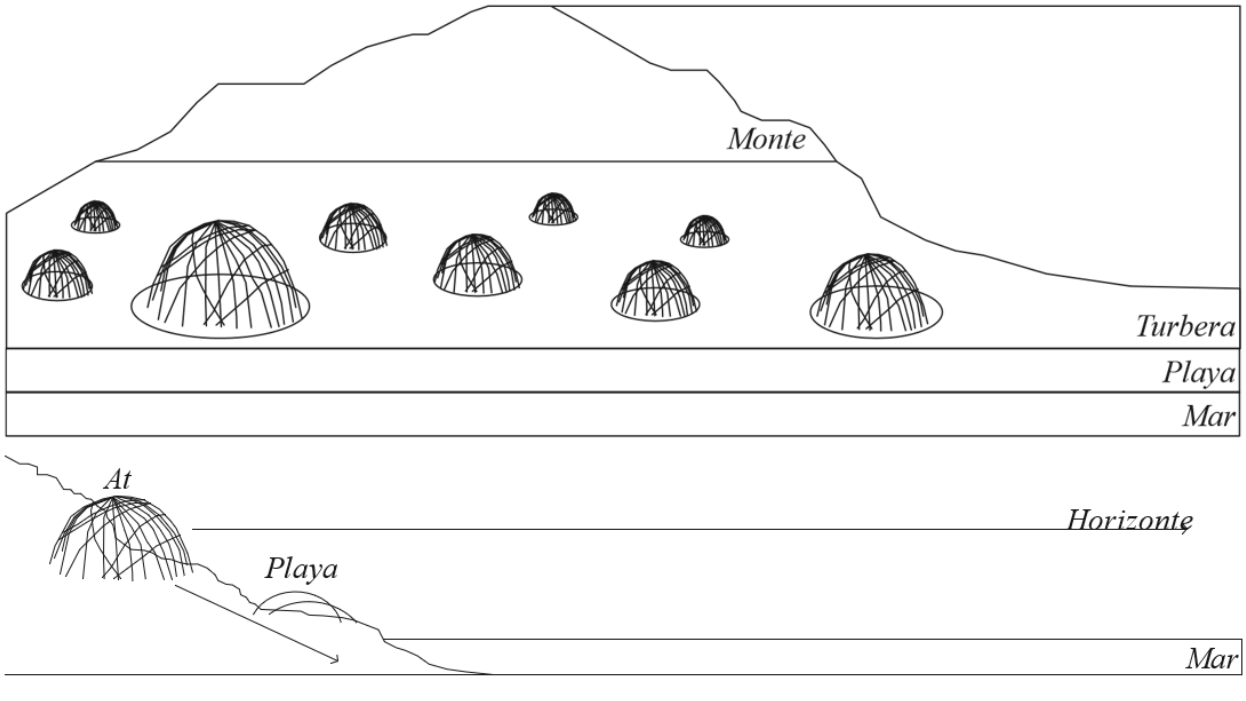
Hay un espacio de maniobras de zarpe y acercamiento a tierra, fondeadero y varadero de embarcaciones, de obtención de alimento y de esparcimiento, una zona donde se nada, pero rara vez se juega en el mar porque existe la creencia de que puede atraer a criaturas monstruosas.

La zona de maniobras con la embarcación se localiza en un espacio determinado y nominado: el čejó "puerto", que contiene el lugar de fondeo de las embarcaciones, denominado *čejó-tqal*" (Dirección de Arquitectura, MOP & Gobierno Regional de Magallanes, 2020).



Práctica sostenible de reutilización de pieles

>> Figuras 7-8-9. Esquemas de emplazamiento del *at*. Fuente: elaboración propia, 2025.



>> Transversalidad entre accesos al *at*, en relación al mar y el monte. Figura 10-11, esquema de emplazamiento kawésqar. Fuente: elaboración propia, 2025.



>> Figura 12. Chozas kawésqar en bosques del extremo sur. Fotografía Roberto Gerstmann. S/F. *Fueguinos. Fotografías Siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo.* Margarita Alvarado, Carolina Odone, Pedro Mege. Editorial Pehuén. S/F.

Su zona de emplazamiento se puede dividir en cuatro. La primera es la playa; aquí se puede mariscar y la distancia al *at* puede variar; la segunda corresponde a cuerpos de agua o "aguada"; la tercera es una isla o islote donde puedan mariscar, cazar aves o recolectar huevos; la cuarta es el cerro, cueva o alero donde puedan cazar.

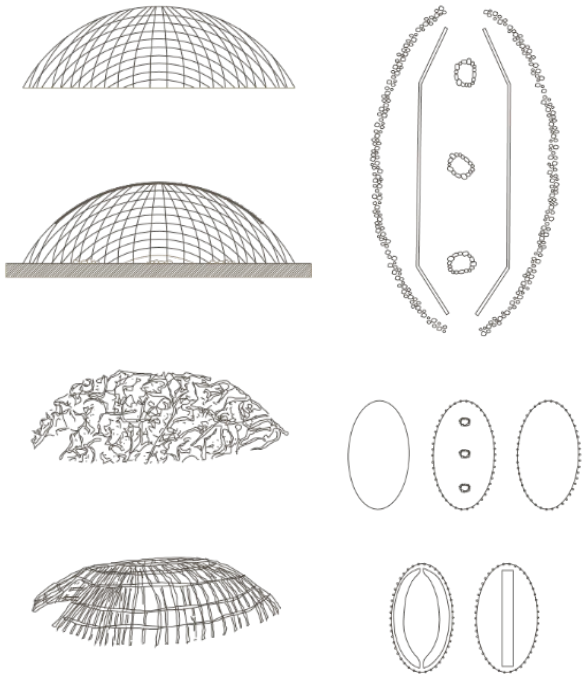
En la comunidad nómade, el campamento y el puerto son dos elementos inseparables que cumplen un rol importante en la cultura (Dirección de Arquitectura, MOP & Gobierno Regional de Magallanes, 2020) la cual identificó elementos comunes entre ellos:

1. Los lugares en donde se encuentran los campamentos son de terreno plano y, con la gran cantidad de lluvia que cae, el suelo debe ser seco y con gran capacidad para absorber el agua lluvia.
2. El campamento se encuentra emplazado entremedio de los frondosos árboles. Al estar rodeados por los árboles, al interior de la vivienda llega poco viento y, por consiguiente, el humo de la fogata sale directamente al techo y no se esparce en el interior de la vivienda.
3. En los puertos y los campamentos el viento debe soplar siempre de sotavento, por lo cual el humo se va hacia el mar.
4. Respecto a los vientos imperantes, en la zona los puertos son muy abrigados, pero, además, contienen playas de arena y de pedregales, allí se varan las canoas a salvo.
5. Cerca de un campamento hay riachuelos.
6. En los lugares adyacentes hay mariscos, fundamentales en la dieta de los *kawésqar* y se pueden recolectar en todo el territorio.

La construcción del *at* era observada por todos los individuos; de esta manera se hereda un conocimiento adquirido desde lo empírico. El primer paso para su elaboración era ubicar dos varas curvas de mayor grosor que comprendían el largo, creando una fisura transversal al borde mar. La estructura secundaria correspondía a varillas, en el otro sentido del arco y con menos rango de separación, que después se amarraban mediante varillas más delgadas que armaban la esfera. En la parte superior, se mantenía una apertura similar a la cúpula que solo era cubierta por ramas para dejar salir el humo de la fogata central; finalmente se cubría la estructura con mantos de pieles de lobo.



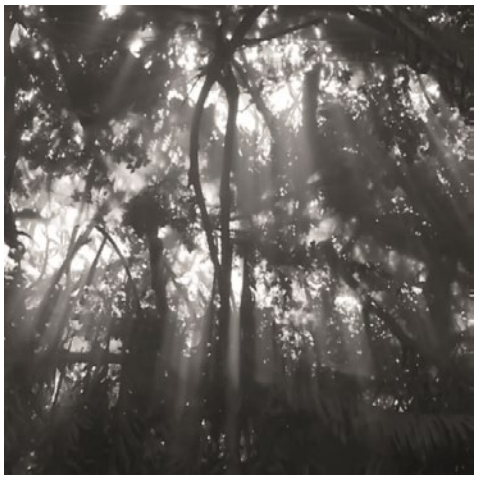
>> Figura 13. Secuencia construcción at; (captura del video Kawésqar HD.) Fuente: Documental *Al Sur del Mundo. (2024). Kawesqar HD [Video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=osYc8Wmz2gM*



>> Figura 14. Esquemas *at* kawésqar. Elaboración propia, 2025.

El "*at*" tenía dos entradas, una principal y una más pequeña; se construía sobre un piso de helechos que permitían una buena aislación del humedal, que al ser blanda no comprimía, ni interfería en procesos de la turba. Se puede observar que el asentamiento kawésqar mantenía el carácter transpirable en cada elemento, característica similar al ecosistema en el que se asentaban. Su interior configuraba un perímetro programático en torno a los fogones.

Tras habitar un lugar, las familias dejaban registros de ello, pero estos elementos no eran ajenos a su hábitat, como los conchales integrantes del nuevo paisaje. En la actualidad son considerados sitios arqueológicos, protegidos por el Estado chileno, y su estudio, nos han permitido reconstruir su habitar, destacando cómo estas construcciones, cumplen, eco sistémicamente, los propósitos de devolver a la tierra los nutrientes y ser refugios para otros organismos.



>> Figura 15. Atmósfera interior *at* (captura del video Kawésqar HD). Fuente: *Al Sur del Mundo.* (2024). Fuente: Kawésqar HD [Video]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=osYc8Wmz2gM



>> Figura 16. Confección de una choza familiar kawésqar. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74662.html. Accedido en 10/7/2025.

Posterior a su estadía temporal, la familia se trasladaba a otro punto, sin embargo, dejaba atrás la estructura que sostenía el *at* para que otros se beneficiaran de ella. Lo único que cargaban con ellos eran las pieles de lobo con las que se resguardaba el *at*; de esta forma la caza del animal era justificada una sola vez para ese propósito, demostrando un acto sostenible y cuidadoso del medio.

Posteriormente, entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, aumentaron los contactos de la comunidad kawésqar con personas occidentales, por lo que la comunidad añadió nuevos alimentos y herramientas; con esto, la Isla San Pedro, se convirtió en un puesto de intercambio. La integración de un puesto fijo para el intercambio de alimentos y utensilios nuevos por medio del trueque, transformó al nómada. La práctica de permutar no les era extraña, ya que entre los kawésqar existía el *čas,* que consistía en el intercambio de objetos o alimentos sin esperar retribución inmediata o equivalente. Esto también significaba que no podían rechazar obsequios porque iba en contra de la práctica ancestral. De esta forma, comenzaron a alimentarse de un modo diferente, varió su sistema digestivo, debieron aprender a cocinar y, poco a poco, los kawésqar se instalaron alrededor de la base de Puerto Edén, bajo la protección de la FACH. En este nuevo asentamiento sedentario, contrario a sus orígenes, empezaron a construir sus *at* de forma oval; sin embargo, como todo lo demás, las fueron modificando y cambiando por chozas de madera, latas, cueros y lonas, que eran los materiales que les proporcionaba el personal de la base.

La incorporación en el territorio kawésqar de otra gente produjo cambios en la alimentación, las armas y las herramientas, además de nuevas enfermedades. Durante la década de 1960 se construyó la escuela y Puerto Edén, un poblado que, tras dejar de ser parte de la jurisdicción de la Fuerza Aérea, quedo bajo la autoridad de Carabineros de Chile. En esta instancia, se hizo entrega de casas a los *kawésqar*, quienes abandonaron el sitio contiguo al puesto de la FACH (Dirección de Arquitectura, MOP & Gobierno Regional de Magallanes, 2020).

REFLEXIÓN FINAL

Sin duda, el paisaje medioambiental resalta en nosotros como habitantes del espacio, somos creadores de lugares, percepciones necesarias para la comprensión de una experiencia real vivida, lo que es el resultado de nuestros vínculos y búsquedas por un sentido en el vivir, pes un entendimiento sin sensaciones, es como un cascarón vacío, y los sentidos son estímulos para la creación de otras sensaciones y memorias, trascendentes para la construcción de espacios integradores. Como bien expresa la antigua palabra *bauen*: el hombre es en la medida en que habita;

De ahí que la geografía humanística indique el valor de encontrar el sentimiento de pertenencia al espacio vivido, ya que, sin él, no lograremos jamás ser partes de una identidad; identidad fundada por el paisaje, representación dinámica multisensorial de elementos tangibles moldeados y apropiados por interpretaciones personales, resultado de elementos de influencia mutua, dependiente tanto del medio multiescalar como sostenedor de toda actividad, como del hombre, tallador de realidades.

Por consiguiente, la arquitectura no debe carecer de arraigo, contraste, emoción, intención e integración del sujeto, de manera que este se vea inmerso en ella, fusionando ambas entidades en un sistema construido desde la experiencia, manteniendo una relación osmótica entre el sujeto y su contexto, deduciendo al paisaje como base en la esencia de toda obra.

BIBLIOGRAFÍA

Burgos Carbonell, Mariana (2015). "Estrategias de emplazamiento en entornos naturales. La arquitectura del paisaje medioambiental". Tesina de investigación, Carrera de Arquitectura. Valparaíso, Chile.

Naciones Unidas (2018), "La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe" (LC/G.2681-P/Rev.3), Santiago.

Luna, T., & Valverde, I. (Dirs.). (2011). "Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias". Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra. ISBN: 978-84-615-4911-5

Fernández Águeda, B. (2024). "Estrategias medioambientales en la planificación urbana: Nuevas tendencias y experiencias en regeneración y evolución de ciudades y territorios" [Ponencia]. Congreso Nacional del Medio Ambiente–Cumbre del Desarrollo Sostenible, Madrid, España.

Lahoz Rodríguez, E. (2010). "Reflexiones medioambientales de la expansión urbana". *Cuadernos Geográficos,* 46, 293–313. https://revistaseug.ugr.es/index.php/cuadgeo/article/ view/641

Velásquez Araneda, B. (2024). "Estrategias para la subdivisión predial sostenible en el paisaje rural: Nueva ruralidad en el Bosque Costero Valdiviano" [Tesis de Magíster en Arquitectura del Paisaje]. Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de https:// repositorio.uc.cl/handle/11534/85696

Mata Olmo, R., & Tarroja, À. (Coords.). (2006). "El paisaje y la gestión del territorio: Criterios paisajísticos en la ordenación del territorio y el urbanismo". Diputación de Barcelona.

ISBN 978-84-9803-144-7

SCImago Institutions Rankings. (2016). "Planeamiento territorial sostenible: un reto para el futuro de nuestras sociedades; criterios aplicados". *Cadernos Metrópole*, 18(37), 89–104. https://doi.org/10.1590/2236-9996.2016-3706

Pallasmaa, J. (2018). *Esencias* (C. Muro, Trad.). Editorial Gustavo Gili. ISBN 978-84252-3105-6

Aba Cárdenas, L. (2023). "Particularidades estructurales de las viviendas flotantes" [Trabajo de fin de grado, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM. https:// oa.upm.es/72654/

Torres, E. (Ed.). (2013). Arquitectura del paisaje: Ejercicios y lecciones, cursos desde 1977-78 a 1998-99 [Material de curso]. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departaments d'Urbanisme i de Projectes Arquitectònics. https://upcommons.upc.edu/handle/2117/20611

Nogué, J. (2010). "Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales". En L Luna, T., & Valverde, I. *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias.* Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra.

Colafranceschi, D. (2011). "Arquitectura y paisaje: geografías de proximidad". En L Luna, T., & Valverde, I. *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias.*

Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra.

Andrews, M. (2011). "Landscape: An aesthetic ecology". En L Luna, T., & Valverde, I. *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias.* Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra.

López Silvestre, F. (2011). "¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizon". En L Luna, T., & Valverde, I. *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias.* Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra.

Pallasmaa, J. (2006). Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos (2.ª ed.). Gustavo Gili.

Merleau-Ponty, M. (2005). *Fenomenología de la percepción* (J. Rivera & J. Vázquez, Trads.). Ediciones Península. (Obra original publicada en 1945)

Contreras Kallens, P. A. (2012). "Percepción directa: el enfoque ecológico como alternativa al cognitivismo en la percepción" [Informe de seminario para optar al grado de Licenciado en Filosofía]. Universidad de Chile. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113758

Pallasmaa, J. (2016). "La arquitectura y sus sentidos: Conversación con Juhani Pallasmaa.

Arquine". https://arquine.com/conversacion-con-juhani-pallasmaa/

Pallasmaa, J. (2020). "Solo desde el arraigo podemos ser creativos". *El Cultural*. https:// www.elespanol.com/el-cultural/arte/arquitectura/20200323/juhani-pallasmaa-solo-arraigopodemos-creativos/476954392_0.html

Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu* (pp. 16–17). Ediciones Seix Barral.

Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.

Ingold, T. (1993/2013). "La temporalidad del paisaje" (M. Lepori, Trad., junio de 2013). World Archaeology, 25(2), 152–174. https://doi.org/10.1080/00438243.1993.998 0235 24. Meinig, D. W. (1979b). *La interpretación de los paisajes ordinarios.* Oxford: Oxford University Press.

Bohm, D. (1980). *La totalidad y el orden implicado.* Londres: Routledge & Kegan Paul.

Sánchez Tirado, C. (2017). "El análisis sistémico del paisaje como aproximación a los patrones de ordenamiento territorial Mapuche-Lafkenche en el Aijarewe Budi: perspectivas para el reconocimiento y puesta en valor de las lógicas territoriales de nuestros pueblos originarios: cuenca del Lago Budi, región de La Araucanía, Chile" (Tesis de pregrado, Universidad de Chile).

Repositorio Universidad de Chile. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/143946

Morláns, M. (2005). "Estructura del paisaje (Matriz, parches, bordes y corredores) y sus funciones; fragmentación del hábitat y su efecto borde". Obtenido de Editorial Científica

Universitaria, Universidad Nacional de Catamarca:http://www.editorial.unca.edu.ar/Publicacione%20on%20line/Ecologia/imagenes/pdf/004-estructuradepaisaje.pdf

López-Barrera, F. (2004). "Estructura y función en bordes de bosque". *Ecosistemas*, revista científica y técnica de ecología y medio ambiente, 1(13), 67 - 77.

Gómez-Orea, D. (2007). *Ordenación territorial*. SA MundiPrensa Libros.

Moreno, O. (2015). "Paisajes en emergencia: transformación, adaptación, resiliencia". Revista INVI, 30(83), 9-17.

Al Sur del Mundo. (2024). Kawésqar HD [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=osYc8Wmz2gM

Solsona. (2011, 1 de agosto). La línea que piensa [Croquis]. Solsona Uno. Recuperado de https://solsonauno.blogspot.com/2011/08/la-linea-que-piensa.html

Cementerios chilotes. Revalorización de espacio mortuorios.

NOVELIA DE JESÚS FERRADA ZEPEDA
Arquitecta y Licenciada en Arquitectura. Universidad de Valparaíso.
Filiación institucional: MBS Construcciones
ORCID: 0009-0008-1657-7839
Mail contacto: novelia.ferradajz@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Chiloé cemeteries: Revaluing mortuary spaces.
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 43-55
Recepción: abril 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN

La creación de espacio no solo corresponde a un mero uso del habitar, sino que responde a toda la complejidad y la emocionalidad que conlleva el ser humano: el dolor, la tristeza y, por sobre todo, el duelo de la única certeza que tenemos, por el hecho de que estamos vivos, que es la muerte. Los cementerios la materialización de la muerte y la despedida, corresponde a la construcción y enfoque que cada sociedad le otorga a la memoria y al recuerdo. Así mismo es que, particularmente en Chiloé, la muerte ligada al rito religioso católico tiene una particular cosmovisión propia del sincretismo cultural entre la cultura mapuche-huilliche y la expedición realizada por los jesuitas.

Palabras clave: cementerios tradicionales, rito religioso católico, archipiélago de Chiloé, historia colonial, jesuitas, pueblo mapuche-huilliche, paisaje cultural, Chile

ABSTRACT

The creation of space is not merely a matter of habitation; it responds to the full complexity and emotional depth of the human experience—encompassing pain, sorrow, and, above all, the mourning of death, the only certainty that accompanies life. Cemeteries—as the material embodiment of death and leave-taking—reflect the construction and perspective that each society assigns to memory and remembrance. In Chiloé specifically, death is linked to Catholic religious rites and shaped by a unique worldview born of the cultural syncretism between the Mapuche-Huilliche people and the Jesuit expeditions.

Keywords: Traditional cemeteries, catholic religious rites/Chiloé Archipelago, colonial history, jesuits, Mapuche-Huilliche people, cultural landscape, Chile

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6035

LUGARES DE LA MEMORIA

Desde cierto punto de vista antropológico-cultural, se puede afirmar que el ser humano es uno de los pocos animales que dan sepultura el cuerpo inerte de los suyos, y es posible traducir esta necesidad innata de conmemorar y recordar a los ancestros, como parte del trasfondo idiosincrático, gracias al cual, el ejercicio colectivo e individual actúa sobre la memoria, dando lugar a una identidad particular de cada pueblo.

Podemos abordar así, esta relación entre muerte y memoria como *el trabajo concreto, individual o colectivamente formado sobre el pasado,* donde: *La producción de lugares de recuerdo —es decir, el trabajo de la memoria— se revela como una forma de práctica cultural, pues está basada en la comunicación interpersonal.* (Fischer, 2021; 18). En definitiva, la memoria es comprendida como un depósito de la cultura, teniendo un carácter identitario, nombrando, no solo quien, ha muerto, sino que también de quienes viven, determinando que el cómo uno vive es como uno muere, ya que finalmente la identidad colectiva e individual subyace en quienes nos recuerdan.

Por otro lado, el historiador francés Pierre Nora (1998) entiende la memoria no solo como una situación etérea que ocurre de forma intelectual, sino que acuña el concepto de *"lugares de la memoria"*, en un serie de publicaciones de *"Lieux de mémoire"*, donde establece la distinción de historia y memoria señalando que el pasado no termina de desaparecer, sino que es algo que se practica en la vida cotidiana, donde Todo radica en la coherencia del ensamblaje, encaminada a hacer aparecer «la imagen en el cuadro», y en el arte de la ejecución, destinada a poner de relieve un espejo de la identidad, una lente de refracción, *un fragmento simbólico de un conjunto simbólico* (Nora, 2008; 113).

Nora afirma que no solo existen lugares en donde se hace el trabajo colectivo de la memoria, como lo pueden ser museos, bibliotecas y cementerios (Fischer, 2021), sino que también se habla de la ciudad en el conjunto de sus partes. Como afirma Bronislaw Baczko, toda ciudad es, entre otras cosas, una proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio. Tanto público como privado *el lugar de memoria articula prácticas cotidianas y resignifica los lugares en pos de una nueva diferenciación territorial que le imprime al sitio una nueva carga simbólica dada por la definición de los sujetos sociales* (Fabri, 2010; 103).

Podríamos identificar que los lugares de la memoria más allá de unos programas establecidos, son parte de la vida diaria de los habitantes, sus experiencias colectivas e individuales, pasando a formar parte, además, de la identidad de las ciudades, pasando a ser parte del acervo de las generaciones futuras que heredan y asimilan.

ARCHIPIÉLAGO DE CHILOÉ: PAISAJE INSULAR Y MÍTICO

Chiloé tiene una riqueza cultural fuertemente condicionada por su condición insular, con una identidad territorializada, llamada por León (2007) *cultura bordemar,* haciendo énfasis en el escenario cultural en donde se habita, marcada por lluvias continuas, inesperados cambios de la dirección del viento, viéndose forzados a hacer del mar, su vía de comunicación y de recursos, constituyéndose como una cultura construida por la geografía y el aislamiento. Esto refuerza prácticas comunitarias, como la minga.



>> Figura 1. Paisaje del archipiélago de Chiloé, localidad de Puqueldón. Fuente: elaboración propia.

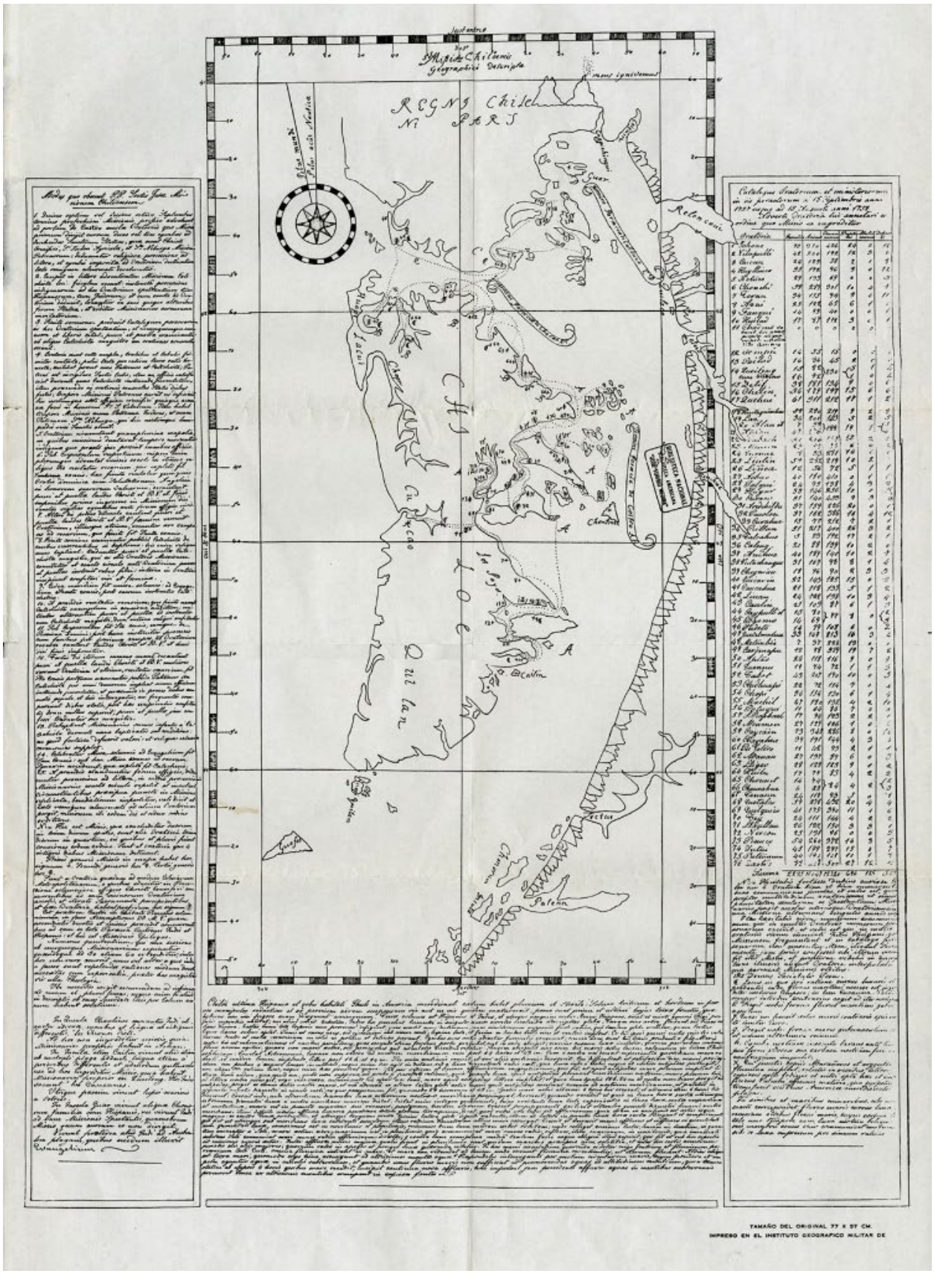
Los habitantes conviven en la inmensidad del paisaje insular, en donde *la caprichosa geografía de la Isla Grande se presenta para estimular la imaginación de los pobladores y visitantes. Bosques, verdes parajes y relieves montañosos son el escenario propicio para seres mitológicos que coexisten mentalmente con los lugareños desde hace siglos* (León, 2007).

Este paisaje infinito e inhóspito para los colonos, es también, un medio de características desafiantes para quienes viven y/o sobreviven en él, confluyendo así la mítica del nuevo mundo. Este paisaje, como lo denomina Slater (1984) "la selva fría", caracterizado por un tupido bosque de temperaturas bajas, atribuido por la condición de aislamiento, en donde particularmente en el mundo rural condiciona una cierta orientación adaptativa de la marginalidad y sincretismo, configurado parte de sus rasgos autóctonos. Por ser anterior al hombre, la naturaleza aparece como algo ya hecho, inamovible y divino, y su estructura como paradigma del modo-de-ser-en-el-mundo. La naturaleza es, al mismo tiempo, cifra de conocimientos por adquirir y modelo de comportamientos sociales. Todo está en la naturaleza y solo lo que está en la naturaleza es. De ahí que no exista la posibilidad de escaparse de ella, por cuanto vida, familia, clan, ritos, trabajos, memorias, proyectos, misterios y relaciones no son sino lecturas distintas que el huilliche hace de ese *libro sagrado que es la naturaleza* (Blume, 1985).

De esta manera, en el ya mencionado medio atmosférico se instaura el relato mítico. *La raíz fundamental del mito chilote es mapuche, pero fuertemente determinado por la ideología del cristianismo y las culturas occidentales* (Alvarez, 1998; 3), permeando la cotidianidad del chilote.

MEMORIA CHILOTA: INICIOS DE UNA NUEVA CULTURA

Un estilo de vida marcado por la triada hombre-tierra-mar, brinda, otorgó, según autores como Cooper (1988) características idiosincráticas a los primeros habitantes; los pueblos canoeros Veliches o Huilliches (en la zona norte del archipiélago) y los Payos, Chonos y Cuncos (habitando la zona sur). Ambos, siendo parte del mundo cultural mapuche mayor de la región. Estos pueblos, serían quienes establecieron las que serían, las futuras relaciones culturales con los hispanos, quienes, a su llegada en 1567, al mando de Martín Ruiz de Gamboa, bautizaron el archipiélago con el nombre de Provincia de la Nueva Galicia, empezándose a construir una nueva identidad cultural marcada por el sincretismo de estas dos culturas, originariamente, ajenas una a la otra.



>> Figura 2. Cartografia misiones circulares en Chiloé. 1762. Fuente Sala Médina. Biblioteca Nacional: En: Moreno, 2011. Recuperado en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22442011000200004&script=sci_arttext#n4

Si bien, la evangelización tuvo un gran éxito en América tomando en cuenta la cantidad de feligreses que existen hasta el día de hoy, particularmente en el archipiélago de Chiloé, fue de responsabilidad de la institución de las iglesias misioneras, en concreto los misioneros jesuitas quienes, en 1602, quienes, a través de las misiones circulares, las que se cumplirían este rol en el archipiélago. Como relata Alonso de Ovalle (1888) *la misión más trabajosa que aquí tiene los padres es la de los chonos, gente más apartada del comercio de los españoles, más cercana al Estrecho e inculta de cuantas hay en estas partes.* Pese a las adversidades geográficas, el sistema de misiones circulares logró aprender la lengua nativa, logrando establecer un sistema comunitario en la gestión misma de los sacramentos, así como la asimilación de la simbología católica y el establecimiento de poblados en conjunto con sus respectivas iglesias, los cuales revisitaban constantemente, siendo las misiones principales las del Colegio de Castro (1609), Quinchao (1743), Chonchi (1746) y Cailín (1764) (León, 2007).

A través de este sistema, los misioneros utilizaron una metodología diferente, logrando ser aceptados por los indígenas, que ya, hacia 1762, en conjunto con el gobernador de la época, establecieron 76 poblados en conjunto con sus iglesias.

> En las islas que tiene en contorno la principal de Chiloé, andan en continua misión los tres padres que asisten en esta residencia. Estos últimos años les ha facilitado mucho su misión el favor y ayuda que el gobernador de esta provincia les ha dado, mandando se levanten iglesias casi en todas las islas, que acudan los indios a oír la palabra de Dios a ellas: instruyese los adultos, baptizante muchos niños, confiesanse y reciben los sacramentos por mano de los de la Compañía, no habiendo otro que acuda a su desamparado espiritual. (Ovalle, 1646, Libro XXII, p. 315)

Las misiones circulares perduraron hasta 1767, cuando los jesuitas fueron expulsados de Chile, dejando a la mano de los franciscanos este rol, las que, lamentablemente no tuvieron mayor legado, ya que, con la independencia de Chile en 1810, fueron también, expulsados, quedando a manos del nuevo gobierno y administración entrante.

IMAGINARIO MORTUORIO HISPANO-MAPUCHE

La autora Ana Luisa Haindl (2013; 2024), interpreta a la muerte como un fenómeno colectivo, inevitable y sin distinción de estamento, edad o riqueza, que, en el desarrollo de occidente, se vincula a ciertas prácticas y cosmovisiones medievales, que a través de la cosmovisión y evolución hispana, llegarán a América, donde el impacto de los españoles por medio de la evangelización no solo se mide por la cantidad de nuevos creyentes y su influjo en las generaciones posteriores, sino también por la permanencia y la adaptabilidad por sobre la cultura que ya existía.

En Alemania y Centroeuropa, se desarrolló la llamada Danzas Macabras, que *"presentaban, de un modo teatral, diversas escenas en las que la Muerte personificada invitaba a bailar a los vivos, quienes muchas veces no quieren morir repentinamente"* (Handle, 2024: 121), generando una aproximación grotesca al problema de la muerte en general. De esta práctica cultural, según esta autora (Handle, 2024) se desarrolla ya desde el siglo XI a XIII, toda una estetización observable en la pintura iconográficas de iglesias y conventos, cantos y escritos literarios que, enmarcadas dentro de un estilo de lo grotesco, profundizan sobre esta temática religioso-existencial sobre fugacidad de la vida, la fugacidad de los placeres y vanidades humanas, le inevitabilidad de la muerte, y la lucha entre bien y mal por el alma humana, principalmente.

Esta herencia de una cosmovisión medieval se renueva con posterioridad al Concilio de Constanza (1414-1417), destacando ya un rol evangelizador-sacramental particular que, desde entonces: *No sólo se buscaba fortalecer la misión pastoral de la Iglesia, sino también destacar la importancia de la "Buena Muerte, para la salvación de las almas (90).* Según esta autora, en esa época, empezaron a surgir los llamados "Ars Moriendi", donde:

> Los Ars moriendi, o Manuales de la Buena Muerte, surgieron en el siglo XV como compendios de la tradición cristiana acerca de la muerte, acompañados de imágenes que ilustraban sus enseñanzas. Fomentaban una actitud valiente, pacífica y positiva ante la muerte. Ésta se presentaba como la última batalla del hombre por la salvación de su alma, enfrentando las tentaciones de los demonios, ayudado por las buenas inspiraciones ofrecidas por su ángel de la guarda. (90)

La herencia de la *Buena Muerte* creó la preocupación de no quedar excluido de la salvación; para evitarlo, se requería tener una *buena vida para alcanzar una buena muerte* también es destacada por autores como León (2007) como una influencia cultural decisiva en toda América, como en Chiloé donde se fueron estableciendo una serie de rituales para la salvación de las almas. Es el caso particular, por ejemplo, de los siete sacramentos: bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, unción de los enfermos, orden sacerdotal y matrimonio.

Como anteriormente se había mencionado, es por medio de los misioneros que se empezó a incorporar las primeras nociones de la religión católica. Como lo relata Alonso de Ovalle, se incorporó la santa trinidad, los rituales sobre el sacramento y, en definitiva, el desarrollo cotidiano de una vida basada en la religión. Bajo este marco es que lo colonos y posteriormente los chilotes comprenden la muerte.

Sobre las ideas de la muerte, en el mundo religioso cristiano-occidental aparece el término *Buena Muerte* en los *Ars moriendi* o *Manuales de la Buena Muerte* escritos por un dominico del Priorato de Constanza, impreso en 1456, que señala la lucha sobre el bien y el mal que recae sobre el moribundo aludiendo a la muerte con una noción más íntima, en donde la persona puede evitar el miedo y angustia sobre la muerte asumiéndola como la voluntad de Dios, dando un giro sobre lo que ya prevalecía. Esta noción de la Buena muerte, y su difusión en América.



Primera Tentación, dudar de la Fe



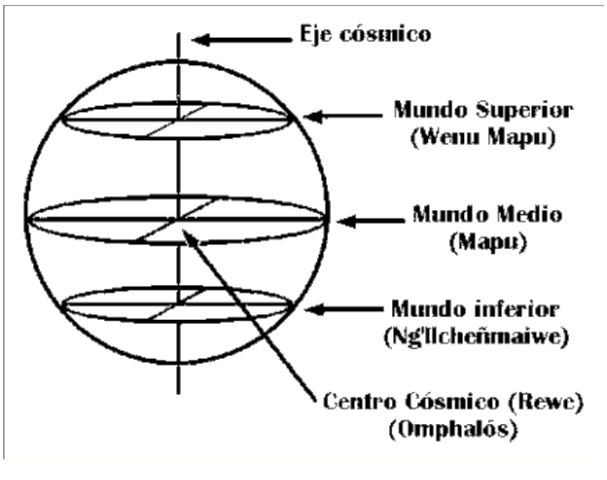
Buena Inspiración- morir en la Fe

>> Imágenes de Arte de Bien Morir y Breve Confesionario, Edición y estudio de Francisco Gago, Medio Maravedí, Barcelona, 1999. Basado en la versión española, publicada en Zaragoza hacia 1489 Fuente: Haindl (2013)

Cabe destacar la importancia de estos Manueles de la Buena muerte, en la labor evangelizadora, que se extiende hasta nuestros días, como señalan estudios recientes como los de Bonilla & Lecouvey (2022):



>> Figura 3. San Camilo de Lelis, grabado en relieve. José Guadalupe Posada. Siglo XIX. Fuente: Bonilla y Lecouvey (2022). En: https://journals.openedition.org/nuevomundo/89098?lang=en



>> Figura 4. Estructura del cosmos mapuche. Fuente: https://mapuche.info/wps_pdf/nawel1939.pdf

De este modo, la existencia de las almas y la preocupación de su preservación no era únicamente de interés europeo, sino que también eran de interés indígena. En nuestro caso particular, pueblos como los huilliches, pertenecientes a la cultura mapuche, se caracterizaban por la complejidad y estructuración de la religiosidad, algo muy particular en relación con otros grupos étnicos de las Américas. Autores cómo Foerster (1993) señalan incluso que los mapuches se relacionan en cuanto a que *su ser se liga hasta confundirse con lo sagrado.*

La materialización de lo sagrado decanta principalmente en la figura de la machi, quien, al tener contacto con los dioses, representa el *mundo relacionado con el cosmos y la naturaleza... que involucra tanto a los vivos como a los muertos (Rodriguez & Saavedra, 2011).* Esta manera de comprender el mundo de este pueblo implica abordar la vida y su cotidianidad, entendiendo que *la cosmovisión es el todo. Es la armonía. Es el equilibrio. Es el hombre, naturaleza y lo que ocurre (Mires, 1992).*

En esta comprensión de la muerte, ésta se entiende como un viaje realizado por el alma del difunto hacia la otra vida, desde el deceso de la persona hasta terminado el funeral, en donde el alma deberá traspasar el plano terrenal y ascender hacia el cosmos llegando al estado del bien, determinado así por Rodríguez & Saavedra. Este estado los mantiene en contacto con los antepasados y dioses, pero también el alma puede descender a la plataforma del mal, lo que comúnmente relacionamos con el infierno.

Esta comprensión de una relación vertical del cosmos, hace que el difunto obtenga una nueva vida *postmortem*, venerando a las almas o también llamadas sombras, siendo responsable la ya mencionada machi, quien es a lo único que temen las almas, reflejando el terror que tiene al alma del muerto cuando abandona definitivamente el cuerpo, se siente desuda, tiene frío y no puede tener mujer. Para poder volver a la vida terrestre, procura robar el alma de su pariente, la esconde en el momento y entra en el cuerpo abandonado. Este es el origen de todas las enfermedades y de la muerte.

La preocupación, la identificación del alma y, por, sobre todo, la existencia de una vida posterior a la muerte, es el punto de inflexión de ambas culturas, es donde empieza a ser posible la integración de una cultura con la otra, logrando penetrar en el diario vivir del chilote determinando sus interacciones individuales y colectivas y todo lo que le rodea.

CEMENTERIOS CHILOTES: CONTRUCCIÓN Y EVOLUCIÓN DEL CAMPOSANTO

La construcción de la muerte y, por lo tanto, de los cementerios, es la memoria de la identidad de cada cultura, por lo que podemos hablar de distintas formas de recordar y, a su vez, de conmemorar y venerar la partida de una persona.

Los cementerios en Chiloé se remontan al periodo prehispánico. Los chonos realizaban sepulturas pocos elaboradas, según describe John Byron, y los cuerpos se encontraban en posición fetal. Otra óptica que nos puede acercar es la recreación de las tumbas en el Museo Municipal de Castro, en donde se observa la totalidad del cuerpo, a excepción de la cabeza. El ataúd, de madera nativa, logra interpretar y remembrar las tumbas propias un pueblo canoero (León, 20.)

Además de los chonos, otro pueblo que integra el cementerio chilote, son los Vilches y los Huilliches. En los sitios fúnebres mapuches, denominados *eltún*, es en donde se relacionan la vida y la muerte, generando espacio en donde *más que un pedazo de suelo, son espacios que tiene sus propias fuerzas -Gnen-. En la tierra, ríos, esteros, bosques, animales y personas, se interrelacionan entre sí y permiten alcanzar un equilibrio* (Millahueique, 2021; p. 102). La cosmovisión determina el emplazamiento del cuerpo y del cementerio. Este autor, identifica tres elementos principales: visión y espectacularidad paisajística, cercanía al bosque y presencia del agua, en forma de vertiente, estero o riachuelo.

La reunión de estos elementos en torno al *eltún*, condiciona la relación que se tiene con las fuerzas de la naturaleza. Millahueique (2021) explica que la orientación de los cementerios es, generalmente, hacia la salida del sol, el *puel mapu* (tierra del este). El agua siendo la fuerza viva que contiene el *fin-fin* (rumor de las aguas), indicando hacia donde está el *lafken mapu* (tierra del mar), lugar en donde el espíritu de los difuntos se embarca hacia la otra tierra. Además, la cercanía al bosque *permite alimentar a los espíritus para que estos emprendan el viaje (102).*

Además del emplazamiento y la orientación, existen elementos simbólicos propios de la cultura mapuche, como el objeto escultórico totémico llamado *chemamull*, cuyo significado es "*gente de madera*", aunque suele traducirse igualmente como "hombre de madera" (Saavedra y Salas; 42). La forma de esta escultura se asemeja a la figura humana, puede contar o no con las extremidades inferiores, pero el torso y la cabeza siempre estarán. Talladas principalmente en roble o laurel, estas esculturas establecen un vínculo ancestral con los antepasados, buscando así la expresión del *kupalme y el tuwun*, lo que los mapuches denominan al linaje, el cual se entrelaza con *el territorio que le vio nacer y al cual se adscribe en términos de su identidad territorial* (Saavedra & Salas, 2019). Es la representación *postmortem* de los ancianos *kimches, lonkos* y autoridades tradicionales, como lo pueden ser las machis, *guillatufes* o *weupifes.*



>> Figura 5. Tumba de indígena chono. Museo Municipal de Castro. ***Fuente: León (2007)*** **en:** ***https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=3nJFieYUSz4C&oi=fnd&pg=PA11&dq=cultura+de+la+muerte+en+chiloe&ots=n1DVp2MTDz&sig=EPzxgxuvckBsgRfuMCH0fw1IWPo#v=onepage&q&f=true***



>> Figura: Hombre de Madera. Colección Museo Precolombina. Santiago. Chile Fuente: Elaboración propia.

El levantamiento de estos espacios mortuorios indígenas fue mutando, adaptándose a los nuevos dogmas impuestos por el dominio español y reemplazando los tótems con cruces, lo que origina el cementerio chilote.



>> Figura 7. Cementerio de Detif. Fuente: Elaboración propia.

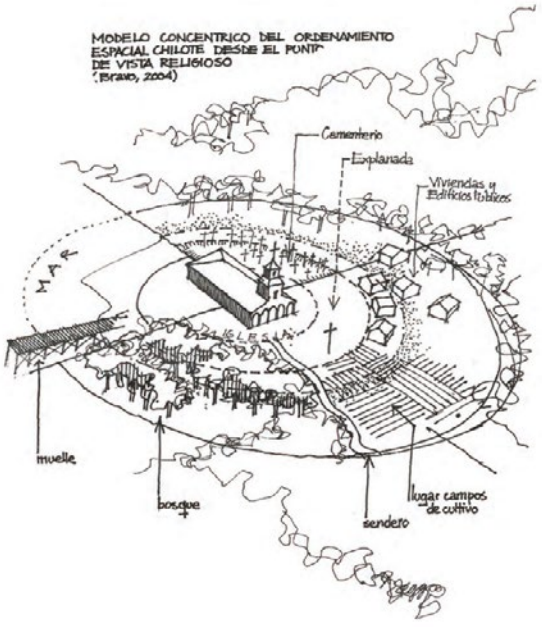
Es importante señalar que el cementerio chilote, en la medida que se fue integrando con la consmovisión católica, fue dando nacimiento a una consmovisión unificada, donde la iglesia, adquiere un centro organizador del espacio y territorio, físico cultural y simbólico, como lo plantean autores como Villanueva, Bravo y Quilidran (2012), para quienes, tras estos años de sincretismo e integración se produce:

> El poderoso maridaje entre la arquitectura y su entorno -el templo con su espacio libre asociado-, (que) resulta tan gravitante como la armonía de las fachadas de la iglesia, la calidad de su espacio interior, el detalle de su ornamentación o el tratamiento de los pavimentos exteriores. La función de la iglesia y su atrio -pasiva o activa, según se manifiesten júbilos o dolores- tiene el extraño poder de afectar el conjunto, suscitando en el feligrés sentimientos de alegría o de tristeza (17)

Por último, en la evolución histórica de esta integración de cosmovisiones, y pese a las restricciones y cambio impuestos por la organización del Estado Chileno, que buscó separar y prohibir, el cementerio dentro de las dependencias de la iglesia. Es importante, señalar, que alrededor de 1836, se iniciaron las construcciones de los cementerios en Chiloé, prohibiendo el entierro intramuros, gatillado por la creciente separación entre Iglesia y el Estado chileno. Se determinó, por ejemplo, como señala León (2007) que:

> los panteones de las iglesias parroquiales como los que hubiere en las capillas o pueblos pequeños de distrito parroquial, tengan suficiente capacidad; y que el cercado que cierra el recinto sea de poste o madrinas bien unidas y de proporcionadas alturas; y que se coloque en medio del panteón una cruz de cuatro o cinco varas, sobre una peña de piedras, y la puerta de él sea segura y se mantenga cerrada, guardando el párroco la llave, y en otros pueblos del territorio parroquial, la persona de confianza a quien hiciere este cargo (León, 2007).

Todo esto, ha influido en la evolución del cementerio chilote, hasta nuestros días, proceso histórico, del cual, sinópticamente, se ha querido abordar en este texto.



>> Figura 8. Modelo concéntrico del ordenamiento espacial chilote desde el punto de vista religioso. Fuente: Villanueva, Bravo & Quilodrán (2012). En: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/179551

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado permite comprender los cementerios chilotes como espacios cuya significación trasciende su función mortuoria, constituyéndose en dispositivos territoriales de memoria e identidad. Su configuración no responde exclusivamente a la necesidad de disponer los cuerpos, sino que materializa una determinada comprensión de la vida, la muerte y la relación del ser humano con su entorno. Desde esta perspectiva, el cementerio se presenta como una construcción cultural en la que convergen temporalidades, creencias y formas de habitar que han configurado, históricamente, la identidad del archipiélago de Chiloé.

La particularidad de estos espacios radica, en gran medida, en la estrecha relación que establecen con el paisaje insular. La condición geográfica de Chiloé no constituye un contexto pasivo para el desarrollo de sus prácticas culturales, sino un componente activo en su construcción. El mar, los bosques, los cursos de agua y la topografía participan tanto de la experiencia cotidiana como de las concepciones asociadas a la muerte y al tránsito de las almas. En este sentido, el emplazamiento de los espacios funerarios evidencia una comprensión del territorio donde naturaleza y cultura no operan como categorías independientes, sino como dimensiones interrelacionadas de una misma cosmovisión.

Esta condición permite cuestionar aquellas aproximaciones al patrimonio que tienden a reducir su valor a la conservación de objetos, edificaciones o elementos materiales aislados. En el caso chilote, el valor patrimonial se encuentra, precisamente, en la relación entre espacio, paisaje, memoria y prácticas culturales. El cementerio adquiere significado en tanto forma parte de un sistema territorial más amplio, construido por generaciones mediante experiencias colectivas, rituales y vínculos con el entorno. Por ello, su dimensión patrimonial no puede ser comprendida únicamente desde sus características formales, sino desde las relaciones culturales que le otorgan sentido.

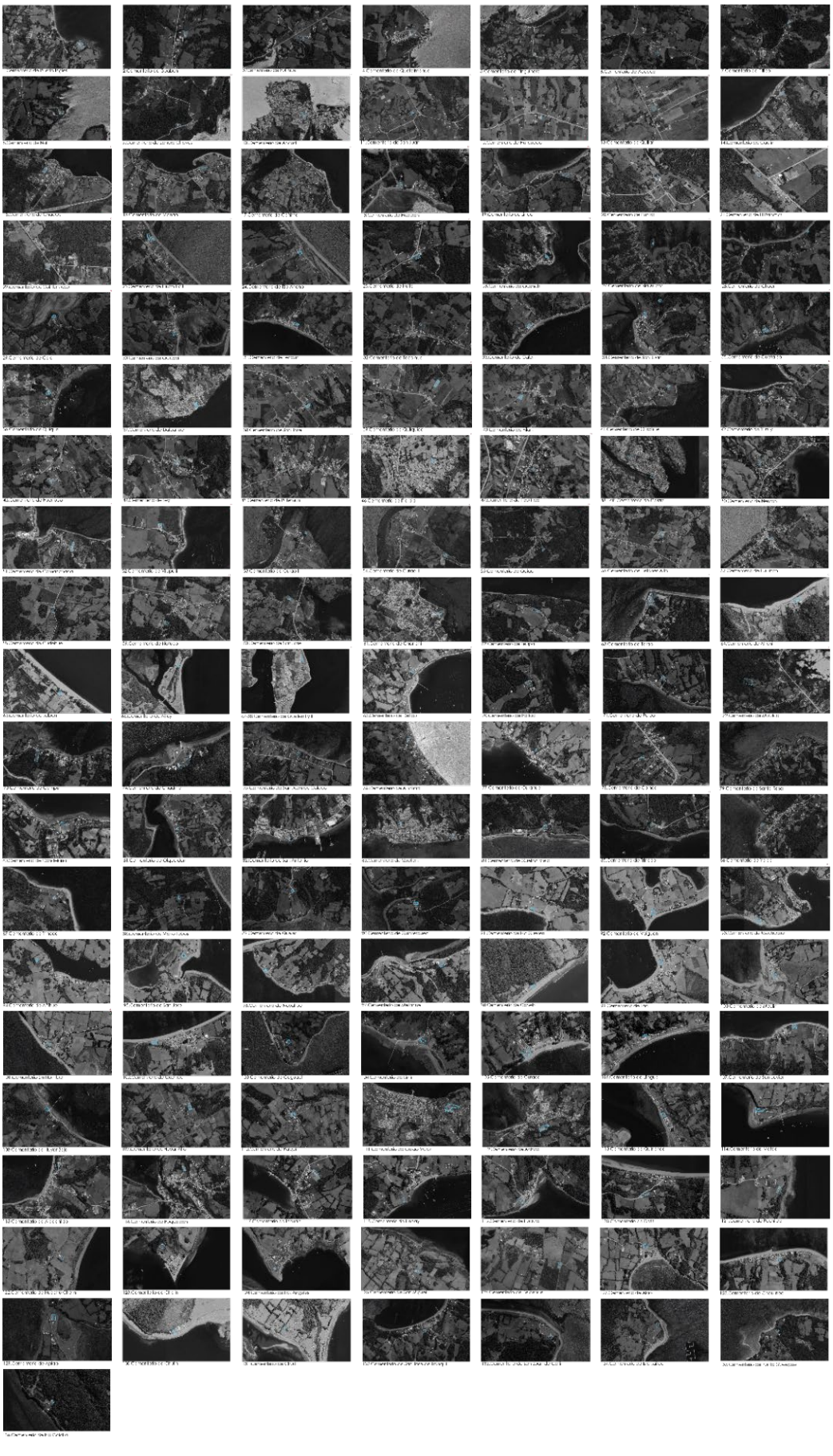
Del mismo modo, la conformación histórica de estos espacios evidencia que la identidad chilota no corresponde a una construcción homogénea ni estática. El encuentro entre las culturas indígenas y la tradición cristiana introducida durante el proceso de evangelización produjo un proceso de sincretismo, mediante el cual distintas concepciones sobre la vida, la muerte y lo sagrado fueron incorporándose y resignificándose. La transformación de las prácticas funerarias y de los elementos simbólicos asociados a ellas da cuenta de este proceso, configurando una expresión cultural propia que no puede ser comprendida desde una única tradición.

En este marco, los cementerios chilotes pueden ser interpretados como paisajes culturales, entendiendo que su valor emerge de la interacción prolongada entre una comunidad y el territorio que habita. Su existencia conserva no solo la memoria de quienes han fallecido, sino también las formas mediante las cuales las comunidades han construido y transmitido sus propios sistemas de significación. Así, el espacio funerario se transforma en un registro territorial de la cultura: una expresión donde las creencias, la historia, la naturaleza y las prácticas sociales permanecen inscritas simultáneamente.

Desde una perspectiva patrimonial, además, esta condición plantea un desafío relevante: conservar no significa únicamente mantener la materialidad del cementerio, sino resguardar las relaciones culturales que permiten que dicho espacio continúe siendo significativo para la comunidad. La pérdida o transformación de estas relaciones supondría una disminución de su valor patrimonial, incluso cuando sus componentes físicos permanecieran aparentemente intactos. Por esta razón, cualquier aproximación orientada a su valoración y preservación debiera considerar sus dimensiones materiales, simbólicas, sociales y paisajísticas.

En definitiva, los cementerios chilotes constituyen una expresión particularmente significativa del patrimonio cultural del archipiélago, precisamente porque permiten reconocer la manera en que una comunidad ha construido su identidad a partir de la interacción entre memoria, territorio y paisaje. Su valor reside en la capacidad de revelar una forma particular de comprender la existencia, donde la muerte no representa una ruptura absoluta con la vida ni con el territorio, sino parte de un sistema de relaciones que vincula a los vivos, los antepasados y la naturaleza.

En este sentido, los cementerios no deben ser entendidos como espacios aislados dentro del paisaje chilote, sino como parte de un patrimonio territorial más amplio, cuya conservación resulta fundamental para mantener la continuidad de una identidad cultural construida históricamente entre el mar, la tierra y la memoria.



>> Figura 2. Registro aéreo de los 136 cementerios tradicinales existentes en el archipielago.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, R. C. (1998). *El libro de las mitologías: historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral.* Punta Arenas: Atelí.

Villanueva, Antonio Sahady; Bravo Sánchez, José & Quilodrán Rubio, Carolina (2012). El espacio religioso Chilote: Síntesis patrimonial de tiempo, territorio y festividad. En: [AS] Arquitecturas del Sur, 2012, Nº 41, p. 16-29 En: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/179551

Blume, J. (1985). Cultura mítica de Chiloé. *Departamento de Estetica de la U. Catolica de Chile.*

Bonilla, Helia & Marie Lecouvey (2022). *La pervivencia del ars moriendi* y los *exempla* medievales en el grabador decimonónico José Guadalupe Posada. En revista New World, New Worlds https://doi.org/10.4000/nuevomundo.89098

Fabri, S. (2010). Reflexionar sobre los lugares de la memoria: Los emplazamientos de la memoria como marcas territoriales. 101-118. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4745/pr.4745.pdfGMH2011

Fischer, N. (2021). Los cementerios en Europa como lugares de recuerdo y paisajes de la memoria. En: REVISTA MURCIANA DE ANTROPOLOGÍA 28 . 2021 . PP. 17-30 Doi: https://dx.doi.org/10.6018/rmu.465251

Foerster, R. (1993). *Introduccion a la religiosidad mapuche.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Haindl, A. (2013). Ars bene moriendi: el Arte de la Buena Muerte. *Revista Chilena de Estudios Medievales*, págs. 89-108. En: https://revistas.ugm.cl/index.php/rcem/article/view/192

Latcham, R. (1915). *Costumbres mortuorias de los indios en Chile y otras partes de América.* Santiago - Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía «Barcelona».

León, M. A. (2007). *La cultura de la muerte en Chiloé.* Santiago: RIL editores.

Millahueique, C. (2021). Comentarios sobre patrimonio cultural: Una aproximación al patrimonio indígena. *Revista LIDER*, págs. 98-103.

Mires, F. (1992). *El discurso de la indianidad*. Costa Rica: Editorial Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI).

Moreno, Rodrigo (2011) El Archipiélago de Chiloé y los Jesuitas:el espacio geográfico para una misión en los siglos XVII y XVIII. En: Magallania vol.39 no.2 (pp. 47 - 55). Recuperado en: http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442011000200004

Nora, P. (2008). *Lieux de Mémoire*. Montevideo: Editorial Trilce.

Ovalle, A. d. (1888). *Colección de Historiadores de Chile y de Documentos Relativos a la Historia Nacional. Tomo XIII.* Santiago: Imprenta Ercilla. En: https://books.google.cl/books?id=O1tbAAAAcAAJ&pg=PA315&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false

Rodríguez, C., & Saavedra, A. (volumen XI, N°2 de 2011). Cosmovision mapuche y manifestaciones funerarias. *Si Somos Americanos: Revista Estudios Transfronterizos*, págs. 13-38.

Slater, Fernando (1984). Cultura y creencia en Chiloé. Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas; Nº.17, 1984, págs. 21-34

Saavedra, J., & Salas, E. (Febrero de 2019). El Chemamull: Tradicion sagrada, perviviencia y simbolo de resistencia cultural mapuche. *Cuaderno de Historia del Arte,* págs. 33-103. En: https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/download/2367/1739/6012

San Antonio. Ciudad en tres tiempos

GUSTAVO ÁVILA GONZÁLEZ
Arquitecto. Universidad de Valparaíso.
Filiación institucional: Escuela de Arquitectura. Universidad de Valparaíso, Chile.
ORCID: 0009-0003-4593-3197

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
San Antonio, city in three times
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 56-63
Recepción: mayo 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN

Este texto describe tres momentos en la historia de la ciudad y el puerto de San Antonio, en Chile. El primero se remonta a la presentación del Proyecto del Puerto de San Antonio en 1908, el cual valoraba la intervención urbana como parte de la función portuaria. Un segundo momento abarca un periodo de veinte años y aborda la idea de construir un puerto de gran escala, así como sus repercusiones en el territorio. Por último, un tercer momento expone ideas sobre la oportunidad de concretar un Plan Estratégico que oriente las acciones en el amplio territorio y los modelos de gobernanza asociados. Estas tres etapas vinculan las obras realizadas con su compromiso hacia la ciudad.

Palabras clave: Puerto de San Antonio- Chile / antecedentes históricos / Planificación / Gobernanza

ABSTRACT

This manuscript describes three moments in the history of the city and port of San Antonio in Chile. The first, from when the Puerto San Antonio Project was presented in 1908 and which values the intervention of the city as part of the port function. A second moment that covers a period of 20 years and deals with the idea of building a large-scale port and its impacts on the territory. Finally, a third moment that describes some ideas regarding the opportunity to materialize a Strategic Plan that guides the actions in the wide territory and the associated governances. The three times relate works and their commitment to the city.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6061

SAN ANTONIO, CIUDAD EN TRES TIEMPOS

El actual puerto de San Antonio deriva del proyecto original elaborado por los ingenieros Gerardo Van M Broekman y Ramón Salas Edwards en el año 1908, proyecto que, desde el origen, se concibe como una obra pública y con una concepción dual entre función portuaria y territorio [1].

En el proyecto destacan las obras marítimas y las "obras de ciudad" que consolidan una propuesta urbana que traza ejes viales principales de la futura ciudad, donde se albergarían los nuevos trabajadores y habitantes del lugar, una intervención de dimensiones y envergaduras equivalentes al tamaño del puerto proyectado.

PRIMER TIEMPO. EL ORIGEN

La construcción del puerto es propiciada por la extensión del ramal del ferrocarril Santiago–Melipilla y luego hasta el puerto y que, construido entre 1903 y 1910, materializa las ventajas de menores distancias hacia la capital y de una topografía menos compleja. Conjunto de factores que posibilitan que, iniciado el siglo XX, San Antonio se transforme en el puerto auxiliar de Valparaíso.



>> San Antonio e imagen proyectual en 1908. Puerto San Antonio: propuesta de Gerardo Van M Broekman

El escenario previsto resulta favorable para la capital, al constituirse en su estación marítima terminal, y para las provincias de la zona central de Chile. También se inaugura el borde costero como nuevo destino vacacional, abriendo la ruta del tren hasta Cartagena [2]. Las obras del puerto inician en 1912 y el ferrocarril llega a Cartagena el año 1921. Cabe destacar la eficiencia en la ejecución de obras complejas, desde el mandato presidencial de desarrollar el diseño del puerto en 1908, hasta la inauguración de las obras en 1921, un lapso impensado e imposible para obras de esa magnitud en tiempos actuales.

SEGUNDO TIEMPO. LA CIUDAD DE LAS TRES COLINAS Y EL PUERTO A GRAN ESCALA

Iniciados los años 2000, se evidencia una fuerte asociación Empresa Portuaria San Antonio (EPSA) con la municipalidad, lo que propicia modificaciones al plan regulador comunal que permitirían la expansión portuaria hasta el límite comunal sur.

Esta era destaca por la presentación del proyecto "San Antonio, La Ciudad de las Tres Colinas: De la Virgen, de Barrancas y Llolleo". Año 2000. Elaborado por Borja Huidobro y Asociados a solicitud de EPSA [3] el que también se puede revisar en Huidobro (2006).



>> *Imagen. Puerto San Antonio: propuesta de Borja Huidobro.* Fuente: Huidobro, B. (2017). CHILE. *AUS - Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad,* (1), 14–16. https://doi.org/10.4206/aus.2006.n1-11

Según el arquitecto García-Huidobro (2006) —de modo coherente con políticas y propuestas de descentralización, regionalización e integración de lo local a lo nacional e internacional, en el marco del desarrollo de una política republicana y democrática— planteaba que una propuesta para el puerto de San Antonio no solo debía responder a estas características, sino que debía otorgar un nuevo lugar a la arquitectura y el urbanismo, dentro de las políticas nacionales:

> Hoy en día hay espacios donde la realidad urbana es tal que no solamente hay pobres, excluidos, despojados, sino más grave aún: ciudadanos ausentes, producidos y reproducidos por una ciudad desorganizada, disparatada y que no funciona, creando desde la desherencia del civismo hasta la diseminación del ciudadano fuera de la urbe. De lo que procede, pueden deducirse dos conceptos o dos estrategias o dos políticas. Estas pertenecen a la historia de las ideas republicanas y democráticas. El primer concepto es político. Forja la legitimación de la intervención pública sobre la noción central de ciudadanía. Hacer leyes que garanticen el derecho a la ciudad. Colocar al ciudadano en situación de usos de su razón y de su derecho, para evitar su exclusión. Podemos remarcar, a título de ejemplo, que la historia de los textos jurídicos que reglamentan la construcción y el urbanismo reflejan una extrema tecnicidad de sus códigos y decretos; pero jamás la afirmación clara sobre un derecho público al espacio público. Como se trata de hacer de la exigencia por lo urbano una prioridad, la República debe movilizarse hacia proyectos precisos y asegurar su realización en plazos concretos, aplicando, si es necesario, procedimientos de urgencia. Lo urbano es evidentemente una acción a largo plazo, pero al mismo tiempo exige una relación estrecha con las urgencias. (16)

Por su parte, para el arquitecto García Huidobro: *El segundo concepto es el de solidaridad. Este interpela los valores de fraternidad de los hombres con el objeto de establecer en el ámbito urbano, los equilibrios interrumpidos de la unidad y la pérdida de la armonía social. Hoy, muchas solidaridades se descomponen y engendran soledad y desesperanza* (16), para lo cual: *se trata de crear las condiciones para vivir la solidaridad a escalas que no existen. Como la solidaridad continental, nacional, urbana, de barrio y de vecindario. Se trata de percibir esas solidaridades como complementarias y no antagónicas. Las identidades están hechas de integración, la apertura a sí mismo y la apertura al otro son dos caras de la misma moneda* (16). Según este autor, las políticas sociales deben reconocer este rasgo, pues:

> La fuerza de la solidaridad es su relación inmediata con lo cotidiano, lo real. Su debilidad, fuera de las grandes catástrofes, una práctica débil, casi inexistente. Basados sobre la desarticulación o la dislocación de la realidad contemporánea, esas estrategias buscan descubrir lo que, hacia bastante tiempo, la arquitectura había reprimido y disimulado detrás de los conceptos clásicos de lo bello, lo verdadero, lo útil. Ellas revelan que los componentes del espacio, de construcción y de programa, poseen cada una de ellas su propia lógica y la inestabilidad es radicalmente diferente de los modelos de organización anteriores, orientados hacia la composición, la síntesis, la escala, etc. todo bien controlado. Hoy estamos evolucionando hacia tiempos diferentes. (17)

Respecto al proyecto del puerto para San Antonio, la propuesta modela el borde costero inmediato con una serie de torres denominadas Contrafuertes, emplazadas en el talud del cerro Centinela (sector norte). Una explanada de gran envergadura en el sector central y talud adyacente. En la zona central eleva una docena de torres dispuestas como respaldo y atracción logística. En el extremo sur, consolida la oferta programática deportiva y recreativa y la conecta con la desembocadura del río Maipo y el estero El Sauce, emplazando el Estadio Municipal como motor atractor de un mega parque. Una vía, de las Tres Colinas, describe un eje paralelo que recorre todo el largo de la ciudad generando una noción de ciudad más ancha. También inaugura la idea de que las Lagunas u Ojos de Mar serían ambientalmente prescindibles.

Una estrategia que tendría un efecto desfavorable, recién el 2021, al momento de la evaluación ambiental del proyecto Puerto Exterior.

En 2013, EPSA presenta un Plan de Obras Urbanas para ejecutar en un horizonte de veintidós años y que acompaña a la obra mayor, el Puerto a Gran Escala (PGA). Propone la transformación del borde Costero Norte en un espacio público abierto y un área en la desembocadura del río Maipo, denominada Parque de la Biodiversidad.

En una estrategia persistente y exitosa, EPSA logra poner en el escenario nacional la idea de que San Antonio es el mejor lugar para construir el megapuerto, ganando allí una batalla al puerto de Valparaíso (EPV). Ya que, en enero de 2017, la presidenta Bachelet señaló *el futuro puerto de gran escala para la macro zona central, será acá en San Antonio.*

En 2020, se presenta al Sistema de Evaluación Ambiental (SEA) el proyecto Puerto Exterior (PE), un nuevo nombre que intenta, quizá, minimizar las compensaciones y mitigaciones por su real impacto en el territorio. Aun así, la estrategia no ayudó a disimular el interés que convocó en la ciudadanía, que aportó a las más de tres mil observaciones que tuvo la presentación, criticando el proceso de construcción y la operación futura del puerto. El aspecto más notorio de la propuesta es que plantea eliminar las Lagunas u Ojos de Mar, componentes urbanos de alto valor ambiental.

También destaca la baja presencia del gobierno municipal, en interés como en propuestas, en intentar construir algún imaginario urbano. Una baja capacidad de visualizar la oportunidad de obtener beneficios urbanos ante un futuro casi inapelable de su condición de zona de sacrificio.



>> Figura 3. Imagen Puerto San Antonio a gran escala. Fuente: elaboración propia.

TERCER TIEMPO. LOS CONSEJOS DE COORDINACIÓN Y LOS PROYECTOS POSIBLES

El inesperado mal resultado del proyecto Puerto Exterior ante el SEA, puede leerse como la ausencia de coordinación y la falta de conexión entre la obra propuesta y la comunidad. En este contexto, la Ley N° 19.542 o Ley de Puertos de 1997 [4], entrega una oportunidad de integrar diversos actores, a partir de la creación de los Consejos de Coordinación Ciudad Puerto que tienen como función "procurar el desarrollo armónico entre la Ciudad y el Puerto". En San Antonio, el consejo fue creado en octubre de 2018.

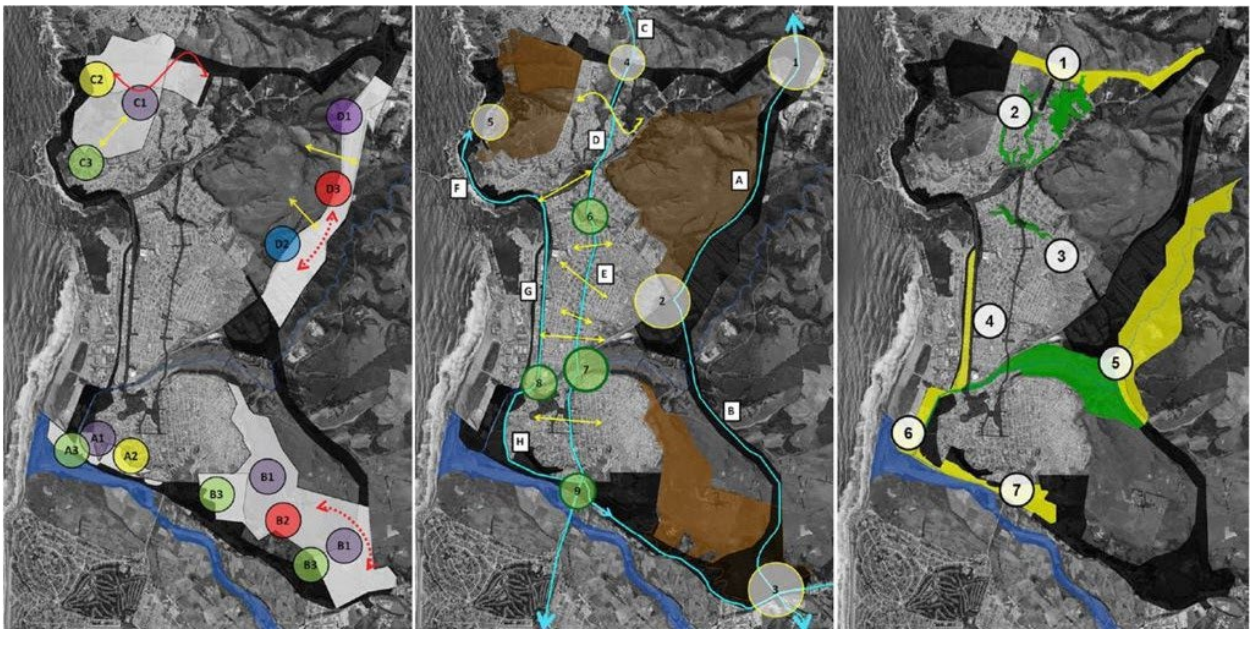
Esta institucionalidad ha tenido un accionar limitado y de escasa presencia a nivel de ideas y propuestas. El proceso es analizado en detalle por Sabah Zrari para la *Revista Geográfica de Valparaíso*, la que concluye, el año 2016, de manera crítica, que *no basta que los actores realicen actividades de coordinación para que haya gobernanza (...) Sin dispositivos que funcionan de manera efectiva, con resultados tangibles que puedan monitorearse, no se puede hablar de gobernanza de las ciudades puertos* [5].

En la misma línea, en 2020, el Informe de la Comisión Especial Investigadora de la Cámara de Diputados del Congreso de Chile [6], en relación con la evaluación de la Ley de Puertos, observa el accionar de estos consejos, reconociendo que "la relación ciudad y puerto es conflictiva" y que "Los Consejos de Coordinación Ciudad-Puerto son insuficientes para resolver las problemáticas actuales. Por lo que propone mejoras estructurales":

"Aumentar la representatividad de todos los actores claves en la relación Ciudad Puerto y entregarles facultades resolutivas. Generar una visión y planificación de desarrollo armónica de la ciudad-puerto. Incorporar una tasa impositiva que se recaude a partir de las actividades y servicio marítimo portuarios, y cuyos fondos sean redistribuidos en beneficio de los municipios de las ciudades donde se encuentran ubicados. Incorporar un representante de la Municipalidad en el Directorio de la Empresa Portuaria. Autorizar a las empresas portuarias para que puedan invertir fuera de las áreas que gestionan para conseguir desarrollar la ciudad y la cadena logística. La tributación de las patentes comerciales de las empresas portuarias (concesionarios y operadores) debería realizarse en el municipio donde tienen la faena".

Este conjunto da cuenta de un escenario complejo que requiere modificaciones legales urgentes y voluntades de gran aliento antes de pretender alguna obra en el territorio comunal.

Por eso, y ante la ausencia de una gobernanza activa y eficiente, surge una propuesta de mediano y largo plazo en el Magíster Gestión de Proyectos Urbano Regionales de la Universidad Viña del Mar, Chile. Ahí, Francisco Silva y Patricia Flores (2019) elaboraron un diagnóstico en donde preguntan sobre *la capacidad de la ciudad de sostenerse favorablemente ante "la llegada" del Gran Puerto y sobre cuáles son las fricciones que existen entre la ciudad-la industria-el puerto sobre las áreas de crecimiento, conectividad y áreas de valor ecológico* [7].



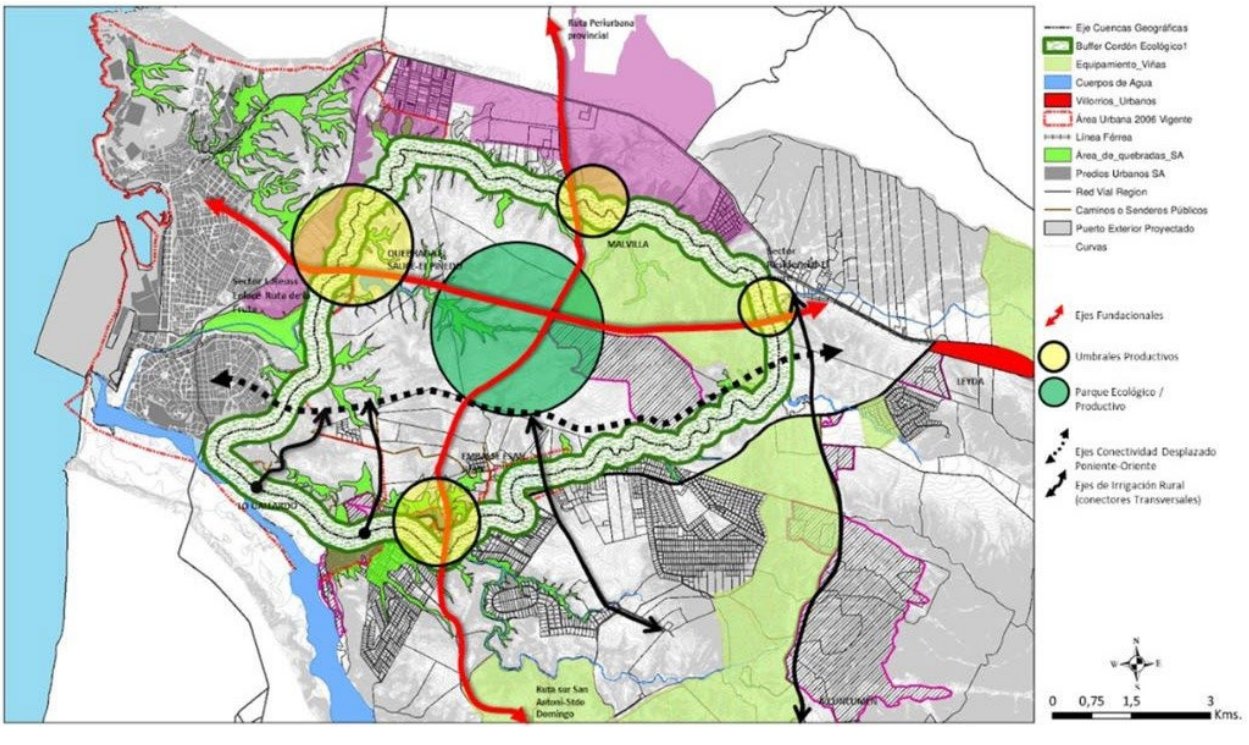
>> Figura 4. Imagen puerto San Antonio: propuesta de Francisco Silva y Patricia Flores (2019).

Y algunas respuestas que surgen indican que

> en el territorio de San Antonio, se identifica una falta de promoción y coordinación de los diversos actores público-privados, organizaciones sociales, personas e instituciones influyentes en el territorio, a fin de relevar la importancia que cada uno de ellos tiene en la conformación de la ciudad. Existe también, una discontinuidad territorial en las partes altas y bajas de la ciudad, de mucha irregularidad geográfica, que determinan una forma de crecimiento y localización de zonas residenciales dispersas y desarticuladas entre ellas, agudizando la dependencia transversal hacia los centros urbanos. Existe un alto predominio de la actividad portuaria e industrial en la base económica. Acusando de una deficitaria competitividad de la ciudad (Silva y Flores, 2019).

Ante esto, proponen *Consolidar el desarrollo de la ciudad en dos escalas de integración: La interna referida a la habitabilidad de la ciudad y la externa relacionada con el territorio y la conurbación.*

La estrategia en términos urbanos se concentra en generar inversión en infraestructura de conectividad, zonas mixtas de equipamiento comunal y nuevas viviendas. Y con ello devolver su posición privilegiada al habitante y su cercanía a los centros urbanos, históricos, cargados de identidad institucional, comercial. Integrando armoniosamente la actividad portuaria, como símbolo de la actividad diaria y económica de la ciudad, pero no hegemónica. También reconoce que las tendencias de crecimiento y expectativas de desarrollo industrial, institucional y paisajístico del territorio deben ampliarse a una escala mayor [8] al valle interior y al litoral costero.



>> Figura 5. Territorio periurbano de San Antonio. Propuesta de Francisco Silva (2019).

CONCLUSIONES

En el origen, el proyecto público del puerto tuvo una consideración con el territorio que lo albergaba. Esta condición, trascurridos cien años de inauguradas las instalaciones marítimas, solo han privilegiado el accionar del puerto como único actor modelador de la ciudad en términos económicos y de infraestructura. Así, las visiones posteriores fueron minimizando su compromiso con la urbe, situándola en un rol de mero soporte y postergando las necesidades de sus habitantes.

Un plan que augure una ciudad a gran escala debiera abordar, imperativamente, aquellos lineamientos estratégicos que asuman grandes obras urbanas, evitando que la ciudad se transforme en una zona de nulos beneficios para sus habitantes, sacrificando sus componentes potenciales vigentes y futuros.

La demanda urbana es tender a procesos complementarios que pudieran verse favorecidos y financiados mediante una legislación que permita focalizar, en la propia ciudad, los recaudos tributarios que el puerto genere.

Finalmente, un plan debiera ser entendido, tal como en el origen, como un proyecto de Estado concebido en el gobierno local junto al Consejo de Coordinación Ciudad Puerto, materializando el cambio de paradigma que permita una comprensión articulada de todos los sistemas territoriales.

Ante la perdida definitiva del borde costero, es deber imaginar nuevos espacios públicos ribereños.

El estero El Sauce posee el potencial de articular ejes ambientales con un sistema de espacios públicos de calidad que unan el río Maipo por el sur, como nueva playa, internándose en el estero como parque fluvial, constituyendo la nueva vereda de un parque deportivo y de un parque urbano, para materializar una ciudad con los pies en el agua.

Por el lado norte, en el cerro Centinela, surge otra oportunidad, acercar los bordes altos al borde costero marítimo. En ese ejercicio, un taller de arquitectura de la Universidad de Valparaíso, dio cuerpo a esas posibilidades. El borde sur (el Plan de los Atraviesos) y el borde norte (el Paseo Cornisa), dos maneras de entender el territorio en sus potencialidades de desarrollo pero, sobre todo, en soportes para una mejor ciudad, para sus habitantes, la ciudad de un cuarto tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHITECTS: Borja Huidobro + A4 Sebastián di Girolamo – Cristián Valdivieso – Germán Zegers. (2000). "San Antonio. La Ciudad de las tres colinas: De la Virgen, de Barrancas y Llolleo", Santiago, Chile.

ÁVILA GONZÁLEZ, Gustavo. (2024). No todo lo que brilla es Puerto. Taller Territorio, Escuela de Arquitectura Universidad de Valparaíso. Editor Gustavo Ávila González. En: Revista *NEWEN LOCI* N°3, recuperado en: https://drive.google.com/file/d/1tMJiLytul-VU8cSKqGM8NXUxBdpP8mNa/view

ÁVILA GONZÁLEZ, Gustavo. (2022). "San Antonio, ciudad en tres tiempos". *PORTUS | Port-city relationship and Urban Waterfront Redevelopment*, 43, RETE Publisher, Venice. Recuperado en: https://portusonline.org/san-antonio-city-in-three-times/

CEI 21. (2020). Informe de la Comisión Especial Investigadora de las actuaciones de los Órganos de la Administración del Estado en relación con la aplicación, evaluación e impacto de la Ley N°19.542, que moderniza el sector portuario estatal https://www.camara.cl/verDoc.aspx?prmID=52996&prmTipo=INFORME_COMISION/

Flores Valdés, Patricia. (2019). Plan Estratégico San Antonio. Una gran ciudad para un gran puerto. Recuperado en: https://repositorio.uvm.cl/items/df4641cd-c1d4-4768-b427-baf3c279dcc9/full

Huidobro, B. (2017). CHILE. AUS - *Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad*, (1), 14–16. https://doi.org/10.4206/aus.2006.n1-11

Biblioteca del Congreso (2023). Ley 19542 Moderniza El Sector Portuario Estatal. Ministerio de Transportes y Telecomunicaciones; Subsecretaría de Transportes. Artículo 50, letra d). Recuperado en: https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=82866&idParte=0/

Silva Rodríguez, Francisco. (2019), Territorio periurbano y los impactos socioambientales en las áreas de expansión urbana. Plan estratégico para el ordenamiento territorial en el periurbano de la comuna de San Antonio, Chile. Trabajo de Grado para optar al grado de Magíster en Gestión de Proyectos Urbano Regionales. Universidad Viña del Mar, Chile. Recuperado en: https://repositorio.uvm.cl/items/1cbddc74-1682-4d2a-a6d6-9cb088142ee8

Van M. Broekman, Gerardo (1908). Puerto de San Antonio: Texto y Atlas del proyecto. Santiago, Chile. Imprenta y Litografía Barcelona. Recuperado en: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-311967.html

Zrari, Sabah (2016). Los Consejos de Coordinación Ciudad Puerto: ¿Un instrumento de gobernanza territorial? *Revista geográfica Valparaíso* (En línea) Nº 53 / 2016 ISSN 0718 – 9877 [92. – 105.]. Recuperado en:http://www.revistageografica.cl/index.php/revgeo/article/view/6/6/

Del paisaje a la vivencia oceánica: experiencia, pertenencia y capacidad de acción en la relación de Chile con el mar.

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 Economía y Administración, 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
Territorio - Paisaje
From landscape to the lived experience of the ocean: experience, belonging, and the capacity for action in Chile's relationship with the sea
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 64-79
Recepción: agosto 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN
La presencia del océano en Chile no determina el lugar que ocupa en la vida común. Este artículo examina cómo esa presencia se incorpora a experiencias colectivas y adquiere capacidad de acción. Mediante una síntesis interpretativa de investigaciones, archivos, normas y registros institucionales, compara situaciones de Juan Fernández, Valparaíso, Chiloé, las Guaitecas, Arica, Cabo de Hornos, Rapa Nui y espacios costeros indígenas. Identifica cinco dimensiones concurrentes, correspondientes a continuidad temporal, implicación práctica, elaboración simbólica, capacidad pública y capacidad de ejecución. El conjunto muestra relaciones oceánicas plurales y una arquitectura de articulación insuficiente, debido a la falta de conexiones entre transmisión cultural, reconocimiento público, competencias, coordinación, recursos y evaluación. El Programa Oceánico Nacional permite examinar ese déficit mediante responsables y plazos. La contribución desplaza el problema desde una identidad marítima proclamada hacia las condiciones culturales, jurídicas e institucionales que permiten comprender, decidir y actuar sobre procesos y relaciones vinculados al océano.

Palabras clave: paisaje marítimo; vivencia oceánica; conciencia marítima; identificación marítima; pertenencia oceánica.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6062

ABSTRACT
The ocean's presence in Chile does not determine its place in collective life. This article examines how that presence becomes embedded in collective experience and acquires a capacity for action. Through an interpretative synthesis of scholarship, archives, legislation, and institutional records, it compares evidence from Juan Fernández, Valparaíso, Chiloé, the Guaitecas, Arica, Cape Horn, Rapa Nui, and Indigenous coastal spaces. Five concurrent dimensions are identified, namely temporal continuity, practical engagement, symbolic elaboration, public agency, and implementation capacity. The comparison reveals plural ocean relationships and an inadequate architecture of articulation, given the lack of connections between cultural transmission, public recognition, legal authority, coordination, resources, and evaluation. The National Ocean Programme makes that deficit examinable through responsibilities, resources, and timelines. The article shifts the problem from proclaiming a maritime identity to identifying the cultural, legal, and institutional conditions required to understand, decide, and act upon processes and relationships connected to the ocean.

KEYWORDS: maritime landscape; oceanic lived experience; maritime awareness; maritime identification; oceanic belonging.

INTRODUCCIÓN

El océano no sólo bordea a Chile. Regula su clima, sostiene sistemas vivos, enlaza territorios, provee alimentos, articula actividades portuarias, productivas y culturales y sustenta la inserción del país en el comercio internacional. Su influjo alcanza incluso a quienes rara vez lo ven. Sin embargo, esa presencia —o realidad oceánica— no determina lo que las personas comprenden, recuerdan o pueden decidir acerca de ella. La geografía establece el punto de partida, pero no escribe la respuesta.

En este artículo se denomina *realidad oceánica* al campo compuesto por procesos biogeofísicos, seres vivos, infraestructuras, usos y ordenamientos que ocurren en el océano, dependen de él o lo afectan. No es un fondo natural intacto ni una totalidad homogénea. El calificativo *oceánico* incorpora las continuidades entre mar, costas, islas, atmósfera, cuencas, infraestructuras y flujos humanos. Hablar de realidad compartida alude a la interdependencia respecto de ese campo, no a una experiencia ni a una autoridad distribuidas por igual.

Una vez delimitado ese campo, *relación oceánica* nombra la conexión de actores concretos con determinados aspectos suyos. La expresión permite reconocer quién se vincula con qué, mediante cuáles prácticas y con qué consecuencias. Así evita confundir la existencia material del océano con el significado que adquiere en una experiencia o con la autoridad disponible para intervenir en él.

Una misma bahía puede aparecer como horizonte, ecosistema, vía, trabajo, memoria, infraestructura, motivo artístico o disputa. Esa variación introduce el *paisaje*, entendido como la forma situada en que una parte del campo oceánico adquiere figura y significado. Cuando esa aparición deja huellas en las maneras de conocer, recordar, actuar o responder, se incorpora a una trayectoria y constituye *vivencia oceánica.* La conciencia advierte su significación, la identificación la integra en la comprensión de quién se es y la pertenencia añade la experiencia de formar parte y sus condiciones de reconocimiento. Son alcances vinculados, nunca automáticos.

La Política Oceánica Nacional de 2018 y el Programa Oceánico Nacional publicado en 2025 expresan una orientación estatal y su traducción en iniciativas, responsables y plazos (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2018, 2025). Investigaciones de *Márgenes* han abordado la perspectiva oceánica, la memoria portuaria y la ciudad (Marinovic Pino, 2021; Ilabaca, 2021), mientras los estudios sobre alfabetización, identidad marina y sentido de lugar relacionan conocimiento, experiencia, memoria, acceso y acción (McKinley, Burdon y Shellock, 2023; Kelly, Kasinak, McKinley, McLaughlin, Vaudrey y Mattei, 2023; Buchan et al., 2024; van Putten et al., 2018). Persiste la pregunta por su articulación y sus consecuencias.

El artículo pregunta bajo qué condiciones la percepción del océano se incorpora a una experiencia capaz de generar comprensión, pertenencia y acción sostenida. Sostiene que Chile posee relaciones oceánicas intensas y arraigadas, pero también fracturas entre su expresión compartida, su reconocimiento público y su capacidad de producir actuaciones duraderas. Cinco dimensiones permiten localizar esas interrupciones mediante continuidad temporal, implicación práctica, elaboración simbólica, capacidad pública y capacidad de ejecución.

Para explicar cómo esas dimensiones se conectan se propone una arquitectura de articulación. El concepto designa los soportes ordenados mediante los cuales una relación situada puede hacerse comprensible y transmisible, obtener reconocimiento y representación, ingresar en decisiones competentes y traducirse en actuaciones sostenidas y evaluables. No alude a un organismo único ni a un plan central. Puede adoptar arreglos diversos. Su suficiencia depende de la continuidad entre esos planos, no de instituciones o instrumentos aislados.

El corpus reúne investigaciones, archivos visuales, patrimonio artístico, estudios urbanos, etnografías, instrumentos jurídicos, programas y registros institucionales de Juan Fernández, Valparaíso, Chiloé, las Guaitecas, Arica, Cabo de Hornos, Rapa Nui y los Espacios Costeros Marinos de Pueblos Originarios (ECMPO). La comparación reconstruye configuraciones documentadas, sin atribuir identidades homogéneas, y conduce a una propuesta orientada a conectar relaciones existentes para convertirlas en capacidad compartida de comprensión, decisión y cuidado.

1. DEL CAMPO OCEÁNICO A LA EXPERIENCIA Y LA PERTENENCIA

1.1 Composición de la realidad oceánica e incorporación a la experiencia

Para efectos de nuestro trabajo apreciamos que la realidad oceánica puede comprender tres órdenes enlazados. El biogeofísico reúne agua, mareas, corrientes, atmósfera, ciclos y seres vivos. El socio-material e histórico incluye rutas, asentamientos, puertos, faenas, tecnologías, residuos y obras. El jurídico-institucional abarca jurisdicciones, concesiones, derechos, áreas protegidas y decisiones que distribuyen acceso, autoridad y responsabilidad. Una marea es proceso físico y a la vez condición para navegar; un puerto combina infraestructura, organización y régimen de acceso; una concesión modifica jurídicamente usos y espacios.

Su enlace produce efectos que ningún orden explica por separado. Las corrientes condicionan rutas y economías; las infraestructuras alteran hábitats y accesos; y las decisiones jurídicas redistribuyen riesgos. Integrarlos en la realidad oceánica no naturaliza concesiones ni usos. Permite observar cómo procesos físicos, intervenciones materiales y reglas institucionales componen situaciones, aunque sus efectos y las capacidades de respuesta se distribuyan desigualmente entre actores, territorios y especies.

Ningún registro agota ese campo. Una carta náutica reconoce rutas, una clasificación distingue señales, una fotografía organiza una apariencia y una zonificación distribuye facultades. La carta no crea la marea, aunque la zonificación sí produce efectos jurídicos. El análisis debe distinguir lo que existe con independencia del registro, lo producido material o institucionalmente y la selección o interpretación que introduce cada fuente.

Paisaje nombra la composición situada mediante la cual el océano adquiere figura y significado. Puede organizarse como escena ante un observador (Cosgrove, 1985) y también formarse al caminar, navegar, trabajar, esperar una marea o recordar una ruta. La perspectiva del habitar y el paisaje cultural marítimo reconocen configuraciones tejidas por tareas, desplazamientos, señales, nombres y memoria (Ingold, 1993; Westerdahl, 1992). Observar e involucrarse son posibilidades de una misma experiencia paisajística (Wylie, 2007).

La percepción se vuelve vivencia cuando ingresa en una trayectoria y modifica maneras de conocer, actuar, recordar o decidir. Paisaje y vivencia designan, respectivamente, cómo el océano aparece y qué incidencia cobra esa aparición. El tránsito es analítico. Sólo puede presentarse como transformación temporal cuando una fuente documenta ese proceso en participantes determinados.

1.2 Conciencia, identificación, pertenencia y cuidado

Comprender la importancia de una realidad, reconocerse en ella, sentirse parte de un ámbito compartido y asumir responsabilidades por su continuidad son operaciones relacionadas, pero distintas. *Marítimo* remite al vocabulario histórico de navegación, puertos y conciencia pública; *oceánico* abarca procesos costeros, ecológicos e insulares más amplios. Por ello se emplean conciencia e identificación marítimas para expresiones de uso público en Chile, y vivencia o pertenencia oceánicas cuando la experiencia excede ese campo convencional.

Conciencia marítima designa la comprensión de que lo ocurrido en el mar tiene consecuencias y de la posición propia frente a ellas. Puede expresarse en declaraciones, atención sostenida, anticipación o decisiones consistentes. No se reduce al enunciado, pues también se manifiesta en criterios de acción.

Identificación marítima resulta pertinente cuando una práctica, memoria o lugar interviene en la comprensión de quién se es. Se prefiere identificación porque mantiene visible un proceso situado y discutible; identidad sugiere una configuración más estabilizada. Los estudios sobre identidad oceánica vinculan autocomprensión, espacio marino, historia, lenguaje, poder y acceso (Kelly *et al.*, 2023; Buchan *et al.*, 2024).

Pertenencia oceánica reúne la experiencia de formar parte y las condiciones bajo las cuales esa posición es reconocida, discutida o excluida. Una comunidad puede conservar memoria y dependencia de un borde, pero carecer de acceso o autoridad. La distinción entre pertenencia vivida y políticas de pertenencia permite explicar por qué vínculo, legitimidad y decisión no coinciden (Antonsich, 2010).

Cuidado nombra operaciones de atención, mantenimiento, moderación, reparación, protección o transmisión ante la vulnerabilidad de especies, lugares, conocimientos y prácticas. Puede surgir de un vínculo, fortalecerlo o cuestionarlo. Los estudios sobre cuidado y valores relacionales lo entienden como actividad material y política, además de disposición afectiva (Puig de la Bellacasa, 2017; West, Haider, Masterson, Enqvist, Svedin y Tengö, 2018). Estas categorías no forman una escalera. Puede haber práctica sin identificación, conciencia sin pertenencia y reconocimiento sin medios de implementación.

2. PROCEDIMIENTO COMPARATIVO DE FUENTES, CONFIGURACIONES Y PREGUNTAS

Para seguir estas distinciones, el análisis identifica experiencias documentadas, precisa qué acredita cada fuente y compara las condiciones mediante las cuales el océano adquiere significado, continuidad y capacidad de acción. Así, cada concepto surge de una pregunta reconocible y conserva un vínculo explícito con la evidencia.

2.1 Construcción del corpus y unidad de comparación

El artículo desarrolla una síntesis interpretativa y comparativa de investigaciones, archivos, normas y registros institucionales publicados hasta el 24 de agosto de 2026. Se consultaron revistas especializadas, repositorios, archivos patrimoniales, el Diario Oficial, la Biblioteca del Congreso Nacional y fuentes ministeriales. La selección intencional procura variación analítica, contraste y trazabilidad, no representatividad estadística ni una revisión sistemática exhaustiva.

El corpus privilegia fuentes que identifican actores y operaciones, permiten distinguir hechos, interpretaciones y resultados e incluyen configuraciones divergentes, como el puerto urbano, las acuiculturas y las observaciones de Contraloría. La unidad comparada no es el territorio completo, sino la configuración relacional documentada, integrada por una realidad oceánica, los actores vinculados con ella, sus prácticas y la evidencia disponible.

Esa diversidad obliga a precisar qué se compara. No se confrontan territorios completos ni se atribuye una sola experiencia a sus habitantes, sino conjuntos documentados de actores, realidades oceánicas y prácticas que los vinculan. A cada conjunto se lo denomina **configuración relacional documentada** porque la expresión mantiene unidos el fenómeno material, quienes intervienen y la evidencia disponible. Los lugares sitúan las configuraciones, pero no actúan como totalidades homogéneas. Así, Chiloé reúne prácticas consuetudinarias, acuiculturas y disputas de gobierno; Valparaíso remite a formas específicas de memoria, acceso e infraestructura; y Rapa Nui refiere a procesos inscritos en una trayectoria polinésica propia.

Las escalas abarcan obra, práctica familiar, experiencia educativa, puerto, régimen jurídico y programa estatal. La comparación pregunta qué presencia se reconoce, a quién compromete y qué consecuencias adquiere. Una fotografía acredita representación; una etnografía, prácticas y testimonios; una norma, atribuciones; un registro institucional, actuaciones informadas. La orientación de un plan no acredita su implementación, y los resultados requieren evaluación independiente.

2.2 Cinco preguntas y tres planos de lectura

El análisis formula cinco preguntas. ¿Qué sostiene y transforma el vínculo en el tiempo? ¿Qué capacidades, dependencias y consecuencias compromete? ¿Qué formas lo vuelven reconocible y compartible? ¿Quién obtiene representación y autoridad? ¿Con qué organización, atribuciones, recursos e instrumentos se ejecutan las decisiones?

La figura 1 presenta las dimensiones correspondientes de continuidad temporal, implicación práctica, elaboración simbólica, capacidad pública y capacidad de ejecución. Son criterios concurrentes derivados del diálogo entre literatura, fuentes y casos, no mecanismos causales, leyes universales ni una secuencia obligatoria.



>> Figura 1. Tabla 1. Formas de incorporación de una relación oceánica[1] Fuente: Elaboración propia.

La lectura separa la realidad examinada, el registro producido por archivo, etnografía, norma o comunicación institucional y la interpretación comparativa. Mantener visibles esos planos evita equiparar representación, testimonio, reconocimiento jurídico, ejecución y resultados. También impide inferir identificación subjetiva cuando la fuente sólo acredita participación.

[1]: Las dimensiones concurren de manera variable; la ejecución requiere actores responsables, atribuciones, recursos, coordinación, continuidad y evaluación. Las conexiones estables entre estos planos constituyen la arquitectura de articulación examinada en el artículo.

3. CONFIGURACIONES DE INCORPORACIÓN DEL OCÉANO EN LAS TRAYECTORIAS

La comparación comienza con las formas que dan figura al océano y avanza hacia la ciudad portuaria, las prácticas archipelágicas, el aprendizaje, la autoridad, el reconocimiento jurídico y la ejecución pública. El orden ensancha la pregunta, no jerarquiza territorios.

3.1 Dar figura y sostener una presencia en Juan Fernández y el mural *Vida Oceánica*

Las imágenes de Juan Fernández estudiadas por Carmona Jiménez (2021) sitúan el relieve, la flora y las formas insulares en primer plano, mientras el océano queda como extensión circundante. La isla comparece con nitidez, pero el mar que la conecta y sostiene retrocede en el encuadre. El archivo permite examinar cómo el archipiélago aparece ante una institución continental, no como sus habitantes se comprenden.

El paisaje se produce aquí mediante selección, distancia y punto de vista. Al conservar y hacer circular las imágenes, el archivo prolonga esa mirada. La fuente no establece qué lugar ocupa el océano en las trayectorias insulares, pero revela una tensión. Una imagen puede afirmar la condición insular y volver menos visibles las conexiones marítimas que hacen habitable la isla.

El mural *Vida Oceánica*, de María Martner, permite observar cómo una obra participa en la vida pública. Realizado para la Feria del Mar de 1973, fue trasladado y declarado Monumento Histórico mediante el Decreto N.º 536, suscrito en 2015 y publicado en 2016 (Ministerio de Educación, 2016). Su composición vuelve sensible una realidad oceánica; su materialidad exige conservación y su reconocimiento establece responsabilidades.

En 2021, estudiantes, docentes y organizaciones de Playa Ancha limpiaron el mural y su entorno (Instituto Marítimo de Valparaíso, 2021). En 2026 fue incorporado a una ruta de memoria y una actividad en Viña del Mar reunió dibujo y música inspirada en la obra. Otro taller, con cerca de noventa participantes, trató la producción de Martner en general (Fundación María Martner, 2026a, 2026b, 2026c). Se acreditan cuidado directo, creación derivada y una red pedagógica más amplia, no una causalidad uniforme ni identificación subjetiva.

3.2 Vivir a través de un puerto en Valparaíso

En Valparaíso, bahía, muelles, vías y barrios forman un paisaje histórico de tránsito, trabajo, intercambio y memoria. Las transformaciones técnicas e institucionales del puerto alteraron la morfología urbana, las condiciones de operación y el acceso al borde (Alarcón Rodríguez, 2009; Escobar, 2023). La especialización logística intensifica flujos y dependencia económica, pero concentra decisiones y vuelve menos legibles ciertas operaciones para la experiencia urbana.

La memoria portuaria persiste en edificios, relatos, oficios y nombres, mientras parte de la ciudad encuentra dificultades para llegar al borde. Recordar el mar sin poder acceder a él expone la distancia entre una realidad que sigue operando y las formas mediante las cuales una comunidad puede reconocerla y gobernarla (Ilabaca, 2021).

El Plan Estratégico de Zona Costera (PEZC) permite seguir esa distancia. Su consulta de 2025 reunió 2.832 participantes y priorizó cinco anteproyectos; en 2026, el Consejo de Coordinación Ciudad Puerto inició una gobernanza entre EPV, municipio y gobierno regional (Empresa Portuaria Valparaíso, 2025, 2026). Consultar acredita deliberación, aprobar orienta decisiones y constituir gobernanza distribuye responsabilidades. Las obras, su financiamiento y sus efectos requieren seguimiento.

Diversos actores se vinculan con objetos y consecuencias diferentes. El valor logístico privilegia flujos, el laboral enlaza sustento, competencia y riesgo, el paisajístico organiza significado y el público concierne al acceso y al destino del borde. Valparaíso muestra que intensidad material, participación y ejecución sólo se enlazan mediante proyectos, responsables, recursos y evaluación.

3.3 Reciprocidad, acuiculturas y acción situada en Chiloé y las Guaitecas

Chiloé desplaza la pregunta hacia un espacio donde tierra y mar componen desplazamientos, sustento y organización. Mareas, rutas, corrales, embarcaciones y cultivos enlazan tiempos sociales y ecológicos (Ther Ríos, 2011). La marea no es una frontera inmóvil, sino un ritmo que aproxima y separa. Migraciones, mercados, tecnologías, regulaciones y acuiculturas han transformado esa continuidad, que no puede reducirse a una unidad tradicional.

Las fuentes distinguen prácticas consuetudinarias vinculadas con sustento, parentesco y memoria, acuiculturas de gran escala integradas en cadenas globales y producciones de menor escala apropiadas en trayectorias familiares e indígenas. La diferencia no se agota en la oposición entre tradición e industria. Depende de quién controla la operación, qué conocimiento moviliza, cómo distribuye beneficios y daños y qué continuidad procura.

En Apiao, familias mantienen corralitos de pirenes y regulan su aprovechamiento según ciclos reproductivos. En Ascensión, Guaitecas, buzos trasladan colonias de piure y otros organismos para recomponer ambientes intervenidos (Álvarez *et al*., 2025). Son configuraciones geográficas distintas que reúnen conocimiento ecológico, trabajo, organización y cuidado; su eficacia biológica exige evaluación específica. Otras etnografías vinculan señales de abundancia, salud o enfermedad con estrategias colectivas de protección, incluidos los ECMPO (Araos *et al*., 2023).

La salmonicultura reorganiza el mar interior mediante concesiones, centros, servicios, regulación, empleo y capital transnacional. Su expansión ha sido analizada como apropiación territorial y concentración de bienes comunes (Carrera Arenas, 2019; Carrasco-Bahamonde, 2026). Puede formar competencias y biografías laborales, pero también restringir accesos y trasladar consecuencias ecológicas. Algunos conflictos expresan comprensiones diferentes sobre los seres y relaciones que componen el entorno, además de asimetrías distributivas (Álvarez, 2026).

El contraste impide usar la intensidad productiva como medida de incorporación colectiva. La cuestión es cómo una actividad distribuye acceso, conocimiento, beneficios, daños y capacidad de decisión. Una relación puede ser económicamente central y sostener empleos sin integrar a trabajadores o comunidades en el gobierno de sus condiciones ecológicas. También puede movilizar técnicas avanzadas mientras vuelve menos visibles dependencias y responsabilidades. Por ello, el análisis separa participación económica, pertenencia, autoridad y resultado, y evita presentar la ocupación intensiva del espacio como expresión suficiente de una relación compartida.

La mitilicultura originaria estudiada por Cortínez (2026) muestra que una tecnología acuícola moderna puede integrarse en redes de parentesco, conocimientos locales y economías de pequeña escala, con atención a biodiversidad asociada y reutilización de residuos. Una técnica semejante adquiere alcances distintos según escala, organización, dependencia y responsabilidad.

La expresión *maritorio* hace inteligibles continuidades entre mareas, fondos, rutas, especies y viviendas. Una formulación temprana apareció en *Maritorios de los archipiélagos de la Patagonia occidental* (1971). El archivo universitario atribuye el texto a la Escuela de Arquitectura UCV y registra a Boris Ivelic como coautor, mientras una genealogía posterior lo adjudica a J. Sánchez (Escuela de Arquitectura UCV, 1971; Sousa y Araos, 2026). La discrepancia impide una atribución individual concluyente.

El concepto ha permitido examinar habitar, usos consuetudinarios, apropiaciones y conflictos en Chiloé (Álvarez, Ther-Ríos, Skewes, Hidalgo, Carabias y García, 2019). Su circulación enlaza estudios territoriales, debates indígenas y arenas políticas, y visibiliza maneras conflictivas de habitar y gobernar el espacio marino-costero (Sousa y Araos, 2026; Guasch-Antúnez y Barton, 2026). Pierde precisión si sustituye la descripción de actores, prácticas y capacidades.

Chiloé y las Guaitecas muestran que el paisaje puede ser una forma práctica de atención. El cuidado se reconoce en operaciones verificables y las acuiculturas adquieren sentidos diferentes según su escala, organización y gobierno. La vivencia no nace de la mera cercanía al agua, sino de sus efectos sobre capacidades, obligaciones, memorias y autoridad.

3.4 Aprender un medio móvil en Arica y Cabo de Hornos

En la caleta de Arica estudiada por Urrutia (2024), la *crianza de la mar* reúne pesca, recolección, clasificaciones, tecnologías, memoria y vínculos con seres marinos. Expresa una reciprocidad en la que el sustento depende de atender ritmos y transformaciones del medio. El conocimiento se prueba durante la faena mediante señales, elección del momento, ajuste del arte y respuesta a variaciones.

El paisaje funciona como un campo de indicios cuyo significado se aprende mediante repetición, consejo, error y memoria. Esa educación orienta el sustento, la seguridad y la relación con otros seres. La conciencia se manifiesta en explicaciones, anticipaciones y decisiones que reconocen dependencia y límite.

Las navegaciones de Cabo de Hornos reconstruidas por Libuy y Blanco (2023) muestran otra educación del movimiento. Panga, chata y chalupa distribuyen capacidades entre cuerpo, tripulación, casco, motor, viento, oleaje y ruta. Navegar exige coordinar fuerzas móviles y recordar pasos, reparos y acontecimientos. La vivencia se reconoce cuando esa percepción perdura como competencia y criterio de acción, sin autorizar por sí sola a atribuir identificación o pertenencia.

Arica y Cabo de Hornos impiden confundir trabajo con instrumentalidad. Una faena puede reunir sustento, técnica, afecto, exposición, cooperación y conflicto. Su alcance concreto depende de las dimensiones documentadas. Participar en un oficio acredita una práctica; atribuir identificación o pertenencia exige testimonios, autodescripciones u otros antecedentes específicos.

3.5 Océano histórico y autoridad en Rapa Nui

Rapa Nui permite examinar una trayectoria histórica proyectada sobre la autoridad para decidir acerca del espacio marino. La comprensión polinésica de Oceanía como mar de islas, tejido por conexiones, desplazamientos y parentescos modifica la escala de observación (Hau Hau ʻofa, 1994). La distancia deja de ser ausencia y se vuelve trama.

Prácticas pesqueras, conocimientos locales y memoria del *tapu* participaron en iniciativas de recuperación de recursos y gobierno costero (Aburto, Gaymer, Haoa y González, 2015), enlazadas con reivindicaciones de autodeterminación (Lagos, Escobar, Seelenfreund, Magri y Marín, 2020). El océano comparece como conexión histórica, sustento y ámbito de decisión.

El Plan de Manejo Integrado de 2025 comprende el Parque Nacional Motu Motiro Hiva, de unos 150.000 km², y el Área de Conservación de Múltiples Usos Rapa Nui, de 579.368 km². Su consejo, integrado por seis representantes rapanui y cinco estatales, sesionó en 2026 sobre planificación y permisos (Ministerio del Medio Ambiente, 2025; Servicio de Biodiversidad y Áreas Protegidas, 2026). La sesión acredita funcionamiento, no continuidad financiera, ejecución integral ni resultados ecológicos.

3.6 Traducir una relación al derecho mediante los ECMPO

La Ley N.º 20.249 creó los ECMPO para resguardar usos consuetudinarios y permitir la administración de áreas delimitadas por comunidades o asociaciones indígenas (Ley N.º 20.249, 2008). La figura traduce una vinculación histórica al plano institucional mediante acreditación del uso, delimitación, plan y convenio. Abre una posibilidad de gobierno cuyo ejercicio exige organización, competencias, coordinación y recursos.

La traducción jurídica selecciona qué relaciones son legibles como uso consuetudinario, quiénes están habilitados para acreditarlas y dentro de cuáles límites espaciales. Esa operación reconoce autoridad, pero también simplifica experiencias que desbordan las categorías del procedimiento. No basta con obtener reconocimiento. Debe preservarse la continuidad entre el vínculo acreditado, el plan de administración y la capacidad material para ejecutarlo (Subsecretaría de Pesca y Acuicultura, 2021).

En Caulín, dos comunidades suscribieron, en 2021, un convenio sobre más de 2.700 hectáreas con plan aprobado. En Trincao, la comunidad Folil articuló escuela, municipio y una organización colaboradora mediante un proyecto ambiental financiado con cinco millones de pesos (Subsecretaría de Pesca y Acuicultura, 2021; Ministerio del Medio Ambiente, 2016). El primer caso acredita habilitación administrativa y el segundo, financiamiento y actividades educativas, no resultados ecológicos.

Los estudios sobre usos consuetudinarios, conservación y comunes muestran que la pertenencia puede adquirir representación jurídica, pero queda sujeta a prueba, delimitación, superposición de intereses, demoras y capacidades desiguales (Araos, Catalán, Álvarez, Núñez, Brañas y Riquelme, 2020; Diestre y Araos, 2020; Carrasco-Bahamonde, Casellas y Araos, 2025; Carrasco-Bahamonde, 2026). Reconocimiento legal y administración efectiva no son equivalentes.

El cuidado también se traduce. Las solicitudes pueden articular diagnósticos sobre la salud del mar, obligaciones intergeneracionales y estrategias para recomponer paisajes dañados (Araos *et al*., 2023). El ECMPO amplía la responsabilidad hacia el gobierno de un área, aunque categorías jurídicas como uso, recurso o conservación no contienen necesariamente todas las relaciones que se busca sostener.

3.7 Aprender el océano mediante formación y capacidad de articulación

Un estudio aplicado a 1.403 estudiantes del norte de Chile identificó brechas en el conocimiento de organismos marinos, mayores a medida que los establecimientos se alejaban de la costa, además de percepciones sobre especies, salud ambiental y conservación (González, Holtmann-Ahumada y González-Ponce, 2026). Documenta conocimientos y percepciones, no pertenencia nacional ni efectos conductuales.

El Grupo de Trabajo Cultura Oceánica (GT COCEAN), creado en 2023 dentro del Comité Oceanográfico Nacional, fue registrado, en 2024, como acción de la Década del Océano con horizonte 2030 (Ocean Decade, 2024). Cultura oceánica comprende prácticas, memoria, arte y significados; alfabetización oceánica designa capacidades formativas dentro de ese campo. La programación acredita coordinación proyectada, no integración curricular ni resultados.

3.8 Resultado comparativo

El océano aparece en el corpus como imagen, obra, puerto, medio de vida, espacio de aprendizaje, ámbito de autoridad o bien administrado. En cada configuración cambian lo reconocido, los actores y las posibilidades de acción. La tabla 1 reúne esas diferencias sin asignar grados de "maritimidad" ni reducir territorios heterogéneos a una identidad uniforme.

Configuración	El océano adquiere figura como	Operaciones y capacidades documentadas	Alcance y tensión principal
Juan Fernández y *Vida Oceánica*	Isla archivada; obra artística y patrimonio urbano	Archivo; creación; actividades educativas, musicales y barriales; fondos culturales	La imagen organiza una mirada; la obra moviliza actores, prácticas y recursos de conservación.
Valparaíso	Bahía, puerto, ciudad, memoria y borde disputado	Trabajo; planificación; consulta a 2.832 personas; gobernanza tripartita del PEZC	Participar y aprobar un plan no equivalen todavía a ejecutar obras y garantizar acceso.
Chiloé y las Guaitecas	Paisaje archipelágico, hábitat, cultivo y espacio compartido	Mareas; navegación; corrales; manejo bentónico; acuiculturas; acción colectiva	Escala productiva, organización y gobierno modifican consecuencias y capacidades.
Arica y Cabo de Hornos	Campo móvil de señales, rutas, embarcaciones y seres	Atención; aprendizaje corporal; cooperación; memoria; ajuste de decisiones	El conocimiento práctico sostiene trayectorias, aunque su reconocimiento público sea desigual.
Rapa Nui	Conexión histórica, océano pelágico, subsistencia y autoridad	*Tapu*; plan de manejo; consejo comunitario-estatal; plan operativo y permisos	Una gobernanza activa demuestra organización; sus efectos ecológicos requieren evaluación.
ECMPO	Relación consuetudinaria reconocida y administrada	Acreditación; planes; convenios de uso; alianzas comunitarias y financiamiento	Un derecho se realiza cuando obtiene instrumentos, recursos y continuidad de gestión.
Educación oceánica	Ecosistema conocido, experiencia formativa y responsabilidad pública	Estudio de 1.403 escolares; articulación curricular; formación; metas e indicadores	La proximidad geográfica no sustituye programas, experiencias y evaluación del aprendizaje.

>> Figura 2. Tabla 2. Formas de incorporación y tensiones conservadas en las configuraciones examinadas[2]. Fuente: Elaboración propia.

Chile no mantiene una relación débil con el océano, sino relaciones múltiples y desigualmente articuladas. Valparaíso separa dependencia portuaria, acceso y materialización. Rapa Nui aproxima trayectoria, representación y gobierno. Los ECMPO traducen pertenencia en administración, mientras *Vida Oceánica* enlaza creación, patrimonio y cuidado. La fractura común aparece entre relación vivida, reconocimiento público y ejecución.

Las diferencias no ordenan los casos en una escala lineal de mayor o menor maritimidad. Cada configuración articula unas dimensiones y deja otras abiertas. Rapa Nui presenta una institucionalidad más densa, pero sus resultados requieren evaluación; Valparaíso dispone de planificación, aunque la materialización permanece pendiente; los ECMPO crean facultades, pero enfrentan exigencias de implementación; y el mural activa memoria y cuidado sin constituir gobierno. La comparación identifica combinaciones y discontinuidades, no modelos que deban trasladarse mecánicamente entre territorios. El criterio de comparación es la continuidad funcional entre sus componentes, no su simple acumulación.

El tránsito decisivo no deja atrás el paisaje para ingresar en la práctica. Ensancha el alcance de lo percibido hasta que pueda orientar memoria, aprendizaje, autoridad y acción. La vivencia cobra incidencia colectiva cuando encuentra formas duraderas de reconocimiento y actuación.

[2]: Sobre la base de las fuentes citadas. Se distinguen actuaciones registradas, capacidades organizativas y resultados cuya comprobación requiere evaluación específica.

4. DISCUSIÓN SOBRE EL PASO DE LA PRESENCIA A UNA TRAYECTORIA

La comparación revela que relaciones prácticas, simbólicas o biográficas pueden permanecer desconectadas o privadas de incidencia. La discusión examina las fracturas que impiden convertir esa pluralidad en una capacidad común.

4.1 Cinco dimensiones concurrentes de incorporación

Los casos permiten distinguir cinco dimensiones concurrentes, propuestas como herramienta interpretativa y no como mecanismos causales ni escala de autenticidad.

1. **Continuidad temporal**. Archivo, aprendizaje, memoria, institución, obra o práctica transmitida sostienen y transforman un vínculo. El *tapu* rapanui, las rutas australes y el mural muestran modalidades diferentes de continuidad.

2. **Implicación práctica**. La relación compromete capacidades, dependencias y responsabilidades. Navegar, mantener un corral o trabajar en un puerto vincula conocimiento, sustento, infraestructura y riesgo. Importan la intensidad y la distribución de sus efectos.

3. **Elaboración simbólica**. Imágenes, relatos, obras, conceptos y memorias vuelven comunicable una experiencia y seleccionan aspectos que modifican su comprensión. *Maritorio* y *Vida Oceánica* muestran operaciones distintas de elaboración.

4. **Capacidad pública**. Representación, deliberación y participación permiten incidencia colectiva. La protección patrimonial, el PEZC, los ECMPO y la cogobernanza rapanui reconocen posiciones y obligaciones, pero no equivalen a ejecución.

5. **Capacidad de ejecución**. Las decisiones requieren responsables, atribuciones, conocimiento, recursos, coordinación y evaluación. El Programa Oceánico Nacional permite examinar estas condiciones y sus límites en la escala estatal.

Las dimensiones pueden concurrir o separarse. Una memoria puede carecer de recursos y un programa reconocer objetivos sin alcanzar resultados. La herramienta localiza las conexiones ausentes entre comprensión, autoridad y acción.

4.2 Arte y cuidado como operaciones diferentes que pueden converger

Arte y cuidado intervienen de manera diferente en la incorporación. El arte organiza percepción, memoria y comunicación mediante formas sensibles. El cuidado actúa sobre la continuidad vulnerable de seres, lugares y relaciones. Convergen cuando lo reconocido suscita atención y esta encuentra prácticas e instituciones que la sostengan.

El arte modifica la manera en que una realidad oceánica puede percibirse, recordarse y comunicarse. Material, ritmo, escala y emplazamiento reúnen lo disperso. La incidencia social de una obra necesita públicos, instituciones y continuidad (Strand, Rivers y Snow, 2022; Bessette y Pérez, 2025).

El cuidado trabaja sobre la continuidad vulnerable de seres, lugares y relaciones. Se realiza en atención, mantenimiento, moderación, reparación, protección y transmisión. La teoría del cuidado y los estudios de valores relacionales ayudan a comprenderlo como práctica situada y distribución de responsabilidades, no sólo como disposición afectiva (Puig de la Bellacasa, 2017; West et al., 2018). En Chiloé y la Patagonia norte, esa materialidad se manifiesta en el mantenimiento de hábitats de desove, la reubicación de colonias bentónicas, la lectura de señales de salud o enfermedad y la organización de estrategias de protección mediante ECMPO.

En *Vida Oceánica* esa convergencia adopta formas diferenciadas. El mural ofrece una figura durable, la limpieza preserva su materia y su entorno, y la composición musical vuelve a abrir la experiencia de la obra. Ninguna operación sustituye a las demás ni permite atribuir por sí sola identidad o efectos colectivos permanentes.

La pertenencia tampoco garantiza el cuidado. Una relación intensa puede generar deterioro, mientras una colaboración institucional puede proteger un espacio sin convertirse en identidad personal. La asociación observada entre conexión oceánica, emociones y conductas proambientales indica una relación plausible, pero su alcance depende de actores, prácticas y contextos concretos (O'Halloran, 2025). El criterio decisivo es verificar cómo la atención se convierte en mantenimiento, protección, moderación o reparación, y con qué medios se sostiene.

4.3 Conciencia, identificación y pertenencia a la luz de los casos

La **conciencia marítima** advierte la significación de una realidad oceánica y la posición propia frente a ella. Puede aparecer en memoria, diagnóstico, deliberación, anticipación o decisión. La alfabetización oceánica vincula conocimiento, experiencia, conexión y acción, pero cada componente debe atribuirse sólo donde la fuente lo acredita (McKinley *et al*., 2023).

La **identificación marítima** surge cuando una relación interviene en la comprensión de quién se es. Los estudios consideran dimensiones cognitivas, afectivas y conductuales, junto con dependencia, historia, acceso y poder (Kelly *et al*., 2023; Buchan *et al*., 2024). Atribuirla exige autodescripciones o prácticas inequívocamente contextualizadas.

La **pertenencia oceánica** comprende la experiencia de formar parte y la posición desde la cual esa relación es reconocida o impugnada. Los ECMPO traducen prácticas y memorias a condiciones de membresía y administración; Rapa Nui enlaza pertenencia y autoridad; Valparaíso combina memoria urbana y capacidad limitada sobre el borde. Estas políticas intervienen en quién accede, representa y puede sostener una relación (Antonsich, 2010).

Chile no necesita fabricar una pertenencia oceánica uniforme. Necesita hacer comunicables esas relaciones y permitir que conocimiento, memoria, arte, trabajo y autoridad incidan en decisiones verificables.

4.4 La escala de Chile y la arquitectura de articulación

En la escala nacional, la arquitectura de articulación se manifiesta culturalmente en lenguajes, educación, arte y transmisión. En el plano político aparece en representación y deliberación, en el jurídico mediante derechos y competencias, en el organizativo como coordinación y en el operativo a través de responsables, recursos, plazos y evaluación. No exige mando único, sino conexiones que impidan que cada plano concluya donde comienza el siguiente.

La Política Oceánica Nacional de 2018 formuló una orientación pública. El Programa Oceánico Nacional intentó traducirla en iniciativas de conservación, educación, pesca, infraestructura, comunidades, ciencia y coordinación, con responsables y plazos (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2018, 2025). Es un componente de la arquitectura, cuya eficacia depende de enlazarse con capacidades presentes en puertos, escuelas, comunidades, ciencia, cuidado y cultura.

La Contraloría General de la República, precisó que el programa carece de autonomía normativa, que cada organismo debe actuar dentro de sus competencias, que el financiamiento depende del presupuesto y que los plazos son referenciales. También observó plazos vencidos y coordinación insuficiente. La arquitectura sólo alcanza suficiencia cuando orientación, competencia, financiamiento, coordinación, actuación y evaluación forman una continuidad efectiva. (Contraloría General de la República, 2025)

5. DE RELACIONES DISPERSAS A UNA CAPACIDAD OCEÁNICA COMPARTIDA

La prioridad práctica no consiste en sumar iniciativas ni promover una identidad genérica. Consiste en crear continuidad entre relaciones existentes y decisiones capaces de producir efectos. Las brechas escolares, la conservación patrimonial, el acceso al borde y la administración comunitaria expresan un mismo problema de articulación.

El Programa Oceánico Nacional ofrece un marco, pero cada intervención debe precisar la relación que fortalece, el obstáculo que remueve, responsables, atribuciones, recursos, participantes, conexiones y evidencia de resultados.

5.1 Formación oceánica vinculada con experiencias concretas

Las brechas escolares muestran que proximidad y discurso no garantizan comprensión. Los contenidos deben enlazarse con observación costera, comunidades, especies, historia portuaria, arte y problemas ambientales; lejos del litoral, con clima, alimentación, transporte e investigación. La iniciativa educativa del Programa Oceánico Nacional no acredita por sí sola implementación ni aprendizaje (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2025).

El GT COCEAN ofrece una instancia de articulación. Escuelas, universidades, municipios y comunidades requieren responsabilidades, recursos y evaluación que distingan participación, aprendizaje comprobado y continuidad educativa.

5.2 Arte, memoria y patrimonio como capacidades públicas

El alcance público del arte exige enlazar conservación material, interpretación y activación cultural. *Vida Oceánica* permite distinguir esas operaciones, mientras los talleres sobre Martner muestran que una red pedagógica puede exceder la recepción de una obra específica. La continuidad depende de que patrimonio, educación, creación y comunidad dejen de funcionar como circuitos separados.

La ejecución exige responsables de mantenimiento, acceso, programación y financiamiento. Sus evidencias incluyen obras conservadas, actividades sostenidas y cooperación institucional. El arte no se limita a ilustrar una política, sino que amplía la percepción, la memoria y la conversación pública.

5.3 Relación ciudad-puerto y acceso significativo al borde

El PEZC ofrece una transición verificable desde la expresión ciudadana hacia la organización pública. La consulta identificó preferencias, los anteproyectos las tradujeron en alternativas y la gobernanza en instalación. El desafío consiste en mantener esa continuidad hasta decisiones materiales compatibles con la operación portuaria y con una experiencia urbana significativa del borde.

Corresponde precisar competencias municipales, regionales y portuarias, priorizar proyectos, identificar financiamiento y publicar avances. La consulta acredita participación; la ejecución se constata mediante actuaciones financiadas, accesos habilitados y decisiones efectivamente materializadas.

5.4 Cuidado, cogobernanza y administración comunitaria

Los corrales de Apiao, la recomposición en las Guaitecas, la cogobernanza RapaNui y los ECMPO muestran que el cuidado combina conocimiento, organización y autoridad. Fortalecerlo exige reconocer saberes y usos acreditados, coordinar servicios y sostener instrumentos adaptados a cada territorio.

Consejos, planes y convenios requieren asistencia técnica, recursos y procedimientos capaces de abordar controversias y demoras. La evaluación debe distinguir acuerdos, acciones ejecutadas y resultados ecológicos o sociales demostrados.

5.5 Política oceánica, instituciones y capacidad efectiva de ejecución

El Programa Oceánico Nacional es la manifestación nacional más explícita de una arquitectura de articulación. Sus fichas conectan formalmente iniciativas, responsables, asociados y plazos; las observaciones de Contraloría muestran sus debilidades jurídicas, presupuestarias y coordinadoras. La iniciativa educativa asigna responsabilidad ambiental y colaboración científica, pero no incorpora a los ministerios de Educación y de las Culturas entre sus responsables o asociados, lo que evidencia una discontinuidad entre los planos cultural y operativo (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2025).

Superar la fragmentación no exige un nuevo centro de mando, sino conexiones estables entre escalas y capacidades. El Estado aporta atribuciones, financiamiento y continuidad. Comunidades, educadores, artistas, trabajadores y científicos aportan conocimiento y legitimidad. La arquitectura aparece cuando esas contribuciones se convierten en coordinación, decisiones responsables, recursos y evaluación.

Su suficiencia requiere identificar la realidad y sus participantes, volverla comprensible y transmisible, establecer representación y competencias, asignar recursos y plazos, coordinar, ejecutar y evaluar resultados. Si falta un eslabón, puede subsistir el valor cultural o político, pero se debilita la capacidad de producir consecuencias sostenidas.

CONCLUSIONES

Chile no carece de relaciones con el océano. Las posee en navegación, puertos, prácticas insulares, trabajo, memoria, arte, educación, cuidado y reivindicaciones de autoridad. Faltan conexiones estables para transmitirlas, reconocer a quienes las sostienen, incorporarlas a decisiones competentes y mantener su ejecución. La paradoja no consiste en vivir de espaldas a un mar ausente, sino en depender de él mediante relaciones fragmentadas en su expresión y poder de actuar.

Los casos dibujan una estructura desigual. Valparaíso separa dependencia portuaria, acceso y ejecución. Rapa Nui articula trayectoria, representación y gobierno. Chiloé y las Guaitecas revelan conocimientos y cuidados que disputan autoridad frente a apropiaciones de distinta escala. *Vida Oceánica* muestra que el arte puede dar forma, memoria y continuidad pública. La pregunta decisiva es cuánto incide cada experiencia en las condiciones que la sostienen.

El tránsito del paisaje a la vivencia oceánica no eleva la práctica sobre la contemplación. Amplía el alcance de lo percibido. La aparición entra en la memoria, forma capacidades, compromete responsabilidades y participa en decisiones. El paso colectivo ocurre cuando las relaciones dejan de depender de actores aislados y encuentran reconocimiento, organización, recursos y evaluación.

El Programa Oceánico Nacional sitúa a Chile en ese umbral. Ha pasado de la proclamación a una programación con objetivos, responsables y plazos, pero aún no asegura la continuidad entre transmisión cultural, reconocimiento, atribución, financiamiento, coordinación, actuación y resultado.

La insuficiencia no reside en la ausencia de componentes, sino en la fragilidad de sus conexiones.

La tarea no es fabricar una identidad marítima nacional. Consiste en enlazar educación, arte, patrimonio, trabajo, conocimiento local, ciencia y gobierno en capacidad colectiva de respuesta.

Chile será oceánico cuando el mar deje de operar sólo como geografía, recurso o emblema y participe de manera verificable en lo que el país aprende, recuerda, decide y cuida. El océano ya sostiene su vida. Todavía falta convertir esa dependencia en comprensión, responsabilidad y respuesta.

REFERENCIAS

Aburto, J. A., Gaymer, C. F., Haoa, S., & González, L. (2015). Management of marine resources through a local governance perspective: Re-implementation of traditions for marine resource recovery on Easter Island. *Ocean & Coastal Management, 116*, 108–115. https://doi.org/10.1016/j.ocecoaman.2015.07.008

Alarcón Rodríguez, M. (2009). Renovación del frente portuario de Valparaíso: Oportunidad de rearticulación puerto-ciudad. *Cuaderno Urbano. Espacio, Cultura, Sociedad, 8*(8), 205–226. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-36552009000100010&script=sci_arttext

Álvarez, R. (2026). Dimensiones ontológicas de conflictos socioambientales en el archipiélago de Chiloé, Chile. *Revista de Geografía Norte Grande*, publicación anticipada, 1 de junio de 2026; n.º 96 (enero de 2027). https://doi.org/10.4067/S0718-34022027000100104

Álvarez, R., Ther-Ríos, F., Skewes, J. C., Hidalgo, C., Carabias, D., & García, C. (2019). Reflexiones sobre el concepto de maritorio y su relevancia para los estudios de Chiloé contemporáneo. *Revista Austral de Ciencias Sociales, 36*, 115–126. https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2019.n36-06

Álvarez, R., Caniullán, D., Catín, J., Cheuquenao, P., Coñuecar, Y., Diestre, F., Jara, P., Millatureo, N., Vargas, D., & Ojeda, J. (2025). Reciprocal contributions: Indigenous perspectives and voices on marine-coastal experiences in the channels of northern Patagonia, Chile. *People and Nature, 7*(5), 1086–1098. https://doi.org/10.1002/pan3.70004

Antonsich, M. (2010). Searching for belonging: An analytical framework. *Geography Compass, 4*(6), 644–659. https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2009.00317.x

Araos, F., Catalán, E., Álvarez, R., Núñez, D., Brañas, F., & Riquelme, W. (2020). Espacios costeros marinos para pueblos originarios: Usos consuetudinarios y conservación marina. *Anuário Antropológico, 45*(1), 47–68. https://doi.org/10.4000/aa.4933

Araos, F., Catalán, E., Núñez, D., Riquelme, W., Cortínez, V., de Fina, D., & Anbleyth-Evans, J. (2023). Cuidando la Patagonia Azul: Prácticas y estrategias de los pueblos originarios para curar las zonas marinas del sur de Chile. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology, 28*(4), 286–297. https://doi.org/10.1111/jlca.12695

Bessette, J., & Pérez, T. (2025). Artistic value as a new paradigm to promote ocean conservation. *History and Philosophy of the Life Sciences, 47*, 33. https://doi.org/10.1007/s40656-025-00679-1

Buchan, P. M., Glithero, L. D., McKinley, E., Strand, M., Champion, G., Kochalski, S., Velentza, K., Praptiwi, R. A., Jung, J., Márquez, M. C., Marra, M. V., Abels, L. M., Neilson, A. L., Spavieri, J., Whittey, K. E., Samuel, M. M., Hale, R., Čermák, A., Whyte, D., … Payne, D. L. (2024). A transdisciplinary co-conceptualisation of marine identity. *People and Nature, 6*(6), 2300–2324. https://doi.org/10.1002/pan3.10715

Carmona Jiménez, J. (2021). Las islas en un museo del continente. Colonialidad e imágenes del archipiélago de Juan Fernández. *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 14(20), 57–67. https://doi.org/10.22370/margenes.2021.14.20.3000

Carrasco-Bahamonde, D. (2026). Bienes comunes costeros en disputa. Acaparamiento acuícola y luchas indígenas por la justicia azul en el sur de Chile. *Revista de Geografía Norte Grande*, publicación anticipada, 1 de junio de 2026; n.º 96 (enero de 2027). https://doi.org/10.4067/S0718-34022027000100105

Carrasco-Bahamonde, D., Casellas, A., & Araos, F. (2025). Getting our sea back: Indigenous governance and biocultural conservation of coastal and marine commons. *Marine Policy, 178*, 106705. https://doi.org/10.1016/j.marpol.2025.106705

Carrera Arenas, Í. (2019). Prácticas de apropiación territorial: El caso de la acuicultura en el mar interior de Chiloé. *Espacio Regional, 1*(16), 113–131. https://doi.org/10.32735/S2735-61752019000163335

Contraloría General de la República, Oficio E183677/2025 de 29 de octubre de 2025

Cortínez, V. (2026). Filtrando el Antropoceno azul: Relaciones y materialidades de una mitilicultura originaria en Chiloé. *Revista de Geografía Norte Grande*, publicación anticipada, 1 de junio de 2026; n.º 96 (enero de 2027). https://doi.org/10.4067/S0718-34022027000100106

Cosgrove, D. (1985). Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. *Transactions of the Institute of British Geographers, 10*(1), 45–62. https://doi.org/10.2307/622249

Diestre, F., & Araos, F. (2020). La recuperación de los comunes en el sur-austral: Construcción institucional de Espacios Costeros Marinos de Pueblos Originarios. Polis, 19(57), 13–36. https://doi.org/10.32735/S0718-6568/2020-N57-1562 https://polis.ulagos.cl/en/article/view/396

Empresa Portuaria Valparaíso. (2025). *Consulta ciudadana del PEZC finaliza con alta participación pensando en un borde costero con visión compartida*. https://www.puertovalparaiso.cl/consulta-ciudadana-del-pezc-finaliza-con-alta-participacion-pensando-en

Empresa Portuaria Valparaíso. (2026). *Consejo Ciudad Puerto inicia gobernanza para avanzar en la materialización del PEZC en Valparaíso*. https://www.puertovalparaiso.cl/consejo-ciudad-puerto-inicia-gobernanza-para-avanzar-en-la

Escobar, L. E. (2023). El puerto de Valparaíso y sus relaciones con la ciudad: Los últimos 50 años. *Perfiles Económicos, 15*, 233–259. https://doi.org/10.22370/pe.2023.15.4022

Escuela de Arquitectura UCV. (1971). *Maritorios de los archipiélagos de la Patagonia occidental*. En Escuela de Arquitectura UCV (Ed.), *Fundamentos de la Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso* (pp. 1–19). Valparaíso: Escuela de Arquitectura UCV. https://wiki.ead.pucv.cl/Maritorios_de_los_Archipi%C3%A9lagos_de_la_Patagonia_Occidental

Fundación María Martner. (2026a). *Conmemoración Día Internacional de la Mujer*. https://www.mariamartner.org/l/conmemoracion-dia-internacional-de-la-mujer/

Fundación María Martner. (2026b). *Encuentro «María Oceánica»: Dibujo en la FMM y música de Rubén Fernández Ensamble*. https://www.mariamartner.org/l/encuentro-maria-oceanica-concierto-intimo-ruben-fernandez-ensamble-sesion-de-dibujo-figura-humana-con-modelo-en-vivo/

Fundación María Martner. (2026c). *Finaliza taller de mosaico en piedra «María Martner: Piedra y arte en Viña del Mar»*. https://www.mariamartner.org/l/finaliza-taller-de-mosaico-en-piedra-maria-martner-piedra-y-arte-en-vina-del-mar-fiacc25/

González, S. A., Holtmann-Ahumada, G., & González-Ponce, D. (2026). School children's insights into marine biodiversity: Knowledge gaps, perceptions, and challenges in Northern Chile. *Environmental Education Research, 32*(3), 785–811. https://doi.org/10.1080/13504622.2025.2570321

Guasch-Antúnez, A., & Barton, J. R. (2026). La ecología política del pluriverso azul: Una propuesta para repensar los *maritorios*. *Revista de Geografía Norte Grande*, publicación anticipada, 1 de junio de 2026; n.º 96 (enero de 2027). https://doi.org/10.4067/S0718-34022027000100101

Hau'ofa, E. (1994). Our sea of islands. The Contemporary Pacific, 6(1), 148–161. https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/items/c44a528a-d221-4831-8416-d3de367520bd

Ilabaca, G. (2021). Valparaíso: Memoria y olvido del mar. *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad, 14*(20), 15–23. https://doi.org/10.22370/margenes.2021.14.20.2995

Ingold, T. (1993). The temporality of the landscape. *World Archaeology, 25*(2), 152–174. https://doi.org/10.1080/00438243.1993.9980235

Instituto de Fomento Pesquero. (s. f.). Redes de cooperación y participación institucional: Grupo de Trabajo Cultura Oceánica (GT COCEAN). https://www.ifop.cl/quienes-somos/redes-de-cooperacion-y-participacion-institucional/

Instituto Marítimo de Valparaíso. (2021). *Desafío Verde IMV* [Expediente de certificación ambiental]. Sistema Nacional de Certificación Ambiental de Establecimientos Educacionales. https://sncae.mma.gob.cl/storage/2/968/expedient/EXPEDIENTE121_09135804112021.pdf

Kelly, M. R., Kasinak, J.-M., McKinley, E., McLaughlin, C., Vaudrey, J. M. P., & Mattei, J. H. (2023). Conceptualizing the construct of ocean identity. *npj Ocean Sustainability, 2*, 17. https://doi.org/10.1038/s44183-023-00025-7

Lagos, X., Escobar, B., Seelenfreund, A., Magri, A., & Marín, A. (2020). Procesos etnopolíticos de autodeterminación y perspectivas de conservación marina en Rapa Nui. *Antropologías del Sur, 7*(14), 159–183. https://doi.org/10.25074/rantros.v7i14.1617

Ley N.º 20.249. (2008). Crea el Espacio Costero Marino de los Pueblos Originarios. *Diario Oficial*, 16 de febrero de 2008. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=269291

Libuy, M., & Blanco, G. (2023). A bordo de pangas, chatas y chalupas: Navegaciones que recrean Cabo de Hornos. *Revista Chilena de Antropología*, (47), 1–20. https://doi.org/10.5354/0719-1472.2023.71494

Marinovic Pino, M. (2021). Marco teórico para una proyección marítima desde una perspectiva oceánica integrada. *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad, 14*(20), 7–14. https://doi.org/10.22370/margenes.2021.14.20.2994

McKinley, E., Burdon, D., & Shellock, R. J. (2023). The evolution of ocean literacy: A new framework for the United Nations Ocean Decade and beyond. *Marine Pollution Bulletin, 186*, 114467. https://doi.org/10.1016/j.marpolbul.2022.114467

Ministerio de Educación. (2016). Decreto N.º 536, de 7 de diciembre de 2015: Declara Monumento Histórico el mural *Vida Oceánica*, de María Martner. Diario Oficial, 6 de enero de 2016. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1086117

Ministerio de Relaciones Exteriores. (2018). Decreto Supremo N.º 74: Aprueba Política Oceánica Nacional de Chile. Diario Oficial, 12 de mayo de 2018. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1118403

Ministerio de Relaciones Exteriores. (2025). Decreto Supremo N.º 111, de 2023: Aprueba Programa Oceánico Nacional. Diario Oficial, 27 de noviembre de 2025. https://www.diariooficial.interior.gob.cl/publicaciones/2025/11/27/44310/01/2728880.pdf

Ministerio del Medio Ambiente. (2016). *Comunidad indígena Folil Trincao promocionó borde costero gracias a proyecto medioambiental*. https://mma.gob.cl/comunidad-indigena-folil-trincao-promociono-borde-costero-gracias-a-proyecto-medioambiental/

Ministerio del Medio Ambiente. (2025). *Rapa Nui cuenta con el plan de manejo para gestionar sus áreas marinas protegidas: Conoce sus detalles*. https://mma.gob.cl/rapa-nui-cuenta-con-el-plan-de-manejo-para-gestionar-sus-areas-marinas-protegidas-conoce-sus-detalles/

Ocean Decade. (2024). *Working group to implement ocean literacy in Chile (GT COCEAN)*. https://oceandecade.org/actions/working-group-to-implement-ocean-literacy-in-chile-gt-cocean/

O'Halloran, C. (2025). Impact of ocean connectedness, environmental identity, emotions, and ocean activities on pro-environmental behaviors. *Frontiers in Ocean Sustainability, 3*, 1518099. https://doi.org/10.3389/focsu.2025.1518099

Puig de la Bellacasa, M. (2017). Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds. Minneapolis: University of Minnesota Press. https://www.upress.umn.edu/9781517900656/matters-of-care/

Servicio de Biodiversidad y Áreas Protegidas. (2026). *Servicio de Biodiversidad y Áreas Protegidas realiza primera sesión 2026 del Consejo Directivo del ACMU Rapa Nui*. https://sbap.gob.cl/sala-de-prensa/noticias-y-comunicados/detalle/2026/04/16/servicio-de-biodiversidad-y-%C3%A1reas-protegidas-realiza-primera-sesi%C3%B3n-2026-del-consejo-directivo-del-acmu-rapa-nui

Sousa, V., & Araos, F. (2026). Maritorio. Trazando sus orígenes y trayectorias conceptuales en América Latina. *Revista de Geografía Norte Grande*, publicación anticipada, 1 de junio de 2026; n.º 96 (enero de 2027). https://doi.org/10.4067/S0718-34022027000100102

Strand, M., Rivers, N., & Snow, B. (2022). Reimagining ocean stewardship: Arts-based methods to "hear" and "see" Indigenous and local knowledge in ocean management. *Frontiers in Marine Science, 9*, 886632. https://doi.org/10.3389/fmars.2022.886632

Subsecretaría de Pesca y Acuicultura. (2021). *Los Lagos: Comunidades indígenas de Caulín firman convenio de uso de espacio costero*. https://www.subpesca.cl/portal/difusion/Noticias/110271%3ALos-Lagos-comunidades-indigenas-de-Caulin-firman-convenio-de-uso-de-espacio-costero

Ther Ríos, F. (2011). Configuraciones del tiempo en el mar interior de Chiloé y su relación con la apropiación de los territorios marítimos. *Desenvolvimento e Meio Ambiente, 23*, 67–80. https://doi.org/10.5380/dma.v23i0.21035

Urrutia, F. (2024). Los pescadores artesanales en Arica (norte de Chile) Itinerancias etnográficas en torno a la crianza de la mar. *Revista Chilena de Antropología*, (50), 1–25. https://doi.org/10.5354/0719-1472.2024.76525

van Putten, I. E., Plagányi, É. E., Booth, K., Cvitanovic, C., Kelly, R., Punt, A. E., & Richards, S. A. (2018). A framework for incorporating sense of place into the management of marine systems. *Ecology and Society, 23*(4), 4. https://doi.org/10.5751/ES-10504-230404

West, S., Haider, L. J., Masterson, V., Enqvist, J. P., Svedin, U., & Tengö, M. (2018). Stewardship, care and relational values. *Current Opinion in Environmental Sustainability, 35*, 30–38. https://doi.org/10.1016/j.cosust.2018.10.008

Westerdahl, C. (1992). The maritime cultural landscape. *The International Journal of Nautical Archaeology, 21*(1), 5–14. https://doi.org/10.1111/j.1095-9270.1992.tb00336.x

Wylie, J. (2007). Landscape. Londres: Routledge. https://www.routledge.com/Landscape/Wylie/p/book/9780415341448

El paisaje como pre-espacio antrópico: el agua como modeladora del territorio urbano de Valparaíso

MARCELO ARAYA ARAVENA
Diseñador industrial. Doctor por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.
Filiación institucional: Profesor Adjunto, Escuela de Arquitectura y Diseño. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
ORCID: 0000-0003-0297-3300
Mail contacto: marcelo.araya@pucv.cl

LUIS ÁLVAREZ ARÁNGUIZ
Magíster en Urbanismo, Universidad de Chile, Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
Profesor de Historia, Geografía y Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
Filiación institucional: Instituto de Geografía. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
ORCID: 0000-0001-6383-1790
Mail contacto: luis.alvarez@pucv.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Landscape as anthropic pre-space: water as a shaper of Valparaíso's urban territory
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 80-95
Recepción: agosto 2026
Aceptación: septiembre 2026

RESUMEN

Este artículo propone una reinterpretación del paisaje urbano de Valparaíso como pre-espacio antrópico: una estructura territorial activa, configurada por dinámicas hídricas de larga duración, que no solo posibilita la urbanización, sino que la orienta, la limita y le otorga su carácter específico. Articulando el análisis morfogenético contenido en *Los viajes del agua* (Araya Aravena, 2025) con el marco conceptual desarrollado en el prólogo de esa obra por Luis Álvarez Aránguiz —que introduce las nociones de gramática basal, domesticación-urbanización y ética de la mesura—, el artículo examina el rol del agua en la generación de cuencas, quebradas, terrazas, recorridos y sistemas de abastecimiento que constituyen el soporte patrimonial profundo de la ciudad. Se argumenta que este soporte es anterior e irreductible a la arquitectura visible, y que la declaratoria de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad (UNESCO, 2003) adquiere pleno sentido solo cuando se la comprende desde esta lógica territorial. En el contexto de la actual crisis climática e hídrica del litoral central de Chile, se proponen tres claves operativas —ver, medir y proyectar— para una planificación urbana que honre y continúe la gramática que el agua inscribió en el territorio.

Palabras clave: paisaje urbano, pre-espacio antrópico, morfogénesis hídrica, gramática basal, domesticación-urbanización, patrimonio territorial, Valparaíso, quebradas, planificación climática, ética de la mesura.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6025

ABSTRACT

This article proposes a reinterpretation of Valparaíso›s urban landscape as an anthropic pre-space: an active territorial structure shaped by long-duration hydrological dynamics that not only enables urbanization but orients, constrains, and grants it its specific character. Combining the morphogenetic analysis contained in Los viajes del agua (Araya Aravena, 2025) with the conceptual framework developed in the prologue of that work by Luis Álvarez Aránguiz—which introduces the notions of basal grammar, domestication-urbanization, and ethics of restraint—the article examines the role of water in generating the basins, ravines (quebradas), terraces, routes, and supply systems that constitute the city›s deep patrimonial substrate. It argues that this substrate is prior and irreducible to visible architecture, and that Valparaíso›s designation as a UNESCO World Heritage Site (2003) acquires full meaning only when understood through this territorial logic. In the context of the current climate and water crisis affecting Chile›s central coastline, three operative keys—see, measure, and project—are proposed for an urban planning practice that honors and continues the grammar that water inscribed on the territory.

Keywords: urban landscape, anthropic pre-space, water morphogenesis, basal gramar, domestication-urbanization, territorial heritage, Valparaíso, ravines, climate planning, ethics of restraint.

INTRODUCCIÓN

La ciudad de Valparaíso, reconocida como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desde 2003, ha sido interpretada, predominantemente, a través de su morfología urbana singular, su arquitectura portuaria de raíz ecléctica y su condición anfiteatral frente al Pacífico. Esta lectura, aunque fértil, resulta estructuralmente incompleta si no se integran los procesos naturales —en particular los hídricos— que anteceden, condicionan y, en buena medida, determinan dicha forma urbana.

Hay una escritura anterior a la ciudad: la que el agua traza sobre el territorio antes que cualquier camino, antes que los nombres de los cerros, antes, incluso, que la presencia humana. Luis Álvarez (2025), en el prólogo al libro *Los viajes del agua* de Marcelo Araya Aravena (2025), la denomina con precisión una escritura «proto-urbana»: una geometría hecha de barrancos, esteros y quebradas que define las condiciones físico-naturales sobre las que los sistemas de la vida —y eventualmente la ciudad— podrán desarrollarse[1]. Esta escritura no es neutral ni pasiva: es una gramática del territorio, una estructura que precede y orienta la acción humana.

> *El agua es la primera línea trazada sobre el territorio. Antes que los caminos y las ciudades, antes incluso que los nombres, los cursos del agua dibujan la geometría íntima de un suelo: orientan pendientes, esculpen vaguadas, tensan lomos y definen las proporciones entre vacío y volumen.* (Luis Álvarez, Prólogo a *Los viajes del agua*, 2025)

El territorio sobre el que se asienta Valparaíso no es un soporte inerte. Es el resultado de una interacción prolongada entre agua, geología y clima que ha configurado un sistema de cuencas, quebradas, terrazas y planos inclinados que no solo posibilitan la urbanización, sino que la orientan, la fragmentan y le imprimen su carácter irreemplazable. Este artículo propone leer ese sistema bajo el concepto de pre-espacio antrópico: una estructura territorial activa, previa a toda intervención técnica, que actúa como dispositivo de inducción y limitación del asentamiento humano.

El trabajo de Marcelo Araya, *Los viajes del agua. Determinantes para la vida urbana de Valparaíso* (Ediciones e[ad], PUCV, 2025), ofrece el marco analítico y cartográfico más sistemático disponible para comprender esta dimensión hídrica del territorio porteño. El prólogo de ese libro, escrito por Luis Álvarez —profesor de Geografía, urbanista y coautor del presente artículo—, no es solo una presentación editorial: es una contribución conceptual autónoma que desarrolla, desde la geografía y el diseño urbano, un marco teórico complementario al análisis morfogenético del libro. La articulación de ambas perspectivas es el núcleo del presente artículo.

La pertinencia del argumento se amplifica en el contexto actual: Valparaíso y el conjunto del litoral central de Chile atraviesan una crisis hídrica de proporciones históricas. La mega-sequía que afecta a la región desde 2010 —documentada por el Centro de Ciencia del Clima y la Resiliencia como la más severa en quinientos años— ha reducido los caudales disponibles, degradado las cuencas de captación y expuesto con brutalidad las consecuencias de décadas de planificación urbana que ignoró la gramática hídrica del territorio. En este contexto, comprender el pre-espacio antrópico de Valparaíso no es un ejercicio académico sino una necesidad operativa urgente.

El artículo se organiza en siete secciones sustantivas:

(1) el agua como gramática basal del territorio;

(2) el patrón fractal de las cuencas;

(3) el pre-espacio antrópico: concepto y dimensión patrimonial;

(4) terrazas, pendientes y adaptación del hábitat;

(5) los recorridos urbanos como huellas del flujo hídrico;

(6) la domesticación-urbanización: el pacto técnico-cultural con el agua; y

(7) las tres claves operativas para la planificación climática.

Las secciones integran cartografías originales del libro de Araya Aravena (2025) y referencias directas al prólogo de Álvarez (2025), como fuentes constitutivas del argumento.

[1]: Luis Álvarez Aránguiz, "Prólogo", en Marcelo Araya Aravena, *Los viajes del agua. Determinantes para la vida urbana de Valparaíso* (Viña del Mar: Ediciones e[ad], PUCV, 2025), s/p

El agua como gramática basal del territorio

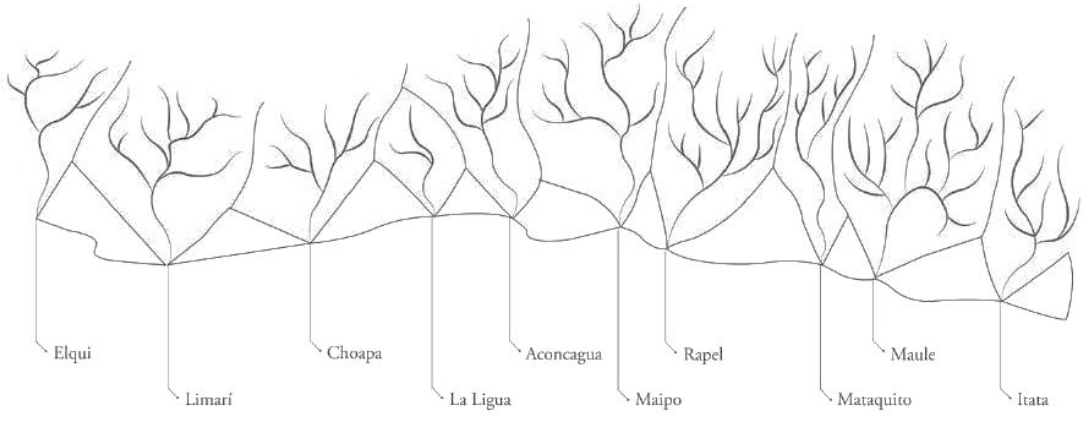
El agua no es un recurso externo a la ciudad: es su gramática basal.

— Luis Álvarez, Prólogo a *Los viajes del agua* (2025)

El concepto de «gramática basal» que Álvarez (2025) acuña en el prólogo al libro de Araya Aravena (2025) no es una metáfora: es una categoría analítica precisa. Una gramática no solo describe las formas que existen; establece las reglas que determinan qué formas son posibles, qué secuencias son admisibles, qué combinaciones producen sentido y cuáles resultan aberrantes. Aplicada al territorio, la noción implica que el agua ha inscrito en el relieve un conjunto de reglas que anteceden y condicionan toda intervención posterior, sea natural o cultural.

Esta formulación tiene consecuencias metodológicas de largo alcance. Implica que el estudio de la ciudad de Valparaíso —su morfología, su historia, su patrimonio, sus riesgos— debe comenzar por la lectura de esa gramática: las cuencas que estructuran el relieve desde escalas regionales hasta unidades mínimas como las quebradas, los sistemas de pendientes y exposición solar que determinan los microclimas, los patrones de erosión y deposición que generan los suelos de distinta aptitud. Todo análisis urbano que prescinda de esta lectura previa opera sobre una abstracción empobrecida del territorio.

Araya Aravena (2025) documenta esta gramática con una precisión cartográfica notable. El litoral central de Chile está organizado por diez cuencas de ríos cordilleranos —desde el Elqui al norte hasta el Itata al sur— que drenan hacia el Pacífico a través de un secano costero mediterráneo (fig. 1). Valparaíso se ubica en el interfluvio entre las cuencas del Aconcagua y del Maipo, en una posición de particular exposición a la dinámica hídrica costera: el agua llega desde las alturas en forma de precipitaciones estacionales y escorrentía superficial, recorre las quebradas y alcanza el litoral donde, históricamente, permitió el desarrollo del puerto y la ciudad.[2]



>> Fig. 1. ***Cuencas de los diez ríos del secano costero. La posición de Valparaíso en el sistema hidrográfico regional define las condiciones hidrogeomorfológicas que estructuran su territorio. Fuente: Araya Aravena*****, Los viajes del agua (2025), p. 23.**

[2]: Marcelo Araya Aravena, *Los viajes del agua. Determinantes para la vida urbana de Valparaíso* (Viña del Mar: Ediciones e[ad], PUCV, 2025), 23.

La gramática basal del territorio porteño opera en múltiples escalas simultáneamente. A escala regional, las cuencas de los ríos organizan el paisaje en grandes unidades morfológicas. A escala intermedia, las cuencas de los esteros —como el Marga-Marga, el Casablanca o el El Sauce— subdividen el territorio en unidades menores que corresponden a las principales zonas de influencia urbana. Y a escala local, las cuencas de quebradas —que se multiplican por centenares en las laderas de Valparaíso— definen las unidades elementales de la forma urbana: los cerros y los interfluvios que los separan (fig. 2)[3].

Esta estructura en cascada de cuencas anidadas no es solo hidrológica: es morfológica, ecológica y cultural, simultáneamente. Determina los suelos disponibles, la humedad de cada sector, los recorridos del viento y la brisa marina, las zonas de sombra y de exposición solar. Desde esa «escritura proto-urbana» —en la formulación de Álvarez (2025)— emergen las condiciones físico-naturales que permiten desarrollar los sistemas de la vida: suelos protegidos en las rinconadas, humedad en las umbrías, ventilaciones que bajan con la brisa marina[4]. Comprender la gramática del agua es, en definitiva, comprender la gramática de la habitabilidad de Valparaíso.



>> Fig. 2. ***Mapa de fundación de ciudades y su relación con los cursos fluviales. La correspondencia entre la red hídrica y la localización de los asentamientos urbanos históricos evidencia la gramática territorial del agua a escala nacional. Fuente: Araya Aravena,*** **Los viajes del agua (2025), p. 34.**

[3]: Ibíd., 28.

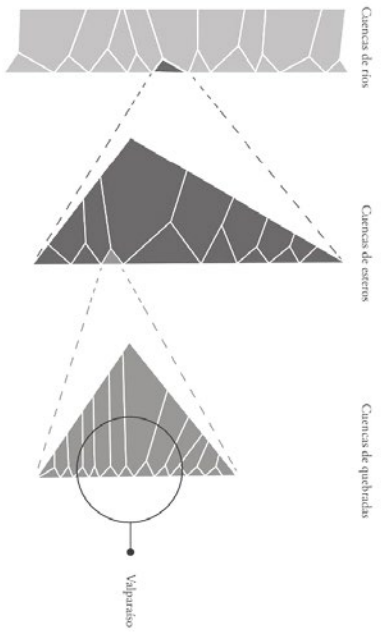
[4]: Álvarez Aránguiz, «Prólogo».

El patrón fractal de las cuencas: de la región a la quebrada

Uno de los hallazgos más significativos del trabajo de Araya Aravena (2025) es la identificación de un patrón de subdivisión fractal que organiza el sistema hídrico desde la escala regional hasta la unidad mínima de la quebrada. Este patrón —que el autor representa con elegancia analítica en sus diagramas— no es solo una descripción formal del relieve: es la clave que permite comprender la lógica generativa de la morfología urbana de Valparaíso.

La subdivisión es progresiva: las grandes cuencas de los ríos cordilleranos se fragmentan en cuencas de esteros, estas en cuencas de quebradas, y las quebradas, a su vez, en microcuencas de escorrentía superficial que alimentan los cauces secundarios. En cada nivel de subdivisión, el patrón geométrico se replica: una línea de cumbres (divisoria de aguas) que separa dos vertientes, y en cada vertiente una red dendrítica de cauces que convergen hacia el colector principal (fig. 3).

> *Las cuencas y subcuencas se suceden [...] siguiendo un patrón de subdivisión triangular fractal que se repite invariablemente, desde la escala regional hasta la unidad mínima de la quebrada*[5]*. — Marcelo Araya Aravena,* Los viajes del agua *(2025), p. 30*



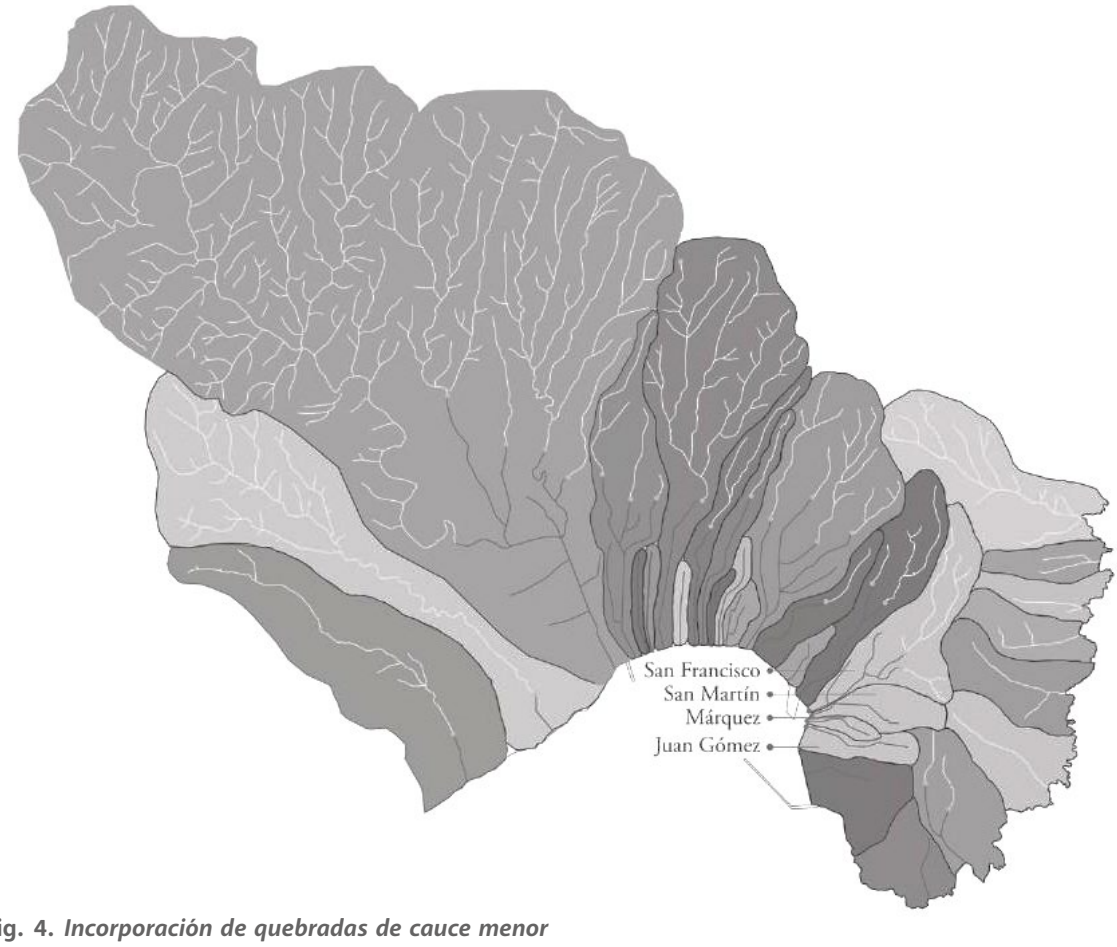
>> Fig. 3. ***Patrón de subdivisión fractal a partir del área de las cuencas de los cursos de agua: cuencas de ríos (arriba), cuencas de esteros (centro) y cuencas de quebradas (abajo), con Valparaíso situado en la escala mínima del sistema. Fuente: Araya Aravena*****, Los viajes del agua (2025), p. 30.**

La importancia de este patrón para la comprensión de la ciudad es difícilmente exagerable. Implica, en primer lugar, que la morfología urbana de Valparaíso hereda y adapta una lógica espacial preexistente: los cerros son los interfluvios de las cuencas de quebradas, las quebradas son los bordes entre cerros adyacentes, y los lomos que conectan los cerros entre sí son las divisorias secundarias del sistema. La ciudad no impone su orden sobre el territorio: trabaja con la lógica del territorio, la traduce y la habita.

En segundo lugar, el patrón fractal implica que la ciudad es profundamente legible desde la geomorfología hídrica. Sus bordes, sus fragmentaciones internas, sus identidades barriales, sus déficits de conectividad, responden todos a la misma matriz de cuencas y divisorias de agua. El Cerro Alegre y el Cerro Concepción, separados por la Quebrada Elías, no son solo barrios distintos: son dos interfluvios de cuencas adyacentes. La Quebrada de Jaime no es solo una calle incómoda: es el cauce de una subcuenca hídrica que el asfalto ha cubierto, pero no ha eliminado. Y los incendios que devoran los cerros en temporada seca no son solo catástrofes urbanas: son la expresión violenta de la degradación del ciclo hídrico que mantiene húmedo el suelo y viva la vegetación protectora.

En tercer lugar, el patrón fractal tiene consecuencias directas para la gestión del riesgo. Las quebradas que el urbanismo informal ha ocupado o canalizado bajo pavimentos son los mismos trazados por los que el agua busca su camino en eventos de precipitación extrema. Ignorar esa memoria hídrica del territorio es construir la vulnerabilidad de la ciudad sobre su propio cimiento: el pre-espacio que el agua modeló siempre reclamará, en algún momento, su función originaria (fig. 4).

[5]: Araya Aravena, *Los viajes del agua*, 15.



>> Fig. 4. ***Incorporación de quebradas de cauce menor en el siglo XVI. La expansión histórica de Valparaíso sigue la lógica fractal de la red hídrica, incorporando sucesivas cuencas de quebradas como nuevas unidades de asentamiento. Fuente: Araya Aravena*****, Los viajes del agua (2025), p. 49.**

El pre-espacio antrópico: concepto, morfología y patrimonio

El concepto de pre-espacio antrópico designa una condición territorial específica: la existencia, previa a toda urbanización, de una estructura espacial que no es simplemente natural en sentido pasivo, sino activamente configuradora de las posibilidades y los límites del asentamiento humano. Se trata de una forma —geomorfológica, hídrica, climática— que induce, orienta y prepara el espacio para ser habitado, sin que ello implique determinismo estricto alguno.

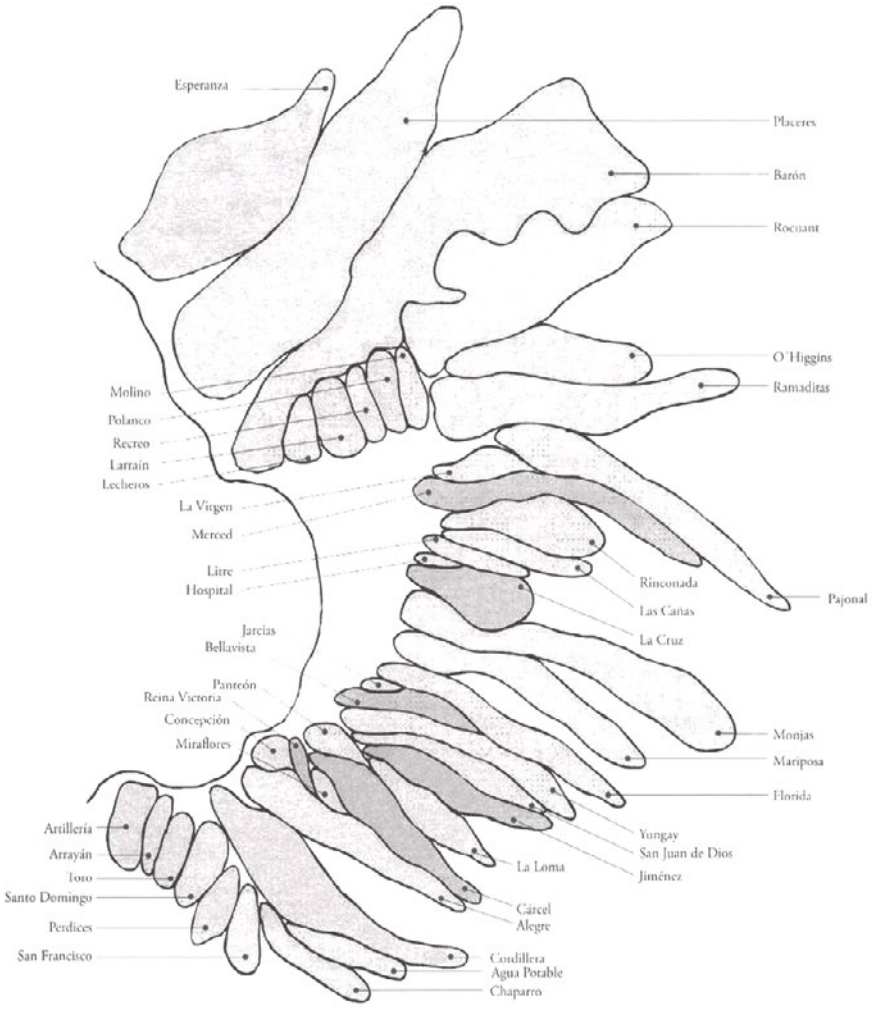
Esta noción entronca con tradiciones intelectuales diversas. Carl Sauer (1925) estableció que el paisaje cultural es siempre una transformación del paisaje natural, mediada por la agencia humana y la técnica; pero esa premisa no implica que el paisaje natural sea inerte: sus formas, recursos y límites constituyen el horizonte de posibilidades dentro del cual opera la cultura[6]. Desde la ecología del paisaje, Forman y Godron (1995) mostraron que la estructura del mosaico paisajístico precondiciona los flujos de energía, materia y organismos, incluidos los humanos[7]. Y Anne Whiston Spirn (1984) demostró cómo las ciudades construidas sobre estructuras naturales ignoradas terminan siendo víctimas de esas mismas estructuras: inundaciones, deslizamientos, sequías[8].

En Valparaíso, el pre-espacio antrópico adquiere su expresión más legible en el sistema de cerros. Las cuarenta y dos unidades que Araya Aravena (2025) identifica y cartografía no son accidentes topográficos arbitrarios: son los interfluvios elevados que la red de quebradas dejó en pie como resultado de milenios de erosión diferencial. Cada cerro es, en términos geomorfológicos, la respuesta de al menos una hoya; cada quebrada es el borde entre dos cerros adyacentes (fig. 5). Esta correspondencia entre unidad geomorfológica y unidad social —el cerro como barrio, como territorio de pertenencia e identidad— es la expresión más elocuente del pre-espacio antrópico en la escala urbana.

[6]: Carl O. Sauer, "The Morphology of Landscape," University of California Publications in *Geography 2*, no. 2 (1925): 19–54.

[7]: Richard T. T. Forman y Michel Godron, *Landscape Ecology* (New York: John Wiley & Sons, 1986), 3–28.

[8]: Anne Whiston Spirn, *The Granite Garden: Urban Nature and Human Design* (New York: Basic Books, 1984), 5–23.



>> Fig. 5. ***Cerros de Valparaíso. Cada uno de los cuarenta y dos cerros identificados es, en términos geomorfológicos, el interfluvio que separa dos cuencas de quebrada. La forma urbana es la forma hídrica del territorio. Fuente: Araya Aravena*****,* Los viajes del agua (2025), p. 55.**

Álvarez Aránguiz (22025) amplía esta lectura hacia el espacio público. En el prólogo al libro de Araya Aravena señala que la ciudad latinoamericana —y Valparaíso en particular— está llena de plazas que fueron antiguas explanadas de inundación, de escalinatas que se apoyan en muros de contención hidráulica, de paseos que siguen la isohipsa que alguna vez eligió el agua[9]. Esta observación tiene implicaciones patrimoniales directas: muchos de los espacios públicos que hoy se consideran patrimonio cultural de la ciudad son, en su forma y su ubicación, la materialización de una decisión hídrica anterior. La plaza es el antiguo punto de convergencia de cuencas; la escalinata es el antiguo cauce revestido; el paseo costero es el antiguo borde de terraza marina.

Reconocer este patrimonio territorial profundo —anterior e irreductible a la arquitectura— implica ampliar radicalmente la noción de valor patrimonial que sustenta la gestión del sitio UNESCO. Las quebradas, las terrazas, los sistemas de drenaje naturales y los patrones de subdivisión del territorio no son el contexto del patrimonio: son el patrimonio mismo, el soporte sin el cual la arquitectura visible no habría podido existir.

Terrazas, pendientes y adaptación del hábitat de ladera

Uno de los aspectos más relevantes de la construcción del paisaje urbano de Valparaíso es la existencia de terrazas naturales, formadas por la acción combinada del agua en movimiento y la gravedad sobre materiales de distinta resistencia. Estas terrazas —superficies relativamente planas en un entorno de alta pendiente— constituyen los únicos planos estables disponibles en la ladera, y como tales representan la condición física mínima que hace posible la instalación de viviendas y la construcción de caminos.

Araya Aravena (2025) documenta este fenómeno con precisión: no se trata de plataformas construidas por el ser humano, sino de accidentes topográficos generados por procesos naturales —erosión diferencial, deposición coluvial, variación en la dureza del sustrato— que el habitante reconoce y aprovecha. En sus palabras, *el habitante [...] ocupa la trama de pequeñas terrazas formadas por el agua al bajar por la pendiente*[10]. Esta formulación desactiva el prejuicio que ve en el hábitat informal de ladera una ocupación desordenada o arbitraria del suelo. Antes bien, se trata de la expresión de una inteligencia práctica que lee y utiliza las oportunidades que el propio pre-espacio hídrico ofrece.

El cerro de Valparaíso es, en este sentido, una pedagogía de adaptación al territorio. Las viviendas que trepan por las laderas no violan la lógica geomorfológica del lugar: la siguen, la interpretan, la habitan (fig. 6). El problema no es la adaptación al pre-espacio, sino su degradación: cuando la deforestación, la impermeabilización del suelo o la canalización incorrecta de aguas lluvias alteran el régimen hídrico de la ladera, las terrazas que eran superficies estables se convierten en planos de deslizamiento. Los incendios que devastaron los cerros de Valparaíso en febrero de 2024 ilustran, de manera brutal, las consecuencias de ignorar y degradar la gramática hídrica del territorio.



>> Fig. 6. Cerros largos y angostos de la bahía de Valparaíso. La morfología de los cerros, resultado de la acción erosiva de las quebradas, define la estructura del hábitat de ladera y sus condiciones de estabilidad y riesgo. Fuente: Araya Aravena, Los viajes del agua (2025), p. 49.

[9]: Álvarez Aránguiz, «Prólogo».

[10]: Araya Aravena, *Los viajes del agua*, 17.

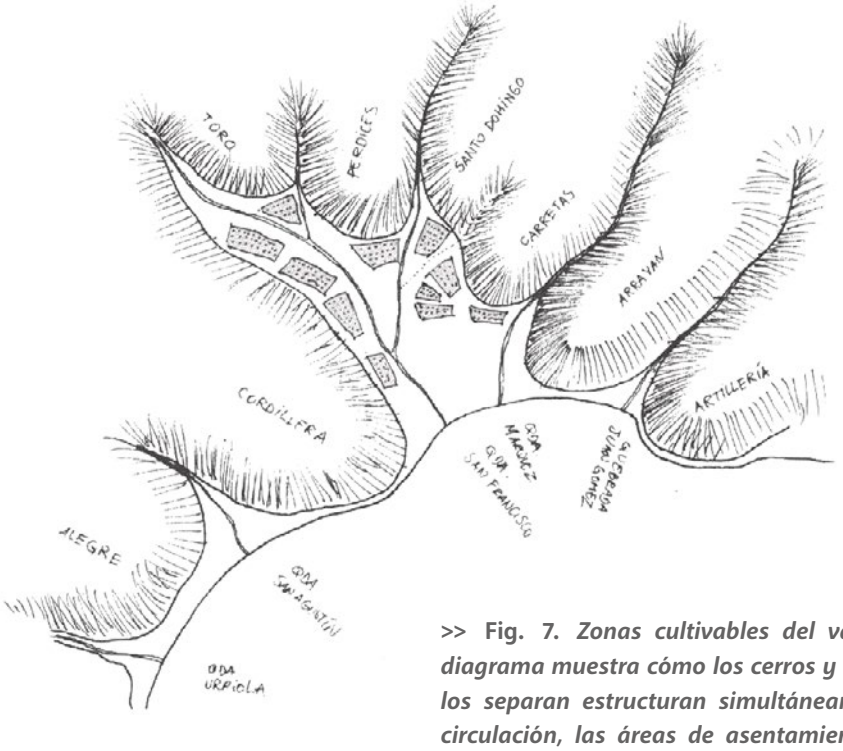
Desde la perspectiva del prólogo de Álvarez (2025), diseñar en este contexto requiere trabajar con el «bajo relieve» hidrológico del territorio: reconocer dónde puede el agua demorarse sin dañar la habitabilidad, por dónde debe correr franca para garantizar el drenaje, dónde conviene abrirla a la vista y dónde devolverle el secreto subterráneo[11]. Esta actitud de escucha activa del territorio no es ingenuidad ecológica: es una exigencia técnica de primer orden que la planificación urbana contemporánea, obsesionada con la abstracción normativa, ha tendido sistemáticamente a ignorar.

El recorrido urbano: calles como huellas del flujo hídrico

La traza urbana de Valparaíso exhibe una característica que la distingue de la mayoría de las fundaciones coloniales hispanoamericanas: la ausencia de una cuadrícula reguladora. Mientras ciudades como Santiago, Lima o Bogotá fueron trazadas conforme al modelo de damero ortogonal prescrito por las Leyes de Indias, Valparaíso desarrolló una red vial que responde principalmente a las condiciones del relieve y, de manera determinante, a la lógica del drenaje hídrico.

Así, las vías principales de los cerros ascienden por las quebradas —siguiendo la línea de mayor drenaje— y luego se desplazan por los lomos de los cerros —siguiendo las divisorias de agua—, configurando un sistema de circulación que replica con exactitud la lógica del sistema hidrográfico[12]. Las quebradas, que en la topografía natural son los canales por donde el agua desciende, son en la ciudad los ejes de acceso vertical que conectan el plan con las cotas superiores. El habitante sube y baja por donde el agua sube y baja: por el camino de menor resistencia que el territorio ofrece.

Se formula esta correspondencia con una imagen de gran potencia conceptual: «cada calle que trepa recoge la memoria de un cauce, cada segmento costero conserva la huella sedimentaria de una desembocadura»[13]. Las calles, en este sentido, son la continuidad cultural de los recorridos del agua: donde el agua encontró el camino de menor resistencia, el habitante también lo encontró. Y así como el sistema hídrico es fractal —los cauces se ramifican progresivamente desde los colectores principales hasta los afluentes secundarios—, el sistema vial de los cerros también es fractal: de las vías principales que suben por las quebradas se desprenden pasajes y escaleras que penetran las laderas, replicando la ramificación dendrítica del agua (fig. 7).



>> Fig. 7. *Zonas cultivables del valle de Quintil. El diagrama muestra cómo los cerros y las quebradas que los separan estructuran simultáneamente los ejes de circulación, las áreas de asentamiento y los terrenos de cultivo. La lógica hídrica es la lógica urbana. Fuente: Araya Aravena*, Los viajes del agua (2025), p. 76.

[11]: Álvarez Aránguiz, «Prólogo».

[12]: Araya Aravena, *Los viajes del agua*, 16.

[13]: Álvarez Aránguiz, «Prólogo».

Esta correspondencia no es solo morfológica: es también funcional. En eventos de lluvia intensa, las calles de Valparaíso se convierten literalmente en canales de drenaje, recuperando su función hídrica originaria. El agua circula por los mismos trazados que ella misma modeló antes de que existiera la ciudad. Esta superposición de funciones —vía de circulación peatonal y canal de drenaje pluvial— es una de las expresiones más elocuentes del pre-espacio antrópico: el territorio impone su lógica incluso sobre las infraestructuras que pretenden transformarlo.

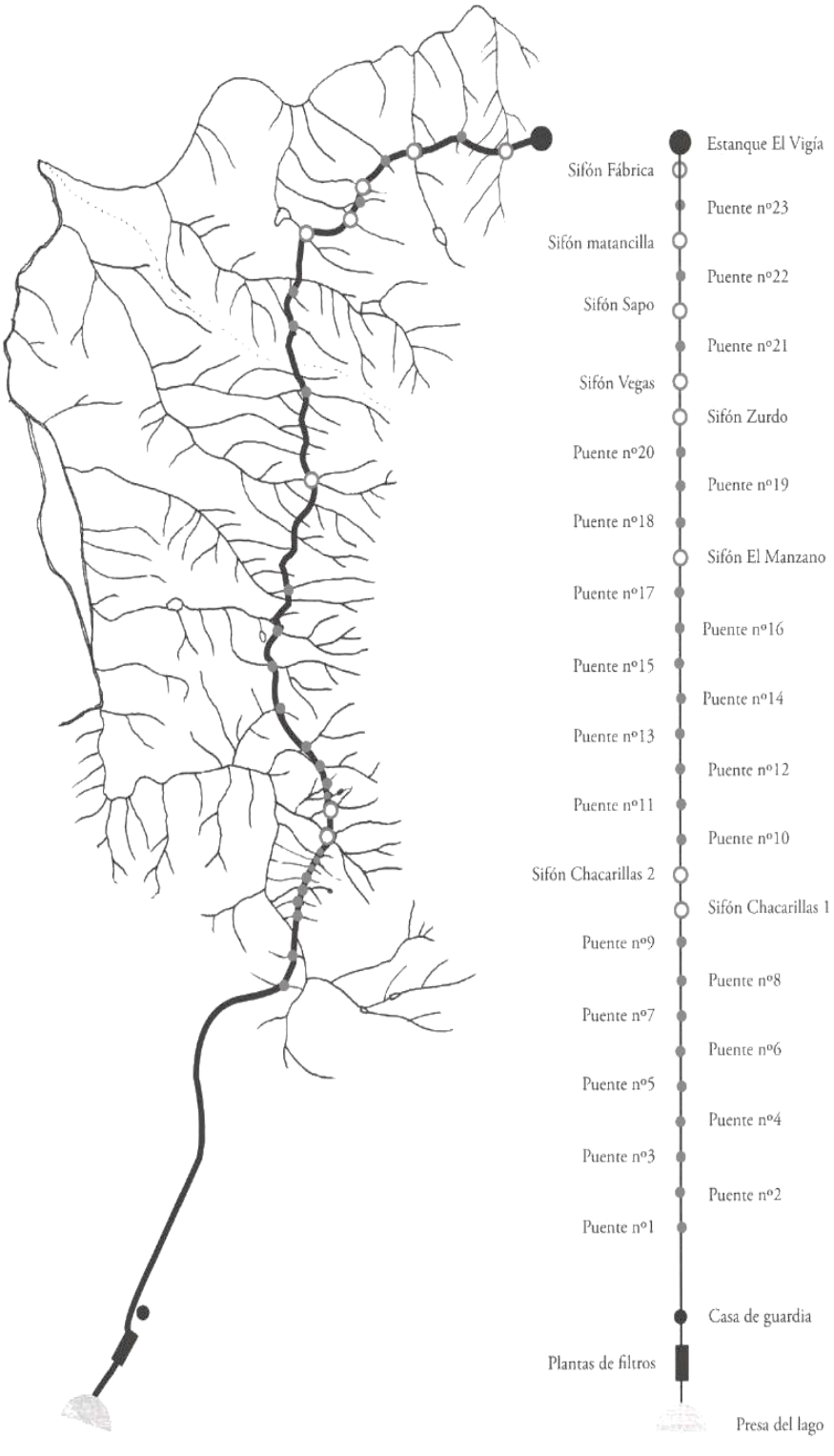
La gestión contemporánea de los riesgos asociados a la escorrentía superficial no puede ignorar esta doble condición. Las propuestas de ingeniería que conciben la calle únicamente como espacio de circulación y el agua de lluvia únicamente como problema a evacuar operan contra la lógica del pre-espacio y generan, paradójicamente, mayores niveles de riesgo al concentrar y acelerar los caudales. Las propuestas de infraestructura verde urbana que reconocen y aprovechan la capacidad de infiltración, retención y conducción natural del territorio son las que más fielmente interpretan y continúan la gramática hídrica fundacional de la ciudad.

Domesticación-urbanización: el pacto técnico-cultural con el agua

Hasta aquí el análisis se ha centrado en la dimensión morfogenética del agua: su capacidad para generar las formas que preceden y condicionan la urbanización. Se introduce una dimensión adicional de igual importancia: la de la relación técnica y cultural que los seres humanos establecen con el agua una vez que deciden habitarla. Esta relación, que el autor denomina «domesticación-urbanización», no es una derrota de la naturaleza sino un pacto.

> Sifones que evitan los riesgos y sostienen presiones; desarenadores que aquietan la corriente para extraer su carga y proteger las redes; cauces revestidos que guían el escurrimiento y disocian, cuando es necesario, el tiempo de la lluvia del tiempo del habitar. Cada una de estas piezas es a la vez una operación técnica y un acto cultural: un modo de poner orden, de asignar ritmos, de evitar que la turbulencia rompa la conversación entre agua y ciudad.
>
> —Prólogo a Los viajes del agua (2025)

Esta noción permite integrar en un solo marco conceptual dos dimensiones que el análisis urbano habitualmente separa: la infraestructura técnica y la forma cultural. Los sifones, los desarenadores, los acueductos y los tranques que Araya documenta en detalle (fig. 8) no son simplemente soluciones de ingeniería hidráulica: son formas de pactar con el agua, de establecer con ella una relación de reciprocidad que permite la vida urbana sin destruir la lógica natural que la sustenta.



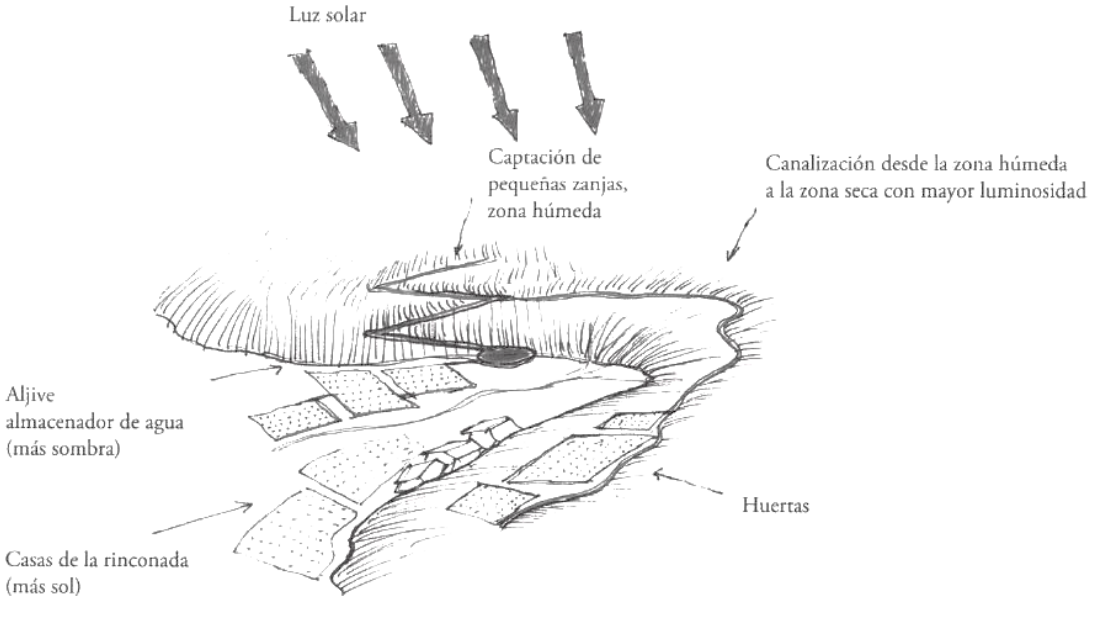
>> Fig. 8. Ubicación de los puentes y sifones del acueducto Peñuelas. Esta infraestructura hídrica, construida a partir de 1897, representa el pacto técnico-cultural más ambicioso de la historia urbana de Valparaíso con el agua: sigue la lógica hidrográfica del territorio para llevar el recurso donde la ciudad lo necesita. Fuente: Araya Aravena, Los viajes del agua (2025), p. 99.

El sistema de captación del lago Peñuelas, sus cuencas afluentes y su red de distribución urbana ilustran con elocuencia la dimensión histórica de este pacto (fig. 9). La infraestructura sigue fielmente la lógica geomorfológica del territorio: los acueductos trazan líneas de nivel, los sifones atraviesan las quebradas aprovechando sus diferencias de cota, los tranques aprovechan los valles cerrados que el relieve ofrece como cubetas naturales de almacenamiento. La ingeniería hidráulica decimonónica de Valparaíso es, en este sentido, la expresión más sofisticada del pre-espacio antrópico: la técnica al servicio del reconocimiento y uso de la gramática hídrica del territorio.



>> Fig. 9. Esquema morfológico de las cuencas de Las Zorras y Placilla, sistemas hídricos que abastecieron históricamente a la ciudad. Hoy ambas cuencas enfrentan presiones severas de degradación que amenazan la seguridad hídrica del área metropolitana. Fuente: Araya Aravena, Los viajes del agua (2025), p. 94.

La noción de domesticación-urbanización permite, asimismo, resignificar la infraestructura hídrica como parte constitutiva del patrimonio urbano. Los esteros canalizados, señala Álvarez Aránguiz (2025), no son solo líneas hidráulicas: son ejes peatonales y viales; los puentes no son solo soluciones estructurales: son puertas urbanas; los tranques y estanques mayores, insertos en la matriz ecológica, operan como parques, reservas paisajísticas y, a la vez, infraestructura crítica (fig. 10). Esta lectura ampliada convierte la infraestructura hidráulica —a menudo invisible, soterrada, ignorada— en un elemento central de la identidad urbana de Valparaíso, tan patrimonial como sus ascensores o sus casonas victorianas.



>> Fig. 10. Sistema tradicional de regadío. El diagrama representa la lógica de captación, canalización y distribución del agua en la ladera mediterránea: una síntesis del pacto técnico-cultural que permite transformar el régimen irregular del clima en recurso confiable para el habitar. Fuente: Araya Aravena, Los viajes del agua (2025), p. 43.

La dimensión cultural del pacto con el agua va, sin embargo, más allá de la infraestructura. Se señala que allí donde el agua corre se instalan los oficios, germina el cultivo, aparecen los patios y los lavaderos, se fijan los itinerarios cotidianos. La habitabilidad —en el sentido pleno del término— nace cuando el régimen irregular del clima mediterráneo encuentra socios humanos capaces de almacenar, conducir y depurar. La ciudad prospera cuando ese pacto se vuelve confiable: cuando el agua deja de ser una visita estacional y se convierte en vecina permanente. Esta es, en definitiva, la condición de posibilidad de toda urbanización duradera en la zona mediterránea árida.

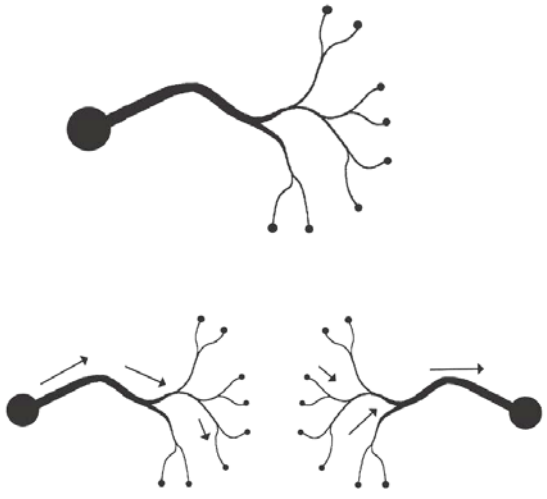
Las tres claves operativas: ver, medir y proyectar

A partir del marco conceptual desarrollado en las secciones precedentes, se proponen tres claves operativas para una planificación urbana que honre y continúe la gramática hídrica del territorio. Estas claves —ver, medir y proyectar— constituyen un programa de investigación y diseño que trasciende el caso de Valparaíso para alcanzar relevancia metodológica general para las ciudades de cuencas en América Latina.

Ver: cartografiar para comprender

La primera clave consiste en aprender a ver el territorio desde su estructura hídrica. Esto implica cartografiar las cuencas "no como abstracciones geométricas, sino como estructuras operativas que explican por qué las calles se curvan, por qué las viviendas se agrupan en espina de pez siguiendo los cauces secundarios, por qué ciertos suelos nunca deberían habitarse como si fuesen estables.

El trabajo cartográfico de Araya Aravena es, en este sentido, la realización ejemplar de esta primera clave. Sus diagramas de cuencas, interfluvios, redes hídrico-viales y sistemas de terrazas no son ilustraciones del texto: son el instrumento de una mirada que hace visible la lógica hídrica subyacente a la forma urbana (fig. 11). Ver, en este contexto, es un acto político: pone en evidencia lo que la urbanización ha ocultado, y hace legibles las condiciones de vulnerabilidad que la planificación convencional tiende a ignorar.



>> Fig. 11. Esquema de deducción del agua y dos sistemas dendríticos: inductivo y deductivo. La comprensión de los patrones de flujo hídrico es la condición para ver el territorio en su lógica generativa. Fuente: Araya Aravena, Los viajes del agua (2025), p. 68.

Medir: cuantificar para proyectar con responsabilidad

La segunda clave es medir: sopesar caudales, cargas de fondo, pérdidas de altura, tiempos de concentración. Comprender que un desarenador bien dimensionado puede ser tan decisivo para la vida urbana como una rotonda, y que un sifón que salva un llano aguas abajo habilita capas enteras de ciudad.

Esta clave opera contra la tendencia dominante en el diseño urbano contemporáneo de abordar el territorio desde sus dimensiones estéticas y programáticas, descuidando sus dimensiones hidráulicas. La ingeniería del agua—a menudo invisible, desprestigiada por su asociación con la tecnocracia— es parte constitutiva de la biografía urbana: determina cotas de abastecimiento, densidades posibles en los cerros, incluso el tipo de actividad que prospera en cada sector. Medir no es solo una operación técnica: es una operación de justicia territorial, porque los déficits hídricos no se distribuyen de manera uniforme, sino que se concentran siempre en los sectores más vulnerables de la ciudad.

Proyectar: traducir la escucha del territorio en forma urbana

La tercera clave es proyectar: traducir la lectura hídrica del territorio en criterios de arquitectura y espacio público. Bordes activos sobre canales seguros, parques de retención que son plazas en invierno y jardines en verano, tramas que asuman la pendiente en lugar de negarla, redes de movilidad suave que sigan la lógica de los corredores ribereños.

> Hay en esta obra una ética de la mesura. No se trata de doblegar la naturaleza, sino de trabajar con su pulso. Allí donde el agua marca su prioridad —la quebrada, el humedal, la terraza de solifluxión— conviene instalar dispositivos que compatibilicen usos: cauces–paseo, parques–esponja, jardines de lluvia, sombras que reduzcan la isla térmica y devuelvan al suelo capacidad de infiltración. No es sólo resiliencia: es una estética de lo pertinente, una modernidad que aprende del territorio en vez de imponerle una abstracción.» Prólogo a *Los viajes del agua* (2025)

La «ética de la mesura» que propone como horizonte normativo de esta tercera clave no es una renuncia a la transformación del territorio: es una exigencia de coherencia entre la intervención y la lógica que el territorio mismo ofrece. Proyectar con mesura no significa proyectar poco o proyectar mal: significa proyectar con conciencia de la gramática hídrica del lugar, aprovechando sus recursos, respetando sus límites y continuando su lógica en lugar de contradecirla.

Esta ética tiene implicaciones directas para el debate contemporáneo sobre resiliencia urbana y adaptación climática. Los enfoques basados en infraestructura verde, naturaleza-positivos y sensibles al agua convergen precisamente en esta dirección: reconocer la lógica hídrica del territorio como punto de partida y no como obstáculo del diseño urbano. Valparaíso —con su sistema de cuencas, quebradas y cerros— ofrece un laboratorio privilegiado para el desarrollo y la validación de estos enfoques en el contexto específico de las ciudades mediterráneas áridas de América Latina.

Discusión: Valparaíso como caso representativo de la ciudad latinoamericana de cuencas

El argumento desarrollado en este artículo trasciende el caso específico de Valparaíso para articularse con un debate más amplio sobre la ciudad latinoamericana de cuencas. Las ciudades de la región —con sus altas pendientes, sus regímenes climáticos irregulares, sus procesos de urbanización informal acelerada y sus limitados recursos hídricos— comparten una condición estructural análoga a la de Valparaíso: fueron construidas sobre pre-espacio antrópico, y la calidad de esa construcción depende, en gran medida, de qué tan bien comprendieron y continuaron la gramática hídrica del territorio.

Medellín y su quebrada Santa Elena, Lima y sus ríos Rímac y Chillón, Quito y sus numerosas quebradas históricamente canalizadas, Santiago y su propio sistema de cerros islas y cauces: todas estas ciudades han construido su forma urbana en diálogo —y a menudo en conflicto— con la estructura hídrica de sus territorios. Y todas ellas enfrentan hoy, en diferentes grados, las consecuencias de haber ignorado o simplificado esa gramática: inundaciones recurrentes, deslizamientos en ladera, déficit hídrico crónico, vulnerabilidad extrema de los asentamientos informales periféricos.

La aproximación entregada, supone, para Valparaíso —cartografiar el pre-espacio hídrico, comprender sus estructuras generativas, proponer intervenciones que respeten y continúen su lógica— ofrece un modelo metodológico transferible a estas otras ciudades. La diferencia no está en los principios, que son comunes, sino en la especificidad de cada gramática hídrica local: cada cuenca tiene sus propios patrones de subdivisión, cada clima tiene su propio ritmo de precipitaciones, cada sustrato geológico tiene su propia respuesta a la erosión y la deposición. Lo que el método comparte es la actitud: comenzar por leer el territorio antes de intervenir sobre él.

En este sentido, Valparaíso no es solo un caso de estudio: es un archivo vivo de la inteligencia territorial que las ciudades latinoamericanas construyeron históricamente en su relación con el agua. Preservar ese archivo —las cuencas, las quebradas, los sistemas de terrazas, la infraestructura hídrica histórica— es preservar no solo el patrimonio de una ciudad particular, sino el conocimiento acumulado de cómo habitar con dignidad y responsabilidad los territorios de cuenca en condiciones mediterráneas áridas.

CONCLUSIONES

El recorrido analítico de este artículo permite articular cuatro conclusiones de alcance diferente, que se presentan en orden de complejidad creciente.

Primera: el paisaje de Valparaíso es el resultado de una escritura hídrica de larga duración que precede y condiciona toda intervención humana sobre el territorio. Esta escritura —denominada gramática basal del territorio, documentada con rigor cartográfico— no es un dato de contexto del análisis urbano: es su punto de partida ineludible. El pre-espacio antrópico no es el fondo sobre el que se dibuja la ciudad: es la primera capa de la ciudad misma.

Segunda: el patrimonio de Valparaíso no reside exclusivamente en su arquitectura visible, sino en la persistencia de una relación entre naturaleza y cultura que se manifiesta en la forma del territorio. Las cuencas, quebradas, terrazas y recorridos son elementos patrimoniales de primer orden, anteriores a cualquier edificación y sin los cuales ninguna edificación habría podido existir. La gestión del sitio UNESCO[14] debe incorporar esta dimensión territorial como núcleo de su programa, no como contexto o marco.

Tercera: la domesticación-urbanización —el pacto técnico-cultural que las comunidades históricas de Valparaíso establecieron con el agua a través de sifones, acueductos, tranques y cauces revestidos— es, en sí misma, un patrimonio de inteligencia territorial que la planificación contemporánea debería estudiar, valorar y continuar. La infraestructura hídrica histórica no es un legado obsoleto: es una pedagogía de convivencia con el territorio que el cambio climático vuelve más urgente que nunca.

Cuarta: las tres claves operativas—ver, medir y proyectar—constituyen un programa metodológico para una planificación urbana climáticamente responsable que trasciende el caso de Valparaíso. La «ética de la mesura» que las articula no es una posición conservadora ni antimoderna: es una exigencia de coherencia entre la intervención y la gramática del territorio y, como tal, es la condición de posibilidad de una modernidad urbana que no destruya los fundamentos sobre los que se sostiene.

> Cuanto más conscientemente asumimos la infraestructura hidráulica —con sus sifones silenciosos, sus desarenadores discretos, sus cauces disciplinados—, más clara se vuelve la continuidad entre naturaleza y cultura. Y cuanto más nítida esa continuidad, más fértiles resultan las decisiones sobre el espacio público.
>
> —Prólogo a Los viajes del agua (2025)

La ciudad que el agua construyó puede ser, si se la comprende y se la respeta, la ciudad que el agua salva. Este es el núcleo ético y político del argumento que presentamos, y que este artículo ha buscado articular y ampliar. No es una conclusión nostálgica ni una utopía: es el reconocimiento de que habitar con inteligencia significa comenzar por leer el territorio, y que leer el territorio significa, en Valparaíso, comenzar por los viajes del agua.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Álvarez Aránguiz, L. (2025). Prólogo. En Araya Aravena, M., *Los viajes del agua. Determinantes para la vida urbana de Valparaíso*. Viña del Mar: Ediciones e[ad].

Araya Aravena, M. (2025). *Los viajes del agua: Determinantes para la vida urbana de Valparaíso*. Viña del Mar: Ediciones e[ad].

Bibliografía complementaria

Corner, J. (Ed.) (1999). *Recovering landscape: Essays in contemporary landscape architecture*. New York: Princeton Architectural Press.

Forman, R. T. T. (1995). *Land mosaics: The ecology of landscapes and regions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Forman, R. T. T., y Godron, M. (1986). *Landscape ecology*. New York: John Wiley & Sons.

Hough, M. (1989). *City form and natural process: Towards a new urban vernacular*. London: Routledge.

McHarg, I. L. (1969). *Design with nature*. New York: Natural History Press.

Mumford, L. (1961). *The City in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. New York: Harcourt, Brace & World.

Sauer, C. O. (1925) The morphology of landscape. *University of California publications in geography* 2, no. 2: 19–54.

Sennett, R. (1984). *Building and dwelling: Ethics for the city*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Spirn, A. W. (1984). *The granite garden: Urban nature and human design*. New York: Basic Books.

UNESCO (2003). Port city of Valparaíso. *World heritage list*. https://whc.unesco.org/en/list/959.

Weller, R. (2006). An art of instrumentality: Thinking through landscape urbanism. En Waldheim. C. (Ed.) *The landscape urbanism reader*, 69–85. New York: Princeton Architectural Press.

[14]: UNESCO, "Port City of Valparaíso", World Heritage List, https://whc.unesco.org/en/list/959 (consultado: 2024).

Memoria y paisaje. historias de balleneros y naufragios en Valparaíso. el caso del navío Vesterlide.

DANIEL MALFANTI BRAVO[1]
Buzo Táctico, Armada de Chile
Filiación institucional: Empresa de buceo TAMARUGODIVE
ORCID: 0000-0001-7115-7652
Contacto: dmalfanti@gmail.com; http://www.tamarugodive.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Memory and landscape: stories of whalers and shipwrecks in Valparaíso—the case of the vessel Vesterlide.
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 96-113
Recepción: julio 2025
Aceptación: septiembre 2026

RESUMEN

Este documento busca poner en valor una parte olvidada de la historia de Valparaíso, que incluso es una de las probables coadyuvantes en el nacimiento espontáneo de La Joya del Pacífico, así llamada la ciudad puerto de Valparaíso por muchos marinos de antaño. Esta es la historia de cómo los Barcos Balleneros y sus tripulantes, que usaron el puerto como su base de operaciones y/o soporte logístico por dos siglos o más, dejaron una marca en el puerto. Entre éstas, los restos de una barca ballenera que descansa en el fondo de la bahía, la barca Vesterlide. Estas marcas con el tiempo y la vida del puerto fueron desapareciendo y quedando en el completo olvido, como si jamás hubieran estado allí de alguna manera. Quizás, un gran ejemplo de este olvido, es la historia de la barca Essex hundida por una ballena Blanca y que generó una historia de supervivencia tan dramática que cuando fue novelada en el libro "Moby Dick" fue un éxito mundial, pero muy pocos comprendieron que los desventurados sobrevivientes al puerto que decidieron dirigirse era Valparaíso, una elección muy profunda en su concepto.

Palabras clave: Naufragios, Balleneros, Vesterlide, Valparaíso, Océano Pacífico, Moby Dick, Ballena, Viña del Mar.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6063

ABSTRACT

This document aims to highlight a forgotten chapter in the history of Valparaíso—a city known to many sailors of old as "the jewel of the pacific"—and to explore a factor that likely contributed to its spontaneous emergence. it tells the story of how whaling ships and their crews, who utilized the port as a base of operations and/or a logistical hub for two centuries or more, left their mark on the city. among these traces is the wreck of the whaling ship Vesterlide, which lies at the bottom of the bay. over time, as the life of the port evolved, these traces faded and fell into total oblivion, as if they had never existed at all. perhaps the most striking example of this forgotten history is the tale of the ship *essex*, sunk by a white whale; the resulting story of survival was so dramatic that its fictionalized version, moby-dick, became a global success. yet, few realized that the port the unfortunate survivors chose to head for was valparaíso—a choice of profound significance.

Keywords: shipwrecks, whalers, Vesterlide, Valparaíso, Pacific Ocean, Moby-dick, whale, Viña del mar.

[1]: Al escribir este documento, no puedo dejar de expresar que soy hijo de un hombre de mar, un hombre que se dedicó a la pesca a su manera, que me enseñó a amar el mar, a comprender sus peligros y a entender que muchos hombres que zarpan a la pesca jamás retornarán a puerto. Es así como pasamos mucho tiempo sobre un muelle esperando que llegara un pesquero, unos tripulantes que jamás regresarían. Aprendí también que no siempre habría un cuerpo que despedir, pero así son los hombres de mar, y así de especial deben ser sus familias, amigos y seres queridos; mi destino no pudo tener otro track que el mar, de otra forma, pero con la misma pasión que mi Padre tuvo en vida.

INTRODUCCIÓN

En esta investigación histórica, y de un ámbito muy puntual, vamos descubriendo algo del mundo submarino de la bahía de Valparaíso (Malfanti, 2022), y cómo esta se conecta con la ciudad desarrollando como base la historia del Vesterlide. Lo que es aún más relevante, es que traemos de primera fuente parte de su historia desde el fondo del mar, pues logramos llegar a él. Aunque quedan unos pocos restos en un lugar muy complejo y duro de bucear estos nos llevaron a buscar su historia, la cual se encontraba entre bibliotecas, diarios, cartas náuticas y en la red global. Es así que nos dimos cuenta que Valparaíso este encadenado a la historia de los Balleneros y los Balleneros están unidos a Valparaíso.

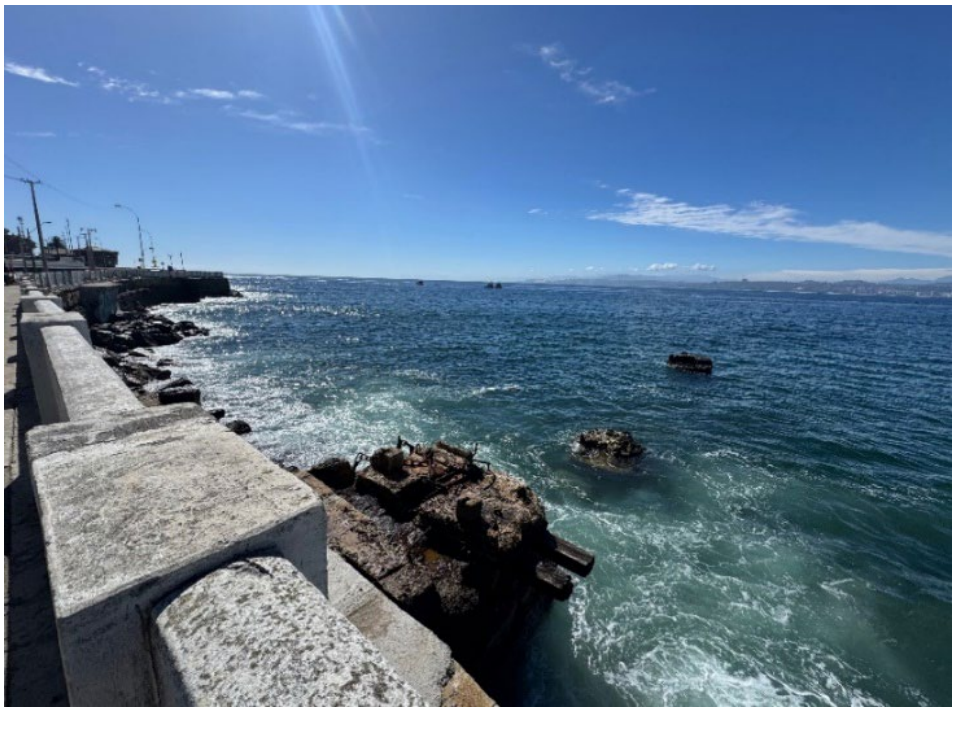
Valparaíso es una ciudad que con el paso del tiempo ha ido olvidando su historia y la relevancia que tuvo en la formación de Chile, esto ha sido por muchas causas, pero quizás una de ellas es que las personas le dan la espalda al mar por no comprender su importancia en la creación de esta ciudad, que nació espontáneamente. Muchos recorren sus calles sin comprender toda la historia que hay en ellas, así mismo, al ir por Calle Varas y seguir por Avenida Altamirano en dirección a Playa Ancha, muchos no saben que casi al frente a Caleta las Habas, más conocida como Playa San Mateo, antes de llegar a la Caleta el Membrillo se fondeaban los Barcos Balleneros que tanto le dieron a Valparaíso (Malfanti, 2026). Actualmente la caza de ballenas está prohibida, pero no por ello dejaremos que la historia de esos hombres de mar desaparezca pues en esa época era esencial contar con los recursos que entregaban.



>> Figura 1. Detalle fotografía, circa 1930, del sector aledaño a Avenida Altamirano, conocido hoy como Playa Santo Tomas, antes llamada Caleta Las Habas. Se aprecia, la existencia de la rampa Fuente: https://www.facebook.com/groups/1494628737477617/?locale=es_LA



>> Figura 2-4. Registro fotográfico, año 2020. Se aprecian restos visibles aun, de una antigua rampa (hoy derruida), parte de esa zona de descarga de cetáceos, y abastecimiento de navío balleneros en el sector aledaño a la actual Playa San Mateo, Valparaíso Fuente: Elaboración propia



>> Figura 5. Fotografía de estado actual (agosto 2026) de Caleta las Habas. Se puede apreciar pilotes del muelle, mientras que no hay vestigios de la rampa. (Fuente: Daniel Malfanti)

Con el tiempo se permitió reemplazar casi todo lo que entregaban las ballenas y su caza no tiene sentido, por lo cual, las podemos ver de vuelta por la bahía en cierta época del año, generalmente de octubre a diciembre.



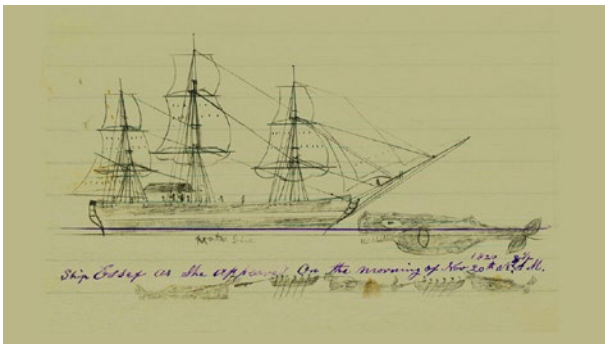
>> Figura 6. Imagen de video aéreo, tomada en sector de CONCON, V región, año 2026. Se observa ballena franca, adulta, nadando con su cría Fuente: Sitio Valparaíso Informa. En: https://www.instagram.com/reels/C-kwreVyDH8/

La caza de las ballenas en Chile se encuentra delimitada, en términos generales, entre fines del siglo XVIII y mediados del siglo XX, pero este estudio sólo será hasta comienzos del siglo XX con respecto a la barca Vesterlide.

Dentro de la exploración submarina que realizamos en la bahía de Valparaíso, la cual abarca tres ciudades costeras: Valparaíso, Viña del Mar y Concón, hemos ido descubriendo interesantes naufragios, tanto por cómo se conservan sus restos como también por sus historias, siendo estas historias sin duda, lo más relevante. Es así que, observando cartas náuticas antiguas, información de diarios y otros textos, visitas a bibliotecas como la Severin en Valparaíso, cuentos de viejos y algunas leyendas nos pudimos percatar de la peculiar historia de uno de estos naufragios, el de la barca Vesterlide, que en sus inicios podía ser una barca más hundida en la bahía, pero había algo que la sacaba de la generalidad pues era una Barca Factoría de Ballenas y Cachalotes.

Producto de esto, en el análisis de esta barca llegamos a la historia ballenera en Chile donde se pudo observar, por diversos documentos, que esta comienza por el año 1790 aproximadamente, con la la llegada de barcos extranjeros a las costas y puertos de Chile que venían tras las ballenas, producto de la información compartida de sus viajes por el Capitán Cook (AÑO)[2]. Esto produciría, a posterior, que naciera una empresa chilena dedicada a este arte de pesca, siendo su lugar de inicio la ciudad puerto de Valparaíso, para posteriormente nacer otras empresas de diversas formas y en diferentes lugares del país.

Por lo anterior es imposible evadir la pregunta ... ¿Valparaíso fue de alguna manera una ciudad Ballenera?



>> Figura 7. Dibujo realizado por el Marinero Nickerson, sobreviviente del Essex Fuente: https://nha.org/research/nantucket-history/history-topic/the-whaleship-essex/

[2]: El Capitan Cook en su informe del año 1769: *Vimos, de tanto en tanto, una gran cantidad de pingüinos, albatros... lobos marinos,* ***ballenas*** *y marsopas; y el día 11, habiendo pasado las islas Falkland [Malvinas], descubrimos la costa de Tierra del Fuego... (Diario del primer viaje del Capitán Cook, 11-14 de enero de 1769. (https://www.gutenberg.org/files/8106/8106-h/8106-h.htm).*

CONTEXTO Y ANÁLISIS

Una mañana, entre noviembre de 2023 y febrero de 2024, en medio de un buceo junto a Luis Lara, en una inmersión de buceo, en el límite del Puerto de Valparaíso sector faro Punta Gruesa, encontramos una cadena antigua cubierta de vida marina. Al comienzo no la identifiqué como cadena, pero Luis me corrigió y me indicó lo que era. Esta cadena en sus extremos desaparecía bajo la arena del fondo. Posteriormente, seguimos buceando en la zona buscando algo más de la cadena, por dos meses aproximadamente, hasta que literalmente un día, en medio de un buceo, choqué con un ancla almirantazgo a casi 22 metros de profundidad, la que tiene un largo aproximado de 2.5 metros y un peso que debe estar entre 1 o 2 toneladas. Esto originó el proceso de preguntarse de qué época y de dónde procedía el ancla y su cadena, con ello vino una exploración y estudio acabado del área submarina, además de un completo análisis de cartas náuticas y textos disponibles en ese momento.

Con el ancla se pudo obtener un periodo de tiempo relativo respecto a la nave a la que pertenecía. Aquí lo más relevante es el tipo cepo del ancla, pues nos entrega una data de tiempo importante para delimitar el periodo de la nave que la usaba (Figura 8-11)



>> Figura 8. Dibujo del autor, del ancla observada en el lecho marino Fuente: Elaboración propia.



>> Figura 9. Dibujo tipo ancla, nave VESTERLIDE.

Este tipo de ancla fue desarrollado por la Marina británica y estandarizada en el año 1841 con diversas variantes, pero generando un patrón que daba la longitud de la caña, brazos, cepo y grosor del metal.

Así mismo, nos entrega una serie de información de fórmulas para las dimensiones y proporciones en diferentes configuraciones, por ejemplo, la regla de tonelaje para naves de vela de la marina mercante era que el peso del ancla se basaba en que debía pesar 4 libras de peso por cada tonelada de desplazamiento de la barca. En base a conocimiento previo de temas de barcos y embarcaciones, y data que íbamos teniendo, pudimos hacer ciertas aproximaciones, para realizar cálculos:

Por ejemplo: Para determinar el peso de un ancla para una barca de 836 toneladas de desplazamiento, sería lo siguiente:

836 x 4 =3.344 libras, y esto, pasado a kilogramos sería 3344 x 0.453592= 1516.8 kilogramos, lo cual en una medida británica se denomina un peso aproximado de 30 cwt (quintales británicos; 112 libras = 1 cwt).

El ancla almirantazgo debería tener un peso de 1.5 toneladas.

Para desarrollar esa ancla, con respecto al largo de la caña que generaba el resto de los componentes, se utilizaba en los talleres de metalurgia la siguiente fórmula:

$Lpies$ = 3,3 × 3√$Wcwt$

Con eso se determinaba el resto de los componentes del ancla.

En el caso de una barca de 836 toneladas de desplazamiento, el ancla debería tener un largo de caña de:

$Lpies$ = 3,3 × 3√30cwt

$Lpies$ = 3,3 × 3,107

$Lpies$ = 10,25 pies ó 3,1 metros

Con respecto a la información de la cadena, tomamos de referencia la información de los patrones, y para ello esta se basaba en la siguiente fórmula:

Diámetro en pulgadas = 0,23 × √$Wcwt$

Usando la información obtenida anteriormente, esto nos dice que deberíamos encontrar algo similar a:

Diámetro en pulgadas = 0,23 × √30cwt

Diámetro en pulgadas = 0,23 × 5,47

Diámetro en pulgadas = 0,23 × 5,47

Diámetro en pulgadas = 1,259 pulgadas o 32 mm.



>> Figura 10. Fotografía subacuática de la caña del ancla Fuente: Elaboración propia



>> Figura 11. Fotografía subacuática del arganeo del ancla Fuente: Elaboración propia

Con esta información, se pudo obtener una data aproximada de la nave a la cual pertenecía y al tamaño de ésta. Las medidas, sin ser exactas, nos daban un parámetro serio para buscar a su dueño. A lo anterior se suman los dos paños de cadena que están parcialmente enterrados, pero a la vista en gran parte, y nos entregan una dirección hacia donde continua el resto que se entierra bajo el fondo de arena.

Se pudo analizar las obras clásicas de naufragios como el libro de Vidal Gormaz (1901), no encontrando nada sobre una barca similar hundida en esa zona. Luego, en el mundo digital, la paginas de la Biblioteca Nacional y de la Memoria Chilena entregan mucha data relevante y afín, pero inconexa, sin encontrar algo puntualmente directo. Posteriormente fuimos a analizar las cartas náuticas de la Bahía de Valparaíso, desarrolladas por el SHOA (Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile), pues estas muchas veces contienen la ubicación de los naufragios que afectan a la navegación o áreas de fondeo. Se hizo un análisis de todas las cartas náuticas disponibles en el archivo del SHOA y las que están en la red de manera digitalizada. En ese análisis, se descubrió que en la carta náutica N° 140 Costa de Chile Valparaíso, del año 1907, y con correcciones de junio de 1922, tenía puesto en su carta al norte y 300 metros aproximadamente de Punta Gruesa un naufragio con el nombre "Westerlide", a una profundidad aproximada de 49 metros.



>> Imagen 12. Norsk Maritimt Museum señala información sobre la barca hundida Fuente: https://digitaltmuseum.org/021176799698/vesterlide-1872



>> Imagen 13. Descripción de sonar que ubican los restos del naufragio del Westerlide Fuente: Elaboración propia

Con la información anterior se inició una búsqueda de información por el siglo XIX y comienzos del siglo XX, sin encontrar nada al respecto, hasta que descubrimos que sí existía una barca de nombre Vesterlide, por lo cual se comprendió un error de escritura, algo muy común en estos casos. Finalmente, en la página del Norsk Maritimt Museum encontramos la información de la barca.

En septiembre del año 2024 pudimos obtener imágenes de sonar[3] de los restos del naufragio, donde se pueden apreciar las cuadernas de la proa, algunos baos[4] de este, y restos esparcidos por el fondo.

Con esa información, el suscrito y Andrés Mena, bucearon el área corroborando los restos náufragos, y a esto se suma el apoyo de superficie de Carlos Rojas.

Datos:

Año de construcción: 1872

Astillero: Yarmouth, Nova Scotia, Canada.

Tipo de nave:

Barca[5], Barco a Vela. (Tres palos)

Arqueo (Desplazamiento Bruto): 897 Toneladas.

Arqueo (Desplazamiento Neto): 836 Toneladas.

Eslora[6]: 171.4 pies / 52.2 metros

Manga[7] 33.5 pies / 10.2 metros

Calado[8]: 21.2 pies / 6.46 metros

Actividad / Propósito de la Nave[9]: Barco Factoría.

Puertos de Matrícula:

Nuevas Escocia, Canada 1872 - 1893, Nombre Lima

Rusia 1893 - 1894, Nombre Karolina.

Stavanger 1894 - 1905

Framnes, Sandefjord 1905 - 1911

Propietarios:

F. Weston 1872 - 1893

Alex Eriksson 1893 -1894

Ths. S. Falsck 1894–1905

Chr. Christensen 1905–1909 (A/S Nor, A/S Ørnen)

Lars Christensen 1909–1911 (A/S Pacific)

August F. Christensen 1911 - 1917 (A/S Pacific)

Jorge Anvandter 1917 - 1918 (Sociedad Ballenera Corral S.A.)

Borquez & Compagnia 1918

Maria Gertrudis Alvarado Pérez de Perich 1918 - 1922 (Sociedad Nacional de Remolcadores en Valparaiso)

Áreas de Operaciones:

1905 es transformado en Barco Factoría.

1906-1908 Barco de factoría en las islas Falkland y Shetland del Sur.

1909 a 1913 El Vesterlide junto a dos Cazadores operó en Chile, el Ravn y el Svip, principalmente entre Isla San Pedro, Chiloé y Antártida.

1912-13 a 1917 Por el término de operaciones de la empresa comienza a ser utilizado como Chata[10] / Pontón en la bahía de San Pedro, en ese proceso se le retiran sus mástiles y aparejos.

1917 es trasladada a Corral para apoyar las actividades de la Sociedad Ballenera de Corral.

1918 es trasladada a Valparaíso, donde se utiliza como Chata para mantener carbón y lastre, entre otras cosas de almacenamiento portuario y alijo de carga para las naves surtas en la bahía.

[3]: Sonar: Dispositivo que utiliza ondas sonoras bajo el agua para detectar, localizar, medir distancia y gráfica la forma de los objetos.

[4]: Los baos son las vigas que van de lado a lado en un barco (babor a estribor), normalmente sostienen a la cubierta superior.

[5]: Barco a vela de alto bordo perteneciente a la marina mercante, de tres o más mástiles.

[6]: Eslora se refiere al largo del barco.

[7]: Manga se refiere al ancho del barco.

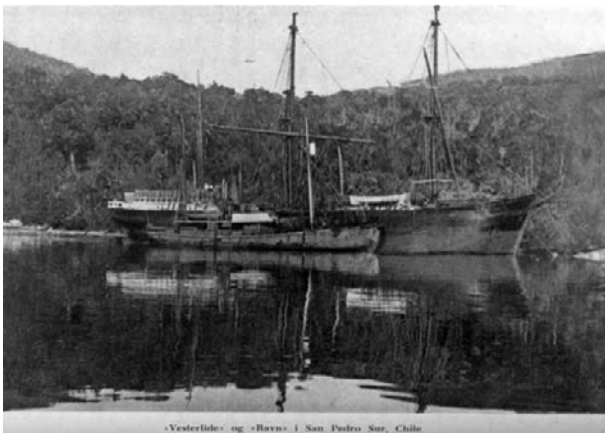
[8]: Se refiere a la estructura que bajo la línea de flotación.

[9]: Mientras estuvo bajo el nombre Vesterlide y dedicado a la caza de ballenas.

[10]: Es el término que se le da a un barco cuando se le retira su sistema de propulsión, y se comienza a utilizar generalmente como bodega de carga móvil.

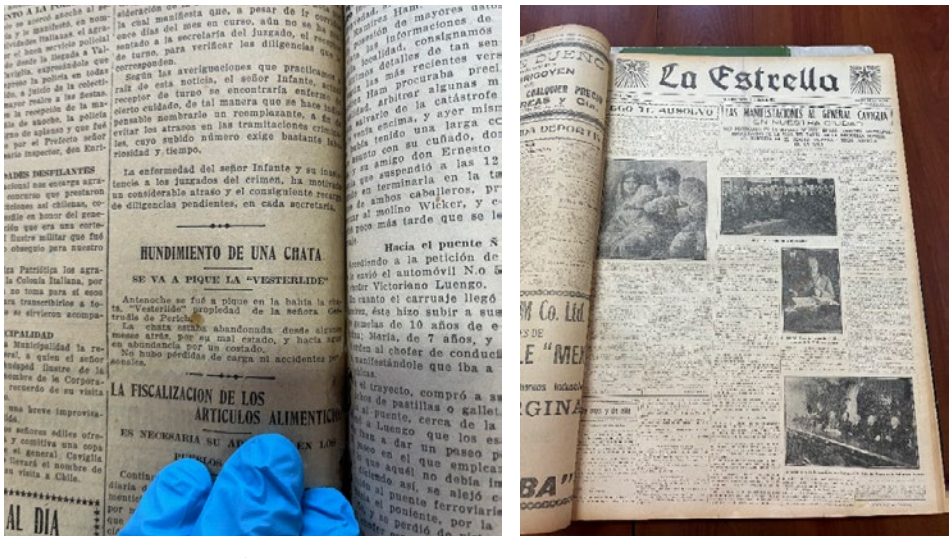


>> Figura 14. Cuadro de 1887, del Pintor Halvor Mikkelsen, acuarela y *gouache* (pintura aguada sobre papel; 48 x 69 cm. Propiedad del "Stavanger Maritime Museum", Noruega Fuente: https://www.mutualart.com/Artist/Halvor-Mikkelsen/D9C07A49C295D3BD/Artworks



>> Figura 15. Foto: El velero Vesterlide y el Cazador RAVN, en puerto de San Pedro, Chiloé. (Foto en Aagaard 1930; 362), Del Libro Balleneros en la Niebla, de Daniel Quiroz, 2013.

Mientras esta Barca transformada en Chata flotaba en la Bahía de Valparaíso en el mes de mayo de 1922, en cercanías de Punta Gruesa, la encuentra el típico viento del cuarto[11] cuadrante, el cual genera que rompa la cadena en su punto de fondeo y termine hundiéndose a 49 metros de profundidad, sin causar pérdida de vidas humanas. Fue un naufragio que pasó casi desapercibido en la vida cotidiana de Valparaíso y Viña del Mar. En los archivos de la Biblioteca Severin de Valparaíso se encuentra el diario la Estrella, el cual nos da una sencilla noticia al respecto.[12]



>> Figura 16. Fotografías Diario La Estrella , Viernes 12 de mayo de 1922 Fuente: Biblioteca Severin, Valparaíso

[11]: Cuarto cuadrante: vientos que vienen desde el 270° al 360°

[12]: Biblioteca Severin, Valparaíso. Diario La Estrella , Viernes 12 de mayo de 1922

En la búsqueda de información de esta Barca Ballenera, no fue posible pasar de largo sobre la historia ballenera en Chile, principalmente en Valparaíso, pues esta Barca que descansa en el fondo de la bahía, había abierto la puerta a una época obligada de ser analizada, pues no hay vestigios físicos de los balleneros y Valparaíso, o mejor dicho, no hay vestigios identificables de este periodo por Valparaíso.



>> Figura 17. Detalle del Plano de Valparaíso de Don Francisco E. Garnham del 28 de abril de 1897, Fuente: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/631/w3-article-334722.html)

Pero en la medida que nos adentrábamos en el desarrollo del análisis nos fuimos encontrando con gran cantidad de información sobre las empresas balleneras y Valparaíso.

Fue así que obtuvimos una información relevante en el plano de Valparaíso de Don Francisco E. Garnham (DIBAM, 2026) del 28 de abril de 1897, donde en un sector nos muestra una amplia área de fondeo para embarcaciones balleneras, ubicado entre Caleta las Habas y Caleta el Membrillo.

A lo anterior sumamos la historia del ballenero Essex golpeado y hundido por una ballena el 20 de noviembre de 1820 (DIBAM, 2026), en la posición Latitud: 0º 40´ S ; Longitud: 119º 0´ W, del cual los tres botes con sobrevivientes iniciaron una navegación de 3,300 Millas Náuticas hacia Valparaíso, navegación de una duración brutal, que incluso originó canibalismo y la muerte de gran parte de los tripulantes. Los sobrevivientes navegaron aproximadamente tres meses hasta que fueron rescatados a contar del 18 de febrero. La historia fue novelada en la famosa obra "Moby Dick".

Toda esta información iba uniendo Valparaíso a los balleneros de una u otra forma, a lo cual se suma una información que es relevante en la caza de ballenas, los partes de viaje del Capitan Cook, pues en varias partes de ellos reporta la ubicación de ballenas, como es el caso que deja escrito el 30 de diciembre de 1774 lo siguiente: *Mister Pickersgill nos dijo que la bahía estaba llena de focas y de ballenas; lo mismo habíamos observado en el estrecho, especialmente sobre la costa de la Tierra del Fuego, donde, en particular, las ballenas eran en extremo numerosas.*[13]

[13]: Cook, James, Viaje hacia el Polo Sur y alrededor del Mundo Tomo II, archivo de la Memoria Chilena.

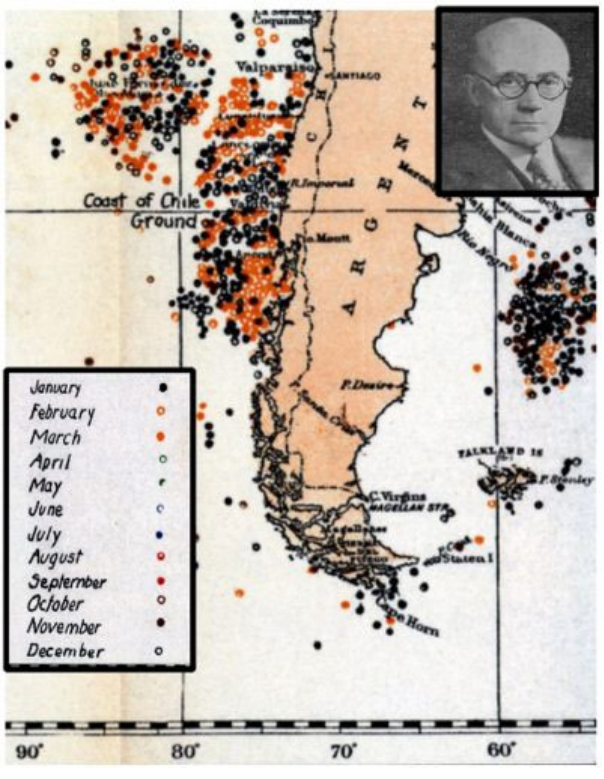
Toda esta información le llego a los Capitanes de Barcos Balleneros e hizo que la caza de ballenas se trasladara hacia el Océano Pacífico. Aunque en este punto es importante señalar, como él mismo deja anotado en sus reportes, que el observo que las poblaciones locales cazaban ballenas desde hace mucho tiempo por el análisis de restos y estilo de vida de ellos.

Por otros documentos científicos, se estima que a lo largo de Chile la caza de ballenas se ejecutaba de manera costera por lo menos hace unos 1500 años.

De la página de Fernando Lizama-Murphy (2023) se puede extraer una información relevante de la bitácora de la Fragata Amelia (escrito también como Emelia o Amelie) se señala que:

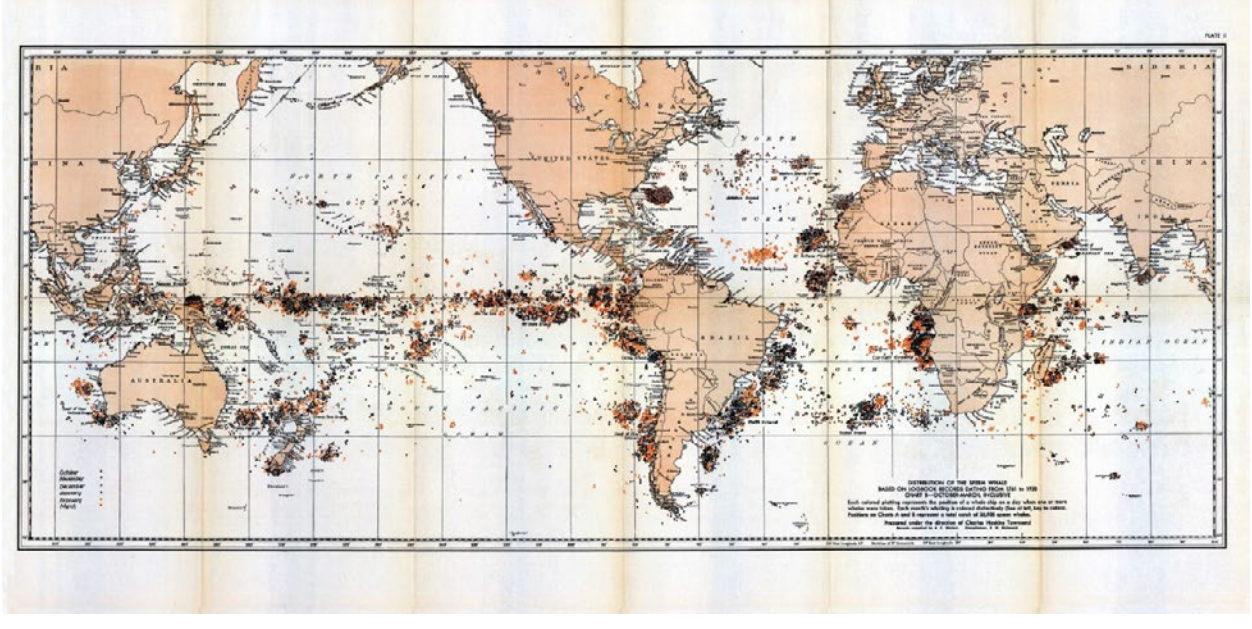
> En la bitácora del *Emilia*, fragata de 280 toneladas, el 3 de marzo de 1789 se consiga que Archaelus Hammond, primer oficial, arponeó un cachalote frente a la costa entre Arica e Iquique. Se estima que fue la primera captura ocurrida en el Pacífico Sur utilizando métodos más modernos. Después de 18 meses en el mar, el barco regresa a Londres, desde donde zarpó, portando una carga de 139 toneladas de aceite y 900 pieles de lobo de mar. En la capital británica la prensa informa que se trata del único ballenero que ha rodeado con éxito el Cabo de Hornos" (34)

Ahora bien, es importante comprender que en los inicios de la caza de ballenas el trabajo de faenar o desollar una ballena se hacía en la mar, esto quiere decir que después de ser cazada con botes a remo y arpón manual, esta era llevada al costado del barco, donde era amarrada por su cola y aletas, posteriormente se hacía una maniobra con cabos y maderos para posicionarse y cortarla, luego se subía a bordo, donde se derretía su grasa y se transformaba en aceite, el que se almacenaba en barriles. Eso en términos generales implicaba que en términos generales no necesitaba de un puerto para el trabajo ballenero, todo se hacía en la mar. Después, las ida a puerto eran para buscar el soporte logístico como leña, madera, barriles, alimentos, cabos, agua, alcohol y cualquier otro elemento necesario para la caza y subsistencia de la dotación, igualmente estaba el descanso de la tripulación y las reparaciones de la nave como de sus embarcaciones.



>> Figura 18. Capturas se Ballenas en Chile (https://whalinghistory.org/av/logs/townsend/)

Dentro del escenario de la caza de ballenas, es relevante dimensionar el volumen de la caza y cuánto de esto ocurrió en las cercanías de Valparaíso y Chile. Es allí que el estudio realizado por Charles Haskins Townsend[14], al analizar las bitácoras de barcos balleneros desde 1784 hasta principios del siglo XX, es relevante. Su material es muy amplio, aquí sólo comparto algo para tener una idea de la importancia de esto, es importante señalar que la posición de la Bahía de Valparaíso es: Latitud: 33º02´S y Longitud: 71º37´W.

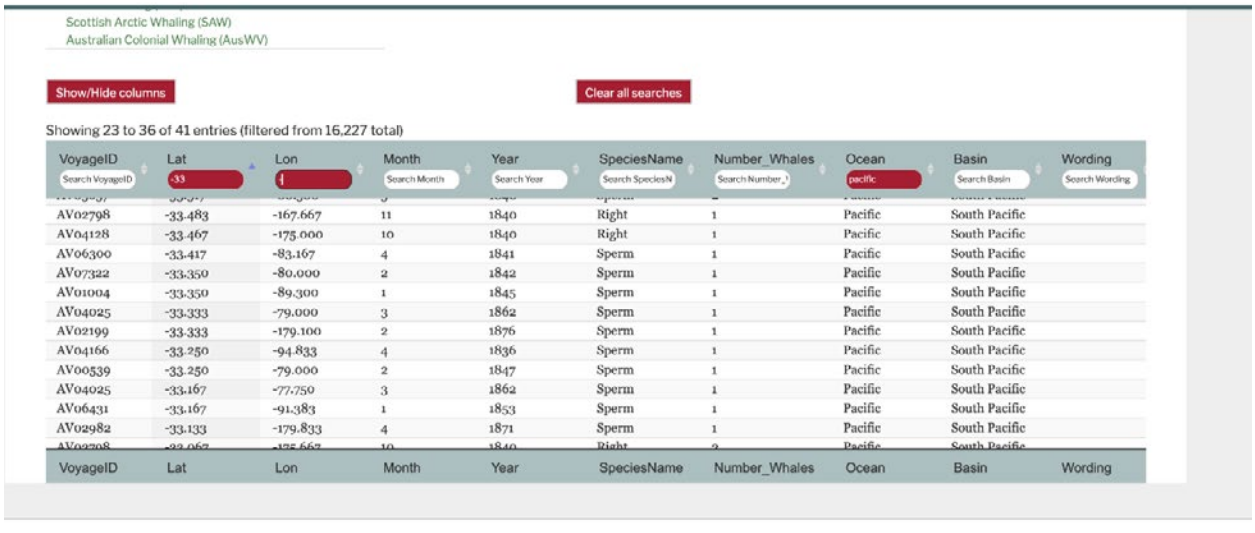


>> Figura 19. Mapa de caza de Cachalotes desde el siglo XIX al 1920 Fuente: https://whalinghistory.org/

[14]: https://whalinghistory.org/av/logs/townsend/

Algunos desgloses de información cerca de Valparaíso.

En las siguientes tablas, se aprecian, algunos desgloses de información de caza de ballenas y cachalotes cerca de Valparaíso.


Scottish Arctic Whaling (SAW)
Australian Colonial Whaling (AusWV)

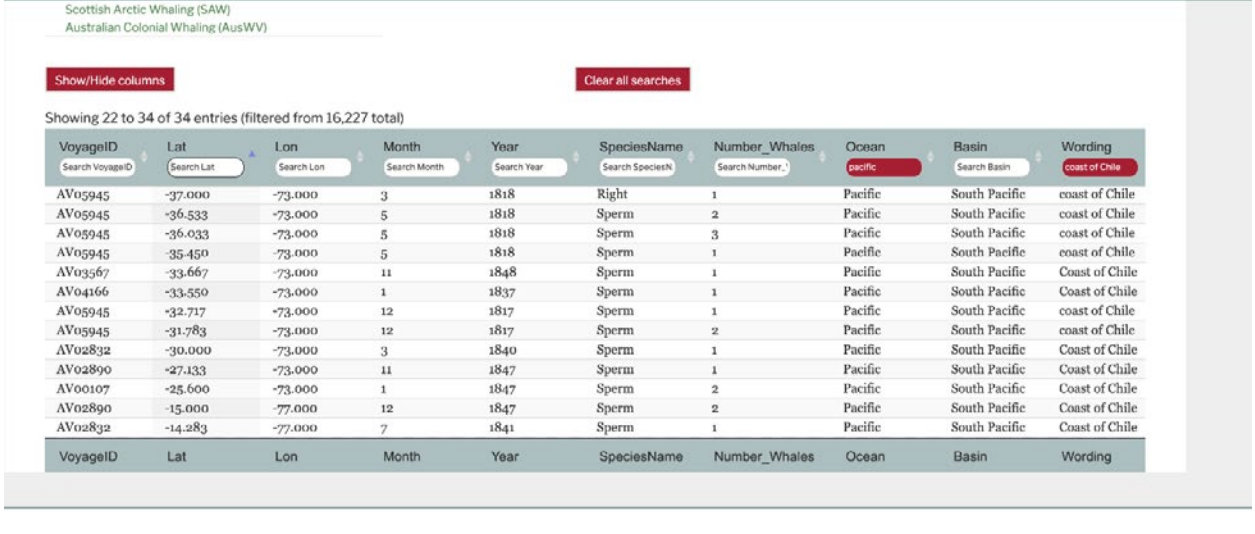
Show/Hide columns | Clear all searches

Showing 23 to 36 of 41 entries (filtered from 16,227 total)

VoyageID	Lat	Lon	Month	Year	SpeciesName	Number_Whales	Ocean	Basin	Wording
AV02798	-33.483	-167.667	11	1840	Right	1	Pacific	South Pacific	
AV04128	-33.467	-175.000	10	1840	Right	1	Pacific	South Pacific	
AV06300	-33.417	-83.167	4	1841	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV07322	-33.350	-80.000	2	1842	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV01004	-33.350	-89.300	1	1845	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV04025	-33.333	-79.000	3	1862	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV02199	-33.333	-179.100	2	1876	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV04166	-33.250	-94.833	4	1836	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV00539	-33.250	-79.000	2	1847	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV04025	-33.167	-77.750	3	1862	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV06431	-33.167	-91.383	1	1853	Sperm	1	Pacific	South Pacific	
AV02982	-33.133	-179.833	4	1871	Sperm	1	Pacific	South Pacific	

>> Figura 20. Tabla Registro de caza de ballenas y cachalotes cerca de Valparaíso Fuente: https://whalinghistory.org/av/logs/townsend/

Esto nos da una idea de cómo Valparaíso era el puerto que satisfacía los requerimientos logísticos de toda la flota ballenera que surcaba el Océano Pacífico Sur Este, en especial a barcos de Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y algunos españoles, entre otros.


Scottish Arctic Whaling (SAW)
Australian Colonial Whaling (AusWV)

Show/Hide columns | Clear all searches

Showing 22 to 34 of 34 entries (filtered from 16,227 total)

VoyageID	Lat	Lon	Month	Year	SpeciesName	Number_Whales	Ocean	Basin	Wording
AV05945	-37.000	-73.000	3	1818	Right	1	Pacific	South Pacific	coast of Chile
AV05945	-36.533	-73.000	5	1818	Sperm	2	Pacific	South Pacific	coast of Chile
AV05945	-36.033	-73.000	5	1818	Sperm	3	Pacific	South Pacific	coast of Chile
AV05945	-35.450	-73.000	5	1818	Sperm	1	Pacific	South Pacific	coast of Chile
AV03567	-33.667	-73.000	11	1848	Sperm	1	Pacific	South Pacific	Coast of Chile
AV04166	-33.550	-73.000	1	1837	Sperm	1	Pacific	South Pacific	Coast of Chile
AV05945	-32.717	-73.000	12	1817	Sperm	1	Pacific	South Pacific	coast of Chile
AV05945	-31.783	-73.000	12	1817	Sperm	2	Pacific	South Pacific	coast of Chile
AV02832	-30.000	-73.000	3	1840	Sperm	1	Pacific	South Pacific	Coast of Chile
AV02890	-27.133	-73.000	11	1847	Sperm	1	Pacific	South Pacific	Coast of Chile
AV00107	-25.600	-73.000	1	1847	Sperm	2	Pacific	South Pacific	Coast of Chile
AV02890	-15.000	-77.000	12	1847	Sperm	2	Pacific	South Pacific	Coast of Chile
AV02832	-14.283	-77.000	7	1841	Sperm	1	Pacific	South Pacific	Coast of Chile

>> Figura 21. Tabla Registro de caza de ballenas y cachalotes cerca de Valparaíso Fuente: https://whalinghistory.org/av/logs/townsend/

Los viajes de estos barcos balleneros eran reales aventuras llenas de peligros, leyendas, mitos y singularidades que las hacían únicas, un viaje podía durar entre un año y medio hasta tres años. Cualquier barco que cruzara desde el Atlántico al Pacífico por el Cabo de Hornos, no tenía un puerto de descanso hasta la isla Mocha o Valparaíso principalmente. Con el tiempo isla Mocha fue quedando de fuera de estas paradas, producto de los peligros a la navegación en el sector sur, donde los bajos que allí se encuentran, ocasionaron una serie de naufragios importantes. A esto se sumó los problemas para comerciar con los habitantes locales de la isla, entre otras cosas. Talcahuano a pesar de su cómoda bahía no podía dar de manera segura el soporte logístico que los barcos necesitaban, por ello, Valparaíso se fue transformando en la primera parada de cualquier ballenero que cruzaba el Cabo de Hornos. Por otro lado, a principios del siglo XIX la ciudad puerto comenzaba ser una ciudad muy cosmopolita, donde el lenguaje era de múltiples idiomas y el comercio se hacía cada vez más internacional por las diversas comunidades de poblaciones europeas que se asentaban en la ciudad. Aunque el negocio ballenero floreció, en sus inicios no hubo interés por crear alguna empresa ballenera de bandera chilena, se vivía siendo el soporte logístico de los balleneros que recalaban a puerto.

Valparaíso además desde 1817 ofreció el Astillero de los Arsenales de Marina, que se encontraba cerca de la Plaza Aduana, que actualmente sería la calle Varas al costado de la playa de la época, playa que estaba en el sector en donde hoy están los almacenes fiscales del Centro de Abastecimiento de la Armada y Puerto de Valparaíso. El Arsenal de la Marina estaba junto al cerro, a un costado se subida Taqueadero, y al frente tenía calle Varas. Era pequeño, pero permitía dar mantenimiento a embarcaciones de madera. Con el tiempo fueron naciendo astilleros privados, entre los años 1850, y el año 1857 se construyó el primer dique flotante el *Tiedje*. Desde ese momento a la fecha, Valparaíso a contado con al menos un dique flotante en el puerto.

En el año 1871 nace en Valparaíso La Compañía Chilena de Balleneros contando con 7 barcos y operando desde Caleta las Habas, sector donde hoy está ASMAR Valparaíso. Esta empresa ofrece aceite de Ballena y aceite de Cachalote, productos diferenciados por la diferencia en su valor. Los barcos de esta primera empresa chilena eran La Pescadora, Mariposa, Charles & Edward, Virginia Marks, Grace Marks, Maggie Hill y Mary.

Al observar la información, se aprecia que los balleneros llegaron a Valparaíso al igual que como esta ciudad nació, de manera espontánea y natural, sin guion alguno que delineara su camino o *track* a seguir. Fue como los cerros que se fueron poblando a medida que navegantes y familias se enamoraban de este valle paradisiaco que les daba una nueva oportunidad, y mientras esto sucedía, los colores invadían los cerros como si le quisieran a decir a cada marino que miraba desde el mar hacia la costa, pues allí está mi hogar, lo veo desde mar adentro.

El barrio del puerto nació como una extensión del mar, en él marinos gastaban sus sueldos, compraban, se enamoraban, hacían negocios, peleaban o quién sabe más, pero como fuera el barrio puerto, fue conquistando la Plaza Aduana y se transformó en el segundo hogar de esos marinos que navegaban por largos tiempos antes de volver a sus puertos bases. Cuántos amores se habrán declarado en la escala de la Iglesia la Matriz, cuántos negocios o aventuras se habrán conversado en la plaza Echaurren, y nadie sabe cuántos amores guardarán en secreto esos cerros. En cuántos bares se habrá conversado de esa mítica ballena blanca, del cuento del palo corto y palo largo, del canibalismo, del valor y el miedo, de aquellos que jamás volvieron porque el mar se los trago o porque un amor en alguna isla los hizo cambiar de puerto. Quién sabe de qué se habló al son de canciones, alcohol, tristezas y alegrías, pero sin duda se habló.

Es así que el Vesterlide nos hizo abrir una ventana al pasado, totalmente olvidada y atenuada por los tiempos de hoy, que prohíben la caza de ballenas y con justa razón, pero no por ello nos impide recordar parte de nuestra historia, pues no podemos olvidar cómo surgimos.

El Vesterlide, con su corta e intensa labor en el mundo ballenero, terminó reposando en la bahía de Valparaíso donde la historia de los balleneros chilenos comenzó. Aunque no podemos olvidar que antes de nacer Chile, la caza de ballenas existía en nuestra costa, pero nunca de la manera que fue desde el siglo XVIII. Valparaíso fue uno de los tantos pilares en esta empresa, recibiendo por ello gente de diferentes lugares, todo lo cual alimento que a comienzos del siglo XIX esta bella ciudad fuera la más cosmopolita del mundo.

Al comprender que la industria ballenera en sus inicios no necesitaba una planta en tierra de manera directa para operar, si no un puerto que diera logística, mantención, víveres, descanso y diversión entre otras cosas, nos permite entender que esta no nos deja en sí una huella físicamente directa de su existencia, pero de manera indirecta genera trabajo, dinero, nuevos habitantes y muchas cosas más, por eso seguramente no se ven monumentos que recuerden esa época en la ciudad. A esto se suma que la planta ballenera que se instaló en Caleta las Habas, a un costado de lo que es la Avenida Altamirano fue reemplazada por un gran Astillero que seguramente reutilizo los elementos antiguos, y el resto desapareció por la modernización de máquinas y estructuras, mientras que la caleta fue demolida por el mar y los temporales que, sumado al olvido de la ciudad y sus habitantes, lo que hace un coctel perfecto para el olvido de todas estas novelescas historias.

A pesar de lo anterior, la historia del barco Essex llevada a la novela Moby Dick es un recuerdo de cómo era la vida del ballenero, y cómo ésta, la unía a Valparaíso, historia que ha sido llevada al cine y televisión de varias formas, lo que la mantiene viva. A esto se suman una serie de libros chilenos que traen la historia de los balleneros de vuelta al presente, producto del trabajo de muchas personas que se han dedicado a recuperar estas historias, uno de estos es "Mocha Dick, La Leyenda de la Ballena Blanca" de Ortega – Martínez (2012).



>> Figura 22-24. Imagen portada novela gráfica MOCHA DICK: La Leyenda de la ballena Blanca (Ortega & Martínez (2012) Fuente: https://www.planetadelibros.cl/libro-mocha-dick-la-leyenda-de-la-ballena-blanca/218694

>> Figura. Revista Mampato. Número dedicado a "Los Balleneros".

CONCLUSIONES.

Sin duda la historia de los balleneros tiene injerencia en todo Chile en diversas formas y resultados, pero la historia ballenera de los siglos XVIII, XIX y comienzos del siglo XX son las que más generaron historias de gran importancia para Chile en el ámbito de la pesca y el comercio.

Ahora bien, respondiendo la pregunta ¿Valparaíso fue de alguna manera una ciudad Ballenera?

No hay duda que Valparaíso fue un puerto ballenero, que con sus distintos elementos le dio a esta industria soporte en todas sus necesidades, y estimo que totalmente la ciudad fue parte de esto, pues el descanso necesario requiere muchas cosas, que van desde la diversión, el relajo, la alimentación, hasta la vida social, el amor, y nuevas oportunidades, y todo esto ocurría en Valparaíso. Luego, La Joya del Pacífico fue una ciudad Ballenera.

Sobre la puesta en valor de esta afirmación, es más complejo de definir pues al no haber elementos físicos distinguibles hace difícil el ver para creer. El camino de mostrar este pasado olvidado requiere crear o mostrar lo que existió de una manera tangible, además de seguir desarrollando los escritos en diversas formas que ayudan a crear conciencia de esto. Pero no por ello es imposible, un buen ejemplo es la historia del Submarino de Karl Flach, el cual estuvo olvidado por 140 años, y debido a su búsqueda y elementos intangibles ya es parte de la memoria urbana nacional e internacional.



>> Figura 25. Fotograma de Animación digital asistida por IA Fuente: Valparaiso, Ballenas y Balleneros 2026, por Tamarugodive

DISCUSIÓN

Valparaíso es una ciudad que nació y floreció de manera espontánea, y en ese proceso se llenó de historias en cada uno de sus 42 cerros[15], por sus calles que parecen notas musicales, a veces diagramadas por un pincel loco. El malecón que cubre muchas historias o cualquier lugar que uno transite, esconde algo que nos puede sorprender, no tanto por la estructura que exista en buen o mal estado, sino por lo que esta representa a pesar de los años, el abandono y el olvido.

Hoy no hay estructura alguna que nos recuerde del pasado ballenero de Valparaíso, quizás nunca la hubo de manera directa o concreta, más bien de manera indirecta por astilleros, comercio, aguadas, diques flotantes, familias balleneras, amores que dejaron presencia y quién sabe más, pero sin duda más un pañuelo flameo desde el muelle por un hombre de mar que zarpo para no volver nunca más.

Pero si existen escritos, mapas, planos, documentos, libros, películas y un sin fin de formas que nos hablan de cómo Valparaíso nació de alguna forma asociado a las ballenas y cachalotes, las que el día de hoy vuelven a entrar a la bahía cada cierto tiempo, como si al ingresar nos mostraran que vencieron a la caza y han vuelto a mostrar la belleza del mar a los residentes costeros.

La Barca Vesterlide, que tuvo una participación corta pero intensa en la caza de ballenas, descansa frente a Viña del Mar. Fue la llave que nos abrió la puerta a este pasado maravilloso y nostálgico de la bahía de Valparaíso, sin duda con historias duras tanto para los hombres de mar como para las ballenas y cachalotes, pero no por ello podemos olvidar nuestro pasado y cómo este fue un pilar en el surgimiento de Valparaíso desde el mar.

Ahora la puesta en valor de estas historias con Valparaíso será un trabajo difícil y complejo, pero se posee mucha información para poder darle valor a lo intangible. Quizás con ello salgan elementos a la luz que permitan unir este pasado con algo tangible en Valparaíso.

[15]: Aunque en textos figuran 42 cerros, existen otros que mencionan hasta 45, luego hasta en esto Valparaíso es un misterio.

Finalmente al circular por la Plaza Aduana hacia la calle Varas, para seguir por Avenida Altamirano, pasando Caleta Las Habas (conocida hoy como playa San Mateo), y detenerse a medio camino de llegar a Caleta el Membrillo, dejando en la espalda a ASMAR Valparaíso, para observar el mar y ver las embarcaciones pesqueras fondeadas allí, ya será totalmente diferente, pues podrán imaginar en ese lugar barcos balleneros zarpando por sueños de gloria, y otros arribando con el aceite y sus historias, como también la nostalgia de todos aquellos que partieron y jamás regresaron a puerto, quizás algunos repitieron las desventuras del Essex, pero no tuvieron la fortuna de salvarse. Pero como sea, ese camino costero ya no será el mismo pues ya sabes que está lleno de historias. Mientras estas historias no se olviden, todo eso tendrá valor para quien lo recorra, así, de ahora en adelante, al mirar el mar que baña la costa, veo saltar sobre el agua ese mítico Cachalote Blanco que se transformó en leyenda, más allá veo tres mástiles y unos botes remando, mientras el viento sur mueve la superficie del mar dejándola de un color blanco por la espuma, mis manos se apoyan en la baranda blanca, y veo como esto fue y es parte de la historia indeleble de ***Valparaíso***.



>> Figura 26. Considerada la primera pintura sobre el desastre del navío ballenero Nantucket Essex, es esta litografía coloreada del pintor francés Cyprien Gaulon (12 3/8" x 16 7/8"). Burdeos, Francia, 1821/22. Este navío se reportó hundido por una ballena, hacia 1820, cerca de la Isla Mocha, al sur de Chile. Daría paso, con el tiempo, a la novela de Herman Melville, Moby Dick. En la imagen: Fuente: https://nha.org/research/nantucket-history/history-topics/the-earliest-picture-of-the-essex-disaster/

BIBLIOGRAFÍA.

Bascuñán, Carlos; Eichholz, Magdalena y Hartwing, Fernando (2011) "Naufragios en el Pacífico Sur Tomo 2", Imprenta Taurus.

Bass, George F. (1988), "Ship and Shipwrecks of the America", Artes Gráficas Toledo S.A.

Cook, James (1893). Captain cook's journal during his first voyage round the world made in h.m. bark "Endeavour" 1768-71. London, Eelliot stock press. Recuparado en: *https://www.gutenberg.org/files/8106/8106-h/8106-h.htm*

De Brossard, Maurice (1974). Historia Marítima del Mundo. Santiago.Edita Libros.

DIBAM (2025). Plano de la ciudad de Valparaíso [material cartográfico] aumentado y correjido por Francisco E. Garnham, director de obras municipales. - Biblioteca Nacional Digital de Chile

Gómez C., Luis (1878). Anuario Hidrográfico de Chile. Instituto Hidrográfico de la Armada de Chile. Valparaíso

Lizama-Murphy, Fernando (2023). Historia de la captura de cetáceos en el litoral chileno. En: https://fernandolizamamurphy.com/2023/10/13/historia-de-la-captura-de-cetaceos-en-el-litoral-chileno/

Malfanti Bravo. Daniel. (2022). Valparaíso y sus naufragios: El patrimonio sumergido de Valparaíso. (2022). *Márgenes. Espacio Arte Y Sociedad*, *14*(21), 159-162. https://doi.org/10.22370/margenes.2021.14.21.3098

Nantucket History Topics (N.H.T.). (recuperado en julio, 2026). The Earliest Picture of the *Essex* Disaster. En: https://nha.org/research/nantucket-history/history-topics/the-earliest-picture-of-the-essex-disaster/

Ortega, Francisco & Martonez, Gonzalo (2012). "Mocha Dick, La Leyenda de la Ballena Blanca", Planeta. Chile

Quiroz, D. (2017). Una breve crónica de la cacería de ballenas en Valdivia (1906-1936). *Revista Austral De Ciencias Sociales*, (19), 75–98. https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2010.n19-05

Vidal Gormaz, Francisco (1901) "Algunos Naufrajios ocurridos en las Costas Chilenas", Imprenta Elzeviriana. Valparaíso.

Vargas Sáez, Juan Francisco |(2000) "Algunos siniestros acaecidos en el siglo XX", Imprenta y Litografía Soto Ltda. Valparaíso.

Sitios online:

Página web de Barcos, http://www.skipshistorie.net

Página web https://whalinghistory.org/av/logs/townsend/

Página web https://www.stavangermuseum.no/en/

Página web https://nha.org/

Pagina web: Los Balleneros y Valparaíso. Tamarugo Dive. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?si=p2cFZCJpKaZRbgzm&v=eU9liSmEHJY&feature=youtu.be

Página web: Valparaíso del ayer y hoy, por siempore. En: https://www.facebook.com/groups/1494628737477617/?locale=es_LA

Malfanti, Danial (2026). Valparaiso, Ballenas y Balleneros 2026, Disponible en: Valparaiso, Ballenas y Balleneros 2026, por Tamarugodive.

N.H.T.: https://nha.org/research/nantucket-history/history-topics/the-earliest-picture-of-the-essex-disaster/

Stavanger Maritime Museum: https://www.mutualart.com/Artist/Halvor-Mikkelsen/D9C07A49C295D3BD/Artworks

Antes del paisaje: infraestructura y paisaje deliberativo en *Chicharras* (Luna Marán, 2024)

MARIO ANTONIO BARRO HERNÁNDEZ
Doctor por la Universidad Complutense de Madrid
Filiación institucional: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Unidad Oaxaca
ORCID: 0000-0003-1010-5001
Mail contacto: mariobarrohdez@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Before landscape: infrastructure and deliberative landscape in *Chicharras* (Luna Marán, 2024)
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 114-127
Recepción: agosto 2026
Aceptación: septiembre 2026

RESUMEN

Este artículo examina cómo *Chicharras* (Luna Marán, 2024) transforma la relación entre paisaje, infraestructura y decisión comunitaria en el cine oaxaqueño. Mediante una genealogía selectiva —del material de "Sandunga" filmado por Eisenstein, las ficciones industriales de 1938 y 1943, *Ayautla* (1972) y el video indígena desde 1982— y un análisis secuencial de seis unidades del largometraje, se sostiene que la película aplaza dos instrumentos clásicos de totalización: la panorámica y el título. Antes de conceder la vista aérea final, organiza controles de acceso, documentos, traducciones, trabajos, cuidados y conversaciones que distribuyen la deliberación más allá del cabildo. Se propone el concepto de paisaje deliberativo para describir una forma audiovisual en la que saberes y prácticas territoriales modifican tanto lo visible como lo decidible. La carretera no aparece como progreso o amenaza predeterminados, sino como relación cuya legitimidad depende de la capacidad colectiva para interrogar beneficios, costos, ritmos, autorizaciones y usos futuros.

Palabras clave: paisaje cinematográfico; territorio; cine comunitario; infraestructura; Oaxaca

ABSTRACT

This article examines how *Chicharras* (Luna Marán, 2024) transforms the relation between landscape, infrastructure, and community decision-making in Oaxacan cinema. It combines a selective genealogy—covering Eisenstein's "Sandunga" footage, the 1938 and 1943 industrial fictions, *Ayautla* (1972), and Indigenous video since 1982—with a sequence-based analysis of six units in the feature film. The argument is that *Chicharras* delays two classical instruments of totalization: the panorama and the title. Before the final aerial view, the film organizes access controls, documents, translations, labor, care, and conversations that distribute deliberation beyond the council chamber. The article proposes deliberative landscape as a concept for an audiovisual form in which territorial knowledge and practices alter both what can be seen and what can be decided. The road appears neither as predetermined progress nor as a predetermined threat, but as a relation whose legitimacy depends on a collective capacity to question benefits, costs, rhythms, authorizations, and future uses.

Keywords: cinematic landscape; territory; community cinema; infrastructure; Oaxaca

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6017



>> Figura 1. El título aparece sobre una vista aérea de la sierra, con la frase «Una película de Guelatao». Fuente: Captura del autor a partir de la copia de visionado de *Chicharras* (Luna Marán, 2024).

1. INTRODUCCIÓN

Durante casi diez minutos, *Chicharras* (Luna Marán, 2024) se niega a ofrecer la vista que suele inaugurar un relato territorial. La oscuridad, los faros y los fragmentos de camino preceden a la primera panorámica diurna, visible hacia 10:10. El título se posterga todavía más: aparece entre 81:27 y 81:32, sobre una vista aérea de la sierra, cuando el largometraje está por terminar. Entre ambos momentos se acumulan retenes, permisos, traducciones, promesas laborales, discusiones sobre el agua, una sesión de cabildo, una videollamada proyectada, tareas de cuidado y conversaciones juveniles. La anomalía temporal plantea la pregunta que guía este artículo: ¿qué ocurre cuando el territorio no se entrega primero a la mirada, sino que exige acceso, información y decisión antes de constituirse en paisaje?

La película narra la llegada de ingenieros que preparan una carretera de cuatro carriles en la comunidad ficticia de San Pablo Begu'. Yuli, topila, debe orientarlos y gestionar su entrada mientras las posiciones locales se multiplican. La obra promete empleo y conectividad, pero activa dudas sobre el agua, el bosque, las formas de gobierno, la permanencia juvenil y la distribución de beneficios. Resumir la trama como oposición entre infraestructura y territorio borraría su problema decisivo. *Chicharras* no presenta una comunidad unánime frente a un agente externo homogéneo; hace circular entusiasmo, cautela, cálculo, cansancio, aspiraciones laborales y demandas de información. Antes que decidir desde fuera si la carretera es buena o mala, la ficción pregunta cómo llegan a construirse —o a frustrarse— las condiciones colectivas de una decisión.

El paisaje cinematográfico no es un inventario de parajes. Organiza relaciones entre visión, movilidad, propiedad, memoria y poder. Wylie (2007) sitúa en el centro del concepto la tensión entre inmersión y distancia: estar dentro de un lugar y convertirlo, al mismo tiempo, en unidad visible. Lefebvre (2011) muestra que el paisaje emerge en el cine cuando el espacio adquiere una autonomía relativa respecto de la acción narrativa. En este artículo, **paisaje** designa esa operación audiovisual de separación, encuadre y totalización; **territorio**, la organización político-material de accesos, medidas, usos y autoridades. La distinción retoma la comprensión del territorio como tecnología política de control y administración (Elden, 2013) y la de la infraestructura como forma material que hace circular personas y bienes mientras condensa aspiraciones y afectos (Larkin, 2013). El caso oaxaqueño plantea así una pregunta de jurisdicción: ¿quién puede establecer la distancia paisajística y presentar el territorio como totalidad? La respuesta involucra lenguas, documentos, transportes, trabajos, conocimientos ambientales y procedimientos de autorización.

La hipótesis sostiene que la intervención de *Chicharras* es temporal y distributiva antes que meramente temática. La película aplaza dos instrumentos clásicos de totalización —la panorámica y el título— y coloca antes de ellos una cadena de mediaciones territoriales. A la vez, extrae la deliberación de un único recinto institucional y la reparte entre automóvil, calle, cabildo, fiesta, pantalla y espacio de cuidado. Propongo llamar **paisaje deliberativo** a esta organización audiovisual: no un paisaje que "habla" metafóricamente, ni la mera filmación de una asamblea, sino una forma en la que voces, documentos, trabajos y saberes situados modifican tanto aquello que el encuadre permite ver como aquello sobre lo que una comunidad puede decidir.

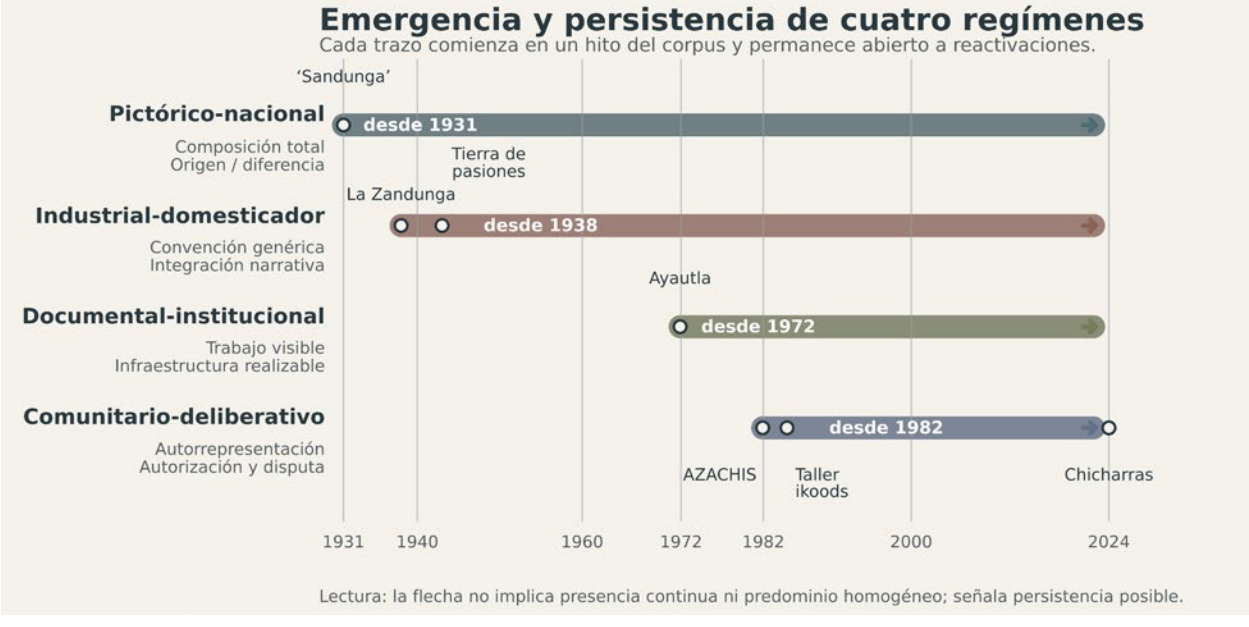
Para probar esa hipótesis, el artículo reconstruye una genealogía selectiva de la mirada sobre Oaxaca entre 1931 y 2024. El arco comienza con la sección "Sandunga" del proyecto mexicano de Sergei M. Eisenstein, continúa con las ficciones industriales *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938) y *Tierra de pasiones* (José Benavides Jr., 1943), se detiene en el documental *Ayautla* (José Rovirosa, 1972) y enlaza esas formaciones con las experiencias de video indígena y cine comunitario desarrolladas desde la década de 1980. *Chicharras* no aparece como culminación necesaria de esa historia, sino como una intervención que reorganiza elementos heredados: panorama, carretera, trabajo colectivo, traducción y promesa de desarrollo.

La propuesta se sitúa en una zona de enlace ya abierta por campos críticos sólidos. Los estudios de la representación cinematográfica de Oaxaca han descrito la estilización nacionalista, la mascarada racial y la domesticación de la diferencia (García Blizzard, 2022; Salazkina, 2009); las investigaciones sobre video indígena han reconstruido procesos de apropiación técnica y autonomía audiovisual (Schiwy & Wammack Weber, 2017; Wortham, 2004); y el comentario más cercano sobre *Chicharras* ha destacado su coralidad, sus interludios de textura y la potencia comunal de su universo sonoro (Mino Gracia, 2025). Sobre esa base, mi diferencia específica consiste en relacionar la larga duración histórica de la mirada territorial con la sintaxis temporal del filme: cuándo concede una vista general, qué mediaciones coloca antes de ella y cómo el cabildo formal se prolonga en espacios dispersos de elaboración política.

El argumento realiza tres aportes. Primero, distingue cuatro regímenes de paisaje —pictórico-nacional, industrial-domesticador, documental-institucional y comunitario-deliberativo— como formaciones superpuestas, no como etapas de progreso. Segundo, ofrece un análisis secuencial de seis unidades de *Chicharras* y convierte la demora de la panorámica y del título en evidencia formal, no en impresión temática. Tercero, formula el paisaje deliberativo como una categoría con condiciones, límites y posibilidades de refutación. Así, el artículo se concentra en la relación entre forma audiovisual, infraestructura y jurisdicción territorial; no pretende reconstruir exhaustivamente la producción, los derechos ni la circulación de las imágenes oaxaqueñas.

2. CUATRO REGÍMENES DE PAISAJE

La genealogía propuesta no pretende cubrir todas las películas realizadas en Oaxaca ni ordenar su historia como una marcha desde la heterorrepresentación hacia la autenticidad. Una genealogía crítica atiende persistencias, desplazamientos y reapariciones. Los cuatro regímenes que se describen —pictórico-nacional, industrial-domesticador, documental-institucional y comunitario-deliberativo— no son periodos cerrados. Pueden coexistir en una misma década e incluso en una misma película. Funcionan como herramientas para distinguir quién convierte el territorio en paisaje, mediante qué operación y para sostener qué idea de comunidad.



>> Figura 2. Emergencia y persistencia de cuatro regímenes del paisaje (1931–2024). Cada trazo se inicia en un hito del corpus y permanece abierto a reactivaciones; no representa presencia continua ni predominio homogéneo. Fuente: elaboración propia a partir del corpus y la bibliografía citada.

2.1. DEL MOTIVO PICTÓRICO A LA DOMESTICACIÓN INDUSTRIAL, 1931–1943

El material filmado por Eisenstein en Tehuantepec en 1931–1932 ocupa un lugar fundador en esta historia y forma parte de un proyecto mexicano atravesado por excesos, discontinuidades y montajes posteriores (Salazkina, 2009). En "Sandunga", más tarde montado dentro de *¡Que viva México!*, cuerpos, vegetación, arquitectura y objetos se integran en composiciones de gran densidad plástica. Brown (2022, pp. 69–74) observa que el episodio construye un espacio edénico y un tiempo de resonancias bíblicas: Concepción, la joven tehuana, aparece incorporada a un entorno cuya armonía visual suspende los signos de mecanización. La región es legible como origen y como diferencia, pero su complejidad histórica se condensa en la superficie expresiva de un presente aparentemente intemporal. El paisaje puede exaltar la especificidad local y, simultáneamente, hacerla disponible para una imaginación nacional.

No se trata de reducir la empresa eisensteiniana a una postal. Su montaje, sus contrapuntos y su atención a la materialidad corporal exceden la transparencia turística. Sin embargo, la potencia de sus imágenes depende de una operación totalizadora: el territorio se ofrece a una mirada capaz de articular tipos humanos, ritmos, plantas y formas monumentales. El régimen pictórico-nacional no elimina a las personas; las vuelve componentes privilegiados de una composición. La diferencia cultural gana centralidad visual al precio de ser estabilizada como figura reconocible.

El cine industrial mexicano retomó y normalizó parte de ese repertorio. *La Zandunga* convirtió el Istmo en escenario musical y melodramático, mientras *Tierra de pasiones* reinscribió la región en conflictos de deseo, propiedad y orden social. García Blizzard (2022, pp. 93–122) analiza estas películas dentro de una genealogía de la mascarada racial: estrellas no indígenas podían encarnar una indianidad blanqueada y convertir la tehuana en una figura compatible con los códigos de belleza, romance y ciudadanía del cine nacional. La espectacularización del traje, la canción y la arquitectura no es un añadido decorativo; organiza una promesa de integración. La diferencia debe resultar visible, seductora y narrativamente gobernable.

Llamo industrial-domesticador a este segundo régimen porque transforma la alteridad territorial en un conjunto de convenciones reproducibles. La cámara no solo descubre un paisaje; la industria dispone cuerpos y locaciones para incorporarlos a géneros reconocibles. En esa operación, la modernidad aparece fuera de campo o como horizonte regulador, mientras el lugar se singulariza mediante signos tradicionales. La continuidad con el régimen pictórico reside en la búsqueda de una forma visual abarcadora. El desplazamiento consiste en que esa forma ya no responde principalmente a una experimentación vanguardista, sino a una economía narrativa y estelar.

La persistencia de estas imágenes no debe atribuirse únicamente a su circulación pasada. Sus convenciones sobreviven en campañas turísticas, promocionales y de infraestructura que recurren a vistas aéreas, montajes de patrimonio y oposiciones entre naturaleza y conectividad. Zamorano Villarreal (2025) ha mostrado cómo el cine ligado al ferrocarril del Istmo hizo de la promesa técnica una forma visual: el paisaje y la infraestructura se encadenan para volver imaginable el desarrollo. El punto no es que toda vista panorámica sea propagandística. Es que el panorama puede naturalizar una escala de intervención al presentar territorio y proyecto como una unidad ya reconciliada.

2.2. AYAUTLA: TRABAJO, SONIDO E INFRAESTRUCTURA, 1972

Con *Ayautla*, documental realizado por José Rovirosa en 1972, la carretera deja de ser un horizonte abstracto y se vuelve trabajo colectivo. La película registra la construcción, mediante tequio, de un camino de aproximadamente dieciséis kilómetros. Brown (2022, pp. 180–228) señala la importancia que adquieren el trabajo, el agua, la voz bilingüe de un integrante de la comunidad y las texturas sonoras del proceso. La infraestructura no llega como forma acabada: aparece incorporada al esfuerzo físico y a los procedimientos mediante los cuales la comunidad explica su organización.

Esta transformación es decisiva. Si las ficciones industriales hacían del territorio una escena en la que la identidad podía reconocerse, *Ayautla* desplaza la atención hacia las prácticas que producen espacio. El paisaje se llena de herramientas, trayectos y cuerpos que actúan. La carretera no corta simplemente una montaña: es el resultado de una relación entre cooperación local, saber técnico e intervención institucional. La palabra "tequio" no funciona como marca folclórica, sino como explicación de un régimen de trabajo y obligación recíproca.

No obstante, la mediación institucional permanece. El documental se produce en el marco de organismos universitarios y estatales, y su inteligibilidad está vinculada al horizonte desarrollista de la época. La agencia comunitaria es visible, pero también puede ser leída como capacidad de realizar una obra cuya finalidad general —la conexión vial— se da por supuesta. Por eso denomino documental-institucional a este régimen. Su diferencia con el cine industrial no radica en haber alcanzado una representación sin mediaciones, sino en desplazar el centro desde el tipo regional hacia la acción colectiva. La infraestructura deja de ser decorado de la modernidad y se vuelve problema de realización.

La comparación con *Chicharras* vuelve productiva esa ambivalencia. En *Ayautla*, una comunidad construye el camino que desea; en la película de Marán, una comunidad debe evaluar una carretera proyectada por otros. No son imágenes inversas ni etapas de una misma evolución.

Entre ambas cambia la pregunta política. En 1972, el tequio permite mostrar la capacidad de producir infraestructura. En 2024, la deliberación examina la capacidad de decidir sus fines, ritmos, condiciones y beneficiarios. El paso del "hacer camino" al "autorizar el camino" sintetiza una transformación histórica sin cancelar la memoria del trabajo colectivo.

2.3. DE LA TRANSFERENCIA DE MEDIOS A LA PRODUCCIÓN COMUNITARIA, 1982–2024

La emergencia del video indígena en México modificó de manera más profunda la distribución de la mirada. Wortham (2004) advirtió que estas experiencias no podían comprenderse mediante una oposición simple entre Estado y autonomía: los proyectos de transferencia de medios se desarrollaron en zonas de negociación, apropiación y conflicto. La cámara pasó a formar parte de procesos organizativos locales, pero los recursos, formatos de capacitación y circuitos de exhibición continuaron atravesados por instituciones. La autonomía audiovisual no fue un punto de partida puro, sino una práctica construida dentro de relaciones desiguales.

Oaxaca ocupa una posición central en esa historia. López Barrera (2025) recupera la experiencia de Martha Colmenares y la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra Norte de Oaxaca (AZACHIS), cuya Comisión de Relaciones rodó en 1981 y editó en 1982 su primer video documentado, como una de las primeras articulaciones entre jóvenes zapotecos, lengua y autorrepresentación audiovisual. Cuevas Martínez (2022) reconstruye, a través de Teófila Palafox, el taller ikoods de 1985 y muestra que la apropiación de los medios involucró aprendizaje técnico, participación de mujeres y elaboración de una mirada situada. Estas iniciativas no solo sustituyeron a quien sostenía la cámara. Alteraron los asuntos dignos de registro, las lenguas de interlocución y los destinatarios imaginados de las imágenes.

Durante las décadas siguientes, organizaciones, talleres y realizadores ampliaron ese campo. *Adjusting the Lens* reúne experiencias en las que el video comunitario aparece como práctica colaborativa y terreno de disputa sobre autoría, representación y circulación (Schiwy & Wammack Weber, 2017). Schiwy (2019) insiste en la dimensión afectiva de la invitación: filmar con otros produce vínculos y obligaciones que no se agotan en el objeto audiovisual. González Hurtado (2021), por su parte, ha subrayado el papel de realizadoras indígenas en la resistencia y revitalización cultural, evitando que la historia de los medios comunitarios se narre únicamente desde instituciones o liderazgos masculinos.

La noción de comunalidad permite nombrar parte de este desplazamiento, siempre que no se la convierta en esencia. Nava Morales (2020) recuerda que la comunalidad es una elaboración histórica y política atravesada por diferencias generacionales, migración, género e iniciativas contemporáneas como el Campamento Audiovisual Itinerante. No designa una comunidad transparente ni un consenso originario. En el cine, puede operar como principio de producción, tema, método de relación o vocabulario crítico, sin que esas dimensiones coincidan automáticamente. El origen comunitario de una película no garantiza por sí solo que su forma distribuya la palabra; esa distribución debe demostrarse en las imágenes y en el proceso documentado.

El paisaje mediático resultante tampoco es homogéneo. Bautista Santiago (2022) muestra, para la Mixteca oaxaqueña, que las imágenes circulan entre memorias locales, migraciones, expectativas y futuros étnicos. La producción audiovisual no se limita a preservar lo existente: imagina posibilidades de continuidad. Esta perspectiva resulta crucial para *Chicharras*, donde la carretera concentra un dilema sobre el futuro. La conectividad puede facilitar desplazamientos, pero no asegura que los jóvenes puedan permanecer. El territorio no aparece como herencia inmóvil, sino como condición material de proyectos todavía en disputa.

En este marco se inscribe el trabajo de Luna Marán y de la red audiovisual de Guelatao, cuya relación entre cine, comunalidad y conflicto de género ya ha sido estudiada a partir de *Tío Yim* (Gómez Velázquez, 2026). La ficha de producción de *Chicharras* identifica una ficción coral filmada en 2022 y estrenada en 2024, realizada en español y zapoteco (Yī Hagamos Lumbre, s. f.). El IMCINE registra alrededor de 120 intérpretes. En la entrevista, Marán explica el paso de una protagonista individual a una estructura coral, cifra en torno al veinte por ciento la aportación comunitaria en especie y refiere la aprobación general del rodaje por la Asamblea de Comuneros (Instituto Mexicano de Cinematografía [IMCINE], s. f.). Estos datos son relevantes, pero el análisis no los toma como prueba automática de horizontalidad. Interesa observar cómo la película convierte conversación, desacuerdo y aprendizaje en principios formales.

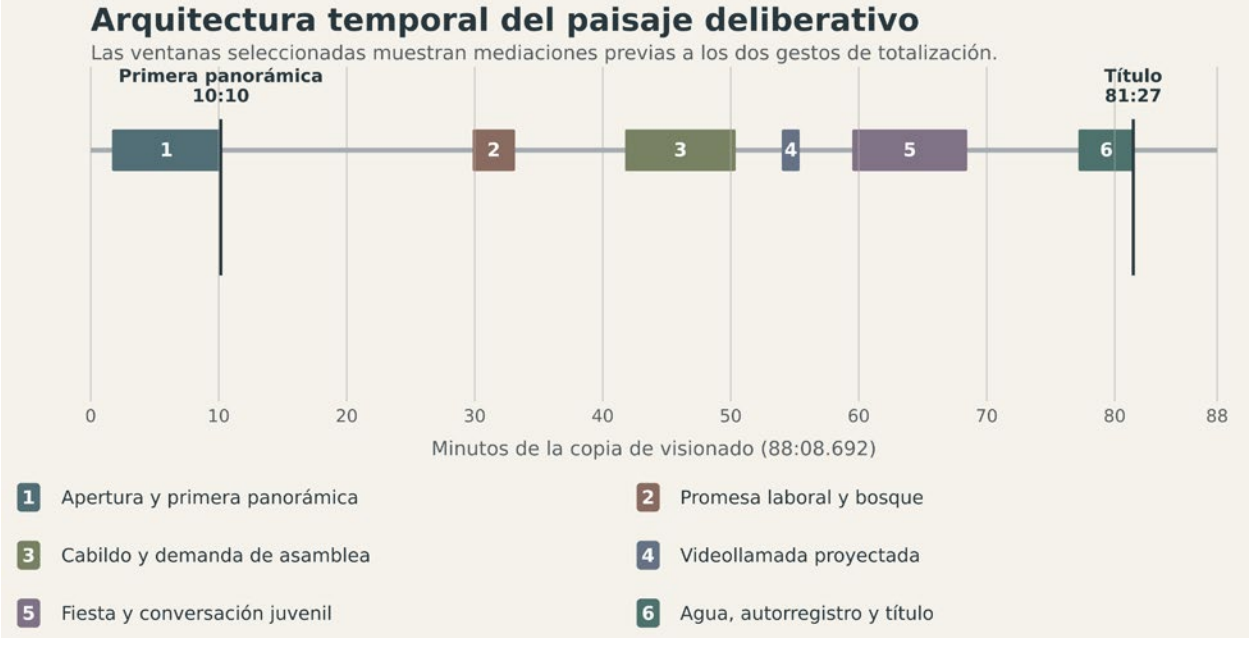
La recepción inicial ha reconocido esa apuesta. Mino Gracia (2025) describe la película como un mosaico colectivo, destaca sus interludios de textura y lee el canto de las chicharras como figura de una voz comunal. Esa lectura abre una vía fértil, aunque deja margen para precisar la organización temporal del paisaje. Más que atribuir una voz unificada a la comunidad o al entorno, conviene atender a la coexistencia de posiciones que la película no resuelve. La coralidad importa porque mantiene diferencias audibles; el paisaje, porque esas diferencias condicionan su aparición como totalidad.

3. METODOLOGÍA Y PROPUESTA CONCEPTUAL

La investigación combina genealogía histórica y análisis fílmico cercano. La primera no busca demostrar una cadena de influencias directas entre todas las obras, sino comparar cinco problemas recurrentes: composición panorámica, lugar del cuerpo indígena, infraestructura, mediación institucional y derecho a producir imágenes. Las películas históricas se examinan con apoyo de investigaciones sobre espacio racializado, industria y documental; el tramo de video indígena y cine comunitario se reconstruye mediante bibliografía especializada. El procedimiento evita considerar *Chicharras* una aparición aislada y, a la vez, impide explicar sus decisiones formales únicamente por la identidad de su equipo.

El análisis se realizó sobre una copia digital de visionado con duración de 88:08.692, imagen de 854 × 450 píxeles —relación aproximada 1.90:1—, sonido estéreo y subtítulos en inglés y español incorporados. Estas características pertenecen al archivo analizado; la ficha oficial indica una relación de aspecto de 1.85:1 y sonido 5.1 (Yī Hagamos Lumbre, s. f.). Los códigos de tiempo se refieren a la copia de estudio.

Se seleccionaron seis unidades de análisis: apertura y primera panorámica (01:40–10:10); promesa laboral e interludio del bosque (29:50–33:09); cabildo y demanda de asamblea general (41:45–50:24); videollamada proyectada (54:00–55:24); fiesta y conversación juvenil (59:30–68:29); agua, autorregistro y título final (77:10–81:32). La selección responde a cambios de escala, espacio de interlocución y régimen de información, no a una cobertura exhaustiva de la trama. En cada unidad registré tipo de plano, relación entre imagen y sonido, lugar de la palabra, objetos mediadores —vehículo, teléfono, documento, pantalla— y transformación de la pregunta infraestructural.



>> Figura 3. Arquitectura temporal del paisaje deliberativo en *Chicharras*. Las seis ventanas analíticas muestran cómo la primera panorámica diurna (10:10) y el título (81:27) quedan precedidos por mediaciones territoriales. Fuente: elaboración propia a partir de la copia de visionado.

El concepto de paisaje deliberativo se emplea como categoría analítica, no como cualidad esencial del cine comunitario. Para que resulte operativo deben concurrir cuatro condiciones: (1) el conocimiento espacial se produce mediante algo más que vistas de establecimiento; (2) voces, documentos y prácticas modifican la interpretación del lugar; (3) la forma distribuye posiciones sin sintetizarlas de inmediato en consenso; y (4) esa distribución vuelve perceptibles preguntas de autorización: quién decide, quién recibe beneficios, quién asume costos y qué saber cuenta como evidencia. La deliberación no equivale a un intercambio ideal entre participantes iguales. Incluye asimetrías, silencios, interrupciones y espacios informales.

La categoría establece también límites negativos. Una banda sonora rica, la presencia de una asamblea o el origen participativo de una producción no bastan por sí solos para hablar de paisaje deliberativo. Tampoco toda demora del panorama adquiere significación política: podría ser una simple estrategia de suspenso. La interpretación se consideraría debilitada si el aplazamiento no reapareciera ligado a controles de acceso, circulación de información, prácticas de cuidado y cambios en el sujeto autorizado a decidir. Del mismo modo, la película no cancela la visualidad: sus texturas del bosque y la panorámica aérea final conservan una autonomía que impide reducir toda imagen a argumento. Las mediaciones acústicas organizan conocimiento y autoridad (Andrade Fernández, 2026), pero aquí interesan por su montaje con distancias, encuadres y dispositivos visibles.

El enfoque reconoce cuatro límites. Primero, el análisis del proceso productivo depende de fuentes públicas y no de observación etnográfica; las declaraciones institucionales se separan de los efectos comprobables en pantalla. Segundo, la genealogía privilegia obras pertinentes para la infraestructura y la autorrepresentación, y no sustituye una historia integral del cine oaxaqueño. Tercero, los subtítulos incorporados median el acceso a diálogos en zapoteco, por lo que no se atribuyen a la comunidad decisiones de traducción no documentadas. Cuarto, el estudio analiza una ficción situada en San Pablo Begu' y no pretende certificar el consenso político efectivo de Guelatao ni evaluar técnicamente el proyecto carretero representado.



>> Figura 4. Afiche de *Chicharras* (Luna Marán, 2024). Fuente: material de prensa facilitado por la producción.

4. RESULTADOS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE DELIBERATIVO

4.1. ANTES DEL PAISAJE: NOCHE, CONTROL Y PRIMERA PANORÁMICA

Chicharras comienza negando la facilidad del reconocimiento. Tras una textura orgánica difícil de situar, la oscuridad domina el encuadre. Faros, reflejos y fragmentos de camino sustituyen la vista general. El desplazamiento en automóvil no produce todavía una geografía disponible; produce incertidumbre. Cuando Yuli aparece en funciones de topila, el acceso de los recién llegados depende de llamadas, documentos y autorizaciones. Antes de ver la sierra como paisaje, el espectador atraviesa una jurisdicción.

La secuencia invierte una convención frecuente del relato territorial. En lugar de abrir con un plano general que ubique la acción y después introducir a sus habitantes, hace que la ubicación dependa de encuentros. La oscuridad no es únicamente una atmósfera de suspenso. Impide apropiarse ópticamente del lugar y vuelve visibles otras tecnologías de orientación: los faros recortan, el teléfono conecta, la palabra identifica, el papel acredita. La movilidad técnica de los ingenieros no basta para convertir el camino en acceso legítimo.

Yuli ocupa una posición decisiva porque su labor enlaza escalas. Es autoridad de servicio y mediadora práctica. Conduce, pregunta, espera respuestas y transmite indicaciones. La película no la instala como portavoz total de la comunidad. Su recorrido demuestra, más bien, que la legibilidad territorial está distribuida. Cada avance requiere información que ninguna persona posee por completo. La topila no "representa" el paisaje; participa en el procedimiento que permite atravesarlo.

La primera panorámica diurna, hacia 10:10, llega después de ese aprendizaje. Montañas, carretera y cielo pueden finalmente organizarse en una composición amplia. Formalmente, la imagen conserva el placer y la eficacia orientadora del paisaje clásico. Históricamente, sin embargo, ya no es inocente. El espectador sabe que el camino visto desde lejos está compuesto por controles, obligaciones y relaciones que la distancia no muestra. La panorámica no funda el territorio: lo resume provisionalmente después de que su opacidad ha sido experimentada.

Esta demora establece el principio de toda la película. Frente al régimen pictórico-nacional, en el que la composición hacía coincidir cuerpos y entorno dentro de una totalidad, *Chicharras* introduce un desfase entre lugar y vista. Frente a la promoción infraestructural, que enlaza panorámica y obra para anticipar el desarrollo (Zamorano Villarreal, 2025), coloca antes del horizonte una pregunta de autorización. El paisaje solo puede aparecer después de reconocer que entrar, recorrer y construir no son acciones equivalentes.

4.2. PROMESA Y CONTRAIMAGEN: EMPLEO, GÉNERO Y BOSQUE

La presentación del proyecto carretero articula una promesa conocida: conectividad, trabajo y mejores condiciones. La película no caricaturiza esa promesa. En una comunidad atravesada por la migración y la falta de empleos, el argumento económico posee fuerza real. Algunos personajes consideran la obra como oportunidad; otros preguntan por la duración de los puestos, las condiciones y la participación de las mujeres. El conflicto no enfrenta tradición sin fisuras y modernidad exterior. Se despliega dentro de necesidades contemporáneas.

La puesta en escena atiende a los vehículos y a las superficies de tránsito. El paso de una máquina o un automóvil corta la conversación y recuerda la asimetría entre la velocidad del proyecto y la lentitud requerida para comprenderlo. La carretera existe primero como discurso, cronograma y movimiento anticipado. Sus beneficios se enuncian antes de que las consecuencias puedan medirse. Esta desigualdad temporal es una dimensión central de la promesa infraestructural: el futuro favorable se presenta como imagen completa, mientras los costos permanecen fragmentarios.

Después, un breve interludio óptico desplaza la escala. Hongos, hojas, humedad y formas del bosque ocupan el encuadre. Mino Gracia (2025) ha señalado la función de estas secuencias de textura dentro del mosaico coral. Aquí interesa precisar su relación con la promesa infraestructural: el interludio no ofrece argumentos ni personifica el entorno; suspende el régimen discursivo y concede autonomía visual a organismos que la vista panorámica subordinaba. El bosque no confirma una posición previamente formulada. Introduce una contraimagen, porque obliga a preguntar qué desaparece cuando el territorio se reduce a trazo, empleo o conectividad.

El interludio establece también un límite para el concepto de paisaje deliberativo. No toda imagen debe convertirse en argumento. Su función política puede consistir en mantener una reserva de indeterminación: algo visto de cerca que no cabe todavía en el lenguaje administrativo. La película alterna así dos modalidades. En una, personajes evalúan públicamente la promesa. En otra, la imagen registra densidades que ninguna intervención resume. La deliberación necesita ambas: información discutible y atención a aquello que resiste una rápida equivalencia.

La pregunta de género expande el problema. Si los empleos se distribuyen según divisiones laborales preexistentes, una promesa dirigida a "la comunidad" puede beneficiar de manera desigual. *Chicharras* no resuelve este asunto mediante una tesis enunciada desde fuera. Lo introduce en preguntas parciales que incomodan la universalidad del desarrollo. La unidad política no se presupone; se prueba frente a diferencias concretas de trabajo y acceso.

4.3. DEL CABILDO A LA DELIBERACIÓN DISTRIBUIDA

Entre 41:45 y 45:59 se desarrolla un cabildo. La precisión es importante: no se trata todavía de la asamblea general que varios personajes consideran necesaria. En el espacio formal se discuten afectaciones ecológicas, manantiales, ríos, presupuesto y procedimiento. Los cuerpos reunidos, la documentación y los turnos de palabra producen una imagen reconocible de gobierno local. Mino Gracia (2025) reconoce en estas formas de conversación el carácter comunal de la película; mi lectura añade que el montaje no encierra allí la deliberación. La escena podría parecer su centro, pero su resultado consiste en señalar su propia insuficiencia.

La pregunta "¿a quién va a beneficiar?" condensa el desplazamiento. No rechaza la infraestructura por definición; somete la categoría de beneficio a examen. Una carretera puede aumentar movilidad y, al mismo tiempo, distribuir empleos, riesgos hídricos y capacidad de decisión de manera desigual. El cabildo vuelve comparables esos registros, pero no dispone por sí solo de autorización suficiente. La demanda de una asamblea general no es una repetición burocrática. Cambia el sujeto que debe conocer y decidir.

La película formaliza esa ampliación mediante el montaje. Al concluir la unidad institucional, corta hacia un trayecto nocturno, un monitor, fuego y conversaciones con personas mayores. La decisión se desplaza fuera del recinto. La noche reaparece, pero ya no como simple umbral. Ahora conecta formas heterogéneas de conocimiento: memoria, experiencia territorial, imagen mediada y conversación cotidiana. Lo que el cabildo enumera como variables —agua, costo, trazo— adquiere densidad en espacios donde esas variables forman parte de la vida.

Este movimiento permite diferenciar coralidad de acumulación de testimonios. Una película testimonial podría reunir opiniones sucesivas y confiar al montaje su síntesis. *Chicharras* relaciona cada voz con una situación: conducir, cocinar, esperar, mirar una pantalla, descansar, celebrar. Las posiciones no flotan sobre el territorio; emergen de prácticas y dependencias. El paisaje deliberativo es, en este sentido, una topología de interlocuciones. Lo decisivo no es cuántas personas hablan, sino cómo cambia el problema cuando cambia el lugar desde el que se habla.

La secuencia también evita idealizar la asamblea. La demanda de convocarla expresa un principio de legitimidad, no la garantía de una resolución justa. Las desigualdades de edad, género, información y experiencia siguen presentes. Nava Morales (2020) ha advertido contra una concepción romántica de la comunalidad; la película coincide formalmente con esa cautela. Su comunidad no es una voz previa que la cámara recupera, sino un campo en el que la voz común debe producirse sin borrar el desacuerdo.

La relación con *Ayautla* se vuelve aquí especialmente clara. El documental de 1972 muestra el tequio como capacidad de producir un camino. *Chicharras* hereda la centralidad del trabajo colectivo, pero cambia la secuencia política: antes de movilizarlo, exige discutir para qué, bajo qué condiciones y con qué información. La infraestructura ya no prueba automáticamente la cohesión comunitaria. Puede convertirse en el objeto que obliga a redefinirla.

4.4. PANTALLAS DENTRO DE LA PANTALLA: APRENDER A INTERROGAR EL DESARROLLO

Entre 54:00 y 55:24, una videollamada proyectada introduce otra capa de mediación. Desde la pantalla, una persona se dirige a la comunidad y aborda proyectos, desarrollo, naturaleza y el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo. La escena no debe leerse como una pausa didáctica exterior a la ficción. Hace visible que la deliberación necesita tecnologías de información y traducción jurídica. La comunidad no comparece ante el proyecto con un saber territorial cerrado; incorpora vocabularios que permiten disputar sus términos.

La pantalla dentro de la pantalla modifica la autoridad de la palabra y de la imagen. La intervención remota busca explicar, pero su sentido depende de espectadores que comentan, relacionan y evalúan. Ver y escuchar colectivamente no equivale a recibir pasivamente. La videollamada convierte información abstracta en un acontecimiento local y, al hacerlo, revela una política de las escalas. Normas internacionales, planeación técnica y experiencia del agua se encuentran en un mismo espacio sin volverse equivalentes.

Este gesto enlaza *Chicharras* con la historia de transferencia de medios, aunque en una configuración distinta. En los talleres estudiados por Wortham (2004) y Cuevas Martínez (2022), aprender a usar una cámara alteraba quién podía producir representaciones. Aquí, la alfabetización mediática incluye interpretar intervenciones remotas y documentos. La autonomía no se reduce a filmarse a sí mismo; implica adquirir instrumentos para interrogar las representaciones que otros producen del territorio.

El montaje posterior lleva esa pedagogía más allá de la videollamada. La fiesta y la música, seguidas por una conversación juvenil entre 59:30 y 68:29, articulan agua, empleo, migración y la posibilidad de que el pueblo se vuelva un "pueblo fantasma". La cercanía física creada por la celebración no disuelve el conflicto. Permite que aparezca una escala biográfica de la infraestructura. Para quienes consideran irse o regresar, una vía rápida puede significar conexión; para quienes buscan permanecer, no sustituye empleos duraderos, agua y condiciones de vida.

El contraste rompe una equivalencia central del imaginario desarrollista: mayor acceso no significa necesariamente mayor permanencia. La carretera facilita salir, entrar o atravesar; el arraigo depende de relaciones que no pueden

reducirse al tiempo de viaje. Bautista Santiago (2022) ha mostrado que los paisajes mediáticos oaxaqueños se construyen entre memoria, migración y futuros imaginados. *Chicharras* dramatiza ese intervalo. Los jóvenes no representan una modernidad opuesta a los mayores. Formulan la continuidad comunitaria como problema material.

La fiesta cumple una función adicional. En vez de separar cultura y política, muestra que la deliberación ocurre entre formas de convivencia. Las escenas de música no ilustran una identidad intacta amenazada desde fuera. Producen el espacio relacional desde el que la amenaza, la oportunidad y el futuro pueden discutirse. La película se distancia así del régimen industrial-domesticador: el signo cultural no clausura la diferencia en una imagen reconocible; sostiene el tiempo compartido de una conversación inconclusa.

4.5. AGUA, CUIDADO Y AUTORREGISTRO: EL TÍTULO TARDÍO

La unidad final reúne agua, bosque, alimentos, infancia, música y cámaras. Las voces en zapoteco relacionan agua, vida y cuidado, mientras acciones cotidianas materializan esa relación. La película no recurre a una declaración abstracta de pertenencia. Hace que el territorio aparezca en tareas de reproducción: abastecer, preparar, acompañar, enseñar, celebrar. El paisaje deja de ser una extensión contemplada y se vuelve aquello de lo que depende la continuidad de los cuerpos.

El agua ocupa una posición estratégica porque atraviesa las escalas anteriores. En el cabildo fue manantial o río afectable; en las conversaciones, condición de permanencia; al final, materia sensible y práctica de cuidado. Esta recurrencia no unifica todos los argumentos, pero permite seguir cómo un elemento cambia de estatuto. Pasa de variable ambiental a relación vivida. El paisaje deliberativo surge precisamente en ese tránsito: los términos técnicos no son rechazados, sino reinsertados en redes de dependencia que alteran su peso político.

La aparición de niñas y niños frente a dispositivos de registro añade una dimensión reflexiva. Cuando la cámara filmada entra en el juego o en la práctica cotidiana, la producción de imágenes deja de pertenecer exclusivamente al equipo que realiza la película. No se afirma por ello una autoría indiferenciada. Los créditos conservan responsabilidades específicas y la producción posee una organización concreta. Lo que cambia en pantalla es el horizonte del gesto: filmar forma parte de las capacidades que una comunidad transmite y ensaya.

Este autorregistro prolonga la genealogía iniciada por AZACHIS y los talleres ikoods. En aquellos proyectos, la apropiación técnica respondía a la necesidad de producir una mirada propia (Cuevas Martínez, 2022; López Barrera, 2025). *Chicharras* muestra una etapa en la que esa historia puede incorporarse a la ficción sin convertirse en tema explicativo. La cámara comunitaria aparece como práctica



>> Figura 5. Cuatro imágenes de Chicharras (Luna Marán, 2024), de arriba abajo. a) Yuli, topila de San Pablo Begu', conversa con los visitantes en el acceso a la comunidad. b) Vista diurna de la sierra y del camino tras la secuencia de acceso. c) Cabildo de San Pablo Begu' en el que se discute el proyecto carretero. d) Mesa de autoridades de la asamblea extraordinaria de San Pablo Begu'. Fuente: capturas del autor (a y c) y material de prensa facilitado por la producción (b y d).

sedimentada, no como novedad que requiera validación externa. La película conserva, a la vez, la conciencia de que toda imagen selecciona y organiza.

Entre 81:27 y 81:32, una panorámica aérea de la sierra recibe finalmente el título: *Chicharras. Una película de Guelatao*. El plano podría parecer un regreso a la soberanía visual del paisaje. La diferencia está en su posición. Tras casi toda la duración, la vista aérea ya no inaugura un territorio vacío de relaciones. Llega después de retenes, papeles, promesas, dudas, cabildo, videollamada, fiesta, agua y cámaras. La totalidad visual se mantiene, pero ha perdido el privilegio de hablar primero.

La atribución "Una película de Guelatao" refuerza la operación. No borra la dirección de Luna Marán ni las tareas diferenciadas que muestran los créditos; inscribe el objeto en una historia de producción y autorización comunitarias. La fórmula debe entenderse como una toma de posición sobre pertenencia y responsabilidad, no como prueba de consenso absoluto. Su potencia reside en aparecer cuando la película ya ha mostrado la pluralidad interna de ese "de".

El título tardío produce un efecto retrospectivo. Obliga a considerar que todo lo anterior ocurrió "antes" de que el filme se nombrara y de que el territorio pudiera condensarse en una vista. Por eso el retraso no es un juego ornamental. Establece una ética de la mirada: la panorámica solo adquiere legitimidad después de atravesar las mediaciones que la distancia tiende a ocultar. El paisaje no desaparece; se vuelve una conclusión provisional y colectivamente cargada.

5. DISCUSIÓN: DE LA REPRESENTACIÓN A LA JURISDICCIÓN DE LA MIRADA

La genealogía permite precisar qué transforma *Chicharras* y qué conserva. Del régimen pictórico-nacional retiene la capacidad del paisaje para condensar una relación entre cuerpos y territorio, pero rechaza que esa condensación pueda darse al comienzo como evidencia. Del régimen industrial-domesticador conserva recursos de la ficción y del espectáculo, pero impide que la diferencia cultural se cierre en tipos estables. De *Ayautla* hereda la centralidad del trabajo y la infraestructura, aunque desplaza el énfasis desde la realización de la obra hacia la autorización de sus fines. De la historia de medios indígenas y cine comunitario toma la autorrepresentación como práctica acumulada, no como garantía automática de transparencia.

Esta coexistencia impide narrar el recorrido como progreso lineal. Las vistas aéreas contemporáneas pueden reactivar la promesa totalizadora del cine temprano; una película comunitaria puede reproducir jerarquías; un documental institucional puede registrar formas poderosas de agencia. Los regímenes son tendencias, no identidades morales. La aportación de *Chicharras* consiste en ponerlos en fricción dentro de su duración. El panorama existe, pero llega tarde; la carretera promete, pero debe ser interrogada; la comunidad aparece, pero no habla al unísono.

El concepto de paisaje deliberativo nombra esa fricción. Su unidad mínima no es el plano bello ni el discurso ambiental, sino el pasaje entre escalas de conocimiento. Un manantial visto, un presupuesto leído, una memoria narrada y una expectativa juvenil no son intercambiables. La película los monta de modo que ninguno pueda decidir por los demás. La deliberación es audiovisual porque encuadre, duración, corte, voz y dispositivo de exhibición organizan qué relaciones pueden compararse.

Este planteamiento amplía la noción de paisaje sin diluirla. Si cualquier interacción territorial fuera paisaje, el concepto perdería capacidad descriptiva. Aquí se mantiene una condición visual: existen operaciones que separan, encuadran y totalizan el espacio. Lo deliberativo surge cuando la película vuelve reflexiva esa separación y somete la totalidad a mediaciones. El interludio del bosque y la panorámica final son contraejemplos productivos. El primero preserva una visualidad que no se reduce a argumento; la segunda confirma que la totalidad no es abolida. Ambos muestran que el problema no es elegir entre mirar y escuchar, sino ordenar políticamente su relación.

Una objeción plausible es que la apertura nocturna y el título tardío respondan únicamente al suspenso narrativo. La demora, aislada, no permitiría inferir una política territorial. Su valor analítico depende de un patrón reiterado: entrar requiere acreditarse; comprender la obra exige traducir documentos; discutirla desborda el cabildo; valorar sus efectos desplaza la atención hacia agua, cuidados, empleo y permanencia. El final no revela una información oculta que resuelva la intriga. Reordena retrospectivamente ese trabajo de mediación. La lectura política se sostiene, por tanto, en la articulación entre tiempos, espacios y objetos, no en la posición cronológica de dos planos por sí sola.

Otra objeción concierne al salto entre forma fílmica y gobierno real. Que una ficción distribuya voces no demuestra que su producción haya eliminado jerarquías ni que una comunidad empírica haya alcanzado consenso. Por eso la aprobación asamblearia, la participación local y las aportaciones en especie funcionan aquí como datos convergentes, no como certificados de igualdad. El alcance de la tesis es formal: *Chicharras* construye una jurisdicción audiovisual en la que la autoridad de la vista general queda condicionada por procedimientos de acceso y discusión. Evaluar la eficacia política del rodaje o el desenlace de una carretera efectiva requeriría investigación etnográfica y técnica distinta.

La propuesta también corrige una lectura exclusivamente identitaria del cine comunitario. La procedencia de la obra, la participación local y la aprobación asamblearia importan, pero no sustituyen el análisis formal. IMCINE (s. f.) documenta que *Chicharras* pasó de una protagonista a una composición coral y que la producción movilizó recursos comunitarios. En pantalla, ese proceso encuentra

equivalentes verificables: posiciones distribuidas, espacios múltiples de conversación y un título que atribuye la película a Guelatao sin ocultar los créditos. La relación entre proceso y forma puede sostenerse porque hay indicios en ambos niveles, no porque uno certifique automáticamente al otro.

Finalmente, el paisaje deliberativo permite reconsiderar la representación de la infraestructura. Frente a la imagen promocional, que presenta obra y territorio como futuro ya armonizado, *Chicharras* hace visible el tiempo previo a la decisión. Frente a una crítica que solo podría denunciar destrucción, conserva la legitimidad de aspiraciones laborales y de conectividad. Su política reside en no resolver de antemano la pregunta. La comunidad no es el obstáculo humano que una carretera debe superar ni el sujeto romántico que debe permanecer inmóvil. Es la instancia plural que reclama producir los criterios del beneficio.

6. CONCLUSIONES

La historia cinematográfica de Oaxaca no puede reducirse a una sucesión de paisajes más o menos auténticos. Entre 1931 y 2024, el territorio ha sido organizado como composición nacional, diferencia domesticable, espacio de trabajo institucionalmente mediado y campo de autorrepresentación comunitaria. Estos regímenes se superponen y reaparecen. Su comparación desplaza la pregunta desde "cómo se ve Oaxaca" hacia "qué relaciones hacen posible y legítima esa visión".

Chicharras interviene en esa historia mediante una política de la demora y la distribución. Su apertura nocturna impide que el espectador posea de inmediato una totalidad; la primera panorámica llega después de controles y permisos. El cabildo reúne información, pero la exigencia de asamblea general revela que la forma institucional no agota la decisión. La videollamada, los trayectos, la fiesta y la conversación juvenil extienden la deliberación. Agua, cuidado y autorregistro reconstruyen el territorio como condición de continuidad. Solo entonces el plano aéreo y el título condensan provisionalmente lo visto.

El paisaje deliberativo permite describir esta operación sin oponer visión y escucha ni idealizar la comunidad. Designa una forma en la que voces, documentos, trabajos, imágenes y saberes alteran lo que puede verse como totalidad y lo que puede decidirse sobre ella. La carretera conecta *Ayautla* y *Chicharras*, pero el intervalo histórico transforma la pregunta: de la capacidad colectiva para construir infraestructura a la capacidad colectiva para autorizar sus finalidades.

La contribución de la película no consiste, por tanto, en abandonar el paisaje. Consiste en privarlo de su derecho a preceder las relaciones que lo producen. En *Chicharras*, la vista aérea final llega después del conflicto, la información y el cuidado. Antes del paisaje hay jurisdicción; después de la deliberación, el panorama puede volver, ya no como fondo disponible, sino como imagen responsable ante quienes lo habitan.

DECLARACIONES

Financiamiento y conflicto de intereses. Este artículo no recibió financiamiento específico. El autor declara no tener conflictos de interés.

Derechos de las figuras. Las figuras 2 y 3 son de elaboración propia. Se autoriza su reproducción junto con el artículo bajo las condiciones editoriales de la revista. Los pies de las figuras 1, 4 y 5 identifican la procedencia de los materiales reproducidos.

7. FILMOGRAFÍA

Alexandrov, G. (Director). (1979). *¡Que viva México!* [Película; material filmado por Sergei M. Eisenstein en México, 1931–1932]. Mosfilm.

Benavides Jr., J. (Director). (1943). *Tierra de pasiones* [Película]. México.

de Fuentes, F. (Director). (1938). *La Zandunga* [Película]. México.

Marán, L. (Directora). (2024). *Chicharras* [Película]. Yī Hagamos Lumbre, Guelatao de Juárez, Sinfoko Films, Laboratorio Experimental de Cine, Grupo Crisara, Pulque Films, Pagamos, Crearte, Oa Sonido, Cuma y 2 Margaritas.

Rovirosa, J. (Director). (1972). *Ayautla* [Documental]. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

8. BIBLIOGRAFÍA

Andrade Fernández, R. (2026). Acoustic mediations: Indigenous sonorities in Latin America. *Journal of Latin American Cultural Studies, 35*(1), 149–161. https://doi.org/10.1080/13569325.2026.2637837

Bautista Santiago, N. A. (2022). Paisajes mediáticos de la Mixteca oaxaqueña: Imágenes para un futuro étnico. *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas, 29*(85), 137–163. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/18973

Brown, J. R. (2022). *Screening space: The making and unmaking of racialized space in 1970s Mexican film* [Tesis doctoral, University of California, Santa Barbara]. eScholarship. https://escholarship.org/uc/item/0c72g3hq

Cuevas Martínez, A. (2022). Cine documental indígena en México: La experiencia de la primera realizadora ikoods. Entrevista a Teófila Palafox. *Dixit, 36*(2), 97–106. https://doi.org/10.22235/d.v36i2.3040

Elden, S. (2013). *The birth of territory*. Chicago: University of Chicago Press.

García Blizzard, M. (2022). *The white Indians of Mexican cinema: Racial masquerade throughout the Golden Age*. Albany: State University of New York Press. https://doi.org/10.2307/jj.18473016

Gómez Velázquez, O. A. (2026). Screening comunalidad: Community cinema, filmmaking, and gender-based violence in Ángeles Cruz's *Nudo mixteco* and Luna Marán's *Tío Yim*. *Journal of Latin American Cultural Studies, 35*(1), 1–22. https://doi.org/10.1080/13569325.2026.2633116

González Hurtado, A. (2021). Resistance and revival: Indigenous women media-makers in contemporary Mexico. *Latin American Perspectives, 48*(2), 63–76. https://doi.org/10.1177/0094582X20988695

Instituto Mexicano de Cinematografía. (s. f.). *"Chicharras", de Luna Marán: Cine en comunalidad*. Recuperado el 25 de agosto de 2026, de https://www.imcine.gob.mx/nota.php?id=123

Larkin, B. (2013). The politics and poetics of infrastructure. *Annual Review of Anthropology, 42*, 327–343. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092412-155522

Lefebvre, M. (2011). On landscape in narrative cinema. *Canadian Journal of Film Studies, 20*(1), 61–78. https://doi.org/10.3138/cjfs.20.1.61

López Barrera, Y. (2025). Una mirada propia: Martha Colmenares y la AZACHIS, primera experiencia de video indígena en México. *Diario de Campo*, (15), 175–200. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/23396

Mino Gracia, F. (2025). El canto comunal de las chicharras. *Ichan Tecolotl*, (396). https://ichan.ciesas.edu.mx/el-canto-comunal-de-las-chicharras/

Nava Morales, E. (2020). Ecos de la comunalidad en Oaxaca a inicios del siglo XXI. *IdeAs*, (16). https://doi.org/10.4000/ideas.9121

Salazkina, M. (2009). *In excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. Chicago: University of Chicago Press.

Schiwy, F. (2019). *The open invitation: Activist video, Mexico, and the politics of affect*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Schiwy, F., & Wammack Weber, B. (Eds.). (2017). *Adjusting the lens: Community and collaborative video in Mexico*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1sq5trw

Wortham, E. C. (2004). Between the state and indigenous autonomy: Unpacking video indígena in Mexico. *American Anthropologist, 106*(2), 363–368. https://doi.org/10.1525/aa.2004.106.2.363

Wylie, J. (2007). *Landscape*. London: Routledge.

Yī Hagamos Lumbre. (s. f.). *Chicharras*. Recuperado el 25 de agosto de 2026, de https://hagamoslumbre.org/index.php/chicharras/

Zamorano Villarreal, G. (2025). Proyectar la promesa: Cine y ferrocarriles en el Istmo de Tehuantepec. *Encartes, 8*(16), 215–244. https://doi.org/10.29340/en.v8n16.425

Ida al campo: Transposición espacial, cuerpo y recorrido audiovisual en la Ciudad Abierta de Amereida

RODRIGO CEPEDA ORTIZ
Arquitecto. PUCV. Doctorando en Arquitectura Universidad de Sevilla
Filiación institucional: Docente Universidad de Valparaíso. Escuela de Cine y Artes Audiovisuales.
ORCID: 0000-0003-2993-3093

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Journey to the countryside: Spatial transposition, body and audiovisual itinerary in the Ciudad Abierta of Amereida
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 128-141
Recepción: junio 2026
Aceptación: agosto 2026

RESUMEN

El artículo examina *Ida al campo* (2025), ensayo audiovisual realizado por la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de la Universidad de Valparaíso, con el apoyo de la Corporación Cultural Amereida y el Laboratorio Rizoma. Presentada como parte de la instalación *Hospedería del Teatro: Inhabiting in and from the Poetry of La Ronda* en la Bienal de Arquitectura de Venecia, la obra articula paisaje, arquitectura, danza, archivo y la lectura bilingüe del poema de Friedrich Hölderlin. Se propone comprender el video como una transposición espacial: el espacio físico de Ciudad Abierta pasa al lenguaje audiovisual mediante el recorrido de la cámara, la acción corporal, el montaje y el sonido. Esta operación expresa cualidades de la espacialidad observada y, simultáneamente, configura otro estado del espacio: una organización temporal y perceptiva referida al territorio de origen, pero dotada de una forma propia, en la que la experiencia situada se transforma para ser recorrida y percibida por un espectador-habitante.

Palabras clave: Ciudad Abierta; transposición espacial; cine y arquitectura; videodanza; espectador-habitante.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6064

ABSTRACT

This document examines *Ida al campo* (2025), an audiovisual essay produced by the School of Film and Audiovisual Arts at the University of Valparaíso, with the support of the Amereida Cultural Corporation and the Rizoma Laboratory. Presented as part of the installation *Hospedería del Teatro: Inhabiting in and from the Poetry of La Ronda* at the Venice Architecture Biennale, the work articulates landscape, architecture, dance, archival material, and a bilingual reading of a poem by Friedrich Hölderlin. The video is understood here as a spatial transposition: the physical space of Ciudad Abierta is translated into audiovisual language through camera movement, bodily action, editing, and sound. This process expresses qualities of the observed spatiality while simultaneously configuring a new state of space—a temporal and perceptual organization rooted in the original territory yet possessing a distinct form, wherein situated experience is transformed to be traversed and perceived by a spectator-inhabitant.

Keywords: Ciudad Abierta; spatial transposition; film and architecture; videodance; spectator-inhabitant.



EL AUDIOVISUAL COMO FORMA DE HABITAR

En 2025, *Ida al campo* fue incorporado a la instalación *Hospedería del Teatro: Inhabiting in and from the Poetry of La Ronda* presentada en el Arsenale durante la 19.ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia. Realizado por la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de la Universidad de Valparaíso, con el apoyo de la Corporación Cultural Amereida y el Laboratorio Rizoma, el video debía ofrecer al visitante una aproximación al territorio donde se emplaza la futura hospedería. Su operación construye un recorrido audiovisual que enlaza el paisaje dunar, las obras arquitectónicas, los cuerpos en movimiento, las voces poéticas y diferentes fragmentos de archivo.

La hipótesis de este artículo sostiene que *Ida al campo* realiza una transposición espacial de Ciudad Abierta. Mediante la palabra, la acción corporal, el recorrido de la cámara, el sonido y el montaje, la espacialidad física del territorio adquiere otro estado en el lenguaje audiovisual. Este espacio conserva huellas y cualidades del lugar observado y las reorganiza en una configuración temporal y perceptiva propia. La película produce una espacialidad cinematográfica referida a Ciudad Abierta, donde lugares, acciones y duraciones pueden ser experimentados de manera articulada.

Desde esta perspectiva, las imágenes también se habitan. Giuliana Bruno (2002) relaciona la experiencia cinematográfica con el viaje y propone comprender al espectador como un habitante-viajero que atraviesa geografías visuales y afectivas. Sobchack (1992) entiende la relación con la película como una experiencia encarnada: el espectador percibe movimientos, distancias, direcciones, ritmos y duraciones desde su propia condición corporal. Gaudin (2018), por su parte, distingue entre el espacio representado y la espacialidad dinámica inscrita en el cuerpo mismo de la película. En Ida al campo, el espectador deviene un espectador-habitante: recorre la espacialidad transpuesta por el audiovisual y experimenta tiempo, acción y lugar como dimensiones concurrentes.

Esta operación surge de un proceso de investigación-creación en el que observar, permanecer, improvisar, filmar y montar constituyen prácticas vinculadas de exploración espacial. Siguiendo a Borgdorff (2012), la investigación artística produce reflexión en y a través de la práctica. La experiencia directa del territorio se transforma por medio del cuerpo y de los recursos audiovisuales, mientras la obra permite volver a percibir el lugar desde una organización diferente.

CIUDAD ABIERTA: PALABRA, TERRITORIO Y OBRA

La Ciudad Abierta de Amereida se extiende sobre un territorio de dunas, quebradas, humedales y borde costero situado en Ritoque, al norte de la desembocadura del río Aconcagua. Fue fundada a comienzos de la década de 1970 por arquitectos, poetas, artistas y diseñadores vinculados a la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Desde su origen se concibe como un espacio abierto a la convergencia de Vida, Trabajo y Estudio, dimensiones reunidas en una experiencia común sostenida en el territorio.

Ciudad Abierta mantiene una estrecha relación histórica con la pedagogía desarrollada por la e[ad] PUCV. Es un lugar habitado y una extensión abierta a la experimentación poética, artística y arquitectónica, donde confluyen residentes, profesores, estudiantes, artistas e invitados. El texto *Ritoque: Ciudad Abierta* vincula su origen con el propósito de reunir vida, trabajo y estudio, y señala que sus edificaciones e instalaciones se desprenden de actos poéticos desarrollados colectivamente (Escuela de Arquitectura UCV, 1992). Esta relación permite reconocer su dimensión formativa inicial. Ciudad Abierta trasciende ese vínculo y continúa en una permanente condición de apertura mediante la hospitalidad expresada en los quehaceres de sus ciudadanos y en la acogida de los huéspedes que ocasionalmente la visitan. Tal es el caso de los realizadores de *Ida al campo*, quienes ingresan al territorio para permanecer, observar y trabajar junto a quienes lo habitan.

Las hospederías, ágoras, talleres y demás obras que ocupan el territorio surgen progresivamente de observaciones, actos poéticos, experiencias colectivas y faenas de construcción. Cada proyecto incorpora la permanencia en el lugar, el reconocimiento de sus condiciones y la apertura de una pregunta sobre cómo habitarlo. La arquitectura queda vinculada al acontecer de la vida en común y permanece abierta a nuevas acciones y transformaciones.

Esta condición resulta decisiva para comprender la película. Las obras aparecen como presencias de una práctica sostenida donde palabra, cuerpo, materia y territorio participan de la aparición de la forma. Garcés Alzamora (2019) profundiza esta relación al pensar la arquitectura desde su dimensión teatral: el lugar se manifiesta cuando cuerpos, movimientos y espectadores configuran una escena compartida.

La palabra ocupa una posición fundacional. El cuadernillo *Ciudad Abierta–Ágora 7.1.1971: Apertura de los terrenos* relata que, antes de señalar el lugar del ágora y las posibles formas de ocupación, quienes participaron en la apertura de los terrenos se reunieron a almorzar después de escuchar, en español y alemán, el poema *Ida al campo* de Friedrich Hölderlin (Ciudad Abierta, 1971). La lectura antecedió al trazado arquitectónico y dispuso una primera orientación ante el territorio. El llamado inicial del poema nombra una disposición: salir al encuentro del campo y permanecer abierto a las relaciones que puedan originarse entre palabra, paisaje, acciones y vida compartida. El cuadernillo formula esta experiencia como coincidencia de "lugar y palabra, forma y acontecer".

El video vuelve sobre ese acto inaugural desde las condiciones contemporáneas del cuerpo, la cámara y la imagen audiovisual. Las voces de Jaime Reyes, Manuel Sanfuentes, Eugenia «Quena» Aguirre y Diletta Cimadamore pronuncian nuevamente el poema en español e italiano. El título nombra así un doble movimiento: retornar a la palabra que abrió poéticamente los terrenos y emprender otro recorrido por Ciudad Abierta.

LABORATORIO RIZOMA: DEL EJERCICIO CORPORAL AL VIDEO-POEMA

El proceso comenzó en 2018, a partir de la voluntad del realizador de crear una película sobre el territorio de Ciudad Abierta. El encuentro con Andrés Garcés Alzamora, arquitecto y habitante del lugar, abrió la posibilidad de iniciar una serie de ejercicios de percepción espacial mediante la danza. La intención era sostener un proceso generado en la hospitalidad de Ciudad Abierta, de modo que el audiovisual surgiera desde la poética de ser huéspedes. A este trabajo se incorporaron la bailarina y coreógrafa Francisca Silva Gazitúa y la arquitecta y bailarina Paula Olmedo. Junto con Rodrigo Cepeda Ortiz conformaron el Laboratorio Rizoma, espacio de investigación-creación dedicado a explorar las relaciones entre danza, cine y arquitectura.

La hospitalidad operó como condición creativa. La cámara ingresó al territorio como parte de una experiencia compartida de observación y trabajo. Los ejercicios atendían a los apoyos, las distancias, las direcciones y las formas de equilibrio sugeridas por las obras y el paisaje. Las improvisaciones permitieron reconocer trayectorias y relaciones espaciales surgidas durante la acción.

Durante la pandemia, estas prácticas continuaron en espacios domésticos mediante pequeñas piezas audiovisuales. Habitaciones, corredores, ventanas, muebles y objetos cotidianos se convirtieron en campos de observación corporal. Parte de ese trabajo confluyó posteriormente en *Fragmentos de un cuerpo* cortometraje de videodanza dirigido por Rodrigo Cepeda, con coreografía de Francisca Silva, presentado el 20 de abril de 2024 en la jornada inaugural de la Primera Bienal de Danza Moderna y Contemporánea de la Región de Valparaíso. Rizoma desarrolló desde entonces una trayectoria propia, mientras las búsquedas iniciadas en Ciudad Abierta convergieron en la versión definitiva de *Ida al campo* concluida en 2025.

EL POEMA COMO PARTITURA DEL RECORRIDO

El poema ingresó al proceso creativo a través de la voz. Inicialmente fue leído por los poetas Manuel Sanfuentes y Jaime Reyes; posteriormente se incorporó la lectura de Quena Aguirre. Estos registros sonoros dieron inicio a las búsquedas audiovisuales y corporales por el territorio y sus obras. La escucha antecedió a la imagen y dispuso un campo de resonancias desde el cual caminar, improvisar y filmar.

Las grabaciones se convirtieron en una línea que fue evolucionando libremente con la resonancia de la palabra poética. El cielo, el suelo, el valle, la casa de huéspedes y la apertura del campo aparecieron como fuerzas capaces de orientar movimientos, encuadres y duraciones. El poema actuó como una partitura abierta, susceptible de variaciones y encuentros surgidos durante el trabajo en el lugar.

En el montaje, las imágenes y las palabras comenzaron a atraerse y a conformar las secuencias, con el poema como línea principal. Esta atracción recuerda la idea de Bresson (1975) de que una imagen se transforma por el contacto con otra. En la película, ese contacto comprende también las voces, los silencios, los sonidos del territorio y las acciones corporales. Cada elemento modifica el sentido y la duración de los demás.

La voz italiana de Diletta Cimadamore fue incorporada para la exhibición en Venecia. Su aparición abrió nuevamente el poema y lo vinculó con otra tradición de voz y territorio. La alternancia entre español e italiano transforma el ritmo, la respiración y la materialidad sonora de las palabras, prolongando el viaje desde Ritoque hacia la escena de exhibición.

TRANSPOSICIÓN ESPACIAL: CUERPO, CÁMARA Y ARQUITECTURA

El concepto de transposición espacial se propone para nombrar el paso de una experiencia del espacio físico hacia una configuración producida por el lenguaje audiovisual. El término ha sido desarrollado por el autor en su investigación doctoral sobre la expresión del espacio arquitectónico en el cine de Raúl Ruiz y aplicado experimentalmente en el estudio audiovisual del territorio ferroviario Valparaíso–Limache, realizado en el curso Cine, Arquitectura y Performance de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. En ambos casos, permite observar cómo las relaciones espaciales se transforman al atravesar distintos medios, operaciones y formas de experiencia.

En Ida al campo, la cámara selecciona fragmentos, establece posiciones y trayectorias, modifica escalas y produce duraciones. Los cuerpos hacen aparecer apoyos, vacíos, límites y tensiones. El sonido expande el campo visible, mientras el montaje asocia y ordena lugares y momentos registrados por separado, construyendo una lectura audiovisual del espacio recorrido y habitado por la cámara. La transposición conserva la referencia al territorio físico y produce una espacialidad fílmica con una organización propia.

Esta espacialidad se articula mediante movimientos que conducen la percepción desde la extensión territorial hacia la proximidad corporal y desde las obras hacia el paisaje abierto. El análisis reconoce tres momentos relacionados: la mirada aérea y el descenso; la entrada y activación de las obras; y el retorno a lo abierto.

1. LA MIRADA AÉREA Y EL DESCENSO

La secuencia inicial surge de la escucha del poema y de la resonancia que adquiere en él la relación entre el cielo y el suelo. Esta presencia lleva a pensar la cámara como un personaje aéreo que viaja levemente, como el viento, por el territorio. Su condición de huésped aéreo establece una primera forma de aproximación: observa, se orienta y atraviesa el campo sin fijarlo.

Desde la altura observa el campo dunar, el estero Mantagua, las quebradas y las obras dispersas de Ciudad Abierta. La presencia del océano Pacífico sitúa el paisaje dentro de una dimensión territorial americana. En la cartografía poética de Amereida, el Pacífico aparece como la aventura; posteriormente, Godofredo Iommi desarrolla la expresión «el Pacífico es un mar erótico», vinculándolo con el juego y la apertura (Iommi, 1984; Iommi & Reyes, 2016). El video busca relacionar la experiencia audiovisual con la experiencia poética del territorio de Ritoque, proyectado hacia la inmensidad americana, mientras el mar aparece como espacio de aventura, juego y orientación.

El descenso aproxima la mirada a la Hospedería del Megaterio, el cementerio y las huellas que atraviesan la arena. La extensión cartográfica adquiere espesor hasta alcanzar el detalle de unos pies que avanzan sobre uno de los muros de la Hospedería del Errante. El tránsito desde el océano y el horizonte americano hacia el punto de apoyo reúne dos escalas extremas: la visión de la totalidad territorial y la proximidad del cuerpo en contacto con la materia.

2. ENTRAR Y ACTIVAR LAS OBRAS: CUERPO, CÁMARA Y ARQUITECTURA

La condición de huésped aéreo, leve y en movimiento, se transforma cuando la cámara desciende e ingresa en las obras. En el Pozo Escultórico acompaña la excavación, los muros y el recorte vertical del cielo. Los cuerpos situados en distintos niveles hacen perceptibles la profundidad, la altura y las relaciones entre el fondo de la obra y sus bordes.

En la Hospedería de la Puntilla, la aparición de Quena Aguirre introduce el habitar cotidiano y la memoria. Su desplazamiento por el interior y el gesto de tomar un libro vinculan la arquitectura con una vida sostenida en el tiempo. Junto a esta presencia aparecen, en otras obras, los cuerpos danzantes como habitantes en un estado distinto de atención. Sus movimientos resuenan corporalmente con los vacíos, los límites y las geometrías, revelando relaciones espaciales que surgen durante la acción. La película reúne el habitar cotidiano y el habitar performático como dos formas de experimentar y hacer aparecer la arquitectura.

En la Mesa del Entre Acto, obra exterior situada sobre la arena, Francisca Silva desarrolla una improvisación que comienza con el caminar y continúa sobre la mesa. Su cuerpo se relaciona con las líneas, los apoyos y las direcciones de la obra. En la Hospedería del Errante, siete figuras avanzan sobre un muro; la cercanía de los pies, el hormigón, la altura y el horizonte convierten el desplazamiento en una experiencia de precisión y equilibrio.

La cámara participa de estas acciones al situarse a ras de suelo, retroceder ante los cuerpos o elevarse para relacionarlos con el territorio. Estas experiencias revelan las «geometrías intangibles» investigadas por Rizoma: trayectorias, tensiones, equilibrios y proximidades que aparecen durante la interacción entre cuerpo y arquitectura. El registro audiovisual les otorga duración y permite relacionarlas con movimientos realizados en otros lugares y momentos. El espectador-habitante atraviesa las obras por medio de estas variaciones de escala, posición y tiempo.

3. EL RETORNO A LO ABIERTO

El recorrido vuelve hacia el estero Mantagua, el puente ferroviario, las aves y la desembocadura. La cámara avanza a ras del agua; los reflejos modifican la estabilidad del horizonte y el puente introduce una dirección transversal. El vuelo de las aves prolonga las trayectorias de los cuerpos y de la cámara hasta que la mirada vuelve a elevarse sobre el paisaje.

Este retorno conserva la memoria de las obras atravesadas. Elevarse, descender, entrar, bordear, sostenerse, cruzar y volver a elevarse componen la experiencia espacial de la película. El espectador-habitante regresa con la cámara a lo abierto. Su percepción conserva las escalas, materias, sonidos y movimientos experimentados durante el recorrido. El paisaje final reúne cielo, suelo y agua, y proyecta nuevamente la experiencia de Ritoque hacia la inmensidad del territorio americano. Esta apertura adquiere también una dimensión acústica: las voces, los registros de campo y las texturas elaboradas por el diseño sonoro construyen otra forma de recorrer y experimentar el territorio.

LA TRANSPOSICIÓN SONORA DEL TERRITORIO

La banda sonora articula dos estratos. El primero está constituido por las voces de Manuel Sanfuentes, Jaime Reyes, Quena Aguirre y Diletta Cimadamore. Sus timbres, ritmos y respiraciones mantienen abierta la línea del poema. El segundo corresponde al diseño sonoro de Martín Barquero, elaborado a partir de registros realizados en el territorio: aire, olas, agua, helicópteros, pasos, silencios y resonancias interiores.

Durante la posproducción, realizada desde París, Barquero visionó la película y transformó estos registros mediante modificaciones temporales de ritmo y cadencia; variaciones de altura, tono y espectro; filtrado y ecualización; procesos de modulación y degradación; y operaciones espaciales orientadas a la inmersión. Estas intervenciones desplazaron los sonidos desde su condición documental hacia una composición acústica propia de la película.

Mediante estas operaciones, la banda sonora transforma el paisaje sonoro registrado en una espacialidad acústica que dialoga con las formas arquitectónicas y el paisaje natural. El aire, las olas, el agua, los helicópteros, los pasos y las resonancias interiores adquieren nuevas duraciones, alturas, densidades y posiciones. De esta transformación surgen texturas sonoras abstractas que acompañan las geometrías, los movimientos y las atmósferas de las imágenes.

La transposición espacial de Ida al campo incluye una transposición sonora. El paisaje acústico de Ciudad Abierta es registrado, escuchado y transformado hasta convertirse en una espacialidad que envuelve al espectador-habitante. Las voces, las texturas abstractas y los sonidos reconocibles permiten experimentar direcciones, distancias, materias y ritmos que amplían el espacio visible y participan de la forma audiovisual de la película.

ARCHIVO, MEMORIA Y COEXISTENCIA TEMPORAL

Los materiales provenientes del Archivo Histórico José Vial Armstrong[1] introducen registros en 16 mm, actos poéticos, pinturas no albergadas, obras desaparecidas y acciones colectivas. Sus diferencias de textura, color, formato y movimiento hacen visible la distancia temporal. El montaje reúne estos materiales con las tomas contemporáneas y produce una coexistencia entre tiempos heterogéneos.

Didi-Huberman (2006) propone pensar el anacronismo de las imágenes como una apertura de la historia a temporalidades que se entrelazan. Una imagen contiene supervivencias, retornos y latencias que actúan en el presente. Desde esta perspectiva, el archivo de Ciudad Abierta participa en la película como una fuerza viva: los gestos, las faenas y las obras del pasado reaparecen dentro del recorrido actual y modifican su percepción.

Durante el montaje, las imágenes de archivo fueron concebidas como una materia temporal que ingresaba progresivamente en la película. Primero abrían el video y establecían la presencia de otros tiempos en Ciudad Abierta. Luego se colaban en los intersticios y umbrales de las obras existentes, haciendo aparecer el pasado dentro de los espacios registrados en el presente. En la secuencia de la Casa de los Nombres, el archivo se desplegaba con mayor duración para mostrar el proceso de concepción, construcción y transformación territorial de la obra.

La Casa de los Nombres constituye uno de los momentos centrales del archivo. Fue realizada con motivo de la celebración de los cuarenta años de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV. Su construcción se adentró en la duna: el terreno fue excavado y su geometría reconfigurada para permitir que el viento pasara sobre la obra. Las imágenes muestran las faenas, las acciones colectivas y la transformación progresiva del suelo. El archivo permite experimentar la arquitectura como un proceso desarrollado en el tiempo y como una intervención que trabaja directamente con las fuerzas del territorio.

Las tres operaciones —abrir, colarse y desplegar— otorgan al archivo una acción dentro del montaje. Las imágenes históricas atraviesan la espacialidad presente y, en el caso de la Casa de los Nombres, restituyen la duración de un proceso constructivo y territorial. El anacronismo descrito por Didi-Huberman adquiere así una forma audiovisual concreta: las imágenes del pasado actúan en el presente de la película y hacen reaparecer gestos, faenas y transformaciones que sobreviven a través del archivo.

Para el espectador-habitante, estas imágenes abren recorridos dentro del recorrido. El territorio presente contiene otras capas y otros territorios: aquellos que fueron construidos, habitados, transformados o borrados por el tiempo y por la acción de las arenas. La coexistencia temporal permite experimentar Ciudad Abierta como una obra en permanente transformación, donde aparición y desaparición forman parte de su modo de habitar.

GRAVEDAD, GRACIA Y ARABESCO

La relación entre gravedad y gracia permite aproximarse a los movimientos que atraviesan Ida al campo. Simone Weil (1947) entiende la gravedad como la fuerza que somete los cuerpos a la necesidad, al peso y a las condiciones materiales del mundo. La gracia introduce una apertura dentro de ese orden: una fuerza leve que permite encontrar otra orientación. Ambas condiciones coexisten en la experiencia corporal. El cuerpo pesa, cae y busca apoyo; también se eleva, danza y descubre una libertad posible dentro de la materia.

[1]: Este Archivo cuenta con un repositorio digital, online, en el siguiente enlace: Página no encontrada [Error 404] - e[ad] - Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV

Esta tensión encuentra una resonancia arquitectónica en una idea de Patricio Cáraves, recordada de sus clases: la arquitectura se debate entre lo gravitacional y el arabesco. En *Ocio y arquitectura* Cáraves (2010) observa el paseo como un acto realizado sin prisa, donde el pie, el ojo, la palabra y la escucha participan de una apertura de los sentidos. La arquitectura ofrece una "extensión orientada" e invita al pie a desplazarse distraídamente, siguiendo un ritmo de pasos y detenciones. El arabesco puede comprenderse como el dibujo libre que el cuerpo traza al recorrer el espacio: una línea que se desvía, se curva, se interrumpe y vuelve a comenzar.

En la película, lo gravitacional se manifiesta en las dunas, las excavaciones, los muros de hormigón y las pendientes. En el Pozo Escultórico, la arquitectura se adentra en la tierra mientras los cuerpos ocupan distintas alturas y orientan la mirada hacia el cielo. En la Hospedería del Errante, los pies avanzan sobre el espesor del muro y hacen visible el esfuerzo de sostener el equilibrio. El peso se concentra en el punto de apoyo y cada paso contiene la posibilidad de la caída.

Desde esa relación con la gravedad surge el arabesco. Los cuerpos danzantes dibujan trayectorias sobre la arena y las obras; sus movimientos recorren vacíos, bordes, planos y desniveles. En la Mesa del Entre Acto, Francisca Silva pasa del caminar sobre la arena al movimiento sobre la mesa, prolongando las líneas de la obra mediante giros, extensiones y cambios de dirección. La arquitectura recibe el movimiento y el cuerpo vuelve perceptibles geometrías que permanecían latentes. El arabesco aparece como una libertad del gesto sostenida en la materia.

La cámara participa de esta oscilación. Su condición de huésped aéreo le permite viajar levemente sobre el territorio, acompañar el viento y proyectar la mirada hacia el horizonte americano. Luego desciende, entra en las obras y se aproxima a los pies, los muros y las superficies. Entre el vuelo y el apoyo, la película encuentra una forma audiovisual de la gracia: una levedad nacida del contacto con la gravedad. El diseño sonoro realiza un movimiento semejante al transformar sonidos concretos del territorio en texturas que parecen flotar alrededor de las imágenes.

El espectador-habitante experimenta esta mixtura de peso y levedad. Su mirada pasa de la extensión aérea del territorio al contacto próximo del cuerpo con la arquitectura. Los movimientos de la cámara y de los bailarines dibujan arabescos temporales que enlazan suelo y cielo, materia y apertura, detención y desplazamiento. Ida al campo busca sugerir que el territorio de Ciudad Abierta de Amereida se debate también entre gravedad y gracia: es un lugar físico, sometido al peso de sus materiales, a la movilidad de las dunas y a las fuerzas del paisaje, y habitado desde la gracia de los actos poéticos, la libertad de los gestos y el juego de las formas.

CONCLUSIONES

Ida al campo nace de la escucha del poema y de una práctica desarrollada en el ámbito de la hospitalidad de Ciudad Abierta. Ser huéspedes permitió entrar en relación con el territorio desde la permanencia, la atención y la disponibilidad al encuentro. La palabra poética abrió una disposición compartida desde la cual observar, caminar, danzar y filmar. El audiovisual fue tomando forma dentro de ese proceso, acompañando las relaciones que surgían entre los cuerpos, las obras y el paisaje.

La transposición espacial lleva esta experiencia hacia una espacialidad propia de la película, mantenida en permanente tránsito. La cámara atraviesa umbrales físicos y temporales, enlaza las obras existentes con las imágenes supervivientes del archivo y desplaza la mirada entre escalas extremas: desde la levedad del vuelo sobre el territorio americano hasta la máxima proximidad del pie apoyado en el muro. Entre ambas dimensiones, el montaje configura un espacio referido a Ciudad Abierta y transformado por la duración, el movimiento, la voz y el sonido. El espectador-habitante entra en ese recorrido y experimenta las imágenes como lugares de paso, detención y memoria.

La película encuentra su tensión fundamental en el debate entre gravedad y gracia. La gravedad arraiga los cuerpos en la arena, las excavaciones, los muros y las fuerzas materiales del paisaje. La gracia aparece en los actos poéticos, en la libertad del gesto y en los arabescos trazados por la danza, la cámara y el viento. Ciudad Abierta de Amereida se ofrece como un territorio sostenido por esa tensión: un lugar donde el peso de la materia acoge la aparición de lo leve y donde la arquitectura permanece abierta al juego de las formas y a nuevas maneras de habitar.



>> Figura 1. Portada y contraportadaEdición libro poema Ida al campo, de Holderlin (|978). traducido por Godofredo Iommi, y publicado por Ediciones PUCV Fuente: https://wiki.ead.pucv.cl/Ida_al_campo

POEMA IDA AL CAMPO (Friedrich Hölderlin *(Traducción de Godofredo Iommi; 1978)*

A Landauer

¡Ven! A lo abierto, amigo!
Cierto, lo brillante restado,
hoy, bajo y estrecho, nos encierra el cielo,
ni los cerros están ni aun abiertas de los bosques
las cumbres, al deseo
y vacío descansa de canciones el aire.

Nublado está hoy, dormitan callejuelas y calles
y casi quiere aparecérseme, sea, como la plomiza edad.
Sin embargo logrado el deseo,
no por una hora el recto creyente desespera.
Y al gozo queda consagrado el día.

Pues, no menos alegra, lo que recibimos del cielo,
cuando él se resiste y protege a los niños al cabo
solo que semejante palabra, así mismo el paso y el ánimo,
merezcan el fruto pleno y veraz sea el deleite.

Por eso espero, aun, y si lo deseado comenzamos,
y, antes, nuestra lengua, decidimos y hallada la palabra
y abierto esté el corazón, de frentes ebrias
brotarán las más altas reflexiones
y con las nuestras, junto,
comenzará el apogeo del cielo
y a la abierta mirada lo luminoso se abrirá.

Pues no es grandioso, más a la vida pertenece
lo que deseamos y aparece, a la vez digno y espontáneo
así también vienen las golondrinas, portadoras de prosperidad
siempre, tantas, prematuras del verano, al país.

De igual modo, arriba,
para consagrar con la mejor palabra el suelo
donde la casa de huéspedes construye el discreto anfitrión,
así ellos catan y ven la hermosura y plenitud del país
y que, como el corazón lo anhela, franco y abierto,
al espíritu conforme
banquete y danza y cantos,
el júbilo de Stuttgart sea coronado.
Por eso, hoy,
deseosos nosotros ascendemos la colina
puedan, aun mejor que la afable luz de mayo,
de ello hablar
los huéspedes
y de lo mismo la imagen dilucidar.

Bien de otro modo,
como algunos prefieren,
pues antigua es la costumbre
y se ve luego sonreír los dioses sobre nosotros,
pudiese el carpintero en la cumbre del techo
cumplir el adagio.
Nosotros, bien que se cumpla,
lo nuestro habremos hecho.

Pero bello es el lugar
cuando en las fiestas de la primavera
el valle se abre,
cuando a lo largo del Neckar
los sauces enverdecen, el bosque,
los árboles temblando,
sucesivos, blancos, ondulantes
en el aire mecedor
y cobijada por una nube en la roja colina,
la vid amanece y crece y entibia
bajo el asoleado aroma

Der Gang aufs Land[1]

Komm! ins Offene, Freund! zwar glänzt ein Weniges heute
Nur herunter und eng schließet der Himmel uns ein.
Weder die Berge sind noch aufgegangen des Waldes
Gipfel nach Wunsch und leer ruht von Gesange die Luft.
Trüb ists heut, es schlummern die Gäng und die Gassen und fast will
Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit.
Dennoch gelinget der Wunsch, Rechtglaubige zweifeln an Einer
Stunde nicht und der Lust bleibe geweihet der Tag.

Denn nicht wenig erfreut, was wir vom Himmel gewonnen,
Wenn ers weigert und doch gönnet den Kindern zuletzt.
Nur daß solcher Reden und auch der Schritt' und der Mühe
Wert der Gewinn und ganz wahr das Ergötzliche sei.
Darum hoff ich sogar, es werde, wenn das Gewünschte
Wir beginnen und erst unsere Zunge gelöst,
Und gefunden das Wort, und aufgegangen das Herz ist,
Und von trunkener Stirn höher Besinnen entspringt,
Mit der unsern zugleich des Himmels Blüte beginnen,
Und dem offenen Blick offen der Leuchtende sein.
Denn nicht Mächtiges ists, zum Leben aber gehört es,
Was wir wollen, und scheint schicklich und freudig zugleich.
Aber kommen doch auch der segenbringenden Schwalben
Immer einige noch, ehe der Sommer, ins Land.
Nämlich droben zu weihn bei guter Rede den Boden,
Wo den Gästen das Haus baut der verständige Wirt;
Daß sie kosten und schaun das Schönste, die Fülle des Landes,
Daß, wie das Herz es wünscht, offen, dem Geiste gemäß
Mahl und Tanz und Gesang und Stuttgarts Freude gekrönt sei,
Deshalb wollen wir heut wünschend den Hügel hinauf.
Mög ein Besseres noch das menschenfreundliche Mailicht
Drüber sprechen, von selbst bildsamen Gästen erklärt,
Oder, wie sonst, wenns andern gefällt, denn alt ist die Sitte,
Und es schauen so oft lächelnd die Götter auf uns,
Möge der Zimmermann vom Gipfel des Daches den Spruch tun,
Wir, so gut es gelang, haben das Unsre getan.

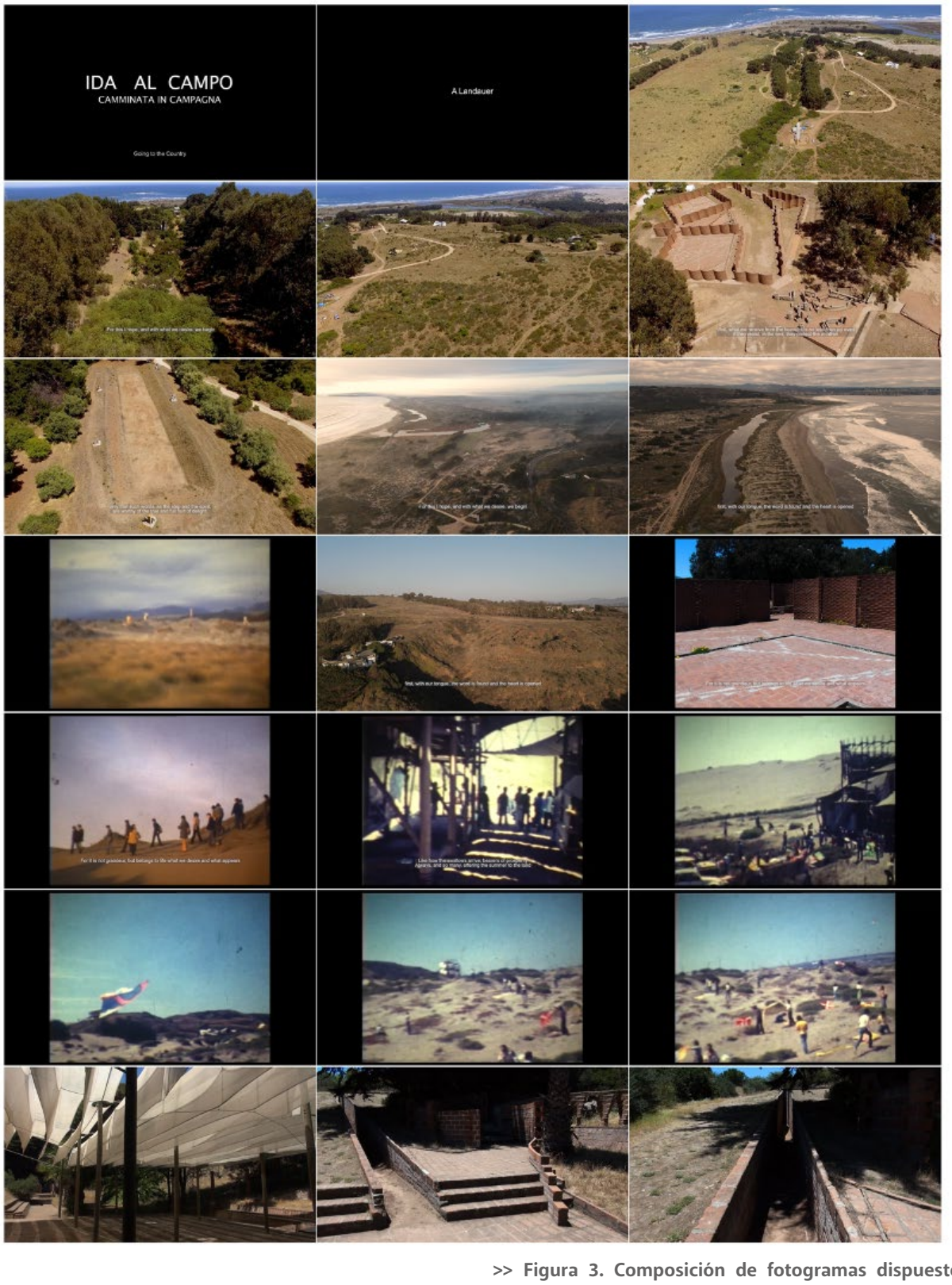
Aber schön ist der Ort, wenn in Feiertagen des Frühlings
Aufgegangen das Tal, wenn mit dem Neckar herab
Weiden grünend und Wald und all die grünenden Bäume
Zahllos, blühend weiß, wallen in wiegender Luft,
Aber mit Wölkchen bedeckt an Bergen herunter der Weinstock
Dämmert und wächst und erwarmt unter dem sonnigen Duft.

>> Figura 2. Texto en alemán, del poema Ida al campo, de Holderlin (1978). traducido por Godofredo Iommi, y publicado por Ediciones PUCV Fuente: https://wiki.ead.pucv.cl/Ida_al_campo

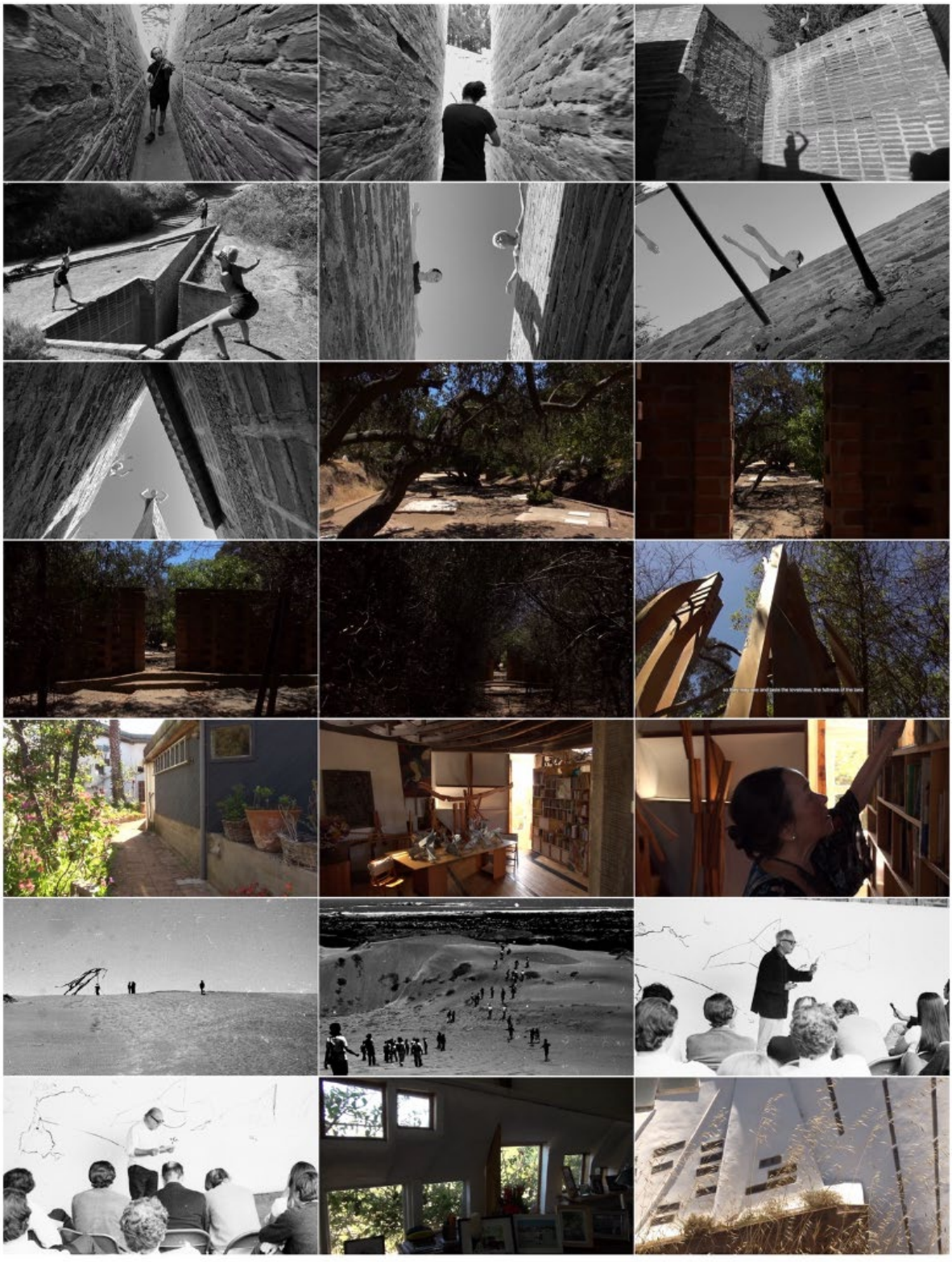
CONTINUIDAD DE FOTOGRAMAS DE IDA AL CAMPO

Las cuatro figuras reúnen los fotogramas según su orden de aparición y permiten recorrer visualmente la continuidad de la película.

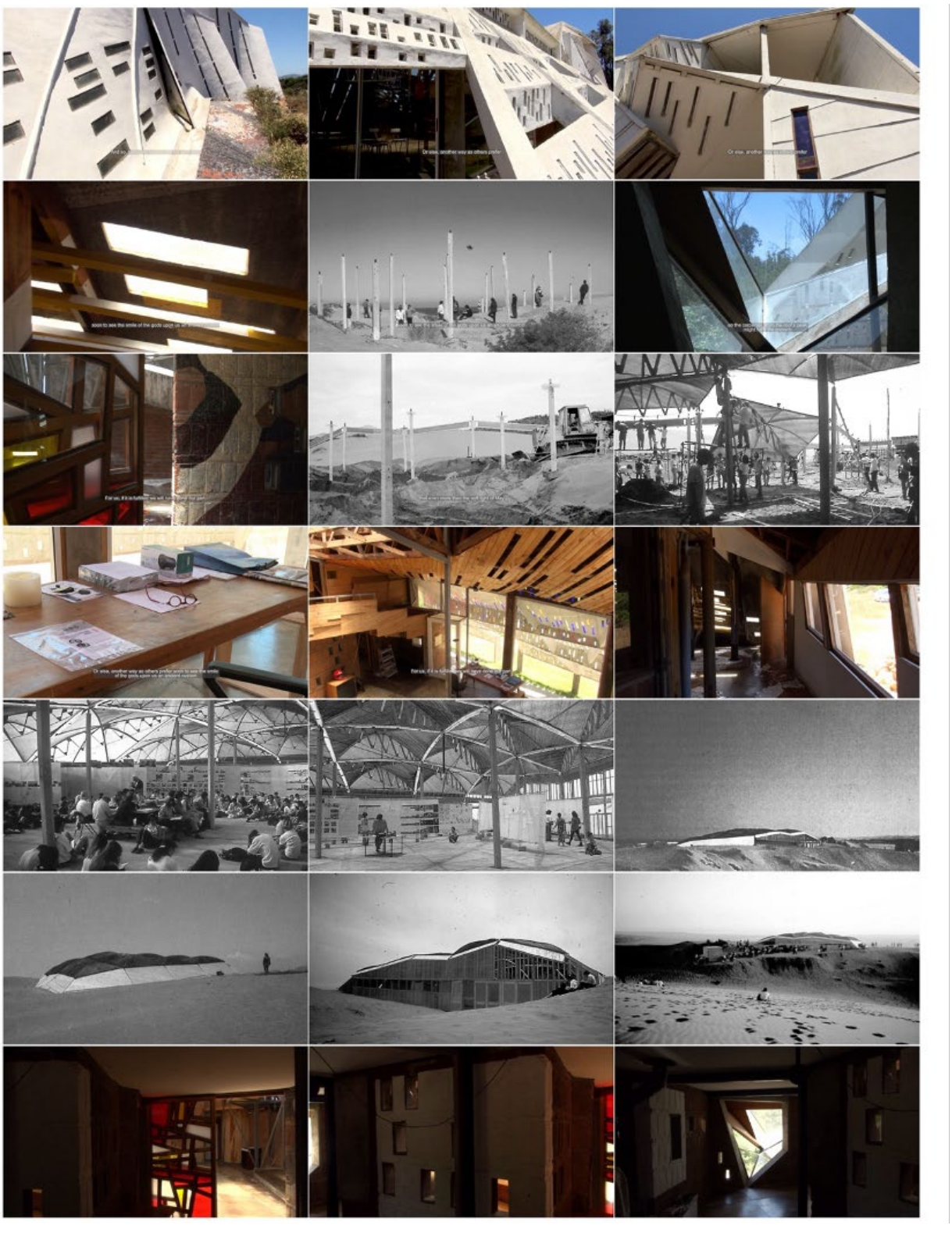
PARTE I.



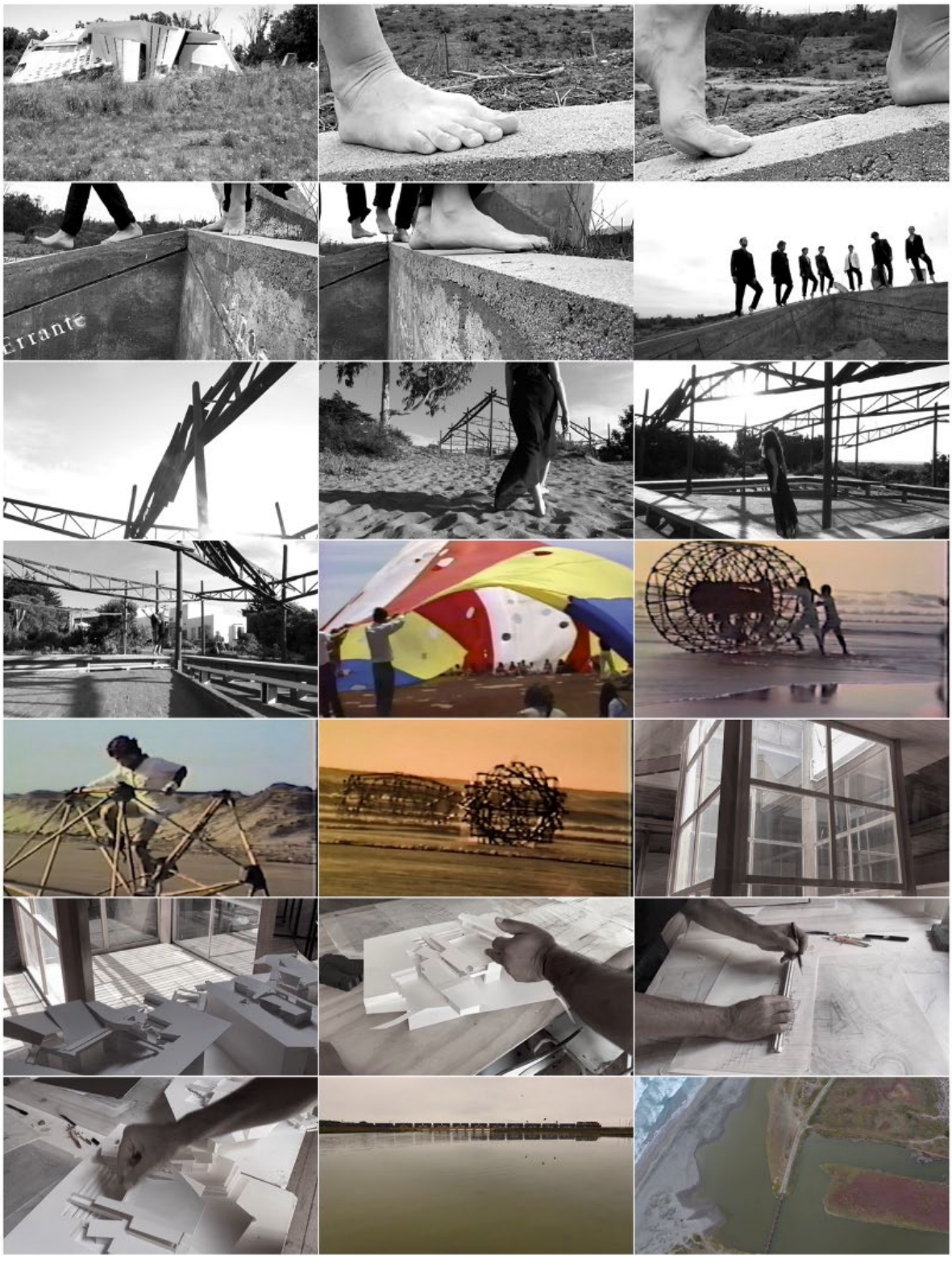
>> Figura 3. Composición de fotogramas dispuestos según su orden de aparición en la película *Ida al campo*. Autoría: Rodrigo Cepeda Ortiz (2025). Fuente: Elaboración propia



>> Figura 4. Composición de fotogramas dispuestos según su orden de aparición en la película *Ida al campo*. Autoría: Rodrigo Cepeda Ortiz (2025). Fuente: Elaboración propia



>> Figura 5. ***Continuidad de fotogramas de Ida al campo***
Fuente: Elaboración propia



>> Figura 4. Continuidad de fotogramas de Ida al campo[2] Fuente: Elaboración propia

[2]: *Nota.* Composición de fotogramas dispuestos según su orden de aparición en la película *Ida al campo*. Autoría: Rodrigo Cepeda Ortiz (2025).

FICHA TÉCNICA DE IDA AL CAMPO

Título original: Ida al campo

Año: 2025 (proceso iniciado en 2018)

Duración: 18 minutos

Género: Documental experimental / ensayo audiovisual y perceptivo

Dirección y montaje: Rodrigo Cepeda Ortiz

Investigación y coautoría: Marcelo Raffo

Asistencia de Producción: Andrés Garcés

Danza: Francisca Silva Gazitúa, Paula Olmedo, Andrés Gracés y Rodrigo Cepeda

Cámaras: Pascual Araya, Felipe Guerra, Maureen Fredz y Rodrigo Cepeda Ortiz

Drones: Marcelo Raffo e Iván Ivelic

Diseño sonoro: Martín Barquero

Voces: Jaime Reyes, Manuel Sanfuentes, Eugenia «Quena» Aguirre y Diletta Cimadamore

Archivo: Archivo Histórico José Vial Armstrong

Producción: Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de la Universidad de Valparaíso

Apoyo: Corporación Cultural Amereida y Laboratorio Rizoma

Locación: Ciudad Abierta de Amereida, Ritoque, Región de Valparaíso, Chile

Formato de captura: Digital HD / 4K

REFERENCIAS

Borgdorff, H. (2012). The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia. Leiden University Press.

Bresson, R. (1975). Notes sur le cinématographe. Gallimard.

Bruno, G. (2002). Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film. Verso.

Cáraves, P. (2010). Ocio y arquitectura. ARQ, 74, 54–55. En: https://doi.org/10.4067/S0717-69962010000100010

Ciudad Abierta. (1971). Ciudad Abierta–Ágora 7.1.1971: Apertura de los terrenos. https://wiki.ead.pucv.cl/Ciudad_Abierta_-_Agora_7.1.1971_Apertura_de_los_Terrenos

Didi-Huberman, G. (2006). Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes (A. Oviedo, Trad.). Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2000).

Didi-Huberman, G. (2009). La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Abada.

Escuela de Arquitectura PUCV. (1992). Ritoque: Ciudad Abierta. Arquitectura Panamericana, 1, 130–141. En: https://www.ead.pucv.cl/app/uploads/1992/12/ritoque_ciudad_abierta.pdf

Garcés Alzamora, A. (2019). La ciudad teatro: El lugar de la escena y otros lugares. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Gaudin, A. (2018). The viewer's embodiment into cinematic space: Notes on a 'space-image' cinema. En J. Hanich & D. Fairfax (Eds.), The structures of the film experience by Jean-Pierre Meunier: Historical assessments and phenomenological expansions (pp. 195–208). Amsterdam University Press.

Holderlin, Friedrich (1978). Ida al campo. Valparaíso. Ediciones Universidad Católica de Valparaíso. En: https://wiki.ead.pucv.cl/Ida_al_campo

Iommi, G. (1984). El Pacífico es un mar erótico. En Dos conversaciones. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV.

Iommi, G., & Reyes, J. (2016). El Pacífico es un mar erótico: Edición anotada. Archivo Histórico José Vial Armstrong. En: https://wiki.ead.pucv.cl/El_Pac%C3%ADfico_es_un_mar_er%C3%B3tico._Edici%C3%B3n_anotada

La Biennale di Venezia. (2025). Hospedería del Teatro: Inhabiting in and from the poetry of La Ronda. En: https://www.labiennale.org/en/architecture/2025/collective/hospeder%C3%ADa-del-teatro-inhabiting-and-poetry-la-ronda

PUCV. Archivo Histórico José Vial Armstrong. En: https://www.ead.pucv.cl/extension/archivo-historico-jose-vial-armstrong/

Sobchack, V. (1992). The address of the eye: A phenomenology of film experience. Princeton University Press.

Weil, S. (1947). La pesanteur et la grâce. France. Plon.

Edgardo Catalán, una trayectoria entre Valparaíso, California, Estados Unidos, Europa, la pintura, la gráfica, la gestión cultural y la memoria.

EULOGIO ROJAS DURAN
Gestor cultural. Curador. 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
Territorio - Paisaje
Edgardo Catalán: A career spanning Valparaíso, California, the United States, and Europe—encompassing painting, graphic art, cultural management, and memory.
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 142-156
Recepción: junio 2026
Aceptación: septiembre 2026

RESUMEN

Reunir información para escribir un artículo acerca de la vida y trayectoria artística de Edgardo Catalán me ha llevado a consultar diversas y diferentes fuentes para lo cual he realizado una primera investigación cruzando fuentes institucionales, archivos de museos, catálogos, prensa y testimonios, además de entretenidas tertulias de conversación con él mismo, en las que me ha compartido registros de prensa y aspectos más intimos de su peregrinaje o de su propio "Ítaca y más allá". El resultado permite afirmar que la trayectoria de Edgardo Catalán es bastante más compleja que la imagen de un pintor porteño que pasó algunos años en Estados Unidos, pues se trata de una figura articuladora entre la tradición pictórica y gráfica de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, la experiencia artística y pedagógica californiana, los circuitos europeos del grabado y la gestión y curaduría en la institucionalidad cultural de la Universidad de Valparaíso.

De esto, busca sistematizar, y dar cuenta este artículo, poniendo en valor la larga trayectoria de este destacado artista nacional.

ABSTRACT

Gathering information to write an article about the life and artistic career of Edgardo Catalán has led me to consult a wide variety of sources. My initial research involved cross-referencing institutional records, museum archives, catalogs, press clippings, and personal accounts, alongside engaging conversations with the artist himself—during which he shared press materials and more intimate details of his journey, or his own personal "Ithaca and beyond." The findings reveal that Edgardo Catalán's career is far more complex than the mere image of a painter from the port city of Valparaíso who spent a few years in the United States; rather, he emerges as a pivotal figure bridging the pictorial and graphic traditions of the Viña del Mar School of Fine Arts, the artistic and pedagogical experiences gained in California, the European printmaking circuit, and the management and curatorial work within the cultural framework of the University of Valparaíso.

This manuscript seeks to systematize and provide an account of this, highlighting the long career of this distinguished national artist.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6065

INTRODUCCIÓN

Edgardo Omar Catalán Jiménez nació en Valparaíso el 2 de junio de 1937, su formación se desarrolló en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, donde fue alumno del profesor de arte alemán Hans Soyka y del presitigioso grabador Carlos Hermosilla, dos maestros fundamentales para comprender la tradición artística porteña de mediados del siglo XX.

En el año 1961 obtiene el título de Maestro de Artes en las técnicas de Pintura, Dibujo y Grabado por la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Este dato formativo resulta especialmente significativo, ya que Catalán pertenece a una generación que se formó en una escuela que funcionó como uno de los principales núcleos de enseñanza artística de la Región de Valparaíso. Aquí radica la importancia de Carlos Hermosilla, ya que su acción no se limita a la producción como grabador, pues, desde el año 1939, estuvo ligado a la enseñanza del dibujo y el grabado en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, fecha en que funda el Taller de Grabado, desarrollando una pedagogía que tuvo consecuencias sobre varias generaciones de artistas de la región hasta nuestros días. Alberto Madrid ha estudiado precisamente esta genealogía en *La línea de la memoria*, planteando la necesidad de revisar la historia del grabado chileno desde Valparaíso y no exclusivamente desde los centros santiaguinos, incluyendo junto a otros artistas a Edgardo Catalán con el grabado: The anatomy lesson (Madrid, 1995) (ver figura 2).

Su formación debe entenderse, por tanto, dentro de una tradición en la que el dibujo no constituye una disciplina auxiliar de la pintura, sino una forma de conocimiento y de una práctica autónoma. Esta condición resulta importante para comprender la posterior diversidad de su producción pictórica.



>> Figura 1. Fotografía del artista Edgardo Catalán y Eulogio Rojas en casa del artista, año 2026 Fuente: Elaboración propia



>> Figura 2. Grabado "THE ANATOMY LESSON" (2007) aguafuerte, punta seca; 37x28 cm. Fuente: Rivera-Scott (ed.)

LA ESCUELA DE BELLAS ARTES Y LA GENERACIÓN DE HANS SOYKA.

La presencia de Hans Soyka constituye un componente fundamental en su formación, Catalán aparece relacionado con el grupo de estudiantes conocido como los "Pollos de Hans Soyka", denominación que permite situarlo dentro de una comunidad pedagógica más amplia, entre los integrantes de esa generación aparecen, entre otros, Álvaro Donoso, Hans Scholtbach, Marco Hughes, Jorge Osorio, Sergio Rojas, Erna Alfaro, Fernando Figueroa, Federico Assler, Carlos González, Percy Hertzer, Gustavo Alvarado, Bruna Solari, Olga Doñas, Hugo Rivera Scott. Todos ellos marcados por las enseñanzas de Soyka quienes desarrollan destacadas carreras profesionales en el ámbito cultural de nuestro país. Esta genealogía es relevante porque permite afirmar que la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar no fue simplemente la institución donde obtuvo un título, sino que fue un verdadero ecosistema de formación artística en el que convivieron la enseñanza pictórica, la gráfica, el dibujo y una particular relación con la ciudad y su cultura.

En el caso de Edgardo Catalán, la doble formación junto a Soyka en la pintura y de Hermosilla en el grabado parece haber producido una tensión productiva entre dos modos de comprender la práctica artística, por una parte, la pintura y la observación y por otra, la disciplina gráfica, el dibujo y la construcción de la imagen mediante procedimientos técnicos. La investigación de Alberto Madrid sobre el grabado de Valparaíso confirma y destaca la centralidad de Hermosilla en esta genealogía cuando señala:

> La enseñanza del grabado en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, a cargo de Carlos Hermosilla se inicia en el año 1939. En algunas ocasiones Hermosilla se distancia momentáneamente por discrepancias políticas y administrativas. La primera promoción formada por Hermosilla se llamó "Grabadores de Viña del Mar (Madrid A. , 1995; p. 25).

El propio pintor confirma en sus inicios que no se trató de una formación exclusivamente local ya que en el año 1961 recibió el Premio del Instituto Argentino de Cultura en el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía, realizado en Buenos Aires. (Artes., s.f.). Este reconocimiento es importante porque antecede inmediatamente a su salida de Chile y demuestra que su actividad gráfica ya tenía circulación internacional antes de su establecimiento definitivo en Estados Unidos.


El maestro de Grabado, Carlos Hermosilla, muestra a sus alumnos María Angélica Lyon, Ulises Besoain y Edgardo Catalán, algunas de las obras que se expusieron en el Perú.

>> Figura 3. En la fotografía, un joven Edgardo Catalán (a la izquierda) aparece al lado del grabador Carlos Hermosilla Fuente: Rivera-Scott (ed.) , 2007)



>> Figura 4. Fotografía de Soyka y alumnos. De derecha a izquierda: Hans Scholtbach, Edgardo Catalan, Jorge Osorio y Marco Hughes Fuente: Rivera-Scott (ed.), 2007



>> Figura 5. Fotografía, Hans Soyka de pie a la izquierda y detrás, Edgardo Catalán. Al frente, aparecen Gustavo Alvarado y Sergio Rojas. A la derecha: Olga Doñas Fuente: Rivera-Scott (ed.), 2007

LOS PRIMEROS RECONOCIMIENTOS.

Durante los primeros años de la década de 1960 su trayectoria registra una sucesión significativa de premios y exposiciones. El registro del Museo Nacional de Bellas Artes consigna, entre otros, el segundo premio de pintura en el VIII Salón de Primavera de Santiago en 1963, el primer premio de pintura en el IV Salón de Otoño de Valparaíso en 1964 y el primer premio del concurso de afiches Café do Brasil, organizado por la Embajada de Brasil, también en 1964. (Artes., s.f.). Ese mismo período registra exposiciones como *Seis Pintores de Valparaíso* y *Cuatro Artistas de Viña del Mar*. Posteriormente participaría en *Once Artistas de Valparaíso*, exposición presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1967 y nuevamente retomada en 1985. El MNBA registra la exposición de 1985 con Edgardo Catalán junto a Claudio Girola, Juan Cabezón, José Balcells, Juan Zúñiga, Álvaro Donoso, Archivaldo Rosas, Teresa Montané, Elisa Castro, José Basso y Gumaro Fermandois. Esta reiteración de la categoría "artistas de Valparaíso" es significativa. Catalán no aparece solamente como un artista individual, sino como integrante de una escena porteña reconocible dentro de la historiografía artística nacional.



No Man Is an Island

Edgardo Catalan Recalls a Weekend Packing Trip from 30 Years Past

"It's every man for himself." Some Thacher alumni attending a School Reunion a few years back say they heard that phrase during a horse-packing trip. I swear I never said such a thing.

Let's go back to the beginning when I came to Thacher from a narrow country in the tip of south America, having just married the most beautiful girl in town. Horses were part of the School's important Camping Program. Horses were not strange animals to me since I had learned to ride before I learned to walk on a farm in southern Chile. That is why I wasn't worried when a group of freshmen asked me to take them on a three-day camping trip into the Topa Topa mountains in late January.

Flattered, I said yes. Little did I know that I was their last choice. Everybody else on the faculty had found an air-tight excuse to turn them down. This group of four freshmen and one sophomore was the most disorganized, helpless, and incompetent lot in the Horse Program.

It was a gloomy, cold, windy, and heavily overcast morning when we assembled in front of the camping depot. We had had plenty of rain the week before and my southern instinct was telling me that more was on the way. Everybody laughed when I asked the supply master for a tent. Cowboys didn't use tents. Still, I insisted and secured a large piece of black tarp to one of our two pack mules.

After a final check, we said goodbye to a handful of friends and curious onlookers. Nobody could have mistaken us for the Wild Bunch. The "A" Camper led the way up the narrow trail that twisted up the hill and bent on the side of the mountain on the edge of a deep ravine. During the first couple of hours everybody was jolly, talking, singing, and telling jokes, until, slowly everybody fell silent, listening to the huffing and puffing of the horses.

Half way up the mountain, we took our first rest. The "A" Camper told me we had forgotten an important piece of equipment and asked permission to return to School for it. "No need to wait, I'll catch up in a jiffy." Two hours later when we reached the summit, the storm was about to break. An icy cold wind had began to blow and everybody, except for two boys, had on their ponchos. The "A" Camper hadn't returned yet; he never would.

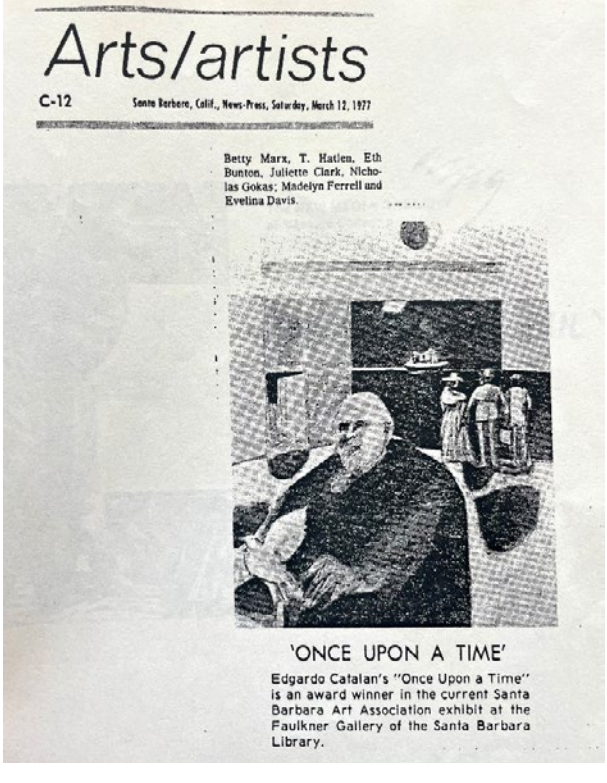
We pushed through some thick bushes and came to an opening from which we could see the mountains of the Los Padres National Forest stretch towards the east and disappear under some dark clouds. Patches of snow were everywhere and the ground was soft, moist, and slippery from the recent rains. We crossed a creek and reached another narrow trail, about 15 inches wide, that went down and around the slope of a mountain towards a deep canyon. It was dangerous, even under normal weather conditions, cut on the side of the mountain; the left-hand side was sheer straight up, and the right went down via a steep cliff to the bottom of a canyon. It was the infamous Shell Cliff.

After about 200 yards, the slope was covered with loose, white gravel—hence the name—which made for very precarious terrain. Here and there, a stubborn bush or small tree clung to the slope. It was getting dark very fast. The kids were apprehensive. The thought of turning back crossed my mind, but the School's motto, "The stamp of the School is the stamp of the man," was pretty strong stuff. We would be the laughing stock for generations to come if we did return. I wouldn't mind that, but it would be tough on the kids.

I decided to take the lead with one of the mules in case the trail gave way. I mumbled "Geronimo" under my breath and pushed forward. We were half way through the trail, and I thought we were going to make it, when the ground gave way just behind me. My horse jumped forward, the rope slipped from my hand and the mule I was pulling went down the cliff.

In the moment of panic, everybody yelled. I looked back thinking that half the group had gone down. A big chunk of the trail had collapsed, but the group—all shook up—was still there. Only my mule was missing. I looked down the canyon. By some miracle, the fall of the mule had been cut short by a scrubby little tree about 50 feet from the trail. Caught between the branches, her four legs up in the air, she was trying to free herself. I pulled out a large hunting knife, secured myself with a rope, and slid down. There was a unanimous cry from the wild bunch: "Please don't kill her!" The only time I had tried to kill anything had been in that farm in Chile when I was asked to kill a chicken by wringing his neck. I did such a lousy job that the poor thing wandered about in a daze for days afterward, until he collapsed and died of sheer exhaustion. All I wanted was to free the animal from the tangled harness and pull her out of there before it was too

>> Figura 6. Fotografia periódico The Thacher News. Fuente archivo personal de Edgardo Catalán Figura



Arts/artists

C-12 Santa Barbara, Calif., News-Press, Saturday, March 12, 1977

Betty Marx, T. Hatlen, Eth Bunton, Juliette Clark, Nicholas Gokas; Madelyn Ferrell and Evelina Davis.

'ONCE UPON A TIME'

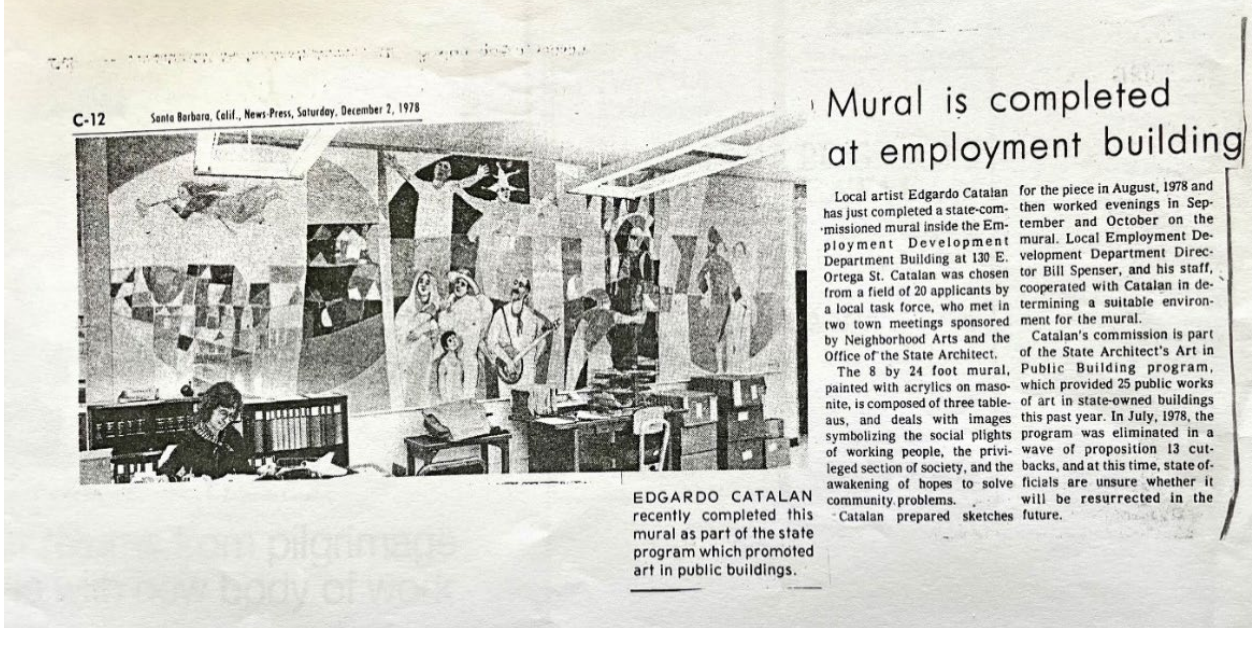
Edgardo Catalan's "Once Upon a Time" is an award winner in the current Santa Barbara Art Association exhibit at the Faulkner Gallery of the Santa Barbara Library.

>> Figura 7. Fotografia periódico News Press, Santa Bárbara, California 12 de marzo de 1977. Fuente archivo personal de Edgardo Catalán.

CALIFORNIA: EL DESPLAZAMIENTO COMO FORMACIÓN.

En 1964 Catalán se trasladó a Estados Unidos, según varias conversaciones que hemos sostenido en los últimos años y coincidiendo con fuentes institucionales del MNBA que señalan que fue contratado como profesor y jefe del Departamento de Arte de The Thacher School, en Ojai, una villa a dos horas al norte de Los Angeles, California como lo demuestra documentación histórica de la propia Thacher School que conserva Edgardo Catalán y que permite precisar este dato confirmando que formó parte del cuerpo docente entre los años 1964 y 1975.

Igualmente, la documentación de Thacher School aporta un elemento biográfico especialmente valioso ya que su contratación no fue producto de una convocatoria institucional abstracta sino que por un antiguo vínculo con Chile habría llevado a Otis Wickenhaeuser, ciudadano norteamericano relacionado con la escuela, a conocer la obra del joven artista en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y recomendarlo para ocupar el puesto dejado vacante tras la muerte del prestigioso profesor Gui Ignon, por lo que el traslado a California debe interpretarse, entonces, como un verdadero cambio de escala profesional, Catalán pasó de ser un joven artista formado en Valparaíso a ocupar una posición docente relevante en una trascendente institución californiana.



C-12 Santa Barbara, Calif., News-Press, Saturday, December 2, 1978

Mural is completed at employment building

Local artist Edgardo Catalan has just completed a state-commissioned mural inside the Employment Development Department Building at 130 E. Ortega St. Catalan was chosen from a field of 20 applicants by a local task force, who met in two town meetings sponsored by Neighborhood Arts and the Office of the State Architect.

The 8 by 24 foot mural, painted with acrylics on masonite, is composed of three tableaus, and deals with images symbolizing the social plights of working people, the privileged section of society, and the awakening of hopes to solve community problems.

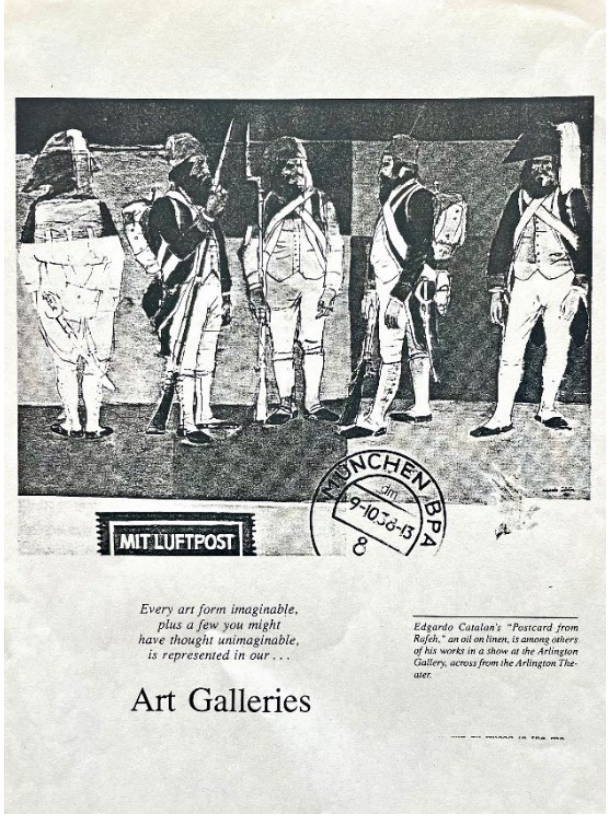
Catalan prepared sketches for the piece in August, 1978 and then worked evenings in September and October on the mural. Local Employment Development Department Director Bill Spenser, and his staff, cooperated with Catalan in determining a suitable environment for the mural.

Catalan's commission is part of the State Architect's Art in Public Building program, which provided 25 public works of art in state-owned buildings this past year. In July, 1978, the program was eliminated in a wave of proposition 13 cutbacks, and at this time, state officials are unsure whether it will be resurrected in the future.

EDGARDO CATALAN recently completed this mural as part of the state program which promoted art in public buildings.

>> Figura 8. Fotografía periódico News Press, Santa Bárbara, California, USA, año 1978. Fuente: Archivo personal de Edgardo Catalán.

Una exposición del Santa Barbara Museum of Art permite aproximarse a la recepción de su obra en este contexto. La institución registró *Edgardo Catalán: Recent Paintings*, (https://www.sbma.net/sites/default/files/attachment/records1.pdf, 1975) una exposición individual que presentó dieciocho pinturas, de las cuales cinco fueron vendidas. El documento describe su obra como situada entre lo figurativo y lo abstracto, con elementos de simbolismo latinoamericano y mitología, es decir, su experiencia estadounidense no fue solamente laboral ya que durante este período el artista construyó una trayectoria artística propia dentro del circuito cultural californiano.




EDGARDO CATALAN

por T. Ghiglino

Por primera vez, en el Fondo Monetario Internacional, el público de Washington ha tenido la oportunidad de ver la obra del chileno Edgardo Catalán, quién desde 1964 reside en California. Su obra en período de plena madurez transmite su espíritu calmo, objetivo, sensible y nostálgico.

En sus acuarelas presenta armónica composición de planos y volúmenes logrados con sutil transición de sombras y luces de vivida transparencia.

Aplica la acuarela respetando la luz de los objetos que enmarcan el tema central, tal es el caso de la "Serie Encomiendas y Cartas", remitidas y dirigidas a diferentes partes del mundo. Siembra curiosidad en el espectador al presentar sobres entreabiertos, rasgados, aún sin abrir, cubiertos de sellos y estampillas.

Sellos y estampillas sobreimprime en la "Serie de Postales". El trazo del dibujo, seguro y libre se deja entrever atravez de finas capas de color. Respeta y enfatiza los contornos de las figuras humanas; como sucede en "An unlikely Post Card" o en "Postcard from Rafett" y "Sur".

Sus paisajes invernales "Winter by the Elbe", "Recuerdo de Lüneburg" y otros, van enmarcados por planos de diferentes grises u otros colores neutrales, Edgardo Catalán en estas series de óleos y acuarelas demuestra ser un colorista capaz de abstraer la realidad de la naturaleza europea basado en sus recuerdos; entre planos de colores fríos y cálidos transmite la añoranza que mora en su espíritu.



>> Figura 9. Fotografía periódico Ojai Valley News, California, USA, año 1988. Fuente: Archivo personal de Edgardo Catalán.

>> Figura 10. Fotografía periódico Star-FreePress de Ventura County, California, USA., año 1988. Fuente: Archivo personal de Edgardo Catalán.

>> Figura 11. Titulo obra: Una postal poco probable (1981) 87 x 122 cm. Óleo sobre lino Fuente: Rivera-Scott (ed) (2007)

UN ARTISTA ENTRE PINTURA Y GRÁFICA.

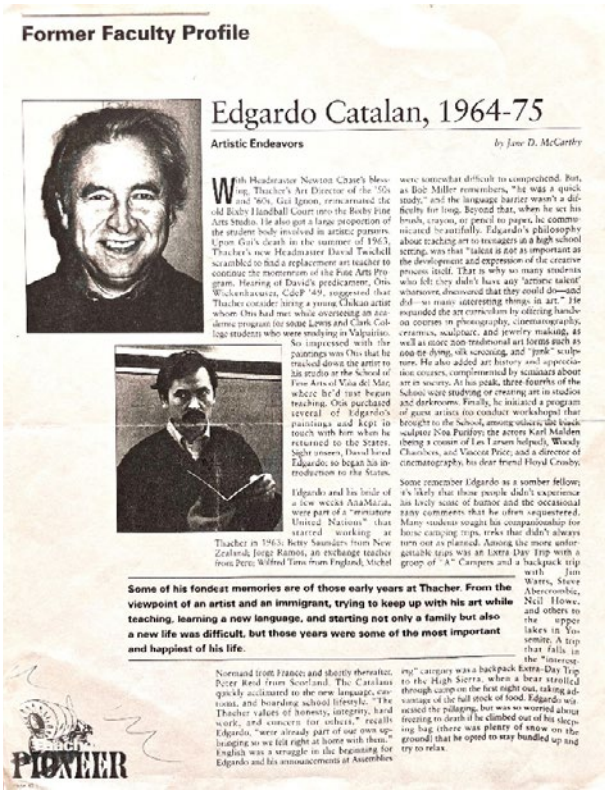
Así, la actividad de Catalán en California muestra una particular convivencia entre pintura, dibujo y grabado. En el año 1967 realizó estudios de litografía en el California College of Arts and Crafts, antecedente institucional de la actual California College of the Arts, en 1968 presentó óleos y litografías en el Museo de Bellas Artes de San Diego, posteriormente desarrolló exposiciones de pintura, dibujo, acuarela y gráfica en distintas ciudades estadounidenses. En su taller he tenido acceso a sus registros personales que documentan, entre otras, exposiciones en prestigiosas galerías de arte en Santa Barbara, Seattle, Washington D.C., Santa Fe y Los Ángeles, en los Estados Unidos.

La presencia simultánea de estas disciplinas permite evitar una clasificación reductiva de Catalán solo como "pintor" ya que su producción se construye más bien sobre una continuidad entre dibujo, pintura, acuarela, litografía y grabado, esto se vuelve particularmente importante al considerar que en el año 1975 fue incorporado, según una fuente biográfica secundaria, a la prestigiosa publicación *Who's Who in American Art*. En el año 1977 obtuvo además un estipendio del California Arts Council para participar en un programa estatal de arte en la educación pública y, en el año 1978, obtuvo un premio en el concurso para realizar un mural dentro del programa *Art in Public Buildings* del Estado de California, es decir, un mural al interior de un organismo público que atendía público durante el día lo que lo obligaba a trabajar y pintar de noche durante todo el proceso. De esta manera, con todos estos antecedentes podemos observar que Catalán desarrolló en Estados Unidos una doble legitimación tanto como artista, como formador en el campo de la educación artística.

MÉXICO Y EUROPA.

La trayectoria internacional de Catalán tampoco se limitó a Estados Unidos, el mismo artista me comenta que durante el año 1971 realizó un año sabático en México y que siempre estuvo preocupado de mantener un fuerte vínculo con Europa, en el año 1981 trabajó en los talleres de litografía del Frans Masereel Graphic Center, en Kasterlee, Bélgica, esta experiencia le permitió a Catalán adentrarse en una tradición internacional de la gráfica especialmente relevante, pues no se trató simplemente de una estadía europea ya que el Centro Frans Masereel constituía un espacio especializado en gráfica y circulación internacional de artistas.

Durante el mismo período realizó exposiciones en Alemania y Holanda, en Seligenstadt, Stade, Bovenden y Frankfurt, además de Orvelte en Holanda, su itinerario muestra así un artista que se desplaza por distintos circuitos de producción y exhibición sin abandonar el vínculo con Valparaíso.



Former Faculty Profile

Edgardo Catalan, 1964-75

Artistic Endeavors

by Jane D. McCarthy

With Headmaster Newton Chase's blessing, Thacher's Art Director of the '50s and '60s, Gil Ignon, remarginated the old Bixby Handball Court into the Bixby Fine Arts Studio. He also got a large proportion of the student body involved in artistic pursuits. Upon Gil's death in the summer of 1963, Thacher's new Headmaster David Tuckhell scrambled to find a replacement art teacher to continue the momentum of the Fine Arts Program. Hunting at David's predicament, Otis Wickenhauser, CdeP '49, suggested that Thacher consider hiring a young Chilean artist whom Otis had met while overseeing an academic program for some Lewis and Clark College students who were studying in Valparaiso. So impressed with the paintings was Otis that he tracked down the artist to his studio at the School of Fine Arts of Viña del Mar, where he'd just begun teaching. Otis purchased several of Edgardo's paintings and kept in touch with him when he returned to the States. Sight unseen, David hired Edgardo; so began his introduction to the States.

Edgardo and his bride of a few weeks AnaMaría, were part of a "miniature United Nations" that started working at Thacher in 1963: Betty Saunders from New Zealand; Jorge Ramos, an exchange teacher from Peru; Wilfrid Tims from England; Michel Normand from France; and shortly thereafter, Peter Reid from Scotland. The Catalans quickly acclimated to the new language, customs, and boarding school lifestyle. "The Thacher values of honesty, integrity, hard work, and concern for others," recalls Edgardo, "were already part of our own upbringing so we felt right at home with them." English was a struggle in the beginning for Edgardo and his announcements at Assemblies were somewhat difficult to comprehend. But, as Bob Miller remembers, "he was a quick study," and the language barrier wasn't a difficulty for long. Beyond that, when he set his brush, crayon, or pencil to paper, he communicated beautifully. Edgardo's philosophy about teaching art to teenagers at a high school setting was that "talent is not as important as the development and expression of the creative process itself. That is why so many students who felt they didn't have any 'artistic talent' whatsoever, discovered that they could do—and did—so many interesting things in art." He expanded the art curriculum by offering hands-on courses in photography, cinematography, ceramics, sculpture, and jewelry making, as well as more non-traditional art forms such as wood fire dying, silk screening, and "junk" sculpture. He also added art history and appreciation courses, complimented by seminars about art in society. At his peak, three-fourths of the School were studying or creating art in studios and darkrooms. Finally, he initiated a program of guest artists to conduct workshops that brought to the School, among others, the Bauhaus sculptor Nina Purifoy; the actors Karl Malden (being a cousin of Les Tarrant helped), Woody Chambliss, and Vincent Price; and a director of cinematography, his dear friend Floyd Crosby.

Some of his fondest memories are of those early years at Thacher. From the viewpoint of an artist and an immigrant, trying to keep up with his art while teaching, learning a new language, and starting not only a family but also a new life was difficult, but those years were some of the most important and happiest of his life.

Some remember Edgardo as a somber fellow; it's likely that those people didn't experience his lively sense of humor and the occasional zany comments that he often sequestered. Many students sought his companionship for horse camping trips, treks that didn't always turn out as planned. Among the more unforgettable trips was an Extra Day Trip with a group of "A" Campers and a backpack trip with Jim Watts, Steve Abercrombie, Neil Howe, and others to the upper lakes in Yosemite. A trip that falls in the "interesting" category was a backpack Extra-Day Trip to the High Sierra, when a bear strolled through camp on the first night out, taking advantage of the full stock of food. Edgardo witnessed the pillaging, but was so worried about freezing to death if he climbed out of his sleeping bag (there was plenty of snow on the ground) that he opted to stay bundled up and try to relax.

PIONEER



Close-up: Edgardo Catalan

If you were to look in on Edgardo Catalan's course in oil and acrylic painting, you would see a handsome, mustachioed man speaking softly and convincingly to his students, pointing out a problem here, giving a bit of polite advice there – forcing nothing, but demanding a great deal.

As he works with each student, Edgardo Catalan's grace and modesty belies his growing international reputation as a painter and artisan in a wide variety of media.

When he came to the United States from Chile in 1964, his colorful, cutting portraits of South American and Californian society had already garnered awards and exhibitions on two continents. In his eleven years of teaching at Ojai's well-known Thacher School, his skills continue to grow: he learned lithography at the California College of Arts and Crafts, silk screening in Germany, cinematography and ceramics and enamels through experience and experimentation. His exhibitions continue at galleries in San Francisco, San Diego, Solvang, and as far north as Washington.

Patient and rigorous, Catalan has a strong and consistent rapport with his students – *"a certain creative relationship,"* he says. With his help, a student can expand on strong points and work through individual problems and misconceptions, developing in the best possible direction at her or his own pace.

Edgardo Catalan

Exploration in Art

ADVANCED OIL AND ACRYLIC PAINTING
X404.6 (3) (Art)

This course will deal primarily with certain specific aspects of various painting techniques, their use and their relationship with the created image. Areas of concern include: materials, tools and techniques in oil and acrylic painting – a review; the expressive and symbolic use of line and color; traditional versus non-traditional composition; the empty canvas; the created image. The course will include critique and discussions. NOTE: Enrollment is limited. **Enrollment deadline is Apr. 1; after this date call 961-3231 as enrollments MAY still be accepted.**

EDGARDO CATALAN, M.A., Artist, Head of Art Department, Thacher School / EDP 64213
TIME: Tue. 7-10 pm, Apr. 5-May 31 / FEE: $
LOCATION: Rm. 1344, Art Bldg., UCSB

UEST

Exploration in Art / 3

>> Figura 12. Fotografia Revista The Thacher News. Fuente Archivo personal de Edgardo Catalán.

>> Figura 13. Fotografia Revista The Thacher News. Fuente Archivo personal de Edgardo Catalán.

REGRESO Y REINSERCIÓN EN VALPARAÍSO.

Durante nuestras conversaciones sostenidas durante el último tiempo y diversas fuentes consultadas sitúan su regreso definitivo a Chile en el año 1986 y en este sentido la exposición *Caminos al reencuentro*, realizada en 2025 en la sala El Farol de Valparaíso confirman esta fecha y caracteriza el retorno como un momento de reencuentro con "su ciudad" después de una larga permanencia en los Estados Unidos. Esta exposición proporciona un dato importante sobre su relación pedagógica con Gumaro Fermandois, (Chilenos., s.f.) su gran amigo y colega, ambos se conocieron en el año 1963, cuando Fermandois ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y Catalán fue su profesor durante su primer año, décadas después compartirían la enseñanza en la Universidad de Valparaíso, así este dato permite comprender la continuidad generacional de Catalán en una primera estancia como discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y posteriormente como profesor de una nueva generación de artistas y arquitectos formados en la Universidad de Valparaíso.

LA UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO Y LA ENSEÑANZA.

A partir del año 1986 es contratado por la Universidad de Valparaíso como profesor en la Facultad de Arquitectura, el mismo señala precisando que enseñó en las asignaturas de Expresión Espacial y Expresión Planar en Arquitectura y de Dibujo de la Figura Humana en la Carrera de Diseño y en este sentido me parece importante destacar este aspecto que merece una atención especial porque modifica la forma de entender su legado ya que Edgardo Catalán no fue solamente un profesor de arte en el sentido tradicional sino que su enseñanza se desarrolló también en las áreas de la arquitectura y del diseño, donde el dibujo adquiere una dimensión proyectual significante, al respecto en una entrevista publicada en 2025 en la Revista Tell Magazine, Catalán señala:

> Durante décadas, fui maestro de generaciones en Valparaíso, enseñé dibujo y pintura en el Liceo de Hombres de Quillota, la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, la Escuela Italiana y el Colegio Rubén Castro. Durante veintitrés años fuí profesor en las escuelas de Diseño y Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. "Enseñar me obligó a entender el dibujo como una proyección de la mirada. Dibujar es, en esencia, aprender a ver. (Magazine., 2025).

Es importante detenerse en esta expresión, que enseñar lo llevó a entender el dibujo como una "proyección de la mirada" y que dibujar implica aprender a ver, en este sentido, su pedagogía puede ser leída como prolongación de aquella formación recibida en Viña del Mar considerando al dibujo como fundamento de la mirada y no simplemente como una herramienta de representación.



"Valparaiso Postcard" is the title of this painting by Edgardo Catalan.

Painter returns from pilgrimage to Chile with new body of work

After two years of solitary work in his native Valparaiso, Chile, Edgardo Catalan returns to Santa Barbara with a sampling of his new paintings. The exhibition at the Arlington Gallery, 819 Anacapa St., will open Saturday and continue through May 4.

Catalan came to Santa Barbara 12 years ago from a position as head of the art department at Thacher School in Ojai, where he had taught for 13 years. While in Santa Barbara, he concentrated on his own painting.

The artist has had many solo shows on the West Coast, including shows at the Santa Barbara Museum of Art and the Fine Arts Museum in San Diego. He has exhibited and traveled extensively in Latin America and Western Europe.

Now, back at his birthplace, Catalan has set up his studio on a steep hill overlooking the busy port and he has joined the faculty of the University of Valparaiso. He has shown at the Museo Nacional de Bellas Artes and at the Instituto Cultural de las Condes in Santiago.

Catalan's work reflects, in a subjective and contemplative mood, the cityscape of Valparaiso, its harbor and its hills, the ocean and the sky.



>> Figura 14. Fotografia Revista The Thacher News. Fuente Archivo personal de Edgardo Catalán.

>> Figura 15. Fotografía pintura titulada: Postal de Valparaíso, año 1985; 92 x 122 cm. Óleo sobre tela. Fuente: Libro Una poética de la ausencia, editado por Hugo Rivera Scott. 2007. Pág. 158.

EL FAROL: DE ARTISTA A GESTOR CULTURAL.

A su regreso a Valparaíso y en su relación con la Universidad de Valparaíso, a contar del año 1992 asume la dirección y la curaduría de la Sala El Farol dependiente de la Dirección de Extensión y Comunicaciones de dicha universidad, desempeñando un rol crucial en el fortalecimiento de la gestión cultural como uno de los aspectos más relevantes de su rol como gestor cultural, en donde además a contar del año 1993 es nombrado Director del Concurso Nacional de Arte Joven asumiendo un rol que permitió fortalecer y darle un carácter de concurso al que todos los jovenes artistas deseaban participar muchos de los cuales se transformaron en extraordinarios artistas con brillantes carreras tanto en Chile como en el extranjero, esta labor la desempeñó hasta el año 2001.

Durante el año 2000, organizó y realizó la curaduría en la Sala El Farol de la exposición en homenaje a su maestro y amigo Hans Soyka que denominó "HANS SOYKA, *EL RETORNO*", desde el 8 de noviembre al 16 de diciembre de dicho año. En el catálogo de la exposición Catalán escribió:

> John Donne, el poeta Isabelino ha dicho que ningún hombre es una isla. Siendo parte de un Continente, cada vida humana toca otras vidas. La vida de Hans Soyka tocó muchas vidas, y como los testimonios que acompañan este catálogo lo confirman, al tocarlas cambió también sus destinos, incluyendo el mío, porque para muchos de nosotros, él fue algo más, mucho más, que un profesor de pintura y dibujo. (Catalán, 2000.)

En el año 2019 la Universidad de Valparaíso le rindió homenaje y lo reconoció expresamente como uno de los excuradores que dieron prestigio a la Sala El Farol. El libro conmemorativo de los cuarenta años del Concurso Nacional de Arte Joven editado en el año 2019, registra a Catalán como Curador del Concurso Nacional de Arte Joven en los años 1993-1994, Director de la Sala El Farol el año 1998, Director del Concurso y de la Sala El Farol desde el año 1999 al 2001 y como jurado del Concurso los años 2000 y 2001. Al respecto en el mismo libro Catalán (2019) señala:

> En el futuro, la proyección del concurso dependerá de la voluntad creativa de los jóvenes y del apoyo que reciba este evento, no solo de la Universidad de Valparaíso sino de toda la comunidad, creo que, como ya lo dije una vez, la labor del concurso es tomarle el pulso al quehacer artístico de los jóvenes, estimular este quehacer y, ampliando un horizonte de participación, permitir un escrutinio de jurados idóneos y del público en general (44)

Esto permite formular una interpretación relevante ya que desde esta posición Edgardo Catalán participó en la construcción de las condiciones de circulación, exhibición y legitimación de nuevas generaciones de artistas nacionales desde Valparaíso, no fue únicamente un productor de obras, sino que también fue un destacado productor de escena. Esta última dimensión es fundamental ya que la historia del arte suele privilegiar al artista como productor de objetos y en este caso, nos obliga a ampliar esa mirada ya que su trayectoria también consiste en aportar a crear condiciones para que otros artistas aparezcan, expongan, circulen y sean reconocidos.

La Sala El Farol constituye en este sentido un espacio decisivo, la propia Universidad de Valparaíso la presenta actualmente como parte de su Dirección de Extensión y Comunicaciones y como una galería dedicada a la difusión cultural de la Universidad y la Región de Valparaíso, la relación histórica con ella debe ser estudiada, por tanto, como parte de la infraestructura cultural de Valparaíso como una construcción de una escena cultural local.





>> Figura 16. Titulo: "Querido Amigo"; acuarela y collague, 15 x 20 cm. año 1982 Fuente: Rivera-Scott (ed) (2007

>> Figura 17. Titulo: "Valparaíso"; acuarela y collague, 20 x 28 cm. año 1982 Fuente: Rivera-Scott (ed) (2007)

VALPARAÍSO COMO MEMORIA.

La dimensión territorial aparece con particular fuerza en su obra más madura, en el año 1994 presentó la exposición "*Valparajismos. Óleos y acuarelas"* en la Sala El Farol. Al respecto Sergio Rojas Contreras escribió en el libro Una poética de la ausencia, que:

> En el mes de marzo de 1994, Edgardo Catalán expone en la Sala El Farol de la Universidad de Valparaíso, una muestra a la que titula Valparajismos, sugiriendo así una relación conceptual entre el nombre de la ciudad y "espejismos". Por cierto, no se trata aquí de suponer en el artista una pretensión analítica que vaya más allá de la pintura como especie de "tesis" que viniéramos recien a explicitar (de hecho, Valparajismo es el título de una acuarela del año 1993). Lo que aquí interpretamos no es la subjetividad del autor, sino la relaciones que permiten leerla (en: Rivera Scott, Hugo., 2007, pág. 28).

Podemos tal vez realizar una lectura contemporánea a su trabajo en la propuesta pictórica que realiza en la Sala El Farol en el año 2025 y que resulta reveladora ya que describe su obra como una producción de "expresión leve y precisa", caracterizada por el dominio del trazo y por la construcción de atmósferas evocativas en donde Valparaíso aparece como paisaje frontal, pero también como ciudad recordada, vista desde la experiencia y la distancia.

Al realizar esta lectura podemos encontrar un eco directo en la entrevista realizada al artista en el año 2025 en la Revista Tell Magazine, donde formula una de sus ideas centrales que es la de "Pintar es recordar inventando". En esa misma conversación vincula nostalgia, lejanía y memoria, entendiendo la pintura como una reconstrucción del pasado y no como su reproducción literal, aquí aparece probablemente una de las claves interpretativas más productivas para su obra que tiene que ver con el desplazamiento geográfico como condición de la memoria pictórica, Valparaíso no es simplemente el tema de sus cuadros, puede ser entendido como el territorio al que la memoria retorna después del viaje, como lo nombra Jorge Salomó Flores "navegante de Ítaca", en el catálogo de la exposición "Itaca y más alla" realizada en la Sala Viña del Mar en julio del año 2019, en donde escribe:

> Este es, para fortuna de los que admiramos en su labor, en su trayectoria, en su humanidad, el resultado que se ofrece en esta exposición. Nos encontramos con un artista que ofrece la síntesis de su contenido en un mensaje profundo, que conjuga vivencias, anhelos, silencios, interioridad, díalogos consigo mismo, en fín, todos los componentes que han permitido ver el horizonte con serenidad, con paz interior, con la satisfacción de este andar prolongado, entre culturas y lenguas diversas, con días luminosos o de nubes borrascosas, que son parte del camino del navegante de Ítaca. (Salomó, 2019.)

LA OBRA: ENTRE FIGURACIÓN, ABSTRACCIÓN Y RECUERDO.

La producción de Catalán se resiste a una clasificación estilística rígida. La documentación del Santa Barbara Museum of Art de 1975[1], ya describía en los años setenta una pintura situada entre lo literal y lo abstracto, mientras que la crítica posterior ha insistido en la coexistencia de figuración, abstracción, simbolismo, memoria y experiencia personal, la exposición de 2025 en la Sala El Farol enfatizó, por su parte, la importancia de la atmósfera, el trazo y la ciudad como huella visual.



>> Figura 18: TITULO OBRA La ventana de Wolfgang (1991/1992); tamaño 122 x 132 cm Técnica óleo sobre tela Fuente: Rivera-Scott (ed) (2007)

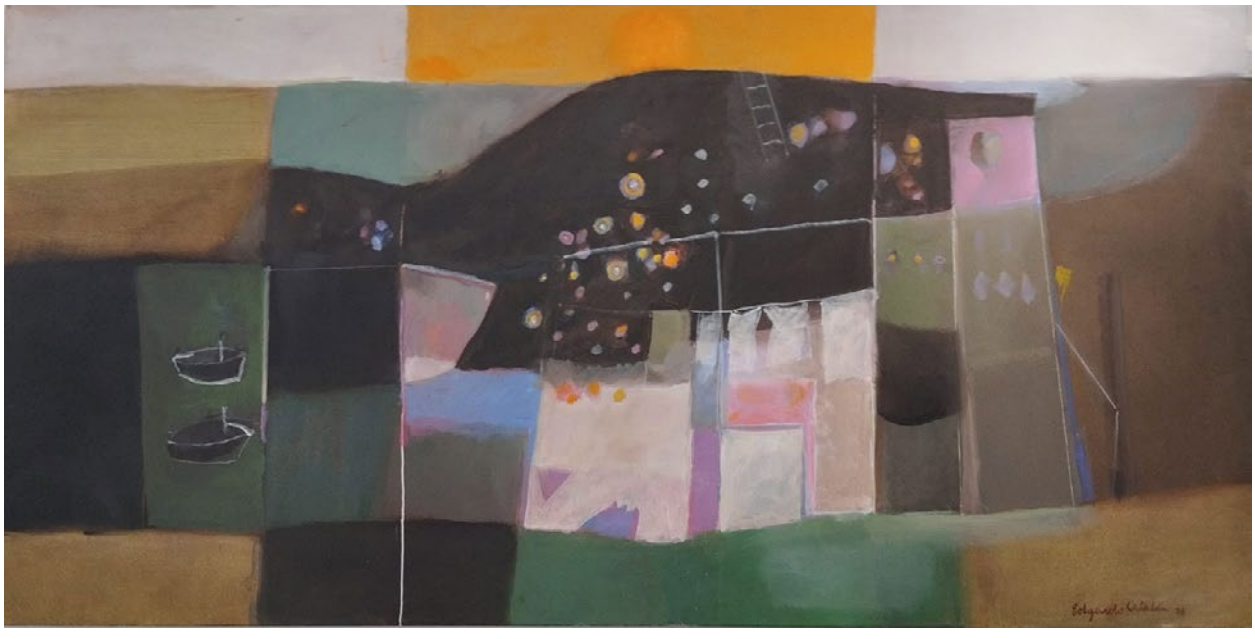


>> Figura 19: TITULO OBRA: Despedida en la niebla (1998). Óleo sobre lino; 92 x 122; tamaño 36 x 48, óleo sobre tela Fuente: Rivera-Scott (ed) (2007)



>> Figura 20: Obra Sunset; óleo sobre lino de 120x200 cm. Año 2025.expuesta en Sala El Farol, año 2025 Fuente: Elaboración propia

[1]: En el sitio: https://www.sbma.net/sites/default/files/attachment/ARCH.EXH_.001_ExhibitionRecords_0.pdf, se puede acceder al registro de Exhibiciones del Museo de Arte de Santa Bárbara (1941-2017), donde aparece el registro de su exposición en el museo, el año 1975, entre el 19 de abril y el 1 de junio



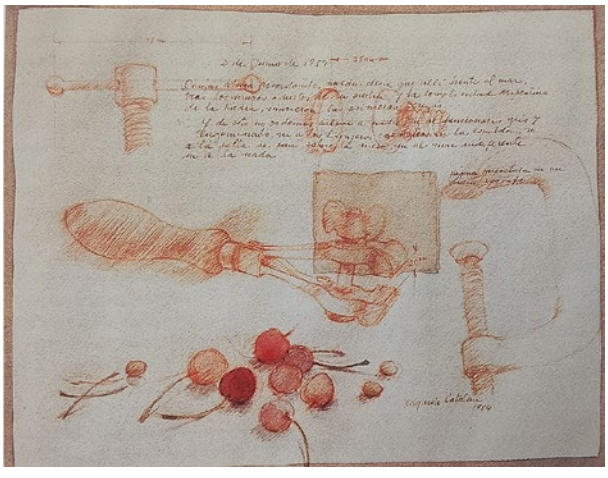
>> Figura 21: Obra: El Circo, óleo sobre lino de 61x75 cm. año 2024. Pertenece a mi colección de Eulogio Rojas, expuesta en Sala Viña del Mar, año 2025 Fuente: Elaboración propia

Una obra particularmente significativa para observar esta problemática es "*Páginas sueltas de un diario apócrifo*" (1984), obra perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes. Se trata de una obra sobre papel realizada con acuarela y grafito, de 26 × 33 cm., el propio título resulta revelador, diario, memoria, fragmento, escritura, imagen e inconclusión, por lo que no es necesario convertir este título en una explicación total de la obra, pero sí permite advertir una constante que atraviesa su producción, la de la imagen como fragmento de una experiencia que no se ofrece completamente cerrada. El concepto de "ausencia" resulta especialmente productivo al relacionarlo con la distancia geográfica, la memoria y el retorno a Valparaíso, lo que queda en evidencia en el libro de Hugo Rivera-Scott, *Edgardo Catalán: A Poetics of Absence / Una poética de ausencia*, publicado por Metales Pesados en 2007. (Rivera Scott, Hugo. (ed.), 2007.)

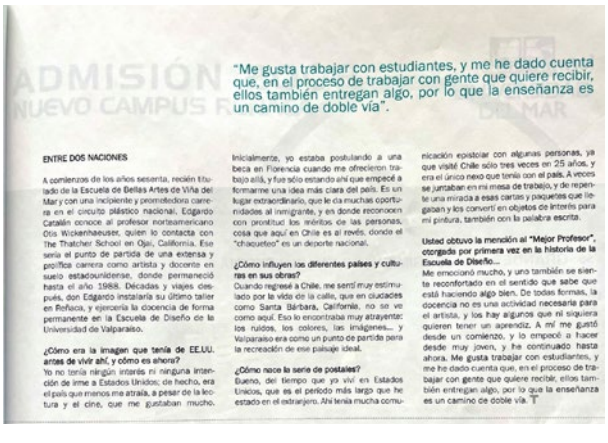
Me parece oportuno señalar que la trayectoria de Edgardo Catalán puede comprenderse como una poética del desplazamiento y del retorno, formado en Viña del Mar bajo la tradición de Soyka y Hermosilla, Catalán salió tempranamente hacia Estados Unidos, donde construyó una carrera artística y pedagógica que se prolongó durante décadas, desde California extendió su práctica hacia la litografía, el dibujo y la pintura, y posteriormente hacia los circuitos europeos de la gráfica. Pero ese desplazamiento no significó la desaparición de su origen porteño, por el contrario, la distancia parece haber convertido Valparaíso en una experiencia cada vez más presente como memoria, por lo que su regreso en el año 1986 coincide con una segunda etapa, ya no solamente la del artista que produce obra, sino la del maestro que transmite una forma de mirar y del gestor cultural que participa en la construcción de una escena artística local, desde la Universidad de Valparaíso, desde la enseñanza del dibujo y desde la Sala El Farol, donde pasó a ocupar una posición de mediador entre generaciones, de allí que resulte insuficiente situarlo simplemente como pintor y grabador de Valparaíso.

Catalán pertenece también a la historia de las instituciones, de la enseñanza artística y de las redes de circulación que hicieron posible la continuidad de una escena porteña.

Su obra, especialmente cuando vuelve una y otra vez sobre Valparaíso, parece condensar esa experiencia, la ciudad que aparece en sus pinturas no es necesariamente la ciudad que se tiene delante, sino la ciudad que persiste después del viaje, una ciudad reconstruida por el dibujo, transformada por la memoria y nuevamente inventada por la pintura, en sus propias palabras, "pintar es recordar inventando" constituye esa frase donde puede encontrarse una clave para leer no sólo su pintura, sino también su biografía ya que Catalán ha construido su trayectoria entre aquello que dejó atrás, aquello que encontró lejos y aquello a lo que decidió regresar entre "Ítaca y más allá".







>> Figura 22: Obra: "Páginas sueltas de un diario apócrifo" (1984), acuarela y grafito sobre papel, de 26 × 33 cm, perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes Fuente: Rivera-Scott (ed) (2007)

>> Figura 23. Fotografia Revista Tell Magazine Nº 67 enero 2006 pág. 41. Fuente: Archivo personal de Edgardo Catalán.

>> Figura 24. Fotografia Revista Tell Magazine Nº 67 enero 2006 pág. 43. Fuente: Archivo personal de Edgardo Catalán.



>> Figura 25. Obra: "El Pasajero", Agua fuerte sobre agua tinta, 30 x 23 cm, año 1979 Fuente: Catalan (2007)

BIBLIOGRAFÍA

Artes., M. N. (s.f.). Edgardo Catalan. Arstistas visuales chilenos. Edn: *https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/fo-letter_article-39558.pdf.*

Catalán, E. (2000.). *Hans Soyka. El retorno.* (E. Catalán, Ed.) Valparaíso.: Editorial Universidad de Valparaíso.

Madrid, A. (1995). *La línea de la memoria.* Valparaíso.: imprenta Eligraf.Rivera Scott, H. (2007). *Edgardo Catalán. Una poética de la ausencia.* Santiago.: Editorial Metales Pesados.

Magazine., R. T. (1 de Diciembre. de 2025). *Edgardo Catalán: Pintar es recordar inventando"*. Obtenido de www.tellmagazine.cl: https://tell.cl/edgardo-catalan-pintar-es-recordar-inventando/

Rivera Scott, H. (2007.). *Edgardo Catalán. En: Una poética de la ausencia.* Santiago.: Editorial Metales Pesados.

Santa Bárbara Museum of Art. (2017). ARCH.EXH_.001_ExhibitionRecords_0.pdf. Obtenido de https://www.sbma.net/sites/default/files/attachment/records1.pdf

Salomó, J. (2019.). *Edgardo Catalán, navegante de Ítaca.* (J. S. Flores., Ed.) Viña del Mar.: Corporación Cultural de Viña del Mar.

Chilenos., M. N. (s.f.). *Museo Nacional de Bellas Artes.* Obtenido de https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/fo-letter_article-39792.pdf

Universidad de Valparaíso. (2019). (Castañeda, P. & Dardel, Philippe, Jean, (ed.). 40 años. Concurso Nacional de Arte Jóven Recuperado en: https://artejoven.uv.cl/images/Libro-40AosArteJovenUV.pdf

El lar marcado por la intertextualidad religiosa. Una (posible) lectura a los *Poemas del país de Nunca Jamás* De Jorge Teillier[1]

JUAN PABLO ESPINOSA ARCE[2]
Doctor en Teología por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2024).
Filiación institucional: Facultad de Teología. Pontificia Universidad Católica de Chile
ORCID: 0000-0002-2474-9185
Mail contacto: jpespinosa@uc.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
The *Lar* Shaped by Religious Intertextuality: A (Possible) Reading of *Poemas del país de nunca jamás* By Jorge Teillier
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 157-164
Recepción: abril 2026
Aceptación: mayo 2026

RESUMEN

Este artículo propone una lectura de *Poemas del país de Nunca Jamás* (1963), de Jorge Teillier, desde la perspectiva de la intertextualidad religiosa. Se sostiene que determinados significantes provenientes del universo religioso participan en la configuración del espacio lárico, entendido como el lugar simbólico al que la escritura del poeta busca retornar. A partir de los aportes de la teoría de la intertextualidad y de las reflexiones sobre el espacio, se plantea que la pérdida del lugar originario constituye la condición de posibilidad del gesto poético. En este marco, la nostalgia por el *lar* se articula mediante la pérdida del lenguaje originario y la apertura al proceso de la traducción, cuya realización privilegiada es la poesía. Finalmente, se examina la imagen de la casa como un motivo que, a través de la intertextualidad, permite reconocer una dimensión espiritual y abrir una posible lectura de carácter místico en la obra de Jorge Teillier.

Palabras clave: Intertextualidad, imaginario religioso, poesía, estudios del espacio, Jorge Teillier

ABSTRACT

This manuscript offers a reading of *Poemas del país de Nunca Jamás* (1963) by Jorge Teillier from the perspective of religious intertextuality. It argues that specific signifiers drawn from the religious tradition contribute to the configuration of the *lar*, understood as the symbolic space to which the poet's writing continually seeks to return. Drawing on theories of intertextuality and spatiality, the article contends that the loss of the original place constitutes the very condition of possibility for poetic expression. Within this framework, nostalgia for the *lar* is articulated through the loss of the primordial language of things and the ensuing process of translation, for which poetry becomes its privileged mode of realization. Finally, the article examines the image of the house as a poetic motif that, through religious intertextuality, reveals a spiritual dimension and opens the possibility of a mystical reading of Jorge Teillier's work.

Keywords: Intertextuality, Religious Imaginary, Poetry, Spatial Studies, Jorge Teillier.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.5892

[1]: Este texto fue presentado como ponencia en el Coloquio sobre el lugar del *Oikos* en la obra de Jorge Teillier realizado en el Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros" de la Universidad De Chile el día viernes 19 de junio 2026.

[2]: Doctor en Teología por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2024). Sus áreas de especialización, docencia e investigación son la teología fundamental, las relaciones entre teología, literatura y psicoanálisis y la teología y filosofía contemporáneas. Es profesor adjunto de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: jpespinosa@uc.cl

1. INTRODUCCIÓN Y PROPÓSITO DEL ARTÍCULO

La pregunta por el lugar y el paisaje que marca la poesía de un escritor o de una escritora constituye un pasaje que nos permite entrar en la trama de la escritura. En esa trama o tejido el lector es capaz de reconocer imágenes, retazos, figuras o evocaciones que el escritor ha recuperado y puesto al servicio de su texto. Por lo tanto, la cuestión de la intertextualidad abre un espacio para pensar y abrir pasajes de imaginación.

Para efectos de este artículo realizaremos un acercamiento a la poesía de Jorge Teillier (1935-1996) el quien podemos ver el uso alusiones provenientes del imaginario religioso las cuales ayudan a dar forma al espacio poético de la infancia, forma que tiende hacia la resignificación de una pérdida originaria. Aun cuando Teillier no escribe una poesía propiamente religiosa sí utiliza imágenes, tipos, o alusiones provenientes del imaginario sagrado o religioso. Este es el gesto propio de la intertextualidad.

Así las cosas, nosotros postulamos que la construcción poética del lar en la obra de Jorge Teillier representa un proceso de resignificación del lugar de la infancia del poeta. En esta escritura el uso de textos procedentes de otras voces y tradiciones juega un papel fundamental para dar voz a la infancia perdida. De esta manera se puede evidenciar una determinada intertextualidad que funda una espesura poética para hablar del lar.

La cuestión de la intertextualidad es un elemento extendido dentro de las ciencias lingüísticas. Ella, la intertextualidad, ha sido propuesta por Julia Kristeva (De Aguilar e Silva, 1986), siendo una de las grandes propulsoras del concepto (Kristeva, 1981) y quien, además, reconoce a Mijail Bajtin como el gran iniciador de esta categorización. En palabras de Kristeva (1981): "*Bajtin es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura*" (p.188). Y, en otro lugar, Kristeva (1981) indica que *"la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo) sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual"* (p.188). Por ello la intertextualidad muestra que todo texto, imagen, producción estética es un verdadero "mosaico de citas" (Kristeva, 1981, p.190) en donde el que produce la unidad literaria utiliza recursos procedentes de otros espacios epistémicos, sociales o culturales y configura – o reconfigura – su producción estética.

A juicio de Gérard Genette (1989) – quien utiliza la imagen del palimpsesto para trabajar la intertextualidad – esta última categoría se entiende como "una relación de copresencia entre dos o más textos" (p.10). Roland Barthes (2004) también utiliza la idea de presencia plural para hablar de la intertextualidad y Víctor de Aguiltar e Silva (1986) utiliza la idea de interacción para hablar de ella. Con esto se comprende que en un texto existen una serie de referencias que están presentes en un determinado cuerpo textual y que deben ser comprendidas o leídas de manera activa por parte del lector, a la vez que debe entender que la producción anterior se basó justamente en la apropiación significativa de referencias previas que se utilizan a la luz de la nueva producción. Existe, con ello, una determinada selección de citas para construir el mosaico destinado a operar una determinada producción de sentido.

También es preciso señalar que la cuestión de la intertextualidad no ha sido aplicada sólo al campo específico de la lingüística, sino que también ha sido asumida por teorías provenientes de los estudios bíblicos y religiosos (Quiroga, 2022; Londoño, 2021; Milán, 2016), tanto para mostrar que un determinado texto bíblico está construido por diversas citas, imágenes o comprensiones o de mostrar cómo un determinado texto literario no necesariamente religioso utiliza elementos provenientes del imaginario espiritual, cualquiera sea.

A partir de estas consideraciones, el presente artículo propone un ejercicio de lectura de *Poemas del país de Nunca Jamás* (1963), de Jorge Teillier, a partir del reconocimiento del uso que el poeta hace de determinados significantes provenientes del universo religioso. Sostenemos que dichos significantes constituyen los recursos simbólicos mediante los cuales Teillier configura y resignifica el espacio lárico al que su escritura busca retornar, convirtiéndolo en un lugar privilegiado de elaboración poética.

Con el fin de desarrollar esta propuesta, el artículo se estructura en cuatro momentos. En primer lugar, se ofrece un acercamiento inicial, a modo de estado de la cuestión, a la problemática del *lar* en la obra de Jorge Teillier, con especial atención a los aportes de la teoría de la intertextualidad y de las reflexiones sobre el espacio. En este apartado se sostendrá la tesis de que la pérdida del lugar originario constituye la condición de posibilidad del gesto poético; dicho de otro modo, la poesía solo emerge a partir de la salida o el alejamiento del espacio de la infancia. Este lugar edénico, o esta imagen del paraíso que configura el imaginario del poeta, se articula en torno a dos movimientos fundamentales: por una parte, la pérdida del nombre y del lenguaje originario de las cosas y, por otra, la consecuente apertura al proceso de la traducción, que encuentra en la poesía una forma singular de realización. Esta problemática será desarrollada en el segundo apartado.

En tercer lugar, retomando la perspectiva de la intertextualidad, nos preguntaremos si la imagen de la casa puede comprenderse como un gesto poético mediante el cual Teillier abre una indagación, al menos inicial, en torno a la experiencia de lo místico. Como se ha señalado, el poeta de Lautaro no construye una poesía explícitamente religiosa; sin embargo, el entramado intertextual de su escritura permite reconocer la presencia de símbolos, motivos e imágenes compartidos con diversas tradiciones religiosas. Desde esta perspectiva, la intertextualidad se presenta como una vía hermenéutica privilegiada para explorar la dimensión espiritual que atraviesa su obra.

Finalmente, se expondrán las principales conclusiones derivadas del análisis desarrollado.



>> Figura 1. Registro fotográfico del autor. Fuente: Portada (fragmento) ediciones FONDO de Cultura Económica (2023) Fuente: https://fondodeculturaeconomica.cl/products/los-dominios-perdidos-9789562893107?srsltid=AfmBOoqu9Ny4Hk1_dyyA_46XFIV1ptULKkI6hb9y8IMuoqIWuMysenbt

2. LA PREGUNTA POR EL LAR DESDE LA INTERTEXTUALIDAD RELIGIOSA: UNA LECTURA DESDE LA TEORÍA DEL ESPACIO

Si miramos con detención los estudios referidos al espacio, especialmente los propuestos por Henri Lefebvre (2013), vemos la coexistencia de tres dimensiones tocantes a lo espacial. La primera de las dimensiones es la del espacio percibido o del espacio concreto. El segundo espacio, el llamado espacio concebido, hace referencia a los modos específicos en los que un sujeto individual o un grupo social concibe o comprende narrativamente un espacio. La tercera dimensión del espacio, el llamado espacio concebido hace referencia a todas las potencialidades que de un espacio de extraen, por ejemplo, narrativas alternativas, utópicas o contraculturales (Bernabé, 2021, pp.21-22).

En el caso de Teillier nosotros podemos mirar la construcción del espacio a partir de estas indicaciones ofrecidas por Lefebvre, es decir, asumir un determinado criterio hermenéutico para intentar acercarnos al sentido de su decir poético. El título de conjunto de poemas escogidos para esta ponencia, *Poemas del país de Nunca Jamás* (1963) ya nos puede abrir una primera perspectiva. Existiría un lugar al que no podemos acceder salvo si volvemos a la infancia. Aquí es interesante señalar que el retorno poético teillieriano no poseería un sentido de nostalgia romántica, sino que, a nuestro entender, se comprende como un espacio de reminiscencia desgarrada que precisa de una escritura, también desgarrada, para mirar ese espacio vivido o significado.

La aldea de la infancia o lo que Teillier llama "el país de la pureza" (poema *Una ventana*) ya no es simplemente el fenómeno percibido en su materialidad ni tampoco el lugar concebido como espacio de habitalidad de los vecinos, sino que es el lugar donde surgen otras posibilidades, otras lecturas, otras intertextualidades. El espacio al que no se puede volver es un lugar del desarraigo. Aquí yo propongo en particular que la poesía, cualquiera sea, responde al gesto de la expulsión mítica de Edén (Gn 3,22-24), es decir, sólo habría verdadera poesía saliendo del Paraíso. Bíblica y teológicamente – yo provengo de esa comunidad discursiva – en el Paraíso no es necesario hacer poesía porque *está todo dado, porque todo funciona*. En cambio, fuera del Paraíso las *cosas no están dadas, no funcionan de manera automática o inmediata* y, por tanto, se hace necesario – ahí radica el gesto – hacer poesía. La poesía sólo tiene sentido habiendo sido expulsados de Edén, del país de Nunca Jamás y reconociendo que "hemos cambiado de lenguaje" como dice Teiller en *Un desconocido silba en el bosque.*

Sigamos adentrándonos en el espacio vivido. Carlos Gil Arbiol (2021) comentando esta dimensión espacial escribe que una persona consciente del valor simbólico de los lugares y de cómo ellos influyen en la vida de otros sujetos puede reconocer espacios "y atribuirles significados diferentes a los existentes con el fin de transformar las relaciones sociales de ese lugar" (p.54).

Esta indicación de Gil Arbiol (2021) y vinculada a la cuestión que hemos presentado anteriormente del vínculo expulsión del Edén y poesía la podemos reconocer en los poemas del *País de Nunca jamás* en el sentido que Teillier da a la pérdida de los relatos infantiles en los que habitó lo sagrado y lo religioso. En la salida de Edén ocurre una fractura en el lenguaje, en el pensar, en el habitar, fractura que es necesario resignificar a través de la poesía. En ese proceso de resignificación lo que se toma en cuenta es que esos mismos relatos míticos, religiosos o sagrados que sí tuvieron presencia en la infancia ahora se pierden.

Dejemos que el poeta nos cuente sus versos:

"tú eres ese niño/ y eres el niño que a campo traviesa/
va hacia la casa de los vecinos/
con un ganso bajo el brazo/
bajo una luna espiada por cohetes/
en la que no se verán ya nunca más/
la Virgen, San José y el Niño" (poema Imagen).

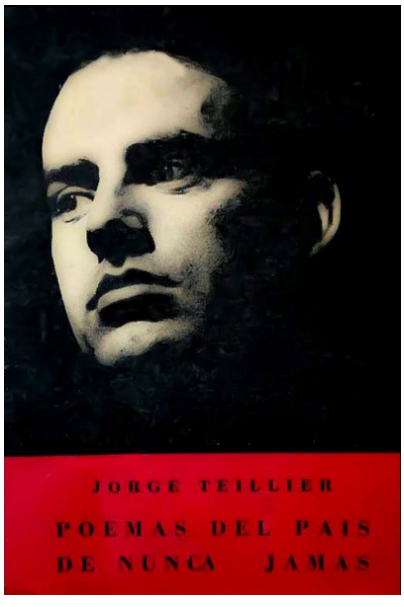
En el poema Resurrección:

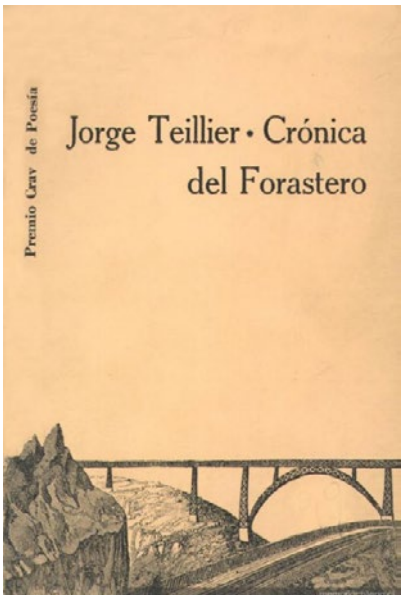
"Resurrección en la tarde. Ya no está el muro/
de los recuerdos (...)
Ángeles te cuidan/
desde el corazón de los cerezos".

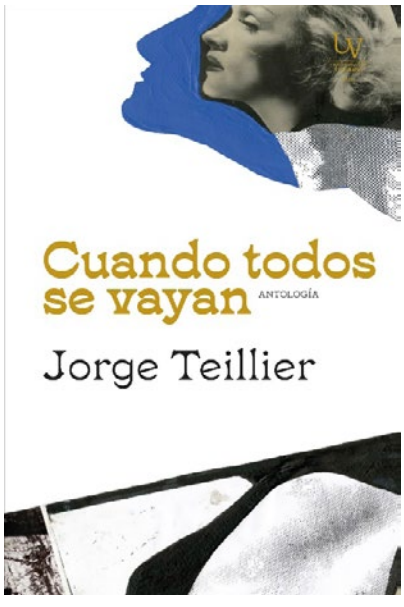
Finalmente, en el poema Señales:

"jinetes perdidos, novias/
que aún esperan en la capilla ruinosa (...)
El Ángel de la Guarda ya no espera nuestro ruego.
Y vemos sin temor que se abre para nosotros/
el país de la noche sin fronteras".

En estos poemas vemos imágenes tomadas del universo religioso que funcionan como los relatos míticos que fundaron la infancia del poeta y que en el momento del desarraigo quedaron atrás. La idea de que ya no se verá a la Virgen, a José o al Niño (Jesús), o que el Ángel de la Guarda no escucha son gestos de esa pérdida. Esta imagen del Ángel de la Guarda es interesante ya que es la oración tradicional de los niños que confían en la protección del ángel que Dios les asignó desde su nacimiento. La tradición espiritual cristiana indica que todos tenemos un ángel protector al cual podemos recurrir en momentos de angustia o complicación. Es interesante que el poeta dice que el Ángel – *su Ángel* – ya no escucha la oración. Nuevamente: hay una pérdida del lenguaje religioso de la infancia que implica resignificar el lugar perdido. Se abre así el proceso del lenguaje limitado y de la necesaria traducción.







>> Figura 2. Portada edición poemario: *Poemas del país de nunca jamás. Crónica del forastero.* Edición de 1963, Santiago, Chile : [Editor no identificado]; 1963. 1 fotografía: color, 12,5 x 18,5 cm. Fuente: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-584109.html

>> Figura 3. Portada libro: Crónica del forastero / por Jorge Teillier. Santiago: [s.n.], impresión de 1968 (Santiago : Talls. Arancibia Hnos.). Fuente: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69992.html

>> Figura 4. Antología Cuando todos se vayan. (Selección de Cristián Warnken y Ernesto Pfeiffer; Ilustraciones de Germán Arestizábal Ediciones. Universidad de Valparaíso (2023) Fuente: https://editorial.uv.cl/catalogo/poesia/528-cuando-todos-se-vayan

3. LA PÉRDIDA DEL ÚNICO NOMBRE Y LA APERTURA A LA TRADUCCIÓN: DOS GESTOS EN EL LAR DE TEILLIER

Para Walter Benjamin uno de los gestos propios de la salida del Edén es la pérdida del lenguaje paradisíaco. Al perder el único lenguaje (el que se hablaba míticamente en el Paraíso) aparece el proceso de la traducción. Dice Benjamin (1998): "habrá tantas traducciones como lenguajes, por haber caído el hombre del estado paradisíaco en el que solo se conocía un único lenguaje" (p.70). A nivel teológico una de las cosas que se pierden en la expulsión es el conocimiento del nombre de Dios. El nombre indica la totalidad de las cosas como lo expresa Borges (s/f) en su *Golem*: "el nombre es arquetipo de la cosa en las letras de 'rosa' está la rosa y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'". En los poemas del *País de Nunca Jamás* encontramos menciones de la cuestión del nombre: "pues ninguno de nosotros se atreve a revelarle/ nuestro nombre, por temor a perderlo para/ siempre" (La oscuridad es compasiva); "a nosotros los desterrados de un lugar en donde nadie conoce el nombre de los árboles" (Traten de despertar).

En la poética de Teillier la existencia de un cierto *nombre secreto* de las cosas que en realidad es *el verdadero nombre* aparece como un gesto que se puede vincular con aquello que luego de la expulsión del país de la pureza – la aldea de la infancia, el lar – entra en el proceso de traducción. La pérdida del nombre enfatizaría que lo mítico se fracturó siendo ese resabio o *humus mítico* lo que verdaderamente importa dentro de la poesía de Teillier. El poema Los dominios perdidos nos puede dar luces:

"pues lo que importa no es la luz que encendemos/
día a día/
sino que alguna vez apagamos/
para guardar la memoria secreta de la luz./
Lo que importa no es la casa de todos los días/
sino aquella oculta en un recodo de los sueños./
Lo que importa no es el carruaje/
sino sus huellas descubiertas por azar en el barro./
Lo que importa no es la lluvia/
sino sus recuerdos tras los ventanales del pleno/
verano".

La cadencia del verso nos marca algo así como el origen mítico *perdido* (de ahí el nombre del poema) y lo que existe en la *realidad cotidiana del lar*. La luz que se apagó, la casa oculta en los sueños, las huellas en el barro y los ventanales son los lugares desde los cuales el poeta fue expulsado y al cual intenta volver aun cuando su conciencia reconoce que el retorno es imposible. Con ello la intertextualidad se muestra como una trama a través de la cual se abren los caminos del sentido.

Esta idea de lo imposible o de aquello que no puede ser dicho de manera total, sino que es escrito con una gramática de la distancia me permitirá vincular una última palabra en esta ponencia: la intuición del vínculo de Jorge Teillier con la mística, específicamente con la de Juan de la Cruz y su *noche oscura*.



>> Figura 5. Registro fotográfico del autor Fuente: En: https://eternacadencia.com.ar/blog/jorge-teillier-quot-en-realidad-yo-nunca-escribo-quot-?srsltid=AfmBOop20N6hT7JfSEcNSbQp7V76z7rRZsPhsQ7BM0Pk2hqOWord6qYJ

4.JORGE TEILLIER, ¿UN MÍSTICO NO-CONFESIONAL?: LA CASA Y LA MÍSTICA

Si miramos con detención el poema de Teillier *En la secreta casa de la noche* podemos pensar un vínculo con el poema "La noche oscura" del místico español del siglo de oro Juan de la Cruz (1542-1591). Aseel Irzooqui Waheeb de la Universidad de Bagdad y a propósito del poema de Juan de la Cruz escribe: "este poema relata el viaje de su alma corporal, que hace referencia al enamorado, desde el mundo terrenal hasta el mundo celestial que se deja dirigir por la luz de su propio amor con el fin de unirse con el bienamado, Dios" (p. 550) y más adelante Aseel Irzooqui Wahheb escribe: "la idea esencial de este poema representa la experiencia dolorida que las personas aguantan cuando intentan desarrollarse respecto al conocimiento espiritual y unirse con Dios" (p.550). Por su parte José-Damián Gaitán de Rojas insiste en la idea de que el significante noche tiene que ver con un proceso de purificación que el alma experimenta y atraviesa en su camino de subida hacia Dios, en particular la llamada "noche del sentido" (Gaitán de Rojas, 2019, p.43), es decir, el momento en donde el alma experimenta a Dios como ausente en su dimensión de sostén de la vida misma.

El poema de Juan de la Cruz, datado hacia 1578-1579, comienza:

"en una Noche oscura,/
con ansias de amores inflamada,/
¡oh dichosa ventura!,/
salí sin ser notada,/
estando ya mi casa sosegada".

Por su parte Jorge Teillier en La secreta casa de la noche comienza diciendo:

"cuando ella y yo nos ocultamos/
en la secreta casa de la noche/
a la hora en que los pescadores furtivos/
reparan sus redes tras los matorrales,/
aunque todas las estrellas cayeran/
yo no tendría ningún deseo que pedirles".

A lo largo del poema de Teillier se va repitiendo el verso de que ella y él se ocultan en la secreta casa de la noche. La vinculación entre el significante casa, casa oculta, noche, aparecen como espacios de intertextualidad en donde ambos poetas encuentran las palabras precisas para poder expresar aquello que experimentan. Es curioso notar que en ambos casos el concepto "noche" se utilizaría como una forma particular de hablar de una situación crítica. En el caso de Juan de la Cruz tiene que ver con la noche del sentido y, por su parte, Jorge Teillier la usaría como forma de expresar su salida del lugar de la infancia. Con ello podríamos proponer una suerte de *intertextualidad del dolor* o *intertextualidad de la crisis* en la cual la poesía aparece como un modo particular de hablar de aquello que falta, de esa imposibilidad, de esa suerte de gesto místico que se instala en medio de las preguntas humanas. Estas perspectivas son, y tal como hemos declarado al comienzo de nuestro artículo, miradas iniciales las cuales esperamos desarrollar con mayor profundidad en futuros trabajos académicos.

5. PALABRAS FINALES

El propósito de este artículo fue ofrecer una posible lectura al conjunto de poemas *Poemas del país de Nunca Jamás* (1963) de Jorge Teillier, lectura realizada desde la perspectiva de la intertextualidad y, en particular, del reconocimiento del uso de imágenes, símbolos y textualidades religiosas que el poeta ubica en sus poemas. En particular lo que movió nuestra indagatoria fue proponer la pregunta de cómo el lar y la topografía habitada por Teillier adquiría un espesor más dinámico a partir del uso de la intertextualidad religiosa.

Lo que pudimos reconocer en la lectura de los poemas articuló la cuestión de la pérdida del lugar originario del poeta (la aldea de la infancia, el país de la pureza, la casa paterna...) con un uso específico de ciertas imágenes religiosas y míticas tales como la expulsión bíblica de Edén, la pérdida del nombre único de las cosas, la pérdida de los relatos religiosos propios de la infancia o la posible pregunta por la mística en tanto forma específica de la vinculación con la realidad o con el sentido de lo sagrado.

A pesar de que Jorge Teillier no construyó una poesía propiamente *religiosa* sí pudimos reconocer a partir de la intertextualidad que la literatura, cualquiera sea, recurre a imágenes y tipos provenientes de la discursividad sagrada o religiosa para diseñar su arquitectura.

Nuestro esfuerzo buscó proponer *una posible* lectura, no una lectura definitiva, no una lectura cerrada. La poesía se abre siempre y el poema no descansa. Hay un *infinito* en el poema al decir de Jacques Derrida (2009) que permite que la lectura, la imaginación y la hermenéutica continúe expandiéndose.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (2004). *S/Z*. Siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (1998). Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 59-74). Taurus.

Bernabé, C. (2021). El reino de Dios y su propuesta desde la marginalidad creativa. En *De Jerusalén a Roma. La marginalidad del cristianismo de los orígenes* (pp. 19-45). Editorial Verbo Divino.

Borges, J. L. (s. f.). *El Golem*. Poemas del Alma. https://www.poemas-del-alma.com/jorge-luis-borges-el-golem.htm

De Aguilar e Silva, V. M. (1986). *Teoría de la literatura*. Editorial Gredos.

Derrida, J. (2009). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: Entre dos infinitos, el poema*. Amorrortu.

Gaitán de Rojas, J.-D. (2019). El libro *Noche oscura*: Génesis, estructura y sentido. *Revista de Espiritualidad, 78*, 35-61.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo plano*. Taurus.

Gil Arbiol, C. (2021). La ciudadanía del cielo: Una propuesta marginal en Filipenses. En *De Jerusalén a Roma. La marginalidad del cristianismo de los orígenes* (pp. 47-69). Editorial Verbo Divino.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1*. Editorial Fundamentos.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (E. Martínez Gutiérrez, Trad.; I. Martínez Lorea, Pról.). Capitán Swing.

Londoño, J. E. (2021). Intertextualidades religiosas en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. *Perseitas, 9*, 142-164.

Milán, F. (2016). Biblia e intertextualidad: Una aproximación. *Scripta Theologica, 48*, 357-379.

Quiroga, R. (2022). Una revisión de la teoría de la intertextualidad intrabíblica. *Memrah, 4*, 79-89.

Teillier, J. (2003). *Poemas del país de nunca jamás. Crónica del forastero*. Tajamar Editores.

Waheeb, A. I. (2019). Análisis de lo místico en *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz. *Anales de la Facultad de Letras de Ain Shams, 47*, 547-555.

Cuando todo está al revés: gestos de desterritorialización en Diógenes de Sínope

PATRICIO ISMAEL JERIA SOTO
Magíster en Estudios Clásicos mención Cultura Grecorromana. Estudios Clásicos (2000–2003). Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Licenciado en Humanidades mención Filosofía, Universidad de Chile, y Diplomado en Estética Filosofía y Estética Pontificia Universidad Católica de Chile[1]
Filiación institucional: Profesor Liceo Confederación Suiza; Centro de Estudios Clásicos Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación; Grupo de Estudio de Filosofía Antigua Universidad de Chile.
ORCID: 0009-0000-1987-3264
Mail contacto: pjerias@liceoconfederacionsuiza.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
When everything is upside down: gestures of deterritorialization in Diogenes of Sinope
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 165-172
Recepción: mayo 2026
Aceptación: junio 2026

RESUMEN

Este texto primero se acerca a un trozo de la *Política* de Aristóteles, para extraer de allí algunas conclusiones preliminares acerca del imaginario de la *pólis* y del *polítes*; en seguida, se contrastan dichas conclusiones con algunas de las anécdotas de Diógenes de Sínope que ilustran las desviaciones y reconfiguraciones del imaginario clásico cívico-político. Finalmente, se apuntan consideraciones acerca de la forma concreta en que es llevada a cabo esta operación de desmantelamiento y en qué sentido puede ser entendida como una práctica de desterritorialización. Ello porque entendemos el territorio más allá de la materialidad concreta y lo pensamos como espacio relacional y simbólico, sin que ello signifique una desmaterialización del soporte concreto del espacio natural sobre el que se operan los procesos de territorialización. Cuando declina el imaginario de la *pólis*, y del *polítes*, Diógenes de Sínope patentiza y performa dicha crisis: la *pólis* ya no es el espacio natural de desarrollo del individuo y, por ende, el entramado político y de poder que sustenta y hace funcionar a la ciudad se fractura y a través de esa grieta el cínico se aventura en un territorio nuevo, un territorio otro, una heterotopía al decir de Foucault.

Palabras clave: territorio, desterritorialización, polis, imaginario, cinismo

ABSTRACT

This text begins by examining a passage from Aristotle's Politics to draw some preliminary conclusions about the concept of the polis and the polites. These conclusions are then contrasted with anecdotes from Diogenes of Sinope that illustrate the deviations and reconfigurations of the classical civic-political imaginary. Finally, considerations are offered regarding the specific way in which this dismantling process is carried out and how it can be understood as a practice of deterritorialization. This is because we understand territory beyond its concrete materiality, conceiving of it as relational and symbolic space, without this implying a dematerialization of the concrete support of the natural space upon which the processes of territorialization operate. When the imaginary of the polis, and of the polites, declines, Diogenes of Sinope makes evident and performs this crisis: the polis is no longer the natural space for the development of the individual and, therefore, the political and power structure that sustains and makes the city function is fractured and through this crack the cynic ventures into a new territory, an other territory, a heterotopia in Foucault's words.

Keywords: territory, deterritorialization, polis, imaginary, cinicism

[1]: https://cl.linkedin.com/in/patricio-ismael-jeria-soto-a47001118?original_referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.5908

Es evidente que la ciudad es una de las cosas naturales, y que el hombre es por naturaleza un animal social, y que el insocial por naturaleza y no por azar es o un ser inferior o un ser superior al hombre[2].

Decía [Diógenes] que sólo hay un gobierno justo: el del universo[3].

1. PLANTEAR EL PROBLEMA

La identidad cultural griega clásica, y el imaginario social que la apuntala, se constituye en torno a diversos elementos materiales y simbólicos ligados a una trama compleja asentada en un territorio. Destacan en ese conglomerado la agricultura, la cocción de alimentos, el matrimonio monógamo, los sacrificios a los dioses, la vida urbana y las instituciones políticas, el resultado de esta operación de institución y representación desemboca, en la época clásica, en las nociones complementarias de Ciudad (*pólis*) y Ciudadano (*polítes*). De acuerdo con Aristóteles (2000), la comunidad de ciudadanos se autogobierna en base a leyes generadas por ella misma; como resultado, la sociedad políticamente organizada da lugar a la *pólis* siguiendo un desarrollo que va, de manera natural, desde la potencia al acto. En esta concepción cualquier desviación de tal decurso sería o un accidente o producto de una negligencia, por lo tanto, no está puesta en cuestión la legitimidad ni la pertinencia de dicha forma de organización. Así se entiende que la *pólis* justa esté modelada de acuerdo con la organización equilibrada de sus partes, casi como una entidad orgánica donde cada elemento cumple una función específica previamente determinada y asociada a un lugar asignado[4].

Pero ¿qué ocurre cuando, por ejemplo, las representaciones sociales que dan coherencia y consistencia a las instituciones sufren transformaciones? Pues comienzan las dudas respecto a la idoneidad o legitimidad de las instituciones, los comportamientos, los valores y las imágenes socialmente construidas que permiten la percepción, apropiación, explicación e intervención sobre la realidad, es decir, se inicia un proceso de reconfiguración de la sociedad que, en cierto sentido, podríamos denominar *desterritorialización*, ello porque podemos entender el *territorio* más allá de la materialidad concreta y pensarlo en tanto espacio relacional y simbólico, sin que ello signifique una desmaterialización radical del soporte concreto del espacio natural sobre el que se operan los procesos de territorialización (Haesbaert: 2013). Cuando declina el imaginario de la *pólis*, y su correlato el ciudadano, Diógenes de Sínope patentiza y performa dicha crisis: la *pólis* ya no es el espacio natural de desarrollo del individuo y, por ende, el entramado político y de poder que sustenta y hace funcionar a la ciudad se fractura y, a través de esa grieta, el cínico se aventura en un *territorio* nuevo, un *territorio* otro, una *heterotopía* al decir de Foucault.

En este breve texto quisiera, primero, acercame a un trozo de la *Política* de Aristóteles, para extraer de allí algunas conclusiones preliminares acerca del imaginario de la *pólis* y del *polítes*; en seguida, me gustaría contrastar dichas conclusiones con algunas de las anécdotas de Diógenes de Sínope que, pienso, ilustran las desviaciones y reconfiguraciones del imaginario clásico cívico-político. Finalmente, a partir de lo anterior, quisiera apuntar consideraciones acerca de la forma concreta en que es llevada a cabo esta operación de desmantelamiento y en qué sentido puede ser entendida como una práctica de *desterritorialización*.

[2]: Aristóteles, Política, I 2, 1253 a 1-4.

[3]: Diógenes Laercio, Vidas de los filósofos ilustres, VI, 72, 8-9. En adelante será citado como D. L.

[4]: Política, I 2, 1252 b 3.

2. UNA IMAGEN DE LA *PÓLIS* Y LO QUE ELLA NOS DEJA VER

El famoso pasaje de Aristóteles citado como epígrafe contiene, entre otras, la afirmación de que '*la ciudad es una cosa natural*', es decir de acuerdo con la *physis*[5], en este sentido la conformación y desarrollo de la comunidad se entiende como teleológicamente orientado a cumplir su desarrollo pleno en la *pólis*. En segundo lugar, debemos retener la definición del humano como *politikón zoôn*[6], es decir que, en términos generales, el ser humano es un ser social, pero desde el punto de vista de lo esencial, la comunidad humana es posibilitada por la posesión del *logos* (palabra-razón) para definir las reglas de convivencia y para la determinación de lo justo y lo injusto. Ahora bien, es la participación comunitaria de tal característica lo que actualiza el desarrollo propiamente político de la naturaleza gregaria o colectiva del ser humano, y esto es lo que permite diferenciar a la sociedad humana de un grupo de cualquier otro animal[7]. También se afirma que aquel que, por exceso o defecto de su naturaleza, no pueda vivir en sociedad, *id est* políticamente, no es propiamente humano. Nótese que lo humano está definido por su carácter político-social, o en términos griegos por la cualidad de *polítes*, cuyo opuesto contradictorio es el *ápolis*, cuyas características lo definen como una anomalía y una amenaza para los hombres: carece de vínculos sociales y/o familiares, no se vincula ni somete a ningún sistema de justicia, no posee raigambre territorial ni ataduras cívicas y, por si fuera poco, ama la guerra[8]. Según esto, el ser humano encuentra su *territorio natural* en la *pólis*, la ciudad es, para Aristóteles, ese espacio que, a partir de su organización, proporciona a sus miembros lo necesario para su bienestar, desarrollo, autonomía y felicidad. La *pólis* como el territorio propio del ser humano se constituye a partir del entramado de relaciones materiales y simbólicas que dinamizan y actualizan la esencia del *politikón zôon*.

El trabajo realizado arriba no es, por supuesto, una reconstrucción rigurosa de los argumentos filosóficos en torno a la *pólis*, tal y como los plantea Aristóteles, y es que no me interesa aquí esa tarea. Como lo indica el título de esta sección, lo que buscaba eran *imágenes*, entendidas estas como representaciones mentales socialmente construidas que, organizadas en un conglomerado coherente, posibilitan y estructuran la experiencia, los comportamientos y la intervención de una sociedad sobre el entorno que la contiene y sostiene, es decir, posibilitan la *territorialización* del espacio en un doble sentido: primero, porque se opera materialmente sobre una realidad física dada para organizarla y, segundo, porque esa organización responde a unas ideas políticas, es decir, a un cierto juego de poder específico para cada sociedad[9]. Pierre Vidal-Naquet (1983) señaló en su momento que, respecto a Grecia Antigua, era importante no perder de vista la relación que une las formas de pensamiento y las formas de sociedad, sobre todo para mostrar sus entrecruzamientos y mutua dependencia, lo que da lugar a una matriz discursiva, a un imaginario y a una praxis que condiciona la relación y la organización del vínculo con lo sagrado, lo natural, lo animal y lo humano. Desde esta perspectiva, los planteamientos filosóficos sobre la *pólis* también se nutren del imaginario colectivo, a fin de hacer culturalmente reconocibles y retóricamente efectivas las tesis asentadas. Así, los planteamientos filosóficos de Aristóteles se insertan en una tradición cultural que pone énfasis en una serie de construcciones conceptuales, representaciones y prácticas sociales que apuntalan a la *pólis* y posibilitan su despliegue y afianzamiento territorial; por su parte, el discurso filosófico toma prestados elementos de esta tradición y los resignifica y reordena de acuerdo con los intereses propios de cada autor.

A continuación, centraré la atención en ciertos aspectos, simbólicamente productivos, de la representación social de la *pólis* en tanto *espacio propio de lo humano* y, también, pondré el foco sobre la serie de relaciones espaciales socialmente definidas que pueden establecerse dentro del espacio urbano y entre este y lo que lo rodea, es decir, estaremos pensando a la *pólis* como *territorio*. Particular interés para este propósito tiene el concepto de *nómos*, en tanto ordenamiento social y/o legal, pero sobre todo como *marca* o *límite* que define y separa lo humano de aquello que no lo es y, al mismo tiempo, dibuja y controla un territorio adecuado para el habitar del hombre producto del diseño de un dispositivo de poder y del ejercicio de este de acuerdo con cierta modalidad relacional. Se utilizarán las anécdotas de Diógenes de Sínope a modo de contraste, pues considero que en ellas se puede visibilizar el juego de oposiciones inherentes a la *territorialización hegemónica* y, a la vez, se pone en práctica toda una gesticulación *desterritorializante* y el consecuente trazado *reterritorializador*[10].

[5]: Política, I 2, 1253 a, 2.

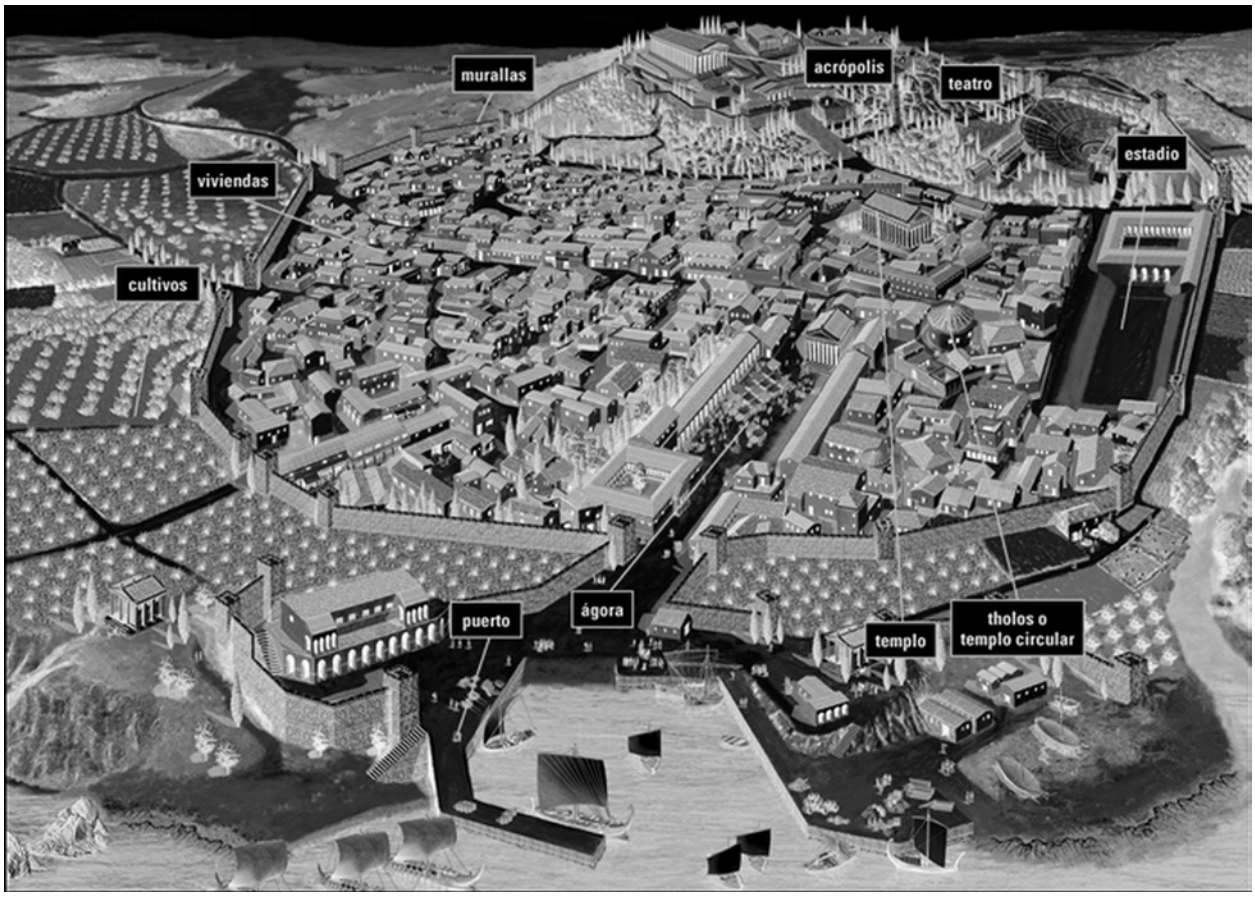
[6]: Op. cit., I 2, 1253 a, 3.

[7]: Política, I 2, 1253 a, 11-12.

[8]: Op. cit, I 2, 1253 a, 9-10.

[9]: Haesbaert (2013: 25-26)

[10]: Haesbaert (2013: 13) señala que ambos procesos no se dan por separado ni tampoco pueden ser concebidos por separado.



>> Figura 1. Mapa genérico de la organización urbano territorial de las polis griegas. Fuente: https://es.educaplay.com/recursos-educativos/1889137-la_polis_griega_y_edificios.html

3. TRASPASAR LÍMITES, DESORDENAR EL ESPACIO Y MOVERSE CONSTANTEMENTE

La *pólis* se define en términos de límites y contrastes, no sólo materiales sino también simbólicos; esas determinaciones traducen y performan unas relaciones de poder, en este sentido la *pólis* es un *territorio*. Las murallas y las tierras de cultivo que rodean la *pólis* constituyen el marco cultural de la civilización, todo lo que queda fuera de este perímetro está más allá de la sociedad humana; en esta lógica, todo espacio no cultivado o habitado, en el sentido de antrópicamente intervenido, es *agrós*, todo lo que allí se ubique será animal, bárbaro, extraño, distinto y/o marginal (Vernant: 2001). El modelo de vida humana será, entonces, la del agricultor que es, a la vez, *polítes*, en esta configuración ideal nuestros conceptos de urbano y rural se superponen y desdibujan (Vidal-Naquet 1983: 26). Así pues, en ese modelo se amalgaman los atributos de la civilización: sedentarismo, cultivo de la tierra, cocción de los alimentos, sacrificios a los dioses, legalidad y política. La *pólis*, en tanto territorio, se levanta como un espacio ordenado donde cada elemento ocupa una posición y cumple una función respecto a los otros elementos: mujeres-hombres, ciudadanos-extranjeros, esclavos-hombres libres, por ejemplo. Incluso se dan *microterritorios* opuestos-complementarios: casa-calle, gineceo-androceo, plaza-templo, entre otros. A nivel simbólico y concreto también se delimitan las fronteras de lo *público* y lo *privado*, al tiempo que se define y separa lo que puede ser visto o realizado a la vista de todos y aquello otro que no puede ni debe ser mostrado ni contemplado. Sin embargo, no debemos perder de vista que lo social-político, el orden justo, se constituye en un espejeo constante con una alteridad que amenaza constantemente con desbordar, invadir y desestabilizar el territorio de la *pólis*; allende los muros y los campos cultivados, en los espacios abiertos de la naturaleza, ni dominados ni apropiados, los contornos del territorio se difuminan, los controles se relajan y las categorías pierden sentido (Buxton 2000: 87-115). Entonces ¿qué pasaría si el afuera se instalará en el centro de la ciudad?



>> Figura 2. Pintura al óleo (74,5 x 101 cm.). Cuadro titulado: *Diógenes*. Autor: Jean-León Gérôme, año 1860. Ubicado en el Walters Art Museum, Baltimore (Estados Unidos). Fuente: https://historia-arte.com/obras/diogenes (Dominio público / Wikimedia Commons)

Diógenes de Sínope es pura *movilidad*, su espacio es el *camino*, su actividad el *deambular*, su función *desmontar* y *descolocar* las fronteras, las piezas, las posiciones y las relaciones del *territorio* de la *pólis*. Diógenes es, literalmente, un *excéntrico*, pues las prácticas sociales griegas relativas al espacio (su configuración, su uso, su significación) remiten a unas estructuras de pensamiento que privilegian la organización en torno a un *centro*, a partir del que se define toda la disposición simbólica y material de los lugares y roles sociopolíticos. Participar del centro, ser integrado en la comunidad y habitar el territorio humanamente, todo esto se ejemplifica en las prácticas culinarias relativas a la cocción de alimentos y la comida colectiva: el sacrificio a los dioses es la representación y reactualización de vínculos no sólo entre los comensales y los dioses, sino también entre los miembros de distintos *oikos*, es una forma de reforzar los lazos de poder que interconectan y organizan, territorialmente, la red que une a sacrificantes, a sacrificados y a los destinatarios de la ceremonia. Significativamente, Diógenes critica los banquetes sacrificiales por considerarlos un exceso contrario a la salud[11], asimismo. el cínico rechaza los lazos sociales al comer en solitario, en lugares no aptos para ello y, sobre todo, al comer carne cruda. Tampoco Diógenes suele asistir a banquetes domésticos ni tampoco es invitado a menudo y, cuando se integra a uno de estos eventos, su participación es desastrosa. En un convite lo golpean por su aspecto, en otra instancia orina sobre los comensales, en otro convivio no quiere cooperar para la comida común; por contraste, las más de las veces Diógenes aparece mendigando solitariamente por el ágora[12]. Ahora bien, para evitar malentendidos, se debe destacar que la *pólis* no prohíbe el desplazamiento de sus miembros, sin embargo, no es menos cierto que este movimiento siempre es, desde una perspectiva simbólica, de un centro a otro. El espacio cívico y político es, de

[11]: D. L., VI, 29, 8-9.

[12]: D. L. VI, 33, 2.3; 46, 9-11; 34, 2-3; 63, 3.

hecho, un entramado de centros que pueden comunicarse generando un flujo entre sí, de la casa a la plaza y de la plaza al tribunal, o de una casa a otra en el matrimonio, pero siempre guardando la salvedad de pertenecer a un centro (Vernant 1985: cap. III). Este flujo controlado, por cierto no clausura las posibilidades de desvío en las trayectorias; la potencialidad del trayecto de abrir nuevas vías en ese espacio siempre está ahí, pero cautelando que ello ocurra dentro de un perímetro delimitado por el ejercicio del poder: no todos pueden moverse en cualquier dirección ni tampoco entrar en ciertos espacios concretos que, además, cargan significaciones sociales identitarias fundamentales. Por esto, por el ejercicio del poder que define centros y trayectorias, es que la *pólis* se constituye como un territorio hegemónicamente delimitado. Diógenes, en cambio, no está arraigado a ningún centro, carece de fijación material y simbólica, incluso su hogar es siempre transportable, ya sea que arrastre su tinaja de un lugar a otro o que lleve todo lo que necesita para vivir dentro de un morral, *su centro* siempre se disloca en la movilidad.



>> Figura 3. *Alejandro y Diógenes*. Hacia 1662. Aguada azulada, pluma, aguada parda, aguada agrisada sobre papel agarbanzado, 207 x 141 mm Museo El Prado. España Fuente: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alejandro-y-diogenes/1c126277-1554-4ffd-a53b-d033b37da921



>> Figura 4. Dibujo de tinta sobre papel. Título: *Diógenes*. Autor: Ugo da Capri, circa 1524 Fuente: https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Ugo-da-Carpi/3067/Di%C3%B3genes.html

Desde la óptica de la *pólis,* el centro (*méson*) delimita y organiza en torno de sí el espacio, definiéndolo en relación consigo mismo, el centro separa aquello que quedará al borde, es decir, en lo privado, y expulsa a lo que no debe ser visto ni mostrado a un *más allá*. Es significativo que cuando Diógenes de Sínope apela a la lógica del espacio público de la *pólis*, lo haga justamente para borrar, de manera radical, los bordes que supone la lógica interna del espacio público socialmente construido y legitimado: no oculta nada y lo hace todo *en to méson*, el cínico no reconoce esa oposición-articulación fundante y por exceso destruye desde dentro el espacio público sociopolítico. En esta misma línea podríamos interpretar la valoración de la *parresía* y el uso que Diógenes hace de ella, este 'decirlo todo' en tanto derecho reconocido por la *pólis*, se convierte en desvergüenza al desconocer y negar los márgenes de lo que puede y/o debe ser dicho.

El cínico viaja de una ciudad a otra y vagabundea constantemente, sus atributos indumentarios típicos son el bastón, el morral y el manto, con estos elementos básicos puede comer y dormir en la ruta y, sobre todo, no depende de nadie para escoger y seguir el rumbo que desee haciendo su vida 'en el camino' (*katho hodón*). Es cierto que los hombres libres, al menos, no tienen prohibido el desplazamiento entre *poleis*, pero en el caso de Diógenes prima la idea del desarraigo, no pertenece a ninguna *pólis*, no es el viajero que se ausenta de su ciudad para volver, es más bien un nómade. Desde este punto de vista, el cínico es un *ápolis*, un hombre sin ataduras cívicas, políticas ni sociales, sin un lugar propio al que referir su origen: no debemos olvidar que la *autoctonía* y la relación con la tierra patria son fundamentales en la conformación ideológica, propia de la época clásica, de una imagen del ciudadano como campesino-soldado. Sin embargo, Diógenes ironiza sobre su condición citando unos versos trágicos: *Sin ciudad, sin familia, privado de patria, pobre, vagabundo, tratando de subsistir día a día*[13]; no se puede ignorar la semejanza con los versos homéricos citados por Aristóteles para caracterizar al *que no puede vivir en sociedad*: "sin tribu, sin ley, sin hogar"[14]. Pero en este caso, Diógenes invierte, irónicamente, el sentido negativo tanto del exilio como del desarraigo, asociándolo con la autarquía, la vida frugal y en consonancia con la *physis*. Sin un lugar en el concierto de la sociedad, el cínico se arroja al vagabundaje por los caminos, donde el trayecto estira sus brazos a lo desconocido y salvaje, por lo que el territorio pierde centro y cierre deviniendo movilidad y espacio donde los opuestos que no deben tocarse se encuentran y revuelven. Es en este espacio *desterritorializado*, lugar de transición y transformación, donde Diógenes pasa gran parte de su tiempo; por eso el cínico está del lado de la *physis*, y especialmente en contacto con la animalidad, pues en las fronteras inestables de la *pólis* los límites se difuminan y lo que normalmente no se junta ahora se confunde en este espacio abierto a una *reterritorialización*. Aquí Diógenes se sienta a compartir carne cruda con sus comensales caninos, aquí es donde duerme y recibe a quienes quieren verlo y conversar con él y aquí, por cierto, es donde desea ser abandonado como alimento para los animales una vez muerto. Nomadismo, salvajismo, carne cruda y animalidad, Diógenes combina en su persona y conducta los atributos opuestos a lo *culturalmente definido*, disloca con este gesto el orden humano y fractura el territorio que sostiene lo humano por oposición a lo animal, desplazando el foco desde el centro-normalidad a la periferia-anormalidad. Es cierto que el poder hegemónico resalta lo *anómalo* y lo *diferente* para reforzar lo *idéntico* a través del desplazamiento mitológico que aloja en un lugar *imaginario* la alteridad problemática y, también, por medio de la ritualidad que, vía simulación calendarizada, integra y normaliza la marginalidad extraordinaria. Pero en el gesto cínico hay diferencias, Diógenes inserta en la *pólis* la marginalidad, la violencia y el salvajismo, e instala en el centro aquello que no debe ser visto, invirtiendo y confundiendo las relaciones y conductas sociales normales, si "todo lugar es útil para todo (*pantí tópô echêto eis pánta*)"[15], entonces ya no se puede distinguir cultural, simbólica y materialmente entre la sexualidad y la alimentación, por ejemplo. Es decir, si en cualquier lugar se puede hacer cualquier cosa, entonces ya no hay territorio[16].

[13]: D. L., VI, 38, 5-6.

[14]: Política, I 2, 1253 a, 5.

[15]: D. L. VI, 22, 6-7.

[16]: D. L., VI, 69, 4-5.

4. EL TERRITORIO CÓSMICO COMO RESPUESTA CÍNICA A LA *PÓLIS*

Insistamos en este punto, si la *physis* puede ser entendida como espacio de ambigüedad e imbricación, entonces Diógenes, al instalar la naturaleza en el territorio de la *pólis*, desterritorializa el espacio cívico político, pues los límites y trayectos centrípetos definidos por la circulación de poder no tienen sentido desde la óptica cínica para la que ningún acto tiene su lugar específico ni se articula con otros gestos y espacios: Diógenes utiliza el *ágora* para comer, dormir o, incluso, masturbarse. Por otro lado, no asiste a lugares de educación sino para burlarse de los maestros o sabotear sus discursos, con ello interrumpe el flujo de la palabra pedagógica y política, anulando la capacidad del *lógos* para delimitar un territorio a partir de la definición de lo correcto y de la distinción de lo justo de lo injusto, como pretendía Aristóteles. Toda pólis, pero sobre todo la democrática, está construida simbólicamente, en torno de un centro que sostiene el equilibrio de los distintos elementos de la comunidad; la justicia misma, como equilibrio, está representada por el centro y el territorio circular que dibujan en torno a ella la *parresía*, la *isegoría* y la *isonomía*, garantes de la circulación del poder desde el centro hacia los extremos en trayectos iguales. Por ello, al negar el poder del *lógos* para dinamizar la potencia política del hombre, el cínico niega la coherencia y consistencia simbólica de la *pólis*, en consecuencia, el territorio de lo humano ya no es más la ciudad, pues sus instituciones no posibilitan la circulación del poder.

Como respuesta a esta crisis, Diógenes se vuelve un *cosmopolitês*, habitante de un territorio que no responde ni se corresponde con las categorías civilizatorias ni políticas. En este sentido, pienso, debe entenderse la frase de Diógenes de Sínope respecto al *gobierno correcto* o, en otra acepción, justo. El único territorio donde lo humano puede desarrollarse sin violentar su propia naturaleza es el *kósmos*: la única *politeía* correcta-justa es la que está (*se da*) en el cosmos, dice el cínico[17], pues la *physis* que se da su propia regla de despliegue es la única posibilidad de no quedar atrapado en la territorialidad controlada del *nómos*. Por esto, pensamos, el 'cosmopolitismo' de Diógenes tiene un carácter negativo, desterritorializa al negar los vínculos cívico-políticos y no apunta a una integración de la humanidad en armonía: *cosmopolitês* no es 'ciudadano del mundo' sino, por el contrario, '*habitante del cosmos*', porque niega cualquier atadura civil, política y social producto del *nómos* y de lo *asteion*. Es más, Diógenes pretende que el filósofo es semejante a los dioses, cuyo poder no reconoce territorios, por estar allende las determinaciones del *nómos*, que clausura la posibilidad de indeterminación generativa contenida en la *physis*. Los hombres buenos son *imágenes de los dioses*[18], dice Diógenes, y como ellos son los únicos dueños y amos verdaderos de todo, pues no necesitan realmente de nada, luego el sabio es el único que puede delimitar propiamente un territorio a través de su gesto *autárquico*.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles (2002), *Política*, Madrid, Gredos.

Aristóteles (2018), *Política*, México, UNAM, texto griego.

Buxton, R., (200), *El imaginario griego*, Madrid, Cambridge University Press.

Diógenes Laercio (2013), *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Madrid, Alianza.

Diogene Laerzio (2002), *Vite e Dottrine dei più Celebri Filosofi*, Milano, Bompiani texto griego.

Haesbaert, R. (2013), Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad, *Cultura y Representaciones Sociales*, Vol. 8 Número 15, México. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000200001

Vernant, J-P. (1985), *Mito y pensamiento en Grecia antigua*, Barcelona, Ariel.

Vernant, J-P. (2001), *La muerte en los ojos*, Barcelona, Gedisa.

Vida-Naquet, P. (1983), *El cazador negro*, Barcelona, Península.

[17]: D. L., VI, 72, 9: mónên te orthén politeían eînai tén en kósmo.

[18]: D. L., VI, 51, 1: theôn eikónas.

Del milagro en arquitectura: el restaurante chino en el Chile dictatorial[1]

ZETO BÓRQUEZ
Investigador Fondecyt
Filiación institucional: Instituto Interdisciplinario de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC)
ORCID: 0009-0004-7670-6090
Mail contacto: zeto.borquez@uc.cl

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
On the architectural miracle: the chinese restaurant in dictatorial Chile
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 173-188
Recepción: agosto 2026
Aceptación: septiembre 2026

RESUMEN

Este artículo analiza el fenómeno del restaurante chino en Chile durante la dictadura militar como una manifestación arquitectónica y cultural vinculada al proceso de consolidación del neoliberalismo de Chicago y al denominado "milagro económico chileno". En efecto, en aquel período estos establecimientos ponen en juego elementos ornamentales asociados a una imagen tradicional e imperial de China, construyendo espacios caracterizados por el lujo, el exotismo, la novedad y el misterio. Esta configuración permite comprender el restaurante chino como un espacio "utópico" e "insular", donde la representación de la alteridad cultural adquiere una dimensión arquitectónica. Se plantea que en estos espacios se establece una conexión entre elementos de la cosmología china, asociados a la fortuna y la protección, con el imaginario providencialista (cristiano) del "milagro" de tintes semimágicos, constituyendo un cruce de orden "cosmotécnico" que expresa un rasgo todavía poco estudiado del proyecto neoliberal chileno.

Palabras clave: restaurante chino, milagro, utopía tecnológico-capitalista, histéresis cultural.

ABSTRACT

This paper analyzes the phenomenon of Chinese restaurants in Chile during the military dictatorship as an architectural and cultural manifestation linked to the consolidation of Chicago-style neoliberalism and the so-called "Chilean economic miracle." During this period, these establishments deployed ornamental elements associated with a traditional and imperial image of China, creating spaces characterized by luxury, exoticism, novelty, and mystery. This configuration allows the Chinese restaurant to be understood as a "utopian" and "insular" space, where the representation of cultural otherness acquires an architectural dimension. It is argued that these spaces establish a connection between elements of Chinese cosmology, associated with fortune and protection, and the providentialist (Christian) imaginary of the "miracle," imbued with semi-magical overtones. This constitutes a "cosmotechnical" intersection that expresses a still understudied dimension of the Chilean neoliberal project.

Keywords: Chinese restaurant, miracle, techno-capitalist utopia, cultural hysteresis.

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6032

[1]: El presente texto es una versión adaptada de la quinta parte de un libro de publicación posterior a este número de *Márgenes*, titulado: *La época de Malebranche*. (Borquez, en prensa)

1. ARQUITECTURA Y MILAGRO.

El tema del "milagro" en arquitectura no ha sido ajeno a los estudios especializados. Por ejemplo, respecto al barroco, en las relaciones con lo sagrado (Hills, 2016). O en cuanto al momento excepcional de convergencia entre arquitectura, capital y modernización urbana se ha hablado de un *milagro arquitectónico* en la ciudad de Sao Paulo en los años 50 del siglo XX (ARchDaily, 2026). Como también, entre 1959 y 1973, durante la dictadura de Franco, en España, se habla de un "milagro económico" que no carece de una "arquitectura" asociada (Valencia, 2025) y de efectos urbanísticos reconocibles (De las Rivas & Fernández-Maroto, 2023).

Para el punto que me interesa aquí abordar, existe un antecedente contextual interesante: en la Bienal de Arquitectura de Chicago de 2019, Celedón, Correa & Stutzin (2021), presentaron la exposición *The Plot: Miracle and Mirage*, donde se problematiza la relación entre las políticas económicas de los discípulos chilenos de Milton Friedman de la Escuela de Economía de Chicago –los denominados "Chicago Boys", cuya incidencia fue clave para lo que se ha denominado la "revolución capitalista" chilena (Garate, en Nocera y Rolle, 2022; 49)– y las transformaciones que experimentó la ciudad de Santiago desde los años 70, teniendo como uno de sus horizontes el llamado *milagro económico*, cuyo punto álgido se produjo entre 1977 y 1981, y que se caracterizó por un *boom* de importaciones y un *boom especulativo* (financiero), atribuible a estos factores:

> Por un lado, el elemento propagandístico, que continuamente enfatizó dos aspectos: el consumismo y [en efecto] el "milagro económico". Por otro, el elemento visual, por el cual la avalancha de productos importados que llenan las vitrinas y las calles, así como el *boom* de la construcción de espectaculares centros comerciales y departamentos de lujo proporcionarían la evidencia empírica para el elemento propagandístico. (Meller, 1998; en Garate, 2021; 225).

El modo en que Celedón, Correa & Stutzin han abordado *las secuelas urbanas del experimento chileno de la Escuela de Chicago* (102), es bien pormenorizado y conviene tomarle atención, dado que apuntan al núcleo del problema. Recordemos que, como ellos refieren:

> el Decreto No420 [del MINVU] de 1979 liberó a Santiago de su límite urbano, haciendo a la ciudad potencialmente infinita. El régimen cívico-militar, a través del Ministerio de Vivienda, tenía en mente este objetivo: "estructurar un conjunto de ideas destinadas a servir de base a las nuevas normas y disposiciones que orientarán el desarrollo urbano en el futuro, de modo de asegurar la adecuada complementación del modelo de economía social de mercado" … Los límites de la ciudad fueron liberados por las mismas fuerzas que liberaron el mercado. (104).

Por mi parte, me mantengo en las preguntas preliminares: *¿Existió un modelo de ciudad implícito en el programa de la Escuela de Economía de Chicago? ¿Qué síntomas de tal manifiesto podemos encontrar en la actual Santiago? ¿Es el milagro de Chile solo un espejismo de Chicago?* (Celedón, Correa & Stutzin, 2021; 102). Y es que estas preguntas están todavía, podríamos decir, por responder, o bien porque no hay una sola forma de responderlas.

Lo que intentaré es esbozar una muy oblicua contribución en esa dirección, cuyo fondo por mi parte formularía así: ¿qué es lo que se ha encarnado arquitectónicamente de la institución económica dictatorial?

Es una cuestión muy amplia, demasiado amplia, por lo cual es preciso arriesgar alguna vía de acceso por provisional que resulte.

2. MILAGRO Y CHINOIDAD.

Atravesando discretamente el despuntar y caída del "milagro económico chileno", así como oblicuo destello del "boom de importaciones" y del auge de construcciones se encuentra el restaurante de comida china, en cuanto expresión mayor –y poco estudiada hasta el momento– de una utopía tecnológico-capitalista durante el régimen militar.

No olvidemos que:

> [entre 1975 y 1981] las tiendas estaban abarrotadas de mercadería importada. Bienes casi desconocidos o considerados de lujo sibarita hasta 1973 –ropa extranjera, whisky, chocolates suizos, automóviles y electrodomésticos de todas las marcas, etc.– se exhibían ahora como cosa común, y sus líneas más baratas estaban al alcance de cualquier bolsillo. Y si no lo estuvieran, existían mil formas de crédito de consumo para adquirirlas. (Vial, 1988; en Garate, 2012; 287),

siendo precisamente este un período coincidente con una proliferación de restaurantes chinos, particularmente en la ciudad de Santiago.

Existen factores de más larga data (que podríamos remontar a mediados del siglo XIX) que permiten rastrear la incidencia de flujos de inmigración china en Chile y, con ello, emprender un rastreo de los orígenes de la proliferación de restaurantes en zonas urbanas:

> ... los antecedentes históricos de esta migración en Chile rondan la década de 1850 y se relacionan con el llamado "tráfico de culíes", un proceso gestionado por potencias coloniales europeas en el que "trabajadores chinos [fueron] sacados de su patria bajo condiciones de esperanza y de engaño" y luego llevados a distintas partes del mundo en régimen de esclavitud contractual. El empleo de esta mano de obra en haciendas, minas y guaneras fue muy extendido en el Perú, aunque también hay evidencias de su uso en Chile.
>
> La Guerra del Pacífico (1879-1884) fue un punto de inflexión para esta situación, resultando en la liberación de estos trabajadores, muchos de los cuales se unieron al ejército chileno en contra del Perú. Tras la guerra, una parte importante de este grupo se asentó en los territorios que pasaron a formar parte del norte de Chile, razón por la cual [Rong] Bao describe que este conflicto "fue el hito histórico que marcó la entrada masiva de chinos a Chile" (Navarrete, 2025; 5-6)[2].

En efecto, con mayores o menores precisiones sobre el contexto geopolítico, se puede apreciar relativa concordancia en cuanto a la caracterización de este primer flujo migratorio, el cual atañe a la región de Tarapacá, y proviene –dato relevante para el caso– en gran parte de Cantón (Guangzhou, provincia de Guangdong). Por ejemplo, Contreras (2007) describe matices históricos importantes, al señalar que:

> Los primeros contactos entre Chile y China se inician a principios del siglo XIX, cuando un fuerte contingente de inmigrantes chinos llegó al país para instalarse en las faenas mineras del salitre. El presidente Manuel Bulnes, aprovechando la coyuntura de la apertura de los puertos chinos por los ingleses que habían salido victoriosos en la Guerra del Opio, nombró en el año 1845 a Gideón Nye Junior como cónsul honorario de Chile en Cantón, cuya primera tarea fue establecer contactos comerciales con el Imperio Celeste. En 1846, el Comisionado Imperial, Ke Ying, concedió a Chile derechos para comerciar con dicha nación en igualdad de condiciones con otros países. Iniciando, así, las relaciones comerciales entre ambos países (31).

Del mismo modo, como señala Calle (2014): *Es bien sabido, en estudios referidos a inmigración China en América Latina, especialmente Perú y Chile, que la mayor cantidad de chinos que arribaron a las costas del Pacífico [a mediados del siglo XIX] eran principalmente de la provincia de Cantón (29).* De ahí, por cierto –aunque destacado en cualquier estudio al respecto– el adjetivo de comida china "cantonesa", habitual en el país.

En este contexto, el pliegue hacia el rubro restaurantes no fue inmediato, como muestra Calle en una entrevista recogida del diario *La estrella de Iquique*: *Nuestros padres comenzaron a trabajar en las salitreras, mi padre se llamaba Chang Kang (Alejandro Chang Lay). Trabajaba, como obrero en el Camal (lugar de carneo de animales). Después, en Iquique la mayoría instaló almacenes pequeños y casas de cena. La casa de cena o* chifa *de mi padre se llamaba 'Princesa'* (Chang, 2009; en Calle, 2014; 39).

Es así como en la región de Tarapacá el funcionamiento de los primeros restaurantes chinos ("casas de cena") se registran en 1926, con cuatro establecimientos (38), pero hay datos que remontan a 1920, del hotel y casa de cena *Cantón* (cuya"especialidad era la comida típica cantonesa), y de la casa de cena *Chung Wa* (ubicada en calle Tarapacá #487), que tenía *como principal atractivo ... la oferta de comidas típicas de China y el prestigio de sus grandes banquetes* (40).

[2]: Quepa consignar que, como señala Calle (2014): *"El término culíe proviene del dialecto bengalí y denomina a una tribu en la India que se trasladaba temporalmente desde las tierras altas a los valles en las épocas de cosecha. Por extensión, fue aplicada a todos los trabajadores temporales". (29)*

Por otra parte, cabe establecer que "la dispersión" de la población china hacia otras regiones de Chile –especialmente hacia Santiago– se intensificó durante las décadas de 1920 y 1930, tras el declive de la industria salitrera del norte, provocado por las sucesivas crisis del sector y la creciente competencia del "salitre sintético" (Chan & Montt, 2020; 6). Es de hecho el giro que lleva desde una heterogeneidad de oficios de la comunidad cantonesa norteña hacia el rubro restaurantes. Al respecto, según Calle (2014):

> En 1885 los 519 chinos residentes en la provincia de Tarapacá se integraron al mundo del trabajo, fundamentalmente como: cocineros, gañanes, mineros, comerciantes, sirvientes, empleados particulares, cigarreros, jornaleros, peluqueros, vendedores ambulantes, carniceros, panaderos, carreteros, dulceros, herreros, cerrajeros, carpinteros, hoteleros, zapateros, lavanderos y tapiceros. En 1895, la situación laboral de los inmigrantes chinos se desglosa de la siguiente manera: 144 comerciantes, 57 empleados particulares, 43 gañanes, 11 carniceros, 10 carpinteros, 3 cigarreros, 2 calicheros, 2 carretoneros, 2 dulceros, y 2 hoteleros. (37).

Antes de ello, *el comercio fue el rubro más frecuentado por los inmigrantes chinos* (al mayoreo o menudeo) y *los comerciantes chinos mayoristas se caracterizaron por importar productos de calidad, tales como: aceite, arroz, café y licores y se destacaron como proveedores de las pulperías de las oficinas salitreras y comerciantes minoristas de Iquique* (Calle; 2014; 39-40).

De hecho, el restaurante emergerá de la situación *umbrátil* de auge y caída de la industria salitrera, ante la cual el norte chileno fungía de *crisol de nacionalidades* (26) y donde por supuesto no debe excluirse el sueño de *un destino mejor*, pues, de hecho, desde la década de 1840, la crisis económica durante la dinastía manchú (Qing), el despojo de tierras, la sobreexplotación laboral, las rebeliones Taiping, Nian y musulmanas, junto con diversos desastres naturales, impulsaron la emigración china, alentada también por las autoridades imperiales para reducir el descontento social y la sobrepoblación. Según Calle (2014),

> podemos afirmar que el viaje estaba lleno de incertidumbre y fatalidad, pues había muerto el 14 por ciento de los que partieron. Esta situación dice relación, con barcos insalubres y sin ventilación. La sobrecarga de pasajeros provocaba hacinamiento y la falta de alimentos terminaba por enfermarlos hasta morir, o lisa y llanamente llegaban a destino en muy malas condiciones físicas (30).

Pero es preciso tener en cuenta, como consignan Chan y Montt (2020) que: *[l]os restaurantes chinos desempeñan un papel fundamental en los discursos sobre la migración y en las representaciones de las personas chinas como el Otro exótico/incomprensible en Chile.* (8). Y se podría añadir de *lo Otro* (en general). En este sentido, como explican las autoras:

> Al examinar la historia y las prácticas de los restauranteros chinos en Santiago, hemos interrogado la naturaleza paradójica de la "presencia ausente" o el carácter elusivo de las personas de origen chino en la sociedad chilena y en el imaginario nacional. Esta paradoja resulta evidente en los usos irreflexivos del término "chino" en las conversaciones cotidianas, así como en la omnipresencia y popularidad de los restaurantes y de la comida china en la ciudad. (21)

Un caso al respecto, anterior al período dictatorial, es el de la historieta las Aventuras del mago Chu Man-Fú, publicada entre 1938 y 1950 en *El Diario Ilustrado*, con gran popularidad. El nombre toma su resonancia "del villano Fu Man-Chú, bastante popular en aquellos años, por varias películas (por ejemplo, *The mask of Fu Manchu*, de 1932, protagonizada por Boris Karloff, asociado a la idea del *peligro amarillo* (Rojas & García, 2014; 224)..De hecho, la caricatura, bajo un aspecto cándido, no está exenta de estereotipos culturales sobre la chinoidad, como alusiones a la ingesta de *ratones* o consumo de *opio*. Se trata de un rasgo un tanto generalizado (también por un contexto de *guerra fría*), e incluso si:

> [a] diferencia de los villanos orientales, que los hubo en abundancia en estos años (el tirano Mong en 'Flash Gordon', los japoneses asesinos en 'Pantera Rubia', por citar algunos), en este personaje se aprecia una mayor cercanía y familiaridad, aunque siempre enfatizando cierto esquematismo que se refleja en el vestuario y la forma de hablar (Rojas & García, 2014; 235)[3].

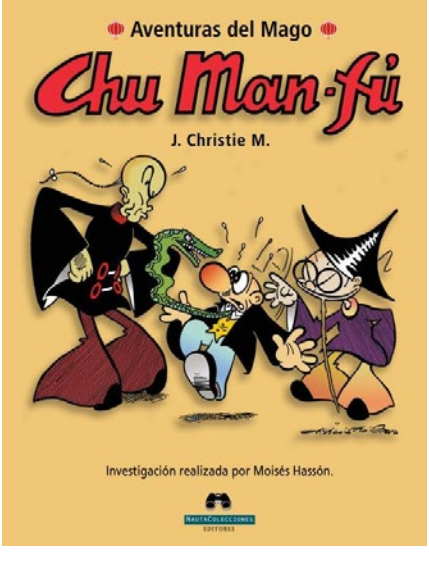
[3]: En cuanto a la forma de hablar, en la deformación fonética estereotipada reemplazando las "r" por "l". Un muy ilustrativo ejemplo se puede encontrar en el texto "Epiglama olienglaleh", de Rodrigo Lira (2023): "«*El dinelo: ¿Eh la lecong pencha de la viltú?» o «La/ pelchevelanchia: ¿tlae we na foltuna» (como dishe el/ I ching a cada lato)?/ El problema/ de la ploblecha/ paleshe no tenel aleglo;/ pelo, kaleshieng do de molal.../ no ha de faltal/ lo material*" (114).

De hecho, el mago Chu Man-Fú lleva una túnica amplia y de mangas largas, con un patrón rayado, que busca evocar una indumentaria tradicional china y porta un sombrero cónico y puntiagudo, que lo presenta como un personaje "mágico" y asiático, además de unos anteojos redondos, de montura grande y muy marcada, que refuerzan un aspecto de "sabio". Por otra parte, lo que podría también considerarse como un rasgo de orientalismo, los personajes de la historieta arraigan en un halo de *extrañeza* o de *otredad*, como: *el fantasma Penurio, su esposa la bruja Serafina, el duende Tufito, el astrónomo Lechuzón, el profesor Calvete, el cegatón Mala Vista, el fakir Cuero Duro, el loro Mateo y el Gusano Peralta* (Rojas & García, 2014; 225). De hecho, todo esto, que hace parte de una dimensión que cabría llamar "mágica", trascendió los márgenes de la publicación: *Otra evidencia de la popularidad del personaje fue el espectáculo de magia y humor que organizó [Jorge] Christie [creador de la caricatura] en el Teatro Santa Lucía, a comienzos de 1947* (226). Lo que también podría ponerse en tensión con la "moral católica", en tanto:

> Otros recursos humorísticos se alejan de la moral católica más estricta. Duendes, brujas y fantasmas y espectros que no mueren son personajes habituales de la serie, sin que ello haya producido reparos, al parecer. Incluso el Diablo se hace presente en la serie en una ocasión, de un modo muy liviano. Chu Man-Fú logra verlo haciendo uso de su magia … En un calendario de regalo, los meses van acompañados de las figuras del zodíaco, algo que no era especialmente promovido por la Iglesia (234).

El punto que importaría aquí destacar es que en tiempos dictatoriales este halo *mágico* (o *mágico-milagroso*) que pareciera ser transversal al orientalismo en relación con China, y dada precisamente la ubicuidad u omnipresencia de lo chino a través del restaurante con aquella marca étnica, tenderá a incrementarse dada la generalización de las pautas de consumo que el neoliberalismo chileno ha puesto en órbita, constituyendo de hecho el restaurante chino una muy consistente expresión de ella así como un espacio arquitectónico singular del período.





>> Figuras 1-2. Imágenes del personaje de comic, Chu Man-Fu, que se publicó por más de diez años en "El Diario Ilustrado", entre el 6 de abril de 1938 y el 2 de mayo de 1950, creada por el dibujante chileno Jorge Christie Mouat. Fuente: https://museodelahistorietadechile.wordpress.com/2014/05/06/jorge-christie-mouat/

3. INMIGRACIÓN CHINA EN CHILE HACIA 1980.

Teniendo a la vista los primeros antecedentes de arribo de población china a la región de Tarapacá, un segundo flujo significativo de inmigrantes se registra a partir del año 1980, esta vez de parientes de familiares cantoneses que ya cuentan con restaurantes, cuya presencia en la zona norte es en ese momento menor que en el centro. Factor relevante de dicho traslado radica en que Taipéi y Beijing levantan las restricciones respecto del turismo hacia países extranjeros en primer lugar, y luego, en cuanto a la emigración de ciudadanos en el contexto de una reforma a las políticas de ultramar. Por su parte, en el mismo período la administración militar chilena flexibiliza las políticas de inmigración en el contexto de las premisas del modelo económico (Miranda, 1984; Morimoto, 2004; Barros Arana, 2004). Según Chan y Montt (2020), *[l]os migrantes chinos que llegaron después de la década de 1980 lo hicieron invitados por familiares o amigos, generalmente propietarios de restaurantes chinos. Después de un período trabajando en estos restaurantes y ahorrando dinero, muchos abrieron sus propios restaurantes chinos* (12), al punto que hacia los años 2000: *la industria de los restaurantes chinos ya estaba ampliamente extendida en Santiago, incluso en las zonas periféricas de la ciudad* (13).

Esto obedece de cualquier modo a la manera en que en Chile –en plena dictadura– se resolvió el problema de las "dos chinas". Siguiendo la indagación de Contreras (2007), dado el respaldo que el gobierno de la República Popular China (RPC) había manifestado hacia Salvador Allende y a su condena del golpe, inicialmente se esperaba que la Junta Militar rompiera los vínculos diplomáticos con Beijing. Sin embargo, esta ruptura no se concretó, mientras el gobierno de Taiwán –desplazado durante la administración de Allende– buscaba aprovechar la nueva situación para restablecer relaciones con Chile. Aunque la Junta evaluó un acercamiento con Taiwán, mantener simultáneamente relaciones con ambas partes resultaba incompatible con la política de exclusión mutua sostenida por Beijing y Taipéi, y en este contexto, el 19 de octubre de 1973, el embajador de la RPC, Chung-Fu Hsu, realizó una visita oficial a la Cancillería chilena, reafirmando la continuidad de los vínculos diplomáticos. Posteriormente, en febrero de 1974, surgieron nuevas iniciativas para reanudar las relaciones con Taiwán, pero finalmente Chile optó por mantener sus vínculos con Beijing. Esta decisión estuvo determinada principalmente por la creciente influencia internacional de la RPC, su posición dentro de Naciones Unidas y las importantes posibilidades económicas y comerciales que ofrecía su mercado, y tuvo de parte de la RPC una neutralidad respecto al actuar del régimen (Contreras, 2007; 40-41).

Se puede de hecho conjeturar que de haberse roto relaciones con la RPC la situación de los restaurantes chinos durante la década de los 80 no habría experimentado el auge que tuvo. Lo que se podría decir todavía de otro modo: el fenómeno del restaurante chino en Chile prolifera en el mismo tejido expresivo que aquella *época* instituye.

4. UTOPÍA E INSULARIDAD.

En sintonía con la utopía modernizadora del neoliberalismo chileno y las expresiones del milagro, el restaurante chino se asocia también a lo lujoso y refinado por medio de la curiosidad que despiertan su arquitectura y su oferta culinaria. En estos recintos se ingresa a un mundo fantástico y sus instalaciones sirven para celebrar encuentros con carácter de acontecimiento.

La literatura sobre inmigración china en Chile se muestra, con justa razón, reticente a la *exotización* cultural, ya que tiende a la generación de estereotipos que dificultan los vínculos y fomentan toda clase de sesgos. No obstante, no puede desconocerse *el aspecto exótico de la comida china* (Montt, Chan y Rios, 2026; 123-133) como un factor de *novedad* y el restaurante en cuanto "objeto etnográfico" (Mu Li, 2016) cabría analizarse en cuanto objeto utópico *o utópico-arquitectural durante el período de consolidación de la nueva institución económica*.

Si bien es cierto, como señalan Chan y Montt (2016): *"[a] diferencia de los primeros restaurantes chinos elegantes de Santiago, la nueva generación de restaurantes chinos [en los '80] tendía a ser modesta y económica"* (7), el carácter suntuario no llegó a disolverse. Más aún, en los años '80 (y sin duda también en la década siguiente), asistir a un restaurante chino mantiene el halo de visita al *salón imperial*. Aunque es una característica que se remonta a los años '60, o incluso más atrás (a los tiempos de las "casas de cena"), tiende a asentarse a mediados de los '70:

> Según nuestros entrevistados con una participación familiar multigeneracional en la industria gastronómica de Santiago, durante las décadas de 1960 y 1970 se produjo un aumento inicial de la visibilidad de elegantes restaurantes chinos que ofrecían comida china, entre ellos el restaurante *Tong Fang*, un lugar descrito por tener un ambiente "exótico". Posteriormente, desde la década de 1980, aparecieron en distintas zonas de la ciudad restaurantes más pequeños y diversos, como *Los Chinos Pobres* y establecimientos de comida para llevar. (8)

Esta aparición constante trajo consigo ciertos rasgos constructivos-arquitectónicos propios, que pueden considerarse como parte de este proceso de exotización, donde:

> Es importante destacar que tres de estos establecimientos antiguos de la ciudad –*Hao Hwa*, *Lung Fung* y *Violeta de Persia*– presentan una arquitectura tradicional, particularmente por el uso exterior de tejas verdes (*dougong*, un sistema escalonado de soportes para techumbres). Estas techumbres y cielos decorados tienen claramente una función puramente estética más que práctica, lo que evidencia su utilización como símbolos culturales. Los restaurantes también emplean mobiliario importado directamente desde China, con motivos clásicos como símbolos de dragones dorados y grandes jarrones de porcelana, además de colores asociados con la buena fortuna, como el dorado y el rojo. Esta generación de restaurantes en Santiago recurrió claramente a estrategias de autoexotización, al igual que lo habían hecho los grandes restaurantes de las décadas de 1920 y 1940 (8-9).

En efecto, como recoge un estudio sobre las particularidades estructurales de los restaurantes chinos, existen una serie de elementos que inciden en su plasticidad utópica:

> Las fachadas suelen estar cubiertas por detalles decorativos chinos. Los principales elementos decorativos incluyen esquemas de oro, rojo, verde, amarillo y otros colores brillantes; motivos de animales, incluidos dragones, fénix o leones; motivos vegetales, incluidos pino, bambú, ciruelo y crisantemo; otros motivos, incluidas pagodas, linternas, cuencos y palillos; inscripciones de elegantes caracteres chinos como *Fu* (felicidad o bendiciones) y *shou* (longevidad); letreros inscritos en caracteres chinos; lámparas colgantes; puertas, ventanas o arcos circulares, en forma de luna, y revestidos con celosías ornamentadas; y balaustradas decorativas adornadas con trastes (Chuenyan, 1997; 42).

Más aún, cabe en efecto afirmar que *"los restaurantes anteriores a la década de 1990 … adoptan [en Chile] ideas de una China 'tradicional' e imperial"* (Chan & Montt, 2020; 17), pues, ya en el siglo XXI chileno, la suntuaridad mutó hacia establecimientos dedicados a la preparación de sushi: comer con palillos el sushi pudo llegar a ser todo un espectáculo, y el refinamiento, o en cualquier caso la novedad, impostó hacia esos espacios (más minimalistas en su escenificación que el restaurante chino, pero no con menos pregnancia en su impronta, por ejemplo, el color negro de las mesas):

> Según números recogidos hace un par de años por el sitio Zomato, el número de restaurantes chinos en Santiago supera los seiscientos y sólo serían superado por los que están dedicados al sushi y -obviamente- a la comida chilena. Sin embargo, más allá de estas cifras, lo cierto es que los mejores años de la comida china estuvieron entre la década del ochenta y comienzos del noventa. Básicamente, porque ese fue el momento en que crecieron sin tener competencia alguna. De esta forma, nombres como *Hong Kong*, *Los Chinos Ricos*, *Linfa*, *China Village*, *Chang Cheng*, *Hao Hwa*, *Lung San* y muchos, pero muchos más se hicieron parte del paisaje capitalino y también aparecieron en algunas otras ciudades del país (Peralta, 2018, 6).

Este auge sistematiza, por ejemplo, con fenómenos asociados a la popularización de lo japonés, como las "artes marciales", que paulatinamente entrarán en conexión –durante los años '90 y '2000– con la animación de esa denominación de origen, escindiéndose asimismo esta última en un público joven, pero con una alta sensibilidad cinematográfica y tendencia a la misantropía (de ahí el éxito de las primeras películas de *animé* que tuvieron cierto impacto en el país, como *Akira* [1988], *Urotsukidoji* [1989] o *Ghost in the Shell* [1998]), así como –en otra deriva– en tribus urbanas. En relación con este punto, habría mucho que decir sobre los videojuegos (arcade y consolas).

Cabe precisar, de cualquier modo. que no resulta contradictorio que el restaurante *Los chinos pobres*, haya recibido esta denominación por las precarias condiciones que exhibían sus instalaciones en la "Sociedad de Beneficencia China", en el sector Plaza Brasil de la ciudad de Santiago desde mediados de los '70. En un sitio de información turística, se expone lo siguiente:

> El antiguo nombre de este restaurante, *Los Chinos Pobres*, tiene su origen en las humildes habitaciones en que dormían los inmigrantes chinos, parte de las instalaciones de la Sociedad de Beneficencia China. Al momento de lavar sus desgastadas ropas, esta situación los obligaba a colgarlas en improvisados tendederos. La visión de tal cuadro, por parte de los clientes del restaurante, hizo que espontáneamente surgiera el comentario de "Los Chinos Pobres", frase que quedó acuñada con el tiempo en la mente de los santiaguinos. Con el respaldo de una creciente clientela y años de experiencia en la preparación de comida cantonesa, en el año 1984 Jenaro Yau da un gran salto y arrienda el local donde actualmente funciona el restaurante, para finalmente el año 1986 comprar el edificio de la calle Brasil y bautizarlo como *Los Chinos Pobres* de la Plaza Brasil (chile.com, 2012)[4].

No deja de ser interesante, la siguiente anécdota que describen el sitio:

> Después de más de media década funcionando frente al céntrico parque, la Embajada de China en Chile, emitió un comunicado en el cual solicitaba a su dueño que modificara el nombre, ya que consideraban que este denigraba al Pueblo Chino. En la actualidad, *Los Chinos Ricos* ofrece más de 50 platos de típica comida cantones, con el mismo sabor de la región china, y otras variaciones, como es la parrillada, que tiene vacuno, pollo, cerdo, champiñones y algas, acompañado de una salsa *satay*, a base de maní; todo para dos personas. Además, cuentan con una interesante variedad de postres chinos, los que no se encuentran comúnmente en otros lugares (chile.com, 2012).

[4]: Tras la pandemia del Coronavirus, tuvo que cerrar sus puertas y el negocio fue tomado por el hijo menor de Ana Yau, hija del fundador del restaurante, ahora con el nombre Los Ricos Pobres. Se puede consultar también la reseña, "El agridulce final de Los Chinos Ricos" (Viaje al sabor, 2020).

No es casual por otra parte que, en medio de la proliferación de los restaurantes de comida china, uno de los restaurantes de la capital más acreditados en la escala social (el *Bali Hai*, que remonta sus inicios al año 1980) reproduzca una escena polinésica:

> En el exterior de "Bali Hai" dan la bienvenida cinco enormes moais y en su interior todo está dispuesto para recibir a nuestros amigos y acoger al forastero que nos visita de lejanas tierras, deleitarlos con una mágica y entretenida noche en el exótico ambiente decorado con valiosas esculturas de madera que proyectan imágenes de la milenaria Isla de Pascua especialmente preparado para un gran e imaginario viaje a la Polinesia (Bali Hai, 2012).

Se pone también aquí en juego un *exotismo*, en este caso, de raigambre polinésica y cuyo devenir en el imaginario local resulta relevante de considerar pues solidariza con los despliegues de la gastrosinología. Como señala un estudio atingente:

> Rapa Nui ocupa en el imaginario chileno un sitio ambiguo: por un lado, como isla oceánica … puede comprenderse dentro de las 'islas originarias' que aparecen conformadas por corales o que emergen de erupciones submarinas … Por el otro, aparece como isla antropógena … que al ser construida humanamente y gracias a su aislamiento, la relación que se establece con ella se nutre de fantasía, de extrañeza y de dominio" (Montecino & Foerster, 2015; 52).

De hecho, de ello se podrían derivar "cuatro seducciones en ese vínculo: la geopolítica, la erótica, la religiosa y la monumental", arraigando "en un juego recíproco entre rapanui y chilenos", Lo cual, adicionalmente, *plantearía una relación colonial distinta a la que ha habido con los otros pueblos originarios* (234).

Resulta muy interesante así constatar –como han hecho Montecino y Foerster– que existe una representación muy al uso en Chile (suerte de autopercepción del territorio por parte de quienes lo habitan) del país como "una isla": *"visión insular que se ha adosado a la psiquis chilena"* (154), lo que daría cuenta que el *"Chile continental … se tensiona desde la cartografía mental chilena que ha trazado una concepción insular a su propio habitar"* (154). En efecto, de ello dan cuenta expresiones relativas al territorio como "el último rincón del mundo", que de hecho podría tener una dimensión muy concreta en la *psique* chilena:

> El último rincón del mundo, un acabamiento de tierra, *finis mundi*, numerosas son las maneras que se han utilizado para referirse a Chile y a su loca, o al menos peculiar, geografía. Un país de paisajes opuestos: de aridez profunda, de fríos glaciales, de bosques centenarios, pero con valles templados. Una apariencia de mesura en un trasfondo de brutalidad y excesos (Uribe, 2009; 236).

En el caso de lo que se representa –a ese mismo nivel– de Isla de Pascua, no es excluyente posea algo de efecto reflejo, en cuyo caso la *insularidad chilena* tendría también un carácter de afirmación de una *tierra misteriosa* asociada, entre otros, con valores de *lejanía*. Como tampoco es excluyente que tal *efecto* (o tal *reflejo*) tenga un lado de domesticación colonialista. Un *colonialismo chileno*, que habría que ubicar hacia fines del siglo XIX:

> … en la documentación escrita e histórica sobre Rapa Nui los puntos de vista de viajeros, marinos y científicos –acorde con las concepciones expansionistas de la época– buscan describir a los "otros" nativos desde la noción evolucionista de "salvajes" y registrar –como en un gabinete de curiosidades semióticas– sus costumbres, así como analizar las posibilidades de explotación de sus recursos ((Montecino & Foerster, 2015; 160)

Es así como:

> A través de la prensa de comienzos de siglo [XX], las denuncias sobre las arbitrariedades cometidas evidencian la fisonomía especial que adquiere el colonialismo por el que optó Chile. Se trató de un pacto implícito entre la Compañía Exportadora de Isla de Pascua, la comunidad y el Estado, que les garantizaba a los rapanui el acceso a una economía parcelaria de subsistencia y de producción de maíz para el alimento del ganado (Montecino & Foerster, 2015; 163).

De hecho, el *"¡Oh! Misteriosa y tranquila Rapa Nui; envidio tu corte de impenetrables gigantes de piedra, porque su origen nadie penetrará jamás"*, de una novela como *La Reina de Rapa Nui* (1914) de Pedro Prado –que Montecino y Foerster toman como ejemplar, implica esa contraparte y el *vínculo problemático que desde el territorio chileno se establece con la isla (admirable, entrañable, pero ¿quién la posee?* (162). Más aún, la novela se muestra representativa de las *"concepciones [chileno-continentales] del 'otro' rapanui, es decir solidaria con la red de discursos y prácticas que construyen una mezcla de inquietud, de fascinación y de dominio sobre Isla de Pascua* (168).

Interesa subrayar el caso de Rapa Nui porque si, en efecto, se puede hablar de "insularidad chilena", esta parece haberse construido estableciendo un tipo de *lejanía* que oscila entre lo misterioso-prodigioso que *se mantiene* secreto y su *extracción* desde algún fondo oculto (... lo que dependerá mucho –y es por ello que puede llegar a la mera "explotación"– de cómo se entienda aquello qué es lo que ha de ponerse al descubierto: cuestión para nada sencilla de reconocer, pero que exige esfuerzos, digamos, relativos a la *metafísica de las explicaciones*), lo cual también podría expresarse en el poder de dominio de la naturaleza hirsuta, considerado lo *intempestivo* de la catástrofe en el *Chile insularizado* (como se aprecia con *lo telúrico*), y donde, como es el caso con Rapa Nui, la otredad es reemplazada por la ruina o el monumento[5].

En efecto, esto último se aprecia de manera bien notable en dictadura (y se extenderá a los años '90), donde el énfasis está puesto en *la piedra ['insondable'] que alegoriza el misterio* (Montecino y Foerster, 2015; 166), pues el tipo de *representación* que se busca está en *el peso del monumento y de la geografía (los motus), es decir aquello que se podrá 'vender', circular, en la naciente industria turística que destaca la isla 'remota', ya no la isla 'esporádica', sino la antropógena que obtiene identidad gracias a su autoaislamiento* (167).

Ahora bien, si es preciso sostener que *"las islas remiten a lo separado y en la imaginación, al sujeto solo en una isla recreando el mundo"* (152), tal parece que es en una configuración de ese tipo que habría que situar *lo chino* y la *chinoidad* en el contexto chileno, y el restaurante chino entonces en tanto que ínsula (proliferación de espacios *insulares*).

Como plantean Montt, Chan y Ríos (2026) en su importante estudio sobre lo chino en Chile: *"Al analizar representaciones de China y 'lo chino' en Chile, exploramos cómo históricamente la chilenidad ha sido articulada en relación con ideas específicas sobre 'lo chino'"* (48), al punto que, en el siglo XXI, persisten las *"representaciones de las personas de ascendencia china como el Otro lingüística y culturalmente incomprensible, basadas en estereotipos relacionados con acentos y formas de hablar y actuar diferentes a las conocidas"* (105). Un caso interesante que señalan las autoras es el del "chancho chino" (en referencia al paté *Ma Ling*, importado de China por el gobierno de Allende ante la escasez de carne), asociado a una depreciación de la comida china, contradice la percepción popular sobre la que es elaborada en restaurantes. Aluden a la campaña del "Sí" para el plebiscito de 1988, donde, en efecto, uno de los spots de la franja televisiva (de paupérrima factura técnica es preciso notar) utiliza la figura del "chancho chino" como elemento de persuasión[6]. Pero dicha *figura* quiere vincularse antes a la situación del desabastecimiento durante los años de la gestión de Allende, aunque también con estereotipos chinos asociados a lo precario, de los cuales el spot se sirve para montar la escena.

A propósito, lo que intento subrayar es que la comida china supo, a pesar de todo, transgredir esos estereotipos, lo que incluso ocurrirá de manera más ambivalente con las importaciones con denominación de origen (chino o taiwanés), que tienden a una cierta depreciación en cuanto a su calidad (el característico *Made in China* o *Made in Taiwan* –que tienden a analogarse–omnipresente también en dictadura), salvo, también, con productos metabólicos: comida china por supuesto, pero también té o ginseng.

Es parte de la cuestión más transversal del *colonialismo chileno*, que, al cabo, podríamos afirmar, resulta ser –también– el problema de la *insularidad*. Así mismo, cuestiones similares –que aquí no será ocasión de abordar– en relación con los pueblos originarios cabrían ponerse a la *luz* (que es a la vez la *sombra*) de la *cripta insular*.

[5]: Sobre este punto, se puede consultar también, a Palacios (2016), en cuanto a historia telúrica, o Mallafe (1980), a propósito de la idea de "acontecer infausto en el carácter chileno".

[6]: Se puede consultar en YouTube la entrada: "Franja del Sí y el chancho chino".

4. EL HALO IMPERIAL.

Si hubiese que establecer "etapas" en la suntuariedad de la culinaria china-chilena, aunque hoy opaco, su esplendor no podría extinguirse del todo, incluso en los expendios de comida "para llevar" más precarios: tenue resplandor, ya entrando a la tercera década del siglo XXI, o vestigio incandescente de su otrora fulgor imperial. Sea en alguna efigie en el menú, en un gato de la fortuna, en un farolillo rojo exangüe, o quizá en el sonido del aceite friendo al fondo del sucucho enrejado los *rollos de primavera*, el *wantán*, o el *pollo mandarín*. Ya la proliferación de esos *nombres* lo implica.

Como constata Navarrete (2025) en su tesis sobre "trayectorias residenciales" de la migración china dedicada al rubro: "Desde los años ochenta, y buscando captar nuevas clientelas, estos negocios se han distribuido ampliamente a través de las ciudades chilenas, al punto de que el 51% de los encuestados en un estudio nacional [del año 2024] declara vivir a menos de diez cuadras de algún restaurante chino. Esta cifra asciende al 85% en la Región Metropolitana" (4). Pues de acá se sigue una dimensión *metabólica* que no es tan evidente, entendiendo los procesos de *metabolización* más allá de una definición únicamente biológica, pues se puede afirmar que los seres vivos metabolizamos con los entornos con los que mantenemos relaciones[7].

Ahora bien, en vínculo con elementos arquitectónicos, el restaurante chino es la expresión a escala de lo que se conoce como "edificios réplica", de los cuales la ciudad de Santiago (para empezar) conoce bastantes ejemplos. Entre otros: la iglesia de los Sacramentinos, que emula la catedral del Sagrado Corazón de París; la Torre Santa María, que alude al desaparecido *World Trade Center*, o el Caracol de Irarrázaval (y otros del mismo estilo), réplica del Museo Guggenheim de Nueva York.

Precisamente, este rasgo arquitectónico (o arquitectural) incide en la *ubicuidad* (Chan & Montt, 2020; 5) del restaurante chino, tomando a su vez en cuenta que, en general, el "exotismo" es aquello que, según Huggan (en: Chan & Montt, 2020): lleva la marca de lo *ubicuo*, y *contribuye a transmitir la ilusión de reciprocidad intercultural* (12), siendo también parte de una *metabólica* gastro-arquitectónica muy singular.



>> Figuras 3-5. Muchos restaurants chinos en Chile, conservan como parte de su estilo tradicional, un halo imperial de tintes milenarios. En la foto izquierda, restaurante *China Village*, comuna de La Reina, Santiago. Al centro, restaurante *Hoi Kong*, La Serena, IV región. Chile. A la derecha, restaurante *Fu Hua*, comuna de Maipú, Santiago Fuente: https://www.instagram.com/p/DCkZSGTR2fq/; https://www.facebook.com/hoikong.cl; https://www.facebook.com/restaurantfuhua/photos respectivamente.

[7]: De hecho, no es para nada un descubrimiento reciente la constatación de que nuestros organismos *se extienden* en ellos, siendo las fronteras entre los organismos/entornos en general difusas (Lestel, 2024).

De ahí entonces que, incluso después de la *revolución del sushi*, hasta el establecimiento más modesto mantenga esa impronta de la China tradicional y el trasfondo milenario-imperial, pues es allí donde el halo de novedad se ha acentuado dado su carácter utópico. De hecho, pudiera ser que el rastro imperial vincule menos con una representación de "lo chino" propiamente tal, que con el *efecto de halo* de la novedad.

Por otra parte, la "comida china" en ese contexto (que, como es sabido, es más bien una comida "chileno-china") se ha querido incorporar a la experiencia con todo lo que hace estallar su enigma y que es vivido como modificación *providencial*, rasgo que igualmente pudo haber derivado en una *grastroutopía*, siendo parte del devenir chino-chileno del restaurante cantonés[8].

Como apuntan Chan & Montt (2020):

> Hoy, muchos residentes de Santiago están familiarizados con un menú bastante estándar en los restaurantes chileno-chinos, cuyos platos principales son el *chapsui*, la *carne mongoliana* y el *wantán frito* … En una entrevista con John, un hombre chino de tercera generación, nacido en Chile de una familia de dueños de restaurantes chinos, hay múltiples factores que explican por qué los menús chileno-chinos son tan omnipresentes en Chile, cómo llegan a existir y por qué no hay más restaurantes que vendan "comida china real" (8).

De este modo, como representantes de las nuevas generaciones, para este joven chino, de tercera generación, es que:

> Recordando historias sobre cómo su abuelo, su padre y su tío establecieron su primer restaurante chino en la década de 1970, señaló: "Ni siquiera había salsa de soya cuando llegó mi abuelo, ¿sabes? Así que era comida china, pero en realidad no lo era. A la gente le gustaba… veían a un chino haciéndola, ¿sabes? [El menú chino-chileno] se vende. Nosotros [los restauranteros] tratamos de copiar a Estados Unidos. Algunos lugares intentaron poner comida china de verdad en la mesa, pero todos cerraron, no vendían, ¿sabes por qué? Porque todos los chinos tienen sus propios restaurantes, y cuando nosotros salimos a comer a la 1 o 2 de la madrugada, vamos a los restaurantes [chinos] que venden ese tipo de comida. [Esos restaurantes] ni siquiera tienen mucho éxito. Todo el mundo sabe que esto es lo que hay que hacer [adoptar un menú chino-chileno]. Se vende, es rápido" (8).

Así como también las formas más comunes de este menú han llegado a volverse opción para ser preparada en casa: *"La amplia influencia de la comida china en los hogares chilenos es evidente en el hecho de que los vendedores ambulantes y los mercados de Santiago venden verduras ya picadas para preparar chapsui* (8), así como *[l]os platos chino-chilenos, como la 'carne mongoliana', se venden en centros comerciales y casinos como parte de los menús chilenos* (8).

[8]: Tal vez con un paralelo menos abigarrado en los suflés de consumo entre los niños y niñas. En Chile, "*suflé*" (también susceptibles de ser llamados "suflitos") se usa para ciertos snacks de maíz o papas, generalmente livianos, inflados y crujientes. También existen variantes con sabores o coberturas dulces, como chocolate, frambuesa o vainilla. Es preciso pensar en formas "cosmológicas" respecto a las golosinas, como en el caso de los *Peta Zetas* (también conocidos como *Pop Rocks*), que chisporrotean y "explotan" en la boca. Se trata de pequeños cristales de azúcar que contienen dióxido de carbono (CO_2) atrapado. Al entrar en contacto con la saliva, el azúcar se disuelve y libera el gas, produciendo breves –aunque intensos– chasquidos y la sensación de que "estallan" en la boca.

De cualquier modo, situándonos en la segunda mitad de los años 1970 y la década de los '80, hasta los '90 (o incluso *hasta hoy* en algunos últimos estertores), al ingresar al restaurante chino lo que se tiene es una experiencia que podríamos denominar "cosmológica", vivida metabólicamente a través de la ingesta culinaria. Todas esas peceras, cristales, cerámicas y maderas de caoba, así como los manteles, las bebidas Fanta, el agua mineral gasificada, la salsa de soya, las sinuosidades del *wantán*, la absorbente incandescencia de los *rollos de primavera*, el enigma de los *dientes de dragón*, el verde arcaico del *brócoli*, las luminarias de los salones, los leones dorados o de piedra, los jarrones estilo imperial, la idea misma del comedor como palacio, el encriptamiento de los sinogramas, la presencia del rojo y las fachadas que provocan el efecto de una milenaria lejanía, son expresión, al cabo –y expresión suntuosísima habría que añadir– del aceleracionismo utópico de la época dictatorial chilena.

Así mismo, aunque sin duda se puede cuestionar que en América Latina los imaginarios de oriente hayan debido ser "típicamente 'negociados' por la producción cultural del norte o del occidente global", o de que *las ideas latinoamericanas sobre China se han basado en gran medida en un 'orientalismo importado'*, donde precisamente se ofrecen *imágenes gastadas de lo misterioso* (Montt, Chan & Rios, 2026; 38), haría falta establecer un punto de inflexión, pues en el contexto dictatorial la incorporación de la chinoidad –como intento sugerir– es bien probable haya tenido que contar con un factor *umbrátil*, el cual, tendríamos que afirmar, *alienta la utopía*. Su denominación tal vez más precisa sería la de "histéresis cultural", o *desfase que se produce cuando un fenómeno dado sobrepasa los esquemas racionales que determinado contexto cultural posee para recibirlo, lo cual podría asociarse con un estado intermedio entre el conocimiento y el desconocimiento* (Simondon; 2014; 411)[9], siendo un caso muy concreto el que se produce con los objetos técnicos, cuando inicialmente, y en períodos breves, aparecen bajo formas simbólicas, ornamentales o casi mágicas. Y ello debido a que *no son comprendidos todavía en su tecnicidad propia, de modo que a nivel social se los "traduce" a esquemas culturales anteriores: prestigio, fetichización, fascinación, aura sagrada, mágica, etc. (la técnica aparece como prodigio, como misterio, como potencia semimágica, antes de ser integrada racional y culturalmente)* (Simondon, 2014; 46).



>> Figuras 6-9. La suntuosidad que aún conservan algunos restaurantes como el *Hao Hwa* (fig. 6) del centro de la capital, o el también céntrico *Shuxiang* (fig. 8), se preserva incluso en establecimientos al paso, como el *Shun Yi* (fig. 7) o el *Tong Xing* (fig. 9) de la comuna de Ñuñoa. Fuente: fotos tomadas por el autor, salvo fig. 8: https://www.instagram.com/shuxiang2022/?hl=fr

[9]: La palabra histéresis proviene del griego (*hystérēsis*), que significa "retraso", "retardo" o "carencia". Se relaciona con *hysterein*, "quedarse atrás" o "llegar tarde".

Precisamente, el restaurante chino produce una *atmósfera umbrátil*. Pero, ante todo, expresa de manera muy fiel una *experiencia de umbral* que se impone en el período dictatorial (una de cuyas características es una histéresis mágico-técnica o utópico-técnica): *experiencia*, en este caso, *con la economía*, que es también *experiencia arquitectónica*, que pudiera tener una proximidad con lo que Walter Benjamin (2004) –si bien en el siglo XIX– denominara *arquitectura onírica*:

> Construcciones oníricas del colectivo: pasajes, invernaderos, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, casinos, estaciones de tren … Los pasajes son casas o corredores que no tienen ningún lado externo –como los sueños– … La arquitectura onírica de los pasajes se vuelve a encontrar en las iglesias. El estilo constructivo de los pasajes se inmiscuye en la arquitectura sagrada" (412 y 414).

Por cierto, en este punto, los restaurantes chinos podrían también recibir esa denominación arquitectural. O más precisamente, en la atmósfera que estamos tanteando, la "comida china" no va en efecto sin un trato con las manifestaciones de su *arquitectura*, por lo cual, comerla es también engullir su enigma: se trata, efectivamente, de una comida fundamentalmente *arquitectónica* en sus manifestaciones, y, por lo tanto, de una situación en que la utopía capitalista chilena ha hecho carne en la piedra. Aunque no es la única.

Retomando el acucioso rastreo de Chan & Montt (2019), en cuanto a su escenificación *los restaurantes de familias multigeneracionales y aquellos que encajan en la categoría 'chino-chilena' son sumamente diversos* (14), no obstante, hay una cierta manera en que se entiende el decorado que también tiene un sentido *providencial* (no cristiano, por cierto) para los propios restauranteros cantoneses:

> Lee trajo consigo desde Perú una impresionante y gigantesca figura del dios chino de la guerra, *Guan Gong*, junto con un gran altar dedicado a él. Su restaurante también está amoblado con sillas de madera y marfil para que los clientes se sienten mientras esperan sus pedidos para llevar, además de una gran pecera, un estanque artificial, grandes pinturas de tinta china y jarrones de porcelana. De todos estos elementos llamativos, Lee señaló que *Guan Gong* es el más importante, porque le dijeron que era necesario en los espacios comerciales para atraer la fortuna y protegerse de los enemigos … *Detrás del mostrador de la caja, decenas de figuras ocupan los estantes. Todas evocan símbolos típicamente chinos: dos figuras de niños vestidos con atuendos chinos, además de figuras de un pez y un caballo* (14).

A propósito, hace falta precisar mejor el *elemento* de esta suerte de circulación de lo providencial: el misterio de las figuras, los efectos de lejanía del mobiliario, de las pinturas de trazo milenario, de los grandes jarrones que vuelven el detalle infinito, o el agua y los peces, dado que: *[e]n chino la palabra 'pez' (鱼, yú) suena igual que 'abundancia' (余, yú). Por eso, los peces representan prosperidad, riqueza y buena fortuna* (VVAA, 2025). Por cierto, y en primer término para los propios dueños de restaurantes y sus familias, se trata de *objetos de importancia simbólica, como el casi omnipresente Guan Gong o Guan Yin* (VVAA, 2025; 14), que se siguen a su vez de una "estética tradicional" no siempre simbólica o espiritualmente coherente, como ocurre en los restaurantes "panasiáticos", que aparecen en Santiago de Chile hacia fines de la primera década de los 2000, y que se deben en parte a la *revolución del sushi*. De hecho, muchos de los restaurantes chilenos panasiáticos siguen siendo *restaurantes chinos*, y es que efectivamente estos han logrado concentrar *la diversidad bajo la apariencia de la chinoidad* (VVAA, 2025; 18), haciendo por ejemplo convivir la oferta de comida china y de sushi, o de ambas y tailandesa:

> La estética de *Hao Hwa* [ubicado en el centro de la capital] se inclina claramente hacia [una 'estética tradicional'], con techos verdes de estilo chino y estantes con adornos chinos, figuras de Buda y lingotes de oro que recorren el comedor. Su mobiliario también fue importado desde China. Sin embargo, su impresionante entrada también está decorada con fotografías modernas retroiluminadas de comida tailandesa y japonesa. A pesar de sus comienzos "chinos", actualmente funciona efectivamente como un restaurante panasiático, con un letrero de neón en el exterior que anuncia su menú de sushi … Las reseñas del restaurante en Google muestran el éxito de esta estrategia: los clientes elogian la comida tailandesa "auténtica" y el "buen sushi", mientras continúan refiriéndose al establecimiento principalmente como un restaurante chino (17).

Este punto podría resultar también relevante pues permite pensar que un cierto "providencialismo" chino (vinculado por ejemplo a la fortuna o a la protección contra los demonios) de algún modo se ha *complementado* o ha *compatibilizado* en este contexto con una comprensión de lo milagroso arraigado en la providencia cristiana, pues es esta última la que, en último término, permite en Chile articular una cosmología del *milagro*.

A propósito, se podría introducir el concepto de *cosmotécnica* planteado por el filósofo Yuk Hui (2004), pues se trataría aquí de dos *cosmotécnicas* que de hecho estarían confluyendo. Hui plantea que es el modo en que una sociedad entiende el mundo lo que influye en las técnicas que desarrolla, lo cual entonces puede variar de un contexto cultural a otro y donde lo que habría son diferentes *cosmologías*. Así, por ejemplo, como él señala: *Uno de los ejemplos más característicos de la cosmotécnica china, por caso, es su medicina, que para describir el cuerpo utiliza los mismos principios y conceptos que encontramos en la cosmología: yin-yang, wu xing, armonía, etc.* (32). En este sentido, dado que la institución económica de Chicago se encuentra en buena parte –y es algo a lo que hace falta dedicar mucho más espacio– transida de una cosmología providencialista, es ella la que al cabo permitiría instalar el halo de modernización y novedad que cristaliza en la apelación al "milagro". Es probable que esta haya tenido el carácter de una histéresis semimágica cuyas expresiones son múltiples: en la economía suntuaria de la industria televisiva (con elementos como lo milagroso, lo lujoso y lo festivo), en los accesos a lo sobrenatural, en la excedencia deportiva, en zonas umbrátiles como los *paisajes del miedo*[10], o bien en la "arquitectura onírica", sin desconocer otros fenómenos de urbanización como los de la "ciudad infinita", aunque volvemos al mismo punto del inicio:

> El milagro de los discípulos chilenos de Friedman resultó ser un espejismo en muchos sentidos. La visión y el sueño de una economía de libre mercado produjeron una imagen borrosa … La ciudad fue entendida como un tablero de juego en que, en algunos lugares y momentos, las reglas podían cambiar, o incluso suspenderse, como el espejismo de un milagro (Celedón, Correa & Stutzin, 2021; 106 y 109).

Finalmente, dado todo lo anterior, se hace necesario ahondar todavía mucho más en sus *expresiones*, entre las cuales se encuentra el umbral cosmotécnico que pone en juego el restaurante chino durante los años de consolidación del neoliberalismo de Chicago.

[10]: El concepto de "paisajes del miedo" lo tomo de Root-Bernstein & Forssman (2018) quienes lo utilizan en una investigación de etno-etología, aunque creo que puede tener un importante rendimiento para describir zonas percibidas como inseguras o de riesgo inminente en las ciudades, o respecto a la circulación en ciertos horarios (por ejemplo, toques de queda). También podría ser útil el concepto de "paisajes embrujados", utilizado en estudios literarios como podemos observar en Heidenreich Findley (2011). En dictadura, un paisaje del miedo se puede producir por ejemplo al ver en actitud celadora ciertos automóviles asociados a los organismos represivos, como el Fiat 125 o el Chevrolet Opala.

BIBLIOGRAFÍA

ArchDaily (2026). Curso São Paulo en las alturas. Recuperado en: 4 de julio de 2026. En: https://www.archdaily.com/1105363/sao-paulo-from-above-course

Bali Hai (2012). Historia. www.balihai.cl

Benjamin, Walter (2004). *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.

Bórquez, Zeto (en prensa). *La época de Malebranche*. Santiago. Qual Quelle.

Calle Recabarren, Marco Agustín (2014). Hijos del dragón: inmigrantes chinos y su inserción socioeconómica en la provincia de Tarapacá, 1860-1940. *Revista De Ciencias Sociales*, Vol. *23; N°* 32, 25-62. https://doi.org/10.61303/0718-3631.v23i32.538

Chan, Carol y Montt Strabucchi, María (2020). (en Banh, Jenny & Liu, Haiming, eds). Creating and Negotiating "Chineseness" through Chinese restaurants in Santiago, Chile; en *American Chinese Restaurants: Society, Culture and Consumption*. Nueva York: Routledge https://doi.org/10.4324/9780429485497-1

Chuenyan Lai, David (1997). The Visual Character of Chinatowns. En Paul Groth & Todd W. Bressi (Eds.), *Understanding Ordinary Landscapes*, New Heaven & London: Yale University Press, 1997.

Contreras C., M. (2007). Relaciones bilaterales entre Chile y China (1970-1990). Disponible en https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110485

Correa Vergara, J., Celedón Forster, A. & Stutzin Donoso, N. (2021). The plot: milagro y espejismo. *Revista 180*, (48). https://doi.org/10.32995/rev180 Num-48.(2021).

De las Rivas Sanz, J. L., & Fernández-Maroto, M. (2023). Planning for Growth: Contradictions in the Framework of Economic and Urban Development from the "Spanish Miracle" (1959-1973). Journal of Urban History, 49(1), 41-59. https://doi.org/10.1177/0096144220983336

Findley, Brooke H. (2011). Haunted landscapes: Human encounters with the environment in *Perceforest*. *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, (21), 185–199.

Gárate, Manuel (2022). 1975: Revolución capitalista. En: Guida, Alessandro; Nocera, Raffaelle & Rolle Claudio (Comps.) (2022). *De la utopía al estallido. Los últimos cincuenta años en la historia de Chile*, Santiago: FCE.

Hui, Yuk (2004). *La pregunta por la técnica en China*, Buenos Aires: Caja Negra

Helen Hills (2016). The matter of miracles: Neapolitan baroque architecture and sanctity, Manchester: MUP.

Lestel, Dominique (2024). *Apología del carnívoro*, Santiago: Ediciones Estética UC.

Lin Chou, Diego (2004). *Chile y China: Inmigración y relaciones bilate*rales (1845–1970). Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Lira, Rodrigo (2003). *Proyecto de obras completas*, Santiago: Universitaria.

Mellafe, Rolando (1980). El acontecer infausto en el carácter chileno. Rev. *Atenea*, n° 122, 121-128.

Miranda, Hernán (1984, 20 de mayo). De la guerra del 79 al wantán frito. *La Tercera de la Hora*.

MNHN. (2023). *El Viaje de Guan Gong: una ancestral divinidad china en el museo*. En: El Viaje de Guan Gong: una ancestral divinidad china en el museo | Museo Nacional de Historia Natural

Montecino, Sonia & Foerster, Rolf (2015). Feminización y etnificación: La Reina de Rapa Nui de Pedro Prado. *Revista chilena de literatura*, n°90, 151-169.

Morimoto, Adela (2004). *Cuando Oriente llegó a América: Contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos*. International Institute for Democracy and Electoral Assistance-

Montt Strabucchi, María; Chan, Carol & Ríos, María Elvira (2026). *Lo chino en Chile. Representaciones cambiantes durante el siglo XXI*, Santiago: FCE.

Museo de la historieta de Chile. (2014, 6 mayo). *Jorge Christie Mouat*. Museo de la Historieta de Chile. https://museodelahistorietadechile.wordpress.com/2014/05/06/jorge-christie-mouat/

Navarrete, Emilio (2025). Trayectorias residenciales y significados sobre la vivienda entre personas migrantes chinas en el rubro de los restaurantes en Santiago de Chile, Memoria Sociología, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile. Disponible en https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/208907

Palacios Roa, Alfredo (2016). *Historia ilustrada de los megaterremotos ocurridos en Chile entre 1647 y 1906*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Peralta Sainz, Álavaro (2018, 15 de junio). Resistiré: El lema de la comida china. *La Tercera.Recuperado en: https://www.latercera.com/tendencias/noticia/resistire-el-lema-de-l*

Portal turístico chile.com. (2020). Los chinos ricos. http://www.chile.com/secciones/ver_seccion.php?id=80505-

Rojas, Jorge & García, Mauricio (2014). Humor, magia y política en *El Diario Ilustrado*: el caso de Chu Man-Fú (1938-1950). *Mapocho*, n°76, 2014.

Root-Bernstein, Meredith & Natalie Forssman (2018). Landscapes of anticipation of the other: Ethno-ethology in a deer hunting landscape, *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, n°38/1; 71-87.

Simondon, Gilbert (2014. Entretien sur la mécanologie, *Sur la technique (1953-1983)*, Paris: PUF

Uribe, Catalina (2009). El culto a lo feo y el *invunchismo* en Chile según Joaquín Edwards Bello, *Revista chilena de literatura*, n°75, 2009, 233 - 258.

Valencia, Nicolás (1998). El Milagro: la arquitectura cotidiana del marchito boom económico español. ArchDaily en español, 18 de noviembre de 2025. https://www.archdaily.com/es/777382/el-milagro-la-arquitectura-cotidiana-del-marchito-boom-economico-espanol

Vial, Gonzalo (1998). Pinochet. Decisiones Claves, La crisis económica de1982, Cap. VII, La Segunda, abril 1998. En: Gárate, Manuel (2015). *La revolución capitalista de Chile*, Santiago: Ediciones UAH.

Viaje al Sabor. (2020, 15 de septiembre). El agridulce final de Los Chinos Ricos. https://viajealsabor.cl/2020/09/15/el-agridulce-final-de-los-chinos-ricos/

V.V.A.A. (2025). ¿Sabías que los peces traen buena suerte en China? Instituto Confucio Universidad de La Frontera. https://www.instagram.com/p/DM_PHvHuTEy/?hl=fr

Concepción onto-oikos-geneidos-nomoslógica del paisaje

JUAN DE DIOS BELTRÁN MANCILLA[1]
Profesor de Estado en Filosofía[2]. Universidad de Chile.
Filiación institucional: Director Casa Museo Downey, Quintero, Chile.
ORCID: 0000-0002-4062-3603
Mail contacto: jbeltran-mancilla@spscc.edu

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
Onto-Oikos-Geneidos-Nomological Conception of Landscape
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas: 189-200
Recepción: agosto 2026
Aceptación: septiembre 2026

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6027

RESUMEN

Este artículo examina la **concepción del paisaje** desde tres perspectivas fundamentales: **Juan Downey**, **Peter Zumthor** y **la que propone el suscrito**, una síntesis teórica consiliente articulada entre ***arquitectura invisible***, ***atmósfera*** y ***matriz onto-oikos-geneidos-nomoslógica***, sintetizadas en el habitar humano.

El análisis se inscribe en la evolución desde la **Ontogeneidología hacia la Onto-oikos-geneidos-nomología**, teoría que integra los cinco géneros máximos del saber —*filosofía, medicina, arquitectura, economía y derecho*— y que proyecta aplicaciones en **gobernanza de la Politeia** y en el **taller**, [no solo en arquitectura] originarios, ambos.

Concebir el paisaje desde una perspectiva onto-oikos-geneidos-nomoslógica constituye una virtud cuya paternidad comparten, de manera originaria, la arquitectura y la filosofía, y que se extiende —en continuidad consiliente— hacia la medicina, la economía y el derecho.

Metodológicamente, la dialéctica tectónica y la dialéctica conceptual —propias de arquitectura y filosofía— orientan la investigación.

Palabras clave: paisaje, consiliencia, arquitectura invisible, atmósfera, onto oikos geneidos nomoslogía, resultante.

ABSTRACT

This article examines the conception of landscape from three fundamental perspectives: Juan Downey, Peter Zumthor, and the one proposed by the author, a consilient theoretical synthesis articulated through invisible architecture, atmosphere, and an ontooikosgeneidosnomological matrix, all synthesized within human dwelling.

The analysis is framed within the evolution from Ontogeneidology to Onto-oikos-geneidos-nomology, a theory that integrates the five maximal genres of knowledge—philosophy, medicine, architecture, economics, and law—and projects applications in the governance of the *Politeia* and in the originative workshop [not only in architecture], both primordial.

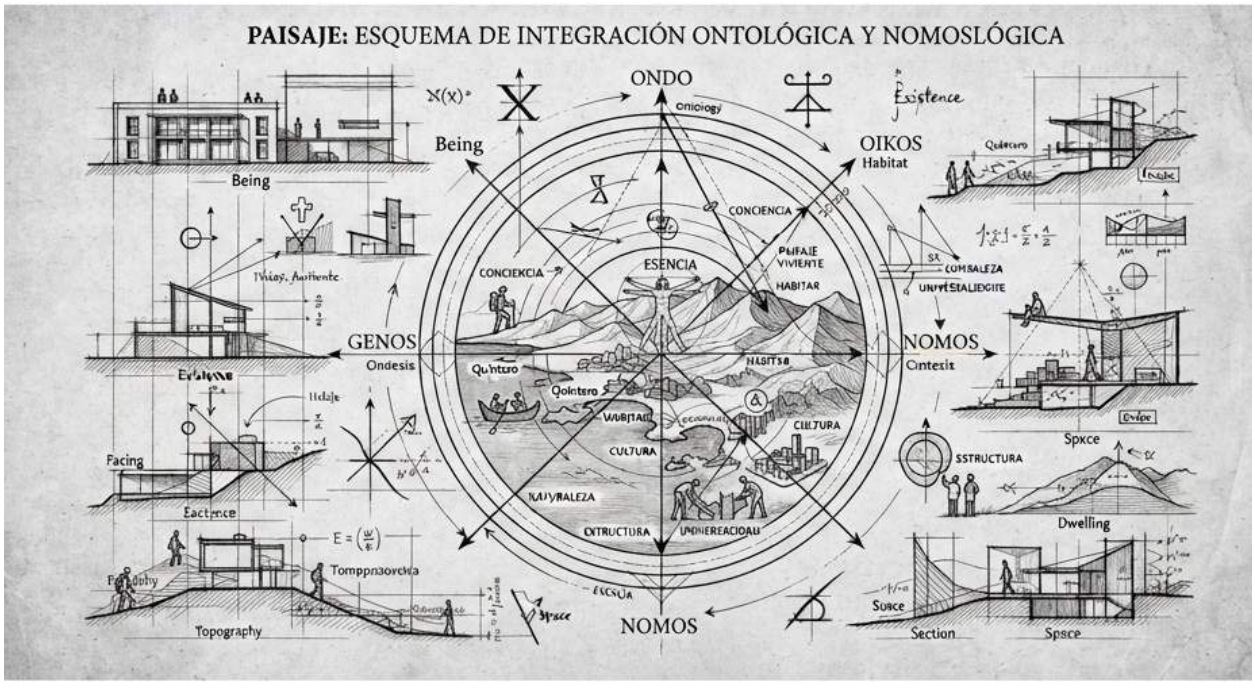
Conceiving landscape from an onto-oikos-geneidos-nomological perspective constitutes a virtue whose original paternity is shared by architecture and philosophy, and which extends—through consilient continuity—toward medicine, economics, and law.

Methodologically, tectonic dialectics and conceptual dialectics—proper to architecture and philosophy—guide the investigation.

Keywords: landscape, consilience, invisible architecture, atmosphere, ontooikosgeneidosnomology, resultant.

[1]: Actualmente vive en Olympia, WA, USA.

[2]: JUAN DE DIOS BELTRÁN MANCILLA - Google Académico; https://www.youtube.com/@JUANDEDIOSBELTRANMANCILLA



EPÍGRAFE

Paisaje es un *Aleph* existencial: una matriz viva donde la plenitud humana converge en un solo instante, integrando en consiliencia ***todo lo que es***; conocido o por conocer.[3]

INTRODUCCIÓN

Patrimonio, territorio y paisaje constituyen los ejes de la convocatoria de la ***Revista Márgenes Espacio Arte y Sociedad*** **de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso**, instancia que impulsa el quehacer intelectual y cultural de la comunidad académica. Su director, **Omar Eduardo Cañete Islas**, nos ha invitado nuevamente a participar, gesto que agradecemos.

Interesados en el paisaje, centramos aquí nuestra atención. Aunque múltiples disciplinas —estética, geografía, arquitectura, fenomenología y antropología— lo han estudiado, en el pensamiento contemporáneo tres autores permiten una comprensión más profunda del fenómeno: **Juan Downey, Peter Zumthor y quien suscribe.**

Este artículo ordena y sistematiza dicha convergencia, integrando la evolución de mi ***Teoría Ontogeneidológica de la Arquitectura*** (Beltrán, 1999) **hacia la Onto-oikos-gen-eidos-nomología** (2026), marco que redefine la arquitectura como matriz transdisciplinaria del habitar humano. La Ontooikosgeneidosnomología, la gobernanza y el Taller Humanitas —en dos de sus aplicaciones— permiten sintetizar el concepto de paisaje como precepto polímata y desencriptador de la eudaimonia, articulado en la triada Downey–Zumthor–Beltrán Mancilla.

Este escrito no es exégesis de los autores tratados; no incluye citas textuales ni análisis hermenéuticos exhaustivos. En virtud de mi derecho de autor, sigo el trazo que el momento estilístico determine, aunque se señalará la bibliografía pertinente para orientar al lector hacia las fuentes más adecuadas.

[3]: El Aleph, siguiendo a Borges, es el punto donde todo lo existente se ve simultáneamente.

DESARROLLO

CONCEPCIÓN ONTO-OIKOS-GENEIDOS-NOMOSLÓGICA DEL PAISAJE



>> Figura 1. Juan Downey: The Invisible Architect. Exposición de 2011 en el List Visual Arts Center Fuente: Juan Downey: The Invisible Architect | MIT List Visual Arts Center

ENTELEQUIA PROFESIONAL

Juan Downey fue un profesional atípico, sugerente y excepcional en la esfera académica contemporánea. Arquitecto titulado en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1961, decidió no ejercer la arquitectura convencional y desplazó su práctica hacia el videoarte, la experimentación tecnológica y la reflexión crítica sobre la cultura. No es un arquitecto tradicional, sí un **pensador interdisciplinario**. Su obra expande los límites de la arquitectura hacia territorios energéticos, simbólicos y antropológicos. Su obra abarcó artes visuales, experimentación tecnológica y performance; fue pionero del videoarte e instalación electrónica, dirigió cine y televisión, investigó antropología estética y enseñó más de veinte años en el Pratt Institute. Aunque algunos han cuestionado si su producción puede considerarse arquitectura, el rigor conceptual y la estructura disciplinar de su trabajo lo consagran como un referente mayor, sin poner en duda su condición arquitectónica (Smith, 2011, pp. 1–4).

Uno de sus aportes centrales es la noción de **Arquitectura Invisible**, una propuesta radical de ingeniería sociotécnica que sustituye materiales tangibles —hormigón, ladrillo, acero— por **electromagnetismo, ondas de radio y señales de televisión**, generando albergues intangibles basados en flujos de energía y comunicación global (González, 2011, pp. 59–61). Bajo una concepción ciber-utópica influida por las teorías de la época, Downey entiende la tecnología no como un elemento alienante, sino como una **extensión directa del sistema nervioso y la biología humana**, integrando cuerpo y máquina en un mismo circuito (Smith, 2011, pp. 12–15).

Este enfoque se materializa en sus primeras esculturas electrónicas y arquitecturas invisibles, sistemas dinámicos que requieren la activación corporal del espectador para romper su pasividad histórica (Smith, 2011, pp. 18–22). Mediante circuitos cerrados, sensores de movimiento y grabadoras, diseña entornos interactivos que funcionan como **espejos visuales con memoria acumulativa**, capaces de entrelazar el presente y el pasado de quienes habitan el espacio (Buntinx, 2011, pp. 85–88). Paralelamente, desplaza estas preocupaciones hacia una **conciencia ecológica y autosustentable**, proponiendo proyectos que canalizan fuerzas naturales y articulan energía, naturaleza y tecnología (González, 2011, pp. 72–74).

Su rol de **antropólogo estético activador** alcanza un punto culminante en el proyecto expandido *Video Trans Americas*, un viaje continental destinado a registrar y entrelazar diversas culturas (Taussig, 2011, pp. 33–36). Utilizando tecnología portátil de video y dinámicas de *playback*, genera un intercambio cultural inédito **al mostrar a los pueblos indígenas sus propias imágenes y** las de otras comunidades, transformando el video en una **zona de contacto** más que en un mero documento (Taussig, 2011, pp. 40–45). Su prolongada convivencia con la **tribu Yanomami** le permite formular una **falsa antropología**, cuestionando irónicamente la pretendida objetividad de la mirada etnográfica occidental (Taussig, 2011, pp. 46–52).

Bajo la serie *The Thinking Eye* (Smith, 2011, pp. 24–28), Downey dirige su mirada analítica hacia la cultura de masas y las grandes narrativas de Occidente. En videos como *The Looking Glass*, realiza profundas deconstrucciones de obras maestras como *Las Meninas* de Velázquez, explorando el entrelazamiento entre lo real, lo representado y lo reflejado (Smith, 2011, pp. 29–32). Estos experimentos visuales conviven con su fascinación por los **estados alterados de conciencia y el nivel alfa cerebral**, buscando una comunión tan íntima con el medio que el cuerpo del artista parece desmaterializarse para fundirse psíquicamente dentro de la imagen (Buntinx, 2011, pp. 100–104).

Finalmente, su obra se mantiene atravesada por la **urgencia política y el conflicto identitario** derivados de su condición de artista chileno en el exilio. A pesar de residir en el extranjero, aborda de manera explícita la contingencia política de Chile: el golpe de Estado de 1973, la violencia de la dictadura de Augusto Pinochet y el intervencionismo económico internacional (González, 2011, pp. 78–82). Obras como *The Motherland* y *The Return of the Motherland* condensan el desarraigo territorial, la nostalgia y la perpetua condición de extranjero, mientras busca el "centro radiante" de su propia identidad (Smith, 2011, pp. 30–32).

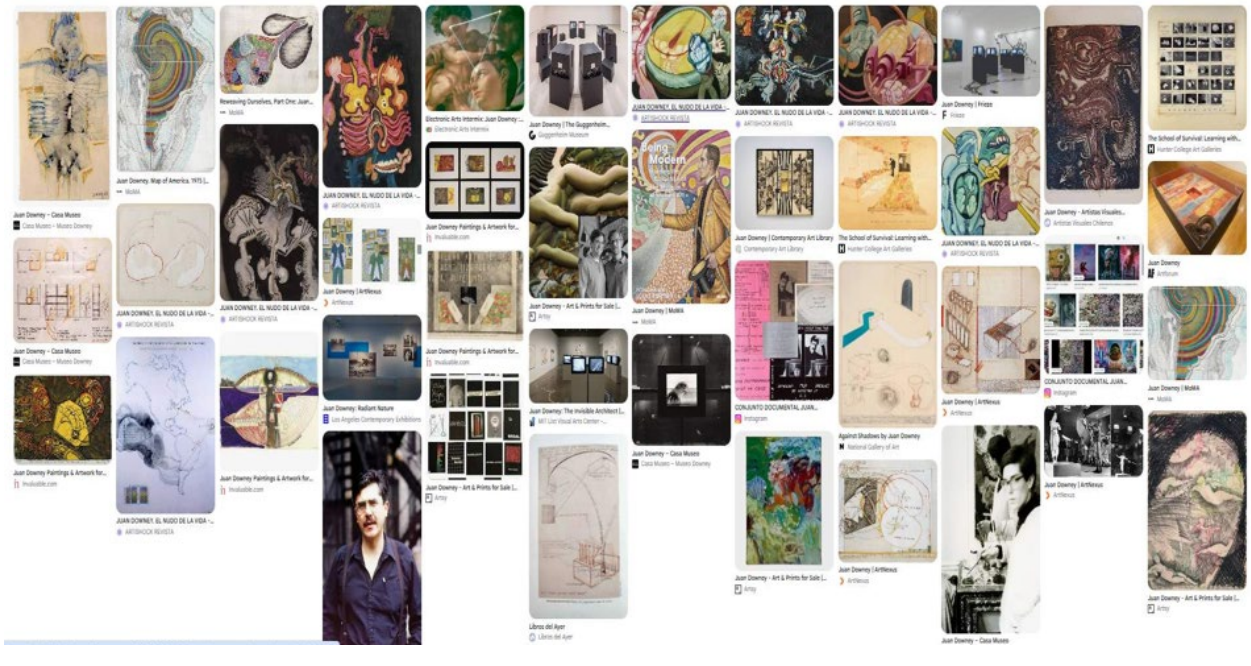
En síntesis, en **Downey,** el paisaje se manifiesta en modos simultáneos: electromagnético, tecnobiológico, interactivo, ecológico, antropológico, ritual, cognitivo e identitario. No son categorías separadas, sino dimensiones concurrentes de un mismo fenómeno: **el paisaje como flujo relaciona**l. No es fondo ni escenario, sino red energética, simbólica y cultural que configura la experiencia humana. Es interacción entre tecnología, cuerpo, memoria, naturaleza, cultura, mito e identidad, un campo dinámico donde habitar es flujo, retroalimentación y alteridad.



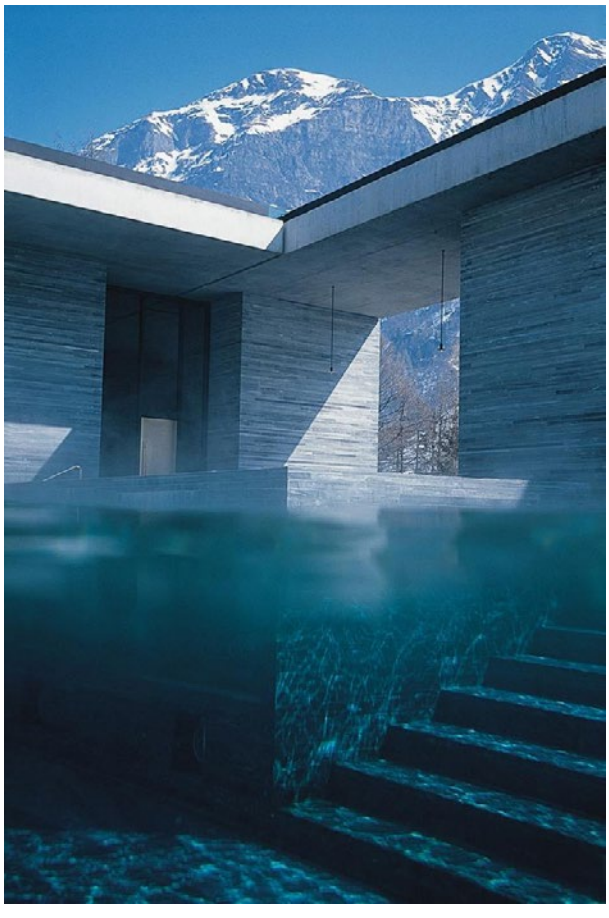
>> Figura Registro de su obra. Fuente: https://casamuseodowney.cl/juan-downey/



>> Figura: Juan Downey Map of America 1975. Fuente: https://www.moma.org/collection/works/164788



>> Figura. Collage de imagenes de las obras de Juan Downey. Fuente: Buscador Google



>> Figura Obra de PETER ZUMTHOR [BASILEA, SUIZA, 26 DE ABRIL DE 1943 / 83 AÑOS]. Termas de Vals (Vals, Suiza - 1996). Fuente: https://www.marchvalencia.com/en/blog/therme-vals-by-peter-zumthor/ [4]

ENTELEQUIA PROFESIONAL

Peter Zumthor es un habitante del mundo al que le aconteció nacer en Suiza en 1943. Es un arquitecto excepcional y, como tal, no querría —y no necesita— estereotipadas presentaciones. Es reconocido internacionalmente por sus escasas, pero imperecederas obras de arquitectura construida, inscritas en lo que la academia denomina ***minimalismo sensorial*** y ***fenomenología***, destacando sobremanera la concepción de ***atmósfera*** (*Atmosphären*) en su hacer arquitectónico (Zumthor, 1999; 2006).

Los anteriores tres conceptos bástenos, [***minimalismo sensorial***, ***fenomenología*** y ***atmósfera***] en lo inmediato, para adentrarnos en su ser y en su hacer, no sin antes recordar que el **objetivo del presente escrito es tematizar qué sea paisaje**, en este caso, en **Zumthor**, para posteriormente observarlo bajo el lente de **Juan Downey** y, con ello, configurar esta inadvertida concepción de paisaje de la que dará cuenta la **onto-oikos-geneidos-nomología**.

Minimalismo sensorial, fenomenología y atmósfera: el suelo aristotélico. Al reflexionar sobre conceptos como el minimalismo sensorial, lo fenomenológico y la atmósfera [tal como se han objetivado en *Pensar la Arquitectura* (Zumthor, 1999) y *Atmósferas: Entornos arquitectónicos – Las cosas a mi alrededor* (Zumthor, 2006), así como en la entrevista realizada por Heide Wessely (Wessely, 1996)] podemos observar que Zumthor es y ha de ser necesariamente un pensador, en sí y de la arquitectura y que los conceptos de minimalismo sensorial y fenomenología se inscriben en una epistemología precisa, aquella que Aristóteles sintetiza en los **grados del conocimiento**: sensación, memoria, experiencia, arte, ciencia y filosofía (Aristóteles, 2007; 2008). Es impensable un acontecer minimalista sensorial o fenomenológico sin Aristóteles.

Pues bien, la experiencia —el fenómeno es en tanto es experiencia de, y ésta es posterior a la sensación— constituye el tercer grado del conocimiento; el arte, el cuarto. En estos intermedios se instala el vivir mismo. Las sensaciones pasan, pero se graban; así surge la experiencia de un hecho. Con la reproducción de estos hechos surge el arte. Estudiando sus principios surge la ciencia y, estudiando los principios de ésta, surge la filosofía: **seis aspectos de un mismo asunto: el conocimiento.**

La arquitectura, al ser arte, se ubica en el cuarto grado del conocimiento. Experimentarla obedece al tercero. No obstante, la experiencia sin concepto es ciega y el concepto sin experiencia es vacío: son un todo indesligable (Kant, 1781/1998). La filosofía, sexto grado, piensa el principio de la ciencia y completa el ciclo. Al pensar el arte y la ciencia, se modifican los estadios previos y se accede a nuevas sensaciones y experiencias, en un continuo evolucionar.

[4]: *Therme Vals by Peter Zumthor* https://www.marchvalencia.com/en/blog/therme-vals-by-peter-zumthor/ Atmósfera-paisaje.

La atmósfera como experiencia arquitectónica: Conforme lo anterior, la **atmósfera (*Atmosphäre*) ha de situarse en el nivel de la experiencia**. Toda experiencia deviene del unísono sentir y memorizar lo sentido. Esta experiencia, siendo arquitectónica, deviene necesariamente de la arquitectura.

La arquitectura alcanzará una mejor calificación en tanto su causa eficiente —el arquitecto— haya pensado conscientemente sus principios fundamentales: estática, estética y habitar. Asimismo, **podrá acceder al calificativo de bella arte** en tanto su arquitecto haya reflexionado respecto de los principios vigentes.

Al cualificar a Zumthor de fenomenólogo, definimos su método: Proyectar sus obras conforme a las atmósferas específicas que desea lograr. Su objetivo es evitar que la atmósfera sea un simple lo que resulto, aquello que por defecto genera cualquier ente existente.

En similar, ciertos estudiantes que lanzan pintura sobre la tela para luego moverla, observar el resultado azaroso y dictaminar qué es y lo que representa. En estructura, es la resultante. Si es *lo que resultó*, es un error.

ATMÓSFERA ZUMTHORIANA: UN PROCESO DELIBERADO. Para Zumthor, la atmósfera no es un accidente ni una consecuencia imprevista de la construcción. Su genialidad radica en proyectarla desde el origen del diseño, utilizando materiales, luz, escala y espacio como **vectores dirigidos hacia un propósito emocional específico** (Zumthor, 2006).

Muchos arquitectos disponen los elementos al azar o siguiendo criterios meramente funcionales, dejando que la atmósfera resultante sea ***lo que tenga que ser***, bajo el pretexto de que todo espacio, **posee una atmósfera**. Pensar así es ver una película al revés: primero el desorden y luego el intento de proyectar un orden, tal como se sugiere en los metálogos ¿Por qué se desordenan las cosas? y ¿Cuánto es lo que sabes? (Bateson, 1972). Zumthor subvierte este desorden. **No espera a ver qué resulta; define la experiencia sensorial primero y luego alinea con precisión cada vector para materializarla de forma deliberada.**

En una experiencia auditiva, es escuchar música y lo propio sucede con los demás sentidos. La atmósfera es un sentir y un experimentar: un concepto propio según, para y de la arquitectura. La música es música en tanto se escucha; una partitura es música; en estado de posibilidad.

Del mismo modo, la fotografía de una obra es una foto, no la obra. Al prescindir de imágenes, la lectura obliga el pensar. Zumthor manifestó su rechazo a la dependencia de las fotografías; la gente ya no lee, dice. (Wessely, 1996) La fotografía no es arquitectura: es solo una captura bidimensional. Si una reflexión es genuinamente arquitectónica, resulta más conducente leer y pensar y desde aquí descender hacia la obra.

PAISAJE EN DOWNEY-ATMÓSFERA EN ZUMTHOR. La comparación técnica entre la **visión de paisaje de Juan Downey** y la **noción de atmósfera de Peter Zumthor** radica en cómo ambos autores desmaterializan los límites tradicionales del espacio para priorizar la experiencia del habitante. Mientras Downey aborda el entorno desde los flujos tecnológicos de la cibernética (Downey, 1980), **Zumthor lo hace desde la fenomenología de la materia física y los estímulos sensoriales inmediatos.**

PAISAJE EN ZUMTHOR. En Zumthor, *paisaje* no es un afuera natural ni un entorno geográfico. P**aisaje es la atmósfera misma**, la experiencia sensorial total que emerge cuando el habitante entra en relación con la obra. En este sentido, **no está fuera de la arquitectura**: acontece *en* la arquitectura, *por* la arquitectura y *desde* la arquitectura. Al respecto, analicemos:

a. Paisaje como experiencia (Zumthor, 2006) Si la atmósfera es un sentir y un experimentar —como él afirma en *Atmosphären*— entonces el paisaje es el **campo fenomenológico** donde ese sentir se despliega. No es un "lugar" sino un **estado de percepción**. No es un "entorno" sino un **modo de estarenelmundo**. Es la **configuración sensible** que la obra produce deliberadamente, objetivado en las siguientes ideas: **una la luz que no ilumina, sino que *revela***, un **material que no reviste, sino que *afecta***, una la **escala que no mide, sino que *sitúa*** y un **espacio que no contiene, sino que *convoca***.

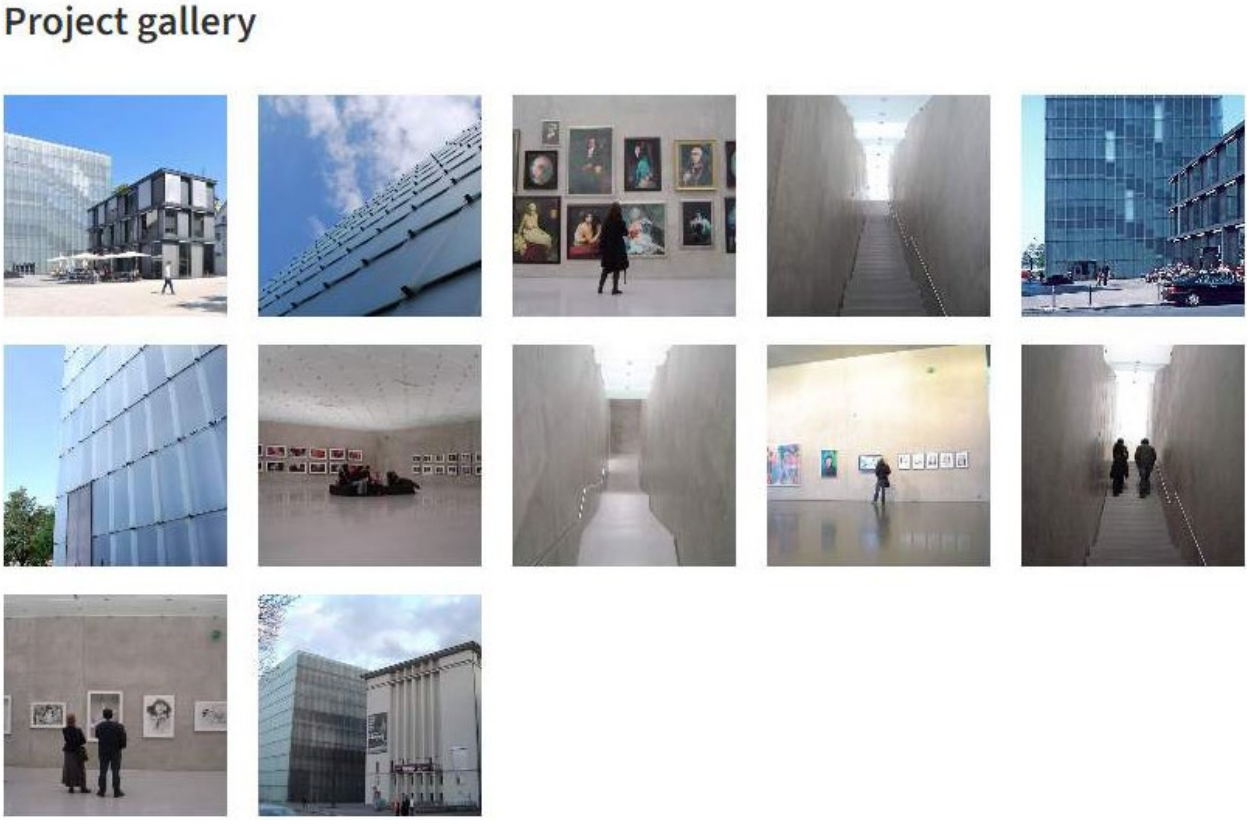
b. Paisaje como consecuencia del diseño deliberado. Así como la atmósfera no es "lo que resultó", el paisaje tampoco es un accidente. Es el **efecto fenomenológico** de una arquitectura que ha sido pensada desde la experiencia primera, no desde la forma. **Paisaje** es **lo que la obra hace sentir antes de que la obra sea comprendida**. Aquí se enlaza con Kant: la experiencia sin concepto es ciega, pero el concepto sin experiencia es vacío (Kant, 1781/1998). Zumthor opera exactamente en ese intersticio: produce experiencia, una experiencia cargada de concepto, en donde ese concepto es atmósfera.

c. Paisaje como campo de presencia. Para Zumthor paisaje no es representación. Es **presencia**: del material, del silencio, del tiempo, del habitante. El paisaje es lo que ocurre cuando la arquitectura **hace aparecer** el mundo. No lo describe: lo **desoculta**.

d. Paisaje como relación. Aquí se abre el puente con Juan Downey. (Downey, 1980). Si Downey entiende el paisaje como flujo —tecnológico, informacional, cibernético— **Zumthor lo entiende** como **emanación sensorial**. Ambos desmaterializan el límite entre obra y entorno, pero por vías distintas: en Downey: paisaje como red de relaciones y en Zumthor: paisaje como atmósfera encarnada. En ambos autores, el paisaje **no es un objeto**: es un **acontecer**.

En síntesis, **paisaje en Zumthor es atmósfera en estado expandido.** Es experiencia arquitectónica total, deliberadamente construida, que emerge como un campo sensible donde el habitante se reconoce afectado. No es naturaleza, no es contexto, no es vista: es experiencia fenomenológica del mundo a través de la arquitectura.

P**aisaje es atmósfera**. Es la experiencia sensorial total que emerge cuando el habitante entra en relación con la obra. Es un campo fenomenológico donde el mundo se desoculta. Es la presencia del espacio en su forma más inmediata. Es lo que la arquitectura hace sentir antes de ser comprendida. Es un fenómeno interior. una atmósfera que se despliega en el cuerpo del habitante. No es un objeto externo: es una experiencia encarnada. Tanto es así, que podemos afirmar que para él la arquitectura es revelación del mundo en donde la atmósfera es la manera en que el espacio se hace presente, en que el mundo se muestra. **El paisaje es, entonces, la revelación del mundo en su forma sensible.** La arquitectura no copia la naturaleza: revela sus leyes invisibles. La luz, la sombra, la proporción, la escala: todo ello constituye un paisaje interior que permite al habitante comprender el mundo desde la experiencia.



>> Figura: mosaico visual obra Museo Kunsthaus Bregenz. Peter Zumthor. Fuente: Kroll (2026) En: https://www.archdaily.com/107500/ad-classics-kunsthaus-bregenz-peter-zumthor



>> Thermal Bassin, Vals-Platz. Bild von Leo Wehrli, 1949
Fuente: https://de.wikipedia.org/wiki/Vals_GR

JUAN DE DIOS BELTRÁN MANCILLA



>> Figura. Imagen Logotipo del autor. Fuente: https://cl.pinterest.com/pin/822258844499936725/

La arquitectura ha sido históricamente reducida a la materialidad del objeto construido, a la infraestructura visible y al volumen físico que ocupa un lugar en el mundo. Esta visión, sostenida incluso en ámbitos académicos de prestigio, ha limitado su porvenir ontológico, desestimando los proyectos no ejecutados y restringiendo el espacio a una mera clasificación de bienes. Frente a este reduccionismo, formulé la **Teoría Ontogeneidológica de la Arquitectura**, (Beltrán Mancilla, 1999) destinada a restituir la complejidad del habitar mediante la articulación inseparable de Onto, Gen y Eidos. Estas tres raíces —espacio, vida e idea— revelan que arquitectura, medicina y filosofía no son disciplinas aisladas, sino manifestaciones de un mismo núcleo ontológico.

El ser humano no puede existir sin espacio, instalarse sin vida ni habitar sin idea. Esta tríada funda el Gen Arquitectural, fuerza vital que convierte el espacio en fenómeno existencial y no en objeto. Así, la arquitectura deja de ser oficio técnico o arte intuitivo y se vuelve ciencia exacta del habitar, capaz de descifrar las leyes de la forma, la vida y la conciencia. Pero el habitar ocurre siempre en un tejido regulado por valores de intercambio y normas institucionales: todo acontecer espacial está condicionado por economía y derecho. Por ello, la teoría ontogeneidológica evoluciona hacia la Onto-oikos-geneidos-nomología, incorporando Oikos y Nomos —economía y ley— como vectores indispensables para comprender la totalidad de lo ente (Beltrán Mancilla, 2026).

La Onto-oikos-geneidos-nomología no es una ampliación irracional de la teoría inicial, sino su culminación lógica. Instala la arquitectura en su estatus correcto: la base espacial del mundo. La medicina resguarda la vitalidad orgánica de la población; la filosofía funda la visión crítica y proyectual del ser; la economía administra los recursos que sostienen la existencia; y el derecho estructura la convivencia y el bien común. Cuando estas cinco

dimensiones operan en sinergia, la sociedad adquiere la capacidad de pensar y actuar como un organismo vivo. La arquitectura deja de ser un campo aislado y se convierte en una matriz transdisciplinaria que unifica los cinco géneros máximos del saber: **filosofía, medicina, arquitectura, economía y derecho.** Toda disciplina contemporánea —desde la ingeniería hasta la sociología, desde la política hasta la educación— se revela como subconjunto alojado en esta matriz mayor.

En este marco conceptual, el paisaje adquiere una definición radicalmente distinta. No es fondo decorativo ni entorno natural, sino el fenómeno vital totalizado donde el ser humano despliega su existencia, unificando espacio, vida, idea, economía y derecho. Es la matriz existencial de la *Polis*, la estructura ontológica previa a toda intervención arquitectónica. En la Onto-oikos-geneidos-nomología, el paisaje se concibe como un Ser Espacial con leyes eidéticas y ontológicas propias. El arquitecto no copia formas naturales: realiza una reducción eidética del entorno, abstrae sus leyes invisibles —verticalidad, tensiones, ritmos del vacío, densidades ontológicas— y las inyecta en el Gen Arquitectural del edificio. La obra emerge, así como extensión lógica del territorio, no como imposición arbitraria.

El paisaje es inseparable del paisano: No hay paisaje sin paisano, porque es el despliegue vital del ser humano en totalidad. Esta reciprocidad revela que el paisaje no es un objeto externo, sino manifestación profunda del habitar. Es la expresión espacial de la vida, la idea, los recursos y la ley; la *Polis* en su estado natural y cultural, orgánico y normativo, eidético y económico. El paisaje es la totalidad del habitar humano hecha visible.

Comprender el paisaje como fenómeno vital totalizado conduce necesariamente a reflexionar sobre la organización política. Si el habitar exige la unidad de los géneros máximos, la conducción del Estado también debe operar bajo esa unidad. La fragmentación del poder en ministerios y la formación parcial de los gobernantes han generado una parálisis paradigmática en las gobernanzas**.** Para superar esta dispersión, postulé en 2003 la Carrera Profesional Presidente de la República, proponiendo profesionalizar el cargo mediante una formación unificada en filosofía, medicina, arquitectura, economía y derecho. El plan de gobierno debe funcionar como contrato civil vinculante, exigible y destituible por incumplimiento. Si el presidente no posee dicho título, debe contratar cinco especialistas certificados, quienes asumirán responsabilidad técnica mientras él mantiene responsabilidad política y legal (Beltrán Mancilla, 2003).

Gobernanza es onto-oikos-geneidos-nomología: todo debe orientarse al otro, no a sí mismo. Esta ley del desprendimiento funda la ética del habitar y la estructura del paisaje como expresión política. La arquitectura, como **Onto**, es la base espacial de la vida política; la medicina, como **Gen**, resguarda la vitalidad orgánica; la filosofía, como **Eidos**, funda la visión crítica del ser; la economía, como **Oikos**, administra los recursos de la existencia; y el derecho, como **Nomos,** estructura la convivencia y el bien común. El paisaje es la síntesis de estas cinco dimensiones.

El **Taller Humanitas** es la unidad absoluta donde convergen los cinco géneros máximos del saber. Si la arquitectura es la base espacial del mundo, el Taller es la base pedagógica de la *Polis*, articulando la totalidad del habitar humano. Es soberano porque integra Onto, Gen, Eidos, Oikos y Nomos en un solo acto formativo. La arquitectura deja de ser misterio y se vuelve ciencia exacta del habitar, capaz de descifrar las leyes del espacio, la vida y la *Polis*. La Onto-oikos-geneidos-nomología se presenta como ciencia del habitar, del construir, del normar y del financiar: una teoría total para un fenómeno total. En su sentido más profundo, la arquitectura no construye objetos, construye mundo.

En síntesis, el **paisaje es** el fenómeno vital totalizado donde el ser humano despliega su existencia. No es naturaleza ni decoración, sino la unidad ontológica de espacio, vida, idea, economía y ley. Es la matriz existencial de la *Polis*, el Ser Espacial con leyes propias, inseparable del paisano. El arquitecto no copia la naturaleza: reduce eidéticamente el territorio, abstrae sus leyes invisibles y las incorpora al Gen Arquitectural, haciendo que la obra sea extensión lógica del mundo El paisaje es, en rigor, la totalidad del habitar humano hecha visible y la síntesis de los cinco géneros máximos del saber, fundamento de gobernanzas en justicia y de talleres prohumanitarios.



TEORÍA ONTOGENEIDOLOGÍCA DE LA ARQUITECTURA

Juan de Dios Beltrán Mancilla

[2]Rigoberto Raffo Koscina

Escuela de Arquitectura, Facultad de Arquitectura
Universidad de Valparaíso, Avda. El Parque 570, Valparaíso, Chile
e-mail: [1]juanbeltran01@gmail.com; [2]rraffo@castroyroman.cl

Nelson Hernán Aros Oñate

Departamento de Ingeniería Eléctrica, Facultad de Ingeniería
Universidad de La Frontera, Avda. Francisco Salazar 01145, Temuco, Chile
e-mail: naros@ufro.cl

Resumen

La Pedagogía en Arquitectura es una disciplina en espera. Permitiría al arquitecto-estudiante ser, efectivamente, un estudiante de arquitectura y hacer el Taller de Arquitectura con seguridad; única forma que, por lo pronto, tiene de hacer Arquitectura. Empero, carece de una auténtica, universal y paradigmática teoría, que dé cuenta de una Comprensión del Ser Eidético Formal de la Arquitectura en los distintos Estadios Evolutivos del Gen Arquitectural. Hemos construido La Teoría Ontogeneidológica de la Arquitectura. Si todos saben de qué se habla, la arquitectura deja de ser un misterio. Ésta contribuiría a develar tal misterio. Es la paradoja que invitamos resolver. Adentrarnos, teóricamente, en la Arquitectura, es un camino conducente de idéntica validez como es acercarnos, a ella, desde el práctico-hacer.

Palabras clave: pedagogía en arquitectura; teoría ontogeneidológica; quehacer práctico.

Abstract

Pedagogy in Architecture is a pending discipline. Allow the student architect indeed be an architecture student and make the workshop of Architecture in safety; only way, for one, has to do Architecture. However, no true, universal and paradigmatic theory to account for an understanding of being eidetic formal Architecture at different evolutionary stages of the Architectural Gen. We have built 'La Teoría Ontogeneidológica de la Arquitectura'. If everyone knows what is spoken, the architecture remains a mystery. This would help to unravel this mystery. We invite to resolve the paradox. Delve, theoretically, in Architecture, is a path leading to the same validity as it is closer to it, from the practical-how.

Keywords*: pedagogy in architecture; teoría ontogeneidológica; practical.*

Epígrafe

>> Fuente: https://www.yumpu.com/es/document/view/14519970/teoria-ontogeneidologica-de-la-arquitectura-usbvirtual

PAISAJE EN DOWNEY–ZUMTHOR–BELTRÁN

El paisaje es la matriz viva del habitar humano, donde convergen en consiliencia el flujo (Downey), la atmósfera (Zumthor) y la plenitud onto-oikos-geneidos-nomoslógica del existir. No es naturaleza ni geografía: es la totalidad ontológica en que el ser humano se constituye.

Diseñar paisajes, siguiendo a Zumthor, **es diseñar atmósferas: experiencias sensibles que revelan el mundo.**

Siguiendo a Downey, **es diseñar flujos: redes dinámicas de energía, memoria, tecnología y cultura**.

Conforme a la Ontooikosgeneidosnomología, **es diseñar la totalidad del habitar: espacio, vida, idea, economía y ley como un solo eidos operativo.**

El paisaje no es un objeto externo: es el Aleph existencial donde se manifiesta la unidad profunda entre el ser humano y el mundo. Por ello, diseñar paisajes es la tarea mayor de la arquitectura: integrar flujos, atmósferas y plenitud ontológica en un único gesto eidético.

EPÍLOGO

Plenitud del paisaje. Destino del habitar

El paisaje -revelado en este estudio- no es un territorio ni un decorado, ni un afuera disponible para la mirada. Es la **matriz viva del habitar humano**, el ámbito donde la existencia se reconoce en su totalidad y donde la arquitectura, la filosofía, la economía, la medicina y el derecho convergen como un solo organismo. En esta matriz, el ser humano no solo vive: **se constituye**.

Juan Downey enseñó que el paisaje es **flujo**, una red dinámica de energía, memoria, tecnología y mito donde el cuerpo y la cultura se retroalimentan. **Peter Zumthor** mostró que el paisaje es **atmósfera**, una experiencia fenomenológica deliberada que hace aparecer el mundo y sitúa al habitante en un campo sensible de presencia. La **onto-oikos-geneidos-nomoslogía**, revela que el paisaje es **plenitud consiliente**.

Estas tres miradas no compiten: **se completan**. El **flujo de Downey** es la dimensión relacional del paisaje. La **atmósfera de Zumthor** es su dimensión sensible. La **plenitud onto-oikos-geneidos-nomoslógica es su dimensión total.**

Diseñar paisajes, entonces, es diseñar **la totalidad del habitar humano**. **Es diseñar flujos**, porque toda existencia es relación. Es diseñar **atmósfera**s, porque toda relación es experiencia. Es diseñar plenitud, empero, **onto-oikos-geneidos-nomoslógicamente.**

La arquitectura, entendida en su estatus mayor, deja de ser construcción de objetos y se convierte en **construcción del mundo**. El paisaje no es lo que rodea la obra: es lo que la obra revela. No es un entorno: es un acontecimiento. No es naturaleza ni geografía: es la **unidad profunda entre el ser humano y lo existente**.

En este sentido, el paisaje es la primera arquitectura y la última filosofía. Es el origen y el destino del habitar. Es la forma en que el mundo se vuelve comprensible y la forma en que el ser humano se vuelve mundo.

Por ello, la tarea de la arquitectura —y de toda gobernanza que aspire a ser humana— consiste en custodiar esta matriz viva, en pensarla, en proyectarla y en honrarla. El paisaje es la consiliencia hecha visible: la evidencia de que la vida, cuando se piensa en totalidad, se vuelve plenitud.

Este epílogo no cierra la obra: **la abre**. Porque el paisaje, como Aleph existencial, nunca concluye. Solo se despliega. Con todo, gobernanza y taller **no han de ser no consideradas**. Hemos de pensar taller ya no solo de arquitectura, también en filosofía, en medicina, en derecho, en economía y en el taller de taller.

PERSPECTIVAS ULTERIORES

Imagina el **Taller Humanitas**. En el centro, un filósofo, un médico, un arquitecto, un economista y un abogado. El público los rodea. El encargo: descubrir cuál es el encargo. **Desde algún lugar, una voz dice: «El paisaje».**

Ahora, imagina un gobierno.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (2007). *Metafísica* (W. D. Ross, Trad.). Gredos. Aristóteles. (2008). *De Anima*. Gredos.

Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind*. Chandler Publishing. Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente* (M. C. Gutiérrez, Trad.). Lumen. (Obra original publicada en 1972).

Beltrán Mancilla, J. de D. (1999). *Teoría Ontogeneidológica de la Arquitectura*. Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso. En: Details for Ponencia teoría ontogeneidológica de la arquitectura / › Biblioteca UV catalog

Beltrán Mancilla, J. de D. (2003). *El Eidos Oikónomos*. Ponencia SIT Study Abroad / Universidad Santa María / Universidad de Los Lagos.

Beltrán Mancilla, J. de D. (2003). *Tesis de la Carrera Profesional Presidencial*. SIT Study Abroad / Universidad Santa María / Universidad de Los Lagos.

Beltrán Mancilla, J. de D. (2026) (en elaboración). *Onto-oikos-geneido-snomología: Teoría del Habitar Total.*

Beltrán Mancilla, J. de D. & Raffo, Rigoberto (2003). Teoría ontogeneidológica de la arquitectura. En: TEORÍA ONTOGENEIDOLOGÍCA DE LA ARQUITECTURA - Usbvirtual

Borges, J. L. (1949). El Aleph. Losada.

Buntinx, G. (2011). Against shadows. En V. Smith (Ed.), *Juan Downey: The invisible architect* (pp. 85–104). MIT List Visual Arts Center.

Downey, J. (1973–1976). *Video Trans Americas*. Archivo MIT List Visual Arts Center.

Downey, J. (1980). *The Thinking Eye*. MIT Press.

González, J. (2011). From utopia to abdication: Juan Downey's architecture without architecture. En V. Smith (Ed.), *Juan Downey: The invisible architect* (pp. 59–82). MIT List Visual Arts Center.

Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura* (P. Guyer & A. W. Wood, Eds. y Trads.). Cambridge University Press. (Obra original publicada en 1781).

Kroll, Andrew (2026). AD Classics: AD Classics: Kunsthaus Bregenz / Peter Zumthor. En: AD Classics: AD Classics: Kunsthaus Bregenz / Peter Zumthor | ArchDaily

Smith, V. (2011). Juan Downey: The invisible architect. En V. Smith (Ed.), *Juan Downey: The invisible architect* (pp. 1–32). MIT List Visual Arts Center.

Smith, V. (2011). *Juan Downey: The invisible architect*. MIT Press.

Taussig, M. (2011). A lesson in looking and laughter: Juan Downey's amazing Yanomami video, *The laughing alligator*. En V. Smith (Ed.), *Juan Downey: The invisible architect* (pp. 33–58). MIT List Visual Arts Center.

Wessely, H. (1996). Entrevista a Peter Zumthor. [Medio original].

Zumthor, P. (1999). *Pensar la arquitectura*. Gustavo Gili. Zumthor, P. (2004). *Pensar la arquitectura* (3.ª ed.). Gustavo Gili. Zumthor, P. (2014). *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985–2013* (Vols. 1–5). Scheidegger & Spiess.

Zumthor, P. (2006). *Atmosphären*. Birkhäuser.

Zumthor, P. (2006). Pensar la arquitectura. Audiolibro. En: Ideas de Arquitectura. (2023, 1 febrero). En: YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=slToGHLjoXY

Dossier

MUJER/PAISAJE ATÁVICO - Volver la mirada. La obra de Ivonne Picó

ROBERTO ACOSTA OYARZO
Artista visual, grabador. Licenciado en Artes Visuales, Universidad Finis Terrae.
Filiación institucional: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
ORCID: 0009-0001-4219-8719
Mail contacto: robertoacostaoyarzo@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
MUJER/PAISAJE ATÁVICO - Volver la mirada. La obra de Ivonne Picó
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas 202-207



>> Figura 1-2. Fotos día de inauguración exposición en CASAPLAN. Julio de 2026 Fuente: Elaboración propia

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6066

TEXTO CURATORIAL

Ideas para un Elogio de la transformación

Nada vive sin cambiar. La semilla abandona su forma para convertirse en árbol, el río deja atrás a cada instante el agua que fue, e incluso en la muerte la vida encuentra nuevas maneras de continuar. Hace más de dos mil años, Heráclito afirmaba que el cambio y el movimiento constituyen los principios fundamentales de la existencia. La permanencia absoluta es una ilusión, no hace falta la constatación; todo cuanto existe se encuentra sometido a procesos de transformación. Desde la infancia aprendemos que nada desaparece por completo y que toda materia, toda energía y toda experiencia terminan adoptando nuevas formas.

Sin embargo, la transformación no es únicamente un fenómeno natural. A lo largo de la historia, los seres humanos le hemos otorgado un profundo valor simbólico. Desde las antiguas representaciones de la fertilidad hasta los híbridos humanoanimales presentes en numerosas culturas precolombinas, la transformación ha servido para comprender aquello que consideramos incierto. Hay algo ancestral, atávico en esta fascinación por el cambio, pero también algo culturalmente construido: las sociedades producen relatos que explican quiénes somos, cómo nos relacionamos con la naturaleza y qué experiencias son consideradas dignos de memoria.

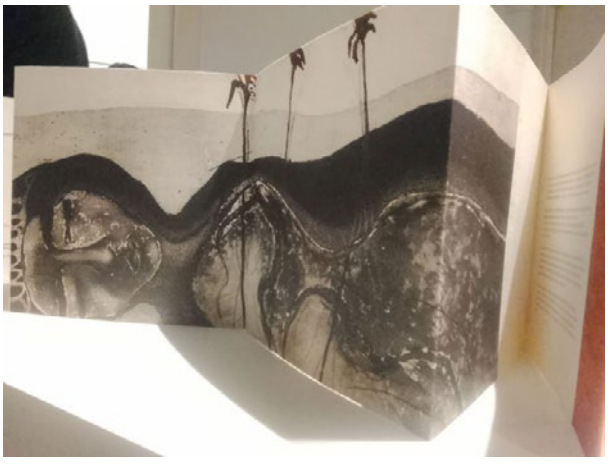
Una de las expresiones más influyentes de esta imaginación transformadora se encuentra en el libro de las *Metamorfosis* de Ovidio. En esta vasta obra, escrita durante los primeros años del Imperio romano, dioses, humanos, animales y paisajes participan de un universo donde ninguna identidad permanece fija. Los relatos se suceden unos a otros mostrando que la transformación constituye la condición misma de la existencia. Árboles, flores, aves, montañas y constelaciones nacen de experiencias de amor, pérdida, castigo, deseo o sacrificio.

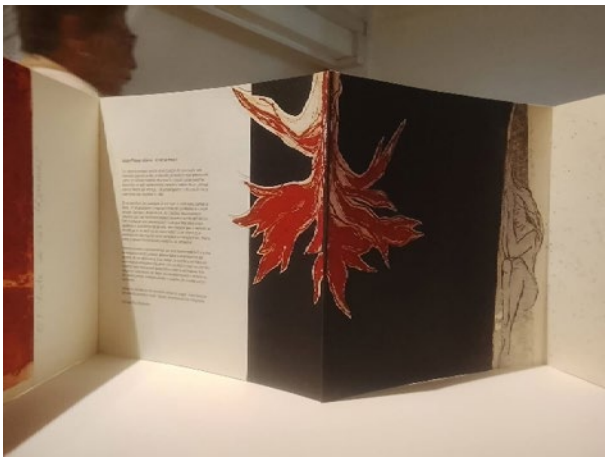
Entre estos relatos destaca la historia de Apolo y Dafne. Perseguida por el dios Apolo e incapaz de escapar de su insistencia, Dafne implora abandonar su forma humana y es transformada en laurel. Su cuerpo se vuelve naturaleza, la metamorfosis opera como una pérdida y al mismo tiempo, también constituye una forma de preservar su autonomía. El mito revela cómo la transformación puede ser entendida simultáneamente como tragedia y resistencia, como desaparición y permanencia.

Algo semejante ocurre en diversas leyendas del territorio local chileno. La historia de la Añañuca relata el amor de una joven por un minero que desaparece en el desierto. Tras su muerte, sobre su tumba brota un manto de flores rojas que se conservan hasta el día de hoy y que reconocemos como la flor de la Añañuca. En ambos relatos, el cuerpo femenino deviene en paisaje y así, la naturaleza se convierte en portadora de memoria. La flor y el laurel adquieren un valor simbólico.

Las leyendas del Calafate y de Licarayén amplían aún más esta relación entre transformación y territorio. En la primera, una joven es convertida en arbusto, dando origen a un fruto asociado al regreso y a la pertenencia. En la segunda, Licarayén se sacrifica para proteger a su comunidad de la furia del volcán, convirtiéndose en una figura fundacional que es parte de la memoria de la cultura Mapuche. En estos relatos, la transformación se convierte en un mecanismo mediante el cual una comunidad explica su relación con el entorno y construye significado sobre el paisaje que habita.

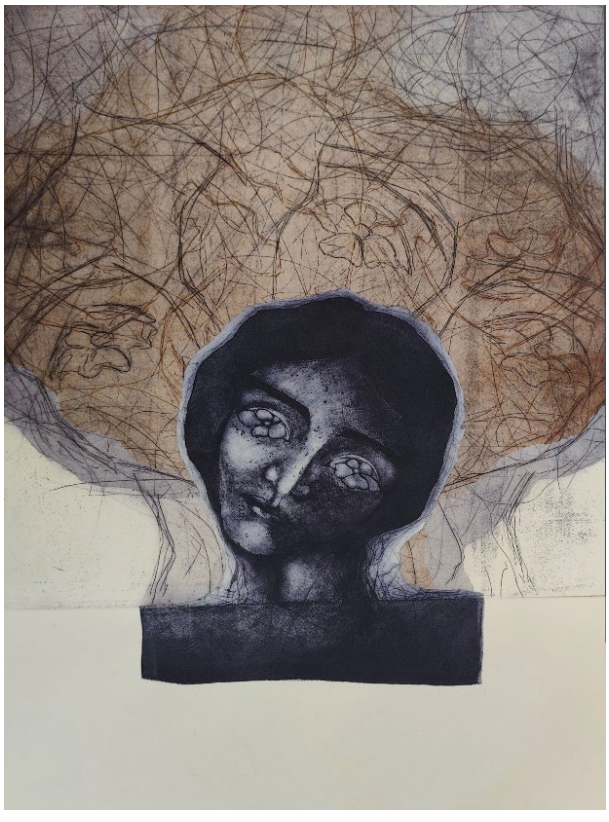
Más allá de los paralelos entre estos relatos y los mitos clásicos, resulta significativo observar quiénes son los sujetos de estas transformaciones. Con frecuencia son figuras femeninas las que encarnan el amor, la pérdida, el sacrificio o la entrega. Sus cuerpos aparecen asociados a procesos mediante los cuales la naturaleza adquiere significado cultural. Esta recurrencia invita a preguntarse por las formas en que determinadas narrativas han naturalizado ciertas representaciones de lo femenino, vinculándolo a la abnegación, la espera o el sufrimiento.







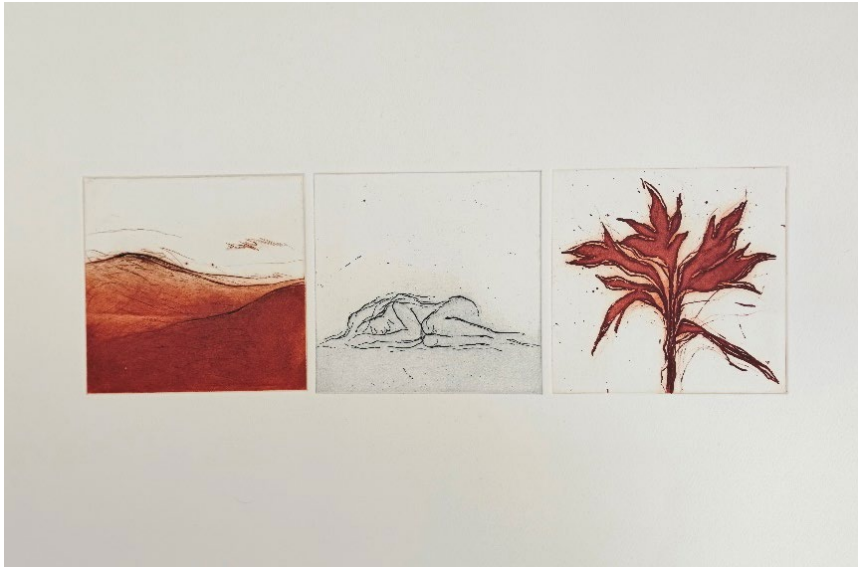
>> Figuras 3-5. Trípticos, parte de la exposición CASAPLAN-2026. Fuente: Elaboración propia



>> Figura 6. Obra, título: Calafate, el embrujo de sus ojos Fuente: Elaboración propia



>> Figura 7. Obra, título: Guardiana de su territorio Fuente: Elaboración propia









>> Figura 8. Grabado titulado: El llanto del desierto que florece en sangre viva Fuente: Elaboración propia

>> Figura 9. Grabado titulado: Flor de mañana, después del profundo silencio Fuente: Elaboración propia

>> Figura 10. Desolación, semilla de una flor Fuente: Elaboración propia

>> Figura 11. Grabado titulado: La Añañuca Fuente: Elaboración propia

Desde una perspectiva crítica, estas leyendas pueden entenderse como espacios donde persisten imaginarios heredados y estructuras simbólicas que han contribuido a modelar nuestra comprensión del territorio. El amor idealizado, la pureza femenina o el sacrificio por la comunidad forman parte de sistemas culturales que organizan relaciones de poder y distribuyen roles sociales. En este sentido la transformación sale del campo del mito y la leyenda para convertirse en un campo de disputa sobre la memoria, la identidad y sobre todo, la representación.

Es precisamente en este punto donde la obra de Ivonne Picó adquiere relevancia. Sus obras parecen reabrir las preguntas que ellas contienen. Las figuras femeninas se convierten en agentes capaces de incidir en la construcción cultural del territorio. Así, las obras pueden entenderse como una reinterpretación de la relación entre mujer y naturaleza. Como un entramado de prácticas y experiencias vinculadas al cuidado: cuidar, cultivar, sostener, preservar, hacer crecer. Desde esta perspectiva, el paisaje se revela como una construcción cultural producida por quienes lo habitan y lo transforman.



>> Figuras 12- 14. Serie de 4 grabados: Permanecer a través de la mirada Fuente: Elaboración propia

Quizás esa sea la enseñanza más profunda que emerge de estas historias. La transformación no consiste únicamente en convertirse en otra cosa. También implica dejar una huella. En las flores de la Añañuca, en el fruto del Calafate, en el sacrificio de Licarayén o en el laurel de Dafne, la naturaleza aparece como archivo de experiencias humanas. La obra de Ivonne Picó recoge estas memorias y las vuelve contemporáneas, invitándonos a pensar el paisaje como un espacio donde convergen historia, amores, identidad y cuidado. Un paisaje que conserva las huellas del pasado y que, al mismo tiempo, revela las formas en que las mujeres han participado activamente en la construcción cultural del territorio.





>> Figura 15. Grabado Trilogía Licarayén Fuente: Elaboración propia

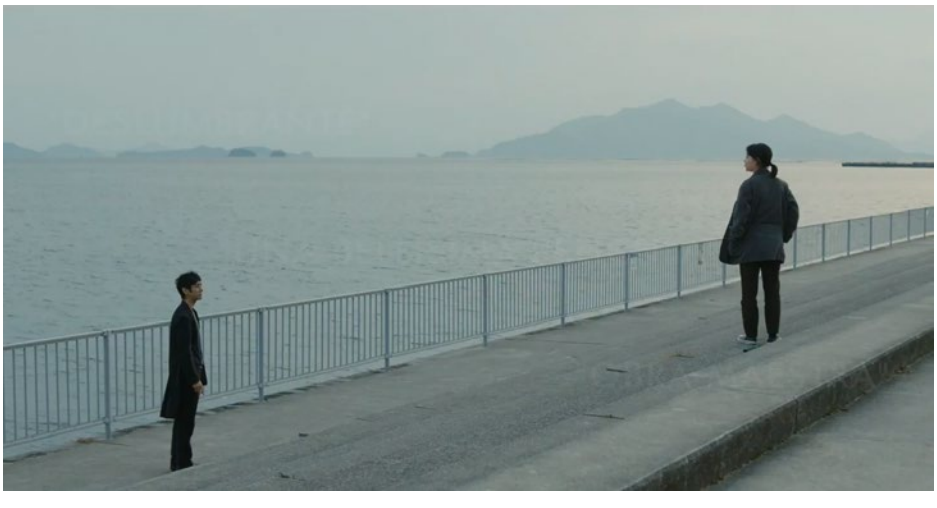
>> Figura 16. Grabado Licarayén, flor que nace desde la piedra Fuente: Elaboración propia

RESEÑA FILM: DRIVE MY CAR (2021). Dirigida por Ryûsuke Hamaguchi. Basada en el relato homónimo de Haruki Murakami, de 2014[1]

ANIBAL RICCI ANDUAGA
(in memoriam)
Escritor / crítico cine
ORCID: 0009-0000-1384-8279

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Territorio - Paisaje
RESEÑA FILM: DRIVE MY CAR (2021). Dirigida por Ryûsuke Hamaguchi. Basada en el relato homónimo de Haruki Murakami, de 2014
2026. Vol 19. Nº 31
Páginas 208-211

https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.31.6068



>> Figura. Fotograma Trailer del film Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=-ofCqXmgx0E

Un auto rojo es la metáfora que tan bien utiliza este director nipón. Representa un corazón que bombea sangre por las arterias de la ciudad, al principio se trata de Tokio con sus calles, túneles y autopistas, luego el protagonista, en la segunda parte, se trasladará a Hiroshima a hacerse cargo de la dirección de una obra de teatro escrita por su esposa.

La primera hora es sensual, Yusuke Kafuku hace el amor con su esposa mientras ella relata una historia inconclusa. Hacia el final nos enteramos que Oto necesitaba el impulso sexual para generar sus historias, en forma inconsciente ella las olvida, pero Yusuke se las recuerda en la mañana y Oto las transcribe. Luego de la muerte de su pequeño hijo, Oto entró en un estado letárgico y al cabo de un tiempo, de sus labios brotaron relatos que la convirtieron en una reconocida dramaturga.

Yusuke ama a su esposa, tienen una conexión profunda, pero ha quedado apesadumbrado al descubrir que Oto tiene sexo con otros hombres. De improviso, ella sufre un ataque cerebral y no alcanza a confesar su infidelidad.

En la segunda parte, Yusuke viaja a Hiroshima y le asignan una chofer para que conduzca su automóvil. El título de la película alude a que esa chica se pondrá en el lugar del director de la obra Tío Vania, de Chéjov.

[1]: El relato fue Incluido en el libro de cuentos de Murakami, titulado: Hombres sin mujeres. Ed. Tusquests.

Misaki conduce y coloca el casete para que Yusuke ensaye los parlamentos. Según el director, ella maneja tan suave que atenúa la fuerza de gravedad. Son las primeras palabras amables, en realidad los actores personifican a gente muy respetuosa, hay un aire de fraternidad en muchas escenas y de verdad que la cinta, a pesar de sus tres horas, se disfruta, tiene un ritmo sensitivo, los personajes van abriendo sus corazones conforme el automóvil cruza las calles de la ciudad.

En gran parte de la cinta hay una intertextualidad con los diálogos de Tío Vania. Los personajes de Chéjov son miserables, apenas navegan sus mediocridades. Esas líneas son reinterpretadas por Yusuke y lo hieren, se confunden con el dolor ante la muerte de su amada.

Misaki conduce ese corazón mecánico mientras el director habla con uno de sus actores. Este lo insta a sentirse orgulloso de haber compartido veinte años con una mujer maravillosa. Le completa la historia inconclusa y Misaki está segura de que el joven habló con verdad. Las líneas de Tío Vania también han permeado en ella y comienza a comprender el dolor de Yusuke, al tiempo que se confiesan sus temores más ocultos. Ellos son sobrevivientes y debieran recordar a los muertos con agradecimiento.

En el viaje hacia las ruinas de la casa de Misaki, ellos aceptan el amor que les brindaron los que partieron, se perdonan mutuamente y todo termina en un abrazo dulce, como el final de la obra de teatro.



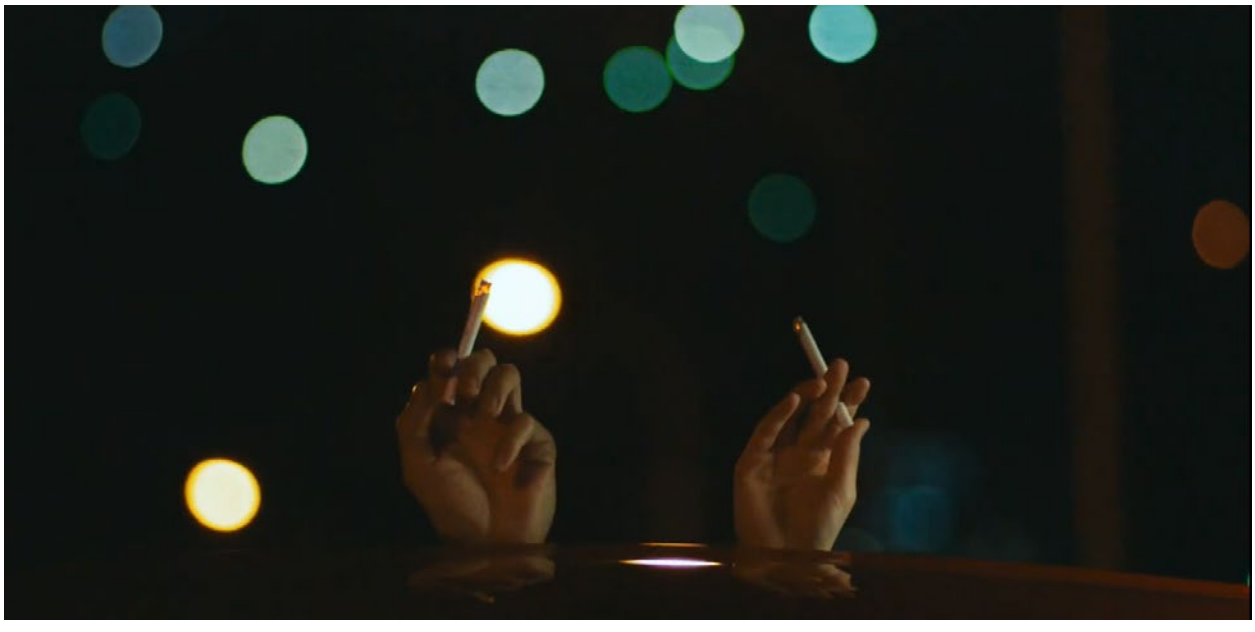
>> Figura. Fotograma Trailer del film Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=-ofCqXmgx0E

Los actores de la obra declaman cada uno en su propio idioma, incluso una de ellos utiliza el lenguaje de señas. Las palabras que han repetido una y otra vez en los ensayos, al final son internalizadas y en el abrazo final entre el Tío Vania y su sobrina ya no son necesarias esas palabras, éstas anidan en el corazón de los actores e incluso dentro de los espectadores.
El final es un salto hacia el futuro, definitivamente uno más amable y comprensivo.

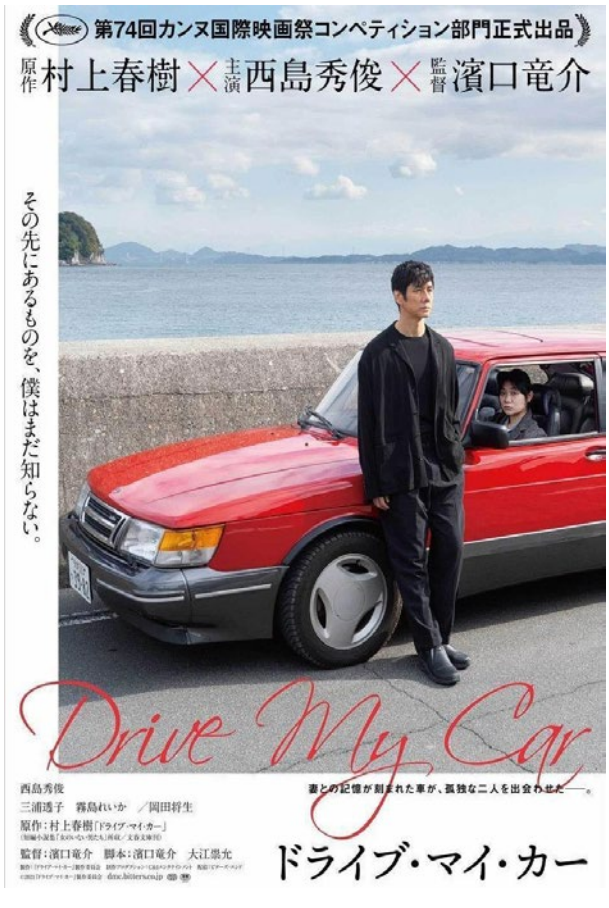


>> Figura. Fotograma Trailer del film Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=-ofCqXmgx0E

El guion obtuvo su merecido reconocimiento en el festival de Cannes, es sensual, un viaje doloroso a ratos, pero que conforme pasan los minutos, va destapando las arterias de esa ciudad. Ese auto viejo es testigo de cómo Yusuke y Misaki recobran el sentido de la vida. Misaki cumple la misma edad que tendría la hija de Yusuke, la conexión entre esos personajes desborda la pantalla y algunas escenas conmueven, saltan a nuestros corazones para anidar una melancolía amable que al final nos hará más plenos.



>> Figura. Fotograma **Trailer** del film Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=-ofCqXmgx0E



>> Figura. Fotograma **Trailer** del film Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=-ofCqXmgx0E

> 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